

საგაერთაო საქართველო

ISSN 0132-1307
საქართველო
გეოგრაფიკა

4

1984

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უკველთვიური ჟურნალი





ს ა ჯ ტ რ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ჯ ა

4/1984

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოზარ შურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
ბაკაკი ბაძრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოზარ შურაბანიძე,
ჯუშუბერი თითქმერიძე
(გასუხიანთაგანი მდივანი),
ვასილ კიკნაძე,
ნოზარ მგალობლიშვილი,
ჯურაბ ნიშარაძე,
გივი ორჯონიძე,
ნათელა ურუხაძე,
რევაზ ჩხიძე,
ანტონ ფულუკიძე,
ნიკო ვაჟაბაძე,
ნოზარ ჯანაბანიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ეკონომიკა
თეოლოგია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვეჩენკო
ნომრის მხატვარი ალექსი ბაღაბუჯი

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1984



დავით ანდრიაძე —
 ფიქრები საბავშვებში „სეზონის“ მიწოდებაში 2

ელგუჩა ამაშუელი —
 მემკვსე ბრძოლა 11
 პანორამა 24

რუსუდან თიანაძე —
 ხელუხანის გზა 25

ვახტანგ დავითაია —
 ნოდარ ქვათელაძის გამოფინავება 32

ემზარ კვიციანიშვილი —
 პირველი შემთხვევითობა 33

დავით შულღიაშვილი —
 მხატვრის უნიკალური ალგორითმი 35

ანაიდა ბესტავაშვილი —
 ნინო ლორთქიფანიძის ლირიკა 43

იოსებ ომაძე —
 ვერძოვი, ზრავიკოვი 46

ნათელა არველაძე —
 როლის ინტერპრეტაციის საკითხისათვის 49

შერაზ გვგია —
 ოცოლი სივრცე და მული სიტყვები 56

გივი შაქნაშაძი —
 რეკლამით წარმოდგენილი ძველი თბილისი 64

ანატოლ ჩოჩიაშვილი —
 ანდრია ბალანჩიშვილის მიუთხმე საფორტეპიანო კონცერტი
 შანრის განვითარებასთან კონტრასტში 71

რუსუდან წურწუშია —
 ფოლკლორის აღქმის თავისებურებანი 60-70-იანი წლების ქართულ
 ინსტრუმენტულ მუსიკაში 80

ოთარ ევაძე —
 ნატო შანაძის საზოგადოებაში 94

რევაზ სირაძე —
 იოსანი სახანის მემორიალური-კომპოზიციური თვალთახედვა 109

მიხეილ შენგელია —
 ზაზა ფანასკარბელი-ციციშვილი ქართულ მხატვრობაში 120

თენგიზ კვიციანიშვილი —
 თბილისის აღმშენებლობის ფრაგმენტები სახელწოდებაში 122

თემურ აბულაშვილი —
 წიგნი გუთანი უბანი (პიესა) 132
 ქრონიკა 156

სტატუსი
შელოვნება

1984 წ. № 4

გარეკანის პირველ გვერდზე: ნ. ქვათელაძე „ქალი წითელ ფონზე“
 გარეკანის მესამე გვერდზე: სცენა ჩაიკოვსკის ბალეტის „სერენადა“
 გარეკანის მეოთხე გვერდზე: ნ. ლორთქიფანიძე „სიზმარი“

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
 გამომცემლობის სტამბა,
 250026, თბილისი, ლენინის ქ. № 14, ტელ. 28-28-59.

ფიქრები საბამოვნო „საზონის“ მინუტულში

შენიშვნები თანამედროვე ქართულ
მხატვრობაზე

დავით ანდრიაძე

თანამედროვე ქართულ გრაფიკაზე საუბარი უნდა დავიწყოთ ერთი საინტერესო საკითხით, რომელსაც რატომღაც ნაკლებ ანგარიშს ვუწევთ, მეტიც, საერთოდ მივიწყებული გვაქვს გრაფიკის ქართულ სპეციფიკაზე მსჯელობისას.

საქმე ეხება გრაფიკის საგამოფენო ადაპტაციის მომენტს. დღეს, როცა მონუმენტური ფერწერის გამოფენებიც კი ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა, მინც არსებობს ის დაუძლეველი წინააღმდეგობა, რომელიც ესტამპის ექსპონირებას ახლავს თან. პრობლემა რომ ნათელი გახდეს, საკმარისია ვავიხსენოთ, რომ ესტამპიცა და წიგნის გრაფიკაც (ისევე, როგორც სცენოგრაფია, პლაკატი და ა. შ.). თავისი ფუნქციონალური სრულყოფილებით იხსნება საგამოფენო დარბაზს გარეთ, — როგორც წესი, ესტამპის საუკეთესო ნიმუშები იფინება, დანარჩენი კი — მრავლდება და განაგრძობს დამოუკიდებელ არსებობას.

ამჟერად, ჩვენი ყურადღების საგანია ესტამპის არსებობის პირველი ფორმა: ფერწერისა და ქანდაკების მიერ მონოპოლიზირებულ ჩვენს ექსპოზიციებში ესტამპი, ცოტა არ იყოს, შევიწროებულადაც კი გრძნობს თავს. ამას თავისი მიზეზი აქვს. ესტამპის ხელოვნება თავისი ბუნებით ინტიმური, კამერული, პირიქით ურთიერთობისთვისაა

უპირველესად მოწოდებული. ამ მხრივ მისი ტირაჟირება უმიზნო გამრავლება კი არაა, არამედ ორიგინალების დამზადებაა ხანგრძლივი და მრავალგზისი დათვალვების მიზნით. ასეა თუ ისე, თანამედროვე საქსპოზიციო პოლიტიკა გვაიძულებს შევხედოთ ესტამპს, არა მხოლოდ ისეთს, როგორცაა თავისთავად, არამედ ისეთსაც, როგორადაც გამოიყურება საგამოფენო კონტექსტში. ამგვარ სპეციფიკას უნდა ვაუწიონ ანგარიში თავად გრაფიკოსებმა, თუ სურთ, რომ მსყურებელთან დიალოგი საგამოფენო დარბაზშივე გამართონ. ამ მხრივ, ესტამპის ხელოვნება ალტერნატივის წინაშე დგას: ან უნდა დარჩეს საკუთარ ქართულ ჩარჩოებში და განხილულ იქნას ისევე და ისევე არაადექვატური ალქმის სიტუაციაში, ანდა განახლდეს საგამოფენო ალქმის შესაბამისად. როგორც გამოცილება ადასტურებს, ამ შემთხვევაში, ორი გზა არსებობს. პირველი: ესტამპი უნდა გახდეს ერთდროულად აღსაქმელი სივრცეში და არა თანმიმდევრულად წასაკითხი დროში. და მეორე — უნდა მოხდეს თვით გრაფიკული სახის ტრანსფორმირება, ისე, რომ გამარტივებულმა სახეობრივმა პლანმა არ შეიწიროს შინაარსობრივი საწყისი და, ამასთან, გამორიცხოს მხოლოდ კამერული კონტაქტის შესაძლებლობა. ორივე გზა ერთი საერთო მიზნისაკენ მიემართება — ესაა გრა-

მეორე წერილი

დიაში ხაზობრივ-რიტმული არტიკულაციის თვისობრივი გადახალისება.

შარშანდელ „სეზონში“ გ. წერეთელმა, რომელიც თანამედროვე ესტამპის ენის სანიმუშო გაგებას იძლევა (ყოველ შემთხვევაში, ქართული გრაფიკის სინამდვილეში), ახალი სერია — „წელიწადის დრონი“ წარმოადგინა. ავტორი კვლავინდებურად ესწრაფვის გრაფიკული მოტივის კონსტრუქციულ სიმყარეს, ფორმათა გეომეტრიზაციის კვალობაზე აღწევს ემოციური განცდის კონცენტრირებას, ამ გზით კი — ფორმალური და შინაარსობრივი პარამეტრების შერწყმას და მათ დროით-სივრცულ გამოლიანებას. საერთოდ, დროით-სივრცული პლურალიზმი გ. წერეთლის პოეტიკის უდავო ღირსებაა, რომელსაც ქართველ გრაფიკოსთაგან იგი ყველაზე სრულყოფილად ფლობს. „წელიწადის დრონი“ პრინციპულად არაკამერულია. მისი სტილისტიკა აგებულია ძლიერ კონტრასტებზე, სიუჟეტები ესწრაფვიან გარკვეულ განზოგადებას, რომლის მიღწეა მოიხილება სამყაროს მარადქმნადობისა და ადამიანის შემოქმედი არსების კონცეფცია. ესაა სულიერად და ეკოლოგიურად გაწონასწორებული სამყარო. ხოლო თვით სერია — ნათელი დასტური იმისა, რომ შეიძლება შეიქმნას სრულფასოვანი საგამოფენო ნიმუშები, რომელთაც დამოუკიდებელი კამერული ღირსებაც ექნებათ. რა თქმა უნდა, მოხმობილი მაგალითი სულაც არ ნიშნავს, თითქოს, ხელის ერთი მოსმით გადასაჭრელი იყოს ესტამპის საგამოფენო ადაპტაციის პრობლემა.

ქართული გრაფიკა თანდათან ითვისებს ქანრის სამეტყველო ენას. ჩვენმა ავტორებმა მწელად, მაგრამ მაინც გაიცნობიერეს გრაფიკის, როგორც სივრცის მორგანიზების როლი, რომელიც სამყაროსთან აქტიურ მიმართებაში მეღაენდება. გრაფიკოსი, პ. ფლორენსკის სიტყვებით, „კი არ იღებს სამყაროსაგან, არამედ აძლევს სამყაროს, — კი არ მოქმედებს სამყაროთი, არამედ მოქმედებს სამყაროზე“.

წინააღმდეგობები, რომლებსაც თანამედროვე ლექსიკის ათვისებისას აწყდება ჩვენი გრაფიკა, არაერთ მიზეზს გულისხმობს. ჯერ ერთი, ხელვის მრავალპლანიაონობა ხშირად დროით-სივრცულ მონაკვეთთა ხელოვნურ მონტაჟად წარმოგვიდგება, რომელიც მოკლებულია არსებით თვისებას — ასოციურ-წარმოსახვით დამაჯერებლობას. ხშირია გრაფიკული სახის ილუსტრაციული და სუვენერული გადაწყვეტა. კიდევ ერთი მომენტი, — თანამედროვე ქართული ესტამპის ქანრული მოტივების ერთფეროვნება: ჩვენი ესტამპების უმეტესობა ერთი შეხედვითაც კი ზედმიწევნით სერიოზულია და პირქუშიც, მათში თითქმის არაა გამჟღავნებული სააზროვნო მასალასთან რაიმე დისტანციურ-გაუცხოვებელი მიდგომა. მაგალითად, ა. რიკინაშვილის ციკლში „თეატრი“ არის ირონიულ-ანალიტიკური აზროვნების მარცვალი. მაგრამ ეს განწყობილება მნახველამდე ვერ დადის, რადგანაც ის რიტმულ-ხაზობრივი ნაკადი, რომლითაც ავტორი იმერირებს. არის არა შინაგანი ფორმა, ანუ მეტაფორული აზროვნება, არამედ მხოლოდ ფაქტურაა, რომელიც „გარედან“ აწესრიგებს კომპოზიციას.

ალალი ზამბახიძის ქანრულ სერიებში („შპრომელი“, „სალამოს მოტივი“, „ძველადგილას“, „დილა“) გროტესკულ ჰრილში იკვეთება ღრმად ხალხური ხასიათები. გრაფიკოსის სტილისტურ-ტექნოლოგიური აპარატი ემსახურება გულწრფელი, სახასიათო ინტონაციის დამკვიდრებას, ყოველი სახე გამოირჩევა ცინცხალი, ხალასი ინდივიდუალობით.

ლ. ზამბახიძემ იცის საგნების ენა, ბუნების ენა, სიცოცხლის ენა. მას ხაზიკა და ფერი სწორედ იქ ემორჩილება, სადაც ამ ენით ლაპარაკობს.

ქანრული სიტუაციები უღევს საფუძვლად უფროსი თაობის გრაფიკოსის ანა შალიკაშვილის კომპოზიციებსაც („სალამი მეგობრებს“, „ცნობისმოყვარე“). მათი პოეტიკა მულტიპლიკაციურ პრინციპს ეყრდნობა. თუმცა, ვფიქრობთ, მხატვარმა ვერ განავითარა მულტიპლიკაციური აზროვნების პოზიტიური მხარე. კომპოზიციებში წინა და უკანა ხედ-

ბის, ანუ წინა-პლანზე გამოყვანილი დინამიური ფიგურისა და კადრის სტატიკური სიღრმევი ფონის შეპირისპირება არ ხერხდება, ხოლო გროტესკული ტიპაჟები ბრტყელ დეკორატიულ სივრცესთან წინააღმდეგობაში მოდიან. საქმე ისაა, რომ რამდენადაც მხატვრულ კინემატოგრაფიაში მოძრაობა ორგანულად ენივთება კინოკადრის „ნატურალურ“ ბუნებას, იმდენადვე მულტიპლიკაციურ კინოში ეს მოდუსი „ხელოვნურად“ გამოიყურება. სწორედ ამასია მულტიპლიკაციის ეანრული საეციფიკა. როცა ყოველივე ეს მექანიკურად გადმოგვაქვს მხატვრობაში, კერძოდ, გრაფიკაში, ვლებულობთ უფუნქციო კონსტრუქციას.

ქანრული აზროვნების პრინციპი უდევს საფუძვლად მ. მაღაზონიას ბოლოდროინდელ გრაფიკასაც. დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ილუსტრაციებში არ გაამართლა ქანრული განზოგადების იმ პრინციპმა, რომელიც სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე-სიცრუისას“ იგავურ სტრუქტურას ესოდენ ზუსტად მოერგო, როგორც შავალინეული მეტამორფოზების ნაირსახეობა. თუ საბას იგავებში თავისთავად იყო მოცემული ტიპაჟისა და საერთოდ სიტუაციების პაროდირება, კლდიაშვილის რეალისტური მოთხრობების მიწიერმა ხასიათმა ვერ აიტანა ქანრული მოდერნიზება. გარდა ამისა, მაღაზონიას ინტერპრეტაციით „სიბრძნე-სიცრუისას“ ორგანულად მოიერგო იგავისათვის დამახასიათებელი ლაკონიური გრაფიკული აზროვნება, რაც „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ყოფით-ფსიქოლოგიურმა ფაქტურამ ვერ შეიგუა და მშრალ გრაფიკულ მასალასთან ქანრული დისპროპორცია გაამყვანა. გარდა ამისა, ამ ილუსტრაციებში მწვავედ იგრძნობა იუმორის უქმარისობა, საერთოდ სასიცოცხლო ენერგია, გრაფიკული ფრაზის სიმძაფრე, რის გამოც ისინი ნაკლებ გველევებს და არსებითად გულგრილს გვტოვებს.

ლორეტა შენგელია-აბაშიძე უკვე გამორჩეული ფიგურაა ახალი თაობის ქართველ გრაფიკოსთა შორის. მის ნამუშევრებში იმთავითვე იგრძნობოდა სწრაფვა გრაფიკული და ფერწერული საწყისების ერთგვარი სინთეზისაკენ.

მიმართავდა რა ლითოგრაფიის ე. წ. ასფალტის ტექნიკას თუ გუაშით მონოტიპიას, გრაფიკოსი ქალი ფერის ხვედროვანი ფაქ-

ტურის-ტაქტიკური სიღრმედანვე ამოზოდიდა მკაფიო ხაზობრივ ნაკადს, რითაც მოძრავე სივრცის ილუზიას აღწევდა. ფერწერული ემანაციით და, ამდენადვე, გრაფიკისათვის ნიშანდობლივ სქემატურ სივრცეს ხელშესახები მხატვრობის ნიშნებით ავსებდა. ამგვარი ტექნოლოგიური გასადებით მხატვარმა თავის უკეთეს გრაფიკულ ობუქებში (მაგ. „შუშანიკის წამების“ ილუსტრაციებში) ვარკვეული ხარისხით შეძლო მხატვრული მასალის სინესთეზიური პლანის მიღება.

შარშანდელ „სეზონში“ ლ. შენგელია-აბაშიძე ახალ ამბლუაში წარმოგვიდგა — ზეთით შესრულებული ორი პორტრეტული კომპოზიცია წარმოგვიდგინა. ჩვენ საგანგებოდ ეუსვამთ ხაზს, რომ ესაა ზეთში შესრულებული ნამუშევრები და არა ფერწერული ტილოები, რადგანაც თავისი კოლორისტული აპარატით ისინი ავტორის ქანრულ-სტილისტური სისტემის გადახალისების გზაზე (თურა თქმა უნდა, ამის დრო უკვე დაუდგა მხატვარს!) სერიოზული პროგნოზირების საბაზს არ იძლევა. მით უფრო, რომ ლ. შენგელიას ჯერ არ ამოუწერავს თავისი, როგორც გრაფიკოსის, სათქმელი. და მაინც, უნდა გამოვეყოთ საშემოდგომო გამოფენაზე წარმოდგენილი „ახალგაზრდა ქალის პორტრეტი“, უპირატესად კონკრეტული სახასიათო ნიშნებითა და, აქედან გამომდინარე, ხასიათის განზოგადებული ხარისხით, რომელიც პაროდულ სიბრტყეზე გვიხატავს თავისუფალი ყოფაქცევის ქალის მკვეთრად ქანრულ ტიპს, ისე, რომ არ ვარდებოდა უზომო გროტესკულ „მისტიფიკაციაში“ და სტილის გრძნობითა და შინაგანი ტაქტით წარმოგვიდგენს მოდელის სულიერ ავლადიდებას.

საერთოდ, ლ. შენგელიას ზეთით ნაწერ პორტრეტებში აშკარად იგრძნობა გრაფიკოსის პროფესიული ჩვევები და ტექნოლოგიური აპარატი, კერძოდ, სკრუპულოზურად ამოწერილ დეტალთა დიდი სიბრტყეებით გაერთმინუნელიანება. ფერთ-ლაქობრივ და გრაფიკულ-ხაზობრივ მასალათა რიტმული სინქრონიზლობა და ა. შ. ვფიქრობთ, ლ. შენგელიას ფერწერული ექსპერიმენტები მაუწყებელი უნდა გახდეს იმისა, რომ მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში მალე გაიხსნება ახალი სივრცე.

ამ წერილის საბოლოო მისამართი მაინც ქართველ ფერმწერთა ახალთაობაა: ის მხატვრები, რომელთა ნამუშევრებიც სულ უკანასკნელ დროს გამოჩნდა ჩვენს საგამოფენო დარბაზებში. მაგრამ, ვიდრე ჩვენი ფერწერის ამ ახალ ნაკადზე დაიწყო მათი საუბარს, გვიანდა გამოვეყთ მათი უახლოესი წინამორბედები, რომლებმაც უკვე მოასწრეს თავიანთი შემოქმედებითი პოტენციის მეტ-ნაკლები გამოვლენა, მონიშნეს საკუთარი მხატვრული მიდრეკილებების სფერო.

ახლა, როცა თ. გოცაძის პირველ პერსონალურ გამოფენას თითქმის ხუთი წელი გვაშორებს, უნდა ვთქვათ, რომ ამ ვერნისაქმა თავის დროს ჩვენზე ერთგვარი მაპროვოცირებელი რეაქცია იქონია. მიზეზი, ცხადია, არ იყო ფანტასტიკური რეალიზმის ის სახეობა, რომელიც მხატვარმა შემოგვთავაზა: ამ ნამუშევრებში იყო ბევრი რამ უჩვეულო და მიუღებელიც ჩვენი ტრადიციული აზროვნებისათვის.

პირადად ჩვენთვის, პრინციპული მწიფელობა აქვს. თუ სახელდობრ რა უდევს საფუძვლად ამგვარ მსოფლალქმას: შთაგონება თუ გამოწვევა, „ინტელექტუალიზმი“ თუ „ისტუცია“. თ. გოცაძის ახალმა ნამუშევრებმა — ვრცელმა ფერწერულმა ევოსმა „ქართლის ცხოვრებამ“ კიდევ უფრო განგვიმტკიცა რწმენა, რომ ესაა გამოგონილი რეალობა, უფრო ზუსტად, გამოწვევა. და აი რატომ: შთაგონება, ანუ სუგესტია, უწინარესად დაუსრულებლობაა; ღიაობა, ხოლო გამოწვევა — დახშული, ჩაეტილი, შემოსაზღვრული, დასრულებული რეალობა. შეთხზული კონსტრუქცია მოკლებულია შინაგან პერსპექტივას, გამჭოლ სივრცეს. ის არსებითად კომპოზიციურ ელემენტთა სიუვეტური კომბინაციაა არა მხატვრულ დრო-სივრცეში, არამედ საკუთრივ სასურათე სიბრტყეზე, კომპოზიციური ქმედება აქ სივრცობრივად და კონდენსირებული და სწორხაზოვნად განვითარებული სტატიკურ მიზანსცენაში. ამიტომ, რომ ამგვარი პანოები ნაკლებ გვაძლევს ხელშესახებ მხატვრულ ინფორმაციას, მითუმეტეს, ესეტიკური ჩაფიქრების საშუალებას. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ „ქართლის ცხოვრებით“ მხატვარმა მიზნად დაისახა გამოწვევა — „ქრესტომათიულ“ სიტუაციათა სიურრეალისტური გათვალისწინება.

ნოვბა, მაგრამ ამ მიზანს ვერ მიაღწია. რაც განაცემო შემოქმედებითი მეთოდის გავრცელებით. სიურრეალიზმი სხვა არაფერია თუ რეალობაში, ანუ ფიზიკურად უხილველი რეალობის მეტაფიზიკური არსის წარმოჩენა, გარკვეულ მითოსურ სტრუქტურად გადააზრება. ჩვენი აზრით, ავტორმა თავისი ჩანაფიქრი შემოზღუდა ილუსტრაციულობითა და სტილიზებული დეკორატიულობით, ნაკლები გასაქანი მისცა ეროვნული ისტორიის რეალიზმის იდეალური სასიცოცხლო პლასტისა და საზრისის ძიებას, რის გამოც, პოლიტიკის ვერცერთი პერსონაჟი დამოუკიდებელ სახედ ვერ იქცა, პორტრეტად ვერ ჩამოყალიბდა, მთლიანად სიტუაციებმა ვერ შეიძინა ფართო ეპიური ელერადობა, მხატვარი არც კომპოზიციითა სიუვეტური ქარგად დაინდო და არც ქართლის ბედით ასე გულშეჭირვებულ ქართულ მხატვრულ, იმგვარად „განაზოგად“ სათქმელი, რომ იგი ემოციებს არ გამოიხმობს. მნახველს უბიძგებს, „უბრძანებს“, რათა ცივი გონებით განსაჯოს, ან „გაიგოს“ ის, რასაც სინამდვილეში სულიერი ცხოვრების ღრმა შრეებში აქვს ფესვი გადგმული. თუმცა გამოცდილმა ავტორმა შეძლო ეპოვება და, მეტ-ნაკლები ხარისხით გადმოეცა საერთო ეპიური ლაიტთემა.

თამაზ ხუციშვილი რომ სრულყოფილად ფლობს მხატვრის ხელობას, ამაზე, ვფიქრობთ, ორი აზრი არ შეიძლება არსებობდეს მას აქვს ფორმის განსაკუთრებული გრძობა, ფერის საგნობრიობის „მამაკაცური“ განცდა და მისდამი ერთგვარად მიამიტური ნდობაც.

თ. ხუციშვილი ერიდება ხაზგასმულ სტილიზაციას, მაგრამ თუ დასჭირდა, იდეალიზებული ტიპებსაც დახატავს და სანტიმენტალურ ნოტასაც გაუტრავს მათში. მისი ფერითი „ფრაზა“ მარტივი და სადაა, ის თითქოს ეტიუდის ენით ლაპარაკობს, მაგრამ ამ სახელდახელო ოპუსებში ხშირად სრულიად მოულოდნელი ფერითი აკორდი გაივლერებს. საერთოდ, თ. ხუციშვილის ფერწერული მეთოდი მხოლოდ რამდენიმე „სენას“ უძლებს. მისი მსუყე და პასტოზური მონასმი გამჭვირვალეა და შინაგანი სინათლით სავსე, რასაც ფერმწერი ახერხებს ტონის შეუმცდარი აღებით. ტილოზე საღებავის ფენოვანი დადების ტექნიკით. აქედან გამომდინარე, ისტატი რბილი და ნატფი ვალერებთი ძერწავს

ფორმას და ქმნის ხელშეხებად ფერწერულ ფაქტურას.

მაღალი პროფესიული კულტურისა და მხატვრული ტაქტის წყალობით თ. ხუციშვილის ნამუშევრებში იშვიათია ქანრული უწესრიგობისა თუ სტრუქტურული აბერაციის შემთხვევები. მისი ტილოების შინაგან მელოსს, მიუხედავად ფერწერული არანეირების სიმსუბუქისა და ფერის აუსტიკური სისრულისა, ჩვენი აზრით, აკლია ოცნების „ლურჯი ფრინველი“ ფრიათა გრძნეული შრიალი. მხატვარს შინაგანად აქვს მომადლებული ხედვის ის სიმაღლე, რომელსაც ძალუქს დააძლევინოს ზედმეტი მიწიერი სიმძიმე, ისე რომ, კვლავ მკაფიოდ გაიგონოს მიწის ძაბილი, ბოლომდე შეინარჩუნოს ის აღდამანური, ჯანსაღი, გულითადი, კეთილშობილი და აუმღვრეველი ინტონაცია, რომელიც ბევრ მის ტილოშია დასადგურებული.

თ. ხუციშვილის პოეტუკის აღნიშნული ღირსება-ნაკლოვანებანი ბოლო ნამუშევარმა „ვერიკო ანჯაფარიძის პორტრეტმა“ გაამქლავნა; ილუზორული ეფექტით ეს ტილო უნაკლოა, მაგრამ ფერწერული დოკუმენტალიზმზე მხოლოდ სანახევროდ აღწევს სულისმიერ შერეებამდე, არაა მასალა თავისთავად უფრო ღრმა მხატვრული შინაარსის ჩადებას გულისხმობდა. გვიანდა პარალელი გავაულოთ ამ პორტრეტსა და შედარებით ადრე შესრულებულ „დღიო ჰიკინაძის პორტრეტს“ შორის, რომლის იმპოზანტურობა და ზეაწეული ინტონაცია, რაც, არსებითად, ისევე კლასიკური სახეობრივი აზროვნების ჩარჩოებშია მომწყვდეული, შესაძლოა „ვერიკო ანჯაფარიძის“ უფრო მოხდენოდა. მიგვაჩნია, რომ მომავალში თ. ხუციშვილმა უფრო გაბედულად უნდა მოსინჯოს თავისი ოსტატობა ხასიათის დიალექტიკურ პრიზმაში გარდსახატხად. ავთანდილ პოპიაშვილი ახალი სახელი აღარაა ქართულ ფერწერაში. მისი ფერწერული ტემპერამენტი აშკარაა. ა. პოპიაშვილს აქვს ფერის შინაგანი რიტმულობის ვანცდარიომელიც, ქმნის რა ერთიან ფერით ბლოკებს, შინაგან ძალასა და სტიკიურობას ანიშებს ტილოს სინტაქსურ წყობას. თუმცა შირად მის სიღრმეშივე ნთქავს ყველაზე ემოციურ ფერით ფრაზებს. მხატვრის ტილოებში ფერი თავისუფლად სუნთქავს, თუმცა ეს ფერწერული სუნთქვა მას მხოლოდ გარკვეულ დონემდე ჰყოფნის, ავტორს უძნელ-

დება მთლიანი ფერწერული პარტიკულარის შექმნა. ამ დროს ფერითი ფრაზა დუნდება, მხატვარი კონტროლს კარგავს ფერითი უწყვეტობისა და ლოგიკაზე, რის გამოც დაუმორჩილებელი ფერი ანგრევს ფორმას და აბუნდოვნებს აზრს.

როგორც ითქვა, ა. პოპიაშვილს აქვს ფერის შინაგანი ენერჯის საკმაო მარაგი და ამ ენერჯის დამოუკიდებელ სახეობრივ შეგრძნებამდე გამაზრებლასაც შეძლებდა, რომ არა კიდევ ერთი მიზეზი: მისი ფერწერის საკტირობებს „ხმის დაწმენდას“, ანუ ფერითი მასალის კრისტალიზაციას, რამაც იგი მომავალში გაცილებით მთლიანსა და ორგანულ ფერწერულ სამყარომდე უნდა მიიყვანოს. აღნიშნული ღირსება-ნაკლოვანება გაიზიარა მხატვრის ბოლო კომპოზიციამ „1783 წლის ნოემბერში თბილისში“, რომელმაც თავისი ფერწერული ტონუსით, შესაძლოა ქვეყნობიერად, საკმაოდ ზუსტად აზრობრივ კალაპოტში გადაინაცვლა.

ვინც ბოლო წლებში რეგულარულად ეცნობა ჩვენს გამოფენებს, უთუოდ მიაქცევდა ყურადღებას კოლჯისა და ასსამბლაკის ტექნიკის შესრულებულ კომპოზიციებს, რომელთა ავტორია თ. ჩხარტიშვილი. მისი პერსონალური გამოფენა „მხატვრის სახლში“ ამ ორიოდ წლის წინ გაიმართა. რომ არაფერი ვთქვათ დავით კაკაბაძეს, ჯერ კიდევ აეთოვარაზი ცდილობდა კოლჯური კომპოზიციების შექმნას და არც თუ უშედეგოდ. ასე რომ, თ. ჩხარტიშვილი პიონერი არ არის ამ ქანრში საქართველოში.

პოპ-არტი უკიდურესი გამოვლენაა სახვითი ხელოვნების ნაწარმოების არსებობის ფორმის გაცნობიერების გზაზე. იგი საგნობრივი ხელოვნებაა საგნის შესახებ. მისი ენობრივი ერთეულია შესაბამის სიტუაციაში ჩაყენებული, უკვე მოძიებული საგანი, არა როგორც ზოგადი გარკვეულობა, არამედ როგორც ინდივიდუალური ყოფიერება. პოპ-არტისათვის „საგანი საერთოდ“ არ არსებობს. არსებობს მხოლოდ გარკვეული საგანი, ანუ საგანი „აი ეს“, როგორც იტყოდა პიედგერი. თუ საგანი „აი ეს“ გამოირიცხებოდა მხატვრულ-სააზროვნო სისტემიდან, პოპ-არტი არ არსებობს. არსებობს მხოლოდ კოლჯის ტექნიკით შესრულებული სურათი, ანუ უფუნქციო სტრუქტურა. ესთეტიკური და ფუნქციონალური გამოიხუნულობის გარეშე პოპ-არტი ვერ იარსებებს ვერც პრაქტიკუ-

ლად, ვერც თეორიულად. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ვაგრძელებდა ბრმა ეპიგონობა, რომელიც ვერასდროს ვერ მიგვიყვანს „ობიექტის ხელოვნების“ კემპარიტ გავებად...

ქართველ მხატვართა (არა მარტო ფერმწერთა) წინა თაობებიდან ყველაზე მყარ მხატვრულ სტატუსს ეზიარნენ ისინი, ვინც თავიდანვე მიჰყვა შემოქმედებითი ფორმირების ლოგიკურ პროცესს. ამ კონტექსტში აქადემიურობა, როგორც გარკვეული ეტაბი საკუთარი ესთეტიკური მსოფლგანცდის გამოუმშავების გზაზე, სანაგვეზე გადასავდები ცნება არაა. დრომ დაგვარწმუნა, რომ ამგვარ პოზიციასი საშიში არაფერია, რადგანაც ისინი, ვისაც შინაგანი მხატვრული საზრისის პოტენცია არ ეყო, დროზე გაუჭრდნენ და საკმაოდ საპატიო პედაგოგიურ მოღვაწეობას მიჰყვეს ხელი. ვფიქრობ, ფერმწერთა ჩვენი ახალთაობა რატომღაც პირდაპირ „სუფთა“ მხატვრული აზროვნების გზას ვაპყავ. ნაჩქარევად, მოუმზადებლად. ამ მხრივ მათ შინაგან მოუმზადებლობას სტილის არაორგანულობა ამხელს.

სტილის ორგანულობა გაცილებით უეჭველია მაშინ, როცა ავტორი ცოცხალ გამოცდილებასთან ნაზიარევ სამყაროს გვთავაზობს. როგორც კი ფერმწერა უჩვეულო, შინაგანი ხილვების სივრცეში იჭრება, სწორედ მაშინ უწყნელდება უმეტესობას გაუმკლავდეს მის უსაზღვრო, უსახელო და „უსავენო“ თვისობას.

რატომღაც ჩვენი მხატვრული პროცესის მდინარებაში დღესდღეობით კვლავ შეუცნობელია და შეუფასებელიც ის როლი, ე. წ. ჯგუფური გამოფენებს რომ აკისრიათ. შეიძლება იმის გამოც, რომ თანამედროვე ქართული მხატვრობის ახალი ტენდენციების მაუწყებლად იმთავითვე ცალკეული ინდივიდუალობები უფრო გვევლინებოდნენ, ვიდრე თანამოაზრეთა ჯგუფები. ყოველ შემთხვევაში, ქართველ მხატვართა ჯგუფური გამოფენები რეგიონალური მასშტაბით უფრო განიზომება, ვიდრე შემოქმედებითი პრინციპების ერთიანობის ნიშნით და ამ შემთხვევაშიც, ჯგუფური დათვალეობების შიგნით უთუოდ გამოიყოფიან ხოლმე ცალკეული მხატვრები, რომელთა ხარჯზეც ხდება შემდგომ გამოფენის მთლიანი შეფასება. შარშან ხელფურცლის მუშაკთა სახლში მოეწყო ახალგაზრდა ფერმწერთა ე. წ. ჯგუფური გამოფენა, რომელიც საგულისხმო ფაქტი გახლდათ სწორედ იმით, რომ ამ ექსპოზიციამ გარკვეული სისრულით და კონკრეტულობით გაამქვანა ის ძირითადი ნიშნები, რომლებიც ერთი თაობის ახალგაზრდა ავტორებს ახასიათებთ და რომლებიც, სამწუხაროდ, ეპიდემიას უფრო გავს, ვიდრე ტენდენციას. და თუმცა ეს ნამუშევრები არ იძლევიან მხატვრულ-საზარონო მოტივებზე. თუ უბრალოდ, ოსტატობაზე რაიმე სერიოზული განმარტვადებელი მსჯელობის საშუალებას, მათში პირველსავე ცდებში მიანიც იკვეთება ორი გარკვეულად განსხვავებული გზა, ცხადია, არა თავისი რეალური შედეგებით, არამედ საერთოდ ორიენტაციით.

ერთი ამ გზათაგანი რთულად „გააზრებულ“ სიმარტივეს აფარებს თავს. რაც, არსებითად, კრიტიკულექტუალუზმის ნიღაბია. მეორე კი — მარტივად აღქმული სირთულით თამაშობს, ეს უკანასკნელი პრიმიტივისტული სუროგატია, ანუ კრუპრიმიტივიზმი. ამრიგად, საქმე გვაქვს ორ უკიდურესობასთან, რომლებიც ფაქტიურად ეპიგონებმა გაამქვანეს.

პირველი მოტივი, როგორც წესი, ე. წ. მარალიული შინაარსის თემებით საზრდობს. მისი იდეალია ასოციაციები, ხილვები, ზმანებები, მთვარე და ვარსკვლავები, ზღვა და ოცნებები, ლოცვა და აღსარება... ეს აბსტრაქტული ცნებები და პოეტუზმები, ინტელექტუალური სნობიზმის ხელში საკმაოდ საშიშია ხელოვნებისათვის.

ხსენებულმა ჯგუფურმა გამოფენამ, რომელსაც მოჰყვა მხატვრის სახლთან ახალგაზრდა კლუბ „ფიროსმანში“ გამართული სახელდახელო ექსპოზიციები, საბოლოოდ დააზუსტა ჩვენი ფერმწერის ახალგაზრდული ნაკლის დიაგნოზი — ფერის იქით საგანი არ ჩანს, საგნის უკან კი ფერია გამქრალი. არც თუ იშვიათად ყოველივე ეს ფერის ფუნქციების რეაბილიტაციის სახელით ხდება. ამ გზას ადგას გ. ბუღაძე. მის კომპოზიციებში, მწერალ გურამ პეტრიაშვილის. სტრიქონი რომ მოვიშველიოთ, აირეკლება „ზეცის სიშორით შეშლილი ჩიტის“ მიერ დანახული სამყარო. ახალგაზრდა ავტორმა ვოეთეს, ვანგერის, მალერის მითო-ფილოსოფიური რე-



ფლექსიების ნაცვლად მათი ზოპარ-ილუსტრაციები მიიღო. ესაა ხელოვნური შექმნილი ნათესავი სამყარო, რომლის ეფემერული ბინადარნიც დღის სინათლეს ვერ უძლებენ. საგანგებოდ გვინდა ვილაპარაკოთ ახალგაზრდა ავტორზე, რომელმაც თითქმის მოვლენათა (და არა სამყაროს) აღქმის შედარებით კონკრეტულ რაკურსს მიავგო. მხედველობაში გვყავს ჯ. კუხალაშვილი და კონკრეტულად მისი ერთი კომპოზიცია — „რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის ქრონიკა“.

ხელოვნებათმცოდნეობის მშრალ ენაზე ეს ასე თქმის: მხატვარი ახდენს ეროვნული ხალხური პრიმიტივის ტრადიციების შერწყმას საუკუნის დასაწყისის ფრანგული ხელოვნების გამოცდილებასთან. ჯ. კუხალაშვილის კომპოზიცია კარნავალური ფამილარიზაციის ნიმუშია. ესაა სამყარო, რომელშიც ფოლკლორული ტრადიციით მოქმედებს „ქრონოლოგიური შეუთავსებლობის“ (მ. პრაბი) კანონი. მასში ერთდროულობის მისტერია გაეფეხებული. ესაა ერთგვარი რეპორტაჟი ისტორიის კარნავალიდან, რომელიც ჭანსალი პაროდით სუნთქავს. ავტორი ცდილობს განაზოგადოს კომპოზიციითა რეტროსპექტულ მოტივში ერთად თავმოყრილ ენარულ თუ სტილურ შეუსაბამობათა რკალი და ერთგვარი გულუბრყვილო „ისტორიზებადი“ კლასიფიკაციაც კი მოგვეცეს. იქნება მახვილგონიერი იგავ-პანორამა, მასში ჩამონტაჟებული. ლოგიკურად შეუთავსებელი კადრები მთლიანობაში ამ ქრონიკალურ ფიქრვერკში გამქაფანებულ მარადიულ ლოგიკას აცხადებს. კუხალაშვილის კომპოზიციის დროცა და სივრცეც მისტერიული ქმედების ასპარეზია.

ისტორია აქ სცენურ სივრცეზე გაშლილი და კარნავალურ დროში მიმდინარე თეატრია. კარნავალი კი ყოფიერების ციკლური ჭაჭვის მეტაფორაა, რომელშიც დროის კულტია გაფეხვული. ისტორია-თეატრის ავანსცენას მხატვარი „ცხოვრება-თეატრის“ კულისებიდან მოიხილავს, ადამიანური ცხოვრება აქ გაგებულია, როგორც პაროდია, ანუ ადამიანური კომედია, რომელიც ისტორიის ფიცარნაგზე თამაშდება. საზღვარი ცხოვრების სცენასა და ისტორიის სცენას შორის წაშლილია. ცხოვრების ავანსცენიდან თვალისდახამხამებაში ისტორიის მბრუნავ სცენაზე ამოჰყოფს თავს ადამიანი-მსახიობი და ყოფიერების მარადიულ ფერხულში ებმება.

ესაა ფერწერად ინსცენირებული ისტორია, სწორედ ამგვარად დისტანციურ-გაუცხოებული დამოკიდებულება იცავს ახალგაზრდა ავტორს ისტორიის უმიზნო მისტრიფიკაციისაგან. ასე გვესაზება ჯ. კუხალაშვილის სურათ-ქრონიკებში ჩამარხული აზრი. და მინც ჯ. კუხალაშვილის პრიმიტივისტული შტუდიების მომავალი საექვოა, რადგანაც ნაკლებად აქვს მყარი სულიერი საფუძველი — განცდის სიწრფელე და ემოციის ხარისხი. ამ ფაქტორსაც ითვალისწინებდა პოლ ვალერი, როცა ეკვის ქვეშ აყენებდა არაპრიმიტიული ეპოქის პრიმიტივისტებს („მიამიტურობისაკენ მიბრუნება — ხელოვნური უმწეობა, სიშუღაცა“).

ი. ფარჯიანის ხილვები გამოკვეთილია, სახიერი და ნათელი. მას შეუძლია უმინიშნეული მოტივი ღრმა აზრობრივი და ტექნოლოგიური დამუშავების საგნად აქციოს, რაც მთავარია, იგი საფუძველიანად და ხშირად შეუცდომლადაც განიცდის სახეით მასალას, მის ფერით და კონსტრუქციულ თვისებებს, თუმცა, ამასთან, ცოტა „აწვალბს“ ნახატსაც და ფერსაც, მაგრამ ფორმას არ ამარტყვებს, ფერს არ არბილებს. ეს არაა ძალდატანება მასალაზე, არამედ მასალის ორგანული ბუნების შეცნობის გზაა, რის შედეგადაც ავტორის ანთროპომორფიულ მსოფლალქმნაში ტაღ აღდგება პირველქმნილი, პირქულში სამყაროს კონტურები. ფარჯიანის ღირსება ისაა, რომ მას შეუძლია თავისი გრძნობებისა და ფიქრების ხილულ განცდებად გარდაქმნა, თუმცა მასში ჭერ კიდევ დაობს ეს ორი საწყისი. ამიტომაც, რომ მის ზოგიერთ სახეს აკლია აბსოლუტური სიზუსტე, არა იმიტომ, რომ ისინი კომპოზიციურად არ არიან „დაბმულნი“, — პირიქით, ესაა გზა მხატვრობაში სტატიკური მიზანსცენირებისაგან თავის დაღწევისა, — არამედ იმის გამო, რომ ხშირად იღვა არაა გარდატეხილი ზუსტ სახეობრივ პრიზმაში, ვიმეორებთ, ლაპარაკია ფერით და პლასტიკური ხატის შინაგანი ლოგიკის მდგრადობაზე და არა მის გარეგან კონსტრუქციულ სიმწყობრეზე. ი. ფარჯიანის კომპოზიცია ყველა თავის კომპონენტით — რიტმით, მონტაჟით და ა. შ. საკმარისად მოწესრიგებულია და გაწონასწორებული. იგი თითქოს ღრმად ინახავს შინაგან დრამატულ მუხტს, და რაც ასე არსებითია, საგრძნობია ამ მოუხილავი მუხტის არსებობა. საინტერესოა, რომ ფარჯიანის პოეტიკის კონტურები

იკვეთება ჰოლანდიური ფერწერის, კერძოდ, ვერმეერის ქანრული კონკრეტულობისა და იაპონური ნიჰონგის სინთეზური აღქმის მიგნაზე, რის საფუძველზეც მხატვარი სასურათე სიბრტყის გეომეტრიულად დანაწევრებულ რიტმულ პლანს მძიმე სივრცული მასით ამთლიანებს. ამ მხრივ პასტელის რბილი ფაქტურა, აკვატინტის გამჭვირვალეობა და ქაღალდის თეთრი ფონი ზუსტად გამოხატავენ შესაბამის დროით-სივრცულ პერსპექტივას.

„პასტორალებმა დამაყრუესო“ — აღიარა ამას წინათ ჩვენი ახალგაზრდა ფერმწერლების კბილა პოეტმა თავის ლექსში. როგორც ჩანს, ადრე თუ გვიან, მათაც მოუწევთ თავიანთი იდეოლოგიური მსოფლშეგანების ანალოგიური გადასინჯვა, მათ შორის თ. თათანაშვილსაც. იგი აშკარად წყნარი ზნის მხატვარია, მუშაობს თავისუფლად, დაუძაბავად, სუფთად. და სწორედ ამგვარი სუფთა, დაუმენდილი სტილი. მეტყველების მოხდენილი მანერა, დაუბზარავი ინტონაცია, ფერითი ფრაზის სიმსუბუქეა, რომ გვაეკვებს. ამ ბანალური ოპუსების, უფრო ზუსტად: მათში ჩაბუდებული განცდის ღირებულებაში. პირველ რიგში, მათი ავტორი უნდა შეეძენდეს, რათა გადაიღახოს სქემა, წინ წამოიწიოს კონკრეტული განცდა და მელანქოლიური კაემონის ნაკვლად წარმოისახოს არა მანვენიური გრიმასა, არამედ ადამიანური ტკივილი. მანამდე კი მთელი სიმძაფრით უნდა შევიგრძნოთ ამ ტკივილის ფასი. ცხადაა, ყოველივე ეს მარტო ერთ ავტორს არ ეხება. მით უფრო, რომ ჩვენს მიერ ზემოთ დახასიათებული ყველა ახალგაზრდა ავტორი ჭერ მხოლოდ დემიუტანტია. აქ ლაპარაკია სიერთი პროცესზე, რომელმაც მიაშინტური საუბრების ტყვეობაში მოიქცია ერთი თაობის არაერთი დამწყები მხატვარი. მათ თვითონვე სჯერათ იმ ლამაზი და სუბმურტული სიცრუისა, რომელიც სიბრძნედ ვერა და ვერ ქცეულა, მეტიც: თითოეულ მათგანს, ღია სტურუსი ერთი პოემის („ზღვის მოქცევა“) გმირს რომ დავესესხოთ, უკვე „არ შეუძლია საზღვარი დაუდოს თავის სიცრუეს, რომელსაც ის შთაგონებას ეძახის“. მოკლედ, გამოიკვეთა კიდევ ერთი, — უსიბრძნო სიცრუის ფეტვიზიზაციის ტენდენცია.

ჩვენ განვებ არაფერი ვთქვით სხვა ტენდენციათა შესახებ. მაგალითად, ც. კარდინაშვილის რეტროსპექტული მტუღიები აშკარად არს, დაგვიანებული ხმაა „მამისეული“ სამრეკლოდან, რომელიც უკვე არავითარ ექოს აღარ გამოსცემს და უიმედო ანაქრონიზმად გამოიყურება. დრომ დაგვანახა, რომ ფერწერის ამგვარმა გაგებამ არსებითად ღიად დატოვა ქართული ფერწერის ჰეშმარტი ორიენტაციის საკითხი.

მაინც როგორია მიმოხილვის ფონზე ჩვენი მხატვრობა? გაძნელება ამ კითხვაზე ერთნიშნა პასუხის გაცემა. ყოველ შემთხვევაში, როგორც ბელისკი იტყოდა, მას ჩვენთვის გაცილებით მეტი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ეს შეიძლება გვეგონოს.

მაშ ასე, ჩავთვალოთ, რომ დღევანდელი ქართული ფერწერა განახლების გზაზეა შემდგარი? ეს განახლება პირველ რიგში უნდა შეხებოდეს მის ესთეტიკურ საზრისს: რომელიც კონკრეტულ აზროვნებასთან შეზრდილი თვისობრიობაა. მან ძირფესვიანად უნდა შეცვალოს არა ფერწერის ფორმალური სისტემა, არამედ სწორედ სააზროვნო სიტუაცია. ყოველივე ეს კი სიმართლისათვის თვალის გასწორებებს უდრის. ჩვენი ფერწერის ახალთაობას ზოგად ღირებულებებზე — ოცენაზე, მშვენიერებაზე, სულზე, პარმონიაზე მეტად სიმართლე ესაპირება. მწვევე სიმართლე. ეს სიმართლე კი აქვია გარემომცველ სამყაროში (სხვათა შორის, ამ მშვენიერი ქართული სიტყვის სემანტიკა სწორედ ყოფიერების საგნობრივ გარკვეულობაზე მიანიშნებს). წინააღმდეგ შემთხვევაში მათი სიგრცეში განავარდნა სინამდვილისაგან, სამყაროსაგან გაქცევადა უფრო ჩაითვლება, ვიდრე სულის ნათელვებად. ცხადაა: ჩვენ ამით ფერწერაში პოეზიას არ უარეყოფთ. ბევრიც რომ ვეცადოთ, ღადო გუდიანშვილისა და დავით კაკაბაძის უკვდავ გაკვეთილებზე აღზრდილი მკითხველი ამას არ დაგვიჭერებს.

სიმართლე მუდამ ყოფიერების საგნობრივ ფორმაშია, ეს უკანასკნელი თავად ინახავს მარადიულობის ყველაზე დიდ საიდუმლოს. ეს ჩვენი საუკუნის ფილოსოფიურმა აზრმა თვალნათლივ დაამტკიცა. „უკან — საგნები-საკენ“ — ასეთი იყო XX საუკუნის ფილო-

სოფლის ერთი დევიზთაგანი. ეგზისტენციალიზმის მამამ სწორედ ვან-გოგის „ფეხსაცმელებში“ დაინახა ყოფიერების ფორმა. იყო ამაში რაღაც საბედისწეროდ ლოგიკური შემობრუნება საგნისაკენ, ფორმისაკენ, თვალჩილული სინამდვილისაკენ. „ყოველი პირველადი საგანი გარკვეულია, ხელოვნების მიერ შექმნილი საგანი მით უფრო გარკვეული უნდა იყოს“ — წერდა რილკე, პოეტი, რომელიც იმავე ყოფიერების ენის შემეცნების გზაზე თავად არ ერიდებოდა მოუხილავ ნაწევარტონებს. ამგვარად, ქართული ფერწერის განახლების უშუალო წინამძრობა მარადიულ ფორმაშია საძიებელი. მარადიულ შინაარსს კი მხოლოდ სამარადემოდ ნაწრთობი ფერი და ფორმა, ხაზი და კომპოზიცია უძღვებს. ეს ძველი ქეშმარიტებაა.

ამგვარად, აქ ლაპარაკია კონკრეტული განცდის პრიმატზე, რომლის უქონლობის ასანაზღაურებლადაც რთულსა და არაცალსახა სინამდვილეს ცვლის ზოგადი, განყენებული და არა განზოგადებული მოტივები, ინტენსიურ სულიერ ძაბვას — ფლემატური ხილვა. გამოფიტულ აზრობრივ შინაარსს ვერ შევლის ბრტყელ-ბრტყელი სათაურები. ამგვარი ნამუშევრების შინაგანი დახასიათება არასრულია, აზროვნება — ზედაპირული, კოლორიტი—უფერული, ფაქტურა—შრალი, სივრცე—შემოზღუდული, დრო—შეჩერებული... ამის გამოთა ერთი ნაწილი ხსენებულ აქტორთა ტილოებისა ყალბი, ხელოვნური, არადამაჯრებელი, მათში ჭარბობს ნაცნობი სახეობრივი კონსტრუქციების ბევრჯერ ნამდერი იმიტაცია, რომელთა უადგილო მოხმობაც ემოციური მუხტების გადანაწილებას იწვევს, რის შედეგადაც მხატვრული ეფექტი ძალას ჰკარავს, სახეზე კი მხოლოდ ეფემერული განწყობილება და სუმბურული შინაარსი რჩება.

არსებითი იქნებ სწორედ ისაა, რომ სულით უმანკო, მეოცნებე გმირია ძირითადად ახალგაზრდა მხატვართა *Alter égo*. მაგრამ ყოველივე ეტი ზედდრია და არა მიზანი, არსებობის ერთ-ერთი გამოვლენილი ფორმაა და არა თვით არსებობის წესი. აუცილებელია მისი სულიერ ძალად გარდაქმნა, უნდა მოხდეს რაღაც გადამწყვეტი სულიერი ცხოვრების ამგვარი ფორმისადმი ჩვენს საერთო დამოკიდებულებაში. ამ მხრივ ბოლოსთვის შემოვიტოვეთ ერთი უპრეტენზიო ტილო,

რომლის ავტორიც ახალგაზრდა მხატვარი მარინე მდივანია. ესაა ბავშვის პორტრეტი, რომელსაც „საბა“ ჰქვია. არის რაღაც ნივთიერება ამ სახელშიც! ამ ერთი შეხედვით სახასიათო პორტრეტში იკითხება უცოდველი ბავშვის ტანჯვა თავისი მომავალი ცხოვრების სიწინამე, „საბაში“ არის ამ საზღაურისათვის შინაგანი მზაობის პოტენცია. ამის გამო გვესახება ეს ნამუშევარი ჩვენი შემდგომი თაობის სულიერ პორტრეტად, შესაძლოა ნეგატივად, საიდანაც მომავალში ახალი სულიერი წყობის მქონე პიროვნების ნამდვილი სახე უნდა აღიბეჭდოს. დღესდღეობით კი, ჩვენი მეოცნებე ფერწერის ლირიკული გმირი კი არ დაფრინავს ტრანსცენდენტალურ სივრცეში, მხოლოდ დაფარვატებს მიწისზედა ზონაში. პოეტის ლოზუნგი „ფრთები, ფრთები გვინდა“ ამ შემთხვევაში მათი სულის სასურველი ანაბეჭდი უფროა, ვიდრე სივრცეში განავარდების გრძელეული წინასწარმეტყველება.

* * *

ქართულ მხატვრობაში ახალი თაობა მოდის. ეს თაობა თავისი პროფესიული ზნითა და შინაგანი კულტურის ხარისხით განსხვავებულია წინამორბედთაგან. მათი მასშტაბები თითქოს სხვაა: ისინი „თითქოს“ გაცილებით შორს იცქირებიან სივრცეში და ამიტომ ვეღარ ამჩვენებენ გარსმოცველ საგნებს, „იმეცნებენ“ მოვლენებს და სუსტად გრძობენ სიტუაციებს, მეტად ენდობიან უცხოსა და გარეულს, ვიდრე საკუთარსა და შინაურს. მაგრამ რაც არ უნდა იყოს, ფაქტი ერთია: ეს თაობა რეალურად არსებობს და თხოულობს სამოქმედო დროს და სივრცეს. ჩვენი უკომპრომისო შეფასებაც სწორედ ამ რეალური სასიციოცხო ენერჯის შეგნებით უნდა იყოს გამართლებული.

დაბოლოს, ჩვენი სურვილია, ნუ ეგონებათ, განსაკუთრებით ახალბედა ავტორებს, თითქოს მათ პირველ ნაბიჯებს ხელოვნებაში ვინმე, ინსპირირებულად, თუ სხვა მოტივებით, ქვებს უშენდეს. და თუ მაინც ასე ჩასთვლიან მათ პირველ საჯარო დათვალიერებას, ჩვენ კეთილმოსურნედ შევასხენებთ ერთ გონებაამხვილ რჩევას, რომ: „იმ ქვებისაგან, რომელსაც კრიტიკოსები თქვენ გიმინებენ, აავეთ, ბატონებო, მონუმენტი — იგი თქვენ უკვადავყოფთ“.

მეექვსე ზრდნობა*

ელგუჯა ამაშუკელი



3. თოფურძე. გამარჯვება

სიზაბუშქაში სკოლაშიც და აკადემიაშიც სპორტის თითქმის ყველა სახეობაში მოვსინჯე ჩემი ძალა და შესაძლებლობა. ერთადერთი, რამაც ვერ გამიტაცა, იყო სპორტული სიარული. მართალია, მიმტკიცებდნენ, რომ წმინდა პრაქტიკული მიზნით სპორტის ეს სახეობა ნომერი პირველია, მაგრამ მე იგი ესთეტიკური თვალსაზრისით მაინც არასოდეს მომწონებია. ერთხელ მე და ჩემი მეგობარი ნოდარ ქებაძე ომის პერიოდში მატარებლით თბილისიდან საჩხერისკენ მივემგზავრებოდით. იდგა ზაფხულის აუტანელი ზევატი. ჩვენ ვაგონის ფანჯარასთან ვიდევით კისერგაწვლილები და ვცდილობდით ნიავეთ გავგრილებულიყავით. მატარებელი სადღურ ძირულაში გაჩერდა. სულ ახლოს წყაროს წყლის ისეთი მაცდუნებელი ჩუხჩუხი მოისმა, რომ გადავწყვიტეთ ძირს ჩასვლა და წყლით სულის მოთქმა. ის იყო წყაროსთან მივედით, რომ მოულოდნელად ბაქანზე შემხვედრი მატარებელი ჩამოდგა და ჩვენი ვაგონისაკენ გასასვლელი გზა გადაგვიღობა. მატარებლის ბორბლებქვეშ ვაძრომა ვერ ვაგებდეთ, და ვიდრე რამეს ვიღონებდით, ჩვენი მატარებელი უკვე დაიძრა. დავჩჩით სასოწარკვეთილნი მე და ნოდარი. დიდხანს შეეცქეროდით ერთმანეთს ნირწამხდარნი. როცა გავიგეთ, რომ დილაშდე ტრანსპორტი აღარ

ჩამოვიღიდა. გადავწყვიტეთ მორიგ სადღურაშდე — შორაშნაშდე ფეხით წასვლა, ვიცოდით, რომ დილით ადრე იქიდან საჩხერისაკენ „უუუუშა“ მატარებელი გადიოდა. ბნელი, უმთვარო დამე იყო. კრიკინობლევის სასიამოვნო „მუსიკის“ თანხლებით საავტომობილო გზას დავადექით და სულ მალე უკანდადევნებული სოფლის ძაღლებით „მხარდაპერით“ ისეთი სტარტი ავიღეთ, ალბათ, მეც და ნოდარიც სირბილის ყველა სახეობის ყველა რეკორდს მოგხსნიდით, ძაღლებს უიმედოდ რომ არ ჩაექნიათ კუდები. იმ დამით ძირულა-შორაშნის ტრასაზე პირველად ვიგრძენი სპორტული სიარულის ნაშდვილი ეშხი. ჩვენ სარეკორდო დროში გავიარეთ საკმაო მანძილი და დავრწმუნდით, რომ ტექნიკისა და ტრანსპორტის საუკუნეში, როგორი ანაქრონისტულიც არ უნდა იყოს ასეთი შეხედულება, უტილიტარული თვალსაზრისით „სპორტული სიარული“ ადამიანისათვის ნომერ პირველ ტრანსპორტად რჩება. შესაძლოა, ეს აზრი სუბიექტურია, მაგრამ მე მაქვს საფუძველი ამგვარი მსჯელობისა. დროს არასოდეს დავდევნებიათ მანქანით, ყოველთვის მჭეროდა: იმ საქმესთან, რომელიც მე მელოდებდა გასაკეთებლად, სხვა რეაქტიულნი თვითმფრინავითაც ვერ მიმასწრებს.

ხშირად მეკითხებიან, რატომ არ ვყიდულობ ავტომანქანას და მახსენებენ ილფისა და პეტროვის დღეს უკვე ბანალური გამოთქ-

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 2, 3.



ფალონი.
პეტრე I ძეგლი

მად ქცეულ სიტყვებს, რომ „მანქანა გადაადგილების მშვენიერი საშუალებაა და არა ფუფუნება“, და სივრცობრივი მასშტაბების დღევანდელ ვითარებაში აუცილებელი და საჭირო რამ. არ ვიცი, რას ფიქრობენ სხვები (არც არის აუცილებელი ყველამ ერთნაირად იფიქროს), მაგრამ მაინც მიმაჩნია, რომ საკუთარი მანქანა ზედმეტი „ტვირთია“, მიუხედავად იმისა, რომ მიელ ჩემს შემოსავალს — ჰონორარს თუ ხელფასს ტაქსის მძღოლები უკან აბარებენ სახელმწიფოს. ტექნიკა კომფორტი ანელებს შემოქმედების სტიმულს, ბრძოლის, მოქმედების სტიმულს, ფანტაზიას და აქტუმაციებს ადამიანის ყურადღებას. მანქანა (ესეც სუბიექტური აზრია და ამდენად, შესაძლოა, მიუღებელი კერძო მანქანის მფლობელთათვის) მოგებული წუთებისა და საათების საზღაურად ფიზიკურად გთენთავს და რამდენიმე გრადუსით დაბლა სწევს სულიერ ტონუსს. ტექნიკა ზრდის და აჩქარებს რიცხვს, და რაც უფრო იზრდება რიცხვი, მით უფრო ნიველირებულია ბუნების განუმეორებელი ფენომენი — თვითმყოფადობა.

შემოქმედება ინტიმის სფეროა. კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე ჩვენი საუკუნე ერთადერთია, როცა ტექნიკა და მეცნიერება ისე უტევს და „ავიწროვებს“ ხელოვნებას, ლამის მასზე ადრე შეიჭრას ადამიანის სულიერ სფეროში. მიზეზი? აი მიზეზი: მანქანა, რიცხვი, ტექნიკა, ინტეგრალი. ბოლოს, საით მიაქანებს ყოველივე ეს თანამედროვე ცივილიზაციას? რით დამთავრდება გონებისა და გრძნობის ჭიდილი? ვითომ დაამარცხებს როდესმე კომპიუტერი მოჭადრაკე გენიოსს, ან შეარყევს დედამიწის ორბიტას თერმობატომური აფეთქების ძალა? ვფიქრობ, არასოდეს, ვინაიდან ბუნებას სიცოცხლეზე

ძლიერი არაფერი შეუტყმნია, და როცა ბაღა-ხი ხლენს კლდეს, ეს სიცოცხლის შეუცვლელი ძალაა და არა გონებისა. მაშ, პეტროს ამ ძალას! ეს აზრი ერთხელ კიდევ დამეხება იმ ტაქსის კაბინაში, რომელშიც ჩაჯდომას არ ვაპირებდი. მაგრამ მწვანე შუქის მაცდუნებელმა ძალამ ამჯერადაც დაამარცხა ჩემი ნებისყოფა ალბათ ამიტომაც, დღეს არ დავიგვიანებ იქ მისვლას, სადაც ყველას ეჩქარება — საკუთარ საქმესთან...

მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში ვიმოგზაურო. მაგრამ ვერაფერმა დაჩრდილა ის პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც სტუდენ-



ფალონი. პეტრე I ძეგლი

ტობის ხანში ჩემზე ქალაქმა ლენინგრადმა მოახდინა. ადამიანში განსაკუთრებულ ინტერესს და ემოციებს აღძრავს ასოციაციები, რომელიც წაკითხულ წიგნებს, ნანახ კინოფილმებს და სხვა ბავშვურ შთაბეჭდილებებს უკავშირდება. პეტრეს ქალაქის ნახვა ჩემი დიდი ხნის ოცნება იყო მას შემდეგ, რაც წაყვითლებულ პუშკინის, ტურგენევის, დოსტოევის, ბლოკის, ტხოლოვის და სხვათა ნაწარმოებები. ვნახე კინოფილმები: „პეტრე I“, „ვიბორგის მხარი“, „ჩვენ კრონშტადტიდან ვართ“, „უქანასკელი დამე“, „ლენინი ოქტომბერში“ და სხვა. ბოლოს, ლენინგრადი ხომ ის ქალაქია, რომლის სახელთანაც დაკა-

გმირებულთა მთელი რუსეთის რევოლუციური თუ კულტურული ცხოვრების ისტორია. არქიტექტურის, ქანდაკების, მუსიკის, ბალეტის, ფერწერის, თეატრის ისტორია. ყველა დიდი რუსი ხელოვანის შემოქმედებითი გზაც ხომ ამ ქალაქში დაიწყო და როგორც პროფესიული შემოქმედნი აქ ჩამოყალიბდნენ. მარტო მათი სახელების გახსენება რად ღირს: პ. ჩაიკოვსკი, ს. რახმანინოვი, ფ. შალიაპინი, ა. პავლოვა, დ. შოსტაკოვიჩი, ვ. კობისარევესკაია, ნ. ჩერკასოვი, გ. ულანოვა და მრავალი სხვა. რაც შეეხება არქიტექტურასა და სახვით ხელოვნებას, ამ სფეროში მოღვაწე ადამიანთა გვარების ჩამოთვლა, რომელთაც თავიანთი შემოქმედებით ადიდეს რუსეთის ხელოვნება, შორს წაგვიყვანდა.

1952 წელს, სტუდენტობის დროს, მე და ჩემმა მეგობარმა მერაბ ბერძენიშვილმა გადაწყვიტეთ ლენინგრადში წასვლა და ამ ქალაქის დიდი კულტურული მემკვიდრეობის ახლოს გაეცნობა. მატარებელი ვათენებისას შევიდა „მოსკოვის სადგურზე“, იმდენად ადრე, რომ ქალაქში ტრანსპორტი ჯერ კიდევ არ მოძრაობდა. ვინაიდან ჩვენ ბარგი არ გვამძიმებდა, გადავწყვიტეთ. ფეხით გავყოლოდით ნევის პროსპექტს, რომელიც უმაღლესი „გაიხსნა“ ჩვენს თვალწინ, როგორც კი „მოსკოვის მოედანზე“ გამოვედით. ქალაქის გაცნობაც იმავე წუთიდან დავიწყეთ. დიდხანს ვიდევით ანიჩკინის ხილზე კლოდტის „ცხენებთან“, არქიტექტორ ვორონის ყაზანის ტაძრის ცნობილ არქიტექტურულ ანსამბლთან. მონფერანის ისააკის ტაძართან. და ისე აღმოვჩნდით მარსის მოედანზე, ფალკონეს ბრინჯაოს მხედართან, რომ მხოლოდ იქ გაგვახსენდა, ჯერ კიდევ რომ არ ვიყავით დაბინავებულნი. ორი თვის მანძილზე გულმოდგინედ ვეცნობოდით ლენინგრადის ღირსშესანიშნაობებს, მის უმდიდრეს მუზეუმებს, არქიტექტურულ ანსამბლებს; ვალამებდით ერმიტაჟის ელიზური საბერძნეთის და რომაული ქანდაკების დარბაზებსა და მის საცავებში. ერთი სიტყვით: ვცდილობდით გვენახა ყოველივე, რაც გვიინტერესებდა და გვიზიდავდა.

მაგონდება ერთი ეპიზოდი. საღამოს პუშკინის სახელობის დრამატული თეატრის წინ ბაღში მ. მიკევიჩის „ეპატერიანე II-ის და მისი ფავორიტების“ ძეგლთან მეგობარს ველოდებოდი. ჩემი ყურადღება მამაკაცის ძლიერ-

მა, ნაცნობმა სახემ მიიპყრო. რომელიც მკვეთრად გამოხატული არტისტული მხედრობით ესაუბრებოდა ელევანტური აღნაგობის მქონე რად ლამაზ ასულს. უმაღლესი ვიციანი მსახიობი ნ. სიმონოვი, რომელიც ბავშვობაში ბევრჯერ მყავდა ნანახი კინოფილმ „პეტერ პირველი“ და ამ სურათის გავლენით დახატული მახსოვდა იგი „ჩაბაევილანაც“ (ეჩხარევი). იმდენად მოულოდნელი იყო მასთან შეხვედრა, მაშინაც გაუგებარი რომ არ ყოფილიყო ჩემთვის ზოგიერთი ადამიანის ჰობი ავტოგრაფებზე ნადირობისა, უსათუოდ ჩამოვართმევდი ნ. სიმონოვს ავტოგრაფს.

ცოტა ხნის შემდეგ კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე მე და ლენინგრადის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტმა ოთარ კოლუმამ ვნახეთ მინკუსის ბალეტი „დონ-კიხოტი“, რომელშიც კიტრის პარტიას ის ლამაზი ასული ცეკვავდა, რომელიც სიმონოვს ესაუბრებოდა ბაღში. იგი აღმოჩნდა თეატრის ცნობილი პრიმა-ბალერინა ალა შელესტი. წარმატება იმდენად დიდი იყო, რომ უმაღლესი გამახსენდა ჩემი მეგობარი, აწ გარდაცვლილი მურმან სუპატაშვილი. მან ერთხელ ამ ბალერინას მიხაკებით სავსე დიდი ანონიმური კალათა მიუძღვნა და ასე გამოხატა თავისი აღტაცება მშვენიერებისა და სილამაზის წინაშე.

ეს ექსტი მურმანის ხასიათის, მისი ადამიანური ბუნების ტიპური გამოხატულება



მ. ანიჩკინი.
პუშკინის ძეგლი



გახლავთ. იგი 27 წლის ასაკში გარდაიცვალა, მაგრამ იმდენი სიკეთისა და სიყვარულის დათესვა მოასწრო ჩვენს შორის, რომ მეგობრები დღესაც დიდი გულისტკივილით ვიგონებთ მის სახელს. მურმან სუპატაშვილი იყო მხატვარი, პიროვნება, რომელიც თავისი სამართლიანობით, ბირდაპირობით, ვაჟკაცობით, კეთილშობილებით, მოკრძალებულობით და ინტელიგენტურობით კრავდა, აერთიანებდა მეგობართა წრეს და მათ შორის ურთიერთსიყვარულს, ურთიერთგაგების ძემოსდგროს ამკვიდრებდა. ის ყველა ვითარებაში — დიდი ტკივილისა და სიხარულის ქამსაც, ინარჩუნებდა რაინდულ თვისებებს და მეგობრებს სიმამაცის, მღალაზნეობის შეუღლებელ მაგალითს გვიჩვენებდა. კოკი მახარაძე დღესაც იგონებს, როგორ დაიხსნა მურმანმა უცხო ქალაქში ახალგაზრდა უმწეო ქალი გამძაფრებული შეიარაღებული ხელიგნებისაგან, შიშით დამფრთხალი მოქალაქეების თვალწინ და როგორი აღფრთოვანებულნი დარჩნენ ამ ქალაქის მკვიდრნი უცნობი ქართველი ჭაბუკის ვაჟკაცობით. მურმანი იყო შესანიშნავი სპორტსმენი, ფეხბურთელი, მოკურავე, ტენისისტი. ჩვენ, მისი მეგობრები ვერ გავიხსენებთ მის ვერცერთ საქციელს, შეცდომას (რომლისაგანაც დაზღვეული არავინ არის), რაც ჩვენს თვალში დაამცირებდა, დაამდაბლებდა მურმანის ადამიანურ ღირსებას. თავისი კეთილშობილება და სიკეთე სხვის დასანახავად მას არასოდეს გამოუხატავს; ყოველივე ეს მისი შინაგანი მოთხოვნილება გახლდათ და ის მიხაკებით სავსე ანონიმური კალათაც „დონ-კიხოტის“ სპექტაკლზე მისი ბუნების უშუალო გამოვლენა იყო.

დღემდე წარუშლელია ლენინგრადის თეთრი ღამეებისაგან მიღებული შთაბეჭდილებები; ღრუბლების საჩეჩელებივით მხრებალმართული უზარმაზარი ხიდების სილუეტები, ნევის სანაპიროს დიდებული ხუროთმოძღვრება, ყოველ ფეხის ნაბიჯზე „თავბრუნდამხვევი, შთამაგონებელი მოულოდნელობანი, რომლებიც შემოქმედს ფეხქვეშ მიწას აცლიან და იგი ოცნებათა უკიდვრად სამყაროში გადაჰყავთ“. ეს სიტყვები ლენინგრადზე დიდ რუს რეჟისორს კონსტანტინე სტანისლავსკის ეკუთვნის.

1957 წელს თბილისში გაიმართა მხატვრული კავკასიის ახალგაზრდა მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა. მასში მონაწილეობდნენ დღეს მიუღს საბჭოთა კავშირში და მის ფარგლებს გარეთ კარგად ცნობილი მხატვრები: ე. სალახოვი, ტ. ნარიშკინი, ს. მურადიანი, დ. ნოდია, მ. ბერძენიშვილი, ი. და გ. ოჩიაურები, ე. კალანდაძე, ჯ. ზუნდაძე, ზ. ნიქარაძე, კ. მახარაძე, ა. ბანძელაძე, რ. თახან-მოურავი და სხვები. გამოფენამ ნათლად წარმოაჩინა ის დიდი პოტენციური შესაძლებლობა და შემოქმედებითი თავისებურება, რომელიც საქართველოს და მოძველებულ კლასების ახალგაზრდა მხატვრებს გააჩნდათ. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ეს გამოფენა ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების გზაზე სავსებით გახლდათ და მან მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა შემდგომში საქართველოში სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის საზღვრების გაფართოებასა და გამდიდრებაში.

საქმიანად და თბილად ჩატარდა გამოფენის განხილვა. რომელშიც ბევრი ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე და მხატვარი მონაწილეობდა. სამი მოძვე რესპუბლიკის ახალგაზრდა მხატვართა შემოქმედებითი მეგობრობა კიდევ უფრო გააღრმავა და განამტკიცა იმ შეხვედრებმა, რომლებიც ბუნების წიაღში — ისტორიულ ძეგლებთან, თუ მხატვართა შე-

მ. ამაშუელი, ვახტანგ გორგასალის ძეგლი





ა. ამაშუკელი.
მოქიდივე

მოქმედებით სახელოსნოებში მოეწყო. გამოფენის განხილვის შემდეგ გადაწყვიტეთ მეგობრული ბანკეტი ქალაქგარეთ გაგვემართა. არჩევანი ფასანაურის ახლოს მდებარე სოფელ ჟინვალზე შევჩაჩრეთ მხატვრების ძირითადი ჭგუფი სპეციალური ავტობუსით: გაემგზავრა, ნაწილი კი საკუთარი ავტომანქანებით. ახალგაზრდა ქართველ მხატვართა შორის მაშინ მხოლოდ კოკი მახარაძეს ჰყავდა საკუთარი ცისფერი „ეოლა“. მე, როგორც კოკის მეგობარი, იშვიათად ვმოგზაურობდი მისი მანქანის გარეშე. ამჯერად მანქანაში ჩემთვის ადგილი აღარ აღმოჩნდა. კოკიმ იქ მშვენიერი სქესის წარმომადგენლები ჩასვა და ჟინვალისაკენ „გაფრინდა“. მე სხვებთან ერთად ავტობუსში ავედი და ასე გავუდექით გზას ფასანაურისაკენ. ის იყო ჟინვალს ეუბხოვდებოდით, როცა გზაზე შემზარავი სურათი ვიხილე — ნაცნობ ნომრინი ცისფერი მანქანა ამოტრიალებულიყო და მისი ერთი ბორბალი ჯერ კიდევ ბრუნავდა. საბედნიეროდ, ქალბატონები უვნებლად გადარჩენილიყვნენ, მხოლოდ ერთს მიეღო სახის მსუბუქი დაზიანება. მაგრამ არ ჩანდა მძლოლი კოკი მახარაძე. ის ავტორისსპექტაკლს უკვე ჟინვალის საავადმყოფოსაკენ წაუყვანა. მას მკერდის ძვალი და რამდენიმე ნეკნი ჩამტვრეოდა. ავარიის მიზეზი, როგორც გვიამბეს გადარჩენილმა, დღეს დამსახურებულმა მხატვრებმა — ნელო ჩიქოვანმა, ეთერ ანდრონიკაშვილმა, გუგა მიქაძემ და ეთერ კაკაბაძემ, ირგვლივ ბუნების მშვენიერე-

ბით: ბანოვანთა სილაშაშით, და „შინლის“ სურნელებით „მთვრალ“ კოკის ვერ ვხედავთ. ნევია სველი ასფალტი და უეცრად დასრულ რუქებულ მანქანით ისე შეცურებულა გზაზე, როგორც მარხილი თოვლზე. შემდეგ კი — მკითხველმა იცის, რაც მოხდა. იმავე დღეს კოკი თბილისის საავადმყოფოში გადწოვიყვანეთ, სადაც ორი თვის მანძილზე იმუშებდა მისთვის სახასიათო ემოციურობის სავალალო შედეგს.

აი, რას წერდა 1959 წელს საკავშირო გამოცემლობის „სოვეტსკი ხულოტნიკის“ მიერ ზემოაღნიშნულ გამოფენასთან დაკავშირებით დასტამბული წიგნი — „ამიერკავკასიის ახალგაზრდა მხატვრები“: „სამი რესპუბლიკის — საქართველოს, აზერბაიჯანის და სომხეთის ახალგაზრდა მხატვართა შემოქმედებაში შეინიშნება მეტად მნიშვნელოვანი ძვრები. მათ საუკეთესო ნამუშევრებში იგრძნობა დღევანდელი ხელოვნებისათვის, საერთოდ საბჭოთა ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ძირითადი ტენდენციები: თანამედროვე ადამიანის სისხლსავე, ოპტიმისტური მსოფლშეგრძნება, პიროვნების შინაგანი სამყაროს წვდომის ცდა და მშვენიერებისაკენ მათი მისწრაფებების ერთიანობა. მხატვრის საკუთარი ხელწერის პრაგმატიკა და სხვა. მამფერი რომანტიზმითაა შთაგონებული ტოვრულ ნარიმანბეკოვის და ტაირ სალახოვის მხატვრული სახეები. კომპოზიციური დაძაბულობით და მრავალფეროვნებით გამოირჩევა დინარა ნოდის ინდუსტრიული პეიზაჟები, ღრმა პორტრეტული შინაარსია ნიშანდობლივი ს. მურადიანის და ზ. ნიჟარაძის ნაწარმოებებისათვის; გამოსახვის საშუალებების და მოდელის ხასიათის პარმონიული მთლიანობა იგრძნობა მათ ნამუშევრებში. სტილისტური სიმკაცრე და გამომსახველობა, დეკორატიულობის და ფსიქოლოგიზმის ერთიანობა ახასიათებს ახალგაზრდა მოქანდაკეების ა. გორგაძის და მ. ბერძენიშვილის ნამუშევრებს: „რუხო“ და „ქალიშვილის პტი“, ი. ოჩიაურის „ინჟინერ ი. ჯანდიერის პტი“ და სხვა“.

ყოველივე ეს დაწერილია ოცი წლის წინათ. მაშინ ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა მხატვრები, დღეს მთელს საბჭოთა კავშირში და მის ფარგლებს გარეთ კარგად ცნობილი ოსტატები არიან და მათი შემოქმე-



დება სახელმწიფო პრემიებით და მთავრობის სხვა ოფიციალური ჯილდოებითაა აღნიშნული.

საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობა ხშირად წერს იმ ძეგლების შესახებ, რომელთაც ადგილი ჰქონდა 50-60-იან წლებში ქართულ სახვით ხელოვნებაში, კერძოდ, ფერწერასა და ქანდაკებაში. კრიტიკა ამ საწყისის მიზეზად იმ ხელოვნათა მოღვაწეობას მიიჩნევს, რომლებიც წინ უსწრებდნენ ზემოაღნიშნულ თაობათა ასპარუხზე გამოსვლას. ეს მხატვრები არიან: ს. ვირსალაძე, ი. სუმბათაშვილი, ფ. ლაბიაშვილი, პ. ბლიოტკინი, ლ. შენგელია, დ. გაბაშვილი, ა. ბაქებუქ-მელიქოვი, ე. ბაღდაძე, ვ. შერბილოვი და სხვები. თითოეული მათგანის თვითმყოფადი სახე და ნიჭიერება ჯერ კიდევ არ განსაზღვრავდა ქართული ფერწერის საერთო სახეს, მის გენეტიკურ, სტილისტურ მთლიანობას. ეს იყო ჭგუფი ნიჭიერი მხატვრებისა, რომლებიც თავიანთი შემოქმედებით უპირისპირდებოდნენ იმ დროს ზოგიერთ კრიტიკოსთა და მხატვართა მიერ ვიწროდ და დოგმატურად გაგებულ სოციალისტური რეალიზმის ფართო შემოქმედებით მეთოდს, და თავიანთი ახალი ფერწერული, მხატვრული ამოცანებით ბრძოლის სტიმულს აძლევდნენ ახალგაზრდობას. აღარაფერს ვამბობთ მ. თოიძის, დ. კაკაბაძის, ლ. გულიაშვილის, ე. ახვლედიანის, ქ. მალალაშვილის, ა. ციმაკურიძის და სხვა უფროსი თაობის მხატვართა დამსახურებაზე. რომელთა ცხოვრება და შემოქმედება დღესაც იმის ნათელ მაგალითად რჩება, თუ როგორ უნდა იცხოვროს შემოქმედმა საზოგადოებასა თუ ხელოვნებაში,

რომ იყოს თავისი ერის ღირსეული შვილი. მომავალში შესანიშნავი პედაგოგებისა და მხატვრების: ნ. კანდელაკის, ს. კობულაძის, ი. შარლემანის, ს. გაბაშვილის, ლ. გრიგოლის, ვ. შუხაევის, უ. ჯაფარიძის, ა. ქუთათელიძის, კ. სანაძის, მოქანდაკეების: ვ. თოფურიძის, შ. მიქატაძის, ს. კაკაბაძის, კ. მერაბიშვილის, გ. სესიაშვილის და სხვათა მეთ-ნაკლები დამსახურებით მხატვრობაში მოვიდა 50-60-იანი წლების თაობა, რომელმაც სრულიად ახალი შემოქმედებითი რიტმი და ახალი მხატვრული ამოცანები დააყენა ქართული ხელოვნების წინაშე: ე. კალანდაძე, ჯ. ხუნდაძე, ზ. ნიჟარაძე, ე. ბერძენიშვილი, გ. ქუთათელიძე, ლ. ცუცქერიძე, რ. თურქია, მ. ხვიტია, ო. სულავა და სხვ. ისინი ცდილობენ ახალი ფერებით გაამდიდრონ, მეტი სინათლე და სიღრმე მიანიჭონ ეროვნული ფერწერის პალიტრას, ხარკი გადაუხადონ ჩვენი საუკუნის თანამედროვე ხელოვნების პროგრესულ ტენდენციებს. მეორე ჭგუფი სტუდენტებისა: კ. მახარაძე, გ. გელოვანი, გ. თოთიბაძე, ა. ბანძელიძე, დ. ხახუტაშვილი, დ. გაბიტაშვილი და სხვანი, ითვისისწინებენ რა თავიანთ პროფესიულ შესაძლებლობებს, მიზნად ისახევენ თემატური კომპოზიციური სურათის შექმნას რთულ, სპეციფიკურ ამოცანებს და სწყვეტენ კიდევ მას წარმატებით. ყოველივე ეს თბილისის სამხატვრო აკადემიის სინამდვილეში ახალი შემოქმედებითი, რევოლუციური ტალღა იყო, რომელმაც ბევრი რამ შეცვალა მომავალი თაობის მხატვრულ-ესთეტიკურ აზროვნებაში და მისცა მათ საკუთარი შემოქმედებითი მრწამსის დამკვიდრებისათვის ბრძოლისა და მოქმედების სტიმული. რაც შეეხება ქართული ქანდაკების განვითარების გზას, მის მხატვრულ და საეციფიკურ მიმართულებას, იმ წარმატებაში, რომელსაც მან უქანასკნელ პერიოდში მიაღწია, დიდი როლი ითამაშა ეროვნულმა საქალაქო სკოლამ. სკოლამ, რომელიც ფაქტიურად ორი დიდი მოქანდაკის — იაკობ ნიკოლაძის და ნიკოლოზ კანდელაკის შემოქმედებითი მეთოდისა და ესთეტიკური პრინციპების დაპირისპირების საფუძველზე შეიქმნა, ეს საფუძველი მყარი აღმოჩნდა და მან მომავალ თაობებს მისცა სულიერი ინერცია ახალი მხატვრული აღმოჩენების გზაზე.

ტალანტი ბუნების ფენომენია, მაგრამ

აუცილებელია მისი გამტკიცება, გამოვლენა და სწორი გზით წარმართვა. შეცდომა არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ამა თუ იმ ეპოქის ხელოვნების აღმავლობა და ამ აღმავლობის ტოტალური ხასიათი ყოველთვის უკავშირდება იმ სულიერ და მატერიალურ გასაღებს, რომელსაც მხატვრული სკოლა ეწოდება, რომელიც ავლენს, ააშკარავებს პიროვნებათა ინდივიდუალურ ბუნებისმიერ საწყისს — ნიქს, ი. ნიკოლაძისა და ნ. კანდელაკის განსხვავებულმა მხატვრულმა ხედვამ, მათმა პროფესიულმა სკოლამ ისეთივე როლი ითამაშა თანამედროვე ქართული ქანდაკების განვითარებაში, როგორც მათი მასწავლებლები: თ. როდენის, ა. მთიოლის შემოქმედებამ მეოცე საუკუნის ხელოვნებაში (ნ. კანდელაკი მთიოლის მოწაფის, ა. მატვეციის კლასში სწავლობდა).

როდესაც ვლაპარაკობთ ქართული საქანდაკო სკოლის დიდ როლზე თანამედროვე ეროვნული პლასტიკური ხელოვნების განვითარებაში, ცხადია, არ ვიციწყებთ მსოფლიოს დიდ კულტურულ მემკვიდრეობას, როგორც თანამედროვე მსოფლიოს ხალხთა ხელოვნების, ასევე უძველესი ქართული ხეროთომოდერების, ძველი ეგვიპტის, ასურეთ-ბაბილონის, საბერძნეთისა და რომის, ეტრუსკების, სამხრეთ ამერიკისა და სხვა ხალხების სკულპტურული შემოქმედების სახით. ისე, როგორც ადამიანის მოღვაწეობის ყველა სფეროში, ხელოვნებაშიც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს პიროვნების გენეტიკური თვისების, მისი შესაძლებლობების, ნიჭის სწორი გზით წარმართვას. აქ მთავარ როლს თამაშობს ე. წ. ამპლუის დროული განსაზღვრა, გამოქმედება, რომელიც მხოლოდ პედაგოგის ნიჭსა და ინტუიციას ძალუძს იგრძნოს. ვინ იცის, რამდენი ბრწყინვალე ვოკალური მონაცემების მქონე ახალგაზრდა გამხდარა ცუდი პედაგოგის ხელში რიგითი მომღერალი ან კომპოზიტორად დაბადებული მუსიკოსი — საშუალო პიანისტი, განუზომლად დიდია პედაგოგის როლი, მნიშვნელობა ტალანტის შესაძლებლობის, მისი ნამდვილი მოწოდების გამოვლენაში და სწორი გზის წარმართვაში.

გადაწყვეტილი მქონდა, გამოცდები თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ფერწერის ფაკულტეტზე ჩამებარებინა და ვემზადებოდი კიდევ ამისათვის. ერთხელ შემთხვევით აღ-

მოვჩნდი აკადემიის ქანდაკების სახელოსნოში ი. ნიკოლაძის კლასში, სადაც მუშაობდნენ მეორე კურსის სტუდენტები, დღეს ცნობილი მოქანდაკეები: ე. კაკაბაძე, ბ. კახიანი, შვილი, მ. სარაული, გ. ნიკოლაძე და სხვები. ვისარგებლე შემთხვევით და სახელოსნოში სახელდახელოდ სპორტულ თემაზე კრაკი გამოვქარწყე და თაროზე დავტოვე. მეორე დღეს ი. ნიკოლაძეს ეს ნამუშევარი შეუმჩნევია, მოსწონებია და სტუდენტებისათვის დაუვალება ის ჩაქაროდ ჩემი მოძებნა. მასთან მიმიყვანეს. ბატონმა იაკობმა როცა გაიგო, რომ ფერწერის ფაკულტეტზე ვაპირებდი გამოცდების ჩაბარებას, კატეგორიულად ამიკრძალა ფერწერაზე ფიქრიც კი და მირჩია ქანდაკების ფაკულტეტზე შესვლა. ამ შეხვედრამ გადაწყვიტა ჩემი მომავალი. მართალია, ქანდაკებაში მოუშალებელი ვიყავი, მაგრამ გამოცდილი პედაგოგის თვალს არ გამოუპარა ჩემი ნამდვილი მოწოდება და მისი ყურადღებით, შემწეობით გავხდი თბილისის სამხატვრო აკადემიის ქანდაკების ფაკულტეტის სტუდენტი.

* * *

პირველი ნამუშევარი, რომლითაც მონაწილეობა მივიღე საკავშირო გამოფენაზე,

ე. ამაშუელის ბულგარეთის სახელმწიფოს დამარცხების ხან ასპარუხის ძეგლის პროექტი



„მოქიდავის“ დიგურა იყო. ეს ქანდაკება ჩემი სტუდენტობის დროს, მეოთხე კურსზეა გაკეთებული და სასწავლო ეტიუდს წარმოადგენს. ამ კომპოზიციაში ვცადე გამოვეყენებინა მოდელის თავისებური პლასტიკური თვისება და ფორმის განზოგადებით შემიქმნა მოქიდავის მხატვრული სახე. ნამუშევრის საკემწირო გამოფენაზე წარმატებამ დამარწმუნა საკუთარი ესთეტიკური პრეფერენციის სისწორეში და მომავალში ბევრი რამ განსაზღვრა. დღეს, როცა ამ ნამუშევარს ვუცქერი, იგი ემოციურად ნაკლებად მძლავრებს, მაგრამ მაინც მიდგას სახელოვნოში, როგორც ჩემი პლასტიკური აზროვნების აკადემიური ნიმუში.

„ქართლის დედა“ თბილისის დაარსებია 1500 წლისთვის ზეიმის დღეებში შევქმენი, 1958 წელს. ამ კომპოზიციაში მსურდა გამოვჩინებო ჩვენი დედაქალაქის ისტორია, მისი სიმბოლური სახე, მტერთან შეურიგებელი და კეთილი სტუმრის გულგლი მასპინძელი ქალაქის მხატვრული სახე. ქართული სტუმარ-მასპინძლობის შესახებ ბევრი თქმულა და დაწერილა. ჩვენი დედაქალაქის ისტორია ხომ ათასი ჯურის მომხდურ მტერთან ბრძოლების ისტორიაა და თბილისი — კეთილი გულით მოსული უცხო სტუმრის მასპინძელი.

სამუშეხაროდ, სტუმარ-მასპინძლობის გამოხატვის ფორმები ზოგიერთთა ზომიერებას ვადაცილებული „გულუხვობით“ ზოგჯერ ისე ირღვევა ჩვენთან, რომ ეს ხშირად კომპარტი ქართული სტუმარ-მასპინძლობის არასწორი ინტერპრეტაციის საბაზს აძლევს მავანს და მავანს. სტუმრის პატივისცემა არ არის ერთი რომელიმე ერის პრიორიტეტი. ყველა ხალხი მეტ-ნაკლებად განსხვავებული ფორმით ამჟღავნებს ამ თვისებას. ამ ბოლო დროს განზიარდა უცხოეთის ქვეყნებთან კონტაქტები. ქართველი მეცნიერების, ლიტერატურისა და ხელოვნების უკანასკნელი პერიოდის მიღწევებმა საგრძნობლად გაზარდა სტუმართა ინტერესი ჩვენი რესპუბლიკისადმი და იგი რეალურ შეხვედრებში ვადაიზარდა. ხშირად უცხო თვალს უჩველად აჩნდეს ამა თუ იმ ერისათვის დამახასიათებელ გენეტიკურ თვისებებს, გამტანებულს ცხოვრების, ყოფის თავისებურებებში, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. ქართულ სიტყვათა ლექსიკონში არ-

სებობს სიტყვა „სულცხო“, რომლის აზრსაც ჩრხვი, სემანტიკური მნიშვნელობა ჩემს აზრით, ერის შინაგანი ბუნების მიხედვით, ქოლოგიური თვისებითაა განპირობებული. ოღონდაცვე საუკეთესო, რაც გააჩნდა ქართველ კაცს, სტუმრის წილადაც იყო ნაგულსხმევი. ეს თვისება, ხასიათი ერისა, საუკუნეების მანძილზე ყალიბდებოდა და იგი არა მარტო მიწის ბარაქამ და მზის მალღამა განამტკიცა, არამედ იმ დიდმა ფიზიკურმა და სულიერმა ტკივილებმაც, რასაც ჩვენი ხალხი საუკუნეების მანძილზე განიცდიდა. სიკეთის თესვის ინსტიქტი მისთვის გენეტიკურ თვისებად იქცა ათასი ჯურის მომხდურ მტერთან გაუთავებელმა ბრძოლებმა ბევრჯერ აიძულა ქართველი კაცი ბოროტებისათვის სიკეთის ძალა დაეპირისპირებინა და საკუთარი კეთილდღობის შეწირვის ხარჯზე გვაღინდელი მშვიდობიანი დღის რწმენა მოეპოვებინა. მას ვერც ომებმა, ვერც ისტორიულმა ქართველებმა ვერ შეუცვალეს ფსიქოლოგია. ქართველ კაცს დღემდე სჯერა სიკეთის ძალისა, სჯერა, რომ ბოროტებას არც არა აქვს, რომ იგი კეთილის შემთხვევითობაა. ამიტომაც მისი გულუხვობა, სიკეთის გაცემის ინსტიქტი თანდაყოლილი თვისებაა, რომელიც არაერთგზისაა ერის ისტორიული ცხოვრებით შემოწმებული და დადასტურებული. დიდი წინაპრის სიტყვები — „რასაცა ვასცემ, შენია, რას არა დაკარგულია“, კომენტარს არ საჭიროებს. კიდევ ორი ქართული სიტყვა — „გამარჯობა“ და „მშვიდობა“ იქცა ერის ბედისწერის, ყოველდღიურობის გამომატველ სიტყვებად. გამარჯვების სურვილით ხვდებოდნენ ადამიანები ბრძოლის წინ და მომავალი მშვიდობის სურვილით და იმედით სავალდებოდნენ ბრძოლის შემდეგ ერთმანეთს. ქართველი კაცის დიდბუნებოვნებას არაფერი აქვს საერთო მატერიალურ სიუხვესა და ფუფუნებასთან, ღტოლვა მეგობრებისაკენ, სიკეთისაკენ მისი სულიერი ინერციაა და არსებობის გამართლება. წარმოვიდგინე რა მონუმენტი „ქართლის დედა“ ქალაქის სიმბოლოდ, შევეცადე მეპოვნა ისეთი აზრობრივი ფაბულა, რომელიც შესატყვისი მხატვრული ფორმით მეტყველად წარმოაჩინდა ერის ზემოაღნიშნულ თვისებას და მას დამაჯერებლობას მიანიჭებდა.

ეს ნაწარმოები მიიღო და შეიყვარა ხალხ-

მა. როგორც ჩანს, მიზნისათვის ნაწილობრივ მიანიც მიმდინეოა. ვფიქრობ, მკითხველისათვის უინტერესო არ იქნება ქანდაკების შექმნის მოკლე ისტორია, მით უმეტეს, რომ 25 წელზე მეტი გავიდა მას შემდეგ, რაც ეს ძეგლი თაბორის მთაზე აღიმართა. როგორც აღვნიშნე, 1957 წელს მთელი ჩვენი რესპუბლიკა თბილისის 1500 წლისთვის ზეიმისათვის ემზადებოდა. ბევრი საინტერესო ნაწარმოები მიუძღვნეს მხატვრებმა და არქიტექტორებმა ამ საიუბილეო თარიღს. შევეცადე, მეც გამომეხატა ჩემი დამოკიდებულება ჩვენი დედაქალაქის საიუბილეო თარიღისადმი. გავაკეთე საიუბილეო მედლები, სამკერდე ნიშნები, საქართველოს ისტორიის სახელმწიფო მუზეუმის ფასადისათვის შევასრულე ბრინჯაოს დიდი ტონდო „რუსთაველის პროსპექტი“, არქიტექტორებთან ა. ბაქრაძესთან, თ. კანდელაკთან და ნ. ჯობაძესთან ერთად ვიმუშავე თბილისის შემოსასვლელების გაფორმებაზე. მონაწილეობა მივიღე თბილისის დამაარსებლის ვახტანგ გორგასლის ძეგლის პროექტზე გამოცხადებულ კონკურსში და, ბოლოს, შეექმენი მონუმენტი „ქართველის დედა“.

ეს ძეგლი სულ რაღაც ოთხ თვეში გაკეთდა დროებითი მასალისაგან — ხისაგან (1963 წელს შეიმოსა ალუმინის ფურცლებით). დიდი დახმარება გამოიწვია არქიტექტორ-კონსტრუქტორმა სერგო მეგვრელიშვილმა, რომელმაც უმოკლეს დროში ააგო ხის კონსტრუქციები. მისევე უშუალო ხელმძღვანელობით „აშენდა“ კიდევ იგი (ესარგებლობე შემთხვევით და ყველას, ვისი მონაწილეობითაც ააგო ეს ძეგლი, მსურს ვუთხრა მადლობა). როგორც უკვე აღვნიშნე, 1963 წელს დიმიტროვის სახ. ქარხნის ხელმძღვანელთა დახმარებით და ამავე ქარხნის მუშების მონაწილეობით ძეგლი ალუმინის ფურცლებით შეიმოსა. იანვრის თოვლიან დღეს, სისხამ დღით, როცა ქალაქს ჭერ კიდევ ეძინა, მონუმენტს ხარაჩოები ჩამოხსნეს და იქვე, მე და ჩემმა მეგობრებმა — მწერალმა ნოდარ ღუმბაძემ, მხატვრებმა — ჭიბსონ ხუნდაძემ და ნოდარ მაღაზონიამ შამპანურით შევსვით „ქართველის დედის“ პირველი სადღეგრძელო. ასე „საზეიმოდ“ გაიხსნა ძეგლი, რომელიც მალე თბილისის ემბლე-მურ გამოსახულებად იქცა. გზა ამ ნაწარმოების შექმნიდან, ვიდრე აღიარებამდე, არ

ყოფილა ჩემთვის ია-ვარდით მოფენილი; სიხარულთან ერთად მან ბევრი უსიამოვნებაც მომიტანა. იმ დროისათვის ქანდაკების უჩვეულო ხასიათი, ფორმათა გეომეტრიული წყობა, მასშტაბი და კომპოზიცია ბევრს ეუცხოებოდა. მიხლებოდა ბრძოლა აშკარა თუ ანონიმურ მოწინააღმდეგეებთან; როგორც გულწრფელ შეხედულებებთან, ისე აკრძალული ილეთების გამოყენებით შექმნილ ვითარებებთან. ბევრი პირდაპირი თუ ფსიქოლოგიური დაბრკოლების გადალახვა მომიხდა, ვიდრე მიუხმრობელმა პოლემისტიმა — დრომ არ თანამიგრძნო.

მინდა იცოდეს ყველა ახალგაზრდა შემოქმედმა, რომ არც ერთი გამარჯვება ადამიანის მოღვაწეობის რა სფეროსაც არ უნდა ეხებოდეს იგი, ბრძოლისა და წინააღმდეგობების გადალახვის გარეშე არ არსებობს. როცა გამარჯვებული ზეიმობს და მასთან ერთად მთელი საზოგადოება, „დამარცხებულითაგან“ ყველას როდი ძალუქს დიდსულოვნად შეაფასოს სხვათა წარმატება და თვითონ დარჩეს მორალურად გამარჯვებული. ახალგაზრდა შემოქმედი მზად უნდა იყოს ამისათვის და უნდა შესძლოს ვითარების ობიექტური შეფასება.

ხელოვნების ისტორიაში მრავალია იმის მაგალითი, თუ როდენ ძნელად იმკვიდრებს ადგილს ტალანტი ისეთ გარემოში, სადაც გამეფებულია ესთეტიკურ შეხედულებათა სტერეოტიპი; მაგრამ ეს სიძნელე არასოდეს არ არის შემთხვევითი და მოულოდნელი; რამეთუ წინააღმდეგობა, რომელიც წინ ხედება ტალანტს, ისევე ბუნებრივია და ლოგიკური, როგორც მდინარის საწინააღმდეგო ცურვა ან ახალი მწვერვალის დალაშქვრა. აღმოსავლური ანდაზა — „უნაყოფო ხეს ქვებს არ ესვრიან“ — ბევრ ნიჭიერ შემოქმედს უნარჩუნებს ფსიქოლოგიურ წონასწორობას, ცხადია, თუ ნასროლი ქვა სასიკვდილოდ მძიმე არ აღმოჩნდება. აი, რისთვის უნდა იყოს მზად ყოველი ახალგაზრდა ხელოვანი, რომელ სფეროშიც არ უნდა მოღვაწეობდეს იგი. შემოქმედებითი მარცხის შემთხვევაშიც მან არ უნდა დაჰკარგოს საკუთარი ძალის რწმენა, უნდა სჯეროდეს, რომ მის სათქმელს სხვა ვერ იტყვის; მარცხისა და შეცდომებისაგან კი, როგორც იულიუს კეისარი ამბობს, „მხოლოდ გიყები არიან დაზღვეულნი“.



ი. აბაშუკელი.
პეტრე ბაგრატიონი

1965 წელს ნაწარმოებისათვის „ქართვის დედა“ უმაღლესი ეროვნული ჯილდო — რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემია მომენიჭა. ეს ფაქტი ჩემთვის ორმაგად იყო სასიამოვნო, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ, ესოდენ დიდად შეფასდა ჩემი ნამუშევარი და მეორეც — ეს მაღალი ჯილდო მივიღე სრულყოფილ ახალგაზრდად, ჩვენი ერის ღვაწლმოსილი ადამიანების: კ. გამსახურდიას, ლ. გუღიაშვილის და ი. აბაშიძის გვერდით.

1967 წელს თბილისში, მეტეხის პლატოზე აღიმართა ვახტანგ გორგასალის მონუმენტი, როგორც აღვნიშნე. ამ ქანდაკების შექმნის საავტორო უფლება 1958 წელს ძეგლის საუკეთესო პროექტზე გამოცხადებულ კონკურსში გამარჯვების შედეგად მოვიპოვე (არქიტექტორები: თ. კანდელაკი და დ. მორბედაძე). მონუმენტზე ხუთი წელი ვმუშაობდი და როგორც „ქართვის დედას“, მასაც ჩემთვის მხოლოდ ბედნიერება და სიხარული არ მოუნიჭებია. ვიდრე ძეგლი დაიდგებოდა, მომიხდა ბევრი, როგორც ფსიქოლოგიურ-მორალური, ისე ფიზიკური წინააღმდეგობის გადალახვა, რაზეც ქვემოთ მექნება საუბარი.

ქართლის მემბტიანენი საქაო ცნობებს გვაწვდიან გორგასალის პიროვნების შესახებ. ვცდილობდი, პროექტზე მუშაობისას შეძლებისდაგვარად გავცნობოდი იმ ისტორიულ ეპოქას, რომელშიც მას სახელმწიფო მოღვაწეობა უხდებოდა. ვახტანგის სრული სახელი, როგორც მატთანე ვადმოგვეცემს, ვარან-ხოროსო-თანგ ყოფილა. სპარსულად ხოსრო დიდ ხელმწიფეს ნიშნავდა, მეფეთ-მეფეს, ხოლო გორგასალი — მგელთავას. ეს სახელი ვახ-

ტანგისათვის მტრებს შეურქმევიათ, ტრანიდან მას საომარი მუხარადზე მგლის თვე ჰქონია გამოხატული. შემდგომში ვახტანგის სახლს გორგ-ასლანსაც უწოდებდნენ. სპარსულად მგელ-ლომს ნიშნავს. „ქართლის ცხოვრებაში“ იგი მოხსენებულია, როგორც არაჩვეულებრივად ჰკვიანი და დიდი ფიზიკური ძალის მქონე მეფე-მხედართმთავარი აი. რას წერს ამის შესახებ ისტორიკოს ჯუანშერი: „იგი იყო უმაღლეს ყოველთა კაცთა მის ქამისათა და უმშვენიერეს სახითა და ძლიერი ძალითა. რამეთუ სიმაღლე იყო მისი თორმეტი ბრკყალი (თორმეტი მეტრე ველი ორ მეტრზე მეტი) და იყო სახარელ და გოლიათი, განთქმული ყოვლითა ქვეყანასა, რომელ ჰურვილი (შეიარაღებული ჯავშნით) ქვეითი ირემს მიეწიოს“. თამარ მეფის მემბტიანე ვახტანგ გორგასალს ახასიათებს, როგორც ლომთა-ლომს და გოლიათთა-გოლიათს ... დღემდე შემონახული ლეგენდა-ლექსი-მეტაფორა შესანიშნავად ვადმოგვეცემს მის სულიერ და ფიზიკურ ძლიერებას:

ვახტანგ მეფე ღმრთოს უყვარდა
ციდან ჩამოესმა რვეა;
იალბუზზე ფეხი შესდგა
დღმა მოებმა იწყეს დრეკა...

კომპოზიციის ხაზგასმული გეომეტრიულობა, რაც სკულპტურული მასების, თუ აქსესუარების მკაცრ ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ მიმართულებაში გამოიხატება, მიკარნახა არქიტექტურულმა, სივრცობრივმა გარემომ, პლატოზე აღმართული ძეგლის „მეტეხის“ არქიტექტონიკამ, მისმა პლასტიკურმა თავისებურებამ. ჩემი ღრმარწმენით, იმ სივრცობრივ გარემოში, სადაც მონუმენტი უნდა დადგმულიყო, საჭირო იყო ქანდაკების ერთგვარი სიმკაცრე და სილუეტური მეტყველება, გინაიდან „მეტეხის“ შემოვარენი ქანდაკებასთან ერთად ძირითადი ქალაქის შორეული წერტილებიდან „მუშაობას“, ყველა მოცულობა ერთ მთლიან, ნათესაურ, პლასტიკურ ფორმებს უნდა დაკავშირებოდა და პარმონიულად აღქმულიყო; რაც შეეხება მონუმენტის ახლო წერტილებიდან წაკითხვას, რამდენადაც კომპოზიციის ძირითადი ანფასით ქალაქის კოლორიტული უბნებისკენაა მიმართული, მაყურებელი მას ზურგიდან უახლოვდება და მისი მხერგაც უმალ გადადის ქალაქზე. ახლო მანძილიდან

ადამიანს უძნელდება ქანდაკების მთლიანობაში აღქმა და მთელი ყურადღება გადააქვს მხატვრულ-სპეციფიკურ ნიშან-თვისებებზე, მონუმენტის დეტალების, აქსესუარების და ფორმის სკულპტურული დამუშავების თვისება-ხარისხზე. როგორც აღვნიშნე, არც ამ ძეგლზე მუშაობა ყოფილა ჩემთვის იოლი და მხოლოდ სიხარულის მომტანი. ცნობილია, რომ დიდ კონკურსებში მოპოვებული გამარჯვება ყოველთვის დამძიმებულია ლოგიკურ-ფსიქოლოგიური ქვეტექსტებით, რამეთუ „დამარცხებულნი“ ძნელად ურიგდებიან სხვათა და სხვათა მიერ მათი „კანონიერი შვილების“ (ნაწარმოებების) უგულვებელყოფას და ისინი ბოლომდე საკუთარი შვილების დამცველ ერთგულ მშობლებად რჩებიან (ლაპარაკია მაღალ შემოქმედებაზე). ამიტომ არ არსებობს ობიექტურია კონკურსი (კონკურსი ობიექტურია შეიძლება იყოს გამარჯვებულისათვის).

ვახტანგ გორგასალის ძეგლზე გამოცხადებული კონკურსი თავისი მხატვრულ-პროფესიული დონით ერთ-ერთი საინტერესო იყო ადრე ჩატარებულ კონკურსებს შორის და მან ჩვენი დედაქალაქის საზოგადოებრიობის უდიდესი ინტერესი გამოიწვია. გამოფენიან (საკონკურსო) გახსნის პირველივე დღეს ვიგრძენი, რომ ჩვენმა პროექტმა ისეთ შემოქმედთა ყურადღება მიიპყრო, რომ ერთგვარად შემომსუბუქდა სულიერი სიმძიმე და, როგორც ერთ დროს ბავშვობაში, ოლიმპიადანე გამარჯვებისას, ფრენის ვანცდის სურვილი დამეუფლა. თუმცა კი გამარჯვებამ და მონუმენტის შექმნასთან დაკავშირებულმა სიძნელებმა რამდენიმე წლით დამირღვია სულიერი სიმშვიდე, მაგრამ 1967 წლის თებერვლის წვიმიანმა დღემ (მონუმენტის გახსნის დღე) ჩამორეცხა სულიდან ყველა ხინჯი, ნალექი თუ უსიამოვნო მოგონება, დაკავშირებული ხუთწლიან ტიტანურ შრომასთან.

ზოგჯერ ადამიანს ქვეშეცნეულად მიჰყვება რწმენა, რომ ის ერთხელ ცოცხლობს და ეს რწმენა ათასი ცდუნებისაკენ უბიძგებს, უმღრვეს გონებას, ის ცდილობს ყველაფერი მოასწროს. აქედან წარმოსდგება ზოგიერთთა „დონ-ჟუანური“ ეგო-პრინციპი — სასწრაფო სულიერი განმუხტვის, თუ ფიზიკური სიტკბოების ვანცდისა. დაიპყრო რომელიმე სიმაღლე, ეს ჭერ კიდევ გამარჯვებას არ ნიშნავს, ზოგჯერ გაცილებით სახიფა-

თა დაბლა დაშვება; თუ გამარჯვებულ დაქარაგავს კონტროლს, ზომიერების გრძნობას, საკუთარი შესაძლებლობის შეგრძნებას, უნარს, შესაძლოა ხრამში გადაიჩეხოს. მხოლოდ საკუთარი ძალების ობიექტური შეფასებით შეუძლია შემოქმედს შეინარჩუნოს ბრძოლისა და მოქმედების სტიმული მთელი ცხოვრების მანძილზე, ისწრაფვოდეს იდეალისაკენ.

* * *

გადაწყდა, დაიწყო ვახტანგ გორგასალის ძეგლის დადგმისათვის მოსამზადებელი სამუშაოები, დასრულდა პროექტის კორექტირება, გაკეთდა სამშენებლო ხარჯთაღრიცხვა. მესამედ შევდივარ თბილისის აღმასკომის ერთ-ერთ ხელმძღვანელთან ქანდაკების სამუშაო მოდელის დაწყებასთან დაკავშირებით.

— თქვენა ხართ ამაშუკელი? — მკითხა შესვლისთანავე და ხელით სკამზე მიმითითა.

— დიახ, მე ვახლავართ. — მივუხე და მოშორებით დავჯექი.

— ცოტა ახლოს, — მითხრა მან და სკამა ნომიჩოჩა.

— ერთი, თუ კაცი ხარ. მითხარი: რატომ აქვს ხელი მაღლა აწეული ვახტანგის? (მისი საუბრის სტილი დაცულია). — მკითხა დაჯდომისთანავე, ისე მოულოდნელად, რომ ლამის წამოვდექი და ბოდიში მოვუხადე, როგორ გეკადრებათ-მეთქი. მაღე მივხედე, რაც აინტერესებდა და აღვლეებულმა საჩქაროდ მოვახსენე ხელის ექსტი აზრობრივი და პლასტიკური მნიშვნელობის, ადამიანური ხასიათის, მისი ბუნების გამომხატველი ექსტია-მეთქი.

— უნდა დავაწვივინოთ! — თქვა კატეგორიული ტონით და მოსკოვში დადგმული იური დოლგარუჟის ძეგლის მხედრის ხელის მოძრაობა გაიმეორა; აი, ასე, — გაიშვირა ხელი კარებისაკენ. რომელიც ის იყო გაიღო და შემოვიდა აღმასკომის საბინაო განყოფილების ერთ-ერთი თანამშრომელი. — ბატონო რაჟდენ, ეს ექსტი ზედმეტად „გაცვეთილი“ მოძრაობაა; ყველა ქალაქის დამარცხებულს, ვისაც კი ძეგლი უდგას, ასე აქვს ხელი გაწვილი-მეთქი — შევბედე მორიდებულად.

— არჭიტიკტორებმა თუ ნახეს? — მკითხა და მზერა თბილისის გენერალურ გეგმაზე გადაიტანა, რომელიც მოპირდაპირე კედელზე იყო გაკრული.

— როგორ არა, — ვუბასუხე სასწრაფოდ

და მივხვდი, ამით ნაწილობრივ შევეუმსუბუქე პასუხისმგებლობა.

— კაი, აბა, იყოს. — დამამშვიდა აქეთ და თითქოს რაღაც აუცილებელი და მნიშვნელოვანი გაახსენდა. განსაკუთრებული ცნობისმოყვარეობით მკითხა:

— თავზე რა ახურავს?

— არაფერი, ბატონო რაჟდენ. — მივუგე მე.

— უი! შესძახა გაკვირებულმა, — საჩქაროდ უნდა დაეახუროთ! ეგ ბიჭო მეფე იყო, მარტო მონადირე კი არა.

— ბატონო რაჟდენ, მე მრავალ ისტორიულ წყაროს გავეცანი, ვიდრე ამ ქანდაკებას შეექმნინდი და დავრწმუნდი, გორგასალი ქუდისა და გვირგვინის გარეშეც მეფე იყო და, თქვენ წარმოიდგინეთ, მაშინაც, როცა აბა-ნანას იღებდა-მეთქი. მან ისე გაკვირვებით შემომხედა, არ ვიცი, რით დამთავრდებოდა ჩვენი ესოდენ მაღალინტელექტუალური საუბარი, ბატონ რაჟდენს თავისი თანამშრომელი საუბარში რომ არ ჩაერთო.

— შენ ეთანხმები ამხანაგს? — მიუბრუნდა იგი შემოსულს, რომელიც ბოლომდე ვერ გარკვეულიყო ჩვენი ლაპარაკის შინაარსში.

— არავითარ შემთხვევაში, კაპიტონოვიჩ!

— აბა, ესეც მე ვარ?, — მითხრა ნიშნისმოგებით ბატონმა რაჟდენმა, და ისევ გადახედა შემოსულს.

— იცი, შენ, რაზეა საუბარი?

— არა, კაპიტონოვიჩ.

— აბა, თუ არ იცი, რატომ ერევი საქმეში! მაშინ მართალი ყოფილა ეს კაცი, — დაასვენა მან ჩემთვის ღღემდე ამოუხსნელი „ლოგიკურობით“.

— კი მაგრამ, მეფეს ქული თუ არ დაეახურეთ და მეფურად არ ჩავაკვიტ, როგორ უნდა მივხედეთ ჩვენ. მეფეა ის თუ მწყემსი? დავსვათ მაშინ მთლად ტიტლიკანა ცხენზე და წიძახით მეფე-ათქო.

ერთხელ კიდევ შევეცადე თავის მართლებას, მთავარი ქანდაკებაში პიროვნების შინაგანი დამაჯერებლობა და არა ტანისამოსი, მთავარია მეფის ქანდაკება ტიტყველი იყოს თავისი პლასტიკით, სახის შინაგანი ძლიერების, სიბრძნისა და გონიერების გამოხატულებით და არა მხოლოდ ტანსაცმით-მეთქი.

— არქიტექტორებმა თუ ნახეს? — გაიმეორა კიდევ ერთხელ, და როცა ვუთხარი,

არქიტექტორებმაც ნახეს და თქვენმა სამხატვრო საბჭომაც-მეთქი, — გაჩუმდა და პირდაპირ ვადავია საქმეზე: — როდის ვხსნით ძეგლს?

— გახსნამდე ხომ უნდა გაკეთდეს მოდელი და ჩამოისხას. ხოლო ამისათვის ჭერჯერობით შესაფერისი სახელოსნო არა მაქვს-მეთქი. — მივუგე მორიდებულად.

— აბა, ეს სად გააკეთე? — მიმიითთა ესკიზის ფოტო-რეპროდუქციახე.

— ჩემს პატარა ოთახში. სადაც მშობლებთან ერთად ვცხოვრობ-მეთქი.

— სად ვუშოვთ ახლა ამას სამუშაოდ გილი? — მიუბრუნდა იგი შემოსულს.

— სად გვაქვს ცარიელი ბინა? — სანაპიროზე რომ მივცეთ დროებით, კაპიტონოვიჩ! (ლაპარაკია სანაპიროზე არსებულ საცხოვრებელ სახლზე, სადაც ქორწინების სახლია).

— შეიძლება, მაგრამ კიბე აქვს მიშენებული იმ კორპუსს?

— მივაშენებთ, კაპიტონოვიჩ.

გადაწყდა, მომცეს ბინა. სახელდახელოდ მიაშენეს ხის კიბე და ორი წლის მანძილზე იქ ვმუშაობდი ძეგლის ახალ მოდელზე.

ერთ საღამოს მოულოდნელად კაკუნი მოესმა. როცა კარი გავაღე, ჩემს წინ ბატონი რაჟდენი იდგა, რომელსაც საბინაო სამმართველოს უფროსი ახლდა. შემოსვლისთანავე პათეტიკურად მითხრა: — ერთი მაჩვენე, რაზე მუშაობ ამდენხანს. რატომ მოგეცით ეს ბინა, და თან ყურადღებით დაიწყო მოდელთან გარული რეპროდუქციის და ნახატების თვალყურება. მივიყვანე მოდელთან და ის იყო, უნდა დამეწყო საუბარი, გამაჩერა და მკითხა:

— რატომ აქვს ხელი ვახტანგს მალა აწეული?

— როგორ ვითხრათ, — დავიწყე მე, — ეს ეესტი... და აქ ბატონმა რაჟდენმა სიტყვა გამაწყვეტინა. შენ არ გეკითხები! მე ამას... და მიუბრუნდა მისთან ერთად შემოსულს.

— გვესალმება, კაპიტონოვიჩ!

— ვაი, შენს ბატონს! კი არ გვესალმება, ბიჭო, ეს მეფური ეესტია, ხელისუფლება, ხელმწიფე, ხელშეკრულება, ხელოვნება, ხომ ვაგივია, ყველა ამ სიტყვის მნიშვნელობა „ხელიდან“ წარმოდგება და ხელის — უფლებას გამოხატავს, გაიგე? ნახე! როგორ მიბრძანებს მეფე, გაჩერდითო! და მან ზუსტად გაიმეორა გორგასალის ხელის მოძრაობა.

— ნამდვილად მასეა, კაპიტონოვიჩ!

ბატონი რაედენი უფრო ახლოს მივიდა ქანდაკებასთან, შემოუარა გარშემო და განსაკუთრებულ ყურადღებით დააკვირდა ერთ დეტალს, მეტი მომიბრუნდა და ცნობისმოყვარეობით მიკითხა:

— ეს ორნამენტები საიდან არღე? ქართულია თუ სპარსული? მე გადავუშალე გ. ჩუბინაშვილის „ქართული ოქრომკედლობა“ და ვაჩვენე ის დეკორატიული მოტივი, რომლითაც იგი ასე დაინტერესდა.

— ენე იგი, შენ ეყრდნობი ისტორიულ მასალებს?

— რა თქმა უნდა, ბატონო რაედენ.

— მაშინ, ალბათ, ესეც... — ველარ დაასრულა შეკითხვა. მოულოდნელად კარების მიწახეილიერი კაკუნი გაისმა.

— ეგ, ალბათ, გიორგი სამსონიჩია, მიხსრა მოვალა.

მართლაც, ის აღმოჩნდა. მან ყურადღებით დაათვალიერა ქანდაკება. ჩემი სამუშაო პირობები მაინცდამაინც არ მოეწონა და იქვე მდგომ ბატონ რაედენს საყვედურის ტონით მიმართა: — ნუთუ უკეთესი ადგილი ვერ გამოუძებნეთ ამ ადამიანს სამუშაოდ?! გყოფნის განათება? არ გიჭირს ასეთ პირობებში მუშაობა? ნათელი სახელოსნო უკეთესია, მაგრამ როცა არ არის სხვა საშუალება?.. ბატონმა გიორგიმ შემეპო ნაშუშევიარი და თან დასძინა:

— ადრე არ მომწონდა, მხედრის ხელის მოძრაობა ვაუფგებარი მეჩვენებოდა, მაგრამ ახლა რომ ვაკვირდები, ამ ქანდაკებას სწორედ ხელის ექსტი ანიჭებს ორიგინალურობას და აზრობრივ სიღრმეს.

— სწორი ბრძანდებით, გიორგი სამსონიჩ! — ჩაერთო საუბარში ბატონი რაედენი და თან გ. ჩუბინაშვილის წიგნი გადაუშალა; — ამხანაგი ეყრდნობოდა ისტორიულ მასალებს. აი მაგალითად, ეს დეტალი... აქ ბატონმა გიორგიმ აღარ დაასრულებინა სიტყვა და წიგნი ხელეშვივე ჩაუხურა.

— სჯობია ამ კაცს ხელი შეუწყეთ და უკეთესი პირობები შეუქმენით, რომ მოდელი დროზე დაამთავროს.

ბატონმა გიორგიმ წარმატება მისურვა და მთხოვა, თუ რაიმე ორგანიზაციული ხასიათის დაბრკოლება შემხედვებოდა, არ მომრიდებოდა და მასთან მივსულიყავი.

მინდა კიდევ ერთი კუროზი გავიხსენო, გორგასალის ძეგლთან დაკვეშირებით. ვიდრე

ქანდაკების ნატურალურ ზომაში გამოძეწვას დაეწეებდი, სამუშაო მოდელი ნორმალურ განათებაზე შესამოწმებლად და მანქანით კორექტირებისათვის გადავიტანე მეტრის პლატოზე ერთ-ერთ ძველ ნაგებობაში. პლატოს რეკონსტრუქციის სამუშაოები უკვე დაწყებული იყო, როცა მოულოდნელად საფრანგეთში მომიხდა გამგზავრება და ერთი თვით მუშაობის შეწყვეტა. პარიზიდან დაბრუნებისთანავე, მეორე დღესვე გავეშურე სამუშაოდ, მაგრამ რაც მე იქ ვიხილე, მოულოდნელობის ეფექტით გადააკარბა ყველა იმ შთაბეჭდილებას, რომელიც უცხოეთში მოგზაურობით მივიღე. პლატოზე აღარ ჩანდა ნაგებობა, რომელშიც ვმუშაობდი, და თავისთავად ცხადია, აღარც ძეგლის მოდელი. როცა ვაკვირებულმა და აღევლებულმა მშენებლობის უფროსს ვკითხე, რა მოხდა-მეთქი, მან შიშნარევი და ნირწამხდარი ღიმილით მორიდებულად ხელით მდინარე მტკვარისაკენ მიმითითა. მისი ხელის მოძრაობა ვერ ხუმრობდა მივიღე, მაგრამ ამ ექსტს ახსნა-განმარტებაც რომ დააყოლა, ფერი დავკარგე. ქანდაკების მოდელი, რომელზედაც ორი წელი ვმუშაობდი, მტკვარში გადაგდებული აღმოჩნდა. ერთ-ერთი „მოწინავე“ მუშა-ბულდოზერისტი, რომელიც დილით სხეებზე ადრე მოსულა, ისე შესულა ნგრევის ეშში, რომ სახლიც და ჩემი ქანდაკებაც ტრაქტორის ერთი მიწოლით მტკვარში გადაუშვია. როგორც ვადმოძეცეს, მეორე დღეს ქალაქის იმ რაიონის ხელმძღვანელობას, მშენებლებს სათანადო ზომები მიუღიათ (მყენთავებიც კი ჩაუშვიათ მტკვარში), მაგრამ ამაოდ. ყოველივე ეს საფრანგეთიდან ჩემი დაბრუნების წინააღმდეგ მომხდარა. დიდხანს ვიდექი გავგნებულნი, არ ვიცოდი, როგორ მოვქცეულიყავი. ხელმძღვანელ ამხანაგთა სიტყვები, რომ დამნაშავეს მკაცრად დასჯიდნენ, უაზრო მუქარად

ე. ამაშუაელი. მედალონი



და სიტყვების ხმაურად მესმოდა. ჩემთვის აღარ ჰქონდა მნიშვნელობა, ვის დასჯიდნენ. მით უმეტეს, ვიგრძენი, რომ ეს უფრო შეცდომა იყო, ვიდრე წინასწარი განზრახვით ჩადენილი ბოროტება. ასეა თუ ისე, ბულდოზერისტიკის ენთუზიაზმი დამატებით ორწლიანაა შრომა დამიჭდა. არ ვიცი, რამდენად სწორია გამოთქმა: „ყველაფერი რაც ხდება, უკეთესობისაკენაა“; მაგრამ ჩემ შემთხვევაში იგი, ვფიქრობ, სწორი აღმოჩნდა: მეორე მოდელი მხატვრული სახის დამაჯერებლობის და პლასტიკური თვისებების თვალსაზრისით, პირველთან შედარებით უკეთესობისკენ შეიკვალა. დღეს, როცა ყველა სიძნელე უკან დარჩა და მონუმენტი აღმავანობაშია

რთულია, სიამოვნებით ვიგონებ არა მარტო სასიამოვნო განცდებს, არამედ ყველა სიძნელეს, წინააღმდეგობას, ტიტანობას, „ბრძოლებს“, რომლებიც თან მდევდა ძველზე მუშაობის ხუთი წლის მანძილზე. ჩემთვის ეს მონუმენტი სხვა ნამუშევრებს შორის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო საყვარელია, რამეთუ მასში ვგრძნობ იმ შინაგან ძალას და ენერგიას, რომელიც დღემდე მინარჩუნებს ბრძოლის სტიმულს და უკმარისობის გრძობას, რის გარეშეც არ არსებობს იმედი უფსკრულის პირას წონასწორობის შენარჩუნებისა.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

იტალიური კინემატოგრაფი ხელისუფალთა კონსერვატიზმის ტავერასში

წერილის მეორე პუნქტი ეხება გასაღების ბაზრის და იტალიის კულტურული პროდუქციის ექსპორტს „გასაღების საკითხი — ე. ი. საერთაშორისო ბაზრის საკითხი ახლად დროში — უარსებითია. მიუხედავად მსოფლიოს კულტურული მიღწევების ურთიერთშედარება სწორედ ამ დონეზე ხდება... მართალია, მრავალრიცხოვანი თათბირები, დებატები იმართება, მაგრამ სრულიად გამორიცხულია საბოლოო არჩევანი, განსაზღვრული მიმართულება, რეალური ძალისხმევა იმისათვის, რათა ჩვენ კულტურულ ცხოვრებას, ჩვენი კინემატოგრაფიის შემოქმედებით საწყის შთავებრთ ხელი, მივცეთ სტიმული და შევძლიოთ ღირსებით“.

იტალიის ოცდაცამეტა მთლიან კინორეჟისორთა და სცენარისტთა (მათ შორის არიან სახელმწიფო-კინემატოგრაფისტები ანტონიონი, ბელიო, ბერტოლუჩი, კომენჩინი, ფერარა, გრადი, გრეგორეტო, ლიანე, სკოლა, პ. და ვ. ტავიანები, მარული და სხვანი) ლა წერილთ მიმართ კვეყნის სანახაობა დაწესებულებების მინისტრს. ამ წერილში კრიტიკულადაა გაანალიზებული დღევანდელი იტალიური კინემატოგრაფიის მდგომარეობა და კინოსურათების მხატვრული დონე. წერილის ავტორები კინემატოგრაფიის ახალი კანონის შემოღებას მოითხოვენ. წერილში, სხვათა შორის, ნათქვამია: „ნიკიერად შესრულებული რამოდენიმე ნაწარმოებში ვარდა, იტალიური კინო ისე დაბლა დაეშვა, რომ მეტის წარმოდგენა შეუძლებელია. უკანსკენელი ოცდაათი წლის მანძილზე შექმნილი კომედიური, მამხილებელი, რეალისტური თუ მეტაფორული ფილმების ანუ მთელი იტალიური კინემატოგრაფიის დამახინჯებელი ნიშანი იყო ცინცხალი და გადმონაშთებისაგან თავისუფალი თვალსაზრისი სინამდვილზე, უფა-ცხოვრებაზე, სხვადასხვა მოვლენებზე. ეს სწორედ ისაა, რაც სრულიად არ ეკავშირება ხელისუფლებას, მაგრამ მან ჩვენ მსოფლიო სახელი მოგვსთქვა. ეს სწორედ ის კინემატოგრაფია, რომელმაც მთელი მსოფლიოს კინოზარების კარი გაავლიო“. წერილში ხაზგასმითაა თქმული, რომ იტალიური კინომოდერნიზმი დაიკარგა ახალი კინემატოგრაფიული კანონის უსასრულო მოლოდინით (ავტრ უკვე თხოუმეტი წელიწადია).

ამ ღია წერილმა იტალიურ პრესაში დიდი გამოხმაურება გამოიწვია. იგი განიხილა აგრეთვე იტალიური კინორეჟისორების ეროვნული პროექციების უკუდღეობისა ასამბლეამ. ამ თავიერილობამ დაადატურა, რომ იტალიური კინემატოგრაფიის მდგომარეობა „არასამდვილია“, რომ „დაცვა მისი პროფესიონალური დონე“, ერთხმად მოითხოვა ახალი კანონარეგულირების შემუშავება როგორც კინემატოგრაფიაში, ასევე კერძო ტელევიზიაში.

არც კერძო ტელევიზიასთან ურთიერთობის საკითხს მოშობა თავი (რვა წლის მანძილზე). იტალიური კინომოდერნიზმი განსაკუთრებულ უკმაყოფილებას გამოსთქვამენ იმის გამო, რომ მასში, როცა ევროპული ქვეყნების ხელისუფალნი ეურდნობიან „კონსერვატიული პოლიტიკას, აღმოცენებული შემოქმედებით საწყისებზე და ეროვნულ თვითშეფასებაზე, იტალიაში ეს საკითხები კვლავ და კვლავ იგნორირებულია.

იტალიის სანახაობით დაწესებულებათა მინისტრმა ლ. ლაგორიომ აღიარა, რომ იტალიური კინემატოგრაფიის მდგომარეობა „წლიდან წლიდღე უფრო და უფრო რთულდება“ და დაჰპირდა ასამბლეას, რომ ეს კრიტიკული სიტუაცია უახლოეს ხანში სერიოზული განხილვის საგანი გახდება. მისი აზრით, საპირისპიროა მოქმედ ღონისძიებათა კომპლექსური სისტემის შექმნა, რომელსაც შეეძლება გადაუჭრელი პრობლემების დაძლევა, იმ აუცილებელი მქენაზმის შექმნა, რომელიც განაპირობებს ეროვნული კინემატოგრაფიის ეკონომიკურ და მხატვრულ აღმავლობას. დისკუსიის შედეგად მიღებული იქნა გადაწყვეტილება, რომელიც იტალიური კინორეჟისორების პროექციების გამკაცრებას ავალდებს წარუდგინოს მთავრობას არსებითი პრობლემების მომცველი დოკუმენტი.

თუ რა შედეგი მოჰყვება ამ დოკუმენტს, ამას დრო გვიჩვენებს...ა

(გაგრძელება 42 გვ.)

და სიტყვების ხმაურად მესმოდა. ჩემთვის აღარ ჰქონდა მნიშვნელობა, ვის დასჯიდნენ, მით უმეტეს, ვიგარძინე, რომ ეს უფრო შეცდომა იყო, ვიდრე წინასწარი განზრახვით ჩადენილი ბოროტება. ასეა თუ ისე, ბულდოზერისტის ენთუზიაზმი დამატებით ორწლიანა შრომა დამიჯდა. არ ვიცი, რამდენად სწორია გამოთქმა: „ყველაფერი რაც ხდება, უკეთესობისაკენაა“; მაგრამ ჩემ შემთხვევაში იგი, ვფიქრობ, სწორი აღმოჩნდა: მეორე მოდელი მხატვრული სახის დამაჯერებლობის და პლასტიკური თვისებების თვალსაზრისით, პირველთან შედარებით უკეთესობისკენ შეიცვალა. დღეს, როცა ყველა სიმწელე უკან დარჩა და მონუმენტი აღმაპანდობამ

იტალიური კინემატოგრაფი ხელისუფალთა კონსერვატივიზმის ბაჰეოზაზმი

იტალიის ოცდაამეტმა ცნობილმა კრიტიკოსორმა და სენარისტმა (მათ შორის არიან სახელმოხვეჭილი კინემატოგრაფისტები ანტონიონი, ბელიო, ბერტოლუჩი, კომენჩინი, ფერარი, ჯერალი, გრეგორეტი, ლიბანი, სკოლა, პ. და ვ. ტავიანი, მალედი და სხვანი) ღია წერილთა მიმართა ქვეყნის სანახაობათა დაწესებულებების მინისტრს. ამ წერილში კრიტიკულადაა გაანალიზებული დღევანდელი იტალიური კინემატოგრაფის მდგომარეობა და კინოსურათების მხატვრული დონე. წერილის ავტორები კინემატოგრაფიის ახალი კანონის შემოღებას მოითხოვენ. წერილში, სხვათა შორის, ნათქვამია: „ნიჭიერად შესრულებული რამოდენიმე ნაწარმოების გარდა, იტალიური კინო ისე დაბლა დაეშვა, რომ მეტის წარმოდგენა შეუძლებელია. უკანასკნელი ოცდაათი წლის მანძილზე შექმნილი კომედიური, მამხილებელი, რეალისტური თუ მეთაფორული ფილმების ანუ მთელი იტალიური კინემატოგრაფის დამახასიათებელი ნიშანი იყო ცინცხალი და გადმონათებისაგან თავისუფალი თვალსაზრისი სინამდვილეზე, უოფა-ცხოვრებაზე, სხვადასხვა მოვლენებზე. ეს სწორედ ისაა, რაც სრულიადაც არ ევაშნიკება ხელისუფლებას, მაგრამ მან ჩვენ მსოფლიო სახელი მოგვიტანა. ეს სწორედ ის კინემატოგრაფიაა, რომელმაც მთელი მსოფლიოს კინოზარტის კარი გაგვიღო“. წერილში ხაზგასმითაა თქმული, რომ იტალიური კინომოღვაწეები დაიადრენ ახალი კინემატოგრაფიული კანონის უსასრულო მობლოდინით (აგერ უკვე თხუთმეტი წელიწადია).

არც კერძო ტელეხედავასთან ურთიერთობის საკითხს მოშმათ თავი (რვა წლის მანძილზე). იტალიური კინომოღვაწენი განსაკუთრებულ უწყაუფილებას გამოსთქვავენ იმის გამო, რომ მაშინ, როცა ევროპული ქვეყნების ხელისუფალნი ეყრდნობიან „კონსერტიკული პოლიტიკის, აღმოცენებულ შემოქმედებით საწყისებზე და ეროვნულ თვითმოყვადობაზე, იტალიაში ეს საკითხები კვლავ და კვლავ იგნორირებულია.

რთულია, სიამოვნებით ვიგონებ არა მარტო სასიამოვნო განცდებს, არამედ ყველა სიმწელეს, წინააღმდეგობას, ტიტანურ ძალისხმევას, „ბრძოლებს“, რომლებიც თან მძლედა ძეგლზე მუშაობის ხუთი წლის მანძილზე. ჩემთვის ეს მონუმენტი სხვა ნამუშევრებს შორის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო საყვარელია, რამეთუ მასში ვგრძნობ იმ შინაგან ძალას და ენერგიას, რომელიც დღემდე მინარჩუნებს ბრძოლის სტიმულს და უკმარისობის გრძობას, რის გარეშეც არ არსებობს იმედა უფსკრულის პირას წინასწარობის შენარჩუნებისა.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

წერილის მეორე პუნქტი ეხება გასაღების ბაზრს და იტალიის კულტურული პროდუქციის ექსპორტს „გასაღების საკითხი — ე. ი. საერთაშორისო ბაზრის საკითხი ახლანდელ დროში — უარსებითაცაა. მთელი მსოფლიოს კულტურული მიღწევების ურთიერთშედარება სწორედ ამ დონეზე ხდება... მართალია, მრავალრიცხოვანი თაბიბები, დეპატები იმართება, მაგრამ სრულიად გამორიცხულია საბოლოო არჩევანი, განსაზღვრული მიმართულება, რეალური ძალისხმევა იმისათვის, რათა ჩვენ კულტურულ ცხოვრებას, ჩვენი კინემატოგრაფიის შემოქმედებით საწყისს შთაბეგრით სული, მივცეთ სტიმული და შევმოსოთ ღირსებით“.

ამ ღია წერილმა იტალიურ პრესაში დიდი გამოხატულება პოვა. იგი განიხილა აგრეთვე იტალიური კინოკრიტიკოსების ეროვნული პროფესიონების უოფელურიებას ასახებლად. ამ თავყრილობამ დაადატურა, რომ იტალიური კინემატოგრაფიის მდგომარეობა „არასამდლოა“, რომ „დაიცვა მისი პროფესიონალური დონე“, ერთმანდ მოითხოვა ახალი კანონარეგულაციის შემუშავება როგორც კინემატოგრაფიაში, ასევე კერძო ტელეხედავაში.

იტალიის სანახაობით დაწესებულებათა მინისტრმა ლ. ლავორომ აღიარა, რომ იტალიური კინემატოგრაფის მდგომარეობა „წლიდან წლიადე უფრო და უფრო რთულდება“ და დაპირდა ასახმლეს, რომ ეს კრიტიკული სიტუაცია უახლოეს ხანში სერიოზული განხილვის საგანი გახდება. მისი აზრით, საჭიროა მოქნილ დონისძიებათა კომპლესური სისტემის შექმნა, რომელსაც შეეძლება გადაუტრელი პრობლემების დაძლევა, იმ აუცილებელი შექმნის შექმნა, რომელიც განაპრობებს ეროვნული კინემატოგრაფის ეკონომიკურ და მხატვრულ აღმავლობას. დისუსიის შედეგად მიღებული იქნა გადაწყვეტილება, რომელიც იტალიური კინოკრიტიკოსების პროფესიონების გამგებობას ავალბებს წარუდგინოს მთავრობას არსებითი პრობლემების მომცველი დოკუმენტი.

თუ რა შედეგი მოჰყვება ამ დოკუმენტს, ამას დრო გვიჩვენებს...ა

(გაგრძელება 42 გვ.)

ხელოვანის გზა



ტენგიზ აბულაძე

რუსუდან თიკანაძე

თენგიზ აბულაძის 60 წელი შეუსრულდა. მრგვალი თარიღი ათასგვარ გრძობას აუშლის ზოლმე ხელოვანს — ყოველი წლისთავი ხომ შედეგთა შეჯამების დღეა. მეხსიერებაში ცოცხლდება ხელოვნებაში განვლილი გზა, სადღესასწაულო განწყობილებასთან ერთად უთუოდ გეუფლება სევდა იმის გამო, რომ ბევრი რამ განუხორციელებელი დარჩა და უნდა იჩქარო, რომ რაც შეიძლება მეტი მოასწრო.

ამ დღეს ჩვენც გვსურს თვალი გადავავლოთ თენგიზ აბულაძის ოცდაათწლიან შემოქმედებით ბიოგრაფიას, აღვნიშნოთ მისი ნაწარმოებების ის ჭეშმარიტად ღირებული თვისებები, მომავალი გამარჯვებების იმედს რომ აღძრავენ.

ხელოვანთა შემოქმედებითი

გზა სხვადასხვაგვარად ყალიბდება: ერთნი აღრევე წარმოაჩენენ თავიანთ შესაძლებლობებს, სხვები პირიქით, მოწადის როლში ყოვნიდებიან.

თენგიზ აბულაძე დღესაც სწავლობს და ეძიებს. მისი გარეგნული სიმშვიდე, ერთფეროვანი, საქმიანი სტილი ხშირად მაცდურია: მშვიდი თვითმკაცოფილების მიღმა ფეთქავს დაუოკებელი ცნობისმოყვარეობა, ჭეშმარიტების ძიების ჟინი, მაგრამ არა მშფოთვარე და დაუდგრომელი, არამედ დინჯი და დაკვირვებულო.

მისი სულის მოთხოვნები მუდამ მრავალფეროვანია. მან ბევრი იცის და უფრო მეტის ცოდნა სურს. შეხვედრისას საქმიანად გიზიარებს თავის შეხედულებებს ამა თუ იმ საკითხზე, გარკვევით

და შინაარსიანად აყალიბებს თავის ცხოვრებისეულ დაკვირვებებს, ზოგჯერ კი ცდილობს გაიგოს რაზე ფიქრობს მისი თანამოსაუბრე, რა აზრი გაუჩნდა, საით მისწრაფვის.

თენგიზ აბულაძე იმ ადამიანთა რიცხვს ეკუთვნის, ვისაც უყვარს განმარტობა, ამასთანავე, უყვარს ახალგაზრდობა, უყვარს ჩუმი მზიარულება. ძალიან ძნელია მისი კამათში ჩათრევა. არასდროს არა აქვს სურვილი იმწამსვე, დაუყოვნებლივ „გამოუტანოს განაჩენი“ ამა თუ იმ მოვლენას. ამასთანავე, განზე მდგომი კი, იგი ყურადღებით აღევნებს თვალს ახალ კინემატოგრაფიულ მოვლენებს.

ძიება... ამ სიტყვის აზრი ვასაგებია ყოველი ხელოვანისთვის. მწვერვალზე მყოფი, თენგიზ აბულაძე მზად არის უარი თქვას უკვე მიღწეულზე და აოცებს თავიანთსიმცემლებს შემოქმედებით ჭიებათა მიმართულების სრულიად მოულოდნელი შემობრუნებით, რომლის მიზეზი, ხშირად, ძნელი დასადგენია, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს საკუთარი თავის დალატს. დრო წარმოაჩენს მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში მიმდინარე ამა თუ იმ მოვლენის არსს.

თენგიზ აბულაძე რთული ხელოვანია. ხელოვნებისადმი მისი მსახურება, იშვიათი ერთგულება უფლებას გვაძლევს ვისაუბროთ ამ რეჟისორის შემოქმედებაზე, როგორც თვალსაჩინო მოვლენაზე თანამედროვე საბჭოთა კინემატოგრაფიაში.

თენგიზ აბულაძემ ხელოვნებაში მოიტანა თავისი თემა, რომელიც თავს იჩენს ოსტატის ყველა ქმნილებაში, რეჟისორი თანამიმდევროვლად, სხვადასხვა მასალაზე ამოწმებს თავის ფიქრებს ცხოვრებაზე.

თ. აბულაძისა და რ. ჩხეიძის „მაგდანას ლურჯა“ მნიშვნელო-



კადრი ფილმიდან „მაგდანას ლურჯა“

ვანი ეტაპია ჩვენს კინოში. იგი მოასწავებდა ახალი ტენდენციების ჩასახვას ქართულ კინოხელოვნებაში: ახალი იყო ადამიანის ასახვა, გმირის შერჩევა, მათდამი დამოკიდებულება. დარაც მთავარია, სწორედ აქ მიიგნო ხელოვანმა იმ „შინაგან თემას“ — თემას სიყვარულის, სიკეთისა და ერთგულებისა, რომელიც შემდეგში წამყვანი გახდა მის შემოქმედებაში.

„მაგდანას ლურჯას“ ფართო რეზონანსი ჰქონდა. მან მოკლემეტრაჟიანი ფილმებს შორის პირველი პრემია მოიპოვა კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე. ბავშვები — ფილმის გმირები, ხელს უწყობდნენ ეკრანის „გალხვობას“. ეს კეშმარტი აღმოჩენა იყო.

კინოლიტერატურაში ხშირი იყო საუბარი იმ ვაფენაზე, რომელსაც 50-იან წლებში განიცდიდნენ საბჭოთა და მათი რიცხვში, ქართველი კინემატოგრაფისტები. მიუთითებდნენ იტალიურ ნეორეალიზმსა და იაპონელი კინემატოგრაფისტების მიღწევებზე. ეს არ იყო შემთხვევითი. 50-იან წლებში ჩვენს ეკრანებზე გამოჩნდა ამ ქვეყნების ფილმები, რომლებმაც გააოცეს მაყურებელი გულწრფელობითა და მხატ-

ერული სითამამით. ის, რაც ადრე ანტიესთეტიკურად, მიუღებლად ითვლებოდა, ახლა არა მარტო დასაშვები გახდა, არამედ საყოველთაო ყურადღებას მიიპყრო. ეს ფილმები სოციალურად მნიშვნელოვანნი, ესთეტიკურნი და ნოვატორულნი გახდნენ.

ქუჩიდან მოსული ადამიანი ეკრანზე ავიდა და გვირად იქცა. ეს საოცრად ნაყოფიერი ტენდენციები ყველა ქვეყნის კინემატოგრაფისტთა პრაქტიკაში შეიჭრნენ, გარკვეული კორექტივები შეიტანეს და გამოაფხიზლეს მთელმხარე ან დაფარული პოტენციები.

ქართული კინემატოგრაფი შინაგანად მზად იყო ამ ცვლილებებისათვის. მსოფლიო მიღწევების გაცნობამ ერთობ დააჩქარა ეს პროცესი. გავლენას ხშირად განიხილავენ მხოლოდ წმინდა გარეგნულ თავისებურებათა მსგავსების ნიშნით. საქმე, რა თქმა უნდა, ვაცილებით რთულადაა. ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა ამ პროგრესულ მიმდინარეობაში დანახეს ის, რისკენაც საკუთარი გზით მიისწრაფოდნენ. მაგრამ მათ სულ სხვა სოციალური გარემო ეკვებავდა, სხვა იდეალები ამოძრავებდნენ. მათი აზრები სულ სხვა კალაპოტით წარიმართა. მათ სურდათ თავიანთ თანამედროვეთა — უბრალო მშრომელთა, ჩვენი სინამდვილის კანონზომიერებათა და წინააღმდეგობათა შეცნობა. ბუნებრივია, ქართველმა ოსტატებმა აღარ გაიმეორეს ის, რაც იტალიელ კინოხელოვანთა მიერ იყო შესრულებული. იტალიელთა მონაპოვრებზე დაყრდნობით ისინი საკუთარი ამოცანებიდან, საკუთარი სირთულეებიდან და ეროვნული პირობებიდან გამოდიოდნენ. და თუკი ამ პერიოდის ქართულ ფილმებში შეინიშნება მსგავსება ნეორეალისტურ სურათებთან, ასევე შესამჩნევია სხვა-

ობაც, ჩვენი, ეროვნული ხელოვნების სპეციფიკიდან რომ მომდინარეობს.

აი ასეთ დროს შეიქმნა „მაგდანას ლურჯა“ და „სხვისი შვილები“, ქართული და მთელი საბჭოთა კინემატოგრაფიის აღმოჩენად რომ იქცა.

თ. აბულაძის „სხვისი შვილები“ ავითარებდა „მაგდანას ლურჯაში“ წამოჭრილ თემას. რეჟისორი მორალიზატორის, ჭკუის დამრიგებლის როლში კი არ გამოდიოდა, არამედ ხელოვანის პოზიციებიდან სურდა გაეგო ის, რაც ხდება რეალურ სინამდვილეში, თუნდაც ერთი კერძო ოჯახური ამბის მაგალითზე. ამასთანავე, ამ ფილმში რეჟისორი ყოფის აღმწერად კი არ გვევლინება, არამედ შემოქმედად, რომელიც ქმნის თავის საკუთარ, განსაკუთრებულ სამყაროს. ფინალურ ეპიზოდებში იგრძნობა ოსტატი, რომელიც ღრმად ჩაწვდა გამომსახველობის კინემატოგრაფიულ საშუალებათა აზრსა და ძალას. მან იცის ეკრანული სიჩუმის ფასი, თავისუფლად და ზუსტად წყვეტს დროისმიერ და სივრცით ამოცანებს. მაგრამ უპირველეს ყოვლისა, თ. აბულაძეს აინტერესებს ადამიანი, მისი ურ-

კადრი ფილმიდან „სხვისი შვილები“



თიერთობა სხვა ადამიანებთან, პასუხისმგებლობა საკუთარი თავისა და სხვების წინაშე.

თვალსაწიერის გაფართოებამ, უფრო ზოგად მასალაზე და უფრო ფილოსოფიურ ასპექტში თემის განხილვის სურვილმა რეჟისორი ნოდარ დუმბაძის მოთხოვნასთან მიიყვანა. გაჩნდა ფილმი „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“.

ეკრანიზაციისათვის მასალის შერჩევა ძალზე ნიშანდობლივია: ამ ნაწარმოებმა ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებით დაინტერესებულ რეჟისორს საშუალება მისცა დაბრუნებოდა ეროვნულ ნიადაგს. აქ რეჟისორი შეეცადა გაეხსნა ადამიანთა ურთიერთობა არა ოჯახის, არამედ თაობათა დონეზე. სამი მოხუცის მხატვრული სახე — ფოლკლორულიცა და ერთგვარად „ჯადოსნურიც“ — მაღალი და უკვდავი ტრადიციების მატარებელია.

თ. აბულაძის შემდეგი ნამუშევარი „ვედრებაა“.

ხელოვანი, შემოქმედი მსოფლიოს კინემატოგრაფისტთა ფიქრის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ობიექტად იქცა. ძიება დიდი ხანია მიმდინარეობდა: მაიაკოვსკის ცნობილი ექსპერიმენტი — სცენარის „როგორ ბრძანდები?“; კოკტოს ფილმები, კულევშოვის „დიდი ნუგეშისმცემელი“. ცნობილია აგრეთვე საბჭოთა ბიოგრაფიული ფილმის მარცხი და გამარჯვებაც.

თ. აბულაძე ებმება თანამედროვე კინემატოგრაფისტთა დისპუტში, რომელიც ეხება ხელოვანის ბედს, მის პასუხისმგებლობას მსოფლიოსა და საკუთარი თავის წინაშე.

რეჟისორი მიმართავს დიდი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებას. მაგრამ იგი როდი ცდილობს მარტივი ბიოგრაფიული ფილმის გადაღებას. „ვედრებაში“ ერთმანეთის გვერდით არსებობს ორი რეალო-

ბა: პოეტის ქმნილებათა რეალობა და ძალზე განზოგადებული, შეიძლება ითქვას, სიმბოლური რეალობა პოეტის ცხოვრებისა, უფრო სწორად, ცდა შემოქმედისა და მის ქმნილებებს შორის კავშირის ფილოსოფიური გააზრებისა.

ფილმი „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ მოგვიტოვებდა გმირის კავშირზე ხალხის ტრადიციებთან, „ვედრება“ აგრძელებდა საუბარს ხელოვანის კავშირზე მთელ სამყაროსთან, იმაზე, რომ ადამიანთა სევდა და სიხარული ხელოვანის გულშია გამოტარებული, რომ მის ქმნილებათა გმირები საკუთარი ცხოვრებით იწყებენ ცხოვრებას, შეუძლიათ გაასამართლონ ხელოვანი ან დაენებარონ ხელოვნებაში საკუთარი გზის არჩევაში. ეს იყო ფილმი შემოქმედის დანიშნულებაზე.

ჩვენი კინოხელოვნების განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე თ. აბულაძის ფილმები კრიტიკის ყურადღების ცენტრში ექცეოდნენ, მათ გამოცხარე კამათიც გამართულა.

ჩვენ არ შევუდგებით „ფერწერულ სკოლად“ წოდებული კინემატოგრაფიული მიმდინარეობის თავისებურებათა განხილვას.

ქალრი ფილმიდან „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“



მაგრამ რამდენიმე მოსაზრებას მიიღო გამოეთქვამთ, ვინაიდან თენგიზ აბულაძის ფილმი „ვედრება“ ამ მიმდინარეობის ირგვლივ გამართული დებატების ცენტრში მოექცა.

ზოგიერთი მკვლევარი აღნიშნავდა, რომ „ფერწერული სკოლა“ იყო ფორმა ერთგვარი პროტესტისა, მიმართული ეკრანზე უბრალო ცხოვრებისეული შემთხვევების, გაუაზრებელი ნატურალისტური სიუჟეტების ასახვის წინააღმდეგ. მიღრეკილება ეთნოგრაფიზმისაკენ, იგატური კონსტრუქციისაკენ, ალეგორიულობა, დიდი ყურადღება გამოსახულების ფერწერული მხარის მიმართ — აი ის ბრალდებები, რომლებსაც უყენებდნენ ამ სკოლის მიმდევრებს. ზოგიერთი მკვლევარი იმ პესიმისტურ დასკვნამდეც მივიდა, რომ „ფერწერული სკოლა“ უპერსპექტივოა და რომ მის წიაღში ჩამოყალიბებული პრინციპები არ გამოდგება თანამედროვეობის ამსახველი სიუჟეტებისათვის.

ფორმალური ძიებები, ხელოვნების კანონებით სინამდვილის გარდაქმნის შესაძლებლობა იმდენად მიმზიდველი იყო, რომ მერე პლანზე გადაინაცვლა არსებითი საკითხი — რა მიზნებს ისახავს ეს გარდაქმნა? კინემატოგრაფისტები გაიტაცა სტილიზაციის, თამაშის, წარმოდგენის ზღაპრულმა ფანტასტიკურმა სამყარომ.

ფორმალური აღმოჩენებით შინაარსის გაღრმავება, ამა თუ იმ ეტაპზე შინაარსზე ფორმის გაბატონებაც კი, არც საშიშია და არც პროცესის შეცდომას წარმოადგენს. არის ამაში სერიოზული კანონზომიერება: ძალიან დიდი ხნის მანძილზე კინემატოგრაფისტებს აინტერესებდათ რა და არა როგორ.

ფილმიდან „სამკაული სატრ-



კატრა ფილმიდან „ვედრება“

ფოსათვის“ მოყოლებული სულ უფრო თვალსაჩინო ხდება თ. აბულაძის სწრაფვა სტილიზატორობისაკენ. საკმარისია შევადართო ეს ფილმი „ვედრებას“, რომ დავინახავთ რამდენად ფორმალიზებულია აქ რეჟისორის ამოცანები. მოსალოდნელი იყო, რომ ამ ფილმში ტრანსფორმირებული იქნებოდა „ვედრების“ პრობლემატიკა, ვინაიდან სწორედ „ვედრება“ ითხოვდა ერთგვარ გაგრძელებას. ფილმში „სამკაული სატრფოსათვის“ თ. აბულაძემ მიმართა დაღესტურ მასალას, რათა კიდევ ერთხელ წამოეწყო საუბარი ხელოვანის ბედზე, იმაზე, თუ რას და როგორ ხედავს იგი სამყაროში, რა არის ცხოვრებისა და ხელოვნების ქემარტი არსი.

ამ ფილმში თ. აბულაძემ მიავგნო მეტად სინტერესო და თანამედროვე ხერხს — არცერთი მოვლენა არ არის უსახური, ცალმხრივი, იგი მრავალი მნიშვნელობის შემცველია, დაკავშირებულია წარსულსა და აწმყოსთან, სჩვევია მოულოდნელი გარდასახვა. ესაა ქემარტი მხატვრის თვლით დანახული სამყარო, რომელიც ასწორებს, აზუსტებს ობიექტური რეალობის ხედვას. მაგ-

რამ, სამწუხაროდ, დრამატურ-
გია მოკლებულია იმ ორსახოვ-
ნებს, რომელიც წარმოაჩენს და-
ფარულს, უხილავს და ახალი სხი-
ვით აშუქებს ხილულს.

სწრაფვამ კინოგამოსახულების
გამომსახველობით შესაძლებ-
ლობათა ათვისებისაკენ, იმ ესთე-
ტიკურ პარამეტრთა პოვნისაკენ,
რომლებიც ახალგაზრდა ხელოვ-
ნებს ძველი, დიდი მუშების
გვერდით დააყენებდნენ, უბიძგა
კინემატოგრაფისტებს ისეთი ნა-
წარმოების შექმნისაკენ, რომლებ-
შიც ბატონობდნენ თამაშის, წარ-
მოდგენის, რეალობასთან გაუ-
ცხოების კანონები, კარნავა-
ლის წესები.

კლასიკასა და ფოლკლორზე
დაყრდნობით კინემატოგრაფის-
ტები ქმნიდნენ განსაკუთრებულ
სამყაროს, რომელშიც მხატვრუ-
ლი სახეები იჩენდნენ მიდრეკი-
ლებას სიმბოლიკისაკენ, გამოსა-
ხულება მეტაფორული ხდებოდა,
ხოლო ყანრი თავის იგაფურ ბუ-
ნებას ამჟღავნებდა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ,
„ვედრებაში“ მასალის ამგვარი
დამუშავების პრინციპები სრუ-
ლიად გამოჩნდა. გამოსახულებამ
თითქოს შეისისხსორცა პოეზი-
ის ძალა და ფილოსოფიური სიღ-
რმე, შეიძინა განსაკუთრებული
მნიშვნელობა და გამომსახველო-
ბა.

თ. აბულაძის შემდეგ სურათს
„ნატერის ხეს“ გ. ლეონიძის მოთ-
ხრობათა მოტივები დაედო სა-
ფუძვლად. რეჟისორის არჩევანი
სრულიად კანონზომიერი იყო.
„ნატერის ხე“ ძალზე რთული,
წინააღმდეგობრივი. ამასთანავე,
ნიჭიერად გაეთვებული ფილმია.
ხელოვანს აქ, ისევე როგორც
„ვედრებაში“, შესაძლებლობა
მიეცა გამოეცადა კინემატოგრა-
ფის გამომსახველობითი საშუა-
ლებები ლიტერატურულ სახეთა
ხორცშესხმისას.



კადრი ფილმიდან „ნატერის ხე“

ამოცანის სირთულე იმთავით-
ვე ცხადი იყო, მაგრამ თ. აბულა-
ძემ არ უღალატა საკუთარ თავს,
თანამიმდევრულად განაგრძობდა
მუშაობას არჩეული მიმართუ-
ლებით და მის ფარგლებში აღმოა-
ჩენდა კანონის შესაძლებლობებს.

ფილმის გამომსახველობითი
კულტურა ძალზე მაღალია. შეი-
ძლება ითქვას, რომ ფერითი და
პლასტიკური გადაწყვეტა ფილ-
მის გმირად გვევლინება, რომე-
ლიც სიუჟეტს, პერსონაჟებსა და
თვით კარნავალურ რეალობასაც
თავის ელემენტებად აქცევს, ფერ-
წერული საწყისის პრიმატი, ამა-
თუ იმ ფერითი გამის გაბატონე-
ბული მდგომარეობა, თითოეული
კადრის აზრობრივი დატვირთუ-
ლობა იქცა არა მარტო მასალის
გახსნის ხერხად, არამედ გვიძულ-
ლა გვენახა მასში საკუთარი მნი-
შვნელობის შემცველი რიგი.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს
პროცესი ერთობ გაკიანურდა.
მაგრამ დღეს უფრო არსებითია
საკითხი იმის შესახებ, თუ რა
შინაგან ევოლუციას განიცდის ეს
კინემატოგრაფიული მიმართუ-
ლება და რა გავლენას ახდენს იგი
დოკუმენტურ სტილზე, დოკუმენ-
ტურ ტენდენციებზე... ძიების ამ
რთულ პროცესში თ. აბულაძე
მონაწილეობს თავისი ახალი, თი-

თქმის დოკუმენტური სცენარით „ხსოვნა“. ცხადია, მომავალი ფილმის თავისებურებებზე საუბარი ჯერ ნაადრევია, მაგრამ სასცენარო ჩანაწერებისა და გადაღებული მასალის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, საქმე გვაქვს პოლისტილისტიკასთან, ვინაიდან სტილიზაცია თანამეზობლობს ქრონიკასთან, მასალის ფერწერული ორგანიზება ენაცვლება დოკუმენტური მანერით გადაღებულ ეპიზოდებს. ერთი სიტყვით, აქ იბადება ახალი სტილი, რომელიც 70-იანი წლების საბჭოთა კინემატოგრაფში ჩაისახა.

თ. აბულაძის შემოქმედება სხვადასხვაგვარად შეიძლება შეფასდეს, შეიძლება დაეთანხმოთ ან არ დაეთანხმოთ მის მხატვრულ კონცეფციებს, მაგრამ ერთი კი უდავოა—მისი შემოქმედების გარეშე ქართული და საერთოდ, მთელი საბჭოთა კინემატოგრაფი წარმოუდგენელია.

თავის ოცდაათწლიან შემოქმედებით გზაზე თ. აბულაძე არ ჩერდებოდა და არც ჩქარობდა. მის გარეგნობაშივე ადვილად შესაგრძნობია ეს გონიერი სიღინ-

ჯე. შეიძლება გვეფიქროს, რომ ყოველივე ეს საკუთარი თავის რწმენას ემყარება, რომ ვრცელად ნუწყვეტლავი სერიოზული შაობა, რომლის დროსაც მას ხშირად ეუფლება შიში ახლის წინაშე. შემთხვევითი თანამოსაუბრისათვის თეგვი აბულაძე იმ პიროვნებათა რიცხვშია, ვისთვისაც უცხოა შემოქმედებითი მღელვარება, ვინც მუდამ მზადაა ნებისმიერი დისკუსიისათვის, თანამედროვე ხელოვანის წინაშე აღმოცენებული ნებისმიერი საკითხის განხილვისათვის. ეს ასე არ არის. რეჟისორის მუშაობაზე დაკვირვებისას, მასთან ხშირი შეხვედრისას ხდება შესაძლებელი მისი რთული ბუნების, წინააღმდეგობებით და ეჭვებით შეპყრობილი სულის ამოცნობა.

თ. აბულაძემ თქვა თავისი სიტყვა ხელოვნებაში. ჩვენ მოუთმენლად ველით მის ახალ ფილმს, ველით ახალ აღმოჩენებსა და გამარჯვებებს. მათ გარეშე ქართული, მთელი საბჭოთა კინემატოგრაფის ცხოვრება სრულყოფილი არ იქნება.



კლარი ფილმიდან „ნატურის ხე“

ნოდარ ქვათელაძის გამოფენაზე

ვახტანგ დავითაია

მს წერილი ნოდარ ქვათელაძის პერსონალური გამოფენიდან მიღებული შთაბეჭდილებების ფრაგმენტებია და არა აქვს მისი შემოქმედების ანალიზის პრეტენზია.

არქიტექტორებისთვის კარგა ხანია ცნობილია ნ. ქვათელაძის სერიოზული ძიებები ფერწერაში, მაგრამ მისმა პერსონალურმა გამოფენამ სრულიად შეცვალა ჩვენი წარმოდგენა ამ ძიებათა მასშტაბებსა და ინტენსივობაზე.

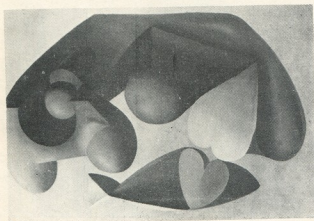
გამოფენილ ნამუშევართა ავტორის ესთეტიკურ შეხედულებებს შეიძლება დაეთანხმოთ ან არ დაეთანხმოთ, მიიღოთ, ან არ მიიღოთ, მაგრამ მისი შემოქმედების მნიშვნელობის უარყოფა შეუძლებელია.

ნოდარ ქვათელაძემ ახალგაზრდობის წლებშივე დაძლია შემოქმედებითი „შიში“ არქიტექტურაში, სიფრთხილე, რომელსაც არასდროს არავისთვის წარმატება არ მოუტანია, ვფიქრობ, ამან ხელი შეუწყო მის თამამ ძიებებს ფერწერაში.

თუ რაიმე საერთო არსებობს ნ. ქვათელაძის არქიტექტურასა და ფერწერას შორის, ეს უპირველეს ყოვლისა, ისაა, რომ მისთვის, მოხსნილია გარეშე თვალის პრობლემა, ანუ ფიქრი იმაზე, თუ რას იტყვიან სხვები მის შემოქმედებაზე, იგი ერთი ერთზე რჩება მისეულ სამყაროსთან და ახდენს თვითგამოხატვას.

ნოდარ ქვათელაძის ფერწერა არ ეტევა არც ერთ ღღემდე ცნობილი „იზმის“ ჩარჩოებში და ამგვარის მოძიება, მისდამი მისადაგება ვერ მიგვიყვანს სასურველ შედეგამდე ფერის ინტენსივობით იგი ექსპრესიონისტებს გვაგონებს, ფორმის სისახესითა და სიმკვრივით — რენესანსის ოსტატებს, კომპოზიციის თავისუფლებით — კუბისტებსა და აბსტრაქციონისტებს, და, რაც მთავარია, ეს ნოდარ ქვათელაძეა, აქტიური, მოზროვნე, XX საუკუნის ინტელექტუალური ადამიანი, რომლის შემოქმედებაში გრძნობასთან, ინტუიციასთან ერთად გონებაც დიდ როლს თამაშობს.

პირველი, რაც საგამოფენო დარბაზში შესვლისას გეუფლებათ, ისაა, რომ კარგავე სურვილს ეძებოთ თქვენეული სილამაზე თუ

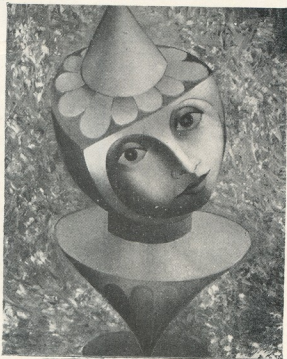
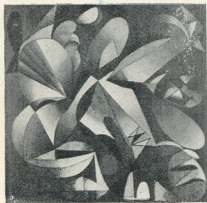
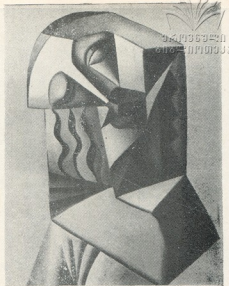


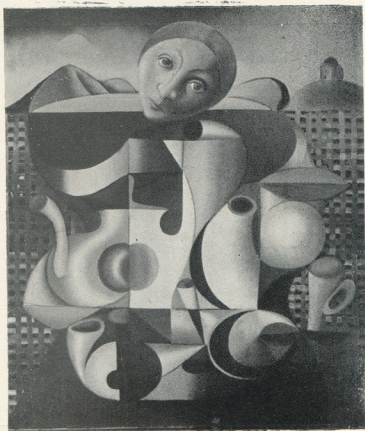
ნ. ქვათელაძე.
კომპოზიცია



ნ. კვათელაძე
დასაფლავებული
ნატურმორტი







ქალი და ნატურმორტი
კომპოზიცია „წარმოშობა“
ქალი და ნატურმორტი
დრო და ადამიანი
ვოგონას პორტრეტი
დრო და ნატურმორტი



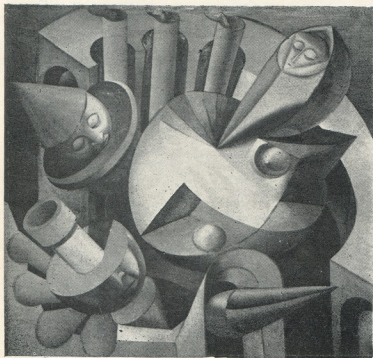
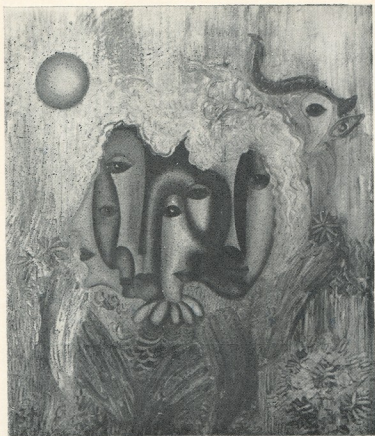
სული და ხორც
ქალი და შამაქაძე
ხიუზვი





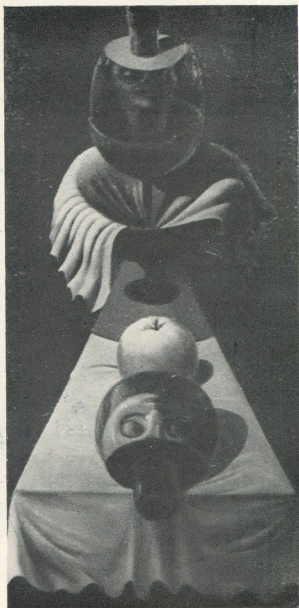
სოფი
კომპოზიცია „ბედვა“
ნატურმორტი

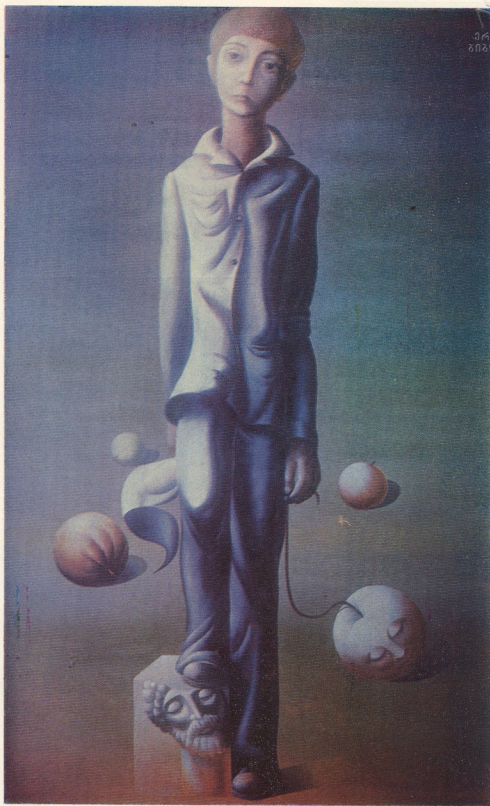






არხის ესთეტიკა
ნატურმორტი და ესთეტიკა
სიუზვე
სიუზვე
თვითშექმნა





„ა. დვორნიკოვი“

ტკობა, და მთლიანად ემორჩილებით, ეთან-
ხმებით ავტორს.

თუ აღამიანი ისტურვებს ხელმეორედ მოი-
ნახულოს ეს დარბაზი, არა იმდენად სულიე-
რი ტკობისათვის, არამედ უფრო იმისთვის,
რათა დაიტვირთოს ახალი ენერჯითა და ძა-
ლით, შეიძინოს ახალი მასშტაბი.

არის ამ ფერწერაში რაღაც ისეთი, რაც
მიგვანიშნებს ავტორის არქიტექტურობაზე.

პირველი შთაბეჭდილება

ემზარ კვიციანიშვილი

ღმრთა კარიდან მოპირდაპირე კედელზე ჩა-
მოკიდებული მოზრდილი ტილო ჩანდა. ელე-
განტურად ჩაძმული. 11-12 წლის ცისფერ-
თვალედა, ოდნავ ნაღვლიანი. ოცნებაში წა-
სული ლამაზი ბიჭი წამით შეყვანებულიყო.
თითქოს ლურჯ ცაზე ტატიტ გადამავალ
დრუბლის ნაფლეთს მისჩერებოდა. ზელში
ძაფზე გამობმული ბურთულა ეკიბა. ცალი
ფეხი რომელიღაც ბერძნული სვეტისა თუ
ფრიზის ჩამონატეხზე შეედგა (ქვაზე ძველი
ელინის ტიპიური სახე იყო ამოღარული). ეს
დეტალი მიგვანიშნებდა, რომ სურათის ავ-
ტორს — მეოცე საუკუნის პირმშოს — წარ-
სულის დიდი კულტურული მემკვიდრეობა
თავისებურად მოაზრებული და გათვალის-
წინებული ჰქონდა. მთელი სურათი გასაო-

გაოცებას იწვევს ნოდარ ქვათელაძის შე-
მოქმედებითი ინტენსივობა, ის ფაქტი, რომ
ამ მრავალრიცხოვანი ფერწერული ტილოე-
ბის ავტორი პროფესიონალი ხუროთმოძ-
ვარია, რომელიც აქტიურ, ყოველდღიურ
პრაქტიკულ მოღვაწეობას ეწევა და რომლის
პროექტებს ყოველთვის ინტერესით ელო-
დება არქიტექტურული საზოგადოებრიობა.

ცარ სინათლესა და სიწმინდეს ასხივებდა,
მზილავედა თეთრისა და ცისფრის გარდამა-
ვალი, ძლივს შესამჩნევი მონაცვლეობა პირ-
ველად სწორედ ეს წვივმალაი ბიჭი შემო-
მეგება ნოდარ ქვათელაძის მეტად საინტე-
რესო და, ცოტა არ იყოს. მოულოდნელ გა-
მოფენაზე. გასული წლის მიწურულს რომ
მოეწყო მხატვრის სახლში.

მერე რიგრიგობით იტაცებდა თვალს სხვა
ნამუშევრები. შეუძლებელია გულგრილი
დარჩენილიყავი ნაირფერად მზზინავი,
ცხვირწაწითლებული, სევდიანად მოლი-
მარი ცირკის მასხარის დანახვაზე, რომელ-
საც მოლურჯო თვალედაში თითქოს ყინუ-
ლის უმციერესი კრისტალები გალხობოდა.
თეთრ-ცისფერი ძაფებით ნაქსოვ კუწუბიან
ქუდს გვერდზე ჩამოკონწიალებული თიეთი-
კის პომპონი დასთრევდა. რამდენ ძვირფას
და შორეულ მოგონებას აღძრავს ჩვენი სი-
ყმაწვილის ამ კეთილი და განუშორებელი
თანამგზავრის უცნაური სახე. (ნოდარ ქვა-
თელაძეს განსაკუთრებული ძალით იზიდავს
ნიღბების იდუმალი სამყარო, რასაც იგი
არაერთგან ავლენს).

სამუდამოდ ჩამჩა მეხსიერებაში ყელ-
მოკეცული, ნახად და ღირსებით შემართუ-
ლი თაფლისფერითვალედა ქალის უსათნოე-
ლი სახე. უზარმაზარი, მუქი წითელი კედ-
ლის ფონზე (კედელში აქეთ-იქით ორი
კრილა ლავჯარდით ამოვსებული სარკმე-
ლია გამოკრილი და ამ სარკმელს სამყაროს
უსაზღვროებაში გადაყვაროთ). აქ კარგად
ჩანს, თუ რა ოსტატობით ვაბედულად
ვლობს მხატვარი კონტრასტის უძველეს და
ესოდენ საჭირო ხერხს. მეჩვენება, რომ ეს

შვენიერია ნამუშევარი ერთგვარი გამოხმაურება გადაძახება რენესანსის დიდ ხელოვნებასთან. თვით ქალის ნაცნობმა ნაკეთებმა და იერმა უნებურად ვალაკტიონას სტრიქონები გამახსნა:

და არ შშორდება ღვთისშობლის ცქერა,
სახეც ქართული პატიოსნებით.

სხვა ქალიც მაგონდება (ნოდარ ქვათელაძის ნამუშევრებში. საერთოდ, ქალთა სახეები ჰარბოზის მოწყენით, დარდიანად მზიჩაღნი). სახეც მკერდზე, დამუშავებულ მკავეზე ჰორიკანა ყვავილის ღეროები გაკლანქოა, სხეულში ჩაფხვევია. შესაძლოა, ბოტიჩელის ფლორა გაგახსენდეს შორეულად.

არ დამავიწყდება კედლის ერთ კუთხეში გაკრული რვა სიმბოლური სახე (ოთხი ქალი და ოთხი მამაკაცი). საოცარი იყო მათი თავსარქმელი, რკინის პრილა, თასივით მოპრეგავლებული ჩაჩები, ყურებზე თუ თმის კულულებზე სხვადასხვა ფერისა და ფორმის ნაყოფები ეკიდათ. რაღაცით წააგავდნენ დიონისეს თავაშვებული ამალის წევრებს, მაგრამ ახლა შიში და გაოგნება დაუფლებოდათ. ერთ მათგანს არაამქვეყნიური ვულკანური ცეცხლით აქვს თვალები ამოწითლებული, თითქოს სამყაროს დასასრულს უშერსო, სახეზე აპოკალიფსური ხილვაა აღბეჭდილი.

უცნაურად, თავისებურად გადმოუცია ნოდარ ქვათელაძეს ძველ ქართველთა ყოფისათვის ძალზე ახლობელი წმინდა გიორგის ხატება. ფანტასტიკური რომანის პერსონაჟის მსგავსად, შუბმომარჯვებული, ძღვეამოსილი მხედარი თითქოს აქვალანგით დამუშავებულა ზღვის ფსკერზე და გიგანტურ ხელიკს (არა ლაშებდაღებულ ურჩხულს) მახვილით თავს უტყვევებს. გვერდით ჩანს მისგან ვადარჩენილი ქალწულის სილუეტი. ზემოთ, სივრცეში, წყლის სტიქიიდან დაშორებით, სარკმელში ცნობისმოყვარედ თავგამოყოფილი არლკინი მოჩანს და მთელ სურათს სულ სხვა იერი ეძლევა, ცხადი ხდება ლეგენდისა და რეალობის სიახლოვე. დროთა კავშირის უწყვეტობა, მარადიულობა.

ალაგ-ალაგ შემაჩერებდა ხილის გიგანტურ ვეება ნაყოფში მომწყვდეული ცოცხალი არსებანი და ბოსხის ცნობილ ტრიბტიკზე დახვეებული ფანტასმაგორიები მახსენდებოდა.

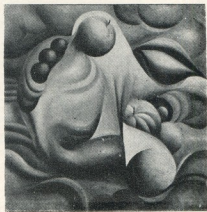
ზოგიერთ ქალს (თვალეში კვლევა) ჩიკორივით დავიწროებოდა სხეული და სადაცაა მაგიდაზე დაბზრილდებოდა, საც სამოვრის ყელი თუ ძველებური წელში გამოყვანილი ლამაზ მოხრახნოდა თავზე და ლითონის სიცივეს გამოსცემდა. ხშირი იყო ერთი და იმავე სახისა თუ საგნის ვარიაციები. ეტყობოდა, მხატვარი მანამდე მუშაობდა, სანამ თემა თავისთავს არ ამოწურავდა.

გამოფენაზე საკმაოდ იყო წარმოდგენილი ე. წ. აბსტრაქტული კომპოზიციები, რომელთა ნახვისას შეიძლება გონებაში ბრაკის, პიკასოს, ლევეს, მიროს და სხვათა სახელები წამოტიტვიდეს, მაგრამ ისიც სათქმელია, რომ ეს ნამუშევრები ჩვენს სინამდვილეშიც არ აღმოცენებულა ცარიელ ადგილზე, ამას უკვე გარკვეული ტრადიცია მოეპოვება (საკმარისია თუნდაც დავით კაკაბაძე და ირაკლი გამრეკელი დავასახელოთ). სასიამოვნოა, რომ ნოდარ ქვათელაძე თითქმის ყველგან საკუთარ ხელწერას და ეროვნულ ბუნებას ინარჩუნებს, აქვს ფერის საუცხოო შეგრძნება, კომპოზიციის ოსტატურად აგების უნარი, ძალდაუტანებლად ქმნის სასურველ განწყობილებას.

შევეცადე უშუალოდ, შეულამაზებლად გადმომეცა ჩემი პირვანდელი შთაბეჭდილება. სპეციალისტები, რა თქმა უნდა, უფრო ზუსტად და კვალიფიციურად შეაფასებენ ამ გამოფენას, ერთი კი შემიძლია ვთქვა — ამ ტილოებზე სუნთქავდა ნამდვილი პოეზიარომლის მოხმობა, მიღწევა არავითარი მონდომებით არ შეიძლება და რომლის მადლის გარეშეც ხელოვნების ქმნილებას, ყოველგვარ შემოქმედებას აზრი და ფასი ეკარგება.

6. ქვათელაძე.

კომპოზიცია



მხაზვრის უნაკადური აღზომი



აკაკის გამგზავრება რაჭა-ლეჩხუმისაკენ. 1912 წ.

დავით შულღიაშვილი

გიორგი ლომონიძის სახელობის სახელმწიფო ქართული ლიტერატურის მუზეუმის ეთნოგრაფიულ ფონდში დაცულია მხატვარ-ეთნოგრაფისა და საზოგადო მოღვაწის კოტე ქავთარაძის შედგენილი ალბომი „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“. ეს უნიკალური ალბომი შეიცავს ამ მოგზაურობის დროს მის მიერვე გადაღებულ ფოტოსურათებს. აქვეა დაცული კ. ქავთარაძის მხატვრული შემოქმედების ნიმუშებიც, კერძოდ, ნატურიდან შესრულებული დავით კლდიაშვილის, ნიკო ლომოურის, ნინო ორბელიანის, დავით სარაჯიშვილისა და ნიკო კურდღელაშვილის (მწერლობაში „ნარ-კანის“ ფსევდონიმითაა ცნობილი) პორტრეტები. მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდშია ქავთარაძის უცნობი ეპისტოლარული მასალები, რომლებიც ნათელ შუქს ჰფენს ამ შესანიშნავი შემოქმედისა და უნაგარო მოღვაწის პიროვნებას.

კოტე (კონსტანტინე) ზურაბის ძე ქავთარაძე დაიბადა თბილისში

1879 წელს. ბავშვობიდანვე გატაცებული ყოფილა ფოტოხელოვნებითა და მხატვრობით. თბილისში მას ასწავლიდნენ ცნობილი მხატვრები: პენრიხ გრინევსკი, გიგო გაბაშვილი, ოსკარ შმერლინგი. უსწავლია ლონგოს სამხატვრო სკოლაში, ხოლო 1905 წლიდან საცხოვრებლად პეტერბურგში გადასულა. იქ, როგორც მხატვარი, თანამშრომლობდა რუსულ ჟურნალებში — „ქიევის-ნოე ობოზრენიე“, „ნივა“, აგრეთვე მონაწილეობდა გამოფენებზე, ითვლებოდა საუცხოო ეთნოგრაფ მხატვრად და ეთნოგრაფიული მანეკენების ერთ-ერთ ფართოდ აღიარებულ ოსტატად.

1911 წლის მაისში კოტე ქავთარაძე პეტროგრადიდან თბილისში ბრუნდება. ქართველი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის ნიკო კურდღელაშვილის ხელშეწყობით უახლოვდება „სახალხო გაზეთისა“ და გაზეთ „საქართველოს“ რედაქციებს (პირველი რედაქტორ-გამომცემელი იყო ნიკო კურდღელაშვილი, მეორისა — სანდრო შანშიაშვილი). ამ გაზე-



თების სურათებიან დამატებებში
 ხშირად იბეჭდებოდა კოტე ქავე-
 თარაძის ნახატებიც.

ნიკო კურდღელაშვილითან ერთ-
 ად მხატვარი დაულაღავად მოგზა-
 ურობდა საქართველოს სხვადა-
 სხვა კუთხეში, მოიარა ფშავი,
 თუშეთი, ხევსურეთი, გურია-სა-
 მეგრელო, სვანეთი... ამ მოგზაუ-
 რობათა საფუძველზე შეიქმნა შე-
 სანიშნავე ეთნოგრაფიული ჩანა-
 ხატები. ერთ-ერთი, „თუში ქალი“
 დაიბეჭდა „სახალხო გაზეთის“
 სურათებიან დამატებაში (1911,
 № 60). საერთოდ, საქართველოში
 ყოფნისას მხატვარმა ბევრი საინ-
 ტერესო პორტრეტი და ჩანახატი
 შეასრულა.

1911 წლის სექტემბერში თბი-
 ლისის ე. წ. „ახალ კლუბში“ მოე-
 წყო კოტე ქავთარაძის ნამუშე-
 ვართა პერსონალური გამოფენა,
 რომელსაც მაღალი შეფასება მის-
 ცა იმდროინდელმა პრესამ.
 მხატვრის ბიოგრაფი აღნიშნავს,
 რომ გამოფენაზე განსაკუთრებუ-



რუს მოგზაურთან, პროფესორ ს. ანისიმოვთან შეხვედრა რაკის გზაზე.

აკაის მარჯვნივ — ნ. ჩიქვიძე, მარცხნივ — გაზეთ „თემის“ რედაქტორი გ. დიასამიძე. დგანან: ნ. ავლაძე, ნ. გოშაძე, ი. ისაკაძე, ს. მერკვილაძე.

აკაი სოფელ ლილაშში

აკაი ლეჩხუმის გზაზე





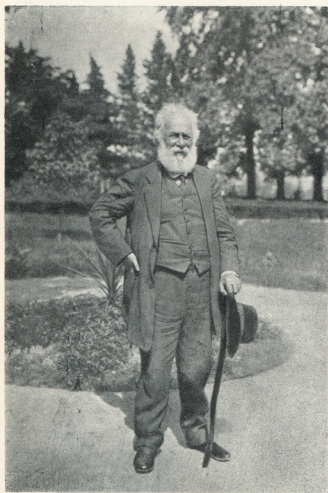
აკაკი რაჭაში, სოფ. წესში, მის ირგვლივ: მღვდელი-ქედაგოგი თ. საგანელიძე, მასწავლებელი ს. ამირეჯიბი, რ. გოცირიძე, შ. ლევაია, ს. კვიციანიშვილი, ლ. კიკვიძე (მღვდელი)

აკაკი ქუთაისში, რაჭა-ლეჩხუმში გამგზავრების წინ.

აკაკი თანამგზავრთა წგუნტში. სხედან: ლ. ბზენელი, ს. მერკვილაძე, ს. დათეშიძე, გ. დიასამიძე, მ. ჯაფარიძე, დგანან: ვ. ამაშუკელი, კ. აბდუშელიშვილი, ი. ისაკაძე, კ. ქავთარაძე.

ლი ყურადღება მიიქცია ვალერიან გუნიას, ვალერიან შალიკაშვილის, დავით სარაჯიშვილის, კოტე მესხისა და სხვათა პორტრეტებმა.

კოტე ქავთარაძის მთელი რიგი ნამუშევრები გამოირჩევა ადამიანთა სოციალურ-ფსიქოლოგიური დახასიათებით. ამას ნათელყოფს ნახატები „მხერხავი“, „თუში“, „მაწუნის გამყიდველი“, „მლოცველი ებრაელი“, „მგოსანი“, „ცულლუტები“ და სხვ. ყველა ეს ნაწარმოები დაბეჭდილია „სახალ-



ხო გაზეთისა“ და გაზეთ „საქართველოს“ სურათებიან დამატებებში.

კოტე ქავთარაძის შემოქმედებაში გარკვეული ადგილი უჭირავს თბილისის თავისი ჭრელი სოციალური შემადგენლობით. აღსანიშნავია, რომ ამ ციკლშიც მხატვრის მთელი ყურადღება მიპყრობილია უბრალო ადამიანისაკენ. თუ რამდენად კარგად იცნობს მხატვარი თბილისელ მოქალაქეთა ცხოვრებას, ამაზე ნათლად მეტყველებს სურათები „მეთევზე“ და „ყასაბი“.

მხატვრის ნამუშევრებიდან ყურადღებას იქცევს, აგრეთვე, მთელი რიგი ჟანრულ-ყოფითი ხასიათის ნაწარმოებები, როგორცაა „განცხრომა“, „მგოსანი“, „ქალაქისაკენ“ და სხვ.

რევოლუციის წინა წლებში კოტე ქავთარაძე პეტროგრადში მოღვაწეობს, როგორც მხატვარი-ეთნოგრაფი. იგი ხშირად უგზავნის წერილებს თავის მეგობარს — ცნობილ მწერალსა და საზოგადო მოღვაწეს ნიკო კურდღელაშვილს. ეს წერილები, რომლებიც დაუტოლა საქართველოს ლი-

ტერატურული მუზეუმის ხელისუფლებითა განყოფილების ნიკო კურდღელაშვილის ფონდში, ინტერესოვნად გვაწვდის მხატვრის ცხოვრება-მოღვაწეობის შესახებ.

ფოტოალბომი „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ ჩასმულია ძვირფას, ტყავგადაკრულ ყდაში, შავ ფონზე ოქროსფერი ორნამენტებით და წარწერით: „ტფილისის ქართულ საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებას უღრმესი პატივისცემით უძღვნის მხატვარი კოტე ქავთარაძე. 1915 წ. 7 თბათვე“. ალბომში მოთავსებულია თვით კოტე ქავთარაძის მიერ გადაღებული ოთხმოცდაერთი ფოტოსურათი.

როგორც იმ დროის გაზეთის კორესპონდენტები გვაუწყებენ, აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში დიდმნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა თავისი გრანდიოზული მასშტაბითა და საზოგადოებრივი რეზონანსით. ეს იყო ტრიუმფალური მსვლელობა ხალხის სათაყვანო მგოსნისა, დიდი სახალხო ზეიმი, რომელმაც გამოხმაურება ჰპოვა არა მარტო სა-





იობა ისაკაძე თავის შვილთან ერთად

მოგზაურობაში აკაკის თანხლები კორესპონდენტები: სხედან: ს. მერკვილაძე, გ. დიასამიძე, ლ. ბუჯანელი, ს. დათეშიძე, მათ უკან დგას კინოოპერატორი ვ. ამაშუკელი.

ქართველოში, არამედ რუსეთშიც. თბილისში მცხოვრებმა რაჭველმა მუშებმა, მშრომელებმა, ინტელიგენციამ საოცდათორმეტი წლის წინათ, 1912 წლის 17 ივლისს დიდ პოეტს ჯერ თბილისში გაუმართეს ნადიმი, რომელიც „უცხო სანახაობას წარმოადგენდა“, — გვაუწყებს იმ დროის „სახალხო გაზეთი“. ამ ნადიმზე აკაკისთვის სიტყვით მიუმართავს რაჭველ მუშას იობა ისაკაძეს და გადაუტია ძვირფასი სახსოვარი — ოქროს კალამი, მსოფიანი პოეტისათვის უთხოვია სწვეოდა მშობლიურ მხარეში, ემოგზაურა რაქა-ლენჩხუმში, დაეტკბო რაჭველები თავისი სტუმრობითა და ზილვით. გაზეთის კორესპონდენტი გადმოგვცემს: „აკაკი სიამოვნებით დათანხმდა მოგზაურობაზე და საპასუხო სიტყვაში თქვა: „ეს ძვირფასი კალამი, რომელიც ძღვნად მომიტანეთ, ამტკიცებს თქვენს ჩემდამი სიყვარულსა და სიხარულს, მაგრამ ეს მარტო მე არ მეკუთვნის, იგი იმათიცაა, ვინც ჩემს შემდეგ განაგრძობს... აკაკის გული აუჩუყდა, თვალზე კურცხალი ჩამოუფგორდა, შემდეგ



განაგრძობ: „იგი ნიშანია იმისა, რომ კვლავ ავიღო ხელში და ვიხმარო, მაგრამ მე ველარ დავწერ იმას, რის დაწერაც მსურდა, დაე სხვებმა შეასრულონ ეს“.

რაქა-ლენჩხუში გამგზავრების წინ აქვე, თბილისში, „ედემის ბაღში“ გადაიღეს სამახსოვრო ჯგუფური ფოტოსურათი, რომელიც დაიბეჭდა „სახალხო გაზეთის“ (1912 წ. 19 ივლისის № 16) სურათებთან დამატებაში, წარწერით „აკაკის გასაცილებლად რაქველთა მიერ გამართულ ნადიმზე დამსწრენი თბილისში. აკაკი ზის შუაში“. ამ ფოტოსურათის დედანი საქართველოს ლიტერატურის მუზეუმშია დაცული.

რაქა-ლენჩხუში მოგზაურობაში, რომელიც ორ კვირას გაგრძელდა, აკაკის თან ახლდნენ ვაზეთ „თემის“ რედაქტორი გრიგოლ დიასამიძე, ქართული გაზეთის კორესპონდენტები — ლადო ბზვანელი (ცნობილი პედაგოგი და ჟურნალისტი ლადო ნაცვლიშვილი), მხატვარი კოტე ქავთარაძე (რომელმაც მოგზაურობის ყველა მნიშვნელოვანი მომენტი ბრწყინვალედ გადაიღო და უნიკალური ალბომი შექმნა), ვაზეთ „კოლხიდის“ რედაქტორი სამსონ დათეშიძე, აკაკის უახლოესი მეგობარი სოსიკო მერკვილაძე, კინოოპერატორი ვასილ ამაშუკელი, მოგზაურობის ერთ-ერთი ინიციატორი იობა ისაკაძე, კოტე აბდუშელიშვილი, — აკაკის მამულის მოურავი, აკაკის ძმისშვილი ვასილ წერეთელი, და სხვ.

მოგზაურობა დაიწყო ქუთაისიდან. სასტუმრო „გრანდ-ოტელის“ წინ აკაკის მიართვეს ორცხენიანი ეტლი, ცოცხალი ყვავილებით და სუროს ფოთლებით მორთულ-მოკაზმული. პოეტის გასაცილებლად უამრავი ხალხი შეიკრიბა. თანამგზავრები და გამცილებლები აკაკის თან გაჰყვნენ ეტლებით.

რაზემბად ხედებოდა პოეტს და დიდ მანძილზე აცილებდა სიმღერითა და თოფის სროლით. პოეტის მათგანი საერთოდ უერთდებოდა თანამგზავრებს და ბოლოს მგოსნის მსლებელთა რიცხვმა რამდენიმე ასეულ კაცს მიაღწია. სოფელ ჭრებლოში აკაკი ვრცელი სიტყვით გამოვიდა, რამაც ალტაცებაში მოიყვანა დამსწრენი. შემდეგ მინდორში, ძველ ციხის ნანგრევებთან, ასწლოვან ცაცხვის ქვეშ პოეტს დიდი ნადიმი გაუმართეს და საჩუქრად მიართვეს ვერცხლის სურა. ლენჩხუმებმა ზემოთ გააცილეს ძვირფასი სტუმარი რაქის საზღვრამდე.

მდინარე არკის ხიდთან მგოსნის პატივსაცემად აღმართულ, მწვანე ტოტებით და ვარდ-ყვავილებით მორთულ ტრიუმფალურ თაღს ამშვენებდა წარწერა: „რაქა ფიანდაზად გეშუება“. აქაც პოეტს უამრავი ხალხი შეხვდა და მათმა წარმომადგენელმა აკაკის მღელვარე სიტყვით მიმართა.

ზეიმით შეხვდნენ პოეტს სოფელ წესშიც. დაათვალიერებინეს როსტომ ერისთავის მიერ 1747 წელს აგებული, განთქმული ბარაკონის ტაძარი და ციხე-სიმაგრე. შემდეგ აკაკი ეწვია ნიკორწმინდას, ინახულა ნიკორწმინდის დიდებული ტაძარი და სხვა ისტორიული ძეგლები, რამაც მასზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა, ალტაცებული იყო რაქის ბუნებით, ძველთა სიმრავლითა და სიმშვენიერით.

მოგზაურობა გაგრძელდა დაბა ონისაკენ. აქაც მგოსანს გულმხურვალე სტუმართმოყვარეობით შეხვდნენ.

კინოოპერატორი ვასილ ამაშუკელი ოსტატურად იღებდა ყველა მნიშვნელოვან მომენტსა და ეპიზოდს. ამალელებელია ეპიზოდი, როცა ამბროლაურის მახლობლად დიდი ქართველი პოეტი გამოჩნ-

ნილ რუს მეცნიერს ს. ანისიმოვს დაეხმარა. ისინი მეგობრულად ვაჭარავდნენ და შემდეგ სიტყვებით მიმართეს ერთმანეთს. პროფესორი ს. ანისიმოვი რუსულ ვაჭარებში აქვეყნებს სტატიას, სადაც გულთბილად იგონებს ამ შეხვედრას. ამის შესახებ მკითხველებს აუწყებს „სახალხო გაზეთის“ 1912 წლის 23 XI-ის ნომერი.

ფასდაუდებელია კოტე ქავთარაძის მიერ ამ მოგზაურობის დროს გადაღებული ფოტოკადრები. მას არ გამოჩენია არცერთი მნიშვნელოვანი შეხვედრა თუ ეპიზოდი, ფირზე რომ არ გადაეტიანოს. რაც ზოგჯერ კინოგადაღებით არ ხერხდებოდა, მან ფოტოზე აღბეჭდა.

მგონის ღრმა სამოგზაურო შთაბეჭდილებანი აისახა პოემაში „რაკა-ლენჩუში“. იგი ასე იწყება:

ბანორამა

„ამერიკან ბალზე ტიბრის“ პროზაში

აშშ-ს ერთ-ერთი ყველაზე სახელგანთქმული სახალეო დასი „ამერიკან ბალზე ტიბრის“ პირდაპირ სულს დაფავს ფინანსური სიღუპის მარწუხებში. დასი ფაქტურად დეზორგანიზებულია, მოსალოდნელია მისი ორივე ხელმძღვანელის გადადგომა.

თითქოსდა ახლა, რაღაც იმედის სივრცე გამოკრთა — ეკონომიკური პრობლემის დაძლევის გზა გამოიხატა. მართალია, თეატრის ხელმძღვანელები აცხადებენ, რომ მათ არა აქვთ რეპეტაციებისათვის აუცილებელი თანხები, მაგრამ თეატრი მზადაა წარმოადგინოს გარანტია, რომელიც საშუალებას მისცემს „ექვიკალ ბუნა“-დან ორი მილიონი დოლარი მიიღოს მომავალი სეზონის ფინანსირებისათვის.

ფინანსურმა სიმძიმეებმა ხელ-ფეხი გაუხსნა ე.წ. „მურხველითა საბულო“, რომელმაც დასის საქმიანობაზე უმკაცრესი კონტროლის დაწესება და სესხის გარანტიის პირობათა აღმასრულებელი დირექტორის პერმანენტური გადუქვების კი მოითხოვა.

იმ დროს, როცა თეატრის პრობლემები გადაუდებელ მოგვარებას საჭიროებენ, ბბტ-ს პრეზიდენტმა დონადე კენდლმა თავისი გადადგომის საკითხი დაუწვინა. ეს აქცია — საეკონომიკურის აზრით — შეცვლის ბბტ-ს მხატვრული მოღვაწეობის კურსს, რადგან მასში „მურხველითა საბულო“ ასევე აქტიურად ჩაერთვა თეატრის მხატვრულ საკითხებში.

ბბტ-ს დეკანდელი სირთულეები განპირობებულია წინა სეზონების წარუმატებლობით (შარშან დეფიციტმა 1,8 მილიონი დოლარი შეადგინა). ამას ზედ დაერთო დასის ცხრაკვირიანი გაფიცვა, რამაც

რაკა-ლენჩუშიმ ავედო,

მინდოდა მისი ვაცნობა,

სანახაობამ მომხიბლა,

და დამონა მთლად გრძობა.

კინოფირი „აკაკის მოგზაურობა რაკა-ლენჩუში“ და კოტე ქავთარაძის ფოტოალბომი ადრე ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების ფონდსაცავში ინახებოდა. ვიორგი ლეონიძემ მიაკვლია ფირსაც და ალბომსაც, რომელიც ლიტერატურული მუზეუმის კუთვნილება გახდა. მუზეუმისთვის შეიძინა გ. ლეონიძემ, აგრეთვე, კოტე ქავთარაძის ზემოთ მოხსენიებული ნახატები — ქართველ მწერალთა და მოღვაწეთა პორტრეტები, რომლებიც კერძო ოჯახებში იყო დაცული. კოტე ქავთარაძის სხვა ნამუშევრები — ნახატები, სურათები საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში ინახება.

შეუძლებელი გახდა ბილეთების გასაღება და შემოსავლების აკრეფა. თეატრის ცდას — გაგრძელების სეზონი რვიდან თერთმეტ კვირამდე — წარმატება არ მოჰყოლია. მეტროპოლიტენ-ოპერის დარბაზი — რომელიც 4 ათას კაცს იტევს — დატვირთული იყო 68%-ით.

მომდინარე დეციფიტები და ბანკის ვალები ამერიკული მხატვრული კოლექტივებისათვის ჩვეულებრივი მოვლენაა. ასე რომ, ბბტ ამ მხრივ გამოიხატა არაა, მაგრამ ამ შემთხვევაში გარანტიების წარდგინის აუცილებლობამ მნიშვნელოვანი წინაღობები გამოიწვია თეატრის მოღვაწეობის მიმართულების განსაზღვრაში და „მურხველებს“ — რომლებიც ამ გარანტიებს ანაღდებენ — საშუალება მისცა თავიანთი პირობები წამოეყენებინათ.

ამგვარი მძიმე დღეები ბბტ-ს ადრეც ჰქონია. იყო შემთხვევა, როცა თეატრის თავის მოღვაწეობას ერთი-ორი სეზონითაც კი სწყვეტდა, მანამდე სანამ აუცილებელ თანხებს არ მოუყრიდა თავს. უკანასკნელად ეს მოხდა 1918 წელს, ექვსი წლის უკან თეატრი კვლავ წააწვდა სერიოზულ ფინანსურ პრობლემებს. მაშინ ეს საკითხები გადაწვდა დ. კენდლის წუალობით, რომელიც ძლიერი (ზოგიერთების მტკიცებით — ავტოკრატული), ხელმძღვანელი რეჟისორი სარგებლობდა. სწორედ მან მოიწვია თეატრში მ. კრავიცი და რენეგატი მ. ბარიშნიკოვი. რამოდენიმე წლის მანძილზე თეატრი აღმავლობას განიცდიდა როგორც მხატვრული, ასევე ეკონომიკური თვალსაზრისით.

(გაგრძელება 55 გვ.)



ნინო ლორთქიფანიძის ლირიკა



ანაიდა ბესტავაშვილი

ნ. ლორთქიფანიძე. ავტოპორტრეტი

არ ვიცი, ნინო ლორთქიფანიძე ლექსებს წერს თუ არა. ის მხატვარია, თანაც ისეთი მხატვარი, რომელსაც უკვე დამსახურებული აღიარება და სახელი აქვს მოხვეჭილი. იგი დაუცხრომლად და ნაყოფიერად მუშაობს. ამას წინათ გამართული მისი ნაწარმოებების პერსონალური გამოფენა რიგით მეშვიდე იყო. გამოფენები გაიმართა თბილისში, მოსკოვში, საზღვარგარეთ. ნინო სწავლობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტზე, დაამთავრა პრაღის უმაღლესი ტექნიკური სასწავლებლის ასპირანტურა, არის ავტორი მთელი რიგი არქიტექტურული პროექტებისა. პელსინკში, საბჭოთა მეცნიერებისა და კულტურის სახლის მხატვარ-გამფორმებლად მუშაობისას, სწავლობდა ფერწერის კურსებზე ხელოვნებათა უმაღლეს სკოლაში („ატენუმ“) და იყო გამოჩენილი ფინელი მხატვრის იუჰან ლონოვაარის მოწაფე.

ამჟამად ნინო ლორთქიფანიძე თავად ასწავლის ფერწერას მოსკოვის უმაღლეს სამხატვრო-სამ-

რეწველო (ყოფილ სტროგანოვის) სასწავლებელში.

და მაინც, ჩემს თავს უფლებას ვაძლევ მას ვუწოდო პოეტი, ხოლო მის შესანიშნავ ტილოებს — ლირიკა, თანაც, თუ კიდევ ლიტერატურულ ასოციაციებს მივმართავ, ამ ნამუშევრებს ვუწოდებდი ძირითადად ფილოსოფიურ ლირიკას, თუმცა მოქალაქეობრივი თემებიც მთელის ძალით ვღერს მის ისეთ სურათებში, როგორცაა, მაგალითად, „არა — ომს!“ სილამაზე და ჰარმონია აქ უპირისპირდება ნგრევის ქაოსს, და ისევ პარალელი პოეზიასთან: ალექსანდრე ბლოკი, ვალაკტიონ ტაბიძე ამტიციებდნენ, რომ მსფლიოს, ქვეყნიერებას სილამაზე, ჰარმონია, მუსიკა გადაარჩენენ. ვალაკტიონის სიტყვებით რომ ვთქვათ, — „პოეზია — უპირველეს ყოვლისა...“

მშვენიერების არსში წვდომის წადილითაა გამსჭვალული „დეკორატიული მოტივების“ სახელწოდებით გავრთიანებული ნამუშევრების სერია.

აქ მინდა მოვიტანო ხელოვნე-

ბათუმოდნე ს. პოლიტიკოს მიერ ჭერ კიდევ 1981 წელს თქმული სიტყვები: „ნინო ლორთქიფანიძის სურათები განსაკუთრებული თვალისთვისაა გამიზნული: მათი თვალყურებისას საკიროა უშუალოდ ნანახის აბსტრაგირება, ისე, რომ მაშინვე, ტილოსთან არ სცადო ამომწურავად მოაზრება, ამოხსნა იმისა, რასაც ბოლომდე არ ამბობს მხატვარი“. ჩვენდამი ნდობა საშუალებას კვადლევს, მეტიც, გვაძლევს კიდევ ჩავებათ შემოქმედებით დიალოგში ტილოების ავტორთან, ტილოებისა, რომლებიც ხასიათდება „დეკორატიული, ფერწერული სიმდიდრით, ყოველი ცხოვრებისეული გაღვლების მნიშვნელობის შეგრძნებით“.

ქეშმარიტი პოეზიით, ღრმა ფილოსოფიური აზროვნებითაა აღბეჭდილი ტილოები „დილა“, „მოლოდინი“, „მთვარიანი ღამე“ და სხვ.

ნინო ლორთქიფანიძის — არქიტექტორის ხელწერა იჩენს თავს მის „უბანიისტულ პეიზაჟებში“. მაგრამ, — როგორც ზუსტად შენიშნა ხელოვნებათმცოდნე ალექსანდრე როჟინმა, ეს ქალაქები მხატვრის წარმოსახვით, მისი მდრდარი ფანტაზიით ამართული ქალაქებია.

ნინოს პოეტურად გარდასახული სინამდვილის რეალისტი მხატვარი უწოდეს მოსკოვში, ლიტერატორთა ცენტრალურ სახლში მისი გამოფენის გახსნის დღეს.

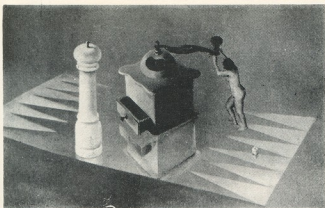
ხელოვნებათმცოდნე ლ. მალიშჩენკოს აზრით, მხატვრის ინდივიდუალობა ყველაზე ძლიერად მის კომპოზიციებში მკლავდება: „მათში იგი ავლენს დაუშრეტელ გამომგონებლობას. პოულობს მრავალ სინტერესო აღნაგობასა და რაკურსებს“ („მოგონებანი“, „უსასრულობა“, „გარდასახვა“, „უცნაური ვერნისაჟი“, „შუადღე“ და სხვ.).

ამ ტილოებთან აღძრული კიდევ ერთი შეგრძნებაა დინამიზრობა, სიმძაფრე, ანე რომ იზიდავს მაყურებელს — ამ სანუკვარი „სულის წიგნის“ ილუსტრაციების მკითხველს. აქ ყველაფერი მოძრაობს, ქარი ამრიალებს ფურცლებს („ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის...“), წვიმს, ფოთლები შარიშრობს, მათში ბევრი რამაა იღუმალი, გაუცნობიერებელი.

დიახ, ნ. ლორთქიფანიძის ნამუშევრებში ბევრი რამაა იღუმალი ისევე, როგორც ბევრი რამაა იღუმალი საერთოდ პოეზიაში. აქ ყველაფერი არ იშოფრება, ყველაფრის პროზაულად გადმოცემა არ ხერხდება გავიხსენოთ მანდელშტამის ფრთიანი ფრაზა:

სალამო





დასახლისი

თუ ლექსის მოყოლა შეიძლება გამოდის, რომ „მასში პოეზიას დამე არ გაუთევიაო“. ნინო გულისყურს მიიპყრობს ბუნებას, მის ენას, სწორედ იმ ენას, რომელზეც ბარათაშვილმა ბრძანა: „მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უსაყოთაც და უსულთ შორისო“...

მშობლიურ მიწაწყალთან სისხლზორცეულ, განუყრელ კავშირზე მეტყველებს, პირობითად რომ ვთქვათ, „ქართული ციკლი“ ნინო ლორთქიფანიძის ნამუშევრებისა (პირობითად იმიტომ, რომ ნამდვილ ქართველ მხატვარს არა-ქართული ნ მუშევრები არც შეიძლება ჰქონდეს, მაშინაც კი, ყველაზე ეგზოტი ურ ზღვის მიღმა პეიზაჟებს რომ ხატავდეს). და მაინც, უშუალოდ სამშობლოს თემისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებთა შორის, უწინარეს ყოვლისა, გამოვეყოფდი „საქართველოსკენ გამოღებულ ფანჯარას“, რომლის სიღრმეშიც, შორს მოჩანან და თითქოს ნოსტალგიურ ნადევლს გადმოსცემენ დანისლული მთები, წინა პლანზე კი თიმთიმებს ყურძნის მტევანი, რომლის მარცვლებიც თითქოს სიყვარულისგან ღონემიხდილი გულის ფეთქვას გვასმენინებს და წმინდა ცრემლებს ასახიერებენ. აქ არ შემოდის არ გავიხსენო ტიციან ტაბიძე: „სჯობს ადარ გჭონდეს სულაც

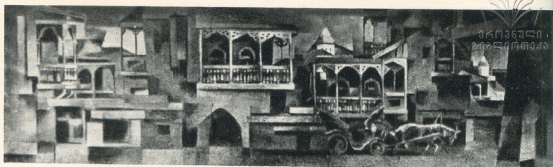
სამშობლო, ანდა არ იყო სამშობლო ლამაზი!“

„მე ნინო ლორთქიფანიძის მოქმედებაში ყველაზე უფრო მზიბლავს, — თქვა ცნობილმა მხატვარმა ბორის მესერერმა, — შერწყმა ხატვის ევროპული მანერისა, ევროპული სკოლისა, რომელსაც თავის დროზე ეზიარნენ მისი სახელმძღვანელო წინამორბედნი დავით კაკაბაძე, ელენე ახვლედიანი და ამ პლეადის სხვა ოსტატები, წმინდა ქართულ ღრმად ეროვნულ და ხალხურ სტიქიასთან“. რით შეიძლება ამ შეფასების სიზუსტისა და სამართლიანობის დადასტურება? დაკვირდით ისეთ ტილოებს, როგორცაა „ცეკვა“, „სიზმარი“, „ბურთაობა“, „ამანათი“, „თხა და ვენახი“ და ყველაფერი ნათელი გახდება.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს ფერის განსაკუთრებული როლი და მნიშვნელობა მხატვრის ნამუშევრებში, რომლებიც ძალზე შთამბეჭდავი და განუმეორებლად კოლორიტულია. რაც შეეხება ფორმას, არ შემოძლია გვერდი აუღურო გასაოცარ დაკვირვებას, აზრს, რომელიც მწერალმა ანდრეი ბიტოვმა გამოთქვა ნინო ლორთქიფანიძის ტილოებზე ფორმათა ურთიერთქმედების პარმონიასთან დაკავშირებით: „აღბათ, მხოლოდ ქალს შეუძლია ფორმათა ერთიერთმანეთში გადასვლის სინაზისა და სიღრმის სეე გაღმოცემა“.

რა შეგვიძლია ვთქვათ მხატვრის პორტრეტის ამ ესკიზური მონახაზის შემდეგ?

ნინო ლორთქიფანიძის, ფიგურალურად რომ გამოვთქვათ, „ლირიკული წიგნი“ შთამბეჭდავი გამოვიდა, ჩვენ საშუალება გვაქვს გავეცნოთ ამ წიგნს და, ვფიქრობ, მხატვართან ახალი და ახალი შეხვედრები ახალ და ახალ სიხარულს მოგვიტანს.



ძველი თბილისი

ფერმწერი, გრაფიკოსი

იოსებ ომაძე

ბიორგი როინიშვილის შემოქმედების ზერულე თვალის მოვლენა კი მხატვრის ინტერესთა და მოღვაწეობის სფეროთა მრავალფეროვნებაზე მიუთითებს. ერთი პერიოდიდან მეორემდე, ერთი თემიდან მეორემდე მკვეთრად იცვლება მხატვრულ ჩანაფიქრთა ხასიათი, სახვითი ენა. ზოგჯერ ისეც ხდება, რომ შემოქმედი კარგა ხნის წინათ დამუშავებულ, თითქოს უკვე სავსებით ამოწურულ თემას თუ მოტივს უბრუნდება, მაგრამ ამჯერად ამოცანას სრულიად ახლებურად წყვეტს. ამიტომაც ძნელი ხდება ამ ნაირგვარობაში ერთიანი მოვლენის შეცნობა, აზროვნებისა და ხელწერის თვითმყოფადი ნიშნების აღმოჩენა. მიუხედავად ამისა, მხატვრის ნამუშევართა დიდ ნაწილში აშკარაა შემოქმედისათვის ნიშანდობლივი მიზანსწრაფვა — ფერადოვან-ხაზობრივი ლაკონიზმისა და დეკორატიულობისაკენ მიდრეკილება, რაც განსაკუთრებით მოგვიანო ხანის ნამუშევრებში მქლავდება.

გიორგი როინიშვილმა 1946 წელს დაამთავრა თბილისის სამ-

ხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტი, პროფესორ უჩა ჯაფარიძის სახელოსნოში შეიქმნა ახალგაზრდა ფერმწერ-დიპლომანტის საინტერესო ტილო „მარულა“, რომელშიც ავტორმა ამ რთულ ქანაში მუშაობის განსაკუთრებული უნარი გამოავლინა. შემდგომშიც როინიშვილის შემოქმედებაში ბატალური ქანის წამყვან ადგილს იკავებს. და არა მარტო ფერწერაში, არამედ გრაფიკაშიც.

ცხენოსნობასა და ცხენოსნურ სპორტზე მხატვარმა შექმნა უამრავი ნამუშევარი. იგი მაღალი ოსტატობით ხატავს ცხენებს, ცხენთა ჯგუფებს მოძრაობაში, ურთულეს რაკურსებში.

მხატვრის გრაფიკაში გამოიყოფა სხვადასხვა ხასიათის ნამუშევრები, რომლებშიც ფორმამ გამომსახველობითი სიმახვილე შეიძინა ადრინდელი ნახატებიდან ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია ტუშითა და კალმით შესრულებული ყოფითი სცენების ციკლი, რომლებსაც ავტორი „გროტესკებს“ უწოდებს („სალაროსთან“, „კონცერტზე“, „გამოფენაზე“, „სტუ-

დენტები“, „პირველი ბავშვები“ (და სხვ.) ამ ფურცლებში გიორგი როინიშვილის შემოქმედების ახალი მხარეა გამოვლენილი, ჩანს მისი უნარი — ჩვეულებრივ ყოველდღიურობაში შენიშნოს ადამიანური ყოფის იუმორისტული შტრიხები, მაგრამ მხატვრის პერსონაჟები კარიკატურულნი კი არ არიან, არამედ იგრძნობა ავტორის კეთილი, უწყინარი ღიმილი. ამასთან, სურათების განზოგადებული, იმპერსონალური მოქმედი პირნი მოცემულნი არიან მათი ინდივიდუალობის ხაზგასმა-გაზვიადების გარეშე. მხატვრის ინტერესი — გადმოგვეცეს ზოგადად სახასიათო ნიშნები ნათლად გამომჟღავნა და ჭერ კიდევ შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, 1946 წელს გუაშით შესრულებულ ციკლში, რომელშიც ასახულნი არიან საქართველოს სხვადასხვა კუთხის წარმომადგენლები — „გურული“, „ახელი“, „მეგრელი“, „ქართლელი“ და ა. შ. ეს ტიპაჟი-სახეები გამოირჩევიან ამა თუ იმ კუთხის მცხოვრებისათვის სახასიათო ჩაცმულობითაც.

სახვითი ენის ლაკონიზმი და ხატოვნება ახასიათებს აგრეთვე ფანქრით შესრულებულ ნახატებს, რომლებშიც უცხოეთის ქვეყნებში მოგზაურობის დროს მიღებული შთაბეჭდილებაა ზორცმესხმული. ეს არის პრალის, პარიზის, ლონდონის, ათენის, სტამბოლის, ეგვიპტის სხვადასხვა ადგილის ამსახველი დაზგური ფურცლები. ნაყოფიერია მხატვრის შემოქმედება წიგნის გაფორმება-დასურათების სფეროში: ლეონიდ ლეონოვის „ეგვიპტია ივანონა“, შირვანზადეს „ქაოსი“, სალტიკო-შეგერდინის „ზღაპრები“, მიხეილ ზოშჩენკოს „ყველაზე მთავარი“ — ამ ნამუშევრებისათვის ნიშანდობლივია სადა და მეტყვე-

ლი სახვითი ენა, ლიტერატურული პირველწყაროს ერთგულება.

დავით კლდიაშვილის „ღარისპანის გასაჭირის“, „სოლომონ შორბელაძის“, „ბაკულას ლორეზის“ დასურათებისას მხატვარი უფრო ლაღად და შეუბრაკავად გრძნობს თავს (1947). ტუშით და კალმით შეასრულა ოცდაათამდე ილუსტრაცია, რომელშიც წამყვანია ხაზის ექსპრესია, შავ-თეთრის მკვეთრ კონტრასტზე აგებული პლასტიკური ნახატი მოთხრობათა პერსონაჟები მოქმედებაში არიან გამობატულნი, მათი ზომიერი გროტესკულობა სახასიათო ძალას მატებს მხატვრის მიერ წარმოსახულ სახეებს.

1947 წლიდან მოყოლებული გიორგი როინიშვილი ნაყოფიერად მოღვაწეობს საბავშვო ჟურნალებში — „პიონერი“, „ლილა“, სადაც ზშირად შეხვდებით მის მიერ დასურათებულ მოთხრობებსა თუ ლექსებს.

სიმღერა





ძველი სახლის სახურავები

მხატვრის ფერწერული და გრაფიკული შემოქმედება თუმცა ძირითადად კამერულია, მათ შორის ვხვდებით თემატურ სურათებსაც, რომლებშიც თანამედროვეობისა და წარსულის მნიშვნელოვანი მოვლენებია ასახული: „ზეიმი სოფლად“, „ფიცი“, „შეტაკება ნასაკირალთან“, „პროკლამაციების გაკვრა“ და სხვ. განსხვავებით ამ ფერწერული ტილოებისაგან, რომლებიც ტრადიციული რეალისტური პრინციპებითაა განხორციელებული, ძველი თბილისისადმი მიძღვნილ ვრცელ ციკლში წამყვანია გრაფიკულ-დეკორატიული საწყისი — სურათები იგება ლოკალური ფერადოვანი სიბერტყეებისა და ხაზობრივი რიტმიკის საფუძველზე. ზოგიერთ ნამუშევარში განსაკუთრებით ხაზგასმულია სივანთა „გეომეტრიზაცია“, სივრცის პირობითობა, ლაქათა დეკორატიული გამომსახვე-

ლობა. ყოველივე ამასთან ერთად სურათებს ახასიათებს მდიდრული, ლამაზი ტონალობა. მხატვრის სინტიფე და გამჭვირვალეობა ძველებური სახლების „მოწახნაგებული“ სახურავების მოტივებზე მხატვარმა შექმნა რიგი სურათებისა, რომლებიც სახვითად მრავალფეროვნადაა გადაწყვეტილი.

მაკორული ელერადობის სურათებისადმი მხატვრის ინტერესი ჩანს იმერული პეიზაჟების ციკლში, ძველი თბილისისადმი მიძღვნილ, ე. წ. „სახურავების“ სერიაში. ფერთა ინტენსიური ხშივრების მიღწევის სურვილი იგრძნობა ნატურიდან შესრულებულ ეტიუდეში და მათ საფუძველზე შექმნილ მომცრო სურათებშიც („აღყირი“, „ასუანი“ და სხვ). მათში მხატვარმა შთამბეჭდავი ცხოველხატულობით გადმოსცა მზის მცხუნვარება, მკვეთრი, კონტრასტული შუქჩრდილების, თბილცივი ფერების თამაში.

მხატვარს, ჩანს, ნაკლებად იზიდავს პორტრეტის ეანრი. ამ სახის ნამუშევრებს შორის გამოირჩევა რამდენადმე დეკორატიულად გადაწყვეტილი „ავტოპორტრეტი“ და „ნატაშა“.

გიორგი როინიშვილი მრავალი წელია სიყვარულით ემსახურება საბავშვო ეურნალ „დილას“ გამოცემის საქმეს. სოსო გაბაშვილის, შალვა ცხადაძისა და სხვ. ცნობილ მხატვართა შემოქმედებით ტრადიციებს ავითარებენ ამ ეურნალის ირგვლივ შემოკრებილი გრაფიკოსები, ხელწერის თავისთავადობით გამორჩეულ ნახატებს რომ ქმნიან. „დილას“ ფურცლებზე იზრდებიან ახალგაზრდა მხატვართა თაობებიც, რომელთა შემოქმედებას გულისხმიერად წარმართავს ეურნალის მხატვრულ რედაქტორი გიორგი როინიშვილი. ახალგაზრდა გრაფიკოსებს შეუძლიათ ენდონ მის გემოვნებას, ცოდნასა და გამოცდილებას.

როლის ინტერპრეტაციის საკითხისათვის

ნათელა არგელაძე

სამმართველო ხელოვნების განვითარების თანამედროვე ეტაპმა თვალსაჩინო გახადა, რომ სპექტაკლზე მუშაობის გავრცელებული ფორმაა კომპონენტთა შემოქმედებითი თანავეტრობა. როგორც ცნობილია, ამ პროცესის წინამძღოლი რეჟისორი გახლავთ, სპექტაკლის ავტორადაც იგი გვევლინება. სათეატრო კომპონენტთა ურთიერთშერწყმისა და ურთიერთზემოქმედების პროცესში იქმნება ერთიანი სასცენო ნაწარმოები, რომელმაც სადღეისოდ მთლიანობის იმგვარ ფორმას მიიღწია, როდესაც რთულდება ერთიანი სისტემიდან რომელიმე მათგანის გამოთიშვა და ცალკე შესწავლა. ამიტომაც თეატრმოდერნიზმითი კვლევის თანამედროვე ეტაპმა სრულიად კანონზომიერად წარმოშვა სასცენო ნაწარმოების კომპლექსური შესწავლისა და ანალიზის საკითხი. ასეთ კომპლექსურ მიდგომას მოითხოვს სპექტაკლის ინტერპრეტაციის პრობლემაც, თავის მხრივ, წარმოდგენის ინტერპრეტაცია განსაზღვრავს ყოველი როლის გააზრებას, სპექტაკლის კონსტრუქციას, თამაშის წესის ნაირგვარობას და სხვ.

როგორც ცნობილია, სპექტაკლისა და ყოველი როლის ინტერპრეტაცია ემყარება შემოქმედებითი კოლექტივის მოქალაქეობრივსა და მხატვრულ კრედიტს, საზოგადოების „გონებრივ ატმოსფეროს“, თავად სინამდვილის მიერ წარმოშობილ „დრამატულ პროდუქციას“. ნაწარმოების ამოკითხვისა და სპექტაკლის იდეის განმსაზღვრელი ფაქტორ-

რებია ეპოქა, თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრების წარმართველი ტენდენცია, სათეატრო მოდელის სახეობა, დამდგმელი ჯგუფის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, მისი გლობალური და მიკრო ამოცანები.

პიესის, როლის ინტერპრეტაცია, როგორც ცნობილია, არის ფაქტების შეფასებათა ინდივიდუალური სისტემა, რომელსაც ადგენს შემოქმედებითი კოლექტივი ნაწარმოების „გონებრივი დაზვერვის“ დროს. ამ პროცესს კი განსაზღვრავს დამდგმელი ჯგუფის ზეამოცანა და ზე-ზეამოცანა. ეს პროცესი ემყარება სცენის ოსტატთა პიროვნულ თვისებებსაც, ამჟამად ჩვენი მსჯელობის საგანია როლის ინტერპრეტაციის სწორედ ეს ასპექტი.

ე. ვახტანგოვი აღნიშნავდა, რომ — როლი უდრის მსახიობის ინდივიდუალურ თვისებებს პლიუს მოცემულ პირობებში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში იცვლება მოცემული პირობები — ეს პირობები ცვალებადი სიდიდეა, ხოლო უცვლელია მსახიობის ინდივიდუალობა — მისი პიროვნული და აქტიორული თვისებები. ამიტომაც მსახიობის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა — უცვლელი სიდიდე — შესაძლოა ჩაითვალოს სახის შექმნის საფუძვლად. რადგან მსახიობი თავად არის შემოქმედელი და მასალაც, ამიტომაც მისი ინდივიდუალური მონაცემები არის როლის აზრობრივი და ფიზიკური პარტიტურის შექმნის საფუძველიც და საშუალებაც, როლზე მუშაობის პროცეს-

ში. როგორც ცნობილია, მსახიობი ახდენს ინდივიდუალურ თვისებათა გადანაცვლებასა და დაჯგუფებას, რაც გამოიხატება გამომსახველობით საშუალებათა კომბინაციებით. როლის ინტერპრეტაციის დადგენა სწორედ ამ გარეგნული პარტიტურის ამოკითხვით ხდება. როლზე მუშაობის პროცესში მსახიობის პირადულ თვისებათა გადანაცვლებისა და დაჯგუფების ოსტატობა ექვემდებარება კანონს — ცნობიერებიდან ქვეცნობიერებამდე, ამიტომაც როლის გააზრება და სქემის შექმნა მსახიობის ინტელექტსა და ემოციურ ბუნებაზე ბევრად არის დამოკიდებული. ნ. ურუშაძე აღნიშნავს, რომ „მსახიობის ხელოვნება ყველაზე მეტად ინდივიდუალურია, მაგრამ ეს არ ნიშნავს ყველა როლში საკუთარი პიროვნების დემონსტრირებას. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ყოველი როლისათვის საკუთარ მონაცემებსა და თვისებათა შორის მსახიობის მიერ შერჩეულია ის, რაც ამჯერად შესაბამისია და გამოსადეგი ამ კონკრეტული ხასიათისათვის. მუშაობის პროცესში ეს თვისება გადამუშავდება ისე, როგორც ამას ნაწარმოების გმირი მოითხოვს“. ე. ი. როლზე მუშაობის პროცესში ხდება მსახიობის ინდივიდუალურ თვისებათა და როლის შემხები წერტილების ძიება.

ბიგის „გონებრივი ანალიზის“ ერთ-ერთი მიზანია სწორედ ამ შეხების წერტილების ძიება და ფიქსირება. კ. სტანისლავსკი აღნიშნავს: „ანალიზის მიზანია — არტისტის სულიერ სამყაროში გრძნობების, შეგრძნებების, განცდისა და სხვა ელემენტების ძიება, რომლებიც დაახლოვებს მსახიობს როლთან“...

ამჯერად მსჯელობის ობიექტად ავირჩიე როლის ინტერპრეტაციის ერთი ასპექტი აკაკი ხორავას მიერ ივანე მრისხანეს როლის გააზრების მაგალითზე. ვინაიდან თანამედროვე თეატრში ინტერპრეტაცია, ჩვენის ფიქრით, რთულ შინაგან კანონზომიერებას ეყრდნობა, და როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ერთი როლის გამოყოფა სპექტაკლის მთლიანი სისტემიდან რთულია, ამიტომაც ავირჩიე რუსთაველის თეატრის ის პერიოდი, როდესაც სპექტაკლის წარმატების ბედს უმთავრესად აქტიორი სწყვეტდა. როლზე მუშაობის პროცესსაც უპირველესად თავად აქტიორი განაგებდა.

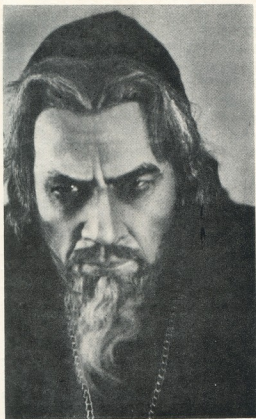
ეს. სოლოვიოვის „დიდი ხელმწიფე“ რუსთაველის თეატრში დაიდგა 1945 წლის 20 დეკემბერს. რეჟისორი აკ. ვასაძე, მსახიობები — ს. ვირსალაძე, კომპოზიტორი — ი. ტუსუკია.

ალ. ახმეტელის მოღვაწეობის ხელოვნურად შეწყვეტის შემდგომ, როგორც ცნობილია, ამ თეატრს სათავეში ჩაუდგნენ აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე. ეს ის პერიოდი გახლავთ, როდესაც საქართველოში რეჟისორული თეატრის განვითარების კიდევ ერთი ეტაპი დასრულდა, მისი შემდგომი განვითარება კი ხელოვნურად შეწყდა. აღორძინდა სათეატრო ხელოვნების განვითარების ის ხანა, როდესაც სპექტაკლის ავტორიანობის ბედს მსახიობ-ვარსკვლავის ოსტატობა სწყვეტდა. ქართული რეჟისორული თეატრის განვითარებაში ეს პერიოდი უკან გადადგმულ ნაბიჯად მიმაჩნია. ამჟამად ეს საკითხი ჩვენი კვლევის საგანს არ წარმოადგენს და ამიტომაც აღვნიშნეთ როგორც ფაქტი. რუსთაველის თეატრის მთავარი რეჟისორი აკაკი ვასაძე უპირველესად აქტიორი გახლდა და აღნიშნული სპექტაკლის მზადების პროცესს უპირველესად უთუოდ ეს ფაქტი განსაზღვრავდა.

სპექტაკლში უფრო დიდი ძალით შეიგრძნობოდა ცალკეული აქტიორების ოსტატობა, ვიდრე პერსონაჟთა ურთიერთქმედების პროცესებით განპირობებული სასცენო ქმედების უწყვეტი ნაკადის ძლიერი ტალღა. აქტიური (პირობითია ეს ტერმინი) სათეატრო აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ეს თვისება ალ. ახმეტელის მიერ შექმნილი სათეატრო მოდელის ძირითადი ნიშანდობლობა გახლავთ. პოლიტიკური თეატრის, თეატრი-ფორუმის მოდელის განმეორება ან განვითარება, თეატრის იმჟამინდელმა ხელმძღვანელებმა ვერ შესძლეს. ეს ბუნებრივიცაა! ამიტომაც სცადეს მხოლოდ ახმეტელისეული სათეატრო მოდელის გამომსახველი პერიოკის გამოყენება, რაც განსხვავულა აკაკი ხორავას მიერ ივანე IV-ის ხასიათის ინტერპრეტაციაში. რადგანაც სპექტაკლის მთლიანობის პრინციპი ვერ განხორციელდა, ამიტომაც აკ. ხორავას მიერ ივანე მრისხანის ხასიათის გადაწყვეტის ცალკე გამოყოფა, შესწავლა და ანალიზი შესაძლებლად მიმაჩნია. რა თქმა უნდა, რეჟისორი აკ. ვასაძე უთუოდ მონაწილეობდა როლზე მსახიო-

ბის მუშაობის პროცესში, მაგრამ, ჩემის ფიქრით, ეს არ უნდა ყოფილიყო იმგვარი თანავტორობა, როგორაც ეს პროცესი შეინიშნება რეჟისორულ თეატრში, ამ ტერმინის თანამედროვე და კლასიკური მნიშვნელობით.

თავდაპირველადვე უნდა აღინიშნოს: რეჟისორის გაცნობის შედეგად იმ დასკვნამდე მივდი, რომ ა. ხორავა ივანე IV-ს წარ-



აკაკი ხორავა — მეფე ივანე მრისხანე (აღლი ხელმწიფე)

მოადგენდა როგორც ერთიანი და ძლიერი სახელმწიფოს შექმნისათვის მებრძოლ ძლიერ მმართველს. ივანეს თვისებათა სხვა მხარე (მავალითად, ივანე-ტირანი) მსახიობის განსახიერების ძირითად ტალღაში არ ხვდებოდა. მეორე მსოფლიო ომის დროინდელმა ეპოქამ, როგორც ჩანს, სწორედ ერთიანი სახელმწიფოს შექმნისათვის სწრაფვის იდეა წამოსწია წინა პლანზე და მისი სცენური გადაწყვეტაც მოითხოვა. სრულიად გასაგები მიზეზების გამო ივანეს ცხოვრების სხვა მხარე,

ხასიათის დანარჩენი ასპექტი, არც დროის ტურგის აზროვნებაში და არც მსახიობის ინტერპრეტაციაში საგულისხმო ფაქტორად ვერ გახდებოდა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პეისისა და სპექტაკლის გააზრების ამოსავალი წერტილია უბოქესი სოციალურ-პოლიტიკური გარემო. ეპიპოველესად ამ მიზეზმა განაპირობა პეისისა და წარმოდგენის პათოსი, აქედან გამომდინარე, როლის გადაწყვეტა, ქცევებისა, ლოგიკისა და გრძნობათა ბუნების ძიების მიმართებაც.

ივანე მრისხანის პიროვნება არაერთი ისტორიკოსის, მწერლის, ფსიქოლოგის, მხატვრის, კომპოზიტორის, რეჟისორისა და აქტიორის კვლევის ობიექტი იყო წლების მანძილზე. მისი, როგორც პიროვნებისა და მოღვაწის შეფასება, სხვადასხვა ასპექტით მიმდინარეობდა. ისტორიკოსთა შორის აზრთა სხვადასხვაობა ურთიერთშემავსებელია და ამიტომაც უადრესად საინტერესოა მკვლევართათვის. ნ. კარაშინი, რ. ვიპერი, ს. სოლოვიოვი, ს. პლატონოვი, ნ. პავლოვ-სილვანსკი, ე. კლუჩევსკი, ს. ბახრუშინი, ა. ზიმინი, რ. სკრინიკოვი, ს. შმიდტი და სხვანი მდიდარ მასალას აწვდიან თეატრს რუსეთის მთლიანი სახელმწიფოს შექმნისათვის ბრძოლასა, ივანე IV-ს მიერ „ფეოდალური არისტოკრატის პრივილეგიების შეზღუდვისა და ანარქისტული წყობის დასაწყისზე. იმდროინდელ ისტორიულ წყაროებში, მკვლევართა შრომებშიც აღიარებულია ივანე IV-ის დაუნდობლობა, უკიდურესი სიმკაცრე და სისასტიკე: ხუცესი ივანე ტიმოფევევიც მემუარებში (XVII საუკუნის დასაწყისი) მიუთითებდა ივანე IV-ის ამ თვისებებზე.

მეტად საინტერესოა ივანე მრისხანისა და თავად კურბსკის მიმოწერა (1564-1579 ხანგრძლივი შესვენებებით): ამ ისტორიული მნიშვნელობის დოკუმენტით შეიძლება ვიმსჯელოთ XVI საუკუნის რუსეთზე, ადამიანებზე, სოციალურ-პოლიტიკურ გარემოზე, ივანე IV-ზე, როგორც სახელმწიფოს მეთაურისა და პიროვნებაზე, მისი ხასიათის თავისებურებაზე. ივანე მრისხანის შეხედულებაზე სახელმწიფოსა და მმართველ ორგანიზმზე და სხვ. ივანე მრისხანეს წერის მანერა — მკვახე ტონი, ზოგან დაუმთავრებელი ფრაზები, ერთი საკითხიდან ნაუცბადევი გადასვლა მეორეზე, დაუზოგავი მუქარა — მიგვანიშნებს, რომ იგი მართლაც ამართლებდა ლე-

გენდას, რომ უფლისწულის დაბადების ქამს დედამიწა შეირყა თითქოს. მაგალითად:

...«Мы родились и выросли на царстве, своим обладаем, а не чужое похитили; русские самодержавцы изначала сами владеют своим царством, а не бояре и вельможи... Царь — гроза не для добрых, а для злых дел; хочешь не бояться власти, делай добро, а делаешь зло — бойся, ибо царь не зря носит мечь, а для кары злых и для ободрения добрых».

როგორც ხედავთ, ივანე IV-მ შესტად განსაზღვრა თვითმპყრობელობის არსი, ბუნება, აღიარა მისი გარდაუვალობა, მეფის შეუზღუდეელი ძალაუფლება. ბოროტებასა და სიკეთეს თვით მეფე განსჯის და საზღაურსაც თვითვე განაწილებს, მისი განჩინების ხელყოფა კი შეუძლებელია. შეუზღუდეელი ძალაუფლება — მეფის გადაწყვეტილების სამართლიანობასა და სისწორეს ექვემდებარება ხდის — ასეთია მისი პოზიცია.

ფსიქიატრი კოვალენსკი თვლიდა, რომ ივანე IV დაავადებული იყო ფსიქოლოგიური გადაგვარებით და აღნიშავს, რომ მისი სისასტიკე გამოვლინდა ბოიარებთან ბრძოლის პირობებში. ამრიგად, დიდი ისტორიული მისიონი გამართლებულია ივანე მრისხანეს სისასტიკე და ოპოზიციასთან ბრძოლის ხერხი. უფლისწული ივანეს მოკვდინებაც უმეტესად ახსნილია როგორც სულიერი აღზევების წუთებში მოწოლილი მრისხანების შედეგი. მეფე ივანეს დახასიათება ისტორიული წყაროებისა და დოკუმენტების მიხედვით საინტერესო საზრდოს აწვდის შემოქმედებით კოლექტივს კონკრეტული ეპოქის სცენური ხორცშესხმისათვის.

რუსთაველის სახელობისა და მოსკოვის სამხატვრო თეატრები სამამულო ომის წლებში დაინტერესდნენ ივანე მრისხანეს პიროვნებითა და ერთიანი, ძლიერი სახელმწიფოსათვის მისი ბრძოლის ასახვით. რეჟისორები ა. პოპოვი, მ. კნებელი და მსახიობი ნ. ხმელიოვი, ა.კ. ვასაძე, და ა.კ. ხორავა, ალ. ტოლსტოისა და ვს. სოლოვიოვის ნაწარმოებებში ეძიებდნენ პასუხს თანამედროვე ცხოვრების მიწა წამოჭრილ აქტუალურ საკითხებზე. ამიტომაც სრულიად კანონზომიერად მიგვაჩნია ჩვენი ქვეყნის ორი წამყვანი თეატრის რეპერტუარში „მძიმე წლებისა“ და „დიდი ხელმწიფის“ შეტანა.

ნ. ხმელიოვისადმი მიძღვნილ სამხატვრო თეატრის მასალებსა და დოკუმენტებში და-

ბუტდილია ა. პოპოვისა და მ. კნებელის სტატია — ნ. პ. ხმელიოვი — „ივანე მრისხანე“ სტატიაში მოთითებულია, რომ ნ. ხმელიოვი თავიდანვე ხსნიდა ივანეს სახეს, როგორც რთულსა და უკიდურესად წინააღმდეგობრივ ხასიათს. აქვე განსაზღვრულია როლის შეამოცანა: „რუსეთი უნდა გახდეს ძლიერი სახელმწიფო, — ჩემი მისია — ხმელიოვი ივანეს ამოცანაა, განვხორციელო ეს“. ალ. ტოლსტოისა და შემოქმედებითი კოლექტივის მიზანი ნათლად გამოიკვეთა ზეამოციანისა და ვაშკოლის მოქმედების განსაზღვრაში — ალ. ტოლსტოისა და ნ. ხმელიოვის ივანე მრისხანე უპირველესად სახელმწიფოებრივი კატეგორიებით მოაზროვნე პოლიტიკური მოღვაწე გახლდათ.

მკვლევარი პაველ ნოვიცი აღნიშნავს, რომ: „ხმელიოვმა შექმნა უაღრესად რთული ხასიათი, მისი ივანე მრისხანე იყო ამაყი და ღრმა ინტელექტის, ურყევი შინაგანი რწმენის ადამიანი. ეს იყო განსაკუთრებული ნიჭისა და გონების ადამიანი, ბრწყინვალე პოლემისტი, პირველი კლასის ლიტერატორი და პოლიტიკოსი“.

ასეთ ძლიერ პიროვნებას უთუოდ შეეძლო ეტეირთა უდიდესი მისია — ისტორიის ჩარხის შემობრუნება. შემდგომ პ. ნოვიცი განსაზღვრავს ნ. ხმელიოვის, როგორც მოქალაქისა და აქტიორის სურვილს ჩამოაშოროს „ქრესტომატიური მტვერი“ ივანე IV-ის პიროვნებას:

„ხმელიოვს სურდა გაეშვიშებინა ივანე მრისხანის შინაგანი სამყარო, რათა მთელის სისრულით აესახა ისტორიული ტრაგედია და მისი ხასიათის ტრაგიზმი...“

ხმელიოვმა მიზნად დაისახა, ეჩვენებინა ივანე, როგორც პორტრეტი, პოლიტიკური და სახელმწიფოებრივი მოღვაწე, რუსეთის სახელმწიფოს შემქმნელი. მას სურდა მეფური მრისხანების ჩვენება, ისტორიული დიდაქტიკის შექმნა, ივანეს პათოლოგიური სულიერი სამყაროს წინააღმდეგობათა წარმოდგენა კი არ უნდოდა, არამედ სურდა მეფის ისტორიული პასუხისმგებლობის ტრაგიკული სიმძიმელი და განცდა წარმოეჩინა“.

„ლიტერატურული საქართველოს“ (1947 წლის 12 იანვარი) ფურცლებზე შლვა აფხაძე ა.კ. ხორავას — ივანე მრისხანის თობაზე წერდა: „აკაკი ხორავას მაღლიანი ნიჭით განსახიერებელი მეფე ივანე კულტუ-

რული, პოლიტიკურ ვითარებაში მშვენივრად გარკვეული, დიდი ენერგიით დაჯილდოებულ სახელმწიფო მოღვაწეა. იგი დაკვირვებულ, მაღალნიჭიერი მთავარსარდალი და სტრატეგია..

ბიესის დედაბარი არის რუსეთის სახელმწიფოს შექმნაში მეფე ივანე მრისხანის როლის გაშუქება და ამ როლის ახლებური ინტერპრეტაცია. ვინაიდან კრიტიკოსი ხსნის ბიესის მიზანდასახულებას და არ მიუთითებს, რომ რეჟისორმა და მსახიობმა შესცვალებს იგი, უნდა ვივარაუდოთ, რომ აკაკი ხორავას შესრულებაშიც მთავარი იყო ივანე მრისხანის ისტორიული როლის გამოკვეთა რუსეთის ერთიანი და ძლიერი სახელმწიფოს შექმნაში.

ი. ალტმანი აღნიშნავდა: „აკაკი ხორავა ისრავდოდა ეჩვენებინა მხოლოდ ხელმწიფის დიდებულება კი არა, არამედ მამაც, მელდრეც, მეგობარაც“..

აკაკი ხორავა, ისევე როგორც ნ. ხმელიოვი, ცდილობდა აურაცხელი ისტორიული მასალის შიგა შრეებში ამოეცნო და მიეკვლია ივანე მრისხანეს ადამიანური თვისებებისათვის, მიეკვლია იმ მარცვლისათვის, რომელიც შესაძლებელს გახდიდა შეექმნა ძლიერი პიროვნების მასშტაბური ენებები და განცდები, რომ ივანე IV ისტორიული პასუხისმგებლობის გამოკვეთის დროს არ დაკარგულიყო ადამიანი, ძლიერი, გამორჩეული, მრისხანე, მაგრამ მაინც ადამიანი. ეს მომენტი ჩვენ პრინციპული ხასიათის პოზიციად მიგვაჩნია, ვინაიდან 50-იანი წლების სათეატრო ესთეტიკამ ნიადაგი წამოშალა შემდგომი პერიოდის ძვრებისათვის, რამაც სცენაზე გააბატონა ადამიანი მთელი თავისი სიძლიერითა და სისუსტით, გვიჩვენა ადამიანის აღზევება და დაცემა, ჩავახებდა ადამიანის სულიერი სამყაროს ჭრბმულეებში, ვააცნობიერა ადამიანთა „ეულისების მიღმა“ ურთიერთობანიც კი. ამ პროცესის საწყისებს ქართული აქტიონული ხელოვნება სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ძალთ და უნართ, მაგრამ მაინც აწებდა, როგორც ამას მივგავიწმენენ კრიტიკოსები.

ე. გუგუშვილი წერს, რომ „ხორავა ხსნიდა ივანეს ტრავმის მრავალსახოვნად, მასშტაბურად. ეს იყო ადამიანისა და მმართველის ტრავმაცია“.

ამრიგად, ნ. ხმელიოვისა და აკ. ხორავას

მიერ სხვადასხვა დრამატურგიულ მასალაზე შექმნილ ივანე მრისხანეს სახის ინტერპრეტაციაში საერთოა მისი, როგორც სახელმწიფო მმართველის ისტორიული როლის გააზრება. როგორც რეცენზენტები აღნიშნავენ, ორივე მსახიობი არღვევდა ზოგიერთ ისტორიულ და ლიტერატურულ შრომებში არსებულ მოსაზრებებს.

ივანე მრისხანე შექმნა, დააკანონა და პრაქტიკულად განახორციელა თვითმპყრობლობის სახელმწიფოებრივი სისტემის იდეოლოგია. როგორც რეცენზიებიდან ჩანს, ითვალისწინებდნენ რა ნ. ხმელიოვი და აკ. ხორავა ივანე მრისხანეს სახის ინტერპრეტაციის დროს კონკრეტულ ისტორიულ ვითარებას, ნათლად წარმოადგენდნენ ივანეს სწორედ ამ ისტორიულ მისიას. ეს იყო საერთო ამ ორი ოსტატის მიერ ივანე IV-ის სახის გადაწყვეტაში. ახლა ვნახოთ რაში მდგომარეობს სხვაობა.

მ. კნებელი აღნიშნავს, რომ „ხმელიოვი თავის ფსიქიკაში დაქინებით ეძიებდა XVI საუკუნის ადამიანის რელიგიური გრძნობის ახსნას, რითაც ივანე მრისხანე უკიდურესობამდე იყო გამსჭვალული.. მძაფრად განიცდიდა რა მარტოსულის ტრავმას, ივანე გამოსავალს ლოცვამდე ეძიებდა. ხმელიოვმა თანდათან, ძლიერ-ძლიერობით, მაგრამ მაინც შესძლო ჩასწვდომობა და შეეგრძნო, რას ნიშნავდა „ღმერთი“ ივანე მრისხანესათვის“.

ივანეს ხასიათის ეს თვისება ისტორიული ლიტერატურითაც დასტურდება. ვ. კლუჩევსკი ივანე IV და თავად კურბსკის მიმოწერის ანალიზის დროს ასეთ დასკვნამდე მიდის: „მრავალმმართველობა — უაზრობა. ამ თვითმპყრობლური ძალა-უფლების იდეას ივანე ღვთისმშობლის წარმოშობას ანიჭებს და მიუთითებს არა მარტო მის პოლიტიკურ არამედ უმადლეს რელიგიურ-ზნეობრივ დანიშნულებაზე“.

რა თქმა უნდა, ივანე მრისხანეს, როგორც რუსეთის შუასაუკუნეების ეპოქის წარმომადგენელს, სრულიად დასაშვებად მიაჩნია ერთმმართველობის უპირატესობის მტკიცებისათვის ამგვარი რელიგიურ-მორალური საყრდენის ძიება. სრულიად გასაგები და კანონზომიერია, რომ ნ. ხმელიოვი ამ ასპექტითაც ცდილობდა ივანე IV-ის სულიერ ლაბირინთებში გარკვევას.

ქართველი მსახიობებისათვის რელიგიუ-
რი ექსტაზი, რელიგიური ფანატიზმი, რელი-
გიის იმეგარი ვაგება, როგორც ეს რუსეთში
იყო გამეფებული, არ ვახლავთ ორგანული
და ბუნებრივი. ამდენად, იგი ხასიათის ძირე-
ულ თვისებათა ახსნის მიღმა დარჩა. ეს მო-
ხდა იმიტომ კი არა, რომ აქ ხორავა საკმაოდ
არ იცნობდა რუსულ-ეროვნულ ბუნებას,
უბრალოდ, იმ მიზნისათვის, რისთვისაც აი-
რჩია ივანე IV როლი, თვისებათა ამ ასპექტს
არსებითი მნიშვნელობა არ ჰქონდა ხა-
სიათის მრავალფეროვან და სხვადასხვა ას-
პექტით წარმოსახვისათვის იგი ირჩევდა სხვა
ადამიანურ სისუსტეებს—სიყვარულის ტრა-
გედიას, მამის ტრაგედიას. აქ ხორავა—ივანე
მრისხანე უნებურად ხდებოდა შვილის მკვლე-
ლი. ეს ეპიზოდი ერთ-ერთი ძირითადი იყო
აქ ხორავას შესრულებაში, როგორც აღნიშ-
ნავენ თეატრმცოდნეები შ. აფხაიძე, დ. ჯა-
ნელიძე. ი. ალტმანი.

საბჭოთა კავშირის ისტორიის I ტომში,
რომელიც ვ. ლებედევის, ბ. გრეკოვის და
ს. ბახრუშინის რედაქციით დაისტამბა 1939
წელს, აღნიშნულია, რომ „ივანე IV-ს, რა თქმა
უნდა, რამდენადმე ჰქონდა პათოლოგიური
ვადახრები. იგი ზოგჯერ განიცდიდა მძინ-
ვარების ავონიას. ერთ-ერთი ასეთი აღზევე-
ბის ეპიზოდს მან კვერთხით მოკლა შვილი“. ვა-
ვისხნობა ივანე მრისხანის ხუცესი ტიმო-
ფევიკისა და თავად კურბსკისული დანახაიფე-
ბანი, აგრეთვე კურბსკისადმი მისი მიმოწე-
რის ხასიათი და საცხებით ვასავები ვახდე-
ბა, რომ ისტორიული წყაროები მიუთითებენ
ივანეს ხასიათის პათოლოგიურ მხარეს და
უემეტყვად ამით ხსნიან უფლისწულის
მკვლელობასაც.

დ. ჯანელიძე ასე აღწერს ამ სცენას აქ.
ხორავას შესრულებით: „ბოიარები უფლის-
წულთან (გ. გეგუქორი) ერთად ისევ ვალა-
შქრებას მოითხოვენ. ვანრისხებული მეფის
მიერ თავდავიწყებით უკუგდებულმა კვერთხ-
მა მისი საყვარელი ძე იმსხვერპლა. მშობე-
ლი მამის ვაებით და გოდებით, გონების შე-
შლით, გამომეტყველი თვლებით ა ხორავამ
ჩვენს თვალწინ სულიერი ქარტეხილით რე-
პინისებური სურათი დაგვიხატა“.

ი. ალტმანიც ასევე აღწერს ამ ეპიზოდში
მსახიობის შესრულებას: „ნერვები დაჰიმუ-
ლია უკიდურესობამდე, და აი შუისკის მიერ
გახელებული უფლისწული ომის დაწყებას

ითხოვოს... აღმოფრთხილი ბოიარებით
შემორტყმული მეფე კი საფეხურებით
ლა მიიწევს. ბოიარების შემორტყვის
დაცვის მიზნით, თითქოს ოპოზიციონერ
რიებსო, უკან არც კი იყურება, ისე გადაისე-
რის ხორავა-ივანე კვერთხს. უფლისწული
კვდება. უცაბედი მკვლელობა (პიესისაგან
პრინციპული სხვაობა) მსახიობს საშუალე-
ბას აძლევს წარმოაჩინოს ივანეს სულიერი
სისუსტის წუთიერი გაღწევა. მას ემის
ბოიარების ყვირილი... ვერ გაიგო რა მოხდა,
შემორტირალა და დანიახა: საშინელი, გამა-
გნებელი ხმა აღმოხდა: „ივანე!“ უმაღლეს
თან ვაჩნდა. „ივანე! ივანე!“ ტკივილისა-
გან ფართოდ გახელილი თვალები მძიმედ
სუნთქავს, პერი არ ყოფნის. დაიჩოქა ცხე-
ლართან. სულიერად აფორიაქებული ვახვე-
და. დროის მცირე მონაკვეთში მათურებელს
თვალწინ წარმოუდგა რეპინის სურათი“.

ამრიგად, დ. ჯანელიძისა და ი. ალტმანი
მიერ აღწერილი ეს ეპიზოდი გვაფრთხილებს
ნებს, რომ ა. ხორავას ჰქონდა გამოკვეთილი,
პიესის ავტორისაგან სრულიად განსხვავებუ-
ლი მოსაზრება უფლისწულის მოკვდინებისა
და ამდენად, ივანე მრისხანეს ხასიათის თავი-
სებური ამოხსნაც.

პიესის „გონებრივი ანალიზის“ დროს
„ფაქტის შეფასებათა“ წყვილის დადგენა ბევ-
რად არის დამოკიდებული მსახიობის პირო-
ვნულ თვისებებზე. ჩვენს მოსაზრებას ადას-
ტურებს მ. კნებელის მიერ აღწერილი ერთი
რეპეტეცია სპექტაკლისა „მძიმე წლები“,
როდესაც შეთქმული კოზლოვი უსპენსკის
ტაძარში ვერ შესძლებს ივანეს მოკვლას. რე-
პეტეციის ბოლოს უდიდესი გულწრფელო-
ბით, რაც მხოლოდ დიდბუნებოვანი ადა-
მიანებისა და პროფესიონალთათვის არის
დამახასიათებელი, ნ. ხელიოვამ აღნიშნა,
რომ „ჩემთვის მნიშვნელოვანია გამოვიმუ-
შაო ადამიანებზე ზემოქმედების უნარი...
ჯერჯერობით ვერ ვგრძნობ ჩემში ასეთ
ძალას ამისათვის მე მჭირდება ძალთა უდიდე-
ლი მობილიზება, ისეთი, რომელიც ჯერ არც
ერთ როლში არ განმიცდია“.

აქ ხორავას არ სჭირდება ივანეს ხალხზე
ზემოქმედების ძალის გამოიმუშავება. ეს თვი-
სება მისთვის თანდაყოლილი, ბუნებისაგან
მონიჭებული იყო. იგი ყველგან და ყველა-
ფერში გამორჩეული ვახლდათ, განსაკუთრე-
ბულობა მისი პიროვნებისა, მისი გარეგნობის

ბუნებრივი მდგომარეობა იყო. ამიტომაც იყო მისი ივანეც, მისი გლოვაც — განუმეორებელი.

მსახიობი ნინო ალექსი-მესხიშვილი იკონებს: „მოსკოვის თეატრების სპექტაკლებში ამოღებული იყო შვილის დატერების ეპიზოდი. მას არასცენურად მიიჩნევდნენ. გასტროლების დროს, პირველსავე წარმოდგენას ავტორიც დაესწრო. სპექტაკლის შემდეგ ეს სოლოვიოვი მღელვარედ წამოიჭრა ფეხზე და პირდაპირ მაცურებელთა დარბაზში სმამალა განაცხადა: „ამბობენ, რომ ამ სცენის თამაში შეუძლებელია! ოსტატობაა საჭირო!“ და კულისებისავე გაეშურა.

რუსთაველის თეატრის დიდი სცენის შუაგულში ამოღებულ კვარცხლბეგზე იდგა კუბო. შავი ფარდა გლოვის მანტიას ჩამოგავდა, რომლის ხეულებში იკარგებოდა საფეხურები. კუბოზე დამხოზილი აკაი ხორავა — ივანე ფრთამოკვეთილ ფრინველს ჩამოგავდა. იგი მარტო იყო და გოდებდა. საქართველოში მამაკაცის ცრემლს რაღაც გარძნეული ძალა აქვს და ამიტომაც მამაკაცის ქეითინი სწორუპოვარ განცდათა ამოღებულ კატეგორიას მიეკუთვნება. აკ. ხორავას ხასიათში კარბად შეიგრძნობოდა ჩვენი ერის არტიტული ბუნებაც, ტიტანური ძალაც, ტრაგიკული პათოსის მასშტაბური გამოვლენის უნარიც, ემოქაც, რომელშიც ჩამოაყალიბა ხორავა, როგორც ადამიანი ცხოვრებაში. ეს თვისებები ამ ეპიზოდში გაერთიანდა და ახშიანდა ძლიერი ადამიანის ტრაგიკული სისუსტის ნიშანი. უსასტიკეს

აღზევებას უმძაფრესი გულმზურვალედა შეენაცვლა. აკ. ხორავამ ივანეს სულიერი მდგომარეობის ეს ორი მომენტი დაამთხროს ერთი თითქოს — და ერთ მთლიანობაში მოადგინა. ის, ვინაც კარგად იცნობდა აკ. ხორავას ცხოვრებაში, განსაკუთრებით კი მისი მოღვაწეობის ზენიტში, დამეთანხმებამ რომ მოზღვავებული სიმაკრე და მონანიების უმწეობა მის ხასიათში ერთიანდებოდა როგორც ძლიერი მარტოსულის ბუნებრივი მდგომარეობა. დასაშვებია, რომ სწორედ ამ ინდივიდუალურმა თვისებებმა შეაჩრულეს კატალიზატორის ფუნქცია ივანეს როლზე მუშაობის პროცესში, რომელიც მთელის სიღრმით გამოვლინდა აღნიშნულ ეპიზოდში.

ამრიგად, ივანე მრისხანეს ხასიათის ამოხსნის ინდივიდუალობა განსაკუთრებულადალით გამოვლინდა უფლისწული ივანეს ცხედრის დატერების ეპიზოდში, სადაც სრულად წარმოჩინდა ერთის მხრივ პოლიტიკური მოღვაწის, მეორეს მხრივ კი მამისა და ადამიანის სულიერი განცდები. ივანე IV-ის რთული შინაგანი სამყარო, პიროვნების გაორების პროცესი მთელი სპექტაკლის მანძილზე მზადდებოდა და ამ ეპიზოდში გამოვლინდა როგორც ფაქტი. შვილის ცხედრის დატერების ეპიზოდის აზრობრივი ინტონაცია და გარეგნული პარტიტურა მსახიობის ინდივიდუალურმა თვისებებმა განაპირობეს.

ამრიგად, როლის ინტერპრეტაციის ძირითად განმსაზღვრელ ფაქტორს მსახიობის შემოქმედებითი და პიროვნული ინდივიდუალობა წარმოადგენს.

პანორამა

ჭვეანაში სახალტო ბუმი ჰყვავდა, ხოლო ბბბ დიდების ზენიტში ავიდა. სანამ საქმეები კარგად მიდიოდა, გ. კრავეცსა და „მზრუნველთა საბჭოს“ შორის ადრეც არსებული წინააღმდეგობანი სერიოზულ კონფლიქტებში არ გადასრდილან. ამ წარმატებამ თეატრის საშუალება მისცა დაეხარჯა ერთი მილიონი დოლარი ბბბ-ს შტაბ-ბინის რემონტისათვის. თავისი არსებობის მანძილზე, როგორც იქნა, თეატრმა შექმნო თავისი სტუდიების და აღმინისტრაციული ანა რატის ერთ კერქვეშ თავმოყრა.

მაგრამ, 1958 წელს ბბბ-ს სხვადასხვა მხრიდან ფრიალ სერიოზული დარტყმები ადემეს: ხელისუფლებამ დოტაცია 992 ათასი დოლარიდან 982 ათასამდე ჩამოკვეთა, გაღასპექტაკლებიდან შემოსული თანხები 200 ათასით შემცირდა (იყო 400 ათასი დოლარი), შემცირდა აგრეთვე კორპორაციათა თუ კერძო შემოწირულობათა ფონდები, ბოლოს კი თეატრს უდიდესი ზარალი მიაყენა ფაფიცებმა და შრომითი ხასიათის კონფლიქტებმა.

კრიზისიდან გამოსვლის ყველა ცდა ამაო გამოდგა. ზაფხულის თვეებში თეატრს არცერთი ანშლაჟი არ ჰქონდა. ბილეთების ფასი ერთობ მაღალია — 50 დოლარი, ხოლო ეკონომიკაში კრიზისმა ისედაც შეამცირა მაცურებელთა რაოდენობა.

თეატრი იძულებული გახდა ხელი აეღო ორ ახალ დაღვაწე და სხვა ხარჯებიც მკვეთრად შემცირებინა. თეატრს ახლა იმდენს თვალში მიპყრობილი აქვს ტელევიზიაზე და რეკლამასთან დაკავშირებულ სალიცენზიო შეთანხმებაზე. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ამერიკაა მეორე სახელგანთქმულ კოლექტივს „ნიუ-ორკ სიტი ბელევის“ (რომლის ხელმძღვანელი ჯორჯ ზაღანჩინი იყო) — უჭირს როგორც ფინანსურად, ასევე შემოქმედებითად, ნათელი გახდება, რომ ამ ქვეყნის ქორეაგრაფიულ პანორამაში პიქტუში ფერები სჭარბობს.

(გაგრძელება 70 გვ.)

მოზონი სივრცე და ეული სიფყვები

მერაბ გეგია

სინაშულე ჩაქრა. ისევ აინთო-საღლად. გვერდით. ფოიედან გაი-სმა ეჭლი ტაშის ხმა. ამ ხმას კან-ტი-კუნტად მაყურებელმაც ააყო-ლა ტაში. სასცენო მოედანზე რამ-დენიმე მსახიობი გამოჩნდა, გაუ-ბედავად წარუდგა დამსწრეთ და წამსვე გაუჩინარდა.

სპექტაკლი დამთავრდა.

მაყურებელმა (სულ ოცდაათა-ოდე კაცი) ტანსაცმლის გარდე-რობთან მოიყარა თავი. სწორედ აქ ხდება ხოლმე პირველი შთაბეჭ-დილების გაზიარება. — ხან უსი-ტყუოდ, ბგერების მეშვეობით, ზო-გჯერ მიმიკით ან ჟესტით, ხან კი ჩიქურ. როგორც ამ შემთხვევა-ში:

— სულ ეს იყო? — მოუბრი-დებლად იკითხა ერთმა.

მეორემ ტუჩები აპრუწა. საათს დახედა — ათი დაიწყო, თქვა მან — რაიმე ფილმი ვნახოთ.

გასასვლელში სპექტაკლის ერთ-ერთ მონაწილეს შევეჩეხე. ერთ-

მანეთს თვალი აფარიდეთ. ხუთიო-დე წუთიც და თეატრი დაცარი-ელდა. რკინის კარი მიძიედ დაი-ხურა. მტკვრის ტაფობზე ჩამო-სულმა კიდევ ერთხელ გამოგხედე შენობას. ამაყად იდგა მეტეხის ტაძარი ქალაქის წარსულისა და დღევანდლობის სიმბოლოდ, იდ-გა ზვიადი და იდუმალი კერპი თბილისის დამაარსებლის ვახ-ტანგ გორგასლის ძეგლის ფონად. იდგა: როგორც რწმენა ერის კულ-ტურის და ისტორიის უკვდავე-ბისა.

თავი შეურაცხყოფილად ვიგარ-ძენი. გავხედე გაჩირაღდნებულ, ახლად რესტავრირებული ძველი თბილისის თვალწარმტაც უბანს და, ჩვეული სულიერი შებების ნა-ცვლად, სინანული ვიგრძენი. ახ-ლახან ნანახი და განცდილი ამ მშვენიერებასთან საოცარ დისო-ნანსში იმყოფებოდა. რა მოხდა? განა ისეთი რა უნდა დააშავოს სპექტაკლმა, რომ სიმშვენიერეს-

თან დაპირისპირებული გახდეს? მხოლოდ მოგვიანებით მივხვდი, „რა ნესტართაც ვიყავ დაპრილი“, დაკარგული შესაძლებლობები დამენანა — სხვა არაფერი. რამეთუ ძველი თბილისის პეიზაჟი არათუ კარგს, ჩვეულებრივ, „არა უშავს რა“ სპექტაკლსაც დაადგამდა გვირგვინს. მოხდა კი პირიქით...

მკითხველი ალბათ კარგა ხანია მიმიხვდა, რომ მეტეხის თეატრ-სტუდიანზე მაქვს ლაპარაკი. დასაზუსტებელია მხოლოდ ერთი გარემოება, რომ ეს გადალაპარაკებანი თეატრის ფოიეში და ჩემი ქვეშეცნეული სინანული, სპექტაკლ „მკვლელობას“ მოჰყვა. ეს წერილიც სწორედ ამ სპექტაკლმა გვიკარნახა.

უხილავმა ძალამ დააკანონა და კრიტიკოსები, ასიდან ოთხმოც-დაცხრამეტ შემთხვევაში, უარყოფით მოვლენაზე წერას დუმილს ამჯობინებენ. ამ მავნე „ტრადიციას“ არაფერი ეშველა, და ალბათ, ამ „ტრადიციის“ დარღვევას ვერც ამ წერილის ავტორი „შეზედავდა“, პროფესიულ სინდისთან მორიგება რომ შესძლებოდა. ასეთი მორიგება იოლია, როცა არც თეატრზე და არც ეროვნულ ხელოვნებაზე არ შეგტკივა გული. ასეთი მორიგება შეუძლებელია, როცა კრიტიკოსის თუნდაც ელემენტარული პროფესიული პრინციპები გაქვს. სამწუხაროდ, ხშირად, ესეც კი არ აღმოგვაჩნდება ხოლმე. ამიტომაც, რომ კრიტიკული წერილის წაკითხვის-თანავე იმას არკვევენ, რა დაუშავა მავანს და მავანს ამ მავანმა და მავანმა. თუ არ დაუშავა, რა ქეებს ესერის? არ იცის, რომ დღეს თუ ხვალ ეს „ბოროტება“ წინ დახვდება? ილიას სიტყვები — „მოყვარეს პირში უძრახე“, არც მო-

ყვარეს უნდა და არც მოძრახეს ეხატება გულზე. ხომ ნათქვამია. „არ ვიცის“ დედა იცინის, „ვიცი“ დედა სტირისო“. ან კიდევ უკეთესი: „აუტკივარი თავი ვის აუტკივებიაო?“ ამიტომაც, გულწრფელი კრიტიკული წერილის ავტორი თავს გმირად რაცხს, გრგვლივ მყოფნი კი „დიდ ახიგზულ ვინმედ“ ნათლავენ. მაგრამ გახსოვთ, ალბათ, როგორ ვაჯკვირვა ერთი ფილოსოფოსი ორმა რაიმემ — ვარსკვლავებით მუქედ-დიღმა ზეცამ და სინდისის ხმანსულის წიაღში. ეს ხმა რომ არა, ალალი კრიტიკული წერილის დაწერა, ალბათ, აზრადაც არავის მოუვიდოდა.

ამ „ლირიკული“ (და საკმაოდ პესიმისტური) გადახვევის შემდეგ, დაეუბრუნდეთ სპექტაკლის რომლის განხილვა, ჩვეულებრივ-დრამატურგიული მასალით იწყება. ჩვენც ამით დავიწყეთ.

პიესა „მკვლელობა“ დაწერილია სამოციან წლებში ჩვენა სამაყო მწერლის თამაზ ჭილაძის მიერ. დაწერისთანავე მან მოიპოვა როგორც დედაქალაქის, ისე საქალაქო და რაიონული თეატრების სცენა და თითქმის ყველგან წარმატებით დაიდგა (ვანსაკუთრებით დასამახსოვრებელი იყო იგი რუსთაველის თეატრში თეიმურ ჩხეიძის რეჟისურით). პიესამ, თავის დროზე, აღძრა უაღრესად საჰირობოროტო პრობლემა, ასახა და ამხილა საქმოსანთა მოძალების უარყოფითი შედეგები.

პიესა დაწერილია სხარტად, სახიერად, დინამიურად, დრამატურგიული და სცენური კანონების ცოდნით, მიუხედავად ამისა, დღეისათვის მისი ხმოვანება შეცვლილად უნდა მივიჩნიოთ. ამისი მიზეზი ისაა, რომ იგი კონკრეტულ საზოგადოებრივ ვითარებას

ასახვეს და თავისი მხატვრული ბუნებით ერთდროულია. რესპუბლიკის ახალმა ხელმძღვანელობამ საქმოსანთა მოძალებას საკადრისი პასუხი გასცა. პრობლემის აქტუალობა შენეულა და პიესამაც დაკარგა ღირსებების საკმაოდ დიდი პროცენტი, ასეთი პიესები იმ წამალს ჰკვავს, რომელიც, პირველ ყოვლისა, სიცხიანი ავადმყოფისთვისაა განკუთვნილი.

შ.შ., რამ უკარნახა თეატრს ამ პიესის დადგმა? ალბათ, პიესის ზოგადმა მხატვრულმა ღირსებებმა, რომელიც მის უთუოდ აქვს. ესაა ცოცხალი, მჭკფარე ეროვნული ხასიათები, მკვეთრად სამოქმედო სცენური გარემო. და სხვაგან სად, თუ არა თეატრ-სტუდიაში, უპრიანია ასეთ ხასიათებზე დაკვირვება და სტუდიური მუშაობა.

ამ ვარაუდს წყალი გადაეხსნა და ნაცარი გადაეყარა, როცა გაირკვა, რომ სპექტაკლის რეჟისორია მსახიობი თემურ ბიჭიაშვილი. მაგრამ არც აქ ავსჯარებულვართ. თემურ ბიჭიაშვილი მეტეხის თეატრში მოღვაწეობს ამ თეატრის დაარსების დღიდან. მან თავიდანვე ყურადღება მიიპყრო როგორც პერსპექტიულმა ახალგაზრდამ. ამ თეატრში მუშაობის სტიჟიც დაუგროვდა და გამოცდილებაც. ვინ უწყის, რა მიზანს ისახავდა მთავარი რეჟისორი? რა არგუმენტებით და მოტივებით ანდობდა მსახიობს სპექტაკლის ბედს? ეს ხომ მისი „საშინაო საქმეა“. ერთი კია, ვიდრე მეზღვაურს კაპიტნობას ანდობენ, გამოარკვევენ, ასტრონომიაში ერკვევა თუ არა. მსახიობის რეჟისორული მონაცემების გასარკვევად არსებობს საიმედო საშუალებები, როგორცაა: ცალკეულ მსახიობთან მუშაობა, თანადადგმელობა, მცირე ფორმის სპექტაკლის რიგგარეშე დადგმა და ა. შ. არც ეს

დაქტორია გადამწყვეტი. ვინ იცის, იქნებ, მთავარი რეჟისორი თავის ინტუიციას დაეყრდნო. გაუგებარია სხვა რამ, იგრძნო თუ არა თეატრმა, რომ ამ წამოწყებამ ვერავითარი შედეგი (ყოველ შემთხვევაში, ჩერჯერობით მაინც) ვერ გამოიღო, და თუ იგრძნო, ეს სპექტაკლი სამუშეოზე რატომ გამოიტანა?

შეიძლება ამაზე გვიპასუხონ, თანაბარი ღირსებების სპექტაკლებს ვერცერთ თეატრში ვერ იხილაეთო. სწორია.

შეიძლება ისიც ვითხრან, წარმატება და მარცხი ერთი ტახტის მემკვიდრეები არიანო. უთუოდ. და ეს არც გვიკვირს. საკვირველი (მეტი რომ არა ვთქვათ) ის არის, რომ ამ მემკვიდრეს ვერც სახელი გამოეძუებნეთ (რა მიზნით დაიდგა), ვერც ჩვენებური წესით მოგნათლეთ (რა თეატრალური ტენდენციით დაიდგა) და ვერც რჯულის ნიშნები შეეუჩინეთ (პირობითია, ყოფითია თუ ფსიქოლოგიური?). საუბარია იმაზე, რომ მეტეხის თეატრ-სტუდიაში დაიდგა არაკვალიფიციური, არაპროფესიული სპექტაკლი და არც თეატრის შიგნით, არც გარეთ არავინ აღმოჩნდა, ვინც ამას გულწრფელად იტყოდა და თეატრს „უნერხულობისაგან“ იხსნიდა.

თურმე, ერთ ცნობილ ფიზიკოსს სარეცენზიოდ უმცროსი კოლეგის ნაშრომი წარუდგინეს. მან ნაშრომი უკან დააბრუნა შემდეგი სიტყვებით: ამ ნაშრომზე არც კარგი ითქმის და არც ცუდი, იგი შეფასების შკალის მიღმა იმყოფებაო. სამწუხაროდ, იგივე ითქმის ამ სპექტაკლის რეჟისურაზე. მასში ვერ აღმოაჩნეთ ვერც ერთ ელემენტარულ სარეჟისორო კომპონენტს. სპექტაკლს არ გააჩნია ზემოცანა, გამჟღავნებული მოქმედება, იდეური არქიტექტონიკა. არ აქვს

ტემპო-რიტში, მხატვრული ინტონაცია. არ აქვს ფორმა და სტილი. სრულდება მხატვრული აქცენტების გარეშე. სპექტაკლში ოითქმის არ არის მუსიკა (არც ფუნქციური და არც უფუნქციო), არაფრისმთქმელია მხატვრობა (ერთი მაგადა, რამდენიმე სკამი და დიდი აბაჯური). ვერც კოსტუმსა და ვერც გრიმში (კოსტუმში და გრიმი რა ხანია დაიწყო) მისი მიეცა არა მარტო ამ თეატრში) ვერ იპოვნით რეჟისორული ფანტაზიის ნაკვლევს. მას რაღა დარჩა? არც არაფერი. დარჩა, ალბათ ის, რომ მსახიობები ერთმანეთს ლაპარაკ აცილიან და სიარულის დროს ერთმანეთს არ ეჯახებიან (რასაც, იხინი, დარწმუნებული ვარ, ურეჟისოროდაც მოახერხებდნენ).

აბსოლუტურად შეგნებული მაქვს, რაოდენ ტყვიის ვაყენებ ნიკიერ მსახიობს, თეატრისადმი რომლის სიყვარულიც ექვს არ იწვევს, და თავისთავად, სურვილი დადგას სპექტაკლი, სრულიად არ არის შეუფერებელი რამ. — მსახიობის რეჟისორად შემოქცევის მაგალითი თეატრალურ ხელოვნებაში უამრავია.

იქნებ, სპექტაკლის რეჟისორმა სხვადასხვა მიზეზების გამო ჭეროვანი ყურადღება ვერ დაუთმო სადადგმო მხარეს და მსახიობებში „გაზავებით“ დაკმაყოფილდა? იქნებ, გამოუცდელია გამო ვერ შესძლო რეჟისორული ნიშნებისა და საშოქველო პროცესების შერწყმა? ასე რომ ყოფილიყო, მსახიობებში მინც, კვალს დატოვებდა. ამ კვალის აღმოჩენა შეუძლებელია. მსახიობთა შესრულება მთლიანად ინერტულია. სახეები შექმნილია „ცალფა“ გარდასახვის ხარჯზე (როცა მსახიობი თავის თავს აღარ თამაშობს, მაგრამ ვის თამაშობს, არ იცის), რის გამოც როლები ერთფეროვანია. მოქმედება მდორედ მიმდინარე-

ობს. ხშირად სპექტაკლის მუქსაცია საერთოდ წყდება. ემოციების წარმოშობაზე ყოველგვარი ლაპარაკი ზედმეტია. ანუ მსახიობთა თამაში მოკლებულია ყოველგვარ ესთეტიკურ ეფექტს. თუმც, აქაც არის მეტ-ნაკლებობა. ასე, მაგალითად, მსახიობები — რუსუდან ქვლივიძე (ელი-საბედი) და ვანო ლებანიძე (აბესალომი) ამ ვითარებაშიც ახერხებენ მიიპყრონ მაყურებლის ყურადღება. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, ერთადერთი, რაც შეიძლება დაგვამახსოვრდეს, ეს მათი ღუეტია. თქმა იმისა, რომ ისინი ქმნიან დასრულებულ მხატვრულ სახეს, უზომო გადაჭარბება იქნებოდა. პასქე ეს ვახლავთ, რომ კომედიური როლი, ცოტად თუ ბევრად, უფრო იტანს გარდასახვის ნაკლებობას. აქ მაშველად მოდის იუმორის გრძობა, რომელიც იმპროვიზაციულად კარნახობს მსახიობს მოქმედების ტემპო-რიტს. პლასტიკურ გამო-მსახველობას. სასცენო განწყობას.

მსახიობი რუსუდან ქვლივიძე მეტსაც ცდილა. იგი სახის კომიზმს ფსიქოლოგიურ სარჩულს უდებს. ეძებს სულიერ სიღრმეს, ხასიათის ლოგიკას. არის მომენტები, როცა იგი აღწევს საწადელს, პოულობს როლის „ფოკუსს“, მაგრამ ეს მხოლოდ წამიერი გაღვევებანია. ხშირად აქედან გადაჭარბებამდე ერთი ნაბიჯია.

სხვაგვარად ქმნის აბესალომის სახეს უთუოდ კომედიური ტალანტით დაჯილდოებული ვანო ლებანიძე. იგი თავიდან ბოლომდე ინტუიციას ეყრდნობა მასაც აქვს მომენტები, როცა მოქმედების სადავეებს ხელთ იგდებს და ნამდვილ კომიკურ ეფექტს აღწევს. განსაკუთრებით დასამახსოვრებელია ამ ორი მსახიობის საუბარი მომავალი თანაცხოვრების შესახებ. ორივე ქვრივია და, უკვე

დაწყვილებულნი. ისენებენ თავი-
ანთ გარდაცვლილ მეუღლეებს.
ამით ერთმანეთს საკუთარ მომ-
თხოვნელობას უყენებენ. გარდა-
ცვლილი მეუღლის ქებით ცოც-
ხალს მოუწოდებენ მეტი მზარუნ-
ველობისაკენ. ყოველივე ეს ზღე-
ბა პირდაპირი მიმართვის გარე-
შე, ფარულად, ქვეტექსტის შემ-
წობით. აი, აბესალომი ჩამოაგ-
დებს საუბარს იმის თაობაზე, თუ
რა კარგად ამზადდება ტყემლის
საწებელას მისი უბედური მეუღ-
ლე. „ტყემალი მალაზიაში იყიდე-
ბა“, — ისმის ელისაბედის ირო-
ნიული (და საკმაოდ გაღიზიანე-
ბული) პასუხი. აბესალომმა რეპ-
ლიკა აიციდინა, აგრძელებს საუ-
ბარს: „ახლა რა აჯიკას აკეთებდა?
იმ აჯიკის ჰამას არაფერი ჯობდა“.
— „აჯიკა იყიდება მალაზიაში“,
ისმის კიდევ უფრო ინდიფერენ-
ტული პასუხი. ამ პასუხს პაუზა
მოსდევს. უეცრად აბესალომი
იფეთქებს — „ჰოდა, ჩამაყარე,
აბა, მალაზიაში ნაყიდი ტყემალი
და აჯიკა!“ — მუცლის ირგვლივ
ხელების ქნევით ამბობს იგი. მა-
ყურებელთა დარბაზი ერთსუ-
ლოვნად იციინს. ამდაგვარი რო-
მა „ოაზისები“ სხვა მსახიობე-
ბსაც აქვთ, მაგრამ უფერულობის
საერთო ატმოსფეროში მათი ხვე-
დრითი წონა უკიდურესად მცი-
რეა და, როგორც წესი (როგორც
ზემოაღწერილი ეპიზოდი), სპექ-
ტაკლის ძირითადი მექანიზმის
ამოძრავებებს არ ემსახურება. ან
როგორ მოემსახურება. როცა
სპექტაკლში ასეთი მექანიზმი
ნაპოვნი არ არის? ელისაბედისა
და აბესალომის დუეტს (რომე-
ლიც ყველაზე დასამახსოვრებ-
ლად გვეჩვენა) პიესაში მეორადი
დანიშნულება აქვს და ძირითადი
სიუჟეტური ხაზისაგან საკმაოდ
განზე იმყოფება. ამ ოჯახურ დრამა-
ში მთავარი გმირები არიან
თვით ოჯახის წევრები (აბესალო-
მი შორეული ნათესავია, ელისა-
ბედი მეზობელი), რომელთა

ცხოვრება ისეთმა მოვლენებმა
შეძრეს, რომ ოჯახის მამის სიკე-
დილიც კი გამოიწვიეს. სად გაქ-
რა ეს სიუჟეტი?

ერთი საკმაოდ ცნობილი პრო-
ფესორის ოჯახში ჩვეული წესრი-
ვი და სიმყუდროვე აფორიაქებამ
შეცვალა. შვილები წამოიზარდ-
ნენ და ოჯახს უამრავი საზრუნა-
ვი გაუჩინეს. უფროსი ქალიშვი-
ლი გათხოვდა, მაგრამ უბინაობის
გამო მამას შეეკელდა. ვაჟი არ
ამართლებს იმედებს, სწავლას
გულს ვერ უღებს. აგერ, მეორე
ქალიშვილი ნაცოლარ კაცს მიყ-
ვება. ეს ნაცოლარი კაცია, ამ ოჯა-
ხის საერთო მსჯელობის და ცმუ-
კვის საგნად რომ ქცეულა. მასზე
აგებენ თავის სამომავლო იმე-
დებს უკლებლივ ოჯახის ყველა
წევრი (მათ რიცხვში აბესალო-
მიც), მხოლოდ პროფესორია გან-
ზე, რომელიც ვერ გარკვეულა, რა
ღირსებებით გამოარჩიეს სასიძო
ოჯახის წევრებმა და საიდან აქვს
ამ კაცს ასეთი ყოვლისშემძლეო-
ბა და გავლენიანობა.

მაგრამ ოჯახის მამის პროტეს-
ტი პასიურია. იგი თანახმაა ისარ-
გებლოს სასიძოს გავლენიანობით,
თუკი პირადად მის მის სახელს
და პატიოსნებას არ შეეხებიან.
მაგრამ დგება უამი განკითხვისა.
პატიეცებული გიორგისაგან მოი-
თხოვენ, რომ სასიძოს, ბნელი
საქმონის თანამზრახველად იქ-
ცეს. მამა ხვდება თავის დანაშა-
ულს, ვერ უძლებს ემოციურ
სტრესს და ინფარქტისგან იღუ-
პება.

ამრიგად, როგორც ფაბულიდა-
ნაც სჩანს, პიესაში ასახულია გან-
ზე მდგომი უმწიკვლო პიროვნების
საქმონსურ ატმოსფეროში ჩათ-
რევის პროცესი.

სპექტაკლში კი ეს პროცესი
საერთოდ არ არის ნაჩვენები.
დამდგმელს უგრძენია, რომ პიე-
სის სიუჟეტი ხელიდან უსხლტე-
ბოდა. ამიტომ, ამბის გამოკვე-
თის მიზნით, უმოწყალოდ შეუშ-

ცირებია პიესა. და რაც უფრო ცდილობს იგი სიუჟეტის გამოკვეთას, მით უფრო გაუგებარი და უინტერესო ხდება პიესის შინაარსი. და ეს იმიტომ, რომ სპექტაკლში „სიმძიმის ცენტრი“, ამბის „ლერიძე“ არასწორადაა გამოძენილი (ქვეტექსტებისა და შინაგანი პულსაციის გარეშე პიესას კი არა, ანექლოტს ვერ მოჰყვები). უბედურება მარტო ის კი არ არის, რომ ირგვლივ საქმოსნები მომრავლდნენ, სახფათო და დამლუპველია მათ მიმართ ლოიალური დამოკიდებულება — აი, რისი თქმა სურს დრამატურგს. ამიტომ, რომ პიესის ფინალში, საქმოსნის (გაიოზის) ყველა დამქაში ზაფანგში გამომწყვდეული აღმოჩნდება და ბოლოს და ბოლოს, ხვდება ვისთანაც ჰქონია საქმე. პიესის ტრაგიკომიზმიც ორი ქვრივის ურთიერთობაში კი არა, პროფესორისა და მისი ოჯახის წევრების წინდაუხედაობაშია; და მხილების მახვილიც სწორედ აქეთ უნდა ყოფილიყო წარმართული. ამის ნაცვლად, ყველაფერი წარიმართა იქით, რომ ფინალში ერთმანეთს სალაპარაკოდ შეხვედროდნენ პროფესორი და საქმოსანი. შეხვდნენ კიდეც, მაგრამ ამ შეხვედრამ არც მასურებელს უთხრა რაიმე და ვერც სპექტაკლი იხსნა მარცხისაგან, რადგან ამ დიალოგში არც ავტორს ჩაუღვია განსაკუთრებული რამ და ვერც თეატრი იპოვნის რაიმე განსაკუთრებულს, თუნდ ამისთვის ყველა დროის საუკეთესო რეჟისორები შეკრიბოს. ასე გადაიქცა ცოცხალი სიუჟეტი ფაბულის ინერტულ ილუსტრაციად. ამიტომ, რომ არცერთ მსახიობს გარკვეული არა აქვს თავისი მისია სპექტაკლში და შეძლებისდაგვარად ცდილობს გააცოცხლოს

სიტყვები, რომელთა წარმოშობის მიზეზები გარკვეული არ არის, რომლებსაც წარმოთქვამს ველგვარი მიზანდასახულობის გარეშე.

არის ამ სპექტაკლში ერთი განსაკუთრებით სუსტად განსახიერებული როლი. ესაა საქმოსნის გაიოზი და განსახიერებულია იგი თვით სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორის თემურ ბიკიაშვილის მიერ. აქ ვერ იპოვნით სახის ვააზრებას, ვერც გარდასახვის რაიმე ნიშნებს, ვერც შინაგან დამუხტულობას და ვერც მიზანდასახულობის რაიმე კონტურებს. საქმე ის გახლავთ, რომ პიესაში გაიოზი განზოგადებული სახეა, უფრო სოციალური ხატია, ვიდრე ფსიქოლოგიური პორტრეტი. ამიტომ, გაიოზის სახის შექმნა, უთუოდ დამატებით თეატრალურ საშუალებებს მოითხოვს. გაიოზი იგივე ცხვრის ქურქში გადაცმული დრაკონია, იგივე სატანაა, რომელსაც ენაც დაშაქრული აქვს, მიხვრა-მოხვრაც დარბაისლური, სახეც გაცისკროვნებული. მხოლოდ სული აქვს დამპალი. და რითი ამქვანებებს იგი თავის ნამდვილ ბუნებას? უწინარეს ყოვლისა, მიხანტროპული, უკანმოუხედავი, ყოვლისდამანგრეველი ცინიზმით. ადამიანი ბუნებით დამყოლი და გულუბრყვილო არსებაა. მით უფრო მაშინ, როცა სიკეთეს პირდებიან. სარგებლობის მოლოდინია ის ანკესი, ის მახე, რაშიც აბამს თავის მსხვერპლს გაიოზი. და თუ ერთხელ გასარგებლებს, ათჯერ თვითონ ისარგებლებს. გაიოზი ჩვენთვის, ყველასათვის ნაცნობი ტიპია და განსაკუთრებულ დახასიათებას არ საჭიროებს. მაგრამ სად ეცალა მსახიობს გაიოზის სახის შესაქმნელად, იგი სხვა მსახიობებთან მუშაობით იყო გარ-

თული! ხოლო ვინაიდან ურეკი-სოროდ როლის თამაშის გამოც-დილება არ გაჩნდა, იგი მთლად უსაყრდენოდ დარჩა. იქნებ მომეჩვენა, მაგრამ, უკვე კარგა ხნის სასახიობო პრაქტიკის მიუხედავად, იგი სცენაზე თავს უხერხულად ვგრძობდა. და ეს მაშინ, როცა არსად არ სჭირდება მსახიობს რეჟისორი ისე, როგორც ამ თეატრში. შესაბამისად, არსად არ სჭირდება რეჟისორს ნიჟთან ერთად გამოცდილებაც ისე, როგორც ამ თეატრში. რატომ? შევეცდები პასუხი გავცე ამ შეკითხვას.

მეტეხის თეატრი-სტუდია ახალგაზრდული კოლექტივია. აქ ისევე როგორც ყველა თეატრში იღვწიან მეტ-ნაკლები შესაძლებლობის მსახიობები. ამ კოლექტივს ვერც ენთუზიაზმის ნაკლებობას, ვერც არაპროფესიონალიზმს ვერ დასწამებ. არც სამუშაო პირობებით არიან განებივრებულნი. რასაც ემატება მეტეხის თეატრის სცენისათვის დამახასიათებელი რთული სპეციფიკური თავისებურებანი. ამჟერად სწორედ ამაზე მსურს გავამახვილო მკითხველის ყურადღება.

თვითვე განსაჯეთ, მეტეხის სასცენო ფიცარნაგსა და მყურებელთა დარბაზს შორის სულ რაოდენ მეტრია. აქ მსახიობის თამაში ხელისგულივით მოჩანს. მსახიობის არათუ ექსტა და მიმიკას, თვით სახის კუნთის მოძრაობას და თვლების გამომეტყველებას იოლად აღვიქვამთ. შესრულების მცირეოდენი სიყალბეც კი წამსვე ფიქსირდება მყურებლის მიერ. მოგვხსენებათ, არსად, არასდროს, არცერთი მსახიობი არ ყოფილა დაზღვეული სასცენო განწყობის შეფერხებისაგან. ტრა-

დიციულ სცენაზე ოსტატი ადვილად დამალავს ასეთ შეფერხებას. მეტეხის თეატრის სცენაზე კი ამის დამალვა თითქმის შეუძლებელია.

იგივე ითქმის ექსტიკულაციისა და ხმის მოდულაციის შესახებ. მეტეხის ამფიტრონიდან არათუ ხელის, თვით თითის მოძრაობაც კი აქტიურ ექსტიკულაციას უტოლდება. ამავე დროს, მსახიობი მოკლებულია შესაძლებლობას, სცენაზე წარმოსახოს როლის საერთო პლასტიკური მონახაზი, რასაც, უეჭველად, სულ ცოტა, ათიოდენ მეტრის დისტანცია მიანც სჭირდება.

არანაკლები სირთულეები ახლავს მეტყველებას. მკვეთრი ემოციის გამოსახატავად ხმის აწევა ჩვეულებრივი მოვლენაა თეატრშია და ცხოვრებაშიც. მაგრამ თეატრში ხმის აწევა-დაწევა მუსიკაში ფორტესა და პიანოს შესატყვისია. მას მხატვრული ლოგიკა წარმოშობს და ამიტომ, პირველყოვლისა, ესთეტიკური დანიშნულება აქვს. მეტეხის თეატრის სცენაზე საკმარისია ოდნავ გაერთოს მსახიობი, ოდნავ აპყვეს ემოციას და ხმას თავისუფალი გზა მისცეს, რომ მისი ხმა (ექოს გამოც) შთანთქავს სიტყვებსაც, ემოციასაც და, ესთეტიკური გამომოსახველობის ნაცვლად მისსავე დამორღუნველ ძალად იქცევა.

არანაკლები (თუ მეტი არა), სირთულეების გადალახვა უწევს რეჟისორსაც. სპექტაკლის ფორმას ვერ იპოვნი, სარეჟისორონიშნებს ვერ ამეტყველებს, თუკი სცენური სივრცე არ აითვისე. მეტეხის ტაძრის ინტერიერი კი, ამ თვალსაზრისით, ისეთ სირთულეებს ქმნის, რომლის დაძლევა მხოლოდ განსაკუთრებული ფანტაზიის წყალობით შეიძლება. მო-

გესხენებთ, მეტეხის ტაძარი და-
პროექტებულია საეკლესიო რი-
ტუალების, წირვა-გალობის და
რელიგიური სიუჟეტების წარმო-
სადგენად. სვეტები, იარუსები,
თალი, სარკმლები იმისთვისაა, რომ
აქ საეკლესიო ყოველდღიურობა-
ნი და ღღესაწაულები გაიმართ-
ოს, სპექტაკლის მხატვრული
მთლიანობისათვის ყოველ ნიუანსს.
აქვე მნიშვნელობა. მდგომარეო-
ბას არც სცენური პირობითობა
ცვლის, რომელსაც თავისი არანა-
კლებ მყარი ლოგიკა აქვს (პირო-
ბითობა ილუზიაზე აღმოცენებუ-
ლი მხატვრული საშუალებაა და
ჩვენს ფსიქიკაში ისეთივე მხატვ-
რულ მოდელად ყალიბდება, რო-
გორც ნატურალური ქუჩა და ნა-
ტურალური ოთახი, აბა, რა მხა-
ტვრულ მთლიანობაზე შეიძლება
საუბარი, როცა სპექტაკლ
„მკვლელობის“ მსვლელობის
დროს, სცენის თავზე ამოჭრილ
სარკმელში, სპექტაკლის წამყვან-
ნი ისე იცქირება, თითქოსდა ეს
აბსოლუტურად ბუნებრივი იყოს),
მდგომარეობას ვერ იხსნის მთა-
ვარი რეჟისორის სურვილი — კი
არ მიჩქმალოს, ხაზი გაუსვას მეტე-
ხის თეატრის თავისებურებას.
სცენური სივრცე სცენურ სივრ-
ცედ რჩება და აქ არავითარი შე-
ღავათი არ შეიძლება არსებობდეს.
თვით თეატრის რეჟისორმა სა-
ნდრო მრველიშვილმა რამდენჯერ-
მე შესძლო გაეთამაშებინა მეტე-
ხის ტაძრის ინტერიერი (ჰამლე-
ტი, დონ-კიხოტი), მაგრამ ეს კა-
ნონად არ უქცევია პირიქით, მას
სურს ამ ინტერიერის არატიპიუ-
რობა დააკანონოს, რაც აბსოლუ-
ტურად შეუძლებელია.

ნურავინ იფიქრებს, თითქოს-
და, მეტეხის თეატრის სცენური
სივრცე რაღაც სპეციფიკურ ღრა-
მატულ მასალას მოითხოვდეს. აქ
ამ თეატრის წიაღში, ქართველ მა-

ყურებელს, საშუალება ჰქონდა
ენახა იუგოსლაველი სტუმრების
სპექტაკლი „ადამიანის ხმის
კოცტოს პიესის მიხედვით. სპექ-
ტაკლს ერთი მსახიობი თამაშობ-
და. მაგრამ ტაძრის ინტერიერი
ისე იყო გათამაშებული, რომ
სპექტაკლის დაუვიწყარ ღირსე-
ბებს თუ რამეს მატებდა, თორემ
ნამდვილად არაფერს აკლებდა.

ტრადიციული სცენა-კოლოფი
საუქუნეებით დადგენილი სათეა-
ტრო მოედანია მან შეინივთა სა-
მსახიობო და სარეჟისორო ხელო-
ვნების ყველა კანონები და მისი
დარღვევა არც ისე იოლი საქმეა.
და თუ დავარღვევთ, ეს მხოლოდ
ახალი კანონების, ახალი თამა-
შის წესის შედგენის გზითაა შე-
საძლებელი.

მეტეხის თეატრი ისევ ზემოდან
დასცქერის თბილისს. ბევრი კარ-
გიც უნახავს და მრავალ უბედო-
ბასაც მოსწრებია. მის ფართო
მხრებს არავინ და არაფერი აში-
ნებს. თეატრი მისი ბოგრაფიის
კიდევ ერთი ფურცელია: უკვე
თანამედროვეთა მიერ ჩაწერილი.
ამ ფურცლის შინაარსზე პასუხის-
მგებლობა მხოლოდ და მხოლოდ
ჩვენს თანადროულობას ეკისრე-
ბა. და, რაღა თქმა უნდა, მეტეხის
ტაძარში დადგმული ყოველი
სპექტაკლი ამ მოვალეობის შეგ-
ნებით უნდა იყოს გაჟღენთილი.

რეკლამით ნარმოდგენილი კველი თბილისი

გივი შაპნაზარი

მხატვრის სახლმა „ახალი წელი“ მეტად ურვეულო გამოფენით მოგვილოცა...

ი. გრიშაშვილის სახ. თბილისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულმა მუზეუმმა დამთვლიერებელთ შესთავაზა „რეკლამით წარმოდგენილი ძველი თბილისი“.

სავამოფენო დარბაზში პირველად რომ შევედი, ჩემი ყურადღება ორმა ხანდაზმულმა მამაკაცმა მიიქცია. ცნობისმოყვარეობამ წამძლია და ახლოს მივედი მათთან, და პირველი, რაც გავიგონე, ეს იყო: — „კაცო, ნეტავი ვის მოაფიქრდა ასეთი კარგი რამის მოწყობა, ჰა?“ — „აბა! ამ დალოცვილებმა საახალწლო გოზინაყივით არ შეგვაგებეს — ასე ტკბილად დაგვიბერდით!“ — ეტყობოდათ, უკვე მოეწროთ დათვლიერება.

მათი კმაყოფილი სახეებითა და სიხარულის ცრემლჩამდგარი თვალებით მივხვდი, რომ ფესვები ორთავეს ძველ თბილისში ედგა. არადა, მათი ნათქვამისა არ იყოს, გამოფენაზე წარმოდგენილი არა ერთი და ორი ექსპონატი აკი მართლაც რომ ტკბილად დაგვიბერდა! ზოგიერთი კი, ჭერაც არ დაგვიბერებია. საუკუნეზე მეტი ხნის სამსახურის მიუხედავად, „ახალ-უხლებს“ დღესაც არ დაუდებს ტოლს. კი ბატონო, ცხოვრება, რა თქმა უნდა, წინ წავიდა, მაგრამ ჩაისა და ყავის მაგიდის იმდროინდელ მოწყობილობას, მგონი, არც ახლა დავიწყებდით... არც კარგ დისახლის წამოდება — „ზინგერის“ საკერავმა მანქანამ უკვე ჰირი მოგვკჳამო და სიამოვნებით ვაველებს გვირისტს... და

არც საბეჭდი მანქანა „უნდერვუდი“ დაგამადლის თავს და, სულს თუ შეუტერავ და ცოტას კიდევ მოუვლი, კიდევ კარგა ხანს გეშახტება...

თავისი ერთადერთობით ქვეყნად, ალბათ, ბევრი ქალაქი არ გამორჩეულა. ამ ცოტაშიც — საკუთარი ემბლემა ბევრს არ ჰქონია — ასაფრენად წამომართული არწივი თუ საყვივლად ყელმოღერებული მამალი; და თუმცა ჩვენმა ქალაქმა ამგვარი ემბლემა რა იყო არ იცოდა, თავისი ერთადერთობით იგი ყოველთვის გამორჩეულა. მისი ემბლემა იყო მისივე ხასიათი — სინდის-ნამუსიანი, მხოლოდ მისეული, განუმეორებელი.

ძველი თბილისის თიფო-ოროლა სურათი ჩემი თაობის მეხსიერებასაც შემორჩა. ომის წინა წლებში სულ პატარა ბავშვებმა ასეთ ჩანახატებს ხან სად შევავლეთ თვალი და ხან სად. საბავშვო ბაღის ეზოდან დანახული ქარავანი და მექარავნე ბოლნისის ქუჩაზე ახლაც კარგად მახსოვს. ვიცი, უნებურად, ბავშვობის შთაბეჭდილებიანი, ცინცხალი გონებისა და „კეთილი თვალის“ გამო მოვიხსენიე ისინი ასე, თორემ, უკვე ხანდაზმულობისაკენ გადაქანებულის „ტიტველი გადასახედიდან“ რომ ვიყურები, მექარავნესა და ქარავანს კი არა, — გაძვალტყავებულ, დორბლიან ორ აქლემსა და მათ წირპლიან, მოხუც პატრონს ვარჩევ კარგად, რომელიც ბაღდადით, ისპაჰანით ან შირაზით კი არ მოუკვება გრძელ გზას, არამედ (დიდი-დიდი!) შამქორიდან ან განჯიდან არის და

ბროწეული და მშარაფი მოაქვს ქალაქში
გასაყიდად.

და აი, დიდ საქარაფო გზათა ქალაქი
ზღაპრული სიმდიდრით დატვირთული ქარაფ-
ნის ნაცვლად ამ გაქუცულ „უკანასკნელ მო-
ქიანსა“ მასპინძლობს, სულ მალე გო-
გორდის აბანოებისაკენ დაღმართს რომ და-
უყუებდა, აშაშხანისკენ გაუხვევს და თათრის
მეიდანში ბაზარს მიადგება...

მაშინ აქა-იქ ჭერ კიდევ შეავლებდით
თვალს ყოშებთან კაბით დამშვენებულ ბა-
ნამ ყარაჩოღულსა და აცეტებულ კინტოს,
სასე თაბახი რომ ედგა თავზე და „ხართუ-
თა-ხართუთას“ ძახილით ჭუჩებსა და ჭუჩა-
ბანდებს ედებოდა...

„ვირის ხიდის“ ყურში, სასადილოს კედ-
ლის გასწვრივ, ჭერ კიდევ იდგნენ მწკრივად
ეტლები და მუშტრის მოლოდინში მეეტლე-
ები ან ერთმანეთში მასლათობდნენ, ანდა
ყოფოებზე თვლემდნენ; ხოლო „მეტეხის ხი-
დას“ ერთ ყურში თუ ლურჯმინარეთიანი მე-
ჩეთი იდგა და მტკვრის დატრიალებულ მო-
რევეში იმპრესიონისტული ნახატივით ირეკ-
ლებოდა, მეორე ყურში უთვალავი სანთლით
ჭერ კიდევ ციმციმებდა აბოს ნიში...

და, რა თქმა უნდა, თბილის-ქალაქის არის-
ტოკრატული უბნები, სადაც, აზიური უბნე-
რისაგან განსხვავებით, „აურ-ზაურის ლამ-
ფა“ ჩაწყობილი კი არ იყო, საერთოდ არც ინ-
თებოდა... სადაც დარბაისლურ სიმყუდრო-
ვეს მემამუენის, გუდურით შეშის გამყიდვე-
ლის ანდა მენახშირის ხმა თუ დაარღვევდა
იშვიათად. აქ ჩაცმულობაც სხვანაირია. ღია
სიენის სიღრმეში სამოვრიან მავდიასთან
მდარი მანდილოსანი ავ თვალს არ დანახ-
ვებდა. იგი შინ არის, არსად არ მიბრძანდება,
მაგრამ მინც საგარეოდ გამოწყობილს უფ-
რო ჰვავს — თავისი „ხაბარდათი“, ჩისტრი-
კობითა და ბლონდის ანდა დაბასმული ჩიქი-
ლოთი. ღიახ, მთელი ქვეყნის დასანახად მო-
აჭირთან დაჭლომას იგი არ იკადრებს.

აი, ყოფილ ეგზარხოსის მოედანზე, იქ, სა-
დაც სალაყბო ანუ „ცოცხალი ვაზეთია“, მო-
ქალაქეთა შორის ორ ტიპს გამოარჩევთ. რა
თქმა უნდა, ჩაცმულობას ვგულისხმობთ მხო-
ლოდ, თორემ... ერთი თუ ქართული ტანისა-
მოსითაა მორთული, მეორეს ევროპულად

აცვია. ეს ორი ტიპი ქალაქის ე. წ. წარჩი-
ნებულ ფენას ეკუთვნის, თუმცა ისიც უნდა
აღინიშნოს, რომ შეითან ბაზარი თავს აზი-
ური სიჭრელით იწონებს... ამ დროის ქალაქს
უკვე ეტყობა, რომ ქართული ტანისამოსი
მოდიდან თითქმის უკვე გადაფარდნილია, რაც
კარგა ხნით ადრე ჩვენმა დიდმა პოეტმა და
უპირველესმა თბილისელმა გრიგოლ ორბე-
ლიანმა დიდი გულისტკივილით უკვე გამო-
იტირა ნიკო ქავკავაძისადმი მიწერილი წე-
რილში: „მოვიდა გამოჩენილი ევროპაში
მხატვარი ზიჩი, რომელსაც მსურდა დაეხატა
კარტინისათვის, Демон, ქართველი კაცი და
ქალი ძველებური ტანისამოსით, და ვერავინ
ვიპოვეთ! ღმერთმა უშველოს ტასო ოგ-
ლობუიოს, ამან მიჰსცა თავის საქორწილო
ტანისამოსი ყაბჩითა, ჩილითა, ქინძისთავები-
თა და ძველებურის ნივთებითა და ამით დი-
დად გაახარა ზიჩი. — ასე განათლდა, ასე
წახდა საქართველო, რომ თავისი აღარა უნ-
დათ-რა და დიდად ჰრცხვენინანთ ქართულად
ჩაცმა! ოჰ, ოჰ, კნაზო ნიკო, დიდათ სამ-
წუხაროა!“

რა თქმა უნდა, საკმაოდ ღარიბი ეს მოკლე
ექსკურსი ისევ და ისევ იმ გამოფენის ზო-
გიერთი რეკლამისა და ექსპონატის გასა-
ცოცხლებლად დაგვეპირდა, რომელიც XIX
საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუ-
ნის დასაწყისის თბილისის კულტურის, ყო-
ფის, ვაჭართა, ამქართა, საზოგადოების მა-
ღალი და დაბალი ფენების ცხოვრების გაშუ-
ქებას გვპირდება.

ტრაბახად არ ჩამოგვერთმევა, თუკი ამთა-
ვითვე ვიტყვი, რომ ტფილისში იშვიათად
ჩამოსულა ისეთი სტუმარი, რომელსაც თავის
ქვეყანაში დაბრუნებულს „სუვენირად“ არ
წაელო ჩვენი ქალაქისა და ქალაქელისთვის
დამახასიათებელ ბრწყინვალე თვისებათაგან
რომელიმე და თავის ქვეყანაში არ ეცადა მი-
სი დამკვიდრება.

და, გამოფენას რომ აკვირდები, პირველ-
ყოვლისა, შეუძლებელია თქვენი ყურადღე-
ბა არ მიიქციოს ერთმა ვარეშობამ: ქალაქი
ყოველნაირად ცდილობს, რაც შეიძლება მე-
ტად ასიაშოვნოს მისი მოქალაქეცა და სტუ-
მარიც. სიცოცხლეს ზალისი ეტყობა. ამ ერთ-
დროულად ევროპულსა და აზიურ ქალაქში



ყველაფერი. რას არ ნახავ აქ, რას ინატრებ გულით, რომ ქალაქმა გულუხვად არ გამოგიწოდოს. და მართლაც რომ გულდაგულ ტრიალებს ტფილისური შუქ-ჩრდილების ჩარხი. ერთგან თუ რალაც ნიეთსა თუ მანქანას ხანგრძლივი გარანტიით გთავაზობენ, მეორეგან „საუკეთესოს და ახალი დოზით, თარით, იანით, ჭიპათი, ორაგულით (დონის და ქართული) და ყოველნაირი ხიზილადით“ იწონებენ თავს, თანაც ყველასათვის ხელმისაწვდომ ფასებში იძლევიან და ყოველგვარი შეკვეთის დაუყოვნებლივ და სინდისიერად შესრულებას გვპირდებიან.

გრიგოლ ორბელიანის ზემოთ მოხსენიებულ გულისტკივილის გავრძელებად ზოგიერთი რეკლამის აღნიშვნას ლაზარევისა და ჯმუხაძის მაღაზიის ერთი განცხადებით დავიწყებ: „გვაქვს კავკასიის დიდძალი შეკერილი ტანისამოსი, ჩოხა-ახალუხი, შარავლები, ჩაბალახები, საცვლები და სხვა. იყიდება წვრილად და ნარდად (პარტიით) ძლიერ ხელმისაღწევად ფასებში. აქვე იყიდება ძლიერ იაფად ევროპული ტანისამოსი დაბალ ხალხთათვის. ვლებულობთ ჯარების შემოსვას ქართულ ტანისამოსით და ვასრულებთ ჩქარა და პირიანად... ფოსტის ადრესი: თბილისი, სიონის ქუჩა, მისიურაძისა და ხოჯა-ფახუროვის ქარვასლა“.

მაგრამ ამ მართლაც რომ პირიან, სინდისნამუსიან ქალაქში ყველაფერი რომ წესრიგში არ არის, ზოგიერთი რეკლამიდანაც ჩანს; მევენახეთა საზოგადოება „კახეთი“ მომხმარებელს აფრთხილებს, როცა ღვინოს ყიდულობს, ეტიკეტს და საცობის შიდა მხარეზე საფირმო ნიშანს დააკვირდეს.

ამგვარადვე გვაფრთხილებს კომპანია „გრა-მაფონიკა“: როცა სახელგანთქმული მომღერლების მეტალის ფირფიტებს ვყიდულობთ,

მხედველობიდან არ გამოგვრჩეს საფირმო დამლა — „მწერალი-ანგელოსი“ და იქვე დასძენს, რომ „ურომლისოდაც ყალბი იქნება უთუოდ“.

როცა ჩვენი ქალაქისა და მისი ცხოვრების ამბულბულ ხასიათზე ვლაპარაკობთ, ერთი წუთითაც არ გავიწყდება, რომ ეს არა მხოლოდ მისი საუკეთესო შეილები ღვაწლით მიიღწეოდა, არამედ ამგვარ მთლიანობას მისი უბრალო მოქალაქენიც კმნიდნენ — დიდი შრომისმოყვარეობით, დიდი გამტანობით, გულმართალი, ალალი სისადავით.

და არც ისე უნდა ვიფიქროთ, თითქმის ძველ თბილისში წყალი არასოდეს ამღვრებულა, თითქმის მისი „გაბაზრებული ცხოვრების“ ჩარხის უკულმა მატრიალებელი ერთვნილი სიჭრელე წაღამხედთა გულისტკივილს არ აწვევდა. ამ მხრივ ბევრი სატკივარი აწვალებდა თბილისს. აქ ყველა თავისას „გაიპახოდა“ და მელოდიის ერთიან, ეროვნულ მდინარეებს ეს კიდევ უშლიდა ხელს.

და მაინც, ქალაქური ხასიათის განუყოფელი შესაძლოა ტფილისის ნებისმიერი ფენის წარმომადგენელი ყოფილიყო.

ამგვარი სხვაობა და ერთიანობა (თუმცა იშვიათად) იგრძნობოდა პოეზიაში...

და მაინც, მაღალ და დაბალ ფენებს შორის სხვაობა მართლაც წარმოუდგენლად დიდი იყო. ზოგჯერ მათი შედარებაც კი მკრეხელობა იქნებოდა, რადგან მათივე ფუნქცია მათ რადიკალურად განასხვავებდა ერთმანეთისაგან. საიათნოვასა და ქალაქურ პოეზიაზე მისი დიდი გავლენის თაობაზე რომ არაფერი ვთქვათ. ამ პერიოდში ქალაქის ლიტერატურულმა ბოჰემამაც გამოიღო თავისი სიკეთის ნაყოფი (ამ აზრის დასტურად მხოლოდ ერთი გურჯის ერთი საანთოლოგო



ეროვნული
კულტურის

ლექსიკ იკმარებდა — „გამარჯობა, ჩემო თბილის-ქალაქო“, მაგრამ, ნუ დაგავიწყდება, რომ საქართველოს დედაქალაქი, გასული საუკუნის 50-იანი წლებიდან მოყოლებული, ვეებერთელა სულისკვეთებით ცხოვრობდა — ეროვნულ-განმათავისუფლებელი სულისკვეთებით. დიდი ილია მოღვაწეობდა მაშინ ქალაქში. აკაკი და ვაჟა იღვანენ მის მხარდახმარ.

გამოფენაზე წარმოდგენილია მცირე ნაწილი იმდროინდელი პერიოდიკისა — „ივერია“, „ქვალი“, „დროება“, „ციცკარი“, „მნათობი“, „Кавказ“, „თეატრი და ცხოვრება“, „კავკასიონი“ და სხვა.

ვისაც ამ პერიოდის ჟურნალ-გაზეთები გულდაგულ შეუსწავლია (თუმცა, ეს თვალის ერთი გადავლებითაც იგრძნობა), კარგად იცის, თუ რა კულტურული ცხოვრებით ცხოვრობდა იმდროინდელი საქართველოს დედაქალაქი. თუ რა დიდი იყო მისი ინტერესები ლიტერატურისა და ხელოვნების, მეცნიერების და, საერთოდ, კულტურის სფეროში.

ისტორიულად დიდი ღუბუბი ცხოვრების მიუხედავად, მიუხედავად იმისა, რომ სულ რაღაც ნახევარი საუკუნის წინ ალა-მამაძე-ხანმა ქვა ქვაზე არ დატოვა თბილისში და არც მას მერე ადვა ქალაქს კარგი ღღე, XIX საუკუნის 50-იან წლებში და განსაკუთრებით მერე და მერე თბილისი მაინც გამოირჩევა თავისი ერთადერთობით, და აქვე არ შეიძლება არ ითქვას ერთი მჭეტად მნიშვნელოვანი რამ: მესაძლოა, ჩვენმა ქალაქმა დიდი მასშტაბები ვერ დაიჩემოს, მაგრამ ყველაფერი საუკეთესო, რაც იმდროინდელ ევროპასა და აზიას ახასიათებდა, არც თბილისისთვის იყო უცხო.

იგივე ხდებოდა მუსიკალურ სამყაროშიც...

ძირითადი, ეროვნული მაგისტრალის პარალელურად, ქართული მრავალხმიანი ეროვნული სიმღერის პარალელურად, არცთუ იშვიათად, ქალაქის დუქნებსა და სამიკიტნოებში აღმოსავლური მუსიკის ჰანგებიც გაისმის. სხვათა შორის, აღმოსავლური საკრავები გამოფენაზეც იყო წარმოდგენილი — საზი, თარი, დუდუკი, ზურნა, არლანი...

აქვე გამოფენილი აფიშები იმის დასტურად, რომ იმჟამინდელი თბილისელისთვის არც საოპერო მუსიკა იყო უცხო ხილი: გუნდს „ფალსტი“, როსინის „სევილიელი დალაქი“, მეიერბერის „ჰუგენოტები“...

საგამოფენო დარბაზში საკმაოდ მოზრდილი ადგილი უჭირავს ჩაის სუფრის გასაწყობად. საჭირო საგნებს, ძველებურ, შუქგაუმტარ ჩაის ყუთებს, ჩაიდანს, ვერცხლის საშაქრეს, ჩაის საწურავს, ჩაის კოვზებს, შაქრის სატეხს და სხვ.

აი, შეპყურებ ამ საგნებს და სიამოვნებით იგონებ, რომ ჩვენს ქალაქში არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ ჩაის სუფრაზე ოჯახი ოჯახს სიხარულით ესტუმრებოდა ხოლმე. ასეთი სუფრები თბილისურ საღამოებსა და მის ღია აივნებს მერე როგორ შევნიღო! მაჰსოვს, მთელ საღამოს ისე ატარებდნენ, ჩაიში ჩასხმული რამოდენიმე წვეთი კონიაკით თუ „თერებოდნენ“ მხოლოდ — (მაშინ, ალბათ, ეს „რამოდენიმე წვეთი“ დ. ზ. სარაჯიშვილის კავკასიური ბუნებრივი კონიაკის ქარხნისა იქნებოდა).

ასეთ სუფრებს ხშირად არც მ. ე. ლაღიძესა და კომპანიის ხილისა და ხელოვნური მინერალური და სამკურნალო წყლები აკლდა...

ზოგ სუფრას, რა თქმა უნდა, არც ნამცხვრეული დააკლდებოდა. მაშინ, ალბათ, ფრამა „უორჟ ბორმანის“ ნამცხვრების ყუთი

გაბრიელ გოზალოვის კანფეტისა და მარმე-
ლადის ყუთებს ეჯიბრებოდა სილამაზეში.

დიახ, ჩაის სუფრაზე ხშირი იყო თბილის-
ში სტუმრობა! სიხარულისა და ჭირ-ვარამის
გაზიარებისა იყო ასეთი სუფრები...

თბილისი რაინდული სიყვარულის ქალა-
ქია. მამაკაცის ქედმოდრეკილობა და მოკრ-
ძალება, ქალის კდემამოსილება და სიმორ-
ცხე იყო ქალაქელისთვის ნიშანდობლივი.
თბილისელი ამპარტავანი არ არის, ამყაია,
თავმოყვარი, მშვენიერების ტრფიალია, მოხ-
დენი ჩაცმა უყვარს და ყოველთვის ცდი-
ლობს, მშვენიერად გამოიყურებოდეს.

აი, არასრული სია გამოფენაზე წარმოდგე-
ნელი ამ ექსპონატებისა, რომლებიც ძველად
ქალისა და მამაკაცის „სილამაზეს ემსახურე-
ბოდა“.

საპარფიუმერო კოლოფი, საპურდრე,
ფრჩხილების გასაპრილებელი, სუნამოს შუ-
შა, სავარცხელი, ფერუშარლის სალესი,
თმის საყვარი, ხელიათმანის მაშა, ფეხსაც-
მელისა და ხელათმანის კაეები, თითის და-
სასველებელი, „კოფტა“, „პენუარი“, ზედა-
ტანი, ქოლგა, მარაო, პენსნე, სურდოს საწი-
ნაღმდევო ბამბიანი ყუთიც კი, და, რაღა
თქმა უნდა — ჩიხტი, კობი, ლეჩაქი... ორგვა-
რი ჩიქილა — დაბასმული და ბლონდისა,
ოქრომკედით ნაკერი ატლასის ვულისპირი
და სარტყელი და სხვა და სხვა — ეს ქალ-
თათვის.

მამაკაცთათვის — ჩოხა, ახალუხი, ყაბალა-
ხი, ნაბადი, ყოშებიანი კაბა, სერთუჯი, ფრა-
კი; აქვეა ცილინდრი, ჯოხ-ყავარჯენი, კრია-
ლოსანი, ასანთის კოლოფი, პორტსიგარი,
რომელშიც, ალბათ, პაპიროსი «Интели-
гентный» ან «Солидный» თუ ეწყო.

დამთვლიერებელს თბილისური ყოფა-
ცხოვრების ხილულ თუ უხილავ მრავალ
კუთხე-კუნჭულში ახედებს საგამოფენო ექს-
პონატების დიდი ნაწილი და წარმოსახვის
დიდ ასპარეზსაც აძლევს: თეატრალური
ღურბინდი, ბანქო, ბანქოს ყუთი და ბანქოს
მაგიდა, „ზარუ-ზარბაბის ქოლგა“ და ქოლგის
სადგამი, გრამაფონი და გრამაფონის მაგიდა,
ლურჯი სუფრა, სურათების ალბომი, ნაირ-
ნაირი მწფრაშები, ნოხები, ყაჯრები, ფარდა-
გები, სუხანები, ზემელის აფთიაქის წამლის
შუშა და სიციხის საზომი, ნიკოლოზის ქალა-
დის ფული და ვექსელები, ბავშვის ეტილი,
უნაგარი თავისი თაქალთითი, ათასნაირი

„მიტენკები“, წვიესაკრავები, მაქმანები, ქაშ-
რები, „საშე“... ზარდაშა, სამზიოდვე ყუთი
და ყუთი ხელსაქმისათვის, იქვე კლიტონის
ხელსაქმის ქარგაც, რომელსაც „ჩიტი“
ჰქვია.

ამდენი საინტერესო ექსპონატის მხილ-
ველს არ შეიძლება რაიმე არ გაგახსენდეს
ან ჩვენი კლასიკური ლიტერატურიდან ან-
და წერილობითი წყაროებიდან. მაგალითად,
ძას, ვისაც იმდროინდელ თბილისურ ყოფას
გადარჩენილი სამზიოდვე სიები ჩავარდნის
ხელთ და გასცნობია, შეუძლებელია არ გა-
ახსენდეს, თუ როგორ იწყება ერთ-ერთი
მათგანი: „სახელითა მამისათა და სულისა
წმინდისათა, ამინ! ეაძლეე ჩემს ნაწინანატრ
ქალს ყველაფერს, რაც სულს იქით მამა-
ლია...“

და მერჰე იწყება სამზიოდვე „ავლა-დიდე-
ბის“ ჩამოთვლა, რომელიც საოცარ კონტ-
რასტებს შეიცავს და მხოლოდ კეთილ ღი-
ძილს თუ გვერის.

„ერთი მორთული პატარძალი“ სამზიოდვე
სიაში პირველია და ამ მორთულ-მოკაზმულ
პატარძალს თურმე უნდა გაატანონ „ორი გა-
სამთლული შიბაქი, ერთი ვაჟისთვის, მეო-
რე — ქალსთვის“, გარდა ამისა — „ნახე-
ვარი ღუქინი ყვითელი ცოცხი ქუთაისისა“,
„ქარვის დიდი კრიალოსანი“ და „მამამთი-
ლისთვის ბურნუთის კოლოფი — ზედ შახის
სურათისა დახატული“. დედამთილისთვის
„რუფაკი — ერთი ტერნოს კაბა ჩაფარიშე-
ბით“ და „მავლის ცოლისთვის — აბრაშალი“
და სხვა და სხვა.

თბილისმა პირის გემო ყოველთვის იცოდა
თბილისელი არც დიდ „აპარტამენტებს“
დავიდევდათ და არც საგნების მონა ყოფილ-
ოდესმე. ეს სიმარტივე დიდ თავისუფლება-
საც გულისხმობდა, ალბათ... თბილისელი
თავქიფობით არასოდეს ცხოვრობდა, საქ-
ვეყნოდ ცნობილ რესტორანსა თუ უბრალო
ღუქანსა და სამიკიტროში დარბაისლურად
ილხენდა და შარსა და აყალმაყალს ვერ
ეგუებოდა.

ამგვარი რესტორნები და ღუქან-სამიკიტ-
როები კი, მოგეხსენებათ, იმჟამინდელ თბი-
ლისში უთვალავი იყო. ყველა ერთმანეთს
ეჯიბრებოდა კარგი მომსახურებითა და სი-
იაფათ. სასტუმრო „პურ-ღვინო“ იყო თუ
სასტუმრო „ბოიარი“ (ორივე გოლოვინის
პროსპექტზე იდგა, პირველი — ყოფილ

„მუხრან-ბატონის“ კლუბის ქვეშ, მეორე კი — ორბელიანის სახლში), „ბელ-ვიუ“ იყო ვერის ხილის მაღლობზე, საზაფხულო ბაღში, თუ ნებისმიერი დუქანი, თბილისელსა და მის სტუმარს გული ყოველთვის ხალისით მიუწევდა იქით, რადგან ყველგან ნამუსიანი მასპინძლები ეგულებოდნენ. ნაძირალასა და, უკიდრავდ, ჭიბიდან ვავარდნილს რა გამოუღევს, მაგრამ იმდროინდელ თბილისში ძირითადად ცოტა მოგებას ჰყრდებოდნენ და კლიენტს თვალბში შესცივიებდნენ — რა ესამოგნებოდა ან რა ეწყინებოდა.

ასე რომ არ ყოფილიყო, არჩილ ხვედელიანის მსგავს მიკიტნებს ქების სიტყვას ვინ იტყოდა! გამოფენას არც ეს იმდროინდელი თბილისის სინტერესო პერსონაჟი გამორჩენია. არჩილ ხვედელიანი ხელმოკლე მწერლებს მეცენატი იყო. შეღავათიან ფასებში, ხშირად კიდევ — ვიომ ნისიად ასაღებდა თავისთან (მათი თვითყვარება რომ არ შეეღაბა, თორემ დავთარში კი არ იწერდა, ვის რამდენი ემართა!). მიკიტნობით ქონება ვერ შეიძინა, მაგრამ საზოგადოების სიყვარული კი დიდი მოიხვეჭა. ხოლო იმ საზოგადოებაზე, რომელიც მასთან იყრდა თავს, წარმოდგენა რომ გვექონდეს, ერთს ვიტყვი მხოლოდ, — როცა არჩილ ხვედელიანი გარდაიცვალა, მასზე, როგორც პიროვნებაზე, მოკონების წერილები დაბეჭდეს „კვალში“, „ივერიაში“, „ცნობის ფურცელში“.

აშკარაა, ბევრ მიკიტანს არ ელირსებოდა ასეთი პატივი!

მართალია, გვიგეშვილისა და სკანდაროვას, ჰაზირასა და ბეჩარას „რანგი“ ქალაქის დაბალი ფენის თარგზე კი იყო მოჭრილი, მაგრამ თითო-ოროლა ალალი სტრიქონი მათაც ხომ მოთქვენ... და სწორედ ამიტომაც მიხარია, რომ ქალაქის გამგეობა ყოფილ სობორის ქუჩას დავით გვიგეშვილის, ხოლო ნორაშენის მოედანს ჰაზირას სახელობის მოედანს უწოდებს.

გამოფენა ყველას და ყველაფერს თავისებურად გიცოცხლებს.

აი, დახედავთ ბალზე შესასვლელ ბილეთს, რომელიც ტფილისის გუბერნიის თავდაზნაურობას მისი იმპერატორობითი უდიდებულებობის ჩამოსვლასთან დაკავშირებით გოლოვინის პროსპექტზე, თავად ბაგრატიონ-მუხრანსკის სასახლეში გიწვევს და თვალ-

წინ წარმოგიდგებათ ის საზოგადოება, აღნიშნულ ბაღს რომ დაესწრო.

აგერ, განსაკუთრებული საათების მატარებლის განცხადება, რომელშიც იულიუს გენე სიამაყით აცხადებს, რომ არის მესამე მისი იმპერატორობითი უდიდებულებობისა დიდი მთავრის ნიკოლოზ მიხეილის ძისა, მათის ბრწყინვალეების ბატონი მთავარმმართველისა და სხვათა და, შენც გჯერა — მისგან შექმნილი საათი, საუკუნეც რომ იციოცხოვ, არ გიღალატებს...

გამოფენაზე ძველი თბილისი ძირითადად ერმაკოვის გადღებულ ფოტოებითაა წარმოდგენილი. ეს დოკუმენტური მასალა გახლავთ. ძველი უბნებისათვის დამახასიათებელ „წაფერდებებს“ ქალაქის ევროპული ნაწილი ენაცვლება. მკედლებს და სამკედლოს — ბაზახანა, ბაზახანას — ბაყალხანა, აქეთ მექალამნები ასხამენ ქალამნებს, აქით მეთუხუციები „ტრიალებენ“ ჯარასავით... ხაზახები... ქონები... და იქვეა კედელსკერტნით მიერდნობილი დადლი მეთუხუცი.

გამოფენას ძველი ქალაქის ამსახველი ტილოებიც არ დააკლეს — გამოფენილია მ. და ი. თოძიძეების, ე. ახვლედიანის, ლ. გუდიაშვილისა და სხვათა ფერწერული ნაწარმოებები. დიახ, გამოფენაზე წარმოდგენილი მთელი მასალის თვალის ერთი გადავლება თუმცა უკმარისობის გრძნობას სულაც არ იწვევს ჩვენში, მაგრამ ერთი კითხვა თავისთავად მაინც გვებადლება: სად არის ფიროსმანი? ნუთუ იმდროინდელი თბილისის უამრავი დუქნისა თუ ღვინის სარდაფის, ქარვასლისა თუ სამიკიტნოს ერთი ნიკალასეული ფირნიშანი მაინც არა აქვს მუზეუმს?

ყველა სარეკლამო ფურცელს, ყოველ განცხადებასა და ექსპონატს რომ წვრილად გავყევთ, ძალზე შორს წავგიყვანს, არადა, ცალ-ცალკე აღებული ყველა რაღაცით მაინც არის სინტერესო; ვინც ვი გამოფენა საკუთარი თვლით ნახა, ამ აზრს ნამდვილად დამიდასტურებს, ხოლო იმას, ვისაც, სამწუხაროდ, საერთოდ არ უნახავს იგი, ვიტყვი, რომ მხატვრის სახლში „რეკლამით წარმოდგენილი ძველი თბილისი“ 3 იანვარს გაიხსნა და 23-ში დაიხურა. და, ცოტა არ იყოს „ფორიაქიანი“ სახალწლო დღეების მიუხედავად, 14 ათას ხუთასმა დამთვლიერებულმა ნახა. კიდევ ერთი რამ — თქვენს ცნობისმოყვარეობას წყალი ბოლომ-

დღე რომ არ გადაეწურა, გეტყვით, რომ ი-
გრიშაშვილის სახელობის ისტორიულ-ეთ-
ნოგრაფიული მუზეუმი ალბათ სულ ახლო
ხანებში ახალსახლობას იზეიმებს, გორგასა-
ლის მოედანზე, მეტეხის ხიდის ყურ-
ში, ძველი ქარვასლის შენობაში დაი-
დებს ბინას და აი, მაშინ კი საშუალება ექნე-
ბა გვაჩვენოს ისიც, რაც გამოიფინა და —
განსაკუთრებით მეტად საინტერესო ის მასა-
ლაც, რომლის წარმოჩენა ამჟამად ვერ მი-
ხერხდა.

ამის გარანტიას კი ის დიდი სიყვარული
იძლევა, რასაც საქმეში მუზეუმის დირექტო-
რი თეიმურაზ ბერიძე იჩენს, თბილისის ისტო-
რიის ბრწყინვალე მცოდნე და მისი წარსუ-
ლის კვალში მდგარი მოღვაწე, რომელიც
ხშირად კიდევ ეხვეწება ყოველ თბილისელ-

სა თუ არა თბილისელს, თუკი რამ ჩვენს ქა-
ლქის წარსულთან დაკავშირებული ოჯახში
მოცულობით, უსათუოდ მიიტანონ მტუხუფმტუ-
რადგან, რაც არ უნდა კარგად მოუპარონ,
რალაც გაუთვალისწინებლის მსხვერპლად
შეიძლება იქცეს იგი. და ესეც რომ არ იყოს,
მუზეუმზე უკეთ ხომ ვერ უპატრონებენ და
მნახველთათვის ხელმისაწვდომად ვერ აქცე-
ვენ? იმედია, ეს სამართლიანი თხოვნა მუზე-
უმის ხელმძღვანელისა პაერში გამოკიდებუ-
ლი არ დასრჩება.

და დასრულ, იმის იმედიც უნდა ვიქო-
ნოთ, რომ უახლოეს ხანებში კვლავაც შეე-
ხვდებით ამ ბრწყინვალე გამოფენას, ოღონდ,
სასურველია, უკვე თქვენგან შეძენილი ახა-
ლი ექსპონატებით კიდევ უფრო გამდიდრე-
ბულსა და განახლებულს.

პანორამა

პოლიტიკური კინო პოლიევლში

უქანსკენლი წლების მანძილზე პოლიევლის კი-
ნოზრეწელობა თავს არიდებდა მწვევე პოლიტიკურ
საქიოტებს. გაუბრუნდა რეალურ სიუჟეტებს, ფანტა-
სტიკა, სექსი და ძალადობა იყო ძირითადი თემა.
თვით უკვლავზე სერიოზულ, მცირერიცხოვან ფილ-
მებშიც კი საზოგადოებრივი პრობლემები კი არ იყო
განხილული, არამედ ინდივიდის ფსიქოლოგიური გან-
ცდები. (მაგალითად „კრამერის კრამერის წინააღმდეგ“
და „ჩვეულებრივი აღმინებები“, რომლებმაც 1973
და 1980 წ. წ. „ოსკარს“ მიიღეს).

გასული წლის დანახვებზე და წელს ეკრანებზე
გამოვიდა ოთხი პოლიტიკური ხასიათის ფილმი, რო-
მელთაგან უკვლავზე ცხარე დავა გამოიწვია კინოკომ-
პანია „ორიონის“ მიერ გადაღებულია „ცეცხლის
ქვეშ“. ფილმი მოგვითხრობს ორი ამერიკელი უფრ-
ანლისტის ცხოვრების ეპიზოდებს ნიკარაგუაში, სა-
დაც ისინი სამოქალაქო ომისა და დიქტატორ სამო-
სას დაშობასთან დაკავშირებულ ამბებს ანუქებენ.
ეს უფრანდისტები გადასწევდნენ მონაწილეობა მიი-
ღონ დიქტატორული რეჟიმის წინააღმდეგ მიმარ-
თულ ბრძოლაში, რადგან „დამიანს ზოგჯერ ეძლევა
იმის შესაძლებლობა, რომ გააკეთოს ისეთი რამ, რა-
ც იგი არ იტოს მარტოოდენ მისი მკერდით“.

ამ ფილმში მაღალი შეფასება მისცა სენატორმა
ე. მაკმა, ერთ-ერთმა ავტორმა კინოპროექტისა,
რომელიც კრძალავს ამერიკის ქარების შეყვანას
ცენტრალური ამერიკის ქვეყნებში კონგრესის ნება-
რთვის გარეშე. სენატორის აზრით, ეს ფილმი ძლიერ
ზემოქმედებს მოახდენს საზოგადოებრივ აზრზე, რა-
მდენადაც იგი ფართო წრეებს უჩვენებს თუ როგორ
მანდინარებს პოლიტიკური ცხოვრება ცენტრალურ
ამერიკაში, ახსნის იმ შინაგან სოციალურ და ეკონო-
მიურ პირობებს, რომლებმაც რევოლუტია გამოიწვი-
ეს ნიკარაგუაში.

ცნობილი რეჟისორის კოსტაგავროსის ფილმი

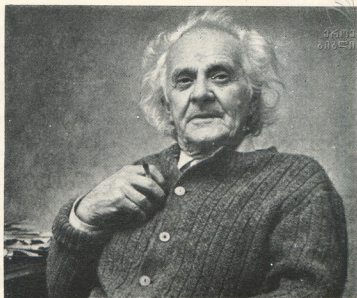
„პანა კ.“ ცხადყოფს იმ დებულებას, რომ პალესტი-
ნელებმა არ უნდა იქონიონ იმედი იმისა, რომ ის-
რადელი ოდესმე სამართლიანად გადააწყვეტს მათი
დამოუკიდებლობის საკითხს. კინოსურათი „საუკუ-
ნის გარეგნა“ კი ამხელს იარაღით მოვაკრებებს, რე-
მლებიც უსინდისოდ მდიდრდებიან განვითარებად
ქვეყნების მიმდ მდგომარეობას ხარკზე.

ფილმი „სილკუდი“ რომელშიაც მთავარ როლს
ცნობილი მსახიობი მერილ სტრიპი ასრულებს, რე-
ალურ ფაქტებს ეფუძნება: პლუტონის გადაამუშავე-
ბელი საწარმოს ლაბორანტი ქალის იღვშალებით
მოსილი სიყვალის შემდეგ, მისმა შშობლებმა გა-
ნაცხადეს, რომ იგი განზრახ მოკლულია, რადგანაც
გადაწყვეტილი ჰქონდა საშეჯაროზე გამოტანა დე-
ფექტური პროდუქციის შექმნის ფაქტები. ამ ფი-
ლმის გამოსვლა ფრანც აქტელერ სიტუაციას დაემ
თხვა — სწორედ იმ დროს ამ საქმეს ამერიკის უმა-
ღლესი სასამართლო იხილავდა.

ამ ფილმებთან ერთად ამერიკის კინოთეატრების
ეკრანებზე გამოვიდა ინგლისური სურათი „საბოლოო
არჩევანი“, რომელიც „თავისებურად“ ხსნის ტერი-
რისტების მიერ ლონდონში ირანის საელჩოზე თავ-
დასხმას. ამ ფილმის ავტორების მიხედვით ეს იყო
არა არანაშა არაბული უმჭირებლობის ინტერესთა და-
მცველი, პროტესტანტთა ერთი ჯგუფი, არამედ პაცი-
ფისტურად განწყობილი ბანდა, რომელსაც საბჭოთა
კავშირის ხელი მართავდა. ფილმის პროდუსორს ე.
ლორდს, არც დაუმაღლავს ის ფაქტი, რომ თავისი
ფილმი მან გააკეთა ისეთი ფილმების საპირისპიროდ,
როგორიცაა „ჩინური სინდრომი“, „უგზო-უკვლოდ
დაკარგული“ და „განდა“.

ცხადია, ამ ფილმმა ამერიკის ხელისუფალთა ქება-
დიდება დაიმსახურა. აშშ ყოფილმა სახელმწიფო
მდივანმა ა. ჰეიგმა მოაწყო ამ ფილმის განხილვა ვა-
შინგტონში, სადაც მაღალი თანამდებობის კონსერვა-
ტორთა შორის (მათ შორის იყო თავდაცვის მინის-

(გაგრძელება 131 გვ.)



ანდრია ბალანჩივაძის მეოთხე საზოგადოებრივ კონსერვატიული განვითარებასთან კონკრეტული

ანატოლი როზანოვი

თანამედროვე საბჭოთა მუსიკის საუკეთესო ნიმუშებიდან გამოსკვივის არა მარტო მაღალი პროფესიონალიზმი და ის რთული ძიებანი, რომლებსაც კომპოზიტორები აწარმოებენ მუსიკალური ფორმისა და ტექნოლოგიის სფეროში; არამედ საინტერესო პრობლემატიკაც. ამაზე თვალსაჩინოდ მეტყველებს 'საკონცერტო ჟანრიც, რომელსაც წყარო და ხანგრძლივი ტრადიციები აქვს. მის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს ანდრია ბალანჩივაძის მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტს.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია ამ ნაწარმოების განხილვა ჟანრის ევოლუციის კონტექსტში, მისი სტილური ნიშან-თვისებე-

ბის შეჯერება ამ ტენდენციებთან, თავი რომ იჩინეს უკანასკნელი ოცი წლის მანძილზე სიმფონიური მუსიკის ამ სფეროში.

იმისათვის, რომ გამოვიკვთოს თანამედროვე ინსტრუმენტული კონცერტის სტილური პარამეტრები, უნდა გავისვენოთ მისი განვითარების ძირითადი ეტაპები. 30-იან წლებში საბჭოთა კომპოზიტორები უმთავრესად საფორტეპიანო კონცერტებს ქმნიდნენ. ძალზე იშვიათად იწერებოდა კონცერტები სიმებიანი ინსტრუმენტებისა თუ ორკესტრისათვის. სწორედ ამ პერიოდში შეიქმნა ისეთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები, როგორიცაა ს. პროკოფიევის მეოთხე და მეხუთე საფორტეპიანო კონცერტები; დ. შოს-

ტაკოვიჩის, ტ. ხრენიკოვის, ა. ხაჩატურა-
ნის და ა. ბალანჩივაძის პირველი საფორტე-
პიანო კონცერტები. ამ ნაწარმოებებში კომ-
პოზიტორები იყენებდნენ კლასიკურ სამ
თუ ოთხნაწილიან სტრუქტურებს. ამჟღავ-
ნებდნენ მიდრეკილებას ვირტუოზული სა-
კონცერტო სტილისაკენ. პროკოფიევისა და
შოსტაკოვიჩის კონცერტებში ჩანდა მისწ-
რაფება ჟანრის კამერული გააზრებისაკენ.
ა. ხაჩატურიანის, ა. ბალანჩივაძის და ტ.
ხრენიკოვის კონცერტებში კი გამოიკვეთა
სიმფონიური განვითარების პრინციპების
მოზიდვის ტენდენცია.

40-50-იან წლებში წინა პლანზე წამოი-
წია სავიოლინო და სავიოლონჩელო კონ-
ცერტებმა, თუმცა ზოგიერთ კომპოზიტო-
რებთან, კერძოდ, ა. ბალანჩივაძის შემოქმე-
დებში, კვლავინდებურად უპირატესობა
ენიჭებოდა საფორტეპიანო კონცერტს.

ამ პერიოდში შემდგომ განვითარებას გა-
ნიცდის საკონცერტო ჟანრის სიმფონი-
ზაციის პროცესი, რაც თვალსაჩინოდ ვლინ-
დება ისეთ ნამუშევრებში, როგორცაა დ.
შოსტაკოვიჩის პირველი სავიოლინო კონ-
ცერტი და ს. პროკოფიევის სიმფონია-კონ-
ცერტი ვიოლონჩელოსა და ორკესტრისათ-
ვის. აღსანიშნავია, რომ სწორედ სავიოლონ-
ჩელო კონცერტმა (უკანასკნელი ათეული
წლების მანძილზე ამ ინსტრუმენტის საშემ-
სრულებლო ხელოვნების გიგანტური გან-
ვითარებისა და ახალი ტექნიკური და ტემ-
ბრულის რესურსების აღმოჩენის გამო), მთე-
ლი რიგი კომპოზიტორების ყურადღება მი-
იზიდა (დ. შოსტაკოვიჩი, ბ. ჩაიკოვსკი, გ.
ბანშვიცივი და სხვა).

60-იანი წლების დასაწყისში საბჭოთა
კომპოზიტორებმა ერთგვარად შეანელეს
ყურადღება საფორტეპიანო და სავიოლინო
კონცერტებისადმი, მაგრამ უკვე 60-70-იანი
წლების მიჯნაზე წამოიჭრა ახალი ტალღა,
რომელმაც საფორტეპიანო კონცერტი გან-
ვითარების მაღალ მწვერვალზე აზიდა. ამ
პერიოდში სხვადასხვა თაობის, შემოქმედე-
ბითი სტილისა და ეროვნული სკოლის წარ-
მომადგენლები ამ ჟანრში აქტიურ ექსპერი-
მენტებს აწარმოებენ და საგრძნობლად ანა-
ხლებენ საფორტეპიანო კონცერტის იდეურ-
სახეობრივ სფეროსა და ინტონაციურ წყო-
ბას, ფორმასა და ფაქტურას.

შემსრულებელთა, მსმენელთა და მუსი-

კოსთა ყურადღება მიიპყრო ამ დროს შექმ-
ნილმა ა. ბალანჩივაძის მეოთხე (1967), ტ.
ხრენიკოვის მეორე (1972), ა. ეშპაისის მეორე
(1972), რ. შჩედრინის მესამე (1974) საფორ-
ტეპიანო კონცერტებმა.

კომპოზიტორ-პიანისტების მიერ შექმნილ-
მა ზემოთ აღნიშნულმა ნაწარმოებებმა შეიწო-
ვეს ამ გამოჩენილ მხატვართა საშემსრულებ-
ლო მანერის თავისებურებანი და მნიშვნელო-
ვანი წვლილი შეიტანეს როგორც მათი სტი-
ლის ევოლუციაში, ისე საბჭოთა საფორტე-
პიანო კონცერტის განვითარების პროცესშიც.

ცხადია, ა. ბალანჩივაძისა და ტ. ხრენიკო-
ვის, ა. ეშპაისა და რ. შჩედრინის ნაწარმოე-
ბები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან სახეო-
ბრივი წყობით, ემოციური ტონუსით, არქი-
ტექტიონიკული და დრამატურგიული პრინცი-
პებით, რაც განპირობებულია მათი ეგზოტ-
თავისებური შემოქმედებითი ინდივიდუალო-
ბებით. და მიანიც, აღნიშნულ ნაწარმოებებს
აქვთ საერთო თვისებებიც, სათავეს რომ იღე-
ბენ 60-70-იანი წლების სიმფონიური და
თეატრალურ-სიმფონიური მუსიკის ნოვატო-
რული ტენდენციებიდან.

ამ ოთხი კომპოზიტორიდან საფორტეპიანო
კონცერტისადმი ყველაზე მეტ ინტერესს იჩე-
ნენ ა. ბალანჩივაძე (ოთხი საფ-ნო კონცერ-
ტის ავტორი) და რ. შჩედრინი (სამი საფ-ნო
კონცერტის ავტორი), რომლებიც ამავე დროს
აქტიურად მოღვაწიობენ მუსიკალურ (კერ-
ძოდ, საბალეტო) თეატრშიც. რ. შჩედრინის
შემოქმედების მკვლევარებს არაერთხელ
აღუნიშნავთ მისი საფორტეპიანო და საბალე-
ტო ოპუსების სტილისტური სიახლეოც. ამას
მოწმობენ ბალეტი „კუზნაი კვიცი“ და პირ-
ველი საფორტეპიანო კონცერტი (ფოლკლო-
რული მასალის, კერძოდ, შაირების გამოყენე-
ბა, თემატიზმის თეატრალური სიმკვეთრე
ქანრული ელემენტის გამახვილება და ა. შ.).
მესამე საფორტეპიანო კონცერტი და ბალეტ
„ანა კარენინა“ (მუსიკის აღზნებელი, ექს-
პრესიული ტონუსი, „ფაქტურული თემატიზ-
მი“, ალტერარული და სონორული ეფექტუ-
ბი, პ. ჩაიკოვსკის თემების ციტირება).

არანაკლებ მჭიდროა კავშირი ა. ბალანჩივა-
ძის საკონცერტო, სიმფონიურსა და თეატრ-
ალურ პარტიტურებს შორის. მართლაც, ის
სტილური და კომპოზიციური პრინციპები
რომლებიც ა. ბალანჩივაძემ გამოიყენა პირველ
საფორტეპიანო კონცერტში (1935) მის პირ-



ველ სიმფონიაშიც (1944) ვითარდებიან, რაზეც მოწმობს ამ ნაწარმოებთა ფინალები, რომლებსაც გამოარჩევთ ორი საწინააღმდეგო სახიობრივი სფეროს დაპირისპირება, ნელი ტემპი, ორნაწილიანი ფორმა. მესამე საფორტეპიანო კონცერტში (1952) გაძლიერებულია ლირიკის როლი რომელიც კლმინაციას აღწევს მეორე სიმფონიაში (1959). და ბოლოს, სტილისტური სიახლოვე აღინშნება ა. ბალანჩივაძის ბალეტ „მწიროსა“ და მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტს შორის, რასაც ცხადყოფს რომანტიკული მისწრაფებების გაღრმავება, პოლისაშუალებების თავისუფალი გამოყენება და ა. შ.

რაკი შევეხე საკონცერტო ჟანრის ისეთ დამახასიათებელ თვისებას, როგორცაა თეატრალობა (გავისხენით, რომ კონცერტში გამოყენებულია ორკესტრისა და სოლისტის — „მთავარი მოქმედი პირის“ შეჯიბრების პრინციპი), ვიტყვი, რომ 60-70-იან წლებში საკონცერტო ჟანრმა ამ მხრივაც განიცადა მკვეთრი ევოლუცია: „წარმოდგენის თეატრიდან“, რისი ბრწყინვალე მაგალითები მოგვცეს დ. შოსტაკოვიჩმა (პირველი საფ-ნო კონცერტი); ა. ბალანჩივაძემ (პირველი და მესამე საფ-ნო კონცერტები) და რ. შჩედრინმა (პირველი საფ-ნო კონცერტი), მან გადაინაცვლა „განცდის თეატრზე“ და განიმსჭვალა მძაფრი ფსიქოლოგიზმით, დრამატიზირებულ ემოციებთანა და კონფლიქტებით (ბ. ტიშჩენკოს საფ-ნო კონცერტი, რ. შჩედრინის (მესამე) და ა. ეშპაის (მეორე) საფ-ნო კონცერტები, ანალოგიურ მაგალითებს გვაძლევს ა. შნიტკეს მეორე სავიოლინო და ბუცკოს სავიოლინო კონცერტები).

60-70-იანი წლების „წმინდა“ სიმფონიურმა და საკონცერტო მუსიკამ წარმოშვა მღელვარე რომანტიზმით, პროგრამული შინაარსით აღბეჭდილი განშტოება. ამ ტიპის კონცერტებს შეიძლება ვუწოდოთ „რომანტიკული ინსტრუმენტული თეატრი“, რომელშიც ზეაწიული ემოციურობა შენაცვლებულია აქტივიზირებულ ფოლკლორულ ტრადიციებთან. ამ ტიპის ნაწარმოებებს განეკუთვნებიან ა. ბალანჩივაძის მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტი, ა. ხაჩატურიანის კონცერტ-რაფსოდების ტრიადა, ი. ბუცკოს კონცერტი ფორტეპიანოსა და კამერული ორკესტრისათვის (იგივე ტენდენცია ვითარდება ო. ლედენევის

სავიოლინო კონცერტა და კონცერტ-პოემაში ალტისათვის).

ცხადია, ინსტრუმენტული კონცერტების დაყოფა „თეატრალურ“ სახეობებად პირობითია, მით უფრო, რომ თანამედროვე პრაქტიკაში ხშირია შემთხვევები სხვადასხვა ჟანრული თვისებების გაერთიანებისა ერთი ნაწარმოების ფარგლებში. ამას მოწმობს ტ. ხრენიკოვის მეორე საფორტეპიანო კონცერტი, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმიან „განცდის თეატრის“ და „რომანტიკული ინსტრუმენტული თეატრის“ თავისებურებანი.

თანამედროვე ინსტრუმენტული კონცერტის ტიპოლოგიურ ნაირსახეობებს შორის დომინირებული როლი ენიჭება ფართო მასშტაბურ, სიმფონიზირებულ კონცერტებს ანუ თავისებურ სიმფონიებს სოლისტ-კორიფეს მონაწილეობით. ასეთებია დ. შოსტაკოვიჩის (პირველი), ბ. ჩაიკოვსკის სავიოლინო კონცერტები, ა. შნიტკეს სავიოლინო (პირველი), რ. შჩედრინისა (მეორე და მესამე) და ა. ბალანჩივაძის (მეოთხე) საფორტეპიანო კონცერტები. ამ ხაზს ერთგვარად უპირისპირდება კამერული კონცერტების ის ტიპი, რომელიც სათავეს იღებს 60-70-იანი წლების კამერული სიმფონიზმიდან (შოსტაკოვიჩის XIV სიმფონია, ბ. ჩაიკოვსკის კამერული, ყ. ყარაევის მესამე, ბ. ტიშჩენკოს მეორე სიმფონიები). კამერულ კონცერტებში სოლისტი თავის როლს ასრულებს ან კამერული ორკესტრის ფონზე (დ. შოსტაკოვიჩის მეორე სავიოლინო კონცერტი) ან დიალოგში შედის ანსამბლის სოლისტებთან (ა. შნიტკეს მეორე სავიოლინო კონცერტი, სადაც შეუწყვეტილედ ერს 12 სოლირებული ინსტრუმენტი).

60-70-იან წლებში სიმფონიისა და ინსტრუმენტული კონცერტის ურთიერთმოქმედებად გზა გაუკავა ორკესტრისათვის დაწერილ კონცერტებსაც, რომლებმაც თავისებურად აღაღოძინეს Concerto grosso-ს ტრადიციები. ასეთებია რ. შჩედრინის „ანცი შაირები“ და „ზარები“, ს. სლონიმსკის „კონცერტი-ბუფი“, ნ. სიდელნიკოვის „რუსული ზღაპრები“, ა. ეშპაისა და რ. ჰაიხბეკოვის კონცერტები.

60-70-იან წლების მიჯნაზე სიმფონიის ჟანრი საფუძვლიან განახლებას განიცდის (ტრადიციული ციკლორუმის უგულვებელყოფა, სონატური ალეგროს საგრძნობი შევიწროვება ან უკუგდება, მუსიკალური ენის ნაწილო-

ბრივი ან რადიკალური განახლება, პოლისამ-
ულელების გამოყენება). ანალოგიური პრო-
ცესები მიმდინარეობს ინსტრუმენტული კონ-
ცერტის სფეროშიც, სადაც, სიმფონიის მსგა-
ვსად, ვითარდება საკონცერტო ჟანრის გარ-
დაქმნის სხვადასხვა გზა. კლასიკური კონცე-
რტის ნაწილთა „სახეობრივი სფეროების“,
კონსტრუქციული პრინციპებისა და ტემპური
ანტიტუზების გადასინჯვის პროცესი უღინდებ-
და მაშინაც კი, როცა კომპოზიტორები ტრა-
დიციულ სამ-ოთხნაწილიან სქემებს ეყრდნო-
ბიან. ამას მოწმობს დ. შოსტაკოვიჩის მეორე
სავიოლონჩელო კონცერტის აგებულება: Lar-
go და ორი სკერცო (Allegretto). თავისებუ-
რად და გააზრებული სამნაწილიანი კომპოზი-
ცია ტ. ხრენიკოვის კონცერტშიც, სადაც სო-
ნატური ალეგრო და ფინალური რონდო მო-
ქცეულია ორი ნელი ნაწილის (ინტროდუქ-
ცია და დასკვნითი პარტია) გარემოცვაში. კო-
მპოზიტორი აქ ადგილს უცვლის კლასიკური
ციკლის შუა ნელ ნაწილს, რომელიც გაყო-
ფილია ორ არათანაბარ ფრაგმენტად (ინ-
ტროდუქცია აღმატება დასკვნით პარტიას)
და გადატანილია ნაწარმოების თავსა და ბო-
ლოში.

როგორც ცნობილია, XIX-XX საუკუნის
მიჯნაზე რომანტიკულმა სიმფონიზმმა სხვათა
შორის, გამოხატულადაა პპოვა ერთნაწილიან
კონცერტებში, რომლებიც განვითარებას გა-
ნიცდიან თანამედროვე ეტაპზეც. მაგრამ ამ-
ჟამად, აღარ დომინირებს სონატური ალე-
გროს ნაწილთა ფუნქციური გააზრების იდეა.
ერთნაწილიანობის კონსტრუქციული პრინ-
ციპი არასტანდარტულ განსახიერებას პპო-
ვებს რ. შჩედრინის მესამე საფორტეპიანო
კონცერტში, რომელსაც საფუძვლად უდევს
ვარიაციული ფორმა, რისი შემქმნობითაც ნა-
ჩვენებია ნაწარმოების იდეის თანდათანობი-
თ კრისტალიზაციის პროცესი. ესოდენ ორი-
გინალური გააზრების შედეგად ტრადიციუ-
ლი თემა-თეზისი იძენს თემა-შედეგის, თემა-
რეზიუმის ფუნქციას. ვარიაციული ფორმის
ანალოგიური ინტერპრეტაციის მაგალითს
გვაძლევს ბ. ჩაიკოვსკის სავიოლონჩელო კო-
ნცერტიც. ინსტრუმენტული კონცერტის თა-
ვისებურ კონსტრუქციულ გააზრებას გვაძ-
ლევს ა. ე. შპაისა, ა. შნიტკეს, გ. ბანშჩიკო-
ვისა და ვ. კიკტის ნაწარმოებები.

60-70-იან წლებში შექმნილ კონცერტებს
შორის გვხვდება ისეთი ნიმუშებიც, სადაც

არ არის დაცული კლასიკური კანონები.
ნაწილთა რაოდენობა, მათი თანამიმდევრუ-
ბა, ტემპური დრამატურგია და სხვა კომპოზი-
ტები. ყოველივე ეს დამახასიათებელია უფ-
რო პროგრამული ნაწარმოებებისთვის. ამის
თვალსაზრისით ნიმუშია ა. ბალანჩივაძის მეოთ-
ხე საფორტეპიანო კონცერტი, რომელიც ექ-
ვისი ნაწილისაგან შედგება (პირველ რედაქცი-
აში იგი შედგებოდა რვა ნაწილისაგან).

ყოველი ნაწილი სწასახიერებს ქართული
მიწის ამა თუ იმ კუთხეს⁴, ატარებს საკუთარ
სახელს: 1. „ჯგარი“, 2. „თეთრული“, 3. „სა-
ლამური“, 4. „დილა“, 5. „რიონის ტყე“, 6.
„ცხრა-წყარო“⁵. (ამ თვალსაზრისით ა. ბალან-
ჩივაძის მეოთხე საფ-ნო კონცერტს უახლოვ-
დება კ. ვოლკოვის ხუთნაწილიანი საკონცე-
რტო სურათების ციკლი, რომელსაც თავდა-
პირველად „ანდრეი რუბლევ“ ეწოდებოდა).

ა. ბალანჩივაძის მეოთხე საფ-ნო კონცერ-
ტიდან განდევნილია სონატურობა, იგი შეე-
ვლილია მრავალფეროვნად გამოყენებული
ვარიაციულობით. კომპოზიტორი იყენებს
როგორც ვარირების ტრადიციულ მეთოდებს
(სახეობრივი, ჟანრობრივი-ფაქტურული, კი-
ლოური, რიტმული), ისე ხალხური მუსიკირე-
ბისათვის დამახასიათებელ ხერხებსაც (მეტ-
რის, თემის ცალკეული მარცვლების ვარირე-
ბა, აგრეთვე პოლიფონიური ვარირება გუ-
რული ხალხური სიმღერის სტილში).

60-70-იან წლების ინსტრუმენტულ კონ-
ცერტში განახლებას განიცდის არა მარტო
კონსტრუქციული, არამედ ჟანრობრივი სფე-
როც. ეს პროცესი ჩანაფიქრის თავისებური,
ორიგინალური გააზრების ტენდენციიდან მო-
დის. ჯერ კიდევ XIX-XX საუკუნის მიჯნაზე
კლასიკური კონცერტის ნაწილთა ჟანრობ-
რივ განსაზღვრებებს შორის გვხვდება ინტე-
რმეცო, რომანსი, სკერცო, ტოკატა. 30-იანი
წლიდან ინსტრუმენტულ კონცერტში შე-
მოდიან სხვა ჟანრებიც. ასე მაგალითად, დ.
შოსტაკოვიჩის პირველ სავიოლინო კონცერ-
ტის ნაწილებს ეწოდებათ 1. ნოქტიურნი, 2.
სკერცო, 3. პასაკალია, 4. ბურლესკა, რ. შჩე-
დრინის პირველ საფორტეპიანო კონცერ-
ტის მეორე და მესამე ნაწილებია სკერცო-
ტოკატა და პასაკალია.

60-70-იანი წლების ინსტრუმენტულ კონცე-
რტში კიდევ უფრო ფართოვდება ჟანრობრი-
ვი სპექტრი, რაც განპირობებულია სახეთა ინ-
დივიდუალიზაციის, მხატვრული იდეის კომენ-

ტირების ამოცანებით. ასე მაგალითად, ვ. კიკ-ტის საფორტეპიანო კონცერტში ნაწილებს ეწოდებათ 1. ინვენცია, 2. სარაბანდა, 3. პასტორალი. რ. შჩედრინის მეორე საფორტეპიანო კონცერტში — 1. დიალოგი, 2. იმპროვიზაცია, 3. კონტრასტები. ტ. ზრენიკოვის მეორე საფორტეპიანო კონცერტის თანმიმდევრობა ასეთია: 1. ინტროდუქცია, 2. სონატა, 3. რონდო. ს. სლონიმსკის ორნაწილიან კონცერტ-ბუფში კი პირველ ნაწილს ეწოდება 1. კანონიკური ფუგა, მეორეს — იმპროვიზაცია. ა. ბალანჩივას მეთხუთსე საფორტეპიანო კონცერტის ნაწილებს კონკრეტული „ეპიგრაფიული“ სახელწოდებების გარდა აქვთ ქანობობრივი განსაზღვრებებიც: 1. პრელუდია, 2. პასაკალია, 3. პასტორალი, 4. ტოკატა, 5. რომანსი, 6. თემა ვარიაციებით. ამ-რიგად, ა. ბალანჩივას კონცერტის ორიგინალობას განაპირობებს ორი ტენდენციის შეწყვეტა, რის შედეგადაც ზუსტდება ყოველი ნაწილის პროგრამული და ქანობობრივი სახე.

თანამედროვე ინსტრუმენტული კონცერტის დამახასიათებელ თავისებურებას წარმოადგენს როგორც სოლისტისა და ორკესტრის უთითებრივადმოკიდებულების, ისე Tutti-ს უმუშევრების გადასინჯვა. სოლისტი უმეტესად შეუწყვეტლად უკრავს კლასიკური კონცერტებისათვის დამახასიათებელი ფართოდგამოილი საორკესტრო „ცეზურების“ გარეშე. ასეთ შემთხვევაში სოლო პარტია (ვირტუოზული ეფექტურობის ნაცვლად) მიისწრაფვის ჩაღრმავებული, მონოლოგური ტიპის აღსარებისაკენ, იზრდება კადენციის მნიშვნელობა მასშტაბურ, იმპროვიზაციულ-პრელუდიურ ნაწილებში, სადაც კადენცია აღწევს განსაკუთრებულ სახოვანებას, ვანიცდის აქტიურ თემატიზირებას, იძენს დამოუკიდებელ დრამატურგიულ ფუნქციას.

ასეთი მასშტაბური კადენციები უმთავრესად სიმფონიზირებულ კონცერტებში გვხვდება. ამის ნათელ მაგალითებს გვაძლევენ დ. შოსტაკოვიჩის პირველი სავიოლინო კონცერტი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ამ ტრადიციას, ა. შნიტკის მეორე სავიოლინო კონცერტი. საულისსებოა, რომ ს. ცინცაძის ერთნაწილიანი სავიოლინო კონცერტის მესამე ვარიაციას კადენცია ეწოდება.

კადენციის მრავალმანიანი გააზრების თვალსაზრისით ნიმუშს წარმოადგენს ა. ბალანჩივას მეთხუთსე საფორტეპიანო კონცერტი.

ამას მოწმობს, პირველ რიგში, მესამე ნაწილი („სალამური“, პასტორალი), რომლის დაქტურა ერთხმობიანია, რაც განპირობებულია სალამურის ელერადობის იმიტაციით. ეს, ჩემის აზრით, უნიკალური შემთხვევაა საფორტეპიანო კონცერტის თანრში. აქ მუსიკალური ქსოვილის ნატივად გრაფიკულადაა შენაცვლებულია იმპროვიზაციულ-დიალოგური ტიპის განვითარებასთან, რომელშიც წამყვან როლს ასრულებს საფორტეპიანო პარტია.

„სალამური“ ა. ბალანჩივამ ხატავს თავისებურ „სცენას მთაში“, სადაც ანვითარებს პროგრამული რომანტიკული სიმფონიზმის წამყვან იდეას — ბუნებისა და ადამიანის ერთიანობის თემას. ამ ჩანახატის ლირიკული გმირია მწყემსი—მესალამურე. მის პოეტურ არაბესკაში ისმის ხან მხიარული, ხან ოდნავ სევდიანი წყაროს ჩუხჩუხი, ფოთლების შრიალი. მუსიკა ასოციაციებს იწვევს ველ-მინდვრების სივრცესთან, ვადმოსცემს მაღალმთიანი ზევსურეთის დიადი ჰერეტიტი გამოწვეულ გრძნობებს.

„სალამურული პრინციპი“ ხაზგასმულია არა მარტო ერთხმობიანობაში, არამედ მალალი და საშუალო რეგისტრებისა და ხის ჩასაბერ საკრავთა უპირატესობაშიც. სკერცოზული განწყობილება განაპირობებს ჰარმონიული ენის მომხიბვლელობას, ტემპრებისა და რეგისტრების თამაშს.

„სალამური“ დაწერილია თავისუფალ სამნაწილიან ფორმაში. პირველ ეპიზოდში მღერადი რეჩიტატივები თანდათან გადადიან საცეკვაო ფიგურაციებში. ქართული ხალხური ინსტრუმენტის დიბლიპიტოს შეყვანა (Vivo) ამახვილებს მუსიკის ეროვნულ რიტმსა და კოლორიტს. პიესის შუა ეპიზოდში მოცემულია საფორტეპიანო კადენცია, რომელიც დამახასიათებელი ფიგურებით გამოხატავს ჰექა-ჰუხილის სურათს. წვიმის წვეთების წყაპუნი, ელვის ნათება, ჰექა-ჰუხილის გრუხუნი არსად არ გადადის ნატურალიზმში. კომპოზიტორი დიდის ოსტატობით ვადმოსცემს აბობოქრებულ სტიქიის პირისპირ მყოფი ადამიანის გრძნობებს, მღელვარებას.

მართალია, ა. ბალანჩივამ ინარჩუნებს კადენციის იმანენტურ ნიშანთვისებას — ვირტუოზულობას, მაგრამ ამავე დროს მას ანიჭებს მკვეთრ სახოვანებას, დამოუკიდებელ დრამატურგიულ ფუნქციას.

დიდ როლს თამაშობს კადენცია „თეთნულ-
დშიც“ (პასაკალია), სადაც იგი წარმოად-
გენს, ერთის მხრივ, ამ ნაწილს კულმინაცი-
ას, მეორეს მხრივ კი სიმეტრიის ღერძს, რო-
მელიც ქმნის ნაწილთა (პასაკალია, პასტორა-
ლი) შემაკავშირებელ თაღებს.

თანამედროვე ინსტრუმენტულ კონცერტში
აღინიშნება იმპროვიზაციული საწყისის
ზრდა. ამ მხრივ აღსანიშნავია ა. შინტკეს მე-
ორე სავიოლინო კონცერტი, სადაც იმპროვი-
ზაციულობა შეჭრილია როგორც სოლო, ისე
საორკესტრო პარტიაში. „იმპროვიზაცია“
ეწოდება რ. შჩედრინის მეორე საფორტეპი-
ანო კონცერტის მეორე ნაწილს, რომელიც
წარმოადგენს თავისუფალ ორთემიან ვარი-
აციას (მთავარ თემას ასრულებს საყვირი,
მეორეს — ფორტეპიანო). აქ რ. შჩედრინი
იყენებს სხვადასხვა ტიპის („რეგლამენტირე-
ბულსა“ და „ნახევრადრეგლამენტირებულს“)
იმპროვიზაციებს.

ა. ბალანჩივადის მეოთხე საფორტეპიანო
კონცერტშიც უხვადაა ჩართული იმპროვი-
ზაციული ეპიზოდები ავტორისეული რემარ-
კებით Cadenza („სალამური“), Piu agitato
(„თეთნული“), Lento („დილა“). კონცერტის
პირველსა („ჯვარი“) და მეხუთე („რიონის
ტყე“) ნაწილებში კი აღსანიშნავია „რეგლა-
მენტირებული“ ფორმების შენაცვლება იმ-
პროვიზაციულ საწყისთან.

იმპროვიზაციულობა გამოსკვივის „ჯვარ-
ის“ პირველივე ტაქტებიდან, სადაც ფარ-
თოდ გაშლილი არპეჯიოები ხალხურ საკრავ-
თა ქლერადობას გვაგონებენ. ეს ხატება კი-
დეც სამკერ გაიღვებს კონცერტის მონუმენ-
ტურ პრელუდიაში და პიესას ეპიკურ ხა-
სიათს ანიჭებს. ამ იმპროვიზირებული შესა-
ვლიდან იზადება „ჯვარის“ თემა, საიდანაც
გამოსკვივის პირქელში ხასიათის თხრობა (Sos-
tenuto ტრომბონების უნისონი), ელეგიურო-
ბა (ვიოლინოებისა და ტრომბონების უნი-
სონი).

იმპროვიზაციული საწყისი ფართოდ ვითარ-
დება კონცერტის მეხუთე ნაწილში („რიონის
ტყე“), რომელიც იმერეთის მშვენიერ ბუ-
ნებას ასახავს და გადმოგვცემს მისი ხილვით
აღლებული ხელოვანის პოეტურ განწყობი-
ლებებს. ა. ბალანჩივადე დიდი გემოვნებითა
და მრავალფეროვნებით გვიხატავს მშობლი-
ური კუთხის კოლორიტს, ოსტატურად იყე-
ნებს როგორც ჩამქრალ „პასტელურ“ საღე-

ბავებს, ისე გაკაჟაჟებულ ფერებს. ამ ორ-
მანტიკული მუსიკალური პეიზაჟის წაროსა-
ხვის ზოგიერთი ხერხი უახლოვდება კონცერ-
ტის იმპროვიზირებულ მანერას — ტემპრე-
ზის სინატიფე, ელფერთა სიმდიდრე, თემა-
ტური კონტურების დახვეწილობა, საერთო
კოლორიტი მათი ვანლევა...¹

ზეაჯურა ბგერწერა მალალმბატრულ გან-
საქიერებას აღწევს კადენციაში, რომლის შე-
ნელებული, უშფოთველი მოძრაობაც (Lento)
იმპროვიზაციული ხასიათისაა. (კადენციის
ასეთი გააზრება იშვიათად გვხვდება ინსტრუ-
მენტული კონცერტის პრაქტიკაში).

იმპროვიზაციულობა ახასიათებს კონცერ-
ტის ლირიკულ ფინალსაც („ცხრა წყარო“),
განსაკუთრებით კი მეექვსე, იდილიური ხა-
სიათის ვარაიციას, რომელიც ფილიგრანული
ხელწერით გამოირჩევა. ისმენ ამ ხატოვან
მუსიკას და გუფულება შთაბეჭდილება, თით-
ქოს ხის ჩასაბერ საკრავთა, ვიოლინოებისა
და ზარების მელოდირიზებული ბგერები
სხვადასხვანაირად აფერადებენ წვიმის წვე-
თებს. ნატიფი იმპროვიზაციულობა ახასია-
თებთ როგორც საფორტეპიანო ისე საორ-
კესტრო პლანესს, რომლებსაც მსუვლავს ცეკ-
ვის პოზივა, საკერცოზულობის მსუბუქი ელ-
ფერი. ასე იხატება ვალვიკებული ბუნების
მომაქადობელი სურათი.

ა. ბალანჩივადის მეოთხე საფორტეპიანო
კონცერტში იმპროვიზაციული ელფერი დაჰ-
კრავთ მუსიკალური თემების ექსპონირების
პრინციპებს, რაც გამოხატულებას პოულობს
მეტრორიტმის თავისუფალ გააზრებაში.

ამრიგად, ა. ბალანჩივადე იყენებს სხვადა-
სხვა სახის იმპროვიზაციულობას, რაც გამოწ-
ვეულია როგორც თანამედროვე ინსტრუმენ-
ტული კონცერტის სტილისტური ევოლუცი-
ით, ისე ხალხური მუსიკალურ-სამემსრულე-
ბლო ტრადიციების ზეგავლენითაც. ფოლკ-
ლორულ სიახლოვეზე მეტყველებენ ხალხური
პოლიფონიის ელემენტებიც, ამის თვალსა-
ჩინო მაგალითს გვაძლევს კონცერტის მეოთ-
ხე ნაწილი („დილა“), რომლის თემატოზმს,
პოლიფონური განვითარების სუციფიკუს
ხერხებს, დინამიზმს სათავე უდევს გურულ
ხალხურ სიმღერებში. ა. ბალანჩივადე ღრმად
ჩასწვდა ხალხური პოლიფონისტების ხელო-
ვნებას და მოგვცა მათი ტრადიციების შემოქ-
მედებითი ვადააზრების შესანიშნავი მაგა-
ლითი. ასეთნაირად წარმოგვიდგება პოლი-

ფონიური ტოკატა, რომლის მსგავსი არ მოიძებნება პრიფესიულ მუსიკალურ შემოქმედებაში. ეს არის არაიმიტაციური წყობის სამთემიანი ნაგებობა, რომელშიც მოქმედებენ გურული საგუნდო სიმღერის უნიკალური პოლიფონიური კანონზომიერებანი. ა. ბალანჩივამ არ ახდენს ფოლკლორული მასალის ციტრებას. მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი ქმნის „ფოლკლორული ყაიღას“ თემებს. მთავარ თემას ისევ როგორც ქართულ ხალხურ პოლიფონიაში, შუა ხმა ასრულებს. იგი წარმოადგენს ნებისყოფიან, რიტმულად აქტიურ რეგიტაციას. შედარებით უფრო მღერადია ბანას პრტია, თუმცა ისიც აღბეჭდილია რიტმული სამკვერთით. მაღალი ხმის მახვილგონიერული ორნამენტაცია კი მკერძმანქულებების საკვირველ ხელოვნებას მოგვაგონებს. დიახ. ა. ბალანჩივამ დიქსონსტატურად ანეითარებეს პოლიფონიურ ფორმას, ხმასი შორის ამყარებს ურთულეს კავშირებს, წარმოქმნის ორიგინალურ კონტრაპუნქტულ „მოულოდნელობებს“.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია პოლიფონიური საფორტეპიანო კადენცია (Andante mosso), რომელიც ავტორისეული ტირადის შთაბეჭდილებას სტოვებს. მას საფუძვლად უდევს ლირიკულ-რომანტიკული ხასიათის ხალხური სიმღერა „დილა“, რომელიც ვარიაციულ დამუშავებას განიცდის. ა. ბალანჩივამ ხალხურ მასალას ამუშავებს თანამედროვე პარმონიის საშუალებებით. იყენებს ალვატორულ ტექნიკას.

პოლიფონიური ელემენტების ასეთი გაძლიერება დამახასიათებელია თანამედროვე ინსტრუმენტული კონცერტებისათვის. საბჭოთა კომპოზიტორები აქტიურად იყენებენ სხვადასხვა პოლიფონიურ ფორმებს. ასე მაგალითად, ტ. ხრენიკოვის მეორე საფორტეპიანო კონცერტში ჩართულია ორი ფუგა. სხვადასხვა პოლიფონიურ ფორმებს ვხვდებით ა. შავერზაშვილის (სავიოლინო), რ. შჩედრინის (მეორე საფ-ნო), ს. ცინცაძის (მეორე სავიოლონჩელო), ნ. შამისაშვილის (ერთნაწილიანი სავიოლინო), ი. ბუცკოსა და გ. ბანშიკოვის (მეორე) სავიოლონჩელო კონცერტებში.

თანამედროვე სიმფონიზმში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ოსტინატო (გაიხსენოთ პრიკოფიევის შემოქმედება). რომელიც ჩვენი დროის აქტიური სინამდვილის ასახვას

ემსახურება. რიტმული ოსტინატოს ორიგინალური გამოყენების მრავალი მაგალითი მოყვანა შეიძლება როგორც 60-70-იანი წლების მრავალეროვანი საბჭოთა მუსიკალურ პრაქტიკიდან, ისე ა. ბალანჩივადის მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტიდანაც.

ფაქტურის პოლიფონიზაცია ა. ბალანჩივადის მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტის მარტო მ-ოთხე ნაწილისათვის („დილა“) როდია დამახასიათებელი. შორეული ეპოქების პოლიფონიური ფორმების გამოყენების შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს კონცერტის მეორე ნაწილიც — პასაკალია („თეთნულდი“), რომლის მუსიკა სვანეთის გმირულ სულს გამოხატავს. თავისი დრამატიზმითა და პათეტიკით, კონტრასტული ეპიზოდების სიუხვით იგი ბალადის უახლოვდება. ა. ბალანჩივამ იავეისუფლად ავითარებს პასაკალიის ვარიაციულ-პოლიფონიურ ფორმას. მისი თემა, რომელსაც საფუძვლად უდევს ელემენტური სვანური საფრთხული ცეკვისა „ლაქგვაში“, განვითარების პროცესში (რვა ვარიაცია) მკვეთრ დინამიზირებას განიცდის. აქაც კომპოზიტორი ხალხური მასალის საფუძვლიან დამუშავებას ახდენს თანამედროვე პარმონიზაციის მეთოდებით. ამ გზით ა. ბალანჩივამ ერთს მხრივ, აღრმავებს ხალხური მასალის პირველქმნის თავისებურებებს, მეორეს მხრივ, აყვებს მას ახალი შინაარსით.

„თეთნულდში“ კომპოზიტორი კონტრასტურად უნაცვლებს ერთმანეთს ემოციურსა და ფერწერულ პლანებს, შთაგონებით ხატავს საქართველოს ამ დიდებული კუთხის შთამბეჭდავ სურათებს. იუსიკაში გადმოცემულია შუქ-ჩრდილებიც თამაში, იგრძნობა სივრცე, ცად აზიდული მწვერვალების სილიადე.

მდიდარია ა. ბალანჩივადის პარმონიული ენა, რომელშიც გამოყენებულია სხვადასხვა სახის სექტაკორდები, „მოციმიკი“ თანხიერებები, ფერადოვანი ტონალური დაბირისპირებები. პოლიტონალური ელემენტები, გადიდებული კილოები, მოძაობები პარალელური სამხმოვანებებითა და სექტაკორდებით. ფართოდ ვითარდება ორნამენტულ-ფიგურაციული საწყისი, უხვადაა გამოყენებული სოარგანო პუნქტები, რეგისტრული დაბირისპირებები „Martelatto“-ს ხერხი, *divisi*-ს მრავალფეროვანი ტექნიკა, უნატიფესი ტემპრული კონტრასტები, „პარმონიული კონფლიქტები“ და ა. შ.

პოლიფონიური საწყისი აქტიურად მონაწილეობს ა. ბალანჩივასის მეოთხე საფ-ნო კონცერტის პრელუდიაშიც („ჯვარი“), კერძოდ, მის შუა ნაწილში, სადაც თემა პოლიფონიურ-ვარიაციულ განვითარებას განიცდის, იმსჯელება დამატებით, რასაც ხელს უწყობს საფორტეპიანო პარტიაში გამოყენებული დოდეკაფონური ტექნიკა, ერთგვარად რომ ანიჭებდა საორკესტრო პარტიის ტონალურ ორიენტაციას. უმაღლეს ემოციურ ზონაში (Maestoso) „ჯვარი“ თემა ჟღერს, როგორც მშობელი ხალხის მადიდებელი ჰიმნი, ხალხისა, რომელიც ქმნიდა ხელოვნების უკვდავ ქმნილებებს.

პოლიფონიური საწყისი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს კონცერტის მეხუთე ნაწილშიც („რიონის ტყე“), რომელიც წარმოადგენს ვარიაციულობის (ორმაგი ვარიაციები) და სამნაწილიანი ფორმის სინთეზს. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საინტერესოა მეორე თემის ვარიაციაზე აგებული შუა ნაწილი, სადაც რეჩიტატიული ხასიათის მელოდია (ფორტეპიანო) ვითარდება დიალოგური პრინციპით.

თანამედროვე ინსტრუმენტულ კონცერტში პოლიფონიური მეთოდების აქტიური გამოყენება განპირობებულია ფილოსოფიური ასპექტის გაძლიერებით და ჩვენი დროის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ისეთი მნიშვნელოვანი თვისებით, როგორც ლაკონიზმი. „მახტვარი — ე. სერას აზრით — მის მიერ არჩეული ობიექტის სიღრმისეულ არსს უნდა გამოხატავდეს დამახასიათებელი ხაზებისა და ფერების მინიმალური რაოდენობით“. ამის მაგალითებიც უხვადაა თანამედროვე საბჭოთა მუსიკაში — დ. შოსტაკოვიჩის სავიოლინო (მეორე) და სავიოლონჩელო (მეორე) კონცერტები, ტ. ბრენიკოვის (მეორე), რ. შნედრინისა (მესამე) და ა. ეშპაის (მეორე) საფორტეპიანო კონცერტები, ს. ცინცაძის მეორე სავიოლონჩელო კონცერტი, ა. შნიტკეს მეორე სავიოლინო კონცერტი, რ. გაბიჩავასის კონცერტი ნონეტისათვის, ნ. მამისაშვილის სავიოლინო კონცერტინო და საფორტეპიანო კონცერტი, რ. ლედენევის კონცერტი-პოემა ალტისათვის, გ. ბანშვიკოვის სავიოლონჩელო კონცერტი-სიმფონიები, ვ. კიკტის საფ-ნო კონცერტი, მ. ზარინისა და რ. ერმაკოვის კონცერტები ორგანოსა და კამერული ორკესტრისათვის.

ფორმებისა და კონსტრუქციების მრავალ-

ფეროვნებასთან ერთად თანამედროვე საბჭოთა კომპოზიტორები დიდ ყურადღებას აქცევენ სტრუქტურული მთლიანობის, კონცეპტონიკური პროპორციების დაცვის ამოცანებს. მრავალწლიან ციკლებში ნაწილთა გავითანებება ხდება ან მოკლე ინტონაციური მარცვლების გამჭოლი განვითარებით, ან ნაწარმოებში გაბნეული თემატური ელემენტების მოზიდვის პრინციპით ფინალისკენ მიმავალ გზაზე.

ზემოაღნიშნული პრინციპების თანაარსებობის მაგალითებსაც ვხვდებით ერთი ნაწარმოების ფარგლებში. აღსანიშნავია ისიც, რომ ინსტრუმენტულ კონცერტის თითქმის ყოველ მეტრულუბად მნიშვნელოვან ნაწარმოებს თავისი კორექტივები შეაქვს ციკლის გავითანებების ტრადიციულ ხერხებში.

ციკლის ერთიანობის მისაღწევად ა. ბალანჩივამ აწარმოებს ფრიად საინტერესო ინტონაციურ „სამუშაოს“. მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტში იგი მიმართავს მეორე პრინციპს (კონცერტის ფინალში ახდენს წინამორბედი ნაწილების ინტონაციური საწყისების მოზიდვას). ამასთან ერთად, გვერდს არ უვლის ფორმის გამჭოლი განვითარების პრინციპსაც.

ა. ბალანჩივამ წარმატებით ახორციელებს ახალი ტექნოლოგიური ხერხების თავისუფალი გამოყენების ამოცანას, რაც ავრთვე დამახასიათებელია საბჭოთა კომპოზიტორების საუკეთესო პარტიტურებისათვის, სადაც ახალი ტექნოლოგიური ხერხები ამდიდრებენ ნაწარმოების იდეურ-სახეობრივ სფეროს, ეყრდნობიან ეროვნულ სტილს, ეროვნულ მელოსს... ა. ბალანჩივამ სხვა კომპოზიტორებისგან განსხვავებით იშვიათად იყენებს დოდეკაფონურ ტექნიკას და ალეატორულ ელემენტებს.

მეოთხე საფ-ნო კონცერტში ა. ბალანჩივამ ეყრდნობა მშობლიური ხალხური მუსიკის უარებას, საცეკვაო რიტმებს, აკორდიკასა და კილოპარმონიულ კანონზომიერებებს, ტიპიურ ქართულ ადასნებს, რაც ამ ქმნილებას მკვეთრ ეროვნულ ხასიათს ანიჭებს. რა თქმა უნდა, ყოველივე ეს ა. ბალანჩივასის ადრინდელ ნამუშევრებშიც მონაწილეობდა მაგრამ სხვაგვარი იყო მათი გამოყენების ფორმები. საქმე ისაა, რომ ა. ბალანჩივასისთვის ტრადიცია „უცვლელი სიდიდე“ კი არ არის, არამედ ცვლადი, განვითარებადი. დიას,



ტრადიციის გათანამედროვეობის ამოცანა წითელ ზოლად გასდევს ა. ბალანჩივაძის შემოქმედებას. ამას მოწმობს მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტი, რომელშიც მოცემულია ხალხური ტრადიციების გამოყენების ახალი რაკურსი. ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორი ამიღიდრებს გამომსახველობითი საშუალებების სფეროს სხვადასხვა პოლიტონალური დაშრიბებით. ჰარმონიული კომპლექსებით, პოლიფონიის ფართო, მასშტაბური გამოყენებით. მთავარი კი ისაა, რომ ა. ბალანჩივაძე ამ საშუალებების წყალობით ამახვილებს და აძლიერებს ნაწარმოების ფორმას, სახეობრივ წყობას, თემატიზმს. სწორედ აქ უდევს სათავე ა. ბალანჩივაძის მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტის თანამედროვე სტილს.

სპეციალური კვლევის საგანია თანამედროვე საფორტეპიანო კონცერტის ინსტრუმენტარიუმი. საბჭოთა კომპოზიტორები მისწრაფიან საორკეტრო ჯგუფების ინდივიდუალიზაციას და დასარტყამ საკრავთა ჯგუფის აქტივიზირებისაკენ (რაც გამოწვეულია რიტმული დრამატურგიის გართულებით), ახალი ინსტრუმენტების გამოყენებისაკენ. განსაკუთრებით ხშირად ვხვდებით ვიბრაფონს, რომელიც მონაწილეობს ა. ბალანჩივაძის კონცერტის პირველ ნაწილშიც.

ა. ბალანჩივაძის მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტი, რომელიც განვიხილეთ უკანასკნელ 20 წლის მანძილზე შექმნილი ნაწარმოებების შუქზე, თვალსაჩინოდ ავლენს თვით ანარსის სახეცვლას, მის განთავისუფლებას სტერეოტიპებისაგან, განახლებისა და განვითარების უნარს.

სასიხარულოა, რომ ა. ბალანჩივაძეს არ უნელდება ინტერესი საფორტეპიანო კონცერტის მიმართ. უკანასკნელ წლებში მან შექმნა ოთხი პიესა ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის, სადაც შეინარჩუნა თავისი საკონცერტო სტილისათვის დამახასიათებელი ისეთი მნიშვნელოვანი თვისება, როგორც მკვეთრი და შთამბეჭდავი სახეობაა.

დივს, ესეც კონცერტია, ოღონდ კონცერტი ორკესტრისათვის, სადაც პიანისტი პირველობას ინარჩუნებს „თანატოლთა“ შორის. ეს ნაწარმოები გვხიბლავს მრავალფეროვანი განწყობილებებით, მდიდარი საორკესტრო კო-

ლორით, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმობა აკვარელი და ფერწერა, ელვარება და ტყე.

იმედია, რომ ზენიტში მყოფი კომპოზიტორ-პიანისტი კვლავაც მიუბრუნდება საფორტეპიანო კონცერტის ანარსს და ახალ სიტყვას იტყვის.

შენიშვნები:

¹ ქართული ინსტრუმენტული კონცერტის სფეროში მნიშვნელოვანი მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევიან აგრეთვე ს. ნასიძის მეორე საფორტეპიანო კონცერტი (1961), ს. ცინცაძის მეორე სავიოლონჩელო კონცერტი (1964), ნ. შამისაშვილის „პიონერული“ საფორტეპიანო კონცერტი (1965), ალ. შავერიზაშვილის სავიოლონო კონცერტი (1967).

² ნელი ფინალები ა. ბალანჩივაძის შემოქმედებით სტილის დამახასიათებელ თვისებად იქცა. ამას მოწმობენ ისეთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები, როგორცაა II სიმფონია, II საფ-ნო კონცერტი, საფ-ნო ციკლი „12 რომანტიკული პიესა“. აღსანიშნავია აგრეთვე ისიც, რომ მსხვილი ფორმის ტემპური დრამატურგიის ჭდასინჯვა დამახასიათებელია XX ს. მუსიკალური ესთეტიკისათვის.

³ შედგელობაში გვაქვს ეშპის კონცერტი ორკესტრის, სოლიტბული საყვირის, ფორტეპიანოს, ვიბრაფონისა და კონტრაბასისათვის.

⁴ მსგავსი ჩანაფიქრი უდევს საფუძვლად ნ. გულიაშვილის ნაწარმოებს „ჩემი სამშობლოს ველზეზე“ (1961) ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის.

⁵ გაუქმებულ ნაწილებს ერქვათ „ვაზი“ და „ნანა“.

⁶ უფრო ზუსტად — მეტწილად ერთმანაი, ვინაიდან ორკესტრში ვხვდებით ცალკეული ნოტების ეპიზოდურ გაორმაგებებს, კადენციის მეორე ნაწილში კი შემოვანილია ლიტავრების ტრემოლო.

⁷ „სალამურის“ ეროვნული ხასიათი მკვეთრადაა გამოკვეთილი. ზოგადქართული ჰარმონიების (კვარტკინტაკორდი, კვარტსეპტაკორდი, სეპტაკორდი გამოტოვებული ტერციით და ა. შ.) გარდა, ა. ბალანჩივაძე იყენებს ზეცხურული ფოკლორის თავისებურებებს — რეჩიტატივეური წყობის ერთმანაობის, გლისანდირებულ ინტონაციებს.

⁸ ქართულ მუსიკაში (ბ. კვერნაძე, ს. ნასიძე, ნ. გაბუნია, ნ. შამისაშვილი) ფრანგული იმპრესიონიზმის პრინციპების შემოქმედებითი ათვისების ტენდენცია შეიჭრა 50-იანი წლების მიწურულში.

ფოლკლორის აღქმის თავისებურებანი 60-70-იანი წლების ქართულ ინსტრუმენტულ გუსიკაში*

არუსულან წურწუშია

ფოლკლორთან გაშუღებული დამოკიდებულება 60-70-იანი წლების ინსტრუმენტულ დრამატურგიაში ხალხურის გარდასახვის ტრადიციული ტიპების ფუნქციონირების პრინციპულად ახალ ხარისხს აპირობებს. როგორც პრაქტიკა ადასტურებს, ასეთ პირობებში მუსიკა ქანრულ-ინტონაციური კომპლექსის სრულად გამოყენების ტიპს არ მიმართავს, ხოლო დანარჩენი (ხალხურის ციტირება და მისი ზოგადი კანონზომიერებების გამოყენება) ახალ სტილურ გარემოში თვისობრივად ახალ შედეგს იძლევა. ხალხურის უშუალო აღქმის პირობებში კონკრეტულ ხალხურ სახეს, იქნება იგი ციტატისა თუ ცალკეული ფრაგმენტების სახით გამოყენებული, პროფესიულ თხზულებაში თავისი იდეა, თავისი სამყარო მოაქვს. ამიტომ ინდივიდუალიზებული კომპოზიტორული აზროვნებისათვის, რომელიც უპირატესობას ხალხურის გაშუღებულ აღქმას ანიჭებს, პრინციპული მნიშვნელობა არა აქვს, ორიგინალურ თხზულებაში ამა თუ იმ სიმღერის გრაფიკულ გამოსახულებას მთლიანად გადმოიტანს თუ ნაწილობრივ. იგი პირველწყაროს გარდასახვას მაშინ იწყებს, რო-

ცა თავისი იდეის განსახორციელებლად ფოლკლორული ნედლეულიდან საკუთარ მასალას ქმნის. ამიტომ კომპოზიტორული მასალის სანოტო გამოსახულების მსგავსება ამა თუ იმ ხალხური სიმღერის სანოტო გამოსახულებასთან სრულიადაც არ ნიშნავს იდეათა იდენტურობას. მაშინ, როცა კომპოზიტორული აზროვნება ხალხური მასალის ფოლკლორული ბუნების გარდაქმნისაკენ მიისწრაფვის, პროფესიულ დრამატურგიაში შემოტანილიმა ხალხურმა წყარომ — იქნება ეს რომელიმე კონკრეტული ნიმუშის სახეშეცვლილი ფრაგმენტი თუ ციტატა — მხოლოდ ხალხურობის ილუზია შეიძლება შექმნას!

მოვიყვანთ ასეთ მაგალითებს:

ბ. კვერცხის „ცეკვა-ფანტაზიაში“ მთავარი თემატური მარცვალი აქარული საცეკვაო სიმღერის „წყალს ნაფოტი ჩამოჰკონდა“ მეორე ფრაზის შეცვლილ ვარიანტს წარმოადგენს. ნაწარმოების დრამატურგია ისეა აგებული, რომ მასში ამ სიმღერისათვის დამახასიათებელი ნელი და ჩქარი ნაწილების მონაცვლეობის პრინციპიც ადვილად შეინიშნება. ერთი შეხედვით, ეს ის ტიპიური შემთხვევაა, როცა კომპოზიტორი თავის თხზულებაში კონკრეტული პირველწყაროს დამახასიათებლობას გარდასახავს. მაგრამ, არსებითად, აქ მხოლოდ რიტმულ-ინტონაციური

* გაგრძილება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1984 წ., № 2.

მასალის და არა თვით მუსიკალური სახიერების ფოლკლორულ წარმომავლობაზე შეიძლება ლაპარაკი. ამ სახიერებას კომპოზიტორული ინდივიდუალობა სრულიად განსხვავებული წარმომავლობისა და დინამიკური ძაბვის მასალისაგან აყალიბებს, მის პლასტიკურ გამომსახველობას სრულიად განსხვავებული წყაროები ასაზრდოებენ, საკუთრივ ეროვნულიც და ინტერნაციონალურიც მასში ერთდროულად სხვადასხვა წახნაგითაა წარმოდგენილი. შეიძლება ითქვას, რომ კვერნადის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, სხვათა შორის, იმაშიც ვლინდება, თუ როგორ ბუნებრივად შემოდიან მისი მუსიკის მდინარეებში ეს განსხვავებული სათავეები, როგორ წარმოქმნიან საოცრად პლასტიკურსა და ფერადოვან ბგერით ატმოსფეროს, აღბეჭდილს სიფაქიზის, პოეტურობის, დინამიკის კვერნადისეული შეგრძნებით. მიუხედავად იმისა, რომ „ცეკვა-ფანტაზიაში“ ეროვნულის კვერნადისეული აღქმა ხალხური ცეკვის იდეის განზოგადებულ გამოხატვაში წარმოჩნდება — ე. ი. ეს ის შემთხვევაა, როცა კომპოზიტორულ აზროვნებაში ქანრის მეშვეობით ფოლკლორული უშუალოდ შემოდის — ამ ნაწარმოების სახიერების ემოციურ-ფსიქოლოგიურ ბუნებაში ფოლკლორულობის ფენომენი არ შეიგრძნობა, რადგან ზოგადქანრულ ინდივიდუალზე მხატვრულ იდეაში ასეთი თვისობრიობა არ შემოაქვს. როცა „ცეკვა-ფანტაზიაში“ კომპოზიტორის მიერ ხალხური შემოქმედების კონკრეტული ნიმუშის გამოყენებაზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის, რომ პირველწყაროს დამახასიათებლობის გარდასახვა მისგან კომპოზიტორული მასალის ქმნადობის პროცესში ხდება, რის შედეგად მხატვრულ მოვლენაში ხალხური დამახასიათებლობა უშუალოდ არ მონაწილეობს. ამდენად, ხალხურთან ურთიერთობის ამ ტიპის ფუნქციონირება ფოლკლორის გამოყენებული ადქმის პირობებში სრულიად ახალ მხატვრულ შედეგს იძლევა — ინდივიდუალზე მუსიკალური კომპოზიტორული აზროვნება ეროვნულის გამოხატვაში ხალხურ დამახასიათებლობას მისი წარმოსახვით ცვლის.

მსგავს მოვლენას აქვს ადგილი გ. ყანჩელის III სიმფონიაშიც.

ამ ნაწარმოების მთავარი იდეა სევანური ხალხური სიმღერა-მოთქმის ხმით ინტონირებაშია განსხვავებული. პარადოქსულად გამოიყურება — კომპოზიტორი, რომლის მხატვრულ-ესთეტიკური სწავლების მიუღებელია ინდივიდუალურ მხატვრულ იდეაში ფოლკლორული საწყისების გაშლანება, ფოლკლორული პირველწყაროს ციტირების ხერხს მიმართავს.² მაშ, რა განსხვავებაა გ. ყანჩელის III სიმფონიაში სევანური მოთქმის ზუსტ გამოყენებასა და ა. ბალანჩივადის I სიმფონიის ფინალში „მუმილი მუხასას“ ციტირებას შორის? რაში გამოიხატება ეროვნული სიმფონიური სტილის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე გარეგნულად მსგავსი მეთოდის განსხვავებული მოქმედების არსი?

თავის დროზეც აღვნიშნეთ, რომ ა. ბალანჩივადე მკაფიო ინდივიდუალობის ხელოვანია, რომლის შემოქმედებაში ხალხური იდეისა და კომპოზიტორული კონცეფციის ურთიერთმიმართება ყოველთვის მხატვრული განუმეორებლობითაა აღბეჭდილი. მის მუსიკაში ფოლკლორულისა და ორიგინალურის შერწყმის ხელოვნება, ჩვეულებრივ, თვისობრივად ახალი სახიერება წარმოიქმნება, თუმცა ამ სახიერებაში ხალხური იდეა აქტიურად მონაწილეობს და კომპოზიტორული კონცეფციის წარმოჩენას უწყობს ხელს. როგორც ხალხურის შემოქმედებითი გარდასახვის უთუო პირობა, ა. ბალანჩივადის მუსიკაში დაძლეულია პირველწყაროს ინტონაციური, რიტმული, კილოური და ა. შ. სტრუქტურების ფოლკლორული ხასიათი, მაგრამ მოთქმის ყოველთვის შენარჩუნებულია მისი სახიერების ხალხური არსი, თვით სახიერების მუსიკალურ-პოეტური სემანტიკა. ასე ხდება „მუმილი მუხასას“ ციტირების დროსაც — კომპოზიტორმა მის სიმბოლიკას სიმფონიის ფინალის ოპტიმისტური იდეის წარმოსახვად მოუხმო.

რა ხდება გ. ყანჩელის III სიმფონიაში?

კომპოზიტორი მიმართავს ხალხური სიმღერის ასევე ერთბაშად კონკრეტული მუსიკალურ-პოეტური სემანტიკის მქონე ნიმუშს — სიმღერა-მოთქმას, რომლის ქანრული სიმ-

ბოლიკა ქართულ პროფესიულ მუსიკაში ყოველთვის გარკვეული იდეის განზოგადებას ემსახურებოდა. მაგრამ ამ შემთხვევაში გ. ყანჩელს ყველაზე ნაკლებად სწორედ მისი კონკრეტული სემანტიკა აინტერესებს. უძველეს სვანურ სიმღერა-მოთქმაში მას არც ხალხური ზარის ენართული სიმბოლიკა იზიდავს. ეს ნათელი ხდება სიმფონიის დასაწყისშივე, როცა „...სიჩუმის მღელმარებას ადამიანის ხმა არღვევს. მისი ღიღინი თითქოს შორიდან ისმის, საუქუნეთა წიაღიდან და, ამავე დროს, მასში გულისცემა, ოდნავ შესამჩნევი სულიერი მოძრაობა შეგრანობა“.³ შეიძლება ითქვას, რომ ეს ჰანგი და მისი კონკრეტული პირველწყარო არსებითად მხოლოდ გრაფიკული გამოსახულებით ემსგავსება ერთმანეთს. ამ გამოსახულების ყანჩელისეულ ინტონირებას ჰანგი თავისი პირველადანართული ემოციური კონტექსტიდან სრულიად ახალ ემოციურ-ფსიქოლოგიურ განზომილებაში გადაჰყავს, ხალხურ ინტონირებაში გამოხატული განცდის სიმძაფრე აქ „მარადიული და ერთდროულად ინტიმური“⁴ განცდის ჰარმონიულ და ლამაზ სამყაროს უთმობს ადგილს. გ. ყანჩელის მიერ შექმნილ სახიერებაში ფოლკლორული არაფერია. მისი ამოსავალი თემის ფორმალური სტრუქტურის ხალხურიდან იდენტურობა ვერ უზრუნველყოფს ამ ჰანგის წარმოსახვას თუნდაც ვათავისებულ „სხიის აზრად“, ციტირებულ ხალხურ იდეად, რომელსაც კომპოზიტორულად ურთიერთქმედებით თვისობრივად ახალი სახიერება წარმოქმნაც კი ძალუძს. იგი ამთავითვე ინდივიდუალიზებულ იდეას განასახიერებს, რეალიზებულს ეროვნული ინტონირების ტრადიციის ყანჩელისეული შეგრანებით. ის, რაც ამ მხატვრულ მოვლენას განუმეორებლობას ანიჭებს, არ თავსდება ხალხურის ციტატური გარდასახვის შინაარსში. განუმეორებლობის სთავზე ხალხურის სპეციფიკურად ყანჩელისეულ ილუზიაში და ამ ილუზიის რეალურად წარმოსახველ ბგერად ატმოსფეროში ძეგს.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ გ. ყანჩელის III სიმფონიაში სვანური სიმღერა-მოთქმის ზუსტად გამოყენებასა და ა. ბალანჩივაძის I სიმფონიის ფინალში „მუშლი მუხასას“ ციტირებას შორის პრინციპულ სხვაობას თვით ფოლკლორთან დამოკიდებუ-

ლების ხასიათი აპირობებს, რის შედეგად ერთი შეხედვით მსგავსი მეთოდი სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ შედეგს იძლევა. ციტატას პროფესიულ თხზულებაში უშუალოდ ხალხური დამახასიათებლობა კი არ შემოაქვს, არამედ მის ილუზიას ქმნის.

შეიძლება ითქვას, რომ 60-70-იანი წლები ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში ხალხურის გარდასახვის ტრადიციული მეთოდებიდან ყველაზე ფართოდ გავრცელებული ხალხურ მასალაზე მუშაობის ის ფორმა აღმოჩნდა, რომელიც მისი გამომსახველობის ზოგადი კანონზომიერებების გამოყენებას ითვალისწინებს. მაგრამ წინა შემთხვევების მსგავსად, ამ პერიოდის ეროვნული კომპოზიტორული აზროვნება ტრადიციულ მეთოდს სრულიად განსხვავებული მხატვრული მიზნის განსახორციელებლად იყენებს.

უკვე აღვნიშნეთ, რომ ეროვნულ ინსტრუმენტულ სტილში მომხდარი მკვეთრი გარდატეხა ერაიანი ინტენსივობით აღინიშნა როგორც მის იდეურ-ემოციურ სამყაროში ისე ლექსიკაში. ბუნებრივია, „როგორი ინტონაციებითაც იყო გაჭერებული ეპოქა, ისეთივე მოსმენა სურდა მას მუსიკაც“.⁵ ჩვენს სინამდვილეში ლექსიკის განახლება კონკრეტულად ერთი კომპოზიტორული სისტემის მერყეით ცელაში გამოიხატა — ე.ი. ის, რაც ეგროპულ და რუსულ მუსიკაში ათწლეულების მანძილზე მზადდებოდა, ამ ულტურების გამოცილებასე დაყრდნობა ქართულმა ეროვნულმა საოპოზიტორო სკოლამ საკუთარი ნიდაგზე უღრესად მოკლე დროში დანერგა. XX საუკუნის იმ მრავალრიცხოვანი შემოქმედებითი კონცეფციებიდან, რომლებმაც თანამედროვე მუსიკაში განსხვავებული კომპოზიტორულ-ტექნოლოგიური სისტემები მოიტანა, ამ სკოლამ ყველაზე თანმიმდევრულად გაფართოებულ ტრანალური და მოდალური აზროვნების პრინციპები აითვისა, თუმცა პრაქტიკაში ვხვდებით სერიული ტექნიკის, პუანტილიზმის, ალგატორიკის, ტემპრული მუსიკის ელემენტების შემოქმედებითად გამოყენების შემთხვევებსაც. შეიძლება ითქვას, რომ ახალი ინსტრუმენტული სტილის მეგვიდრეობითობა სხვასთან ერთად სინამდვილის ასახვის რეალისტური ტრადიციების ერთგულემაშიც გამოიხატება და სწორედ ამ გარემოებამ უზრუნველყო მისთვის დამახასიათებ-

ბელი ერთგვარი ზომიერება გამოქსახველობის ახალი რესურსების ათვისებაში. მიუხედავად ამისა, 60-იანი წლებიდან ქართული ინსტრუმენტული ინტონაცია საუბრად ახალ ელერაობას იძენს. ამ ინტონაციის სტრუქტურა ხალხური და პროფესიული გამოქსახველობის ახალი ელემენტებით გამოდიდება, შეიცვალა ცალკეული ელემენტების ურთიერთმიმართების ლოგიკაც და საკუთრივ სტრუქტურაში ეროვნული დამახასიათებლობის წარმოჩენის ფორმებიც. როგორც ზემოთ მოტანილი მაგალითებიდანაც ჩანს, მათი თავისებურება ეროვნულის წარმოჩენაში ფოლკლორულის მხოლოდ გაშუალებულ მონაწილეობას გულისხმობს, მაგრამ თვით ეს გაშუალებული მონაწილეობაც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში განსხვავებული სახით იჩენს თავს. ბ. კვერანძისა და გ. ყანჭელის მიერ დასახელებულ ნაწარმოებებში კომპოზიტორული მასალა კონკრეტულად ხალხური წყაროებიდან ყალიბდება, ძალიან ხშირად კი ეს მასალა სათავეს ხალხური აზროვნების კანონზომიერებებში იღებს. ამ კანონზომიერებათა გამოყენებაში შეღავანდება სხვადასხვა კომპოზიტორულ სტილებში ხალხური მუსიკალური გამოქსახველობის მთელი კომპლექსებისა თუ მათი ცალკეული ელემენტების ფუნქციონირების თავისებურებები, ინდივიდუალური კომპოზიტორული ინტონაციის, კილო-ჰარმონიის და ა. შ. ქმნალობის ლოგიკა.

როცა ქართულ მუსიკაში სხვადასხვა სტილური მიმართულების დონეზე ხალხური წყაროების გამოყენების დინამიკას ვიხილავდით, ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ს. ნასიძის III კამერული სიმფონიის მუსიკალური მასალის ამოსავალს მისი ფოლკლორი წარმოადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ ინტონაციური და კილოური სტრუქტურების ქმნალობის ის მეთოდი, რომლითაც ს. ნასიძემ III სიმფონიაში სარგებლობს, მისი ორიგინალური კომპოზიტორული სტილის თავისებურებათა განმსაზღვრელი გახდა. ნასიძისეული მეთოდი ითვალისწინებს 60-70-იანი წლების ეროვნული ინსტრუმენტული აზროვნებისათვის დამახასიათებელ ტენდენციებს ყველა ძირითად და, მათ შორის ფოლკლორთან, ურთიერთობის საკითხში. ასე რომ, ამ კომპოზიტორის მუსიკალური აზროვნება ფოლკლორის მხოლოდ გაშუალებულად აღიქვამს და მისი

გარდასახვის მთავარი მიზანიც ისაა, რომ ხალხურ გამოქსახველობაზე დაყრდნობით შექმნილმა ინდივიდუალიზებულმა მასალამ კომპოზიტორულ სახეობაში ფოლკლორული სახეობა პირველქმნილი სახით არ შეიტანოს, ნაწარმოების იდეა ფოლკლორულობის ფენომენის წარმოუჩენლად მოგაწოდოს.

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ ს. ნასიძის სიმფონიების იდეურ-ემოციურ ატმოსფეროში, მათი სახეობების ფსიქოლოგიური წყობის დინამიზმსა და მასშტაბში თავს იჩენს ხელოვანის აქტიური პოზიცია, მისი შეგრძნებების სიღრმე და სიმძაფრე. წარმავლისა და მარადიულის დიალექტიკურ ერთიანობაში აღქმული რეალობა აისახა VI (Passione) და VII („დალაი“) სიმფონიებში, სადაც ყველაფერი — ფილოსოფიური განსჯა და გამოთხოვების ნაღველი, ბოზობიერი ვნებათღელვა და თვითდაპყვიდრების აპოთეოზი — ნასიძისეული განცდის ნიშნითაა აღბეჭდილი. ამ რთული კომპოზიტორული აზროვნების გამოქსახველობის სისტემაში ხალხური სტრუქტურების პროდუქციების პრინციპი თითქმის ისეთივეა, როგორც ფოლკლორის უშუალო აღქმის პირობებში „ხალხური ატმოსფეროს“ წარმოსახვისას იყო. მაგრამ ეროვნული სტილის განვითარების ამ ეტაპზე სულ სხვაა თვით სტილის შესაძლებლობები — გაფართოებული კილოური სისტემა და თავისუფალი მოდალური ტექნიკა, რომელსაც ს. ნასიძე ხალხურის მსგავსი სტრუქტურებისაგან დრამატურგიული მთელის ქმნალობის პროცესში ემყარება, მისი მუსიკალური ენის მკვეთრი ინდივიდუალიზაციის მძლავრი ფაქტორი გახდა.

კილო-ინტონაციის ნასიძისეული სტრუქტურა ინარჩუნებს საქართველოს აღმოსავლეთის მთის — ფშავის, თუშეთის, ხევსურეთის ერთი და ორხმიანი სასიმღერო ინტონაციის ტიპურ ნიშნებს — მაგალითად, მის გაფართოებულ კილოურ სტრუქტურას ფრიგიულ — „ფშაური“ მიხრილობა ახასიათებს, ხოლო მელოდიკის დაღმავალ მოძრაობას — დიატონური ნახევარი ტონებისა და განსაკუთრებით, ტრიტონების სიჭარბე, ამ უკანასკნელის გადაწყვეტის სპეციფიკურად ხალხური ლოგიკით. ასევე ხალხური წარმოშობისაა ინტონაციურ-ჰარმონიული გამოქსახველობის ის ხერხი, რომელიც ნორმალ მიჩნეული დისონან-

ნტრობის პოზიციიდან ს. ნასიძის სიმფონიების მუსიკას საკვებით „თანამედროვე“ — მწვევე ჟღერადობას ანიჭებს. ლაპარაკია ორხმაში მელიოდის სეკუნდებით მოძრაობაზე, ხეცსურული სიმღერისათვის რომ არის დამახასიათებელი. ს. ნასიძესთან ეს ხერხი მელიოდის ერთ-ერთ ყველაზე ორიგინალურ სტილურ ნიშანს დაედო საფუძვლად. III კამერული სიმფონიის მეორე თემამდე აუღერებელი სეკუნდური თანხმოვანებები ამ ნაწარმოებებში ძირითადად სპეციფიკური პარმონიული სტრუქტურების წარმოქმნელი იმპულსი იყო, თუმცა კომპოზიტორმა გამომსახველობის ეს ხერხი უკვე ამ სიმფონიაში გამოიყენა ფოლკლორული ინტონირების დამახასიათებლობის წარმოსაჩენად. ფართოდ მივართავს მას ს. ნასიძე VI სიმფონიაშიც, ხოლო მეშვიდეში — „დაღი“ — „პირველ რიგში სწორედ ამ დამიშული სეკუნდური ინტონაციის ექსპრესია უზრუნველყოფს ზარის ხალხური ინტონირებისათვის დამახასიათებელი ტრაგიკული კატმისფეროს წარმოსახვას. სეკუნდური სტრუქტურები განსაკუთრებულ როლს ასრულებს საკუთრივ პარმონიული ვერტიკალის ქმნადობის პროცესშიც. უნდა აღინიშნოს იმის შესახებაც, რომ ს. ნასიძესთან კილოური სტრუქტურების გაფართოების თანამედროვე ტენდენციაც მთის ფოლკლორის თვითმყოფადი კილოური აზროვნების სპეციფიკას — კერძოდ, ბგერათა დადაბლების მისთვის დამახასიათებელ თავისებურებას ითვალისწინებს. მუსიკის ემოციურ-ფსიქოლოგიური განწყობის გასამძავრებლად მინორული მიხრილობის კილოში ცალკეული საფეხურების დადაბლება, რაც ს. ნასიძესთან კილოს ვაფართოების ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორს წარმოადგენს, შეიძლება შოსტაკოვიჩისეული ტრადიციის გამოვლენადაც ჩაითვალოს, თუმცა ეს ტრადიცია ქართველ კომპოზიტორთან გამომსახველობის ეროვნულ სისტემაში ნაპოვნი მხატვრული ხერხითაა რეალიზებული.

ერთი სიტყვით, ნ. ნასიძის სიმფონიების რთულ ინდივიდუალიზებულ მუსიკალურ ქსოვილში, რომელიც თანამედროვე გამომსახველობის ყველა ბარამეტრით, დიდი როლი ეკისრება ხალხური აზროვნების კანონზომიერებით შექმნილ ორიგინალურ სტრუქტურას. სიმფონიურ დრამატურგიაში მისი ფუნქციონირების ხასიათს მოდალური განვი-

თარების დინამიზმი განსაზღვრავს, ხოლო ფორმისქმნადობის პროცესში მიღებული პოლიცილოური წარმონაქმნები ინტონაციური „ველის“ მაღალ ძაბვას უზრუნველყოფს. აღნიშნულის გამო ის, რაც ხალხურის უშუალო პირობებში კომპოზიტორის მიერ შექმნილ სახიერებაში ფოლკლორულ დამახასიათებლობას განაპირობებდა, ს. ნასიძესთან კომპოზიტორული იდეის სპეციფიკურად ეროვნულ გამოსახულებას ფოლკლორული ბის ეფემების წარმოუჩენლად იძლევა.

უნდა ითქვას, რომ 60-70-იანი წლებში სხვადასხვა კომპოზიტორულ სტილებში ხალხური მუსიკალური გამომსახველობის კანონზომიერებათა მოქმედების განსხვავებული ხასიათი ეროვნული ინსტრუმენტული სტილის მრავალსახეობების ერთ-ერთი უმთავრესი პირობა ვახდა. ენობლითა, რომც ყანჩელის მუსიკის ეროვნული დამახასიათებლობა სხვასთან ერთად მისი მელიოდის წყობაშიც ვლინდება. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ყოველთვის თავს არიდებს ფოლკლორიდან რაიმეს პირდაპირ გადმოტანას, შესაძლებლად მიგვაჩნია ხალხური აზროვნების ზოგადკანონზომიერებათა მონაწილეობის დადასტურება ყანჩელის მელიოდის ეროვნული დამახასიათებლობის წარმოჩენაშიც. ვითვალისწინებთ იმასაც, რომ მისი კომპოზიტორული ხელწერა სხვადასხვა სტილური ტენდენციის, „სტილური კონტრასტების შეტაკებებსა, ურთიერთბრძოლაში და ერთმანეთთან დაახლოებაში ყალიბდებოდა“, რის გამოც ყანჩელის ორიგინალურ სტილში საკმაოდ ძნელია გამომსახველობის ამა თუ იმ ელემენტის გენეზისის დადგენა. „სხვადასხვა კულტურული შრის“ თავისებურმა სინთეზმა შეა ამ კომპოზიტორის თვითმყოფადი ინტონაციური სამყაროც, რომელშიც განსხვავებული სათავეები სტილურ ერთიანობაში არის წარმოჩენილი.

შეიძლება ითქვას, რომ ყანჩელის სიმფონიურ დრამატურგიაში თავიდანვე გამოიკვეთა განვითარების ორი ძირითადი პრინციპი, რომელთაგან თითოეულს, შესაბამისად, მოქმედების საკუთარი ზონა აქვს. პირველი მელიოდურ-თემატური საწყისის უპირატესობას გულისხმობს, მეორე — სონორულ-ტემბრულისა. ამ კონტრასტული ფაქტურული ზონების დრამატურგიულ მთლიანობას ინტონაციური მოძრაობის ერთიანი ლოგია-

აპრობებს. სსსრული კომპლექსების ინტონაციური სტრუქტურა როგორც ვერტიკალში, ისე ჰორიზონტალზე, აიხვეწის ყოველთვის სეკუნდურია (ხშირი კლასტერები), ხოლო მუსიკალური მასალის ამ დიატონურ სეკუნდურ ბუნებაში, მისი მოძრაობის ხასიათში ხალხური სიმღერის ტრადიციული უთლოდ იწინს თავს. რაც შეეხება თვით მელოდიურ-თემატურ წარმოქმნებს, მაგალითად, მესამე სიმფონიაში, მათს აგებულებას ამოაჯალი თემის ასევე სეკუნდური სტრუქტურა განსაზღვრავს. გ. ყანჩელის ინტონაციის სემანტიკის გასარკვევად სწორედ მელოდიურ-თემატური ეპიზოდები გვანტერესებს. IV და V სიმფონიების მსგავს ეპიზოდებში უკვე ნათლად გამოიკვეთა ინტონაციური სტრუქტურის ორი განსხვავებული ტიპი. ეს გარემოება ამ სიმფონიების მხატვრულ-მინაარსობრივი სამყაროს ახალ თვისობრიობასთან არის დაკავშირებული და კონტრასტული ემოციურ-ფსიქოლოგიური სახიერების ქმნალობის ტემბრულ-ფაქტურულ პრინციპს საკუთრივ ინტონაციური სახიერების კონტრასტულობითაც აძლიერებს. ამ განსხვავებული ინტონაციურა სტრუქტურებით კომპოზიტორი უაღრესად თავისებურ ბგერად ატმოსფეროს წარმოქმნის, თითქოს ერთ ემოციურ-ფსიქოლოგიურ სამყაროს ხედვის ორი სხვადასხვა კუთხით იძლევაო. შეიძლება, იგი მალაქთიკურის ყანჩელისეული შეგრძნების ორ—იდეალურ და რეალურ—სფეროდაც წარმოვიდგინოთ, რომელთაგან თვითუფს ან მარტო საკუთარი ინტონაციური სახე, არამედ საკუთარი ტემბრული ელფერიც აქვს. პირველს, პირობითად „იდეალურ“ სახეს, ჩვეულებრივ, ჩელესტა წარმოადგენს (მეოთხე სიმფონიაში ჩრფის თანხლებით). თუმცა მის მელოდიკაში სეკუნდური სვლები ჭარბობს, სტრუქტურის დამახასიათებლობის განმარტვრელი სექსტა ხდება — მეოთხე სიმფონიაში „სექსტურობით გამსჭვალულ“ (გ. ორჯონიკიძე) თანხლების, ხოლო მეხუთეში საკუთარი მელოდიის სექსტური დასაწყისის გამო. მეორე, აგრეთვე პირობითად „რეალური“ სახე, ხის ჩასაბერ საკრავებში ძღერს. მისი მელოდიური საქცევები დასავლეთ საქართველოს ლირიკული სიმღერის, კერძოდ, ნანების ინტონაციური სტრუქტურების გარდასახვითაა მიღებული, ხოლო ერთ-ერთ მათგანს ნაწილობ-

რივ კიდევ ემთხვევა. ასევე ძნელი არაა როგორც ამ, ისე სხვა ამგვარ ეპიზოდებში ჰარმონიული სტრუქტურების ხალხურად მსგავსების, სამზიან ნაგებობებში ხმათა მოძრაობის ხალხურ კანონზომიერებებთან სიანლობის დადგენა.

როგორც ვხედავთ, გამომსახველობის ხალხური სტრუქტურებიდან კომპოზიტორულის ქმნალობის ასეთი პრინციპი ერთობ დამახასიათებელია 60-70-იანი წლების ეროვნული ინსტრუმენტული აზროვნებისათვის. თუმცა ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ინდივიდუალურ ბუნებულ მუსიკალურ აზროვნებას ერთი და იგივე პრინციპიდან სრულიად განსხვავებული მხატვრული შედეგი გამოჰყავს.

ყველაფერთან ერთად, ამ თვალსაზრისითაც საინტერესო მხატვრულ მოვლენას წარმოადგენს ნ. მამისაშვილის სამფაზოვანი კომპოზიციის მუსიკალური სისტემა, რომლის ინტონაციურ-აკორდული სემენტები, კონსტრუქციული პოლიკომპლექსები ხალხურ სტრუქტურებში ბგერათა ორგანიზაციის თავისებურებებს თვალისწინებს. მაგალითად, რთული, 21 ბგერისაგან შედგენილი კომპლექსი (C-21) კონსტრუქციული ბუნებისაა, მაგრამ „კონსტრუქციულობა უფრო მისი გარეგნული მხარეა. იმ გარემოებაში, რომ პირველი ხარისხის სემენტებისაგან შედგენილი 9 ბგერაიანი ბგერათორიგი შეესაბამება ქართული ხალხური სიმღერის „კრებით“ ბგერათორიგს, ხოლო მეორე და მესამე ხარისხის სემენტები აგრეთვე ფართოდაა გამოყენებული ხალხურ მრავალხმიანობაში, არ შეიძლება თავი არ იჩინოს ბგერათომპოზიციის შექმნის მთელს პროცესში. უფრო მეტიც, ის უჩინრად წარმართავს სტრუქტურების დინამიზმის ლოგიკას. ამიტომ „წმინდა“ სტრუქტურულ წარმონაქმნებსაც გააჩნია შეხების წერტილი „ხალხური თანაბერადობების“, აკორდების კომპლექსურ ან მოდულაციურ მოძრაობასთან.“⁵ კომპოზიციის ეს პრინციპები ფართოდაა გამოყენებული ნ. მამისაშვილის „კონცერტმუსიკაში“ კვინტეტისათვის (ფორტეპიანო და სიმებიანი კვარტეტი, 1972 წ.).⁷ რომელიც ყურადღებას იქცევს არა მარტო მუსიკალური მასალის გონივრული ორგანიზაციის, არამედ რაციონალიზმთან შეწყობილი ემოციური ზემოქმედების ძალ-

ით, მხატვრული იდეის გამოხატვის დრამატული სიმძაფრით. რაციონალური და ემოციური საწყისების ზომიერი თანფარდობა ნ. მაისიაშვილის კომპოზიტორული აზროვნების ის ძლიერი მხარეა, რომელიც მის საუკეთესო თხზულებებში აზრის ორიგინალური გამოხატვის დამაჯერებლობას განაპირობებს და არა მარტო ეროვნულ ტრადიციებთან აქტიური ურთიერთობის მაგალითს წარმოადგენს, არამედ ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ინტელექტუალურ დონესაც ადასტურებს.

ს. ნასიძის, გ. ყანჩელისა და ნ. მაისიაშვილის შემოქმედების მაგალითზე ნათელი ხდება, რომ ხალხური სტრუქტურებიდან გამოყვანილი ორიგინალური მასალის ხასიათს კომპოზიტორული ჩანაფიქრის თავისებურებებთან ერთად ამოსავალი ხალხური მასალის დამახასიათებლობის ბუნებაც განსაზღვრავს.

მხედველობაში გვაქვს შემდეგი გარემოება: ქართული ხალხური მუსიკის ერთ-ერთ თავისებურებას მისი არაერთგვაროვნება შეადგენს, რაც, სხვასთან ერთად, ამა თუ იმ კუთხის სიმღერების გამომსახველობის ცალკეული ელემენტების სპეციფიკური დამახასიათებლობის მეტ-ნაკლებ სიმწვავეშიც იჩენს თავს. როგორი ინტენსიურიც არ უნდა იყოს ფოლკლორულის გარდასახვა-გარდაქმნის პროცესი, ეს ელემენტები ინდივიდუალიზებული მუსიკალური ქსოვილის რეალურ ელერალობაშიც ინარჩუნებენ ამ მეტ-ნაკლებ სიმწვავეს. მაგალითად, აღმოსავლეთ საქართველოს მთის სიმღერების კილო-ინტონაციური დამახასიათებლობა ისეთი თვითმყოფადი კონკრეტული სპეციფიკურობითაა აღბეჭდილი, რომელიც პრაქტიკულად ნებისმიერ გამომსახველობითს კონტექსტში ამჟღავნებს თავს. ამიტომაც, რომ ს. ნასიძის მუსიკის ხალხური სათავე უფრო ადვილად ამოსაჩვენებია, ვიდრე გ. ყანჩელის მუსიკის იმ ეპიზოდებისა, რომელიც უფრო ზომიერი დამახასიათებლობის მქონე შტოს—დასავლეთ საქართველოს ლირიკულ სიმღერებს ემყარება. ამასთან, როგორც აღვნიშნეთ, ხალხური შემოქმედების გაშუალებული აღქმის პირობებში ნასიძეცა და ყანჩელიც ხალხური სტრუქტურებიდან კომპოზიტორული მუსიკალური მასალის ქმნადობის მსგავსი პრინციპით ხელმძღვანელობენ.

როცა ხალხური დამახასიათებლობის სიმწვავეზე ვლაპარაკობთ, უნდა ითქვას, იმის შესახებაც, რომ პროფესიული აზროვნების ახალი პრინციპების შემოქმედებითად ათვისებამ მნიშვნელოვნად გააფართოვა 60-70-იანი წლების ეროვნული ინსტრუმენტული სტილის შესაძლებლობები, რაც ხალხური მუსიკის სპეციფიკური გამომსახველობის ახალი კუთხეებით წარმოჩენაშიც გამოიხატა. როგორც ცნობილია, გურული სიმღერა ყოველთვის იწვევდა ქართველი საბჭოთა კომპოზიტორების ინტერესს. რომ არაფერი ვთქვათ მისი გამომსახველობის ცალკეული ელემენტების გამოყენებაზე, ვინ იცის, „მზე შინას“ ან „დილას“ რამდენნაირი ინტერპრეტაცია არსებობს 30-50-იანი წლების ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში. მაგრამ ჩვენი აზრით, 60-70-იან წლებში შექმნილ ვითარებას ზუსტად ავსახავთ, თუ ვიტყვი: ამ პერიოდში ინტერესი განსაკუთრებით გაიზარდა ფოლკლორის და კერძოდ, გურულის დამახასიათებლობის იმ მხარის მიმართ, რომელიც სპეციფიკური პოლიფონიური წყობის, დისონანტური სპეციფიკური პოლიფონიური წყობის, დისონანტური ელერალობისა თუ ინტონირების სხვა განსაკუთრებული თვისებების გამო კარგად მიესადაგა პროფესიული კილო-პარმონიული აზროვნების თანამედროვე პრინციპებს და, ამდენად, თავისუფლად შემოვიდა თანამედროვე ეროვნულ ინსტრუმენტულ სტილშიც. გურული სიმღერა ამ თვალსაზრისითაც გამორჩეულ ყურადღებას იმსახურებს. შეიძლება ითქვას, რომ თავისი მაღალგანვითარებული ინტონაციური და კილო-პარმონიული სტრუქტურით იგი, როგორც ხალხური მუსიკალური აზროვნების პროდუქტი, უნიკალურ მხატვრულ მოვლენას წარმოადგენს. მის პოლიფონურ სამხმიანობაში ხმების თავისუფალი ლინეარული და გეტეროფონული განვითარებით უაღრესად საინტერესო ვერტიკალური ხაგებობები მიიღება, რომელთა ურთიერთდამოკიდებულების ხასიათს სხვასთან ერთად მათი კომპლექსური მოძრაობის დინამიკაც განსაზღვრავს. საქართველოს ამ კუთხის სიმღერების განუმეორებლობას განაპირობებს, აგრეთვე, ხალხური ინტონირების თავისებურებები, განსაკუთრებით კი ინსტრუმენტული ყაიდის კრიმანჭულის „აე-

ტონოზიური“ ქლერალობა. გურულ მრავალ-
ხმიანობაში განსაკვიფრებლად მრავალფე-
როვანი და თვითმყოფადი ჰარმონიული სამ-
ყაროა შექმნილი, კეთილზოვანებისა და სი-
მყარის საკუთარი კატეგორიებით, კონსონ-
ანს-დისონანსის ურთიერთობის საკუთარი
ლოგიკით. ეს ლოგიკა აქტიურად შემოვიდა
60-70-იანი წლების ეროვნულ ინსტრუმენტულ
აზროვნებაში, ამასთან, ყველაზე ბუნ-
ებრივად — იმ კომპოზიტორულ სტილში,
რომლის გამომსახველობაშიც ჰარმონიულ
საწყისის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენ-
იჭება. ასეთ სტილში პრაქტიკულად გადავი-
ლდა ისეთი ხალხური კილო-ჰარმონიული
სტრუქტურების გამოყენება, რომელთა სპე-
ციფიკური დამახასიათებლობა მაქორულ-
მინორული სისტემის ჩარჩოებში ვერ „თავ-
სდებადბო“. ქართულ მუსიკაში ეს პროცესი
ბარტოკის შემოქმედებითი გამოცდილების
ათვისების ნიშნით მიმდინარეობდა.

მიუხედავად იმისა, რომ ბ. ბარტოკმა სხვა-
დასხვა ეროვნულ და, მათ შორის ქართულ
საკომპოზიტორო აზროვნებაზე მრავალმხრი-
ვი გავლენა მოახდინა, უპირველესად უნდა
აღინიშნოს, რომ მუსიკალური ენის განახ-
ლებისაკენ სწრაფვის პირობებში გამოჩენილ
უნგრული კომპოზიტორის შემოქმედებითი
პრაქტიკა იმ ერთ-ერთ ორიენტირთაგანი
იყო, ქართველ მუსიკოსებს ხალხურ სამყა-
როსთან ურთიერთობის აუცილებლობაზე
რომ მიუთითებდა. გარდა ამისა, ბ. ბარტოკ-
ის კომპოზიტორული აზროვნების თავისე-
ბურებათა შემოქმედებითად გააზრებამ ქა-
რთულ მუსიკაში თანამედროვე კომპოზიცი-
ის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპის დანერ-
გვის შეუწყო ხელი: — ლაპარაკია ჰორიზო-
ნტალისა და ვერტიკალის კოორდინირებაზე,
რომელიც ნაწარმოებში ერთიან ინტონაცი-
ურ კომპლექსს წარმოქმნის და XX საუკუნ-
ის მუსიკის „ხალ ტონალობაში“ მასალის
ორგანიზების, მოწესრიგების ერთ-ერთ მთა-
ვარ პრინციპს შეადგენს,³ და რომელმაც გა-
ნსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა 60-
იანი წლების ეროვნულ ინსტრუმენტულ
სტილშიც. მისი მრავალფეროვანი გამოყენე-
ბის მაგალითებს ვხვდებით ს. ცინცაძის, რ.
გაბიჩვაძის, ნ. გაბუნias, ნ. მამისაშვილის,
გ. ყანჩელის, ს. ნასიძის და სხვათა შემოქ-
მედებაში და არც თუ იშვიათად სწორედ ბ.

ბარტოკის მუსიკალური პრაქტიკის გათვალის-
წინების შედეგად.

„ჩვენი დროის მუსიკაზე გლახურად“
კის გავლენის შესახებ“ მსჯელობისას ბ. ბა-
რტოკი აღნიშნავდა — არაფერია იმაზე ბუ-
ნებრივი, რომ შევეცადოთ თანმიმდევრობა-
ში ტოლფასიანი ერთობლიობაშიც ტოლ-
ფასოვნად აღვიქვათ და იცავდა კი-
დეც მუსიკალურ ქსოვილში ვერტიკალის
ჰორიზონტალზე პროეცირების პრინციპს ხა-
ლხური მელოდიების ჰარმონიზებისას. უნგ-
რული ხალხური სიმღერის მელოდიკურ-ჰა-
რმონიული თავისებურებები ბ. ბარტოკის
ინდივიდუალიზებული მუსიკალური ენის
მოსავალი გახდა, ასე რომ, მისი ორიგინა-
ლური აკორდული სტრუქტურები და, მათ
შორის, კვარტულიც, ხალხური მუსიკის
ტრადიციების ახლებური გააზრების ნაყოფ-
ია. ცნობილია, რომ აკორდიკის კონსტრუქ-
ციების კვარტული პრინციპი ევროპულ და
რუსულ მუსიკაში ჯერ კიდევ XIX საუკუნე-
ში გავრცელდა, ხოლო XX საუკუნეში
გამოკვეთილი ჰარმონიული სისტემის სახით
ჩამოყალიბდა.⁴ მაგრამ ქართულ მუსიკაში
მისი დამკვიდრების იმპულსი არსებითად
ბ. ბარტოკის გამოცდილების ათვისება გა-
ხდა. ეს გარემოება ფრიად ნიშანდობლივია,
რადგან ჩვენს სინამდვილეში ბარტოკის ჰა-
რმონიული აზროვნების თავისებურებებით
და, კერძოდ, კვარტული აკორდული სტრუ-
ქტურებით გატაცებამ ახალი თეორიული
და ფსიქოლოგიური დასაბუთება შეიძინა:
ჰორიზონტალ-ვერტიკალის კოორდინირე-
ბის ბარტოკისეული თეორია ქართველ კომ-
პოზიტორებს შესაძლებლობას აძლევდა გა-
მომსახველობის თანამედროვე ხერხები ერ-
ოვნული მუსიკალური აზროვნების თავისე-
ბურებათა გათვალისწინებით დაენერგათ.
უფრო კონკრეტულად:

როგორც ვიცით, ის, რაც ქართულ ხალხ-
ურ აკორდიაში განსაკუთრებით მწვავე ერ-
ოვნული დამახასიათებლობითაა აღბეჭდილი
— არატერციული წყობის აკორდები (4⁵, 2⁵,
4⁷, 7⁸) ერთდროულ ქლერადობაში შეიცავს
წმ. და გად. კვარტას, წმ. კვინტას, დ. სექსუ-
ნდას, დ. და პ. სექტიმას. რაც შეეხება ხალ-
ხური სიმღერის ინტონაციურ სტრუქტურას,
იგი უპირატესად სექუნდურია. ბ. ბარტოკი-
საგან განსხვავებით, რომელიც აკორდიკას
მელოდიის ინტერვალური სტრუქტურის გა-

თვალისწინებით ქმნიდა, ქართველ კომპოზიტორებს ხალხური აკორდიკისათვის ტიპური ინტერვალური სტრუქტურები გადააქვთ მელიოდიკაში და უნგარელი კომპოზიტორის პრინციპით, მაგრამ საპირისპირო ხერხით ახორციელებენ ჰორიზონტალ-ვერტიკალის კოორდინაციას. სწორედ ამიტომ, რომ 60-70-იანი წლების ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში აკორდულ-ჰარმონიული სტრუქტურები ძალიან ხშირად ხალხურთან უშუალო მსგავსებას ამჟღავნებენ, ხოლო ინტონაციაში ახალი, მანამდე უჩვეულო ელემენტები ჩნდება. სამაგალითოდ ს. ცინცაძის კვარტეტებს მივმართოთ. V კვარტეტის აკორდიკის დამახასიათებლობა ხალხური, კერძოდ, გურული სიმღერის წიაღში იღებს სათავეს — დიდი სექტიმის შემცველი სექტაკორდები, კვარტსექტაკორდები (ეს უკანასკნელი უფრო ინტენსიურად VI კვარტეტში შემოდის) მხოლოდ ფორმალური სტრუქტურებით როდღე უახლოვდება ხალხურს, კვარტეტის ჰარმონიულ სისტემაში ამ სტრუქტურების ერთიერთდამოკიდებულების ფოლკლორული კანონზომიერებებიც იჩენს თავს. ასე თუ ისე, შეიძლება ლაპარაკი იმაზე, რომ V კვარტეტის მუსიკალური ქსოვილის ვერტიკალში დიდი სექტიმისა და კვარტის (წმინდა და გადიდებული) გამომსახველობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ასევე განსაკუთრებული გამომსახველობითი ფუნქცია აკისრია ამ ინტერვლებს ვერტიკალზე პროეცირებულ ჰორიზონტალშიც — კვარტეტის თემატისმის ინტონაციურ სტრუქტურაში. მაგალითად, I ნაწილის მთავარი თემის პირველსავე ფრაზაში (მას ჩვენ „იდუა-ორიენტის“ ვუწოდებთ), ყურადღებას იქცევს ნახტომი დიდ სექტიმაზე, რომელიც თავიდანვე ემოციურად ამძაფრებს სახეს და არა მარტო მისი, არამედ მთელი ციკლის დინამიკური ენერჯის ერთ-ერთი მთავარი წყაროც ხდება. მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს დაღმავალ კვარტულ ინტონაციასაც, რომელიც ამავე თემის მეორე ნახევარში ჩნდება და თუმცა ციკლში მეორადი თემატური მასალის ფუნქციით იფარგლება, დრამატურაგიულად კონტრასტულ, ემოციურად გაწინასწორებულ ზონებს წარმოქმნის.

ჩვენი აზრით, ზემოაღნიშნული 60-70-იანი წლების ქართული საკომპოზიტორო აზროვნების მოქნილობაზე მეტყველებს, ეროვნულ-

ლი ინსტრუმენტული სტილის კონტრასტულობას ადასტურებს. ამასთან, სხვა კულტურული გამოცდილებისადმი ასევე მჭიდროდ დამოკიდებულებაში ეროვნული კულტურის მყარი მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიციაც მდლავნდება, პოზიცია, რომელიც საკუთარ წინადაგზე ზოგადაკობრიულის დანერგვისას ეროვნული აზროვნების თავისებურებათა უცილობელ გათვალისწინებას გულისხმობს.

ახლა განვიხილოთ ხალხურთან დამოკიდებულების ის ტიპი, რომელიც პროფესიული მუსიკალური აზროვნების მხოლოდ გარკვეული დონისათვის არის დამახასიათებელი და, ამდენად, ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში 60-იანი წლებიდან მკვიდრდება, თუმცა ფოლკლორულის გარდასახვის ტრადიციულ ხერხთან არის დაკავშირებული. ლაპარაკია იმ შემთხვევაზე, როცა ფოლკლორულისაგან ძირეულად განსხვავებული ინდივიდუალური კომპოზიტორული აზროვნება გარკვეული მიზნით, გარკვეული იდეის განსახორციელებლად დრამატურაგის გარკვეულ წერტილში ხალხურ მასალას კი არ მოუხმობს, არამედ მის იმიტაციას ქმნის. ბ. ბარტოკი ხალხურთან დამოკიდებულების ამ სახეს თანამედროვე მუსიკაზე ფოლკლორის გაყენის ერთ-ერთ ფორმად მიიჩნევს და სავსებით მართებულად, პროფესიული მუსიკალური აზროვნების მიერ ფოლკლორულის ასეთი გარდასახვის კლასიკურ მაგალითს ი. სტრაინსკი იძლევა.

როგორც ცნობილია, ჩვენი საუკუნის ეს უდიდესი კომპოზიტორი თვლიდა, რომ უფლება აქვს „თავისი მასალა მისთვის ხელმისაწვდომი ნებისმიერი წყაროდან აიღოს — სწორედ ამიტომ ის, რასაც იგი გამოყენების ღირსად მიიჩნევს, მის სულიერ საკუთრებად იქცევა.“¹⁰ ამიტომ, ისიც, რომ ი. სტრაინსკის მიერ შექმნილ სახიერებაში ყოველთვის მისი ინდივიდუალურიზებული იდეა განსხვავებული — მაშინაც, როცა რუსულ ფოლკლორზე დაყრდნობით ხედვის ორიგინალობით აღბეჭდილ სახალხო სცენებს ქმნის ან ლიტკური წარმოშობის თემას გვაწვდის თავისებური იმპროვიზაციული მანერით „კურთხეული გაზაფხულის“ შესავალში და მაშინაც, როცა მესის II და IV ნაწილებში ქართული მრავალხმიანობის კონკრეტული სასიმღერო ნიმუშების ტიპურ კილო-ინტონაციურ საქცევებს იყენებს.

რასაკვირველბა, ქართულ მუსიკალურ მასალას ი. სტრავინსკის მესის ემოციურ-ფსიქოლოგიურ სამყაროში მისთვის დამახასიათებელი რაღაც კონკრეტული თვისება შეაქვს (ე. მაღიშევა ნებისყოფის, მამაკაცური საწყისის გამოჰყოფის), მაგრამ ესეც ცხადია, რომ ეს „რაღაც“ ამ ნაწარმოებში, როგორც მხატვრულ-ესთეტიკურ მთელში, ერთგვანი წარმომადგენლობის უფლებით არ სარგებლობს. ი. სტრავინსკისათვის ფოლკლორთან დამოკიდებულების საკითხშიც „არ არსებობს სამუდამოდ მოტივირებული ხერხები, არის იდენის გამოხატვისა და განვითარების საშუალებათა თავისუფალი შერჩევა“. (ასაფიფივი) აქ ფოლკლორულიცაა ნაგულსხვევი და იგი ჩვეულებრივად, სხვასთან ერთად გამოიყენება სასურველი შედეგის მისაღებად. მაგალითად, „პეტრუშკას“ პირველ სურათში კომპოზიტორის ამოცანა სახალხო სეირნობის სურათის შექმნაა და ამას იგი გენიალურად აკეთებს როგორც ფოლკლორული, ისე ორიგინალური მასალით. „კუთხეულ ვაზაფხულში“ კი ავტორის ჩანაფიქრით სტიქიური შეგრძნებების სამყაროა წარმოდგენილი, დაკავშირებული მიწის, ნაყოფიერებისა და გამრავლების ძველწარმოთულ კულტთან. ი. სტრავინსკი ამ სამყაროსაც განსხვავებული ხასიათისა და წარმოშობის მასალიდან აყალიბებს (იგი ყოველთვის რუსული არც არის), მაგრამ მისგან სტილურად ერთიან, ურთულეს მუსიკალურ ქსოვილს ქმნის, მკვეთრად ინდივიდუალიზებულ ინტონაციის, რიტმის, ჰარმონიის, ტემბრისა და ა. შ. თვალსაზრისით. ამ ინდივიდუალიზებულ ბგერად სამყაროში ვერ ვხვდებით რუსული მუსიკალური ფოლკლორიდან აღებულ კონკრეტულ ნიმუშებს, მაგრამ მხატვრული ჩანაფიქრით გამიზნულ ეპიზოდებში, ხაზგასმულად რუსული ეროვნული დამახასიათებლობის შესაქმნელად კომპოზიტორი ხალხური გამომსახველობის იმიტაციის ხერხს მიმართავს. („იმიტაცია“ აქ მისი პირდაპირი მნიშვნელობით იმპარება და „მიბაძვას“ გულსმობს). სანიუშოლ შეიძლება დავასახლოთ „კეკლუცების ცეკვის“, „სავაზაფხულო ფერხულებისა“ და „ქალწულთა იდუმალი ცეკვების“ თემატიკაში. ერთი შეხედვით, ამ ხერხმა მუსიკაში „ხალხურობის ატმოსფერო“ უნდა შექმნას, რადგან ხალხურ მასალაზე მუშაობის მეთოდ

დი არსებითად იგრევა — კომპოზიტორი ორიგინალურ რიტმულ-ინტონაციურ სტრუქტურებს ფოლკლორულის მსგავსად მავრამ იმის გამო, რომ ეს სტრუქტურები ჩვეული კილო-ჰარმონიული კონტექსტის ნაცვლად გაფართოებული კილო-ინტონაციური აზროვნების სარტყელში, მკვეთრად ინდივიდუალიზებულ ვარტოში მოექცა, მხატვრული ეფექტი სრულიად განსხვავდება მუსიკაში ხალხურობის ტრადიციული შეგრძნებიდან. ფოლკლორულის მსგავსი წარმოჩენა ი. სტრავინსკის სტილის ერთ-ერთი ნიშანი ხდება ე. წ. „რუსულ თხულებებში“ — „არაკში მელაზე...“, „სვადებკაში“, „მავრაში“ — კომპოზიტორი იმიტომ კი არ ამწვავებს ფოლკლორულის დამახასიათებლობას, რომ საკუთარი მუსიკის ხასიათი ხალხურს მიუახლოვოს, არამედ იმიტომ, რომ გამომსახველობის სხვა საშუალებებთან კონტექსტში მხოლოდ ამგვარად გარდასახული ფოლკლორული მასალა პასუხობს მის მხატვრულ-ესთეტიკურ პოზიციას.

კომპოზიტორის ფოლკლორთან დამოკიდებულების ჩვენს მიერ ზემოთ განხილული ტიპი, პირველად ყველაზე მკაფიოდ ნ. ვაბუნიას „ივავში“ (1962) განხორციელდა და თუმცა ეს ნაწარმოები კამერული ვოკალური-ინსტრუმენტული მუსიკის ჟანრს განეკუთვნება, საკუთრივ ვოკალური ინტონაციის სპეციფიკურად ინსტრუმენტული ხასიათის გამო მისი აქ სამავალითოდ მოტანა გამართლებულად მიგვაჩინა¹¹. საესებით მართებულად აღნიშნავენ, რომ „ივავში“ ქართველი კომპოზიტორი ი. სტრავინსკის მუსიკალური აზროვნების პრინციპებს გარდასახავს და რომ მასში „ორიგინალურ სინთეზშია მოქცეული გურული ხალხური სიმღერა და სტრავინსკის მუსიკალური ზღაპრების გროტესკული ელემენტები.“¹² რასაკვირველია, ამ ნაწარმოების იდეა უთუოდ იყო შთაგონებული ი. სტრავინსკის „მხიარული წარმოდგენებით“ („არაკი მელაზე...“) და პირველწყაროს შერჩევაზე, შესაძლოა, ამან განაპირობა. მაგრამ როცა ამ ნაწარმოებთან დაკავშირებით ი. სტრავინსკის მუსიკალური აზროვნების პრინციპების გავლენაზე ვლაპარაკობთ, პირველ რიგში, ალბათ, მაინც ხალხური სამყაროს წარმოსახვის თავისებურებების შესახებ უნდა აღინიშნოს. „ივავის“ მუსიკალური ენა ქართული ხალხური სიმ-

ღერის გურული და მეგრული შტოების დამახასიათებლობიდანაა ამოზრდილი. კომპოზიტორი ხალხური ინტონაციის, რიტმის, კილო-პარამონიის ელემენტებიდან გამომსახველობის ორიგინალურ კომპლექსებს ქმნის, ლაკონურ, ფერადოვან ინსტრუმენტულ პარტიტურას განუმეორებლად თვითმყოფადი ფოლკლორული ინტონირებით ამდიდრებს და არსებითად მხოლოდ ფოლკლორული ხერხებით წარმოსახავს განსაზღვრებულ შთამბეჭდავ მუსიკალურ სამყაროს, თავისი ემოციურ-ფსიქოლოგიური შინაარსით სრულიად განსხვავებულს ხალხურ მუსიკაში განსახიერებლისაგან.

ხალხურის იმიტაცია, როგორც ფოლკლორთან დამოკიდებულების ერთ-ერთი ტიპი, ინდივიდუალიზებულ სტილურ გარემოში ამჟღავნებს თავს და ჩვეულებრივ კომპოზიტორი, გარდასახვის ამ ხერხს დრამატურგის გარკვეულ სექტორში მოუხმობს. ერთი შეხედვით, ნ. ვაზუნას „იგავი“ ამ მოთხოვნას ვერ პასუხობს: ნაწარმოები თავიდან ზოლომდე ერთი მანერითაა შესრულებული. ასეთ შემთხვევაში კი შეუძლებელია ხალხურის იმიტაციისაგან განსხვავებულ სტილურ კონტექსტზე ლაპარაკი და ამდენად ძნელია შევადგათ კომპოზიტორას მუსიკალური აზროვნების მიმართება — არის იგი მკვეთრად ინდივიდუალიზებული თუ ხალხურის ყაიდზეა მოწყობილი? დღეს, როცა ნ. ვაზუნას შექმნილი აქვს სიმფონია, ორი სიმებიანი კვარტეტი, საფორტეპიანო და სავიოლინო კონცერტები, კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრის სხვა მრავალი ნაწარმოები აშკარაა, რომ მის მუსიკალურ ენაში ეროვნული ტრადიციაცაა გათვალისწინებული და ინტერნაციონალური დამოკიდობაც, რომ მაღალი ინტელექტი ქართველ კომპოზიტორს შესაძლებლობას აძლევს განზოგადებულ მუსიკალური აზრი მკვეთრად ინდივიდუალიზებულად გამოხატოს. 60-იანი წლების დასაწყისში კი, როცა ნ. ვაზუნას ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოები „იგავი“ შეიქმნა, მისი მუსიკისათვის დამახასიათებელი სტილური ნიშნები ავტორის ორიგინალური სტილის ნიშნებად იქნა აღქმული. მაგრამ თუ ამ თხზულებას 60-70-იან წლებში მკაფიოდ გამოკვეთილ ვაზუნასეული სტილის კონტექსტში განვიხილავთ: მაშინ ცხადი ხდება — ფოლკლორულა დამახასიათებლობის ის

სიმწვავე, „იგავის“ მუსიკალურ ენას რომ გამოარჩევს, „ხალხური ატმოსფეროს“ პროდუცირებას კი არ ემსახურება, არამედ ენაში ასე რელიეფური კონკრეტულობით წარმოჩენილი სამყაროსადმი კომპოზიტორის ინდივიდუალურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს. ჩვენი აზრი უფრო გასაგები რომ ვახდეს, ვავაგლებთ პარალელს ნ. ვაზუნას „იგავსა“ და ს. ცინცაძის საკვარტეტული მინიატურების ემოციურ-ფსიქოლოგიურ შინაარსს შორის — საკვარტეტო მინიატურებში სასიმღერო ლირიკისა და ცეცხლოვანი ცეკვის, ხალისიანი იუმორისა და სოფლური იდილიის ხალხური სტიქიაა, ნათელ ფერებში შესრულებული ჟანრული ჩანახატები, სადაც საშემსრულებლო შტრიხებით ხაზგასმული დამახასიათებლობა ხალხური სამყაროს შესაძლებელი სისრულით წარმოჩენისაკენ არის მიმართული, „იგავში“ კი სასრულიად სხვა სამყაროა — ფოლკლორული ხერხებით შესრულებულ ლირიკულ თუ ეპიკურ სახეებს გაბუნიასეული დამოკიდებულების (კერძოდ, ირონიულ-გროტესკული) დალი აზის. იქ კომპოზიტორის ინდივიდუალობა ხალხური სამყაროს ხედვის ორიგინალობაში ვლინდება, აქ — თვით წარმოჩენილი სამყაროს ორიგინალობაში. „იგავში“ ხალხურის ვაზარების ეს თავისებურება საფუძვლად გვაძლევს ნ. ვაზუნას ფოლკლორთან დამოკიდებულება ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ხალხური იმიტაციის კუთხით განვიხილოთ. რაც შეეხება საზოგადოდ მის პოზიციას ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მიმართ, იგი 60-70-იანი წლების ეროვნული ინსტრუმენტული სტილისათვის დამახასიათებელ იმ ტენდენციებს ასახავს, რომელთა შესახებ ზემოთ უკვე გვქონდა ლაპარაკი.

ამ პერიოდის ქართულ ინსტრუმენტულ სტილში ხალხურის იმიტაციის ისეთი მაგალითების დასახელებაც შეიძლება, როცა მისი გამოვლენის ფორმა ზუსტად ასახავს ჩვენს მიერ აღწერილ სიტუაციას — მხედველობაში გვაქვს რ. ვაბიჯაძის რიგი ინსტრუმენტული ნაწარმოებებისა. მაგალითად მოვიტანთ III კვარტეტის (1963) ფინალის თემას, რომელიც ხაზგასმულად ხალხურ-ჟანრული ხასიათისაა. მელოდიური სახის გასამაფრებლად კომპოზიტორმა საწყის ინტონაციაში ხალხური მელოდიისა-

თვის არატიპური აღმავალი ნახტომი (წმ. კვარტისა და შემცირებული კვინტისაგან შედგენილი დ. სექტიმას²) შეაქვს, ხოლო მთლიანად ინტონაციურ ვანვთარებას კი-ლოს ცვალებადობით მიღებულ მოულოდ-ნელობის ეფექტზე ამყარებს. ამ მხატვრულ-მუსიკალური სახის ერთგვარად შოსტაკო-ვიჩისეული იერის მიუხედავად — რ. გაბი-ჩვაძე კვარტეტის IV ნაწილს „მარწ-გრო-ტესკს“ უწოდებს და თემასაც შესაფერის ელფერს ახლევს — მის სტრუქტურულ წყობაში ყველაზე ინტენსიურად ხალხური დამახასიათებლობა ამჟღავნდება ამასთან ემოციური შინაარსით იგი საზოგადოდ ჟან-რულის გაბიჩვაძისეული გააზრების ფრიად დამახასიათებელი ნიმუშია, ხოლო საკვარ-ტეტო ციკლის საერთო სტილურ კონტექს-ტში ხალხურის იმიტაციის სრულ შთაბეჭ-დილებას ახდენს. იგივე პრინციპი ნამდვილი მხატვრული მიგნების ხარისხშია რეალიზე-ბული რ. გაბიჩვაძის მეორე კამერული სიმ-ფონიის ფინალში (კონცერტი ნონეტისათ-ვის, 1968 წ. IV ნაწ. — „სწრაფი მოძრაო-ბა“), სადაც კლარნეტის პარტიაში გონება-მახველურად არის იმიტირებული ხალხური საცეკვაო მელოდია: აქაც: მოულოდნელი ინტონაციური სვლები, რთული და ცვალებ-ბადი კილოური სტრუქტურა — ერთი სიტ-ყვით: გამწვავებული ფოლკლორული დამა-ხასიათებლობა და კომპოზიტორის მკაფიო ინდივიდუალობით აღბეჭდილი ჟანრული სამყარო.

როგორც ხალხურის იმიტაციის მაგალი-თებიდან ჩანს, ფოლკლორული მუსიკის თავისებურებათა ამგვარი გააზრება პროფე-სიულ მუსიკაში ჟანრულ სახიერებასთან არის დაკავშირებული. ამაში თითქოს უჩვე-ულო არაფერია, რადგან პროფესიული მუ-სიკის ემოციურ შინაარსში ხალხურ მასალას ყოველთვის შექმნდა ჟანრულობის ელე-მენტები (აქ ჟანრულში იგულისხმება ისე-თივე მუსიკალური კატეგორია, როგორიცაა ლირიკული, დრამატული და ა. შ.), მაგრამ როგორც ჩვენი საუკუნის მუსიკალური პრაქტიკა გვიჩვენებს, ინდივიდუალიზებუ-ლი აზროვნების პირობებში ხალხურის გა-რდასახვის ყოველგვარი ხერხი და მათ შო-რის ისეთიც, როგორიცაა ციტირება, კომ-პოზიტორულ სახიერებაში ჟანრულ საწყისს არ წარმოაჩენს. თავისი იდეის რეალიზები-

სას ავტორი საკუთარი სტილის ფარგლებში მოქმედებს და მაშინაც კი, როცა იგი მხატ-ვრულ მიერს ფოლკლორული წარმოდგე-ლობის მასალისაგან აყალიბებს, ინდივი-დუალიზებული სახიერების სასურველ თვი-სობრივობას ისევ საკუთარი სტილის ორიგი-ნალური ელემენტების დამახასიათებლობი-დან ქმნის. ასე ხდება, მაგალითად, ს. ცინ-ცაძის V კვარტეტში, როცა მთავარი მუსიკა-ლური სახისათვის კომპოზიტორული მასალა „გაფრინდი შავო მერცხალოს“ ინტონაციე-ბიდან იქმნება. ნ. გაბუნიას I საფორტეპიანო სონატაშიც (1966), რომლის მთავარი ინტონაციური სახე „ხასანბეგურას“ შუა ნა-წილის (ტრიო) საწყისი ფრაზიდანაა ამოზრ-დილი; ასეა გ. ყანჩელის III სიმფონიაში სვანური მოთქმა-ტირილის ციტირებისას და ს. ნასიძის VI სიმფონიაშიც მთის ფოლ-კლორის კილო-ინტონაციური სტრუქტურე-ბის გამოყენების შემთხვევაშიც. მასალის ხალხური წარმომავლობის მიუხედავად ამ ნაწარმოებებში ორიგინალური სახიერება სხვადასხვა ჟანრული იერით არის წარმოდ-გენილი — ს. ცინცაძისთან ფსიქოლოგიზე-ბული, გ. ყანჩელთან კი პოეტური, ამალე-ბული ლირიკა, ნ. გაბუნიასთან ტოკატური, ხოლო ს. ნასიძესთან ფსიქოლოგიური დრა-მატიზმი. მაგრამ როცა კომპოზიტორი მის-თვის ორგანული მუსიკალური სახიერებისა-გან მკვეთრად განსხვავებულის შექმნას ისახავს მიზნად, ამგვარი ემოციურ-შინაარ-სობრივი თვისობრივობის მისაღებად იგი ხალხურის იმიტირებას მიმართავს და ფოლ-კლორულ ელემენტებს ინდივიდუალიზებუ-ლი აზროვნების პოზიციიდან ამძაფრებს. ამის გამო ხალხური წარმომავლობის კომ-პოზიტორული მასალა თავის პირველადჯან-რულ ბუნებას ამჟღავნებს და მუსიკალური სახიერების ჟანრულ ხასიათს აპირობებს, როგორც ეს ნ. გაბუნიას „იგავში“ ან რ. გა-ბიჩვაძის დასახელებულ ნაწარმოებებში მოხდა.

ამრიგად, ხალხურის იმიტაცია ფოლკლო-რულის გარდასახვის ისეთი ტიპია, რომელიც პროფესიული მუსიკალური აზროვნების გა-რკვეულ საფეხურზე, კერძოდ, ფოლკლო-რულის გაშუალებული აღქმის პირობებში გვხვდება და ხალხური სათავეების დემონ-სტირებას გულისხმობს. სხვა შემთხვევებში ეს სათავეები შეფარულია და ამიტომაც

არის ასე მაღალი გამომსახველობის ხალხური ელემენტების „გარდასახვევების კოეფიციენტი“ უკანასკნელი ორი ათწლეულის ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში, ასე ინტენსიური — მათი ასიმილირება ინდივიდუალიზებულ კონპოზიტორულ სტილში. მიგმართავთ ასეთ მაგალითებს:

ამ პერიოდის მუსიკალურ შემოქმედებაში ხალხურის გარდასახვის თავისებურებათა გასარკვევად რ. გაბიჯაძის, ო. თაქთაშვილის, ს. ცინცაძის, ბ. კვერანძის, ს. ნასიძის, გ. ყანჩელის ნაწარმოებები განვიხილეთ და მათს მხატვრულ კონცეფციასა და გამომსახველობის სისტემაში ხალხური დამახასიათებლობის მონაწილეობა დავადასტურეთ. რასაკვირველია, მხატვრულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით ყოველი ნაწარმოები მთლიანი მოვლენაა. მაგრამ ვინაიდან ხალხურიდან კომპოზიტორულ მასალაში გარდასახული გამომსახველობის ელემენტი (ელემენტები) ფორმისქმნალობის პროცესში გამომსახველობის სხვა, ინდივიდუალიზებულ ელემენტებთან ურთიერთქმედებს და მრავალგვარ სტრუქტურულ-შინაარსობრივ ცვლილებას განიცდის, ამიტომ ამ მთელის ყოველ ცალკეულ უბანზე ფოლკლორული სათავეების რეალური გამოვლენის თვალსაჩინოება ერთნაირი არ არის და არც შეიძლება იყოს. ისიც ხდება, რომ თავდაპირველად კონკრეტულ ხალხურ დამახასიათებლობას მოკლებული გამომსახველობა ინტენსიური რიტმულ-ინტონაციური თუ კილო-პარმონიული განვითარების პროცესში თანდათან ამჟღავნებს ინდივიდუალური აზროვნების კავშირს ეროვნულ ტრადიციასთან. ასეა ს. ცინცაძის VI კვარტეტში: მძაფრი ემოციური გამომსახველობის მთავარ სახეში ეს კავშირი თავიდან არ მჟღავნდება (ვერტიკალზე კოორდინირებულ „ჭორიზონტალში“ ხალხური მელოდისათვის უჩვეულო ინტონაციური სტრუქტურებია გამოყენებული) და უფრო გვიან, დისონირებულ პარმონიული სტრუქტურების ხალხურთან მსგავსებაში იჩენს თავს. შეიძლება დავასახელოთ რ. გაბიჯაძის IV კამერული სიმფონიაც, რომლის VI ნაწილში („პათეტიკური მონოლოგი“) ეროვნული პოლიფონიური აზროვნებისათვის სპეციფიკური ზოგიერთი

ნიშანი რელიეფურად წარმოჩნდება. „ბურღონული ბანის“ სონორული ფონი ხალხური ფუნქციონალობის თავისებურებებს ითვალისწინებს, ხოლო ინტონაციაში უთუოდ შეინიშნება კავშირი ხალხურ მელოდურ საქცევებთან, განსაკუთრებით საკადანსო სტრუქტურებში. გარდა ამისა, ყურადღებას იქცევს ინტონაციური მასალის ორგანიზაციის პრინციპი (ყოველი ფრაზა ერთიდაიგივე მელოდური საქცევი იწყება და თანდათან ფართოვდება) და ინტონირების იმპროვიზაციულ-დეკლამაციური მანერა, რაშიც ხალხური სიმღერის ფორმისქმნალობის ლოგიკასთან მსგავსება ვლინდება. რაც შეეხება მთლიანად სიმფონიას, ამ შედენაწილიან ციკლს ავტორის აზროვნების რაციონალიზმი გამოარჩევს. იგი იმ ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლის მუსიკა თითქმის მთლიანად მოკლებულია კონკრეტულ ხალხურ დამახასიათებლობას. ამ თვალსაზრისით VI ნაწილი მნიშვნელოვნად გამოირჩევა დანარჩენებისაგან, თუმცა გამომსახველობის ფოლკლორულ ელემენტებს რ. გაბიჯაძე საკუთარი სტილის კონტექსტში იძლევა.

ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის ზეკით მოტიანილი ნიმუშების მაგალითზე შეიძლება აგრეთვე ლაპარაკი ხალხურთან ურთიერთობის იმ ტიპზე, რომელსაც ჩვენ უკიდურესად გაშუალებული ვუწოდეთ. ს. ცინცაძის VI კვარტეტის ან რ. გაბიჯაძის IV კამერული სიმფონიის ეროვნულ ნიადაგობრივობას მხოლოდ ის ცალკეული ეპიზოდები როდი განსაზღვრავს, სადაც გულმოდგინე თეორიული ანალიზით კონკრეტულად ვლინდება ამ კომპოზიტორების აზროვნების კავშირი ხალხური მუსიკალური აზროვნების სისტემასთან. მათი ეროვნული ხასიათი თავს იჩენს უკვე ყანჩის გააზრების თავისებურებებში, მასალის ორგანიზაციის პრინციპებსა თუ კომპოზიტორული ტექნიკის სხვა ასპექტებში, იცა მჟღავნდება ამ ნაწარმოებების მხატვრულ კონცეფციაში, რეალურ ემოციურ-ფსიქოლოგიურ შინაარსში, განცდათა საწყაროში, მრავალფეროვნად რომ ასახავს თანამედროვე ქართული სინამდვილის სულიერ ატმოსფეროს.



როგორც ვხედავთ, 60-70-იანი წლების ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში კომპოზიტორის ფოლკლორთან დამოკიდებულების პრობლემა მრავალფეროვნად წარმოჩნდება: ამასთან, ნათლად იკვეთება ის კანონზომიერებებიც, რომლებიც ამ ასპექტში პროფესიული მუსიკალური აზროვნების ძირითად ტენდენციებს განსაზღვრავს და ამ პერიოდის ინსტრუმენტული შემოქმედების სტილურ ერთიანობასაც განაპირობებს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ტენდენციები ეროვნული საკომპოზიტორი სკოლის თვალსაწიერის გაფართოებას, მის ნიერ განვითარებას ახალი საფეხურის დაძლევისად მოწმობს და ეროვნული ტრადიციები ადამი ერთგულეობასაც, რადგან, როგორა ეეოლუციაც არ უნდა განიცადოს ეროვნულმა სტილმა. მისი „... როგორც კულტურის დამახასიათებელი ფაქტორის არსებობის პირობას უთუოდ წარმოადგენს მხატვრული აზროვნების პრინციპების მემკვიდრეობითობა და უწყვეტობა“.¹⁴

შენიშვნები:

1 მსგავსი შეგრძნება შეიძლება განდეს ფოლკლორის უშუალო აღქმის პირობებშიც, როცა ციტატა მკვეთრად ინდივიდუალიზებული კომპოზიტორული იდეის განხორციელებაში მონაწილეობს, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა ზ. ფალიაშვილიან „ჩაქრულოს“ და ა. ბალანჩივაძესთან „მუშლი მუხასას“ შემთხვევაში. საზოგადოდ, მძლავრ შემოქმედებით ინდივიდუალობათა ხალხურთან ურთიერთობაში კულტურის განვითარების თითქმის ყველა ეტაპზე გვხვდება გაშუალებული აღქმის ელემენტები.

2 ე. მიხალჩიკოვას სტატიაში „გია ყანჩელის შესახებ სიმფონიის მუსიკალური მასალის „სივრცული ორგანიზაციისათვის“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1981 წ., № 1) მართებულად არის აღნიშნული ამ თემის ციტატურობის შესახებ, მაგრამ ავტორი არასწორად მიუთითებს მის პირველწყაროზე.

3 გ. ორჯონიკიძე. ჩამოყალიბება („რასლოდია თემაზე „გია ყანჩელი“), წიგნში — აღმავლობის გზის პრობლემები. თბ., 1978, გვ. 380

5 ბ. ასაფეივი. მუსიკალური ფორმა როგორც პროცესი. წიგნი მეორე. ინტონაცია. რჩეული შრომები. თბ., 1957, გვ. 197

6 ნ. მამისაშვილი „სამფაზოვანი კომპოზიციის მუსიკალური სისტემის შესახებ“. თბ. 1979, გვ. 80-81.

7 ამ და სხვა ნაწარმოებებს ნ. მამისაშვილი თავად ეხილავს დასახელებულ წიგნში, რის გამოც მათზე არ შევჩერდებით.

8 ამის შესახებ იხ. ე. დენისოვი. წინასიტყვაობა ბ. ბარტოკის კვარტეტების I ტომისათვის მ.-ლ 1965 წ. გვ. 8; მ. ტრაქანოვი. ახალი ტონალობა XX საუკუნის მუსიკაში, წიგნში — მუსიკალური მეცნიერების პრობლემები, I გამოშვება. მ., 1972 წ.

9 ამის შესახებ იხ. ე. კოგოუტევი. XX საუკუნის მუსიკის კომპოზიციის პრინციპები; მ., 1974 წ. გვ. 32-34

10 ბ. ბარტოკი, „ჩვენი დროის მუსიკაზე გლუხური მუსიკის გაცუენის შესახებ“. „სოვეტსკაია მუზიკა“ 1965 წ., № 2.

11 გოკალური პარტიები — ორი ტენორი, ბანი — არსებითად ვოკალიზებს წარმოადგენს. ხოლო იგავის სიტყვიერი ტექსტი მიჰყავს მკითხველს მუსიკალურ ეპიზოდებს შორის (სულ ოთხი ეპიზოდი).

12 ა. წულუკიძე. „ქართული საბჭოთა მუსიკა“. თბ., 1971 წ., გ. 113.

13 მსგავსი ინტონაციური სტრუქტურა საპირისპირო, დაღმავალი მოძრაობით ახასიათებს გურულ კრიმანკულს.

14 გ. ორჯონიკიძე. „მუსიკაში ეროვნული სტილის ზოგიერთი დამახასიათებელი თავისებურებების შესახებ“. იხ. სტატიების კრებული „მუსიკალური თანამედროვე“. I გამოშვება. მ., 1973 წ.

1950 წლის საპირველმაისო პარადი ლენინის მოედანზე ჩატარდა. მოზეიმე დემონსტრანტები რუსთაველის პროსპექტის მხრიდან შემოდიოდნენ მოედანზე და იმის მიხედვით, თუ რომელ რაიონს წარმოადგენდნენ, — ერთნი, ხელმარცხნივ პუშკინის ქუჩას დაჰყვებოდნენ, მეორენი კი — ახლანდელი ლესელიძის (ძველად შუა ბაზრის) ქუჩას.

...მეც ისეთივე ხალისით ვუცქეროდი სამხედრო და მოქალაქეთა პარადს, როგორც ჩემს გვერდით მდგარი ნატო ვაჩნაძე. თანაც, ერთმანეთს საათზე დახედვით ვანიშნებდით, რომ დათქმულ დროზე, დათქმულ პირებთან მოგვეყარა თავი კახეთს გასამგზავრებლად.

ასეც მოხდა. როგორც კი დამთავრდა პარადი, უმალ მივაგენი პუშკინის ბაღისა და ხელოვნების მუზეუმის შენობის შუაში გაჩერებული ჩემი მანქანის მძღოლს, ნიკოლაი ნიკოლაიჩს რომ ვეძახდით სერიოზულობისათვის, მძღოლები კი კოკას ეძახდნენ. შინისაკენ გავწიეთ. კლარა ცეტკინის ქუჩის 102 ნომერში ვცხოვრობდი, პირველ (ბელეტაეი) სართულზე და იმაზე ვფიქრობდი, სასწრაფოდ გადამეცა მოსკოვში საპირველმაისო პარადის ჩატარების ინფორმაცია (მაშინ გავხეთ „პრავდის“ კორესპონდენტი ვახლდით საქართველოში).

ინფორმაცია „პრავდის“ სტენოგრაფისტმა ჩაიწერა, ერთმანეთს დღესასწაული მივლოცეთ და დამშვიდებით გავემართე ნატო ვაჩნაძის სახლისკენ, სადაც უნდა შევეყრილიყავით.

პირველ ყოვლისა, თვალში მეცა პარადიდან ჩიტაძის აღმართით ამოვლილი, ოდნავ დაღლილი, მაგრამ არაჩვეულებრივად გაბრწყინებული თვალებით მომლოდინე ნატო ვაჩნაძე, რომელიც, როგორც ყოველთვის, გარშემოხვეული იყო ასევე სახალისოდ განწყობილი ნაცნობ-მეგობრებით. მათ შორის გამოირჩეოდა სვიატოსლავ რისტერი, რომელიც პირველად ვნახე, — ქერა, ათლეტური აღნაგობის ახალგაზრდა, რომელიც ოდნავადაც არ სტოვებდა აზიზი და ფაქიზითება პიანისტის შთაბეჭდილებას.

ნატო ვაჩნაძის სახლი ცხაკაისასა და ჩიტაძის ქუჩების კუთხეში იდგა, ბელეტაეზე ოთხი ოთახისაგან შემდგარი ბინა ეკირა და,

ნატო

ვაჩნაძის

საზოგადოებაში

ოთარ ევაძე

როგორც ყოველთვის, ნაცნობ-მეგობრებით იყო სავსე.

სტუმრები ნელ-ნელა გამოვიდნენ გარეთ. პირველი გამოჩნდა მხატვარი ქეთევან მაღალაშვილი, — ძალიან დინჯი და ერთი შეხედვით გმუხი მანდილოსანი, სახის მკვეთრი, სკულპტურული ნაკვეთებით, შავი აქოჩრილი თმით, ოდნავ მხრებში მოხრილი. მისი ქუჩაში გამოსვლა უფრო გამობრძანებას გავდა და ასეთ განწყობილებას სხვა მეგობარი მანდილოსნებიც ქმნიდნენ.

— ვინ?

პირველ ყოვლისა, დიდებული მხატვარი



ელენე ახვლედიანი, ძალზე ემოციური და მოძრავი, უფრო აალებული, ანთებული, აგზნებული, ვიდრე ტემპერამენტული; ბევრად უფრო ამართული, აზიდული, აშოლტილი და სიმივით აკიმული, ვიდრე მაღალი; თანაც ნაზი და აზიზი, სათუთი და ნებიერი. ელენე ახვლედიანს სახეზე სინაზე და კდემამოსილება ეფინა, როცა ქეთევან მაღალაშვილის ახლოს იდგა, მაგრამ საკმარისი იყო, სხვა ვინმეს გვერდით აღმოჩენილიყო, რომ წედანდელი სირბილე და სითბო, თვინიერება და მწყალობლობა უმალ სიამაყესა და სიკრპეში გადაუდიოდა.

ამას ყველა გრძნობდა და იმით ხსნიდნენ, რომ ელენე თაყვანს სცემდა მხოლოდ შემოქმედის ტლანტს, მხატვრის, მწერლის, მუსიკოსის, აქტიორის ბუნებით მომადლებულ ნიჭიერებას, პროფესიულობას რომ გაუზრდიო. ქეთევან მაღალაშვილიც ასეთ დიდ პროფესიონალად მიაჩნდა თავადაც დიდ პროფესიონალს, მაგრამ კიდევ უფრო ეთაყვანებოდა, რაკი ქეთევანში ძლიერი ქალის ბუნებასაც ხედავდა. ქეთევანის აზრი მავან და მავან კაცსა და ქალზე, მათ შინაგან არსსა და გარეგნულ სილამაზეზე, ელენესთვის უცლობელი იყო. თუმცა, უიმიოდ,

ქეთევანის იქ არყოფნის შემთხვევაში, თავს
ნებას აძლევდა, განსხვავებული შეხედულებაც
დაემატებინა და, ზოგ-ზოგთა მისამარ-
თით მის ბავთავან იშვიათად როდი გაი-
გონებდით ხატოვან ეპითეტებს: „იდიოტ!“...
„კრეტინ!“... „ბარიშნია!“.

რა იყო ეს — ელენეს ხასიათის დაუმორ-
ჩილებლობის გამოყვანება, თუ ქეთევანი-
სადმი მორჩილების დადასტურება, საკუთა-
რი ბუნების უღალატობა, თუ მეგობრის სი-

ხელით ოდნავ აიკეცა ქვედატანის ორიოდ
ნაკეცი, სწორედ ისე, თითქოს სადარბაზო
შლიფის წინ გრაციულად იგდებდა და მარჯვ-
რილოს იატაკს ნაბიჯს ნაზად ასხლეტავსო.

ეს იყო სახელგანთქმული კამერული ვო-
კალისტი, კოლორატურული სოპრანო,
მთრთოლვარე და პოეტური ბუნების ხელო-
ვანი, სვიატოსლავ რიხტერის მეუღლე ნინა-
დორლეაკი. მე, პირველი დანახვით, რაღაც
ავადმყოფური, შეცივებული, გადაღლილი შე-



ქ. მაღალაშვილი
ნატო ვაჩნაძე

ნატო ვაჩნაძის სახლ-მუზეუმი გურჯაანში

ყვარულის მოფერება?! ალბათ, ისიც და
ესეც, მაგრამ, იმდენად დიდი ტაქტიკითა და
მოსაწონად აზავებდა ამ საპირისპირო თვი-
ებებს, რომ ჩვენც ყველანი ამასაც, მისი
განუმეორებელი ნატურის ბედნიერ გამოწა-
თებლად მივიჩნევდით.

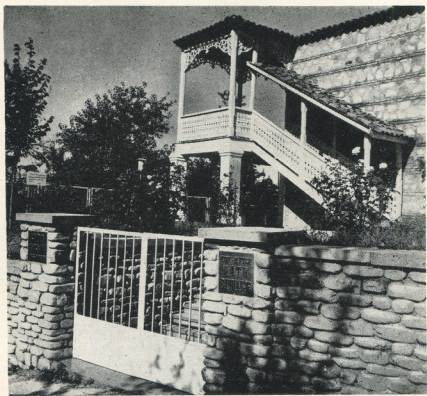
შემდეგ, ნატო ვაჩნაძის სახლის სადარბა-
ზო კიბის ორივე საფეხური ჩამოთვალა
ტანფარფატა, ჰაერივით გამჭვირვალე მანდი-
ლოსანმა, რომელსაც, მიუხედავად მისის
თბილი დღისა, მუქი გრძელი კაბა ეცვა, —
ისეთი, კონცერტებზე გამოსვლისას რომ იხ-
დენდნენ სოლმე და, ამიტომაც, მარცხენა

მოქმედის ნიავმიუყარებელი ბუნება ამოვი-
კითხე ამ უცნობ ადამიანში და უნებურად
მზეზე ყვითლად გარუჯული რიხტერისავენ
გავისროლე მზერა. სლავა (ახლობლები ასე
ეძახდნენ რიხტერს) ის-ის იყო მიშველებას
აპირებდა, რომ ჩემდაუნებურად პირველმა
მე გაეუწოდე მანდილოსანს ხელი, რაკი უფ-
რო ახლოს ვიდექი:

— მერსი!.. გმადლობთ, — გამიღმა ცის-
ფერი, ღრუბლიანი მზერით და ელენესკენ
გაიხედა. იმანაც ქეთევანის ბრაილა თვალებს
შეავლო და მერე ჩემს გასაგონად ისროლა:
— ვინ დაასწრებს კავალრობას..

ქეთევანმა დინჯად დაუკრა თავი და დარბაისლურად დაუკრა კვერი:
 — იცის ფასი ხელოვანის, ხელოვნების!
 — ვაგვიანებთ! — მკაცრად თქვა ელენე ახვლედიანმა და ნატომაც ბრძანა:
 — მანქანებში..
 მერე სახლში შებრუნდა, უმცროსი ვაჟი გიორგი გამოიყვანა და დაგვანაწილა:
 — ჩემს მანქანაში სხდებიან — ქეთო,

დადგა, „შენ დაჯექი!“ — შეუბღვირა ნატო ვაჩნაძეს.
 — მე ისედაც ვჯდები, მძლოლი ვარ! — სხვების გამაკვირვებელი სიამაყით წარმოთქვა და დაამატა:
 — დიახ, დიახ, „პობედაც“ ჩემია, და მძლოლიც მე ვარ!
 — თუ ასეა, ელიჩკა მოგიჯდეს... მე უკა-



ელენე, სლავა!.. ოთარისაში — კიტი ჩოლოყაშვილი, ირაკლი მიქელაძე და... ნინა დორლიაკი! — მაგრამ პაუზა იმდენად ხანგრძლივი გამოვიდა, რომ დორლიაკიც კი შეფიქრიანდა, ჩემი გვარის ხსენებისას ადგილი მგონი აღარ რჩებათო. შემდეგ ნატომ, უფრო კატეგორიული გამწყვდებით სიმონ ოდიშარის ტროფეულ „მუეემვეში“ ჩემი მძლოლი კოკა ტერტეროვი, მანქანის პატრონი სიმონი, მისი ცოლი ლილია და პატარა გიორგი ჩასხა.
 ჩაესხედით, მაგრამ, იქვე დავყოვნდით, — ქეთევან მაღლაშვილს წინ გადაბრძანებდა შესთავაზეს, მაგრამ თავი მოიკლა, უარზე

ნაც კარგად ვგრძნობ თავს! — პასუხი არ დააყოვნა ქეთევანმა.
 — რას მელაპარაკები?! — ეგლა მაკლია, ასეთი ფეთიანი შოფრის გვერდზე დაჯდე! — სერიოზული დაეჭვებით იყვირა ელენემ.
 — ნუ გეშინია, ელიჩკა, კარგად ვატარებ მანქანას. ერთია მხოლოდ, უკანა სვლას ვერ ვახერხებ. არ გამომდის! ოთარ, თქვენი მძლოლის, ნიკალაი ნიკალაიჩის იმედი მექნება. თუ სადმე „უკანა სვლა“ დამპირდება, ან მანქანის შეტრიალება — ნუ დაიზარებს, ჩემს ადგილზე გადმოჯდეს, სწორზე გამიყვანოს. მერე, პირდაპირზე, დამშვდებით გავაქროლებ.

— იფ!.. რა კარგად ვისწავლია ტარება?! არა, თავი გასაწირი როდი მაქვს, ვერც შენს თავს დაგაღუბინებ. ნიკოლაი ნიკოლაიჩი დაჯდეს საკესთან. ამოდენა ხალხი ბრუნდება პარადიდან. გაღწევა არ გინდა?! ჯერ კახეთის გზაზე გაგვიყვანოს, მერე თუნდაც თავში ქვა გიხლია! — კატეგორიული ტონით მოუჭრა ელენემ და მისი ეს მოთხოვნა რომ თხოვნას დამგვანებოდა, ყველამ თანაგრძობით გავიღიმეთ და ნატამ უკან სვლის დამხმარე მძღოლად მე მომიხვია და ადგილიდან მანქანა ძაგძავით დასძრა. მე მაინც მიხაროდა, რომ ჩვენს ესკორტს საქართველოში, ამიერკავკასიაში, იქნებ მთელს კავშირშიც, „პობედების“ მფლობელთა შორის ულამაზესი მანდილოსანი მიუძღოდა და მომხიბვლელი ღიმილით ყველას წინ გვიწვივდა და გვიტაცებდა.

ვიწრო ქუჩებით და ძველი უბნით მტკვრის სანაპიროზე გავედით, ავლაბრის აღმართი ავიარეთ, ნავთლუღის უბანს გავცდით და კახეთის გზის იმ საბედისწერო მოსახვევთან გავჩერდით, სადაც ნატომ თავისი მანქანა ამჯერადაც ტრემლის დასაღვრელად ჩააქრო.

მივხვდი!..

ამ მოსახვევში გადაიჩეხა ნიკოლოზ შენგელიას სამტონიანი მანქანა. ნატომ შვილი

გიორგი ახლოს მოიხიშო და მანქანიდან სავსე გულდაგულოდ წამოღებულ საგზაო ვახსნა, კახური ხელადაც გაჩნდა და თარი მთა ცრო მოვერცხლილი ყანწიც შეივსო.

ჩვენ უხმოდ ვიდებით და მწვანედ აბიბნებულ ხევს გადავყურებდით. არაფერი ემჩნეოდა, თუმცა ნატომ გვითხრა: „გადაჩეხილმა მანქანამ მიწა ბლუჯა-ბლუჯა დააქარა“. ახლა კი ყოველი ნაწიწკი გამდნარ თოვლსა და ქუეყნა წვიმებს გაუსწორებია და მზის სხივებს მოერბილებინა.

ნატოც სდუმდა...

თბილისიდან მომავალმა ვილისმა ამოგვიარა, გაგვისწორდა და მის ფანჯარაში ცნობისმოყვარეთა თავები გამოჩნდა. მერე შორიასლოს შეჩერდნენ, კარები გამოაღეს. სამი კაცი გადმოვიდა და ქუდი მოიხადეს, ნატომ მათკენ გაიხედა. ისინი ნატოსკენ დაიძრნენ, მიესალმნენ, მიუსამძიმრეს, — „ჩვენთვისაც ცნობილია ეგ თქვენი დარდიო“...

— გამაღობთ თანაგრძობისათვის, მეგობრებო! — მიუბრუნდა ნატო და შესანლობარი შესთავაზა. უცნობებმა წლოვანების მიყოლებით ჩამოართვეს, ნახევარი ყანწი ფეროლბს დააღვარეს, ნახევარი მდუმარედ შეისვენს, თავდახრილები განზე გადაგნენ, — წინ წასვლა ვერ გაბედეს, ნატოს ნიშანს დაელოდნენ.



ნატო ვანხაძის სახლ-მუზეუმი გურჯაანში



დაყოფნება ტკივილის გაღრმავება იქნებოდა და ხელადა დავაპირქვავეთ, ისევ მანქანებში ჩავსხედით და როცა იმ უცხო ხალხის ვილისმა თავი გავგვასწრებინა, ამ თავაზიან და კეთილ აღამიანებს გულში მადლობა ვუთხარით.

ნინოწმინდამ უმაღ ფიქრში დამძირა. რა გასაკვირია, რომ ამ მდგომარეობაში მინცუდამაინც გიორგი ლეონიძე გაიხსენდა.

მქონდა კი ვასახსენებელი. თუნდაც 1944 წლის ამიერკავკასიის პირველი მუსიკალური ფესტივალი, რომლითაც სათავე დაედო სამი რესპუბლიკის — აზერბაიჯანის, სომხეთისა და საქართველოს მუსიკოსთა სულიერ და შემოქმედებით თანამეგობრობას. იმ ცივ ზამთარში ჩავატარეთ ფესტივალი და იმხანად მე, როგორც საქართველოს სახალხო კომისართა საბჭოსთან არსებული ხელოვნების მთავარი სამმართველოს უფროსი, მერგო პატივი თავაკცობა გამეწვია ჩონაწილედ და ჩამოსული სტუმრების პატივსაცემად გამართულ ოფიციალურ ბანკეტზე, რომელიც სასტუმრო „თბილისის“ მთავარ დარბაზში მოეწყო. ბანკეტზე ბევრი გამოჩენილი ხელოვანი იყო, — აზერბაიჯანთან კომპოზიტორი ჰუზეინი პაჩიბეკოვი და ჩემი კოლეგა, აზერბაიჯანის ხელოვნების მთავარსამმართველოს უფროსი ალიევი, მაშინ ახალგაზრდა დირიჟორი ნიავ ნიავოვი, მომღერალი შხაშუშინსკი; სომხეთიდან ასევე ჩემი კოლეგა, ვართანინი, კომპოზიტორი არამ ხაჩატურიანი, საქართველოდან კომპოზიტორები — ანდრია ბალანჩივაძე, გრიგოლ კიულაძე, იონა ტუტსია, მუსიკათმცოდნე პავლე ზუქუა, გამოჩენილი მსახიობი აკაკი ხორავა, დიდებული მომღერლები — დავით გამრეკელი, პეტრე ამირანაშვილი, ლადო კაცხაძე, ეკატერინე სოხაძე, ნადეჟდა ხარაძე, ბათუ კრავეიშვილი; მოსკოვიდან — კომპოზიტორები გლიევი, შაპორინი, თბილისის ტრფიალი მომღერლები კოზლოვსკი, ლემეშვიცი, დირიჟორი ალექსანდრე გაუცი; ლენინგრადელი სტუმრები და ჩვენი რესპუბლიკის სადირექტივო ორგანოების წარმომადგენლები, — ორას კაცამდე მინც.

სუფრას გვიშვენებდა ნატო ვაჩნაძე, მაგრამ მინც ვილაღვ ვეკვალა, ვილაღვის მოსვლას ველოდი.

ისიც გამოჩნდა და ისეთივე ტაშით შეხვდნენ, როგორც იმ ფესტივალის უშუალო

მონაწილეებს — კომპოზიტორებს, მომღერლებს, დირიჟორებსა და ინსტრუმენტალისტებს რომ ეგებებოდნენ კონცერტის დასრულებისას თუ დამთავრების შემდეგ.

ეს დაგვიანებით მოსული სტუმარი გიორგი ლეონიძე გახლათ. ამაყად შემოვიდა და სიხარულიც შემოიტანა.

— რაღას ელით, ეს თამადაც მოგივდათ, დავსხდეთ და ვიქვიფოთ!

დავსხედით და ქვიფს შევუდექით...

სადღეგრძელოები ისე წარიმართა, როგორც გოგლას სათამადო კარაბაღინში ეწეწეწა და ვის არ გაახარებდა, სიტყვას იტყვოდა იმისთანას, რომ სხვასაც სათქმელზე საღერღელს აუშლიდა, ალავერდს გადავიდოდა ისეთის თავაზიანობით, რომ კარგი დედის შვილი იქნებოდი, არ დაგელია, მანდილოსნებსაც ოქრობირობა არ დაუზარა და საყუთარი ლექსების გარდა აზერბაიჯანელი, სომეხი და რუსი პოეტების მიძღვნილი გავგავგონა. ყველა მოხიბლა და თავადაც ყველათი მოხიბლა. მის ბაგედან აზრი სიმღერასავით ეღერდა და ძნელი იყო გარჩევა, რა უფრო ტკბილად ისმოდა — გოგლას თეთრი ლექსი — საღღეგრძელო, თუ ცა და მიწის სხივსურნელით გაუღენთილი პოეტური სტრიქონები... თამადად მეორედაც ასწვია ნატოს საღღეგრძელო.

სუფრამ ტაში დაჰკრა, ჰივი ვაჩნდა. კიქა-კიქას ეალერსებოდა, თვალეები კი ნატოს. მერე ნატომ სამადლობელი თქვა, კმაყოფილი დაბრძანდა, მაგრამ ვილაღვის ხმამ შეაღბუნა.

— პატივემულო თამადავ! მე მოვითხოვ, მესამეჯერ შევესვათ ნატა ვაჩნაძის საღღეგრძელო!..

სუფრამ ტაში ისევ დაჰკრა.

— ევ, რატომ? — იკითხა გოგლამ.

— იმიტომ, რომ ნატალია გიორგიევნა მომწონს! ცამეტსაც კი შევესვამ... ოცდაცამეტსაც დავლევ!..

— ბრავო... მოსწონს... ყველას მოგვწონს! — იხილა დარბაზმა და შეტოკდა ექვსჯერ ოცდაცამეტზე მეტი სჯამი.

გოგლა აიბრიზა... ნატო გაწითლდა. ერთმანეთს გადახედეს და გოგლამ დაამშვიდა:

— დათვრა!

— ნატოს ეშხით დათვრა! — დაიძახა ვილაღამ.

— ღვინის სამი ჭიქითაც! — დაამატა რომელიღაცამ.

— სტუმარია. ეპატიება!..

— ისევ ჭიქამ გამოაფხიზლოს! — მიუმატა სხვამაც.

— არა, ყანწმა! — დაიქუხა გოგლამ და კამერის რქა აიტაცა, მთელი ბოთლი ჩააქცია და ისევ აქუხდა:

— ვინც ნატოს ცამეტ სადღეგრძელოს გვაძალეებს, ჭერ ეს ალავერდი დამიკალოს.

სტუმარმა არ ითარა. წყურვილს ტუჩი მიაშვირა, სამ მოთქმაზე დაცალა, მეოთხეზე კი მასპინძლების მკლავებს მიეყრდნო და მიესვენა... გოგლამ თავის თვალბებს რისხვა ჩამოსწმინდა და ცისფერი ღიმილითა და დე-დამიწის ყვირილით დაიძახა:

— ყველამ თავისი გზა მონახოს!..

* * *

შორეულ გზას ვადექით, მაგრამ როდი ვნახობ, რომ ნინოწმინდამ ეს ეპიზოდოც გამახსენა.

საგარეო გავლით.

საქვს ისევ ნატო მართავდა. გატაცებით მიაქროლებდა ათიოდე დღის წინათ გამოყვანილ „პოზედას“.

მე უნებლიედ ვაკვირდებოდი ნატოს სახეს და ასე მეგონა, თითქოს განგებ, გამომწვევად ეჯიუტებოდა სტიქიას.

— ფრთხილად, ნატო!..

ნატო კი უფრო მაგრად აჭერდა აქსელატორს. ან იქნებ მანქანის გულიც გრძნობდა ნატოს სულის მცხუნვარებას და ფეხს არ ასხლტვინებდა. ნატოს თვალები ბედნიერების ნაპერწკლებს ფანტავდნენ, მანქანის ბორბლები კი შარავზაზე მობნეულ კენჭებს აბნევდნენ, ისროდნენ და სტყორცნიდნენ. ნატოც ამჩნევდა, იფერებდა, ჩვენ კი ეს გვაფიქრებდა და გვაშინებდა.

— მოსახვევია, ნატო!..

ნატო კი მაინც იქ უმატებდა სიჩქარეს, სადაც ხიფათი უსაფრღედა ხოლმე ადამიანს.

— ნატო, გურჯაანში შევედით! ფრთხილად! ფრთხილად!..

— ჩემი სოფელია! — და ნატომ სიჩქარეს როდი მოუტკო, თუმცა სახე შეეცვალა... დამშვიდდა... წილან დაძაბული მხერა სევდის ღრუბელმა შეუტყალა და წამით ჩანაქროლი სახლის სახურავებსა და ორიობებს

მიეზივნა. სიყვარულით თავს უკრავდა გურჯაანის მიდამოებს, ალბათ, ბავშვობის მუთებს იხსენებდა, სიხარულისა და გატაცების ზმანებაში იძირებოდა და კამყამა ბედნიერების ბურუნითი თვრებოდა.

ხმას არ იღებდა, არც ჩვენი შეშინებულნი ხმები ესმოდა, არც ჩემკენ იყურებოდა, რაკი გრძნობდა, რომ სახეზე ოფლის წვეთეზი მაგროდებოდა, უკან მსხდომნიც ხმას არ იღებდნენ.

ისევ ჩემკენ იხედებოდნენ და ჩემს სახეზე კითხულობდნენ საფრთხესა თუ სიმშვიდის სავარაუდო გრადუსს. მე ეს მესმოდა და აკი უფრო ამოუხსნელი და გამოუცნობი ვრჩებოდი მათთვისაც და ჩემთვისაც... ხმას არ ვიღებდი და არც თვალს ვხუტავდი. შინაგანი დაძაბულობით წინ ვიყურებოდი, გზას ვაკეზრდებოდი, ყოველ მოსახვევს მოსალოდნელ ხიფათად ვხედებოდი და ჩაქროლილზე კი ბედნიერ ამოსუნთქვას ვაყოლებდი, თან მარჯვენა ფეხს ნატოს სამუხრუტე პედალს ვაახლოვებდი... იქნებ, მომესწრო, თუ საჭირო გახდებოდა, ორივეს ერთად დავგვეჭირა ერთ პედალზე, რათა ოთხი გავიყუბული ბორბალი ადგილზევე გაგვეჭევიანა... მაინც, ვითომდა დინჯად და მშვიდად, ნატოს ჩაეჩურჩულე:

— ბავშვი გამოიქცა!..

ნატომ ელვანივით მარჯვენა მოიხედა და ორმა მარჯვენა ფეხმა ინსტიქტურად ერთ სამუხრუტე პედალს დააჭირა... ნატომ ვერც კი იგრძნო ტკივილი, რაკი ჩემს ფეხს აჭერდა. მანქანა ადგილზე გაქვავდა, ატრუსული ნაკვალევი დატოვა და იმ ადგილს დააკვდა, სადაც გახურებულ და გაოფებულ ბორბალთან დარეტიანებული ბიჭუნა ეგდო.

სახლის ყორესთან მჯდარი ხილაბანდიანი ქალი ძერასავით წამოფრინდა, შვილს დააცხრა, აიტაცა, გულზე მიიკრა, გატლოვილი მკლავი ნატოსკენ წაპყარა, აღეწოლი თვალეზით მრისხანედ ახედა, საზარლად შეკვივლა და გაცეცხით შესძახა:

— უი!.. დაგწყევლოს ღმერთმა!.. რა ლამაზი ხარ, ქალო!..

ნატო აცრემლდა... თავი ჩალუნა.

შარვალგამოფლეთილ ბიჭუნას ბედნიერად დღის მწარე სილა არ ტკენია და ისევ შურდულივით მოსწყვდა, როგორც წილან მანქანას ჩაუხტა...



2.

გურჯაანი ნატოს სოფელია და იქაური ადგილების დატარებას დაგვირდა, მაგრამ იმ ცქვიტი ბიჰის ბედზე გადაჩენამ ისე დაქანდა, რომ ლაპარაკის თავიც აღარ ჰქონდა. საქვს მე მივუჭექე და უკან მჯდომ რიხტერს მივუბრუნდი:

— წელან რალაცა მკითხეთ?!..

— არა, ისე, არა უშავს.. სოფლის მალაზია ვიკითხე. — მიპასუხა არცთუ დაუინტერესებელი კილოთი.

— ნატო, მალაზიას როგორ მივუდგეთ?

— მარჯვნივ შევეუხვითოთ, სადმე ახლო იქნება.

ბევრი ვუხვიე, მალაზიას მაინც ვერ მივაგენით. თანაც, პირველ მისს, უქმესა და ასეთ მზიან დღეს, დუქნებს ღიად ვინ დასტოვებდა. ყველა საზეიმოდ იყო განწყობილი და ან სამეზობლოს გზას ადგა, ან ოჯახში ლხინი ჰქონდა.

მერე ერთ დედაკაცს დავეწიე, შევეკითხე, იმან კი მანქანაში თავი შემოპყო, ნატოს გაუღიმა — „გიცანი!“ — მიაძახა, მერე თვალით აგრძნობინა „მეწვიეო“, მაგრამ, როცა საპასუხოდ მხოლოდ ნატოს კიდევ უფრო მოთაყვანე ღიმილით მოიხიბლა, აღარ გაპირვეულდა და ჩაგვეკითხა:

— მალაზიაში, ამ უქმე დღეს, რა დაგრჩენია?

— ჩვენ სტუმარს დაცხა. იქნებ საზაფ-

ხულო რამ ვუშოვოთ, მოკლე სახელოებიანი, ღია ფერის პერანგი.

— იი!... საპერანგედ ვის სცალია ახლა! ან რომელ დახლზე დაგიდებენ!... წამომყევო, ერთი ისეთი საროჩკა ვაჩუქო მაგ შენ რუსსა, რომ იქნებ შიგაც ჩაიკარგოს.

— შენი?! — აბა, როგორ შეიძლება. ყიღვა გვინდა. — დაიმორცხვა ნატომ.

— ვითომ რაო, ნაჩუქარის ფასი ნაღღზე ნაკლებია?!

— მაგისტვის როდი მიტყვამს.. ოჯახში მოიხმარდი...

— ნახმარს მეფისწულები იმეტებენ, მე კი ჯარში წასული შვილისა მიღევს. გაქათქათებული, ბუზიც არ დაფრენია. ჩამოსვლამდე ბევრი აღარ დარჩენია. შემოდგომაზე შინ იქნება... ვეტყვი, ნატო ვაჩნაძის სტუმარს ვუფუჭაშე-მეთქი და მადლობასაც მეტყვის... მაყუე! ანდა, შენ ემანდ მიიწი, მოგიჯდები, მუსლებს არ დაგამტერევ, კართან მიმიყვანე!

ესა თქვა და მანქანის მარჯვენა კარი გაშალა, ნატო ჩემსკენ მოავლო, თვითონ შემოალაჯა და გარუჯული დედაკაცი დედულეთელ სილამაზეს ამაყად დააყქერდა და მე მანიშნა.

— შაფერო... ჯერ პირდაპირ წადი და, სადაც გითხრა, გამიჩერე.

მერე უკან თავი მიხარა, ხილაბანდი გაისწორა და სიბრალულით წარმოთქვა:



— ე ამხელა კაცი რა ჭუკივით მიგიჭყლეტიათ ქალებსა?!.

რიხტერი ვერ მიხვდა და ღია თაფლისფერი თვალებით კრძალებით შეჰყურებდა მოღიშარ შეფხილბანდიან მანდილოსანს. ქეთევან მაღალაშვილს არაფრად ემა უტხო სტუმრის სითამამე, ზოდი რამე თქვა, ელენე ახვლედიანისაკენ მოღუშულად გაიხედა და იმანაც არ დააყოვნა:

— არც ჭუკია და არც ბატი! დიდი შემოქმედი... ჩვენზე დიდი...

— მერე, რაღასა მალავთ!... წინ მაინც დაგევსათ, კაცია და კაცთან უფრო ეჯღომება, — მერე ჩემსკენ მოტრიალდა:

— შაფერო! აი, იმ ლეღვის ხესთან გამიჩერე...

ასეც მოვიქციე. ჯერ თვითონ გადავიდა, მერე ნატოც გადაიყოლა და საქმიანი იერიით დააყოლა:

— თუ ამდენზე მომიყვანეთ, ცოტაც დაამატე და შინაც შემომყევით, დიდხანს კი არ დაგაოსებთ ჯდომითა. იქნებ, ვინმეს ხელზე წყალის გადავლება ენებოს... ეგეც კაცია. იქნებ, რა გასაჭირი ადგია?!.

— არაფერიც არ უჭირს. მაგის დარღიწუ გაქვს! — ნერვიულად მოუჭრა ელენემ.

— რა თვედებად უდგები, ქალო!.. — შეაჩერა ქეთევანმა. — იქნებ სცხვენია!..

ელენეც შეეპყვდა, ნატოც. ორივემ რიხტერს უსიტყვოდ შეხედეს და საჯდომიდან წამოიწიეს. ორივე მხარის ორივე კარი გაიღო და ორივე ქალი, ელენე და ქეთო, მანქანიდან ცალკალი მხრიდან გადმოვიდნენ. სლავა ადგილიდან არ იძვროდა და როცა მეც შევხედე, ანახლუშულად მკითხა:

— სად მოვედით?

— სოფლის მაღაზიაში. შენი პერანგის სანახავად.

— ჰო-ო?! — აი, მესმის საქმე! — წამოიძახა რიხტერმა და თვალის დახამხამებაში გამოვარდა მანქანიდან.

მასპინძელი აღარ ჩანდა, ახალგაზრდა რძალმა დოქი და პირსახოცი გამოარბენინა და, რა თქმა უნდა, გაოცებული ღიმილით ისევ ნატოს მიაშტერდა:

— შენი სილამაზის ქალისა ხელის დაბანვაც ცოდოა, — ეშუი არ გაეცალოს!

ნატომ მეც გამიღიმა, მაგრძობინა, რომ ეამა. გურჯაანელმა რძალმა ნატოს მოკრძალებით მიატუჩა გრილში ნადგომი ხელადა. ნერე მეც გადავივლე წყალი, სახლის მოფარებიდან გამოსულმა ქეთევანმა და ელენემაც, მაგრამ რიხტერი რომ საღდაც გაჭრა, ეს კი ვეღარ შევინიშეთ. ბოლოს ისიც მარნის უკანა კედლის მხრიდან გამოვიდა და მკვახე ტყემალს კურკიანად კვნეტდა.

— ხედავ, სლავა ტყემალზე გასულა! — მიახვედრა ქეთევანმა ელიჩკა.

— რას გაუგებ კაცის გუნებას. ჯოხით ვერ წამოავდებ როიალიდან! — თავი იმართლა ელენემ.

კახელმა დედამთილმა ტაბლა-მაგიდა გამოიტანა და რძალმაც უმალ პურმაროლი დაახვავა. ორი ხელადა ღვინო დადგეს, — წითელი და თეთრი. ახლად შემოსული მწვანელი ააქოჩრეს, ძველი ნივრის თავები და მწვანე პამიდვრის წნილის ჯამიც მიუდგეს, ყველი და ნათალიც მიუწყვეს, ცივად მოხარშული დედლი ზურგით მიუწყვინეს, შარშანდელი ჩურჩხელები და ლეღვის ჩირიც

შემოურიგეს, შოთი პურიც დააწყვეს და ამას სახელდახელო სუფრა დაარქვეს.

— ნატოს სტუმრებისთვისა ასეთი ღარიბული ტაბლა-სუფრა არ მემეტება, მაგრამ ქვერის პირის მოხსნასაც არ დაგზარდებოდით, გზად რომ არ მიიჩქაროდით. თუმცა, რა გაჩქარებთ, თქვე დალოცვილებო, უკეთესში სად წახვალთ. კახეთის ნახვა თუ გინდათ, გურჯაანი, რა, კახეთი არ არის?... თუ პურმარის უნდა ჩაუწროთ, — სად გაგეჭვეათ!... იქნებ, პირში გიწვეთ გული, — ჩვარი აქაურობასა! — მაგრამ, რაღა ეს საზენიო ღლე აურჩევია იმ თქვენს საიქიოში გამგზავრებულსა... მაგრამ რას ვიზამ, კარგი სტუმარი ყველას ეხალისება და ვისთანაც მიღიხარო, წინ როგორ ვადავუდგები.. დამილოცეთ სახლ-კარი! ერთი ქვრივი დედაკაცი ვარ, მაგრამ დაჩაგრული არ გეგონოთ.

მერე წელგამოქნილი ჭიკები შეავსო, ერთი მე მომაწოდა, მეორე რისტერს, მისმა რძალმა სიმონს, ირაკლისა და ჩემს მძლოლსაც დაუსხა და როცა ქალების ჭიკებისაკენ წახიზარა, დედამთილმა რძალს გაავიზნა:

— ი შენი ქმრის დაკეცილი საროჩკა გამარბენე, თორემ, ხედავ, ამ კაცს პურმარილზე პირი არ მიუღდის.

ყველას გაგვეცინა. რისტერსაც უნებურად გაელიმა, რაკი ნათქვამის აზრი ვერ გავგო, მაგრამ დონის ჭიკა რომ მასპინძელმა მისკენ მიხარა, გუმანით მიხვდა, მე ვყავარ მხედველობაშიო.

— დაილოცოს თქვენი ფეხი ჩემი ოჯახში!

— გავიმარჯოს!

— კეთილი იყოს ჩვენი მოსვლა შენს ოჯახში.

— ჩემი ფეხით მომეტანოს შენი ოჯახის სიკეთე და ბედნიერება! — დაილოცა ნატომ.

— სპასიბო! — შეაჯამა რისტერმა.

მერე ლუკმას ლუკმა მივაცოლეთ და ნატომ გაიხსენა:

— სახელი მითხარი, ქალო!...

— პელოს მეძახიან, ფეიჭრიანთ პელოს. შენსებ თეადის ქალი კი არა ვარ, — დახე ამ ჩემ ხელებს! — და ქვრივმა დიასახლისმა დაძარღვეული ხელის გულელები შოთიპურებით დააწყო სუფრაზე.

— მაგ შენი დაკოყრილი ხელებისა იყოს, პელო! — ჭიკა ასწია ნატომ.

— შენი შეილის მალე დაბრუნებისაც! — დაამატა მეორე სადღეგრძელო გურჯანელმა ანდრონიკაშვილმა.

— უკან ჩამოსვლისას უკვე სახლში დაგვხვედროდეს, თამალობაც ჩამოერთვას, პელო! — დააყოლა მესამეც ვაჩნაძიანთ ქალმა.

— ეგრე იყოს, ნატო! ჯანზე იყოს, თავისი დედაც კარგად ეყოლოს და მეც რა მინდა მეტი! — დაილოცა თავისი თავი პელომ და სუყველა შევეურთდით.

— ეგ არის თავი და თავი, პელო!

— ბოლოც, ნატო! — ამით ვიწყებთ ცხოვრებას და ამითვე ვამთავრებთ. აბა, თითოც ჩამაისხით და ეს რუსი სტუმარიც დაბილოცეთ, ხო ხედავ, გიორგიწმინდის ხატით დაღუმებულა! — შეიცოდა პელომ.

— მე ხელადის პირი წაუჭეცი.

— შენა თქვი, რომ თქვენზე დიდი კაცია? რა ხელობის ფრინველია? — ჭკითხა პელომ ელენეს.

— პიანისტი!

— უჰ! — აღმოხდა პელოს და რაღაც მძიმე რამის ხელთ ამწვედა, ან გამგორებლად წარმოიღვინა რისტერა. მერე თანაგრძ-

კადრი ფილმიდან „სამი სიცოცხლე“



ნობით წარმოთქვა — პიანისტაც გაუმარ-
ჯოს! ერთი კია, გურჯაანში სულ ქალები ჩამო-
დიან. პიანისტ კაცს პირველად ვხედავ. თა-
ნაც ნახე, რა მარგილებივით მკლავები აყ-
რია. იქნებ, ჩემი ბიჭის საროჩკა მოკლევ
მოუვიდეს.

ამ დროს რძალმა ლაზათიანად დაეცილი:
უხმარი პერანგი გამოუტანა, დედამთილმა
გახსნა, გაშალა, რიხტერს მხრებზე მოაზომა
და როცა მკლავები ტოლი-ტოლში მოუვიდა,
გახარებით დააყოლა:

— მაერგო!... აცი ვთქვი, მაერგება-მეთქი.
ჩემი გიორგაც მოყვანილი ბიჭია-მეთქი.

რიხტერი არ მოელოდა ასეთ საჩუქარს.
სოფლის კოოპერატივს ეძებდა და გაუკვირ-
და, რომ საგლანტერიო სექცია სახლშიც
ჰქონიათ. მერე ჩვენი მასპინძლის თვლებ-
შიც სიკეთე ამოიკითხა და მადლიერმა პე-
რანგი ხელზე გადაიკიდა. სადმე მოფარებულ-
ში გადაიკვამს, თბილებს მანქანაში მეუღლეს
ჩაუქუპავს, ოფლს მოიწმენდს, გრილად ივ-
რძობს თავს.

— მაინც საიდან, კოოპერატივში მუშა-
ობს?! — იკითხა რიხტერმა და ყველას გა-
გვეცინა. პელოს იმდენი რუსული ესმოდა,
რომ „კოოპერატივისა“ და „რაბოტას“ ვაგო-
ნებაზე ადვილად გამოიგნო მისი შეკითხვა
და ღირსებით საესე გადაკრული სიტყვები-
თვე გაუბრუნა:

— რაც კოოპერატივშია, იმასაც ვაახლებ
უკან ჩამოვლისას, თუ მანამდე გამოფხიზ-
ლდა ი მუცელჩასახეთი ჩვენი ნოქარი. ახ-
ლა კი მეთხეც დამიკალეთ, ჩემი კაცის
ხსოვნისა იყოს. სამამულოში დაეცა, მაგრამ
ოჯახი როდი დაუტყციე.

წამოვდექით!.. შინდაუბრუნებლისაც შევ-
სეთი და შევჩერდით: წინ გრძელი გზა გვე-
დო და მასპინძლის გულის მხურვალეობას
რომ მალე არ გავყროდით, — ყველას
ცალ-ცალკე დაგვაწვენდა და აღიონზეც სუ-
ფრას გაგვიახლებდა.

— ვითომ, რაო, რომ დარჩეთ?! — ლო-
გინები არა მაქვს, საკმელ-სასმელი მაკლია,
თუ გული ვერ გაგიფინეთ ქალაქელივითა?!
— კიდევ ერთხელ გაიწ-გამოიწია პელომ.

— ღმერთმა ბევრი მოგცეს! სტუმარიც
გიმრავლოს, შენი ფასის გამგები.. დღე თავ-
დება, ალაზანზე დავგვამებო... მახანავე-
თო!.. სტუმარია, დახარებულა მზესა და
წყალსა. მზის ჩასვლამდე უნდა ჩავუსწროთ.

— ჩუსწრებო. ე მანდ არის უნდა შენი
ალაზანიც. სცხელა, განა?! ჰოდა, შეგადგენ
შუა ალაზანში და იბანოს რამდენც უნდა
მაგრამ, ანთება არ დამართო, ჯერ კიდევ
გრილა... ახირებული ხალხი ხართ ქალაქე-
ლები. იმ სიშორედან საბანაოდ აქ წამოსულ-
ხართ. კეთილად ჩაგედწოთ...

— მშვიდობით, პელო!..

— გმადლობო, პელო!..

— ახალ შეხვედრამდე, პელო!..

— ჯერ ეს ახალი დაგეძველებინათ, მერე
იმ ახალსაც დაგიჭერებდით. — გული და-
წყდა პელოს.

— შევხვდებით, მარტო ერთხელ კი არ
შევხვდებით! — გადაეხვია ნატო.

— რომ არც შემხვედ, განა მე არ შევ-
ხვდები?! წუხელაც განხე კინოშია, კვირა არ
გავა არ გამოჩნდ ჩვენს კლუბშია. ხან არსე-
ნას უჩვენებს ის ჩვენი არგასაქრობი მეხანი-
კი, ხან გიულისა და ნათელასა. მე კი ყვე-
ლაზე მეტად შენი ესმა მეცოდება. რა უყო
იმ შეჩვენებულმა ერემია წარბამ, ჰა?! ი სპი-
რიდონ მცირიშვილიც რომ ვერ გამოვადგა
მარჯვე ქმარი. ისე ადვილად დააჩაგვრინა
შენი თავი ტარიელა მუსუსსა. ჩემი მიხო
ეგეთი იყო, თვალზე დაუღლილავებდა, ჩემ-
თვის რომ ვინმეს მრუდედ შეხებდა.

— მშვიდობით, პელო! — კიდევ ერთხელ
დავუქნიეთ ხელი და გამოვიშალენით.

— სპასიბო!.. პელო! — ხელი ჩამოარ-
თვა რიხტერმა სტუმართმოყვარე მასპინძელს.

— ეს რა რბილი თითები სხმია ამ გრძელ
მკლავებზე, შემეშინდა არ შემომემტვრეს-
მეთქი! — ღმილით გადმოგვხედა პელომ და
დაუბოძა:

— ალბათ, იოლ საქმეს არის ნაჩვევი, ვე-
ნახში დღიურ სამუშაოს ვერ გაუძლებს, თი-
თებს დაიმტვრევს. თქვენც ადექით და აზი-
ზად ატარეთ, ალაზანში გაუფრთხილდით,
სლიბი ქვა იცის, რიყეზე ფეხი არ დაუ-
სხლტეს. ჩემი გიორგის ნათქვამია, ალაზან-
ში უბანავია და კეფაც გაუტეხია.

მერე მანქანებს პირი მივუქციეთ. რაკი
ნატომ მოტრიალება არ იცოდა, მე შემოვეუ-
ტრიალე, მერე საუკეს ის მიუჯდა, ძრავა ჩარ-
თო და შარავნაზე გავედით.

პელო და მისი რძალი გულზეხელდაკრე-
ფილნი იდგნენ და ჩვენს მხიარულ კორტეჟს
დაღონებით შესცქეროდნენ.

მოასფალტებული გზით მივქროდით და

ერთმანეთი მტერის ბულით რომ არ დაგვე-
ბრჩო, მანქანებს შორის მანძილი გვეჭირა,
— წინა რომ კორიანტელს ააყენებდა, მეორე
მამინ გამოჩნდებოდა, როცა მტერის ღრუ-
ბელი მიწას დაეფინებოდა.

ალაზანს მივადექით. ბორანი გაღმა ნა-
პირს ება. მებორნე კი ჩრდილში თვლემდა.
გამოღმა ჩვენი გამოცხადება გუმანით იგრძ-
ნო და ბურანიდან გამოვიდა. ზანტად წამოი-
ხარა, ზლოზნით წამოღვა, მაგრამ არც კი
გამოგვხედა. ისეთი შთაბეჭდილება შეგვექ-
მნა, რომ თავის ნებაზე იდგა, — თუ უნდო-
და, ბორანს ჩვენს ნაპირს მოავდებდა, თუ
არ უნდოდა, — ადგილიდან არ დასძრავდა,
ყურსაც კი არ გაიბერტყავდა. მისი ასეთი
დამოკიდებულება უცხო კაცის თვალისათვის
ხასიათის ახირება იყო, ან მისი ბუნების ინე-
რტულობა. იქნებ, სხვა: — თუ არა მოხვ, —
მე რად შეგეხვეწო, გაღმა ნაპირზე, მე კი
არა — შენა ხარო. ჰოდა, ვისაც სადაც ელ-
ხინება, იქ დარჩესო.

მებორნის ასეთ ფილოსოფიას ჩვენც და-
ვეურტყით კვერი. მანქანები საბორნეს როდი
მივაყენეთ, პირდაპირ წყალში შევეყარეთ თი-
თქოს გასაგრილებლად. სამივე ერთ ხაზზე
განვლაგდით და სამი მანქანიდან მხოლოდ
ერთი კაცი ალაზანში საბანაოდ.

რიხტერმა კარის მოხურვაც ვერ მოასწ-
რო, რომ ქვრივი პელოს ნაჩუქარი პერანგი
გაიძრო, ალაზანში ხელი დაისველა, ქერა
ბანჯგვლიანი მკერდი მოისრისა და მანქა-
ნიდან დადევნებულ ხმებს მიაყურა:

— სლავა, ალაზანი ჭერ ცივია, ნუ შეხ-
ვალ! — გააფრთხილა ელენემ.

— საშიშიც!.. წავიღებ! — დაატანა ქე-
თევანმა.

მხოლოდ ნატო იყო ჩუმად. რიყზე გად-
მოვიდა, გუბე თითით მოსინჯა და დაიძახა:
— თბილია, ღუბელაა! სლავა მომღერა-
ლი კი არაა, ყელი გაუცივდეს.

რიხტერს ეამა ნატოს თანაგრძნობა, კაცი
მოსკოვიდან ჩამოვიდა და ალაზანში არ იბა-
ნაოს, იკუთმბალოს მაინც! მერე მაინც ცა-
ლი თვლით ნინა დორლიაკის მანქანას გახე-
და, თითქოს მეუღლის დასტურის გაგონებას
ელისო.

მეუღლე კი სდუმდა. მანქანიდან არც იძ-
როდა. მაშასადამე, წინააღმდეგიც არ იყო.
ელენეც ჩაურევლობას ამჯობინებდა. რიხ-
ტერი ახლა კი საპლიაქოდ ვაშიშვლდა და...



ი. ტორი. ნატო ვანამე

წყლით დაფარულ სლობ ქვაზე ფეხი დაუს-
ხლტა, შეტორტმანდა, ერთი მუხლი განზე
მოწყვეტილად აატრიალა, ორივე ხელი ჰა-
ერში აშყარა და წყალში ისე მარჯვედ დაე-
ცა, რომ მკლავები დაბლა არც კი დაუხრია.

დასიცხული მანქანების კარები ერთდრო-
ულად გაიღო და ქალი იყო თუ კაცი, დაკბე-
ნილებივით გამოცვივდნენ, სლავასაკენ მირ-
ბოდნენ, მაგრამ ხავსით გასიპულ სველ ქვებზე
შელოცვილებივით შეტორტმანდნენ და წყა-
ლში შესვლაგაუბედავად, უამრავი გამამხ-
ნევებელი კითხვა-რჩევა დააყარეს:

— ხელი ხომ არ იღრძე, სლავა?

— კეთხ ხომ არ დაარტყი?

— წვეტიან ქვაზე თითები არ დაიპრა!

— მაგრად დადექ, წყალმა არ წავილოს.

სლავა კი დისკენ ხელეგაშვებული მოლო-
ცველი ფაღიშაპივით იჯდა ქვებზე და, ალ-
ბათ, ერთს ფიქრობდა, ანდა ლოცულობდა:
მთავარია, თითები არ მეღრძოს, მკლავი არ
ამომვარდეს, — სხვა ჯანდაბასაც წაუღია!
მისი ღუმელი, ოღნავ ირონუელიც კი, სწორედ

ამას მაგრამობინებდა და როცა მეც, წყალში შესულმა, ხელი მივაშველე, მან კი გამომიწოდა, თავადვე ფრთხილად დაუშვა მარცხენა ხელი სიპ ქვაზე, მარჯვენათიცი დაეყრდნო და მკვირცხლად წამოხტა.

— ყველაფერი რიგზე! — გაიღმა მან, უფრო ღრმად შევიდა წყალში და ტალღებს დაჰყვა. მალე უკვე შუაგულ ალაზანში ტივტივებდა და თან გამოღმა ნაპირზე დარჩენილებს თვალს გვისწორებდა. მეც ვიბანავე, სხვები კი მანქანებისაკენ გაბრუნდნენ და რაკი ჩვენს ნაპირზე ჩრდილი არ იყო, მწვანე „პობედებისა“ და რუხი „ბეემვის“ გახურებულ ქერს შეაფარეს თავი.

რიხტერმა მეზორნესთან გაცურა, მიესალმა და მასთან დიალოგი გაიმართა. არ ისმოდა, მეზორნემ მას რა უპასუხა, მაგრამ თავის დინჯად დახრით, ცოტა რამ მაინც გაიმიტა. რიხტერმა ჩვენსკენ მოიხედა და გვაშინო:

— მანქანებს ბორანზე ვერ შეაყენებს!..

მეც ვალმა გავცურე და დავაზუსტე. ბორანი მარტო მგზავრებს გაიყვანდა. მანქანებისათვის კი ცოტა ქვევით ფონი უნდა მოგვეძებნა და მარცხენა ნაპირზე გასვლა თავად გვეცადა.

— გავგესვლებათ! სულ ასე არ დადიან? — ამომარცვლა მეზორნემ.

— მანქანებით?

— ურმებით! — მიპასუხა და ისევ ჩრდილში მიგორდა.

— მაგრამ, მანქანა რომ ურემზე დაბალია?!

— შენც ადექი და სამანქანო ტრაქტორი ძებნე.

— არის, რო?

— თუ არ არი, არ არი!

მეზორნის სიბრძნემ დამადლმა. მაინც ალაზანს თვალთ დავეუყევი და რიხტერმა მითხრა:

— ჩავცურდეთ, ღვიის წყალობით, აღარ დავსველდებით.

ჩავყევით. წყალი ზოგან წელამდე გვედგა, ზოგან მუხამდე. ეს უკვე საიმედო ჩანდა. გარდი-გარდმო გავცურ-გამოვცურეთ და შედარებით ნაკლები სიღრმის ფონის კვალი დავიხსომეთ. მეჩე „ჩვენს“ ნაპირზე გამოვედით, ყველას ყველაფერი ავეუსენით და მანქანებით ალაზნის გადაჭრის გადაწყვეტილება გავაცანით.

— იქნებ, ქალები ბორნით გავიდეთ, ეცემა კი მანქანები გაიყვანონ?

— შუაწყალში რომ ჩარჩენ?

— ჩვენი ჩარჩენა რაღას უშველით!..

— არაფერს, მაგრამ სოლიდარული შაინც ვიქნებით.

— დახრჩობაში სოლიდარობა არ გამოგია!

— მანქანებით დავიძრათ, რაც იქნება, იქნება! — მოსკრა ნატომ.

— მეც ამ აზრისა ვარ! — დაუმატა ქეთევანმა.

ნიკოლოზ შენგელაია, გიორგი ლეონიძე, ნატო ვაჩნაძე და ლეო ქიაჩელი



— ჩვენი ოჯახიც! — დაეთანხმა ოდიშარას მეუღლე.

— სხვა რა გზა გვაქვს, ჩოლოყაშვილის ქალიც გამოგყვებით.

— ჩემს მეუღლესაც ჰკითხეთ! — გაღმოგვძახა რიხტერმა.

— სადაც სხვები, იქაც მე, თქვენ რას იტყვით, ელენა დიმიტრენა? — მორჩილებით მიმართა ნინა დორლიაკმა.

— მე თავს ვიკავებ!

— ფიქრი ნუ გაქვს, ელიჩა, მე ლოცმანად მიგულე! — დაამშვიდა ნატომ.

კაცები კი უფრო ერთი პირისანი ვიყავით. ან რა გამოსავალი გვქონდა — სამ მანქანას სამი მძღოლი ვუსხედით. მეოთხე — ნატო ვაჩნაძე — ლოცმანობას გვპირდებოდა. მანქანებში ჩავსხედით და წინამძღოლობა მე მარტუნეს. გვერდით ნატო მეჭდა. რჩევა მომცა:

— სწრაფად შეაგდე მანქანა წყალში. ინერციის დაუქრავად გავალთ გაღმა, ჩემი მანქანას სულ ახალია. კარებიდან წყალი არ შემოვა, „ჟალიუზებიც“ ჩაკეტე, რადიატორიდან მდინარე ვერ შემოგვივარდება, — ფეხის წვერებიც კი არ დაგვისველდება!..

— სიმონ ოდიშარას „ბეემე“ მაფიქრებს, დაბალია. დორლიაკი არ დაგვისველდეს, სუსტია, გაგვიცივდება! — შევეყყმანდი.

— თუ ჩამოგვრჩა, კაცი არა ხარ, ხელში აიყვანე და ნაპირზე დასვი. ბუმბულივით მსუბუქია! — გამამხნევა ნატომ.

სიმართლე გითხრათ, მეც მინდოდა წყალში შეჭრა, უცნაური, გამოუცნობი გრძნობა მეუფლებოდა.

— აბა, ვიწყებთ, შევდივარ! — დავიძახე ძველი მეზღვაურვით და ძრავა ჩავრთე. სხვებმაც ჩართეს, მაგრამ დისტანცია უნდა დაეკირათ. როგორც კი შუა ალაზანში შევიდოდი, მერე მანქანაც გამომყვებოდა, მას კი მესაყვებოდა.

მაგრამ პროფესიონალი მძღოლი ნიკალი ნიკალავეიჩი ჩემსავით რომანტიკოსი არ იყო და, ალბათ, ჩემზე ბევრად ნაკლებ ემოციებს ავლენდა ალაზანთან მოსალოდნელი „დილაოგისადმი“. ამიტომ მშვიდად შემომთავაზა:

— ჭერ თქვენ გადით ნაპირზე, მერე მეც გამოვალ!..

— ეგ რაღა სოლიდარობაა! — გაიკვირვა ნატომ.

— დავუჭეროთ გამოცდილ კაცს, რისი რასაც ამბობს! — დავამშვიდა ბოლო მანქანაში რიგის მომლოდინე ირაკლი მიქელაძე.

მამაკაცის სიტყვამ გასჭრა, მანდილოსნებიც დაამშვიდა, რაკი სოლიდარობის პატიოსნად დავცივთ, შესაძლოა, ბევრ უსიამოვნებას შეჰყროდნენ და, თუკი როგორმე ამ ვალდებულებას ისევე მამაკაცების კატეგორიული სუბიტი მოხსნიდნენ, ამით არც საკუთარ სიტყვას გასტეხდნენ და არც ჩვენს საყვედურს დაიმსახურებდნენ.

მე საყვირს დავაჭირე და ისე მაგრად ავაყვირე, რომ გაღმა ჩრდილში მხარეთმოზე წამოწოლილი მეზობრენც კი წამოვავდე. მანქანა პირველი, ძლიერი სიჩქარით დავძარი, მდინარეში შევავდე, ორი-სამი, ხუთი მეტრი ქარიშხალივით გავჭერი და უჩვეულო სიამოვნება ვიგრძენი, — თვითმფრინავში არ ვიჯექი, მაგრამ ისეთი გრძნობა დამეუფლა, თითქოს ქვეყნიერებას ღრუბლებიდან დავყურებდი, ხან წყლის სამყაროში ვეშვებოდი, ხან კი ისევე ცაში მსუბუქად მივირწვოდით. მერე, თვალის ერთი მიხრით მარცხენა კართან საცურება შევნიშნე, ტალღა ვაზზე ვადიოდა, კაპოტმა ალაზანი შუაზე გაპო და მანქანის მარცხენა გვერდთან ჰაეროვან სიხალავათეს ქმნიდა, ტალღა ეჩახებოდა, მაგრამ ინერციით უკანვე ბრუნდებოდა, წყალი შხუილით კონუსურად მალა იწვევდა, მანქანის სიმაღლეს უტოლდებოდა, მაგრამ მაინც ფანჯარას ვერ უახლოვდებოდა, აქოჩილი ტალღის ზვირთი ყალყზე დგებოდა და ქშულითა და შხუილით იმუქრებოდა. მე უნებლიედ მარცხენა ხელი ღია ფანჯარაში გავყავი და ალაზანს მოვეუცაცუნე. მაგრამ, სწორედ ამ სასიამოვნო განცდის წამს აქსელატორზე დაბჯენილი ფეხი თითქოს მომწყდა, გაზს ვაჭერდი, აქსელატორი კი ფუყედ იზნიქებოდა. ბენზინის შესაწოვი ტუმბლური გამოვწყე, მანქანის ბორბლები გავფიცხე, მაგრამ ერთ ადგილზე ტრიალებდნენ, წინ გაგორების მაგიერ, ძველ ადგილზე ბორიალობდნენ, ნაკვალევს აჩენდნენ, აღრმავებდნენ, კიდევ უფრო ბუქსაობდნენ, იტრიალეს, იწრიალეს, იქლოშინეს და ისე ღრმად გაითხარეს სანგარი, რომ შიგ ჩაწოლა და ჩაფლა ამჯობინებს. შემდეგ, საბარგულის ქვეშ ბოლის გამომდენი მიღშიც წყალი შეიჭრა და ძრავაც სულთმობრძავევით ჩაჭრა. აი, მაშინ კი დრო იხელთა — ალაზანმა

და წედან შედარებით; თავაზიანი მხაკერულობით რომ განი-განად უვლიდა ძრავას, ახლა მძლავრად მოაწვდა ადგილზე გაქვავებული მანქანას და ლამის ფანჯრებამდე დაფარა, კაპოტს გადაუარა და მეორე წამს დაცხრა, მდინარის ღონემ დაიწვია, რაკ მანქანა წინ აღარ მიიწევდა და დამორჩილდა.

— ესეც, ესე! — წამოიძახა ელენემ.

— ფიქრი ნუ გაქვთ, — დავამშვიდე, — კამეჩებს მოვრეკავ, ამოგვათრევენ.

— ეგლა გვაკლია, მთელი სოფელი შეეყაროთ! — ამირბა ელენე.

— მაშ, აქ ვისხდეთ? — ამოიხენეშა ქეთევანმა.

— რა უშავს, სამახსოვროდ დაგვრჩება... საღ ვიშოვით კამეჩებს. თუ არა და, ვირები მოვრეკოთ, ვირები! — თითქოს უფრო იოლი ვზა მონახა ნატომ.

— ახლა ვირებზეც შევსხდეთ და სურათიც გადავიღოთ ნატოს ფლაგმანობის დასამახსოვრებლად! — კბილი ვაჭრა ელენემ.

— ტრაქტორი უფრო ინტელიგენტურია.

ნატომ გაიცინა. ამ დროს სიცილი უებარი მალამო იყო გულისათვის.

— ალაზანი დიღია, შოგ ბებერი ჰყიდა! — დაამლერა ნატომ.

— ამას ვიზე ამბობ? — თვალი მოუჭუტუტა ქეთევანმა.

— ბებრებზე უარესნი არა ვართ? ალაზნის სილაშხეს ბავშვობიდან ეხატავ, ეგ კი სიბერეში მახრჩობს.

— ალაზანი არ გაგვწირავს, აი, ნახავ!

მეორე ნაპირზე გავედი. მებორნეს გამოვკოთხე, მიმასწავლა.

— ეგე, ფერმასთან მიიბრინე, კამეჩები მოასხი.

— უღელი ედგმებათ?

— მაშ, კამეჩები რისთვის გაჩენლა! უღელი ახლა ძროხასაც ადგია.

მისწავლებულ ადგილზე მოხუცი კაცი თავად შემომეგება:

— გამგათრიო?

— აბა, იქ ჩამტოვებ?!

— წავიდეთ! — დათქმულივით მიბასუხა და კამეჩები ყურით უღელთან მოსწია, ტაბიკებში შეაგდო და აბურები მოუჭირა.

— გვარლი მანქანის საბარგულში მაქვს.

— შენი გვარლი რას გაუძლებს, გაწყდება. მებორნეს ღვედი აქვს, გუთნეულიც ვასწევს.

— მაშასადამე, იცოდა, რომ ჩავიფლობოდით?!

— ხამად ხომ არ არის?! დღე... გ. მოსათრევი ათი. შენი ბედი, კამეჩები არ წაეხსი. ტრაქტორის მთორევა დავჭირდებოდა იმ სიშორედანა. თანაც, სადა ნახამ ტრაქტორისტსა ამ უქმე დღესა, სამუშაო დღეს არ უღებს გულს, უქმეს რას გაგიჩრდება.

უღელი კამეჩი მებორნესთან მივასხით. მოხუცმა მუხის ძირას დაგდებული ღვედი აიღო, ერთი პირით უღელს ჩაუბა, მეორე მკლავებზე ამიყვია და მითხრა:

— ჩაუბი! მე კამეჩს შევრეკავ. მოგყვები.

გავუძახი და მომყვა. წყალში ყელამდე ჩავტუტქდი. წინა ხიდზე მიდღუღებულ ფოლადის კაუჭებს მოვდე, შევკარი და ნატოს ავძახე:

— საქვს მიუჯექით!.. ხელბერკეტი სიჩქარის კოლოფიდან ამოიღეთ! თვალი კამეჩების უღელს გაუსწორეთ!..

ნატოს ჩემი ნდობა ესამოვნა, ამყად გადაჯდა მძღოლის ადგილზე, საქვს ჩაეჭიდა, მარცხენა ფეხი კონუსს დააჭირა, მარჯვენათი სიჩქარის კოლოფიდან ხელბერკეტი ამოაგდო და ალაზანში ჩამდგარმა ნაპირზე დარჩენილ თანამგზავრებს კმაყოფილებით ეგახედ-გამოხედა. რისტერსაც ღრსების შემფერებელი თვალები მიანათა და ავრძობინა, რაც კაცებმა ვერ გააკეთეთ, შემომხედე, ქალი როგორ ვავაკეთებო.

მეურმემ კამეჩები დასძრა, სახრე მსუბუქად მოუთათუნა და ხიხინით დააყოლა:

— ჰაამა, ჰო! თქვე სამგლეებო, თქვენა!

იმ შავმა სამგლეებმა ქედები დახარეს, ღვედი გასქიმეს და წყალში ჩაბუყებული „პობელა“ შეატორტმანეს, კაპოტს დინგ მალდა ააწვეინეს და მორჩილად გაიყოლეს.

კამეჩები მშვიდად მიიზლაზნებოდნენ, მოკუნტული მგზავრები კი შიშით იმპირებოდნენ წყალსა და ცას შუა მოქცეულნი. გამოდმა ნაპირზე გაყურებული მანქანები თავის რიგს უცდიდნენ და ისევ იმ ქედმოხრილი კამეჩებისაგან შევლას ელოდებოდნენ. ალაზანში ჩამდგარი რისტერი პირში წყალდაგლებულივით მოგდევდა და გაღმით ძველი მუხის ჩრდილში წამოწოლილი მებორნე კი, ტექნიკისა და არქაიკის მორიგეობით კმაყოფილი ილუქმებოდა.

(გაგრძელება იქნება)

იოანე საბანისკის ესთეტიკურ-კოეტიკური თვალთახედავა

რევაზ სირაძე

წინამდებარე აგოგრაფიულ ნაწარმოებში მრავალი პრინციპი იგულისხმება. მასში, შეიძლება ითქვას, „ჩაღებულა“ მთელი ბიბლიური ქრისტოლოგია, ყოველ შემთხვევაში, მისი უმთავრესი მომენტები. ამიტომ ცალკეულ ავტორთა დახასიათებისას უფრადსაღებია, თუ რა პრინციპებია მათთან უშუალოდ გამოვლენილი. მათი გამოვლენის მასშტაბი ქმნის ამა თუ იმ ავტორის თავისებურებას, რისი წარმოჩენა სურს ავტორს თავისი ნაწარმოების წინამძღვრად, ამისი ჩვენება არსებობს.

წინაწარი სახით მივიანიშნებთ იოანე საბანისკისთვის მნიშვნელოვან რამდენსამე ასეთ პრობლემას: რწმენითი შემეცნების დანერგვა, უცხოტომ პროზელიტთა (მოკცუელთა) ზიარება, ქართველთა ადგილი „იოკუნაში“ (კულტურულ მსოფლიოში), ქართველთა ეროვნული ღირსება; სახისმეტყველებითი სიმბოლიკა, დრო „ეპიგრამი“ (ისტორიული), ეორტალოგიური (წმინდანობისა) და ესქატოლოგიური (მსოფლიო აღსასრულისა), სიწმინდის საფხურები, წმინდანი — ღვთაების სიმბოლოები და ა. შ.

იოანე საბანისკე იმთავითვე გადმოსცემს აგოგრაფიის ერთ-ერთ ნორმატიულ-ესთეტიკურ პრინციპებს: „აღწერე უღირსისაგან გონებისა ჩემისა შემოკრებული მარტვილობა კეშმარტიო და უტყუელიო“. „კეშმარტიო აღწერა“ აქ გულისხმობს გამოწავლის უაჩყოფს. „სიტყვახელოვნებით“ აღწერა სინამდვილიდან დაშორებად ითვლება, სინამდვილესთან მიხლოვება უმარტივეს ადკვაციით, — ასეთი იყო მიზანი. სინამდვილის ამალღებულობა უნდა შეგვაკარძონიონს მერაღმა და არა საკუთარი სიტყვის სიღამაზე. სიტყვა უნდა იყოს პატივით გაჰვირვალე, რათა მთელი სიხადით ჩანდეს მხოლოდ და მხოლოდ საგანი და არა სიტყვა (გავიხსენოთ, რომ ფერწერაში პაერი რენესანსისდროინდელმა მხატვრებმა შემოიტანეს და საკუთარე „მხატვრულ სიტყვას“ დასაბამი აქვად ეძღვებ). „ვეულებიანებრ მამულისა სვამი“, — ეს ერთი, და მეორე: „ადვერინითი ერსა უცხოსა“, — ეს ორი იდეა უმთავრესია „აბო თბილელის წამების“ ავტორი-

სათვის. ესთეტიკურ-პოეტიკური ძიებანიც ძირითადად ამ ორ პრობლემას უნდა დაუკავშირდეს.

ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში იმთავითვე გააზრებულ იქნა, რომ ეროვნული იდეალების დამკვიდრების თვალსაზრისით „აბოს წამება“ საეტაპო ნაწარმოებია (ი. ჯავახიშვილი, კ. კეკელიძე, შ. ონიანი).

იოანე საბანისკის რწმენით, დაცვა „მამულისა ჩვეულებისამებრ სვლისა“ და დამღევა დიდი საფრთხისა, რომ „ადვერინითი ერსა უცხოსა“, უნდა განხორციელდეს ეროვნული თვითშემეცნების გზით და არა, ვთქვათ, ბრძოლით, ანდა განწანათლებლობით, ან რაიმე სხვა გზით. ამიტომაც თ. ს. აღსაზრებლობითი სიბრძნის გვერდით ეროვნული თვითშემეცნება დაუწინაურებული ერთი მეორეს გულისხმობს, მაგრამ ლიტერატურულ პოზიციას როცა ვებნებთ, როცა ნაწარმოებს პოეტიკურსა და ესთეტიკურ სიბრტყეზე განვიხილავთ, ვხედავთ, რომ განსაზღვრების უძირითადეს ფორმებს სწორედ ეროვნული თვითშემეცნება მსჭვალავს.

ამას იმთავითვე უკავშირდება შემდეგი პრობლემა: ესაა რწმენითი შემეცნება.

ეროვნული თვითშემეცნება ლაფუქნებული რწმენით ცნობიერებაზე იოანე საბანისკის ძირითადი იდეაა.

ი. საბანისკისთვის განსხვავებულია რწმენითი და არარწმენითი შემეცნება. ამისდაკაღლად არსებობს რწმენითი და არარწმენითი სიბრძნე. მსაქულის წინაშე თავისი „მამული სჯულის“ შესახებ აბო ამბობდა: „დავუტევეო მე იგი კაცთა ხელოვნებით შეთხზული სჯული და ზღაპრობისა სიბრძნითა ღონისძიებული რწმუნება“ (თ. II). „ზღაპრობის სიბრძნეს“ ირწმუნებენ ურწმუნონი, ხოლო კეშმარტიო მორწმუნისათვის ასეთი სიბრძნე მხოლოდ არარწმენითი შემეცნების საგანია (ამ დროს იოანე დამასკელის მიერ უკვე საბოლოოდ ჩამოყალიბებული იყო „გარეშე სიბრძნის“ ათეისების პრინციპები, რასაც სულ ადრე ბაილ დიდი ეხებოდა თავის საგანებო ტრაქტატში).

იმ პერიოდში საკმაოდ გამაზივლებული ჩანს უკრადღება ცნობილ მოძღვრებაზე „ორგვარი სიბრძნის“ შესახებ (მასზე მსჯელობით იწყება „გრიგოლ ხანძთ-

ლის ცხოვრებას“). ეტყობა, უკვე იგრძნობა არაბულ მოძღვრებათა მოძალბება და საიკორო ხდებოდა შემუშავებული ქაონდათ გამოკვეთილი პოლიცია სიბრძნეთა ურთიერთმიმართების საკითხებზე. ამ დროისათვის ქართულ აგიოგრაფიას უკვე მოკავებოდა ერთგვარი გამოცდილება თეორიული პოლემიკისა უცხო სიბრძნეთა წინააღმდეგ (კ. კეკელიძე, „ანტიპაპისტური პოლემიკის ფილოსოფიური დასაბუთება“). ადრე პოლემიკა კონსოლოგიის სფეროში წარმოებდა, რაც ნიშნავდა: ახალი მოძღვრება თავის თავს ფუძნებდა ზოგად პრინციპებით და შესაბამისად, ზედპირული პოლემიკით. შემდეგ კი პოლემიკა თანდათან გადადის შეშენების სფეროში, სიბრძნეთა რავჯარობის საკითხებზე, როგორც ეს „აბოს წამებაშია“.

რწმენად შეიძლება გვექვს სიბრძნე, თუკი მის მაღალსულიერებას ვირწმუნებთ. აბო ადრე „სწავლულ იყო შინაგონობითა საკრიწონათითა“, მაგრამ ეს მოძღვრება „კაცთა ხელოვნებით შეთხზული“ იყო. ამიტომ იგი შეიძლებოდა ყოფილიყო აბოსთვის მხოლოდ „ხელოვნება“ (ძველი გაგებით) ანუ „ტექნიკა“ და არა „სოფია“ (შევიდაროთ: „სწავლულებითა მოძღვრებისათჳს, თვით თავით თვისით შჭულის-დებისათჳს“ მრავალნი, შეცდინესო. თ. I).

„ხელოვნება“ (პრაქტიკული ოსტატობა), იმდროინდელი მოძღვრებით, ადამიანის დემონური უნარია, სიბრძნე კი ღვთაებრივია.

„რწმენითი შეშენება“ როდია მხოლოდ შუასაუღუსენობრივი პრობლემა.

როცა კაცს სიბრძნე რწმენად გადაეცემა, ცნობიერება წარმართება მისი ძალით, რომელიც განსაზღვრავს აზრთა ყოველგვარ ურთიერთგამომდინარეობას. რწმენა წარმართავს აზრს, იგი მას ექცევა შინაგან საზრისად („შინაგან ფორმად“) და მიზნადაც, ისეთ იმპულსად, რომელიც ყოველგვარ გარდაუვალ ლოგიკურ კანონებზე მაღალმდგომია.

აზრის წარმართველი რწმენა სიყვარულია, ამიტომ საიკორო სიბრძნეს შეერწყას სიყვარული. უსიყვარულოდ ვერ შეიცნობა ჭეშმარიტობა სიბრძნე. ეს კარგად ჩანს აბოსა და მხაჭულას საუბრიდან. „პაქუთა მას მასაქულმან მან: „რაი ეგოდენი სიტკბოება გაქუს ქრისტის შენისაგინ, რომლითა სიყუდიდცა არა გეწყალობს თავი შენი“ აბო პასუხობს: „უკეთო გნებავს ცნობად სიტკბოებაი მისი, შენცა გრწმენინ ქრისტეს და ნათელ იღე მისა მიმართ და მაშინდა ღირს იქნე ცნობად სიტკბოებისა მისის“ (თ. III).

ყველაფერი დაჟვანილი იქნა სიყვარულზე, ოღონდ, ცნობად, სათნოებით სიყვარულზე და არა ერთპულზე. და სიყვარული ცალმხრივი გახდა — „გონითი სიყვარული“ დამკვიდრდა, ასეთი იყო გზა ეროსიდან ქრისტიალულ „აღაპედზედ“.

„აბოს წამების“ პირველივე თავიდან ჩანს, რომ იოანე საბანისძე რწმენით სიბრძნეს უკავშირებს ე. წ. „ტატარულ“ შეშენებას (ანუ „სობორულ“ შეშენებას). ეს გულისხმობს, რომ ჭეშმარიტებას უნდა მისწვდეს ყველა. ჭეშმარიტება საყოველთაოა (რადღაც სხვაგვარაა ამას რუსთველი მიმართებანი სხვადასხვაგვარ სიბრძნესთან, რომ არაფერი ვთქვათ „ვეფხისტყაოსანში“ ქრისტიანულ, ანტიკურ, მამამადაინურ და სხვა სიბრძნეთა სინთეზზე. თვით ცალკეულ ეპიზოდებშიაც ერთხელადავად საკითხზე სხვადასხვა პერსონაზე სხვადასხვა

ტოლფასიან თვალსაზრისს ავლენს; ასე, მაგალითად, გონებაშიდელი ტარიელს ავთანდილი არიგებს: „სუბრძენი ხარ, ყოვლინი ბრძენი აპირებენაჲს ქრისტეს, ... თავისისა ცნობისაგან ჩაჯარდების კაცი ჭირსა“. მაგრამ იმ დროს სხვას ფიქრობს ტარიელი, მას სხვაგვარი სიბრძნე ეხალავება, თუმცა ავთანდილის სიბრძნეც ესმის). „აბოს წამებაში“ იმდივიდუალური თვალთახედვიდან განმარტვარი რელიგიური გამოკრესულება. ეს ზოგადი მოძღვრებაა, მაგრამ მასში მანც ადვილს მპოვებს ეროვნული თვალთახედვანი. თანაც ეს ისეთი მოძღვრებაა, რომელსაც შვიდრედ უკავშირდება იმდროინდელი ესთეტიკურ-პოეტური პრინციპები.

რომ „აბოს წამებაში“ არაა მხოლოდ შრალი თხრობა, რომ ბევრია მასში ქადაგებითი სიბრძნე — ყუველივე ეს იოვალისწინებს განსაკუთრებულ გაღრმავებას „ტატარულ“ შეშენებისა, რწმენით სიყვარულზე დაფუძნებული ცნობიერებისა, ცოდნა იწყება რწმენით და არა პირადად. ამიტომაც ითხოვს ი. საბანისძე რწმენისათვის წინასწარვე განწყობილ სმენას. მისთვის არსებობს უფრო „სახმენელი“ და „საცნობელი“ (ანუ ცნობიერებისა). როგორც „გონების თვალი“ არის, ასევეა გონების უფრო, „უფრონი გულისანი“ (ანუ „გულსიყვარი“). მისთვის, როგორც შერქლისათვის, რწმენა არის ცნობიერების მთლიანობის უნარი. ამიტომ იგი სანამდე იტყუდეს თავის სათქმელს, ჭერ ამწადებს მშენებელს განწყობას და ეს მას პოეტურ ხერხად ექცევა, რასაც სხვადასხვაგვარად ამორკივლებს თითოეული თავის დასაწყისში ან სხვა ცალკეული ეპიზოდის წინ („არა თუ ხოლო ჩემდა მარტობისა სძიებულ არ სმენდა სანადიდებულ ესე მარტობისადა წმინდისა ამის მოწყობისა, არამედ ყოველთა ჭერ არს თქუენდაცა დაკვირვებულ ჩემ თანა“). „უთოლხა მნებას დაშვიდრებულ ასეთა შინა „თქუენდა“, — ამ სიტყვებით ადამიანი წარმოიდგინება ვითარცა პატენტირი „სავარტაძარი“ („ტატარი ხართ ღმრთისანი“; იქვე).

ტატარული შეშენებისას პიროვნებათა განსხვავებანი უკლებულებუყოფილი არაა, პირიქით, ყოველთაგან დაგს პრობლემა — პიროვნება და „მასა“, მაგრამ მისი განცხადებები იოანე საბანისძე სხვა აგიოგრაფებზე შორს მიდის („სიმტკიცე და სიხარულ ექმნების კაბუთა მოხობრობათა მიო, სიმხე — იგი ქრისტეს მოლაჟყათა და სიხარული და მხიარულება, მოხუცებულთა ხსენება იგი ღვარღისა მის მარტილთათა და სანადიდელ და სასურველ მღვდელთა და ყრმათა მათ მოწაფეთა და შველთა ეკლესიისათა კრება იგი დღესა მის წმინდათა“). მაგრამ განსხვავებანი როდია არსებითი, მთავარია სწორედ ის, რაც ყველასთვის საერთოა, რითაც თითოეული გრძნობს თანადრობას არა მხოლოდ წმინდანებში, არამედ მის გვერდით მყოფი მშენებლებში. და ამგვარი შეშენება ხდება არა გონებით, არამედ გულით და თანაც ეს როდია მხოლოდ გრძნობად შეშენება, არამედ ესაგულით შეშენება აზრისა. ასეთია ანტიმომური შეშენების გზა, როცა ის ესთეტიკის სფეროში შედის. ამიტომაც შეშენება „ზარება“ ამაღლებულთან (ანუ „შთაგრძნობა“). ამ გზით უკვლას ძალუქს თავის თავში „გაიჩინოს“ ღმერთი, იგრძნოს, რომ „სასუფეველო ღმრთისა გულითა შინა არს“. და როცა კაცი ამას იგრძნობს, იწყება ქრისტიალური კათარზისი. ხოლო

როცა ამას მიაღწევს მწერალი. მას თავად ეუფლება მსგავსი განწმენდა. სწორედ ამ ნიშნით შემოვიდა „აბოს წამებაში“ ავტორისეული „მე“.

ასე რომ, „აბოს წამებაში“ ჩანს „მე“ ავტორისეული და „მე“ მშემწმენდა და მათი მიმართება პირდაპირ ნებათა სიმარჯვებსონ. მაგრამ „ხალხი“ ჯერ კიდევ დაქროსონალური სიმარჯვე ადამიანებისა.

აქ კიდევ ერთი მიხედვითაა შეფასება ი. საბანისისა. ქრისტიანული მსოფლმხედველობით, პირდაპირული შემეცნება ითვლება ტაძრულ შემეცნებაში. ზოგადქრისტიანულ და ამდენად ზოგადადამაღწეველ შემეცნებაში. როცა „უმალღობი კემშობარების“ წვდომის საკითხი დგება, ჩვენ ნიშნავს „ჩვენ ქრისტიანები“. „აბოს წამებაში“ მძღვრობის ასეთი გაგებაა: — „ჩვენ ქართველები“. ტაძრული შემეცნება აქ უპირატესი ყოვლისა, გულანსხმობს სწორედ ამას — „ჩვენ ქართველები“. ეს ცნება იქცევა ერთგვარ შემეცნებულ გრძობად „მეთა“ და ზოგადქრისტიანულ „ჩვენში“ შორის. ეს არაა მისთვის ოდენ ზრგადეთიორიული პრობლემა. ამას კარნახობს მას იმდროინდელი ეროვნული ვითარება.

იოანე საბანისის მწერლური მიზანდასახულობა, როგორც უკვეთი, ასე შეიძლება იქნას ფორმულირებული: ეროვნული თვითგაცნობიერების დაფუძნება რწმენით შემეცნებაზე. რწმენით ცნობიერების დონეზე უნდა მოხდეს შეგრძნება იმისა, რომ „აღდგომითი ერისა უცხოება“, რომ დავივიწყეთ „მამულისა ჩუთულებისაგან სლავი“. ი. საბანისის რწმენით, სწორედ ამის დავიწყებიდან მომდინარეობს ქართველთა ყოველგვარი უბედურებანი (შ. იონანი).

ჩვეულებრივ, ავტორგაფაში ჭვეენის უბედურებანი ახსენდება საკუთარი ცოდვილიანობის ქადაგებით. ასეა არაბთა შემოსევა ახსნილი „მიქელგაბრონის მარტივიანობაში“. იგივე თვალსაზრისითა თვით „დავითიანშიც“ კი. საკუთარი ცოდვილიანობის შეგრძნებით აღძრულ სინანულშია გზა სხნისა, სინანული აღძრავს რწმენას. ზოგადად ასეა „აბოს წამებაშიც“, მაგრამ აქ შემოდის ეროვნული თვითგაცნობიერების სხვა გზაც. იოანე საბანისიქ ცდილობს ეროვნული თვითშემეცნება დაფუძნოს საკუთარ ეროვნულ იატორიულ-ადმინისტრაციული ღირსებების შეგნებაზე. ამ გზით ეროვნული თვითშემეცნება რწმენითი ცნობიერების დონემდე მალდება, ეროვნულ ღირსებათა შეგნება რწმენად უნდა იქცეს.

ეროვნულ ღირსებათა ნათელსაყოფად იოანე საბანისის წამოყენებული აქვს ოთხი მოტივი: 1. ქართველთა მართნი ვიცავთ ქრისტიანობის კულტურული მსოფლიოს განაპირას; 2. ხუთას წელზე მეტი ხანია, რაც ჩვენ ქრისტიანობას ვეზარებთ, 3. ჩვენი სარწმუნოება ბერძნებისა ეთანატობება და 4. ქართლი წინდართა სამშობლოაო.

ეს მოტივები შემდეგმ კანმარტებას ითხოვს, მიუხედავად იმისა, რომ ცალკეული მათგანი არაერთგზის ყოფილა ყურადღებული.

1. ი. საბანისიქ წერს: ჩვენ ვართო „ყურცისა ამის ქუეყანისასა“ განსაცდელში „ზედამდგომელთა ამაჲ ჭუნთა, მფლობელთა ამის ეამისათა“.

რას ნიშნავს „ყურე ქუეყანისა“?

აქ უპირველესად „ქვეყნის“ მნიშვნელობაა გასაჩვენები.

ჩვენი აზრით, ის აიხსნება მხოლოდ იმდროინდელი მოძღვრებით „ოიკუმენაზე“ ანუ კულტურულ მსოფლიოზე, რაც უდრის საქრისტიანო მსოფლიოს თვალსაჩინებს. ამდენად „ქვეყანა“ ნიშნავს მსოფლიოს ოიკუმენური გაგებით.

„ქვეყანა“ ძველქართულში სხვადასხვა მნიშვნელობით იხმარებოდა, „ხმელი, მიწა, მსოფლიო, სოფელი, მედიდობა, სამკადრებელი მამული“ (ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, გვ. 457). „აბოს წამებაშიც“ სხვადასხვა მნიშვნელობით გვხვდება ეს სიტყვა. ერთ ადგილას იგი მიწას აღნიშნავს (იხ. I თავში სინბოლური სახეების განმარტების), სხვაგან, უფრო ხშირად, მას დღევანდელი მნიშვნელობა აქვს „ნერსე მლოცველს იქნა ქუეყანად ბაბილოვანისა“. „ნერსე ვლკოლილი ქუეყანითი თვისით, შევიდა ქუეყანასა მას ჩრდილოთისასა“, „მზარად არიან ქალაქები და სოფლები ქუეყანასა მას“; განვლეს ქუეყანა იგი წარმართთა: „ეთარცა მოიწინეს იგინი ქუეყანასა მას აღმავლეთასა, მთავარმან მან ქუეყანისამან შეიწინარა“. სო: „ქართლად ფრთადი ქუეყანა აღიორცხიბი“... ნაირამ ეს ფაქტები არ გამოირცხვება „ქვეყნის“ ხმარებას „მსოფლიოს“ მნიშვნელობით.

„ოიკუმენაში“ „მსოფლიოს“ მნიშვნელობას არ იმეორებოდა, გაუქვებარ დარჩება ფრზა: ვცუვრობო „ქვეყნის ყურემა“. ოიკუმენური მოძღვრებით, ქართლი სწორედ კულტურული მსოფლიოს „ყურეა“. აის ეხმინება ნაწარმოების სხვა ადგილაც: „არა ხოლო თუ ბერძნეთა... არამედ ჩუენცა შორცხვად ამით მივდრთა...“ (თ. 1), „ყურე“ ცველქართულად რომ განპირა კუთხეს ნიშნავს, ამას „შუშინიის წამებაც“ კვიდასტურებს, „შვიდა მუნ (ხალხისა) შინა სიწარით სახსვი და მიეყრდნა ვურცხა ეტას ბიროდაო“.

აქვე კიდევ ერთი ფაქტი, რომელიც საბოლოოდ ნათელყოფს, რომ „ქვეყნის ყურე“ ოიკუმენას დასახულობდა, როცა ნერსე ერისთავმა თბილისი მიტროქ დაროვა, როცა „განვლო მან კარი იგი ოცნეთისაი, რომელსა დარიალან ერქმუნის, შვიდა ქუეყანისა მას ჩრდილოთისასა, სადა-იგი არს სადგური და სახანაქეთა მარგოსთა, რომედ არიან ხაზარეთი, კაც ვილქარ. სახინელ პირითა, მხეცის ბუნება, სისხლის მკომო. რომელთა შჯელი არა აქუს, ვარსა დემტოი ხოლო შემოქმედი იცინა“. ბუნებრივად, რომ აქ მთავრდება კულტურული მსოფლიო. ხაზარეთი ოიკუმენასობა სამყაროა. სწორედ ოიკუმენური მოძღვრებით უნდა აიხსნას ი. საბანისის მიერ ხაზართა ასეთი დახასიათება, თორემ სუბიექტურად მსალადელი იყო მისი სხვაგვარი განწყობილება, რადგან ხაზარებმა ნერსე შეიფარეს და შეიწინარეს. ხაზარები არაბებს მტრობდნენ, ამიტომ თვით ვერძნებულ კი დაახლოვებას ცდილობდნენ მათთან, ბიჭრთა თავანთი მტრობით მტრობთან. ბიზანტიის იმპერატორები ხაზართა მეფის ასულზე ქორწინებდოდნენ. დაახლოებით ამ დროს იმპერატორს ლეონ IV-ს დედა ხაზარი ჰყავდა და ამიტომ მას ლეონ „ხაზარი“ შეიწინარეს. დამახასიათებელია, რომ აფხაზთა იმდროინდელი გამგებელიც, ლეონ II ხაზარი დიდიც შეიძლია იყო. ამ ფონზე მოულოდნელად ჩანს ი. საბანისისეული დახასიათებანი. ამიტომ იგი

ბაზანტიური ისტორიოგრაფის გავლენით უნდა აისხნას იოსებ ფლავიუსი წერდა: „მაგოვებ დაასახლა მხარე რაომლის მცხოვრებლებამაც მისი სახელის მიხედვით. მაგოვები ეწოდნენ, ხოლო ელინები მათ სკვითებს ეძახიან“ (იუდეველთა სიძველენი, თ. ყაუჩიშვილია იარგმანი, გვ. 80).

ბიბლიაში მაგოვი იაფეტის შთამომავალია (შენ. 10, 2, 1, პარალელ. 1,5). თვით დემეტრი დასჯიხი გოგ-მაგოს (ივ. 88-89). „შემდგომად თვისა მის წლისა ეპინოსის ეშვაჲი საპრობოლისაჲან თვისისა და გამო-ეიდის ცდუნებად წარმართთა, რომელნი არიან ოთხთა კუთხეთა ქვეყნისათა, გოგს და მაგოვს“ (გამოც. 20, 7-8).

ყოველივე ეს უკარანხებდა ი. საბანისძეს ხაზარები, რომლებსაც იგი მაგოგის შთამომავლად თვლიდა, იხე დეხასიათებდა, როგორც ოიკუმენსაქეთა ქვეყნის მკვიდრს შეეფერებოდა. იმასაც გვიჩვენებს, რომ ხა-ზარეთში უკვე ვრცელდებოდა კულტურული მსოფლიოს გავლენა და შედის ქრისტიანობა („მრავალ არიან ქალაქები და სოფლები ქვეყანასა მას ჩრდილისასა, რომელნი სარწმუნოებითა ქრისტიანთა ცხოვრებნიან“. ასეთი გავლენა მაშინ ქართლიდან იყო შესაძლე-ბელი. თუმცა ამაზე ი. საბანისძე არაფერს ამბობს, არადა, მისგან ამის აღნიშვნა მოსალოდნელი იყო. ამ მხარეში დღემდე შემორჩა ძველი ტარები ქართუ-ლი წარწერებით).

ახე რომ, ქართლის შემდეგ იწყება სულ სხვა საზ-ყარო. ქართლი ოიკუმენა, თუმცა მისი დასალიერია, ხაზარები არ შეიდან ოიკუმენაში. ოიკუმენური მო-დღერები: კულტურული მსოფლიოში ცხოვრობენ პრო-მნი (ბერძენ-რომაელები) და ბარბაროსები. ბერძენები ქართველებს ბარბაროსებად თვლიდნენ, მაგრამ იოანე საბანისძე, როგორც შემდეგ დავიანახებ, ქართველებს ბერძენებს უთანატოლდა ღირსებულო სარწმუნოებით და მით უფრო იგი მათ ოიკუმენადან არ გამოჰყოფდა.

„აბოს წამების“ გეოგრაფია ფართოა, მაგრამ ი. სა-ბანისძე ხაზარეთის შემდეგ უკუბრუნებ მტკ ურადლებას აფხაზეთისაკენ იჩენს. აქაურებაც მისთვის მნიშვნე-ლოვს აღმსარებლობითი თვალთახედვით („არავინ ურ-წმუნთაგანი მკვიდრად იპოვების საზღაურთა მათთა, არამეთ საზღაურ მათდა არს ზღაია იგი პონტოსისა, სამეფარებელთა ყოვლად ქრისტიანეთა, მისაზღვრება-მდე ქალდიისა, ტრაპეზუნტია მუნ არს, მისაყოფელი იგი აფხარაისა და ნახსიის ნავთსადგური. და არს ქალაქები იგი და ადგილები საბარძებელად ქრისტიის მსახურთა ოინთა მეფისა, რომელი მოსაყდრე არს დი-დნა მას ქალაქსა კონსტანტინეპოლისასა“). „აფხაზე-თის“ საზღვრების მიხედვით საქარაა, რომ იგი გულის-ხმობს მთელ დასავლეთ საქართველოს. თანაც ჩანს, თუ როგორ ერწყმის იგი ბერძნულ სამყაროს. ივრძნობა, რომ აქედან ახლოა ოიკუმენას ცენტრი. აქ ურწმუნოე-ბი არ არიან. ეს ოიკუმენას უშუალო გავრძელებაა, ქართლი კი მისი დასასრულია.

როცა ქვეყნის მდგომარეობაზე მსჯელობს, ი. საბანი-სძის სიტყვებს შუა იხმის ბერძენებისადმი საყვედური, რომ ჩვენ მართლი ვართ „უურესსა ქუთუყანისასა“. მარტონი ვიცავთ ქრისტიანობას. ჩრდილოეთით მაგოვ-თა მოდგმაა, სამხრეთითაჲ მოდის და თბილისში ბა-ტონობს დაუძლეველი არაბთა...
ასეთია ი. საბანისძისეული „სივრცული გაზარება“

ქვეყნის მდგომარეობისა. მისი წარმოდგენები ქვეყნ-ბის გეოგრაფიაზე, ქართლის ადგილზე მათ მარტონს ეროვნული აზრითაა გაზიანარებული. კულტურული მსოფლიოს „უურეში“ ცხოვრება კულტურულად მარტონ-რებლობით თვალთახედვითაა გააზრებული. იგი უფ-რებს ქართლს არა როგორც მდებარედ „ამ სიქვეშეთ-ში“, არამედ ჩართულს თავის კულტურულს აღმა-რებლობით გარემოცვაში.

ახე ხედავს ი. საბანისძე ამ ქვეყნის სივრცეს.

2. იქვე, სადაც ქართლის მდგომარეობის სივრცუ-ლი მოხარებაა, მოცემულია ამგვარად დროითი მოაზ-რებაც. ისინი ერთმანეთს მოხდევს და ერთმანეთს ერ-წყმის, და ბუნებრივია ვთქვათ, რომ იქნება საბანი-სძისეული ქრისტიანობა ანუ დრო-სივრცული ფორ-მის, რომელზედაც ჩანს ქართლს და რაც მთავარია, აზრი.

დროთა დინების რა გააზრება წარმოაჩენს ქართვე-ლთა ეროვნულ ღირსებას აი, ისიც; ქართველები „ხუთასი წლისა ეშმა და უწინარებისა შეკლდე-ბულ ყოფილ არიან წმინდითა მადლითა ნათლისღებე-სიათაჲ“ (თ. I). ხუთასი და კიდევ მეტი წელია, რაც ქართველები მოინათლნენო.

ეს სიტყვები 786-790 წწ. თქული (თუ ჩვენ „აბოს წამების“ დღემდე მივღებთ თარიღს 786-790 წწ. ვი-რწმუნებთ). გამოდის, რომ ქართველები მონათლულან არაუგვიანეს 286-290 წლებსა, ანუ III საუკუნის დასასრულს. მაგრამ ჩვენ ხომ მშვ წელი ვიცით? ამის შეთანხმება შეიძლება. მშვ წ. ქართლში ქრისტიანო-ბის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების წელია, მა-გრამ ქრისტიანობა ქართველთა შორის მანამდე ვრცელდებოდა.

ყოველივე ამის მიხედვით, ჩვენ ერთ-ერთი უძველე-სი ქრისტიანი ერი ვართ. იმთავითვე მიდრეკილნი ვყო-ფილართ ქრისტიანობისაკენ. არაბთა მმლარობამ კი ესეც დავგავიწყა. მაინც რა მიზეზით მოხდა არაბთა ეგრძირივი მომმლარება? ი. საბანისძე ამს წმინდა ეს-ქატოლოგიური მოტივით ხსნის: „შემოკრებულსა ამას ეამსა მეშვიდესა დარსა ზედა ვდგათო“ (თ. II). ეს მოტივი განმარტებულია აქვს კ. კიკელიძის („ესქატო-ლოგიური მოტივით ძველ ქართულ მწერლობაში“, — „ეტიუდები“), „დარი“ ათასწლეულს ნიშნავს. „მეშ-ვიდე დარი“ მეშვიდე ათასწლეულია ქვეყნის გაჩე-ნიდან. ქართველთა წარმოდგენით ქვეყანა 660 წელს გაჩენილა ქრისტეს დაბადებამდე. ამას ემატება 786-790 წელი და კიდებთ 680-684 წლებს, მეშვიდე ათ-ასწლეულს. მეშვიდე ათასწლეული, თითქოსდა, ქვეყ-ნის აღსასრული უნდა დაწვედულიყო. ჩანს, ამის მიმას-წავებლად მაინადა ი. საბანისძეს არაბობის მომძლე-რება, რადგან ასეთი დროის შესახებ ყოფილა თქმუ-ლი: „მრავალნი სცდებოდნენ და შრავალთა ადღუნე-ბდნენო“. ახლა დამდგარა ესქატოლოგიური ეამი. ეს-ქატოლოგია კი აღსასრულის გარდაუვალობას ქადაგე-ბდა. ესქატოლოგია კოსმიური ექსიმიზმს ამკვიდრებდა, ოღონდ აღსასრულის გარდაუვალობის შეგნებით ტრა-გიკულ განცდას ანიჭებდა. ამ ფონზე ძალზე საყუ-რადებოა ი. საბანისძის პოეტიკა. „აბოს წამებაში“ ეროვნული ოპტიმიზმა, აქ ხსნის გზათა ძებნა, უყო-დაფერი ისტორიული ხსნის იშვიათაა გამსჯელებულია აქვეყნს მიმართული. ამიტომ ესქატოლოგიური მოტი-ვების მოხმობას აქ ფსიქოლოგიური ფუნქცია ენიჭება.

იგი ერის გაფრთხილებასა და გამოფხვილებას ითვალისწინებს.

ყოველ დროს თავისი ესქატოლოგია აქვს. თავისთავად ძალზე საყურადღებო იყო მსოფლიო აღსასრულის ასნა, აღამიანთა მორალური დაცემით. მორალს კოსმორა ძალად ცხადდებოდა. მრავალწახანგოვანია დღევანდელი „ესქატოლოგია“. დღეს არა მხოლოდ თერმოდინამიკის და ევოლუციური საფრთხის პრობლემებია დგება, არამედ დგება ენერგეტიკური კრიზისის საფრთხეც. დღეს „პოზიტინისტურ“ დონეზე შევიშვებებო ხოლმე ესქატოლოგიურ პრობლემებს, მაგრამ კონკრეტული ფაქტების მიღმა იგულისხმება აღამიანთა საყოველთაო მორალური პრობლემა. როცა ბუნების მარმონია ირღვევა, ბუნებრივად დგება პრობლემა, ასე ვთქვათ, ბუნების წინაშე აღამიანის მორალური პასუხისმგებლობის. დღევანდელი მწერლობის ესქატოლოგია ასეთია.

„გმინავს დედამიწა და ვგრძნობ, გულს როგორ მიხრტებენ ნების სიმსბოი ელექტრობურღებები.“

ვხედავ, ოთხი მილიარდი აღამიანი როგორ შესევია მის დაუძლურებელ, გამოფრთხილ, მოქანცულ სხეულში. ჰკაფვენ, ჩებავენ, ღრღინან, ჰქაჩავენ, ფლითენ, მთასა და ბარს ასწორებენ, ბურღავენ, გულშიც არაფერს უტოვებენ. ირგვლივ მხოლოდ ნაშუსტრები და ნაშხვრელები რჩება.

რეზიდუ ფილტვებდაფლეთილ, ვენებგადპრილ დედაშიწას, სისხლის უჯანსაგნული წვეთისაგან რომ იცლებოდა. ვხედავუ ჰრილობებდა ცქცელად, მორღვეული და დაწვლადღული ხეობებიდან ჩიჩქითი როგორ გამოედინებოდა მოწამლული მდინარეები... („გ. ფანჯიკი“ ე „ქტიური შიხს წელიწადი“.)

რატომ დგება საფრთხე თვით აღამიანის მიწვევით აღამიანობის მოსპობის? ამაზე ვადაწყვეტი პასუხი დღევანდელუბასაც კი არა აქვს და მეტადრე — იოანე სახანისძის ექოქის წერალებს. ამის მოსაზრებლად მას რიგოვება „დროის“ ცნება — „ჟამი“. „ჟამი“ არა მოვლენათა მხოლოდ თანხმეობი ფაქტორი. იგი მოვლენათა რაობის განმსაზღვრელია. „ჟამი“ აღსვლითა უკონსომომსწავებელი ძალის შინაარსითა. ამგვარი „ჟამი“ იგივეა, რაც ანტიკური ბედღიწერა — „მოიარა“, თუმცა იგი „ბრონოსსაც“ უკავზარდება. ასეთი გაგება შემდგომში სათავეს უდებდროის ესთეტიკასაც.

იოანე სახანისძის თქმით, არაბები არიან „მფლობედლი ამის თვისა“ და ამის წყალობით ხლებიან „სოფლისა მპყრობელი“. ესქატოლოგიური „ჟამის ფლობა“ როგორც ცნობილია, რომანტიკოსებამდე აღწევს: „ჟამი ჩემია და ჟამისა მე ვარ იმედი (ნ. ბარათაშვილი). ა. სახანისძის სხვაგანაც იმეორებს ამას: ნერსიკო „მიწოდებულ იქნა ჭუყყანად ბაბილონისა მფლობელინიგან მის ჟამისა, სარკინოთათას ამირა მუშინისა აღილასაგან“.

ყველაფერი თავისი „ჟამი აქვს“, — ამ პრინციპს ი. სახანი“ შემდეგი სიტყვებით გამოხატავს: „ვერვინ მიყენა ხელნი მას ზედა ბორცვებით, რამეთუ არღი მიწვეულ იყო ეჟი მიხი“. ასეა ახსნილი. აფხაზეთიდან თბილისს მოზრუნებარ შემდეგ სამი წლის მანძილზე. თუ რატომ არ ეხებოდნენ აბოხ. მაგრამ ეს არცაა ახსნა, ესაა „ჟამის“ წარმოდგენა სასურველი შინაარსით და აქედანვე იწყება „ჟამის“ ესთეტიკაც.

მრავალწახანგოვანი დროა „აბოხ წამებში“. ისტორიულდრო, ეორტოლოგიური (წმინდანთა ხსენებისა) და ესქატოლოგიური დრო. მაგრამ ი. სახანისძისთვის, როგორც მწერლისთვის, მთავარია ეორტოლოგიური დრო მასში იყრის თავს ყოველივე — ისტორიული დრო და ესქატოლოგიურიც, გინა კოსმიური, იგი ამათი „სახეა“.

ი. სახანისძისთვის 786 წელი არაფრთხი არ იყო ღირსშესანიშნავი, გარდა აბოხ წამებისა. ი. სახანისძე ამ ფაქტს მრავალმხრივ ათარილებს. იგი მოაზრებულა ყველა შესაძლებელი დროით: დასაბამიდან, ვკარცმიდან, თანადროული საეკლესიო და საერო ფაქტებით. რაც კი რამ საერთო თვალსაწიერი გაანია ავტორს, მთლიანად მოხმობილია და პროექტირებულა ამ თარიღზე: კოსტანტინეპოლში კონსტანტინე ლეონის ძის მეფობა, სარკინოზა შერის მეფობა ამირა მუშინისა, ქართლში სამოცილის კათალიკოსობა და სტეფანოზის ერისმთავრობა, 634 წელი და აბაშოდან. ყველა ამ მოვლენას თავის „ჟამი“ აქვს და ყველა დრო ერთმანეთს კვეთს აბოხ მარტოლობის თარიღში. თანაც წამების კონკრეტული დღეცაა დაზუსტებული — 6 იანვარი, პარსიკვი, დღე ნათლისღებისა. მარტობლ იქნაო დღესასწაული ესე ღმრთის გამოცხადებისა“ ე. ი. გავრდაო დღესასწაული ორი მოვლენის დახმვევით.

არაფერი ის ზუსტად არაა დოთარიღებული ძველ ქართულ ლიტერატურაში, არც აგიოგრაფიაში და არც თვით საისტორიო მწერლობაში, როგორც წმინდანობის ფაქტები (შდრ. „ბრიკოლ ხანაჟლის ცხოვრება“). ასეო „დროს“ აქვს ერთი თავისთავადი და, ამასთანავე, გაშეოლი თვალაზრედვის მნიშვნელობა. მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ ეგოდენი ზუსტი წარმოდგენა ეროვნულ მოსფლმეგრძებლად არ ქცეულა და იგი, არსებითად, აგიოგრაფიულ ლიტერატურულ ფაქტად დარჩა. ქართველთა ეროვნული მიმართულება მოვლენათა დროული გაგებისადმი სხვა მხრივ წარმართა. არათუ მხოლოდ ფოლკლორში და მხატვრულ ლიტერატურაში, არამედ თვით საისტორიო მწერლობაშიაც ძირითადად დროის მითოლოგიკას მიჰყვებოდნენ და ამ გზით ხლებოდა დროის ესთეტიკაცია. ისტორიულ დროს ცვლილება მხატვრული დრო და მოვლენება არ იყო დროით ლეკალიზებული (სხვათა შორის, ამანაც შეუწყო ხელი, რომ თამარი ისტორიული პიროვნებოდან ქველთყო მხატვრულ პერსონაჟად). აბოხ წამების თარიღითი ზუსტად ჩვენ არც ქართლის მოქცევის დრო ვიცით, არც თბილისის დაარსებისა, არც პეტროწის აგიოგრაფია, არც რუსთველისა და არც თამარისა.

ი. სახანისძისთვის აბოხ წამების დრო არაა მხოლოდ ერთი კონკრეტული თარიღი. მასში გამოხატულია ქართლის ბედღი და მსოფლიო-ისტორიული დროგამიერი დინებაც. ამასთანავე დაკავშირებული ეროვნული ღირსების შეგება ქრისტიანული აღმსარებლობით ცხოვრების ხანგრძლივობით.

დროული მოაზრება ერის ცხოვრებისა ერწყმის მის სივრცობლივ მოაზრებას და იქმნება ეროვნული დრო-სივრცე; ერის რაობის წარმომარჩენელი ქრონოტობი.

3. ქართველების ეროვნული ღირსების წარმომარჩენელი მესამე მოტივი ასეთია: „არა ხოლო თუ ბერტენთა სარწმუნოება იხე ღმრთისა მოიპოვეს. არამედ ჩუენცა შორიელთა ამათ მკოდრთა“. აქ იგულისხმება, რომ საბერძნეთი საქრისტიანოს ცენტრია, ქართლი მი-

სი დასასრულია და მიიქცე იგი არ ჩამოუვარდება საბერძნეთს. აქ ი. საბანისძის მომავალ ავტორიტეტული სიტყვები: „მოვიღიან აღმოსავალით და დასავალით და ინახ იღვრადიენ წიაღთა აბრაჰამისთა, ისაიხთა და იაკობისთა“.

ბერძნეთთან შეთანაობლება უბრალოდ პატრიოტული რიტორიკით არ უნდა აიხსნას. ამას მაშინ კონკრეტულ-ისტორიული ამბები იწვევდა.

საქმე ისაა, რომ ამ დროს საბერძნეთში ხატმშობლობა იყო გავრცელებული. ხატმშობლობა ორთოდოქსალური აღსარებლობიდან განდგომას მოასწავებდა. ყურადსაღებია ისიც, რომ ხატმშობლობა აღმოსავლურ ტენდენციებს გამოხატავდა და შორეულად არაბულ სამყაროსაც კი უკავშირდებოდა. თუ არაფერს ვიტყვით ხატმშობლობა იმპერატორთა აღმოსავლურ წარმართობაზე, ხატმშობლობის ზოგადეთიეროვანი თუ ესთეტიკური წინამძღვრები არაბულ სამყაროსთან სიახლოვეს უფრო ამფლავებდნენ, ვიდრე ანტიკურ ბერძნულ ტრადიციებთან. ეს იყო ულტრასამარტულიან-ტურბი ესთეტიკა, რომელიც იდენტურა შინაგან განცდას ითხოვდა და მის საგნობრივ განსახიზვერებას უარყოფდა. ნებისმიერ საგნობრივ განსახიზვერებას წარმართულ კერპად თვლიდა.

სწორედ ამ პერიოდს ეხება არსენ ბერისეული „ნიონოს ცხოვრების“ დანართი: „ყოველნი ჰერისიანი საბერძნეთისანი დაიპურნა ბორკოტან ანან წვალებიანან (ხატმშობლობაზე, რ. ს.), რამეთუ ესოდენ არაღარა იპოვა მართალიდებელი ეპისკოპოსი სამოფნოსა ქუეშე ბერძნისთა, რომელ წმინდა ეპისკოპოსი გუთიისანი თვისთა სამწყსოსია მიერ ქართლისა კათალიკოსისა წარმოივლანა და ამიერ მიიღო ხელთღახსნა და ეგრეთ წავიდა ქუეყანად თვისა“. ამასვე ეუბნებოდა გიორგი ათონელი ანტიოქიის პატრიარქის (გიორგი მცირე. „გიორგი ათონელის ცხოვრება“), იგი ეურდნობოდა ბერძნულ „დიდ სივანქასარ“.

საქართველოში ხატმშობლობას არასდროს არ ეუბნებოდა. „აბოს წამებაშიც“ ანტიხატმშობლობური ტენდენციები ჩანს. წმინდანის სხეულის ნაშთების თავანისიციება, რომელიც მაშინ ჩვენმა უოფილა გავრცელებული. ანტიხატმშობლობურია.

ყოველივე ზემოაღნიშნულით, ქართლი გამოდის ქეშმარიტი აღმსარებლობის დამცველი, ხოლო საბერძნეთი მისი დამრღვევი. ამას კი შეეძლებოდა მიეცე საფუძველი ი. საბანისძისთვის ქართული სარწმუნოება ბერძნულთან შეთანაობლებინა. რასაცეკრველია, ეროვნულ ღირსებათა წარმოჩენას ყოველთვის შეეძლება თან დაჰყვეს ილუზიები, მაგრამ თვით ასეთ ილუზიებსაც აქვს როგორც თავისი უარყოფითი, ისევე დადებითი მხარეები.

4. „აბოს წამების“ პირველი თავი მოავრდება შემდეგი სიტყვებით: „ქართლისცაცა მკვიდრთა აქვს ხარწმუნოება და უადრებულ არს დედად წმინდათა, რომელთაშე თვით აქა მკვიდრთა და რომელთაშე უცხოთა და სხვით მოსრულთა ჩუენ შორის ეთამად-ფთამად მოწამედ გამოჩინებოთა“.

ქართლი „დედაა წმინდანთა“, წმინდანთა მშობელია, — ეს მეოთხე და არსებითი საფუძველია აგიოგრაფიისთვის ეროვნულ ღირსებათა წარმოჩენისას. რადენ პირველმოქმედი, შუშანიცი, ევსტატი მცხეთელი, დაჯი და კონსტანტინე, კოდაელი ყრბები, არჩილ

მედი, აოცამენი ასურელი მამანი, — ასეთი სიბრძნეული წმინდანებისა მართლაც აძლევდა საფუძველს ი. საბანისძის ზემოთ სიტყვებს.

უბრალოდ სათქმელი ი. საბანისძის ი. საბანისძის უბრალოდ თავს სწირავდა სახელმწიფო ქართული სარწმუნოებისათვის. ამის მაგალითები ადრეც იყო შუშანიცი, ევსტატი, მაგრამ აბო ეს განსაკუთრებულად ნათელიყო. ეროვნულ სიამაყედ იქცა, რომ თვით არაბებზედაც კი შეგვიძლია ვგერბოვოთ ზემოქმედება. აქ ჩამოყალიბებული „აბოს წამებაში“ ქართველთა ეროვნულ-სარწმუნოებრივი ღირსებათა შეგნება.

ქრისტიანობის ქვედა კულტურული მოვლენის განაწარმის, უძველესი ქრისტიანული ქვეყნის პატრი, ბერძნეთთან შეთანაობლება, წმინდანთა სამშობლო, ასეთი ქართლის ღირსებანი, ეხენია ეროვნული თვითშემცნების მოტივები.

მაგრამ ი. საბანისძე ეროვნულ თვითშემცნებას მხოლოდ ღირსებათა შეგვრძნებაზე როდი აფუძნებს. ამოხ მოტივს რომ აუღივებს, ამას იქვე თან ახლებს ამ ღირსებათა დავიწყების შეგვრძნებას და ამგვარი, შეიძლება ითქვას, ანტიონომური წესით წარმოათავს ეროვნულ ცნობიერებას.

ასეთ ფონზეა მოცემული აბო თბილელის სახე.

ბ.წ.

აბოა „ახალი მარწამე“ (ამას მრავალგზის იმეორებს ნაწარმოები, და ეს არაა შემთხვევითი ფრაზა, იგი ტერმინია). „აბოა ქართველთა მეოხი“, მათი მხსნელი, ცხადია, სულიერად მხსნელი. აბოს წამებით იწყება განახლება: ვაცნობიერება ეროვნული ღირსებებისაც, დღევანდელი უბედურებისაც და სამომავლო გზებისაც.

აბო „იყოო აბრამენი, ძეთაგან ისმილინთა, ტომისაგან სარკინოთაისა“. იგი გამოეყო აბრამენს, რომ შემდეგ მიბრუნებოდა „წიაღსა აბრაჰამისა“ („აბრაჰამის წიაღი“ წმინდანთა სულიერი სავანე იყო).

ავტორი ყოველივეს ასე აუღივებს სიმბოლურის შინაარსით, თვით მარტინისა და ყოფითაც კი და, მეტადრე ისეთ ფაქტს. როგორცაა აბოს განწირება თავისი ქვეყნისაგან: „ჩუენდა სოფლად გამოცვლია-იგი არა თუ თვით თავით თვისით განიზრახა, არამედ ვითარცა იგი უფალმან მტკუნა ნიანისა, მას აბრაჰამს მასვე ქუეყანასა შინა ქალდეელთასა, ვითარმედ: „გამოევი ქუეყნიდანან შინისა და ნათესავისაგან შინისა და სალასაგან მანისა შინისა და მოვიდ ქუეყანასა მას არმელში ვიურენო შენ და ეგრეთვე ესე უფალად ნაშობი აბრაჰამისი არა თუ თვისთა გონებით, არამედ წამის უფოთა და რწმინდის მიერითა იწვივა ესეუა და დაუტყვა მამა და დედა და ძმანი და ნათესავნი და მონაგებნი და აგარაკენი“.

აბოა „თან დაკვირებულნი ანალოგიები მსგავლავს მთელს „პველქართულ სახისმეტყველებას, ჭარეფბათის მარტვილობაშია“, შემდეგ აქ, „აბოს წამებაში“, მეტი, განსაკუთრებით — „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ და ა. შ.

აბრაჰამი აბოს სახეში ასეა განიწარსებული: აბო ტრეპის თვისი ქვეყანას, ღიღის ქართლში იწინაა ქართულ მწიგნობრობას, ეწარება ახალ რწმენას, ესაუბრება მრავალ შჯულის მეცნიერს, ზოგს ეკამათება კიდევაც. ამ გზით მან უარყო „მამული შჯული“, აბო



არსით უკარგი ეკალთაგან გამოირჩეულია. ეს ჩვეულებრივი ზიზღიერი ფრაზა უბრალო ტრაფარტად შეიძლება მიგველო, რომ მას საკმაოდ ფართო შენიშვნა არსებობს და ტვირთვა არა მქონდება. ამო, არსბათაგან გამოყოფილი პიროვნება, „უკვლემა ამის ჩვენსა სოფელსა ქართლისასა მეოხედ ჩუნდა“ მოგვევლინა. ი. სახანისძეს შეეძლო „ქება ქებათის“ სიტყვებით გამოხატება ის გარდაბები, რომლებიც ამოს წყალთით ერის ცნობიერებაში უნდა გაჩნდეს: „მე მინარე ვარ და მღვიძავს გულსა ჩემსა“ (5,2).

არბობა ერის დამორჩენელი ძალაა, ნაშბობი უკვლით სიკეთისა. აქედან იქცევა უმთავრესი სათქმელი: ეს დამორჩენელი, სიკეთის ჩაშლის ძალა ერსა უნდა გადაიქციოს თვითშემეცნების იმპულსად, ძალად თვითგაცნობიერებისა. ესე იგი, ფაქტიურად, სიკეთის ნაშბობი ძალა სიკეთის გამადვივებელ ძალისხვევად უნდა გადაიქცეს. უკეთობების სიკეთედ გადაქცევის მაგალითთა თვით ამო, უკარგი ეკალთაგან გამოირჩეულია. და თვით ეს ფაქტი ქართულთა შემოქმედების შედეგია.

ესაა უმთავრესი ქვეტექსტი ამოს მხატვრული სახისა და გამოხატულება ი. სახანისძის ესთეტიკური თვალთახედვისა. საერთოდ, არც იყო მოსალოდნელი არბის მოქცევის ფაქტი იმ დროს საგანგებო განზოგადების გარეშე დარჩენილიყო.

„აბოს წამება“ პოლიტიკური ნაწარმოებია: I თავი ქადაგება, საკუთრივ აგიოგრაფიული თხრობა II-III თავებშია, ხოლო IV თავი („ქება“) ჰიმნოგრაფიული სახითია. I და IV თავები ერთმანეთს ემსგავსება: ზოგადი მსჯელობით და მიმართვის ფორმით. ამგვარი მსგავსება გულისხმობს განსხვავებულებას: I თავში მსმენელთა მიმართვა, მეოთხეში — აბოსადმი, რაც ამ თავს ლირიზმს ანიჭებს. ეს მთელ ნაწარმოებს პოლიფონიურობას სძენს და იქმნება ე. წ. „დერძულ სიმეტრიაზე“ აგებული კომპოზიცია. მისი „დერძი“ სწორედ აგიოგრაფიული II-III თავებია, როგორც ერთი მთლიანობა და მის მიმართ სიმეტრიულად ლაგდება ერთმანეთის მსგავსი I და IV თავები.

დერძულ სიმეტრიაზე აგებული პოლიფონიით აღბეჭდილი კომპოზიციები შუა საუკუნეების ხელოვნებაში იერარქიული ანსამბლურობის ზოგადესთეტიკურ პრინციპს ემყარება. იგი პირობითად ასე შეიძლება გამოხატოს: a—b—a'. თუ ამ სქემას „აბოს წამების“ კომპოზიციულ დადივითან, იგი ასეთ სახეს მიიღებს: a—(I თავი) — b (II-III თავები) a' (IV თავი) იგი ანალოგიას პოვებს თვით ქართული ტაძრის კომპოზიციის, სადაც დერძული სიმეტრიის ცენტრი გუმბათია, ხოლო ტაძრის სიმეტრიულად შეთანხმებული ელემენტები ერთმანეთს მთლიანად არ იმერტებენ. ცხადია, ყოველთვის ასეთი ანალოგიების პირდაპირი სხობა ძებნა აგიოგრაფიასა და ხუროთმოძღვრებაში უმართებელია, მაგრამ ზოგადედ იგრარქიული ანსამბლურობის პრინციპი მაინც შეიძლება უკუვლანდ იდებნოს.

ზუნებრივია, რომ „აბოს წამების“ შემოადინებულ სტრუქტურას თვით აბოს სახის ჩვენება განსაზღვრავს. იგია ნაწარმოების კომპოზიციის „სიმეტრიის დერძი“. ამის მიხედვით ხდება ნაწარმოებში სათქმელის განწილდება. როგორც I, ისევე IV თავი „სიტყვაბელოვნებაზე“ აგებული, II-III თავები კი აბოს თავგა-

დასავალია. გავრცელებული ესთეტიკური პრინციპით, რომელსაც მიჰყვება ი. სახანისძეც, სიტყვაბელოვნებით გამოხატვა ვერ ლაგდება ფაბულურ ნაწილზე მაღლა.

I თავში მოცემულია ზოგადი მსჯელობა ერის მდგომარეობაზე, მის თავისებურებებზე და მის ამოცანებზე, წმინდანთა ზოგად თვისებებზე, ხოლო მეოთხე თავში აღნიშნულია, თუ ყოველივე ეს როგორ გამოხატვა აბოს სახეში (ხოლო ამის კონკრეტული ჩვენება II-III თავებშია). საერთო სტრუქტურა I და IV თავების სხვადასხვაგვარია. ზოგადად I თავის თავის შემადგენელი ნაწილები შეგვიძლია გამოვყოთ შემდეგ პირობითი სახედებით:

1. მსმენლებისადმი მიმართვა; 2. „მეშვიდეს დარსა ზედა ვდათ“; 3. „ქართლიანი გარდაგულად მდის“; 4. ახალი მოწამე; 5. სიმბოლოები; 6. ბერძნებთან შეთანატოლება; 7. „დედა წმიდათა“; მეოთხე თავი: 1. მსმენლებისადმი მიმართვა; 2. „გვიბაროდნენ“; 3. აბო-მუშაკი მეათათმეტიხა თმისა; 4. ჭვარცხულ „გაზაჰსა ემსგავსე“; 5. „შენ იმერ მოგუთაბლა ქრისტე“; 6. „უნებლიებით წარმოგაჩინეს“; 7. „საკურთხეველი აბელისა“; 8. „უკარგი ეკალთაგან გამოგარჩია“; 9. „ეთართმე გაქმედ“.

I თავში სათქმელია: ქართველები „გარდაგულადრწენსო, რომელნიმე მძღავრებით, რომელნიმე შეტყუებით, რომელნიმე სიყრმესა შინა უტყუტებით, რომელნიმე მზაკურანებით და სხვანი, რომელნი-ესე ვართლ მორწმუნენი, მძღავასა ქუთუხე დამონებულნი და ნაკუდვეანებითა და სიგლასაკითა შეკრულნი, ვითარცა რკინითა ბარსა ქუთუხე მათსა გუმუღლნი და ქქანლნი, ძვირად-ძვირად ზღუელენი, შინითა განსლევინან და იყვიყვინან, ვითარცა ლერწმანი ქართაგან ძლიერთა“.

როცა ვაღარებთ ამ სიტყვებს სათანადო ადგილს IV თავიდან, შემოადინებულ „სიმეტრიულ პარალელიზმს“ ვხედავთ: „შენ ახალი ესე ქრისტეს მორწმუნენ, მოძალა რუნდა-იქმენ, სწავლებლნი უფროსი გულისხმიერ მუენ, შერყულნი უფროსი განამტიცეს, განამტიცებულნი განამხარულენ, წარმართნი წადიერ მუენ ქრისტეს მონებად, სახსენებელი მარტვილობისა შენისა ჩუენ ადვიტცივე, სახელისა შენისა მონობადად ყოველთა ქადაგ ვიქმენით“.

სამეცნიერო ლიტერატურაში არარატვის ყოფილა ყფრადღებული პირველ თავში მოცემული სიმბოლოები დღესაც: 1. კარი, 2. გზა, 3. ტარგი, 4. მუქმეზა 5. ლოდი, 6. მარგალიტი, 7. ყვაელი, 8. ანგელოზი 9. კაცი, 10. დურთი, 11. ნათელი, 12. ქვეანა, 13. მარლი, 14. მატლი, 15. მარცვალი, 16. ჭე სიპაროთისა. გამოძიებულია მართ წყაროები (ე. კეკელიძე, ი. აბულაძე, რ. ბარამიძე). I თავში მოცემულია ამ სიმბოლოების განმარტებანი, როგორც ავტორი ამბობს, ძველი ავტორების კვლობაზე.

მაგრამ წარმოდგება საკითხი: რატომ სწორედ ეს სიმბოლოებია განმარტებული ნაწარმოებში? აქვს თუ არა ამის მნიშვნელობა ნაწარმოების მთლიანობის გასაგებად?

საქმე ისაა, რომ ეგვეე ნიშნები IV თავში მიეწერება აბოს, უმეტესწილად, პირდაპირ, ზოგჯერ გადატანით. ე. ი. ჭერ წარმოსახულია დურთი, ბოლოს კი ნაჩვენებია, თუ როგორაა განსახიერებული აბოში მისი ნიშან-თვისებანი. დურთის ნიშან-თვისებებით პირვენ-

ბის გამოხატვას დიდი ესთეტიკური პერსპექტივა ჰქონდა, საბოლოოდ მას მთავრდებოდა ადამიანის გაღმერთებამდე რენესანსის ეპოქაში. „ვეფხისტყაოსანში“ ნესტანი დახასიათებულია ხალხთა ატრიბუტებით, როგორც ლეოტორი ნათლის მფენი სიღაშის მატარებელი. თუ „აბოს წამებაში“ ღვთისორი ნიშნები მიეწერება წმინდანს, აქ უკვე იხიენ გადატანილია საერო პიროვნებაზე, რაც, თუ შეიძლება ითქვას, აზროვნების ესთეტიკური სეკულარიზაციის გამოხატულებაა. „აბოს წამებაში“ ღმერთი წმინდანის პირველობაზე, „ვეფხისტყაოსანში“ ადამიანური, თუნდაც ხორციელი მშვენიერებისა. ი. სახანისძის მიერ მოწოდებული განმარტებანი პატრისტიკული ეგზეგეტიკის ტიპისაა, რომელიც პლატონური სააზროვნო ტრადიციებით იყო აღბეჭდილი და ამიტომ ასეთი გააზრებანი, თუნდაც ღვთისა, თავისუფალი იყო და ადვილად ჩაირთვებოდა მხატვრული აზროვნების კონტექსტში. სწორედ ასეა „აბოს წამებაში“. იგი თავისუფალია იოანე დამასკელის სქოლასტიკისაგან, რომელიც მაშინ უკვე ნახევარი საუკუნის წინ იყო ჩამოყალიბებული მის თხზულებაში „წყარო ცოდნისა“. I თავში განმარტებანი საკუთრივ ქრისტოლოგიური შინაარსისაა, IV თავში კი იხიენ გადაზრებულია მხატვრული მნიშვნელობით და ასეთი ზოგადი პრინციპით: „ეკთილ არს ბაძეა ეკთილსათვის მარადის“.

ანალოგიები იწყება ზოგადი მოსაზრებებიდან. I თავში სიმბოლური სახეების განმარტებამდე ნათქვამია: „ვერ შეიძლება ვართ ჩვენ მიწვედომად სიმადიდრესა მას სახელისა მისისა“. IV თავში ავტორი აბოს შესახებ ამბობს: „უფროსი გონებისა ჩემისა აღმალდა ქება სათნოებითა შენთაო“ და „მგავსად ძალისა ჩემისა ვაქებდე შენ, მუენიერებითა შექმულთაო“. ღვთის მიწვედომლობა ორმხრივ გაიაზრებოდა: თავად ღვთის ზნეების შეუცნობლობით და ჩვენი გონების შესაძლებლობათა დასაზღვრულობით (ვ. ლოსკი). „აბოს წამებაში“ ხეიერ, შერწყმულია და გააქცეულია პოეტური ზეობა: მიწვედომლობის განცდა აბოს სახეს განსაკუთრებული ამაღლებულობით წარმოგადგენინებს.

საყურადღებოა, რომ ბოლო სიმბოლო („მზე სიმაართისა“) შემდეგ კიდევ რამდენიმე ხალხთა სახელია მოცემული, მაგრამ იხიენ განმარტებული ადარა, რადგან იხიენ აბოს ველარ მიემართებთან, რამდენადაც მხოლოდ ღვთის სახელების წარმოადგენენ.

ამის შემდეგ I თავში განმარტებულია ზემოაღნიშნული სიმბოლოები, რომლებიც შემდეგ IV თავში აბოზეა გადატანილი.

უპირველესად სიმბოლური მნიშვნელობით განმარტებულია „კარი“. IV თავში კი აბოს შესახებ ნათქვამია: „შენ ქარი იგი სამოთხისა განადე ჭვრითა ქვისტისიოაო“.

მეორე სიმბოლოა „გზა“, რომელიც I თავში ასეა განმარტებული: „გზა“ ეწოდა, რამეთუ თქვა: „მე ვარ გზა და ქუეშარიტება და ცხობრება“... ესაა ნიშნები იმ გამოწვევის სიმბოლოებისა, რომლებიც უშუალოდ არაა განმარტებული IV თავში, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მთელი თავისი შინაარსით იგულისხმება, რადგან აბო მაჩვენებელ შეიქმნა იმ გზისა, რომლითაც უნდა წარიმართოს „მამულისა ჩვეულებისაგარ სვლა“.

შემდეგი სიმბოლო „ტარიგი“ უშუალოდ გამოწვევად მოკვებს IV თავში („გზაში“): „შენ ჭუტყანამა მსხვერპლად წმიდად და სათნოებელ მივიპყრა მსხვერპლად შენადე ამავე შინაარსისდაკვლად აბოს სხეულად“ აბო გაფართოებულია: გუამი შენი „გემქნა შენ, ვითარცა საყურთბეველი იგი აბელისი, ენუქისი, აბრამისი და ელიასი, რომელნი — იგი დასაწველად მათ ტარიგთა შესწირვიდესი ღმერთისაო“. აქ აბოს სული და გვამი გათიშულად არაა წარმოდგენილი. გვამია სამსხვერპლოდ და არა სული. გუამი იწვეს სულის განათვისუფლებლად. ასეა გააზრებული აბოს სხეული ვითარცა ტარიგი.

ღმერთს „მწევესი“ ეწოდო, რამეთუ „ცხოვარნი შედომილნი მოვკენიანო“. IV თავში კი აბოზე ნათქვამია: „სარწმუნოებანი ჩუენი მისა მიმართ კულად განახლდა“, „შენ მოძღუარ ჩუენდა იქმენი“.

მომდებელი სიმბოლო „ლოდი“ ასეა განმარტებული: „ლოდ საკუთარი ეწოდა წინაისწარმეტყველისა მიერ, რამეთუ ესე არს, რომელი — იგი შეურაცხ და განგდებულ იქნა მღვდელთმოძღვართა მათგან და მწიგნობართა ნათესავისა შურითათისა იერუსალიმს, არამედ ესე ყოველი თავ ყოველთა ცის-კიდეთა იქმნა“. „ქებაში“ ნათქვამია: „შენ ნათესავთა შენთა უცხო და განგდებულ გუეესო“. არსებობს სახარებისეული სიბრძნე: ბრძენთ არა აქვთ ყადრი თავის სამშობლოში (ი. 4 44). იგი ასეა გადააზრებული: აბო უჩინო იყო (ვითარცა ლოდი), მიხი არსებობა არც არავინ იცოდა და არც რამ მნიშვნელობა ჰქონდა მის არსებობას მოწამეობის პირველად. ეს ღირსება კი მას თვით არამებამ მიანიჭეს უნებლიედ. ი. სახანისძე აღაზარებს აბოზის იმის თაობაზე, რომ განზოგადებული მნიშვნელობა აბოს შესებია თვით მან, როგორც შენიშნა. ავტორი წერს: „პირველ არავინ ვიცოდა, ვითარმედ ვინ ხარ, ანუ რომლისა ნათესავისაგან, ანუ რომლისა ერისაგან, ანუ რომლითა შეკულითა ცხობნიდოდე, აქ ესერა უნებლიეთ წარმოგაიხილა საცნობარო“.

მარჯვნივ სულისა და ზორცის ერთობლივი სიყვითის სიმბოლოდაა გამოყენებული. „მარლი“ კი ასეა განმარტებული: „მარად ეწოდა, რამეთუ ცოდვით განრყუნილთა ამთ ზორცთა ჩუენთა მოგუთახლა და სიმყრალე იგი ეკითხმისაბურებისა განგუაშობა და სულნი ჩუენნი სარწმუნოებითა ღმერთისმასხურებისითა სულენლად შეგვანა“, ამას მესამე თავიც ეხმარება: „აღმავსე მე განუზავებელითა სულენლადითა სარწმუნოებისაო“. აბო მწელსაცხებელ იყო, ეკთილსუნენებლობის შემზავებელი. შემდეგ, როცა იგი წმინდანი გახდა, სულიერი ეკთილსუნენების მომცენად იქცა, მაგრამ სიმბოლიცა უფრო ღრმადდება წმიდათა წმიდა ზეცის საყურთბევის“ შემოკანით („ვითარცა სულენლდა საკუმეველთა, სულენლდა ზორცთა მავათ შენთა წინაშე უფლისა, წმიდათა მას წმიდათა სხა, ზეცისა საყურთბეველთა“).

ზ. კიკნაძე უყრადღებოა მიაქცია ძველქართულში ტერმინ „წმიდათა წმიდას“ მნიშვნელობას: „წმიდა წმიდათა ანუ დაბირი ეწოდებოდა იერუსალიმის ტაძრის იმ ნაწილს, რომელშიაც იმყოფებოდა ორადორი უწმინდესი საკულტო საგანი — რქულის კიღობანი, მასში დაცული აღთქმის დაფებით და ციური შინაითურთ და ოქროს სასაქმეველ“.

მენელ'აცხებულ ჰბოს დაფერულილი გვაშიდან ავი-
და სულიერი სურნელი და მიადწა წმინდა წმინდა
ზეციურ საკურსხეულს. „წმიდანი წმიდა“ ქრისტიან-
ული ტაძრის სურთხეველად ეწოდებოდა (% კი-
ნაქ). წამების შემდეგ აბო შეუერთდა ქრისტიანულ
ეკლესიას, მის წმინდა წმიდა საკურსხეულს. სარკი-
ნის სხეული მოწამებობისა ცეცხლს სულიერ სი-
წმინდელ აქცია, მისი გვანი განწმინდა და სულად იქ-
ცა. ასე შორეულდაა გადარბებული „მარილის“ სიმ-
ბოლიცა, ვითარცა სურნელების შემწავისა. „უკვეთი-
ლ“ განმარტებაც სურნელებს უკავშირდება. აბო
კი, როგორც უკვე იქცა, „ვარდა ეკლთაგან გამო-
ჩეულ“ (ეს ფრაზაც IV თავში).

ამის მიერ მოღის „ანგელოზის“ განმარტება: „დი-
ლის ზრახვის ანგელოზი საკურსველი, რომელი მამი-
სა მიერ ჩუნდა მსხნელად მოვიდა“. აბო კი— „უკვე-
ლსა ამას სოფელსა ჩუნესა ქართლისსა მეოხად ჩუნ-
და ქრისტიანს მოგვანება“ (IV თავის დასაწყისი). შემ-
დედგ მამე თავში კიდევ მეტი თანხედრად პირველ თა-
ვიან: „შენ ზედა განუტყირა ანგელოზთა წესსა, რა-
მეთუ ვითარცა უზორცოვან დაითმინე სიუფლიო“
(გავითვალისწინოთ, რომ „წესი“ აქ „დასაბ“ ანუ რჩე-
ვ და უკვეშირდება ბერძნულ „ტაქ.ისს“, რუსულად: „ЧИН“).
„ღმერთში“ ი. სახანისეს განსაკუთრებით იზიდავს
ყოფლისმომცველობის, ყოფლისმპყრობელობის და
ყოფლისმწმინდობის იდეა, ასევე— იდეა ხალხისათვის
თავდადებისა. ეს ცნებები, ღვთის დონეზე გააზრებუ-
ლნი და ცნობიერების შესაბამის ძალით აღმავსებელ-
ნი, ავტორის სტირდება აბოს მნიშვნელობის წარმოსა-
ჩენად. და ისე ბევრია IV თავში აბოს ღვათებრიობის
ნიშნები, რომ ეს საეთობი სავანებოდ სამტიკებელიც
კი არაა, როგორც ღვთის საზე შეიღლება დაჯიხნათ
ველდაფრწეო, ა.ეთივცა აბოც. ისიც ისევე ტარიგაცა
და უკველიც. კაცოც და ანგელოზიც.

ამაშია პირინიული მხარე იმდროინდელი ესთეტი-
კისა და აბსონაზევე აქვე მფლავდება თავისებურება
თვით ი. სახანისის სახისმეტყველებისა.

როცა ვხედავთ, ბუნების მოვლენებში გაიზარებდ-
ნენ მალად გვაბთა გამოშობატველ ცნებებს (თუ ცნებ-
სიმბოლოებს), მათგან შეგვიძლია ამოვიცნობდეთ წმი-
დადნის სახეს ისევე, როგორც სახეს ღვთისას. ასეთი
ეყო მაშინდელი ანტროპომორფისტული (კაცსახოვა-
ნი) სახისმეტყველება.

ჩვენ სავანეებოდ აღარას ვიტყვით ისეთ სიმბოლო-
ებზე, როგორცა: კაცი, ქვეყანა, მარილი, მატლი და
მარცვალი. შევნიშნავთ მხოლოდ, რომ ეს
ღვთის სიმბოლოებიც სხვადასხვა მოტივით აბოსაც
უკვეშირდება.

დასასურებ, ორი სიმბოლოს შესახებ: „ნათელი“ და
„მზე სიმართლისა“. შემთხვევითი არაა თვით ის ფაქ-
ტი, რომ 16 სიმბოლოს შორის ორი ასე ურთიერთს-
გავსი სიმბოლოა შეტანილი. ეს უნდა აიხსნას ნათლის
ესთეტიკის გავლენით, რომელიც საერთოდ მსჭვალავს
მოელს ნაწარმოებს.

ნათელი აბოსი სახის უკიდურესად ამაღლებელად
და განაზოგადებელი სიმბოლოა. ნათელი მასშია და
მისგან მოდის ნათელი. I თავში აბო საბელით მოხსე-
ნებულ არაა. პირველად ზოგადაადა სხენებული მო-
წამებობა, შემდეგ წმინდა მოწამე და ახალი მოწამე.
აქვე ნათქვამია: მან „უკველი კრებული ერთობადა

განანათლოა“. ესაა სულიერი ნათელი. აბოს სხეულის
დაწვის შემდეგ დიდი ნათელი დგება. როცა მისი ფე-
რული მტკარის გაატანეს, იქ, სადაც აღმართულად ეწოდებოდა
„წვარი ხიდისა“, გაჩერდა „ვარსკლავი მოტყინაქ-
ვითარცა ღამპარი ცეცხლისა“. და ეს ვარსკლავი
„გამოუტყვებდა ბრწყინვალეობას არა თუ ვითარცა ცე-
ცხლით ესე ქუეყანისა, არამედ ვითარცა საწინაღობე-
ელისა“. დღახანს იდეა ეს ვარსკლავი, ისე, რომ
არაბებმა იფარეს, ქრისტიანებმა სათლემბი ხომ არ
აანთესო. ხილთან რომ მოვიდნენ, „აღმაღლებდობდა
ვარსკლავი იგი ზე შაერთა“.

„სულად მეორება დამესა უმეტესდა წყალთა გა-
მოსცეს განსაკირებებელი ნათელი“. შემდგომ წყლი-
დან „აღმორწყუნდის ნათელი სვეტისა მსგავსად, ვი-
თარცა ელვანი“. „ქებაში“ თქვითლია: ცა მოწმე არსო
სიშართლესა შესნა უცხოისა ცეცხლისა გარდამოვლი-
ნებითა დღვალსა მას ზედა, რომელსა, ვითარცა უმან-
კო კრავი, შეიწირე შემწვარი ცეცხლითა“.

აქ, როგორც ვხედავთ, სიმართლის სიმბოლოა ცე-
ცხლი. იგი ზეციური („გარდამოვლილი“) ცეცხლია
და არა ამქვენიური. იგი სიმართლის გამოშობატველია
ე. ი. „სიმართლის ცეცხლი“. ასეა პოსტაპირებული
(ცხადია, მხატვრული მიმოსტაპირებით) „მზეი სიმარ-
თლისაი“ სიმართლის ცეცხლად. აქ, ვფიქრობთ, ი. სა-
ხანისძე არსოვადიტკის ეხმარება, კერძოდ, „საღმთო
სახელების“ იმ თავს, სადაც ციური ცეცხლის სიმბო-
ლოცაა განმარტებული (მნიშვნელობისა სიმბოლოებში
მსგავს სახეთა გამოჩენა: «На небесах горят пани-
кадила, а внизу — тьма». ვ. სოლოვიოვი). ბო-
ლოს ავტორი კიდევ უფრო უახლოვდება პირველ
თავის წარმოდგენებს: „შენ უფუნურთა მათ შემწირ-
ველთა მახვლითა და ცეცხლითა უმეტეს ღვთისა გა-
ნავაზრყუნესო“, „...ხოლო ქრისტემან ღმერთმან სი-
ღრეთა მათ სიბნელ ზეცისა ნათლისა განაბარწყინეს“.

უკველივე ეს ხდება აბოს სულიერი ნათლის ძალით.
იგი დგას სვეტად, რაც იგივე „სეფიტხოვლის“ იერ-
სახეცა; ქართულ სახისმეტყველებში ნათლის დიდი
მნიშვნელობის მათუწყებელი.

ასეა გამოშობატული აბო საღვთო სიმბოლოებში.
გმირის ღირსების შეგარძნებას აღიერებდა ის, რომ
მისი სახე ღვთის გამოსახატავი მოდუხებით უნდა გან-
ცდილიყო. იგი განიცდებოდა გზად და ტარიგად, ან-
გელოზად და მზედ და პირუტყ: კარი ან გზა, მარცვა-
ლი და ყვავილი, მძეა და ნათელი — უკველივე ამას
შეიღო სიმბოლოდ წმინდანის სახე მოეგონებინა.
რომანტიკოსები მსგავსი სიმბოლოით ბუნების მო-
ვლენებში საკუთარი სულის მოძრაობას და ფიქრთა
სიღრმეს ამოკითხავდნენ ხოლმე. ავღოგრაფი კი ბუ-
ნებას სულ სხვაგვარი სიმბოლოით აშინარსებდა. უყუ-
რებდა ბუნების და მასში ხედავდა ღმერთის ან წმინ-
დანის სიმბოლოებს.

თუ ამნაირ მოზიციის ისტორიული თვალსაზრისით
მივუდგებით, უფრო ადვილად და ნათლად გამოჩნდებ-
და მისი დადებითი შედეგებო. იმდროინდელ მოსო-
მბლედლობით გარემოცვაში რწმენის შესუსტება რომ
ეროვნული შეგნების დაქვეითებას მოასწავებდა, ეს
ცნობილია, არაბოვამ შეასუსტა ჩვენნი რწმენითი სიბ-
რწე. და როცა მწერლობა ამწვირებდა იმგვარ
მსოვლშეგარძნებას, რომ სულ სხვადასხვაგვარ მოვლე-
ნებში შეიღლება დაჯიხნათ ერთი საერთო იდეალი,

ცხადია, ეს რწმენით შემეცნებას აძლიერებდა, ბუნებას სულიერებით აზიანარსებდა და მას თანდათან ესთეტიკურადაც ახლობელს ხდიდა. აქაც ბუნების ესთეტიკურად განცდის პერსპექტივა ისაბეზღადა.

ანტიკარაბული პოლემიკის ქვეტექსტი შეგვიძლია ამოვიცნოთ ღმერთისა და ადამიანის დახლოებაში. მამპალიანობა აშორიშორებდა ღმერთს და კაცს. ძალიან იყო შორეული, შრისხანე და დაუნდობელი. ი. საბანისძე აბოშო ხედავს ღვთაებრივ ნიშნებს (ცხადია არეოპაგიტული თეოზისის მსგავსად). რაოდენ განუენებელი და მისტიკური არ უნდა იყოს I თავში ჩვენს მიერ განილული სიმბოლოები, შემდეგ იგი გადაამხარებელია და, ამდენად, ესთეტიკურად ნიშნებს. ესაა რელიგიის ესთეტიკაციის გზა, გზა ხოფლისა და შესასოფლის მორიგებისა. საერთოდ, როგორც უკვე აღნიშნულა, სოფლისა და ზესტასოფლის მორიგების პრობლემა გააქოლი ტენდენციად ქართული აზროვნების განვითარებისა (რ. თვარაძე).

ძალზე საუბრალებოა ერთი მონაკვეთი „აბოს წამების“ მეოთხე თავიდან. მისი გამოყოფა ადვილად შეიძლება, ისე სხვაობს იგი მის წინაა და მომდევნო ნაწილებს ფორმალურადაც (ფრაზეოლოგიურად, დასაწყისით და დასასრულით) და შინაარსობრივად, მოკვეთავს მას მთლიანად:

„შენ მამამან ზეცათამან მხოლოდ-შობილისა ძისა თვისისა მიერ გვირგვინოსან გყო და სულისა წინდისა მადლითა აღგავსო?

შენ ძემეა მამისა მიერ შეგაწყნარა და სულმან წნიდამან გადიდა.

შენ სულმან წმიდამან შეგიყვარა და მამისა ძისა თანა ერთობითა თვისითა პატივ-ცვა და აღუწლისა მძლიდ გამოგაჩინა?

შენ ზედა განუვირდა ან გელოჯთ ა წესსა, რამეთუ ვითარცა უხორცოზმან დაითმინე სიკუდილი ქრისტესათვის?

შენ ზედა მამა-მთავარნი იხარებენ, რამეთუ ნეტარმან აბრამამ თვისთა ნაშობთაგანი შეგაწყნარა წიაღთა თვისთა, ქრისტესთვის, რომელი-იგი კარავსა თვისსა შეწყნარა და მისგან მრავალთა ნათესავთა გამოჩნდა მამად!

შენ ქრისტეს მოწამეთა მან ნაყოფ ექმენ და მოციქულთა მოწაფე.

შენ მოწამეთა მათ შორის ზეცისა მეუფისა მის მატონასა სახელით დაიწერე და მარტვილთა თანა გვირგვინოსან იქმენ!

შენა აღმსარებელთა მათ თანა განწეწე და მართალთა თანა ღიღებულ ხარ!

შენთვის ფრიალ დამიკვირდების ჩუენ, წმიდლო მოწამეო“.

ეს მონაკვეთი მიზანდ ისახავს აბოს სულიერი სიწმიდის წარმოჩენას სიწმინდის იერარქიის სხვადასხვა საფეხურებისაში იმიმართებაში. აქ ამგვარი 9 საფეხურებია: 1. მამა ღმერთი, 2. ძე, 3. სული წმინდა, 4. ანგელოზნი, 5. მამათმთავარნი, 6. მოციქულნი, 7. მოწამენი, 8. აღმსარებელნი და მართალნი (ИПР-ВЕРНИКИ) და 9. ჩვენ.

ეს ცხრა საფეხური მოიცავს 9 ცას და მათ იერარქიულ წყობას სიწმინდის ხარისხისდა შესაბამისად. ისინი, იმდროინდელი მოძღვრების მიხედვით, წარმოდგენილია ქართულ ტაძრებში, რომლებიც

„ათა მოზაძავნია“ (ეს ძალზე საინტერესო ტერმინი გიორგი ათონელის „იოანესა და ექვთიმეს ცხებურე ბავში“). ტაძრებში ფრესკები განლაგებულია შემდეგნაირად: აბოს წამების“ ზემოთ მონაკვეთითა (შტრ. რ. სიარაზე, სახისმეტყველება, თბ., 1982). ი. საბანისძის მხატვრული წარმოსახვა ამ ნორმატულ იერარქიას, თითქოსდა, არდევს, თითქოსდა, აბოს აღიერიტ ცველ-განა და არა მხოლოდ მოწამეთა შემდეგ ცაზე. აბო თავისი სულიერი სიწმინდით ზეცისა და მიწის შემადგენელია. ჩვენთვის მთავარია მაინც ამ წარმოდგენათა ესთეტიკური უკუფენა. ამ გზით აბოს სახის მხატვრული სიამაღლე, შეიძლება ითქვას, კოსმოსური მასშტაბითაა წარმოსახული. ესაა გამოხატულება ანტიკლასიკული მონუმენტალიზმისა, რომელიც იმდროინდელი სახისმეტყველების ერთ-ერთი საფუძველია. „აბოს წამებაში“ ძირითადად სიამაღლე პერსონაჟია: აბო, ნერსე ერისთავი და არაბი მხატვლი, — წმინდანობის იდეის, ქართლის აღდგომარეობის და არაბობის, — სამი სიმბოლოა. ამასთანავე საკმაოდ შესაგრძობია ავტორისეული „მეც“ („სანატრელითა მიოქრისტეს-მიერთა სიყვარულითა შემოეუარე მე, ვიდრე იყავ-და სოფელსა ამას შინა ჩუნესაო“ და სხვა.)

ნიშანდობლივია ნერსე ერისთავის სახის ჩვენება მიუხედავად იმისა, რომ ნერსე საკმაოდ მნიშვნელოვანი პიროვნება იყო, რომ, ფაქტურად, აბოს მოქცევა მისი დამსახურება, მისი სახე მკრთალდაა წარმოდგენილი ნაწარმოებში. ნერსეს ოჯახი ერთგვარი ცენტრია მთელი იმდროინდელი საქართველოს პოლიტიკური ცხოვრებისა. აქ აღიზარდა გრგოლ ზნაძეთი და აქვე ისახება საფუძველები საქართველოს მომავალი გაერთიანებისა (ვ. ჭელიძე). საერთოდ ბევრ რასმე ავტორი საიდუმლოდ ტოვებს ნერსეს ცხოვრებიდან: კონკრეტულად არც ის ვიცით, თუ რატომ შეიპყრეს ნერსე, ან მეორედ რაოდენ დატოვა თბილისი, ავტორი არ განმარტავს, რომ ზაზარეთს წასვლა ანტიარაბული მიზნებით უნდა მომხდარიყო. ზოგადად ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ავტორი, თითქოს, ვანზარს მოსავს იდუმალებით ნერსეს სახეს, და მაინც, თვითმპარი მნიშვნელობა ნერსეს წარმოსახრებად, ნერსეს ცხოვრებიდან მხოლოდ ისაა მომზობილი, რაც აბოს თავგანდავლის თვითავრის მომენტებს უკავშირდება, სხვა კი არა ჩანს.

ნერსე უფრო ჩანს მოქმედებით, ხოლო აბოს სახის ჩვენებისა უმთავრესია თვითშემეცნება (ნიშანდობლივია, რომ ასევე უპირისპირდებიან ერთმანეთს აბო და სხვა პერსონაჟები ნ. წულესიკარის რომანში „ათი დღე აბო თბილელისა“. ესაა აბოს სახის მხატვრული ინტერპრეტაცია). ძალზე საუბრალებოა ამ მხრივ ის პასუხი, როცა აბო წარმოიდგენს რომ, თითქოსდა, თვითონვე მიაცილებს საუბარა ნუხეს და ეს განიცდება როგორც რეალური შეგრძობა (გ. ფარულავა).

აბოსთვის თვითშემეცნება თვითსრულყოფის გზაა. თვითშემეცნება წარმართება უკუმოქცეული ხელვით, საუბარ სულში ჩაღრმავებით (საუბრალებოა, რომ ევსტათი მცხეთელის თვითგაცნობიერება ხდება

სხვისი ქადაგებით, აბოს სახეში ეს გაცილებით სუ-
ბიექტივიზირებულია). ამგვარი სულიერი ასკეტოზში
აბოს პიროვნებაში იმთავითვე საგულღებელია, როცა
ჩერ კიდევ 17-18 წლის ვაჟები მშობლებითა და და-
ძმებით ვარემოცული, შინაგანად სულ სხვა სულიე-
რი ცხოვრებით ცხოვრობს. შუა საუკუნეებმა სუ-
ლიერი ასკეტოზის ორი სახე იყოს: პირობითად რომ
ვთქვათ, ერთია უდაბნოს ასკეტოზში ანუ ასკეტოზში
მარტომყოფისა, ხოლო მეორეა „დერვიშული ასკე-
ტიზმი“, ანუ მარტოსულობის ვაიციდა ხალხში უფო-
ნისას. აბოს სახეში ორივეა, მაგრამ ამითაც არ ამო-
იწურება მისი მნიშვნელობა. აბოს სხვას უნდა გადა-
ექცეოს თვითგაცნობიერების მაგალითად. ი. საბანისძე
აბოს სახეს აქცევს მსმენელში საკუთარი „მე“ გა-
ცნობიერების იმპულსად. და ამ გზით მსმენელში გა-
ცნობიერებული „მე“ არ იფიქსირდება თავის თავ-
ში ჩაეკეტვას. „მე“ პროექტირებულია ეროვნულ
ცნობიერებაზე. ამ ნაწარმოებში „ჩვენ“ არ გულის-
ხმობს მხოლოდ აბსტრაქტულ ზოგადობას — „ჩვენ
ქრისტიანები“. „ჩვენ“ დაკონკრეტებულია ეროვნუ-
ლი შინაარსით და მასთან მიაზრებულია — ჩვენი სა-
რწმუნოება, ჩვენი ადგილი ამ ქვეყნად, დრონი ჩვე-
ნი ცხოვრებისა და ა. შ. როცა მთავრდება ნაწარმო-
ები და ქებითი ნიშანსაცა აბოსადმი, კვლავ შემოდის
„ჩვენ“ ზემოაღნიშნული შინაარსით. ეს კი ამ თხზუ-
ლების მთლიანობას განაპირობებს.

ჩვენი დაკვირებანი ასე შეიძლება შევაჯამოთ:

1. იოანე საბანისძის ესთეტიკურ-პოეტკურ თვალ-
თარღვანი უკავშირდება ეროვნულ თვითშემცნებას,
რაც, თავის მხრივ, ემყარება რწმენით ცნობიერებას
(რწმენითი და აზარწმენითი შემცნებას ურთიერთდა-
პირისპირებას).

2. ეროვნული თვითგაცნობიერება ნაწარმოებში
ძირითადად წარმართება არა საკუთარი ცოდვილია-
ნობის შეგრძნებით, რაც ჩვეულებრივი მოტივია იმ-
დროინდელ მწერლობაში, არამედ ეროვნულ ღირსე-
ბათა გააზრებით, რისთვისაც წამოყენებულია ოთხი
მოტივი:

I. ქართველები ქვეყნის დასასრულს ცხოვრობენ
და მარტონი იცავენ ქრისტიანობას, II. ქართლი
ერთ-ერთი უძველესი ქრისტიანული ქვეყანაა, III.
ქართული სარწმუნოება ბერძენისას ეთანასწორება,
IV. ქართლი წმინდანთა სამშობლოა.

3. ნაწარმოებში მოცემულია ეროვნული ვითარების
სივრცული და დროითი მოაზრება: ვააზრებულია
ქართლის ადგილი „ოიკუმენაში“ ანუ კულტურულ
მსოფლიოში და ესქატოლოგიურ ვითარებაში. ეს-
ქატოლოგიურ პესნიზმს თავისებურად უპირისპირ-
დება ეროვნული ოპტიმიზმი. „ოიკუმენას“ აღნიშ-
ნავს „ქვეყანა“ (თუმცა ეს სიტყვა სხვა მნიშვნელო-
ბითაც იხმარება). ქართლი „ოიკუმენას“ დასასრუ-
ლია, რომლის იქით იწეება ოიკუმენასმიმდური სამ-
ყარო.

ასეთ ფართო ფონზე აბოს სახის წარმოდგენა გა-

მობატლებია იმდროისთვის ცნობილი აბსტრაქტუ-
ლი მონუმენტალიზმის ესთეტიკური პრინციპებისა.

4. აბო, ვითარცა არაბებიდან გამოსული პიროვნე-
ლი, დამორგუნველი ძალის სიკეთედ გადაქცევის
სიმბოლოა. დამორგუნველი ძალის სიკეთედ გადაქ-
ცევა ქართველთა საკუთარი ძალისმშვეი უნდა მო-
ხდეს.

5. ბერძენბანათვის შეთანასწორების საფუძველი
ი. საბანისძისთვის უნდა მიეცა ბიზანტიაში ხატმარტო-
ლობის გავრცელება. აბოს წამებაში თავს იჩენს
ანტიხატმარტოლური ტენდენციები, რომლებიც უპირ-
ისპირადაა ულტრაპირიტუალისტური ესთეტიკის
პრინციპებს.

6. „აბოს წამების“ კომპოზიციით აგებულია „დერ-
ქული სიმეტრიის“ მიხედვით: I თავში მოცემული
ზოგადი იდეალების რეალიზაციაა II-III თავები,
ხოლო მათი ლირიკული უკუფენი IV თავშია. ეს
განსაზღვრავს I-IV თავებს შორის მსგავსება-განსხვავ-
ებებს. ნაწარმოების ამგვარი აგებულება შეიძლება
გამოისახოს შემდეგი სქემით: a (I თ.) — b (II-III თ.)
— a' (IV თ.).

7. ნაწარმოების კომპოზიციური წყობის ამგვარი
მოდელი ი. საბანისძის საშუალებას აძლევს სასურა-
დებო პოეტკური ამოცანები განახორციელოს. I
თავში განმარტებული საღვთო სიმბოლოები IV თავ-
ში მიმართება აბოს. აქ ისახება რელიგიური სიმბო-
ლიკის ესთეტიკაციის პერსპექტივები, გზები და
ფორმები მისი გამხატვრულებისა, რაც ესთეტიკური
სიკულარიაციის გამოვლინებაა. საღვთო სიმბოლო-
ებით პერსონაჟის გამოხატვა მის ესთეტიკურ პოტენ-
ციას წარდის, რამაც შემდგომი განვითარება პოე-
ტიკური მწერლობაში და უმაღლეს იდეალთა ამ-
ქვეყნად ძებნაზე მივყავანა.

8. „აბოს წამებაში“ ანტიარაული პოლემიკის ნი-
შით წარმართება აღმანიხსა და ღმერთის დახლო-
ება, რამაც, აგრეთვე, ახლებური ესთეტიკური პერ-
სპექტივა პოეტიკური მწერლობაში. ამის ნათელი
ნიშნებია ერთი გამოკალკეებული მონაკვეთი ნაწარ-
მოების IV თავიდან. აქ აბოს სულიერი სიმადლეუ-
ციის ცხრა ზეადმავალ საფხურთანაა შეაღებულ-
ლი. ეს საფხურები თავისებურად ესადაგება ფრეს-
კათა ვანდაგების პრინციპებს ქართულ ტარებში.

9. ნაწარმოების ღერძა ქმნის თვითშემცნება. სა-
კუთარი „მე“ შემცნება არაა დაკავშირებული მხო-
ლოდ ქრისტიანული მწერლობის ცნობილ კონვენ-
ციურ მოტივთან — „ჩვენ ქრისტიანები“. „მე“ და-
კავშირებულია ეროვნულ თვითშემცნებასთანაც, რაც
იოანე საბანისძის ესთეტიკურ-პოეტკური თვალთხე-
დის განსაზღვრულია.



ზაზა ფანასკერტელი ციციშვილი ქართულ მხატვრობაში



ს. მირზაშვილი.
ყინცვის ფრესკის ასლი

XV საუკუნის გამოჩენილი მკურნალისა და „ბრძენთმთავრის“ ზაზა ფანასკერტელი-ციციშვილის სახე, როგორც ირკვევა, XV-XVI საუკუნეებიდან ქცეულა მხატვართა შთავონების წყაროდ. ამას მოწმობს მისი ფრესკული პორტრეტი ყინცვისის ტაძარში, სადაც იგი გამოხატულია, როგორც ამ მონასტრის რესტავრატორი და ეკლდერის მიმშენებელი. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ამ პორტრეტზე ზაზას ქუდი იმ დროისათვის სამეცნიერო ხარისხის „ბრძენთმთავრის“ მიმანიშნებელია.

ერთ-ერთ პირველ ცნობას ფანასკერტელი-ციციშვილის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ, განსაკუთრებით მის ღვაწლზე ყინცვისის ტაძრის რესტავრაციაში, იძლევა ვაზ. „კვალში“ (1897, № 8) გამოქვეყნებული წერილი იასონ ციციშვილისა „საციციანოს მთა და მისი არქეოლოგიური ნაშთები“. აქვე მოთავსებულია უცნობი მხატვრის მიერ შესრულებული პორტრეტი. არ არის გარკვეული, თუ რის საფუძველზეა შესრულებული ნახატი. ყინცვისისეული ფრესკის პირდაპირი ასლი კი არ უნდა იყოს.

გასული წლის გაზეთ „კომუნისტში“ (16/VII, 1963 წ.) გამოქვეყნდა წერილი „იქნებ გუგოში და ქოზიდა ერთია“, რომელშიც

ავტორი დ. ბუზუკაშვილი ამ სურათის მხატვრად მიიჩნევს თვით სტატიის ავტორს იასონ ციციშვილს. როგორც სხვა წყაროებიდანაც ირკვევა („ივერია“, 1886, № 212), ი. ციციშვილი მხატვარი ყოფილა და საფიქრალია, რომ ზაზას პორტრეტი მისია.

ყინცვისის ფრესკის მიხედვით არის შესრულებული ნახატი. რომელიც თან ერთვის ზაზას „კარაბადინის“ II ტომის პირველ გამოცემას (1948 წ.). ცნობილი კობისტის, მხატვარ სოფიო მირზაშვილის მიერ შესრულებული, ყინცვისისეული ფრესკული პორტრეტი ამჟამად ამშვენებს ქართული მედიცინის ისტორიის მუზეუმის ექსპედიციას. ფანასკერტელის პორტრეტებს შორის მნიშვნელოვანია უჩა ჯაფარიძის მიერ შექმნილი პორტრეტი (1958), რომლის ფოტორეპროდუქცია გამოქვეყნდა 1959 წელს გამოცემული „კარაბადინის“ I ტომში. ფრესკულ პორტრეტებთან მსგავსებასთან ერთად ამ ნამუშევარში წარმოსახულია ბრძენთმთავრის ცოცხალი, მართალი სახე. უ. ჯაფარიძის ეს პორტრეტი საფუძვლად დაედო სხვა მხატვართა მიერ მოგვიანებით შესრულებულ ნაწარმოებებს.

ცნობილი სომეხი მეცნიერ-მედიკოსის მხითარ ჰერაციის 1000



პ. გურული.

ზაზა ფანასკერტელი-ციციშვილის ჰედური პორტრეტი

წლისთავთან დაკავშირებით აღდგომის დღეებშია შექმნილი სურათი, რომელზეც გამოსახულნი არიან მხითარ ჰერაცი და ზაზა ფანასკერტელი-ციციშვილი. მათ ცალ ხელში თავიანთი მეცნიერული კვლევის ნაყოფი უჭირავთ — წიგნისა და ეტრატის სახით, მეორე ხელით კი მათ შორის აღმოცენებულ ვაზს ეხებიან, რაც სიმბოლურად გამოხატავს ქართულ-სომხური მეცნიერული აზროვნების სიახლოვეს, ორ ერს შორის უძველეს მეგობრულ ურთიერთობას. შთამბეჭდავია აგრეთვე კობა გურულის მიერ შესრულებული დიდი ჰედური პორტრეტი. ზაზას პორტრეტს გარს ევლება სამკურნალო მცენარეების, სიციხის ხისა და საეჭიმო ემბლემის — გველის გამოსახულებები. ჰედური მედალიონის ავტორია, აგრეთვე, ს. დილბარიანი, ფერწერული ტილოსი — ლ. ფარეიშვილი.

ამ სურათების ორიგინალები (გარდა ლ. გუდიაშვილის ნამუშევრისა, რომელიც ავტორმა მაშინ მხითარ ჰერაციის საიუბილეო კომიტეტს გადასცა საჩუქრად), გამოფენილია ქართული მედიცინის ისტორიის რესპუბლიკური მუზეუმის ექსპოზიციაში.

მიხეილ შანელია



ლ. გუდიაშვილი.
მხითარ ჰერაცი და ზაზა ფანასკერტელი-ციციშვილი

უ. ჭაფარიძე.
ზაზა ფანასკერტელი-ციციშვილი



თბილისის აღმშენებლობის ურაბენები სახელწოდებებში

თენგიზ კვიციანი

ს ი რ ა ჩ ხ ა ნ ა — სახელწოდება სპარსული წარმოშობისაა. „სირაჩ“ თუ „სირაჯ“ მედიენის ნიშნავს, „ხანა“ თუ „ხანე“ კი — სახლს. „სირაჩხანა“ ღვინით და არყით მოვუჭრეთა რიგებს ეწოდება. ცველ თბილისში ირჩი სირაჩხანა იყო — პატარა და დიდი. ისინი მტკვრის მოპირდაპირე ნაპირებზე მდებარეობდნენ. პატარა სირაჩხანა მარჯვენა ნაპირზე, კალაში, თათრის მოედნის სიახლოვეს იყო, დღეს ეს ქუჩა აღარ არსებობს, იგი გაქრა უოფილი შუაბაზრის (დღევანდელი ლესელიძის ქუჩის) რეკონსტრუქციისას. ამ ადგილზე ახლა სკვერია სიონისა და ლესელიძის ქუჩების შესაყართან, ძველად კი პატარა სირაჩხანა მცირე აღმართს წარმოადგენდა.

დიდი სირაჩხანა მტკვრის მარცხენა ნაპირზე გრძელ მოხვეულ აღმართს გასდევდა, რომელიც ძველ მეტეხის ხიდთან იწყებოდა და ავლაბრის გალავნის ქვემოთ კლდის ძირს მიუყვებოდა. ამ გზას სირაჩხანის აღმართსაც უწოდებდნენ. შემდგომში მას ღვინის აღმართი ეწოდა. აქ განლაგებული დუქნები და სარდლები მარაგდებოდნენ კაზეთიდან ურშებით ჩამოტანული ღვინით სავსე რუმბებითა და ტიკებით. ამ აღმართზე იყო განლაგებული ძველი თბილისის უმთავრესი ღვინის ბაზარი.

ს ო მ ბ ი ს ბ ა ზ ა რ ი — სომხის ბაზრის სახელწოდება მე-19 საუკუნეში გავრცელდა. მას იმ სავაჭროების ქუჩის ხაზის ნაწილი ეკავა, ქართულ წყაროებში „შუა ბაზარს“ რომ უწოდებდნენ. (იხ. შუა ბაზარი).

ს ო ღ ა ნ ლ უ ლ ი — თბილისის რეკონსტრუქციისა და განვითარების გენერალურა გეგმის მიხედ-

ვით ქალაქის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში შეიქმნება ახალი სამრეწველო-საცხოვრებელი რაიონი „ფონიქალა“ (იხ. ფ ო ნ ი ქ ა ლ ა), რომლის ერთი ელემენტი სოფელ სოღანლულის ტერიტორიას დაიკავებს.

ვახუშტი ბაგრატიონი გვაუწყებს: „მტკვრის კიდეზედ არს ქალა ურყუთა, და აწ სოღანლული წოდებით, ნაყოფიერი ყოვლითავე“. ე. ი. სოღანლულის ადრინდელი სახელები „უ რ ყ უ თ ა“ და „ს ო ნ ლ ა ლ უ ლ ი“ ყოფილა. თბილისის ტერიტორიაზე განლაგებული ისტორიული სოფლების მკვლევარის თეიმურაზ ბერიძის აზრით, „სოღანლული“ თურქული წარმოშობისაა და შევარდნისთანა მტაცებელი ფრინველის სახელიდან უნდა იყოს ნაწარმოები, ხოლო „სოღანლული“ „სოღანლულის“ გარდაქმნის შედეგია.

სოღანლული (სოღანლული) თბილისის სამხრეთ-აღმოსავლეთით მდებარეობდა და მტკვრის მარჯვენა ნაპირის ქალღმირ და ვედილი ეკავა. სოღანლულის მამულები მეფის საგვარეულოს და ამილახვრების კუთვნილება ყოფილა. სოფელზე გადიოდა მნიშვნელოვანი საქარაენო (განჯის) გზა, ამიტომ ეს ადგილი მართკუთხა გეგმის მქონე ციხე-გალავნით ყოფილა გამოგრებული, რომელიც მეფე ერეკლე მეორის თაოსნობით აუგიათ მე-18 საუკუნის 80-იან წლებში და განჯის გზას უწევდა კონტროლს.

ფონიქალაში გათვალისწინებული მოსახლეობის სპროექტო რიცხვიდან სოღანლულის ტერიტორიაზე 7 ათასამდე თბილისელი დასახლდება.

ს ო ღ ე ბ ი ლ ი — დღევანდელ მეტეხის პლატოზე პირველი ციხე-სიმაგრის აგების თარიღის შესახებ ზუსტი ცნობები არ მოიპოვება. არც იმის საბუთი არსებობს, თუ როდის გამოჩნდნენ აქ პირველ მოსახლენი. პლატონ იოსელიანი თვლიდა, რომ ციხე-სიმაგრე და პირველი ეკლესია ამ ადგილზე ვახტანგ გორგასლის ზეობის ხანაში ააგეს, მაგრამ მას არ მოყავს რაიმე საბუთი.

* გავრცელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 10, 11, 1983 წ. № 1, 3, 1984.

სახელწოდების წარმოშობას ხსნიან ვადმოცემით, რომ სპარსეთის მეფეს ზოსრო პირველს სამხედრო-სტრატეგიული მოსაზრებთა აქ ჩამოუსახლება მე-4 საუკუნეში სპარსული მოდგმის ტომი — სოღდები. აქედან — სოღდებილი.

ზოგიერთის აზრით კი „სოღდებილი“ სასაფლაოს აღმნიშვნელი სიტყვიდან „საგოდებლიდან“ უნდა იყოს ნაწარმოები. იმ ადგილებში სასაფლაოს-საგოდებლის არსებობას მოწმობს იოანე სანაინი-ძე თავის „მარტვილთაჲთაჲ კაპო ტფილელისაჲ“-ში. ამის ცხედარი გაასვენეს... გარეშე ქალაქსა და აღიღეს ადგილსა, რომელსა საგოდებელი ეწოდებოდა, რამეთუ მუნ არს საფლავები კაცთა მის ქალაქისათაჲ“.

არაბ ისტორიკოსებს ბულა-თურქის შემოსევის (853 წ.) აღწერისას ნახსენები აქვთ ციხე-სიმაგრე „სოღდების მდინა“. ატ-ტაბარი თბილისის ხუთ კართა შორის იხსენიებს „სოღდების კარს“. ბულა-თურქის აღმსარება ექსპედიციამ მიწათან გაასწორა თბილისის ციხე-სიმაგრეები და მათ შორის სოღდების ციხე — „რმდინა“, „მოვიდა და მოაღდა ტფილისს ქალაქსა, რამეთუ არა მარჩილობდა საყ ამინი: მოლა საყ, შემოსრა ტფილისი, დაწუა ცუცხლითა და მოაოხრა ყოველი არენი მისნი“ (ქართლის ცხოვრება, თბ., 1912) როგორც ჩანს, ამის შემდეგმ ხელახლა აგებულ ციხესიმაგრეს ეწოდა ახალი სახელი — ისანი.

სტამბოლის კოშკი — თბილისის ციხესიმაგრის კომპლექსის უმთავრეს ნაგებობათა შორის ვახუშტი ბაგრატიონი „სტამბოლის გოდოლს“ (კოშკს) იხსენიებს. ფრანგი მოგზაური უან შარდენი, რომელიც თბილისში 1673 წელს ჩამოვიდა, ვადმოცემს, რომ ეს კოშკი 1576 წელს ოსმალებმა ააგეს. ასეა თუ ისე, ოსმალებს, როგორც ჩანს, მართლაც ვაკეეული წილილი შეუტანიათ მის აშენება-გადაკეთებაში და ამით უნდა აიხსნას კოშკის სახელწოდების წარმოშობაც.

სტელა — მე-19 საუკუნეში წარმოქმნილი ამ სახელწოდებით ჩვენ დრომდე მოადრია მცირე ბაღმა სოლოლაკში, კიროვის ქუჩის ბოლოს, რომელიც სოლოლაკის ვრცელი ბაღების ერთ-ერთი შემორჩენილი ფრაგმენტი იყო. ახლა აქ თეატრალური საზოგადოების შენობაა.

სურფკვეთკი — ციხისღიდის ეკლესიის სომხური სახელია, რაც წმინდა გიორგის ეკლესიას ნიშნავს (თორის მოედნის სამხრეთ-დასავლეთ) მხარეზე. XVII საუკუნეში იგი აღადგინეს. წინის ეკლესიის აღების შემდეგ იგი გადაიქცა სომეხ-გრიგორიანების საეპისკოპოსო ეკლესიად.

სურფანის შანი — ეკლესია აკოფ აკოფიანის ქუჩაზე ფანოდის კალაში. იგი აგებულია 1701 წელს. ვადმოცემით ადრე აქ მართლმადიდებელთა ეკლესია იდა. დანგრევის შემდეგ იგი აღუდგინაო სომეხ-გრიგორიანებს. სახელწოდება წმ. ჭვარს ნიშნავს. ამჟამად გამოყენებულია ბიბლიოთეკის წიგნსაცავად. ეკლესია თავისი ზომებითა და მაღალი გუმბათით მკვეთრად გამოიყოფა ძველი თბილისის განაშენიანებაში, იგი ნა-

ხსენდება აქვს შარდენს. მის არქიტექტურაში ნათლად შეიჩნევა გვიანდელი ვადაკეთებები.

სურფსტეფანოზი — წმ. სტეფანეს დედათა მონასტერი დაარსებულია მე-18 საუკუნეში. დღემდე მოღწეული ეკლესია ძირფესვიანად არის შეკეთებული თუ შედგება აშენებული მე-19 საუკუნეში, მდებარეობს ფეთხანის კიბის შუაწელზე.

სურფარბანა — ბაზაზხანის ნაწილი სიონის ქუჩის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ბაზზე (სიონის მხარეზე). მამისა ბერძნისეულის შერთი „უდვარი“ ფარჩის რომელიდაც სახეობას ნიშნავდა.

სურიათუბანი — კედლის უბნის ის ნაწილი, რომელიც ციხის უბანს ესაზღვრებოდა და სადაც წარმდგინეთ მოვარეებ ემბრებოდა სახლობდნენ (დღევანდელი სინაგოგის მიდებარე ტერიტორია).

„ფატაზია“ — ყოფილი ალექსანდრელორფის (გერმანელთა დასახლების) მწვანე მსივისგან მე-19 საუკუნის ბერძნისეულის მხიცილის (აწინდელი პლუბანოვის) პროსპექტის ვასწვრვ რამდენიმე ვრცელი ფრაგმენტი შემორჩა. ერთ ასეთ „მწვანე კუნძულზე“ თეატრი და ბაღი „ფანტაზია“ მდებარეობდა (აწინდელი გორკის ბაღი).

ფაშავანკი — სომხურ-გრიგორიანული ვანქის საეპისკოპოსო ეკლესია აშენდა მე-16 საუკუნის დასასრულს თბილისის ვარეთუბანში, მტკვარის მარჯვენა ტოტის (აწინდელი სანაპიროს) პირას, დღევანდელი კოლმეურნეობის მოედნის სიახლოვეს, მის აღმოსავლეთით. ერთ-ერთი შემოსევისას ეკლესია დანგრავა და მის სპირკვლებზე, ვახტანგ VI-ის ზეობის ხანაში, 1720 წელს ახალი ეკლესია ააგეს. ეკლესია ვალავნით იყო ვარშემორტყმული. მისი ფრაგმენტები ახლაც დგას ათონელის და მტკვარის ქუჩებზე. შარდენი სომეხთა ნაამბობზე დაყრდნობით ვვიამბობს, რომ ეკლესია თურქეთთან გამოქცეულ და ქრისტიანობას ზიარებულ ფაშას აუგია და სახელწოდებაც აქედან მოდიოდა.

ფეთხანი — ბეთლემის ეკლესიის (იბ.) გვიანდელი სახელწოდება.

ფეთხანის კიბე — კიბე, რომელიც ფეთხანის უბანში კლდეს აუვება და ეკლესიასთან მთავრდება. მისი პროექტი 1850 წელს შეადგინა თბილისის საეპისკოპოსო არქიტექტორმა ტომიოთ ბელიოში, პროექტში კიბეს მიუყვებოდა სივრცეზე მოწყობილი საურავი, მგარამ პროექტი ბოლომდე არ განხორციელებულა და, ამასთან, კიბის ტრასაც ნაწილობრივ შეიცვალა.

ფონიქალა — ეს სამრეწველო-საცხოვრებელი რაიონი ვანლავებულია თბილისის სამხრეთ-აღმოსავლეთით, ირევანისკენ მიმავალ რკინიგზასა და მტკვარის შორის (სოფელ სოლალის მიდამოებში), მომავალი განაშენიანებისათვის გათვალისწინებული ტერიტორიის ფართობი 800 ჰექტარს აღწევს. საცხოვრებელი რაიონის შემნებლობა ვანპრობებულია ამ ტერიტორიაზე სამრეწველო-სასაწარმოო ზონის არსებობით. სამოსახლოდ გათვალისწინებული ადგილი ტრასებზედა აუვება თელეთის მთის ფერდობს.



ფეთხანი

პროექტის მიხედვით საცხოვრებელი ზონა სამ უბანზე განაწილდება (არქიტექტორები მ. გოგიშვილი, ი. კონინევა, კ. ტალიაშვილი) სოფელ სოლანდლის ადგილზე, რუსთავის გზატკეცილსა და რკინიგზას შორის და ზედა ბაქანზე სადგურის გარშემო. სამივე მონაკვეთი გარეთიანდება სკვერებისა და მოედნების სისტემით, რომელიც რაიონულ პარკს შერწყმება. ძირითად საცხოვრებელ უბრედებს წარმოქმნიან თავისებური სახლები. შიდა ეზოების გარშემო განლაგებული მ-სართულიანი სახლების პროექტი ითვალისწინებს ამ უბანში 18 ათასი მცხოვრებლის დასახლებას.

ფონიჭალა ორი ნაწილისაგან შემდგარი სიტყვაა. „ქალა“ მცენარეულით დაფარულ მდინარის პირს ნიშნავს, ხოლო „ფონი“ მდინარეზე გადასასვლელს. ფ რ ა ნ გ თ ა უ ბ ა ნ ი — ამჟამინდელ პირველ მაისის ქუჩაზე კათოლიკური („ფრანგთა“) ეკლესია იდგა, რის გამო ქუჩას „ფრანგთა ქუჩას“ უწოდებდნენ, ხოლო ეკლესიის გარშემო დასახლებას — „ფრანგთა უბანს“.

ფ უ ნ ი კ უ ლ ი ო რ ი — ზოგჯერ თბილისელებისაგან გაიკონთო, „ფუნეკულიორზე“ ვიყავით დასახვეწებულად. გულისხმობენ მთაწმინდის პლატოს. სინამდვილეში კი „ფუნეკულიორი“ სალიანდაგო-საბაგირო გზის ამსახველი ტერმინია, რომელიც ბაგირის ლათინური სახელწოდებიდან (funiculus) არის წარმოქმნილი. თბილისის ფუნეკულიორი 1905 წლის 27 მარტს გაიხსნა. იგი აავო ბელგეიურმა აქციონერულმა

ლმა საზოგადოებამ. მისი სიგრძე 501 მეტრს უდრის. გზის შუაწელზე 80-მეტრიანი ვიადუკია აშენებული. მთაწმინდის პლატოს თავისების იდეა, განუვლი სუფი კუნის ბლოს ჩაისახა. პირველად წინადადება წამოაყენეს სააგარკო მშენებლობის თაბანაზე, ხოლო შემდგომში წარმოიშვა აზრის აქ „ახალი ქალაქის“ დაარსების შესახებ. პლატოს ტერიტორია დაეკვეს კიდევ ნაკვეთებად და დაიწყო მიწით საკუთლაცია. „ახალი ქალაქის“ მშენებლობის იდეა არ განხორციელებულა, თუმცა ფუნეკულიორის მშენებლობა ბოლომდე იქნა მიყვანილი. პლატოზე დღემას მხოლოდ ზედა სადგურის შენობა და რამდენიმე დუქანი იდგა. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, 30-იან წლებში გადაწყდა პლატოზე პარკის მშენებლობა. იგი ოფიციალურად 1938 წელს გაიხსნა. ამავე წელს დამთავრდა ზედა სადგურის ახალი შენობის მშენებლობაც (არქიტექტორები ზ. ქურდიანი, ნ. ქურდიანი, ა. ვოლობუევის მონაწილეობით).

ქ (ვ) ა შ ვ ე თ ი — ქავთების წმ. გიორგის ეკლესია დგას კომუნარების ბაღის ტერიტორიაზე, რუსთაველის პროსპექტის დონეზე.

გადმოცემით, უძველეს ხანაში ამ ადგილზე კერათაყვანისმცემელთა სალოცავი — საკერძე მდგარა. პირველი ქრისტიანული ეკლესიის მშენებლობისას, ცამეტაგან ერთ-ერთ სირიელ მისიონერს — მამაო დავითის სახელს უკავშირებენ. მასვე უკავშირდება ლეგენდა ეკლესიის სახელწოდების წარმოშობის შესახებ: გადმოცემით, ერთ-ერთმა მონაზონმა, მანდუანების წაქეზებით ცილი დასწამა მამაო დავითს თითქოს მისგან დაორსულებულიყოს. დავითს განუცხადებია — თუ მე ვარ დამნაშავე, ქალმა ბავშვი შეას, თუ მართალი — ქაო. ქალს ქა ეშვა. ლეგენდა ამით ხსნის სახელწოდებას — „ქავშეეთი“.

დავით გარეჯელის სახელთან დაკავშირებული უძველესი ეკლესია მე-18 საუკუნეში შეიკვალა. 1742 წელს გივი ამილახვარი აშენებს აგურის ეკლესიას. იგი ტერაკოტის წარმოადგენდა, სადაც კვადრატული გეგმის მქონე ცენტრალურ მოკულობას ოთხი ნახევარწრიული აფსიდა საზღვრავდა. ტაძარი გარშემორტყმული იყო გალავნით. შემდგომში ეს ეკლესია დაზიანდა და წამოიჭრა მისი შეცვლის აუცილებლობა.

ახალი ტაძრის მშენებლობა 1910 წელს დამთავრდა. იგი აიგო იმ დროის გამორჩენილი არქიტექტორის ლეოპოლდ ბილფელდის პროექტით (ბილფელდი ეროვნებით გერმანელი იყო, რომელმაც რუსეთის ქვეშევრდომობა მიიღო. იგი მრავალი წლის მანძილზე მოღვაწეობდა საქართველოში და ბევრი შენობა აკვს აშენებული თბილისში). ნიშანდობლივია, რომ ბილფელდმა კონკრეტული დავალება მკონდა: ახალი ეკლესიის ნიშნად მას უნდა მიეღო სამთავისის ტაძრის შესანიშნავი არქიტექტურა. ქავშეეთი აშენდა ქართველი არისტოკრატისა და ბურჟუაზიის წარმომადგენელთა შეწირულობის ბარჯზე. ახალი ეკლესია აკურთხეს 1910 წლის 13 ოქტომბერს.

ბილფელდმა თითქმის სამთავისის ასლი შეასრულა, მხოლოდ ნაწილობრივ გარდაქმნა წყობა და ზოგიერთი დეტალი. ორიგინალისაგან განსხვავებით შენობა დასმულია მაღალი ცოკოლის სართულზე და შესასვლელი სამხრეთის მხრიდან განიერი კიბით უკავ-

შორდება ეზოს (ცოცხლის მოცულობაშიც ეკლესიაა მოთავსებული). განსხვავებულია სარკმელების რაოდენობა, ზოგჯერ ჩუქურთმების ხასიათი, პროფილები. მოჩუქურთმება მაღალტექნიკურ დონეზე შესრულა ქვაზე ქრის ოსტატმა ნეოფიტე აგლაქემ, არქიტექტორ ე. ანდროლიტის ნახალებით.

ქვემო კარი — „წყლის კარის“, „ლაზლა კარის“ კიდევ ერთი სახელწოდება. ვახუშტი ბაგრატიონი თბილისის გეგმაზე მას № 24-ით აღნიშნავს, როგორც „ქვემო კარს ხიდი“. საქმე იმაშია, რომ კარის პირდაპირ ავანანთ ხევზე მცირე ხიდი იყო გადებული. ქალაქის ამ მხარეს მოქცეულ კარიბჭეთაგან იგი ყველაზე ქვემოთ მდებარეობდა. კარიბჭე გაუქმდა მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში.

ქვემო მოედანი — თათრის მოედნის (იხ.) ერთ-ერთი სახელწოდება, რომელიც მოედნის მდებარეობიდან მოდის. ქვემო მოედნისგან განსხვავებით ზედა უბანში განლაგებულ ბატონის მოედანს „ზემო მოედანსაც“ უწოდებდნენ.

ქვემო უბანი — ძველი თბილისის უმთავრესი ნაწილი — კალა ახლანდელი ლესელიძის ქუჩის სწორივად განლაგებული „შუა ბაზრით“ ორ დიდ ნაწილად, „ზემო“ და „ქვემო“ უბნებად იყოფოდა. „ქვემო“ უბანი, „ზემოსთან“ შედარებით, მდინარის დინების მიმართულებით ქვეით მდებარეობდა. ქვემო უბანი მოქცეული იყო აწინდელი ლესელიძის, დაღინის ქუჩებსა და სალაღაკის ქედს შორის. ამ უბანში ქართველების გარდა სახლობდნენ სომხები, მუსლიმანები, ებრაელები, აქ ქართული და სომხური ეკლესიების, მინერების და სინაგოგის გარდა კათოლიკური ეკლესია — ე. წ. „ფრანგთა საყდარიც“ იღ-

გა. ამ რაიონში, კდისუბანში მდებარეობდა ციციშვილთაყვანისმცემელთა საკერაოც — ათეშა. ქი ა ბ ა ბ ხ ა ნ ა — სასადილო რიგი. ერთიანტონულის რიგი ძველ თბილისში თათრის (აწინდელ გორგასალის) მოედანთან იყო, გორგასალის ქუჩის გასწვრივ.

„ქი მერაიონი“ — რუსთაველის თეატრის (მაშინ — არტისტული საზოგადოების) შენობის ქვედა ფოიეს სართულზე კაფე „ქი მერაიონი“ იყო განთავსებული, სადაც თავს იყრიდა ზოლმე ქალაქის მხატვრული ინტელიგენცია. 1915 წლიდან აქ იკრიბებოდნენ „ცისფერყანწელები“. ტიციან ტაბიძე წერდა: „აღლათ მთელს ქვეყანაზე არ არის კაფე, რომელიც იტევდეს იმდენ შთაგონებას და შემოქმედებას, როგორც „ქიმერაიონი“. კაფეს კედლები მთლიანად მოხატული იყო. „ცისფერყანწელების“ ინიციატივით კედლები მოხატეს გამოჩენილმა მხატვრებმა — ლადო გულდიაშვილმა, დავით კაკაბაძემ, მოსე თოიძემ, რუსმა მხატვარმა სერგეი სუდეიკინმა, პოლონელმა სიგიზმუნდ ვალიშევსკიმ. გვიან კაფე რუსთაველის თეატრის ფოიედ და გარდურობად იქცა. კედლები არაერთგზის გადაიდებდა და შესანიშნავი მხატვრობა შთაინთქა. სამოცდაათიანი წლების ბოლოს დაიწყო სამუშაოები დაკარგული მოხატულობის აღსადგენად. გაიხსნა კედლის მხატვრობის დიდი ნაწილი. სარესტავრაციო სამუშაოები გრძელდება.

ღვინის ალმარათი — აქ ღვინით და არყით მოვაჭრეთა დუქნების რიგი იყო განლაგებული. აღმართი მეტეხის ხიდთან იწყება მტკვრის მარცხენა ნაპირზე. ადრე მას დიდი სირაჯხანა ერქვა (იხ. სირაჯხანა).

ღრმა ლეღე — ქალაქის ჩრდილო-დასავლ-

ქაშვეთი. დღევანდელი შენობის წინამორბედი



თით განლაგებული უბნის დასახლება აქ მდებარე მშრალი ხევიდან მოდის, რომელიც დიდი წვიმების შემდეგ აღდგენილი იქნა.

ლუნიის მოედანი — მდებარეობდა იმ ადგილზე, სადაც ახლა საქართველოს სსრ მთავრობის სახლი დგას. სახელწოდება მოედანმა მიიღო რუსი ჯარის მიერ 1859 წლის 25 მარტს დაღესტანში დუნიაბის ციხესიმაგრის დალაშქრების აღსანიშნავად. ციხე უსაილის ბოლო თავშესაფარი იყო. 1897 წელს ამ ადგილზე აღეკანადრე ნეველის სამხედრო ტაძარი აშენდა.

უახანის მოედანი — მიუვარს ყაზახის არმარე. თვალად

საამო,

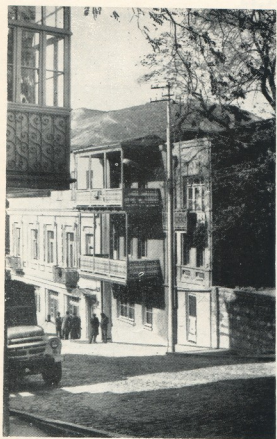
მისის ღამე, მიხედვითი, გრილი და ამო...“

ნიკოლოზ ბარათაშვილი.

ყაზახი ერქვა მაღალ სვეტს, რომელზედაც იდგმოდა თასი ან სხვა საგანი და იგი ისრით უნდა ჩამოგდოთ ცხენზე ამხედრებულ მოასპარეზეთ. ამ სახის შეჯიბრი ძველთაგანვე იყო გავრცელებული საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. ყაზახი არსებობდა თბილისშიც, ტერიტორიაზე, რომელიც დღეს კომუნარების ბაღის ქვედა ნაწილს უკავია. მოედანზე სხვა შეჯიბრებებიც ეწყობოდა.

თბილისის ყაზახის გრაფიკულ გამოსახულებას პირველად ვხვდებით ქალაქის ტურნაფორისეულ 1701 წლის ჩანახატზე. ნაბატის წინა კლანზე, მდინარის პი-

ლუნიის აღმართი



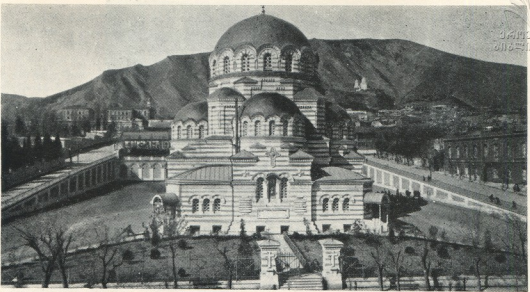
რას, გამოსახულია ვრკელი მოედანი, რომლის ცენტრში საფეხურების მსგავსი განსტობებებს მქონე სვეტი — ყაზახია აღმართული. თვით მოედანს ერქვა მდელზედაც ყაზახი იდგა, ვახუშტი ბატონიშვილი ასპარეზს უწოდებს — „მეიდან ანუ ასპარეზი“ (№ 28). ამასთან, გუგუშვი ყაზახი ირბანებით გამაგრებული მაღლი სვეტის სახით არის გამოსახული. ყაზახის მოედანი“ სახელით ეს ადგილი თბილისის 1800 წლის გუგუშვი ვხვდებით. მე-19 საუკუნეში, სანამ აქ ჯერ სამხედრო პლაცი მოეწყობოდა და შემდგომში ბალაგაშენებოდა, მოედანს ყაზახს უწოდებდნენ. იხ. ასპარეზი.

ყაზახული ბაღი — ამ ბაღს გარეთუბნის განაირას № 29-ით აჩვენებს ვახუშტი ბაგრატიონი თბილისის 1735 წლის გუგუშვი. იგი ასპარეზის გვერდით. მის ჩრდილო-დასავლეთით მდებარეობდა. ამ აოგონზე ბაღი დატანილია ქალაქის 1800 წლის გუგუშვი იგი გაშენებული იყო დღევანდელი კომუნარების ბაღის ქვედა ბაჟის პირდაპირ, ჭორჯიაშვილის ქუჩის გადაღმა, ი.ე. სადაც ახლა გამოთვლითი ცენტრის მაღლივი კორპუსები აღიმართა.

ყაზახი — ყაზახანა ხორცილ მოვაქრეთა რიგებს ეწოდებოდა. ერთი ასეთი რიგი უშუალოდ თათრის მოედანზე, ალაფხანას გვერდით, ხოლო მეორე ყაზახანა იქვე, თათრის მოედანთან იყო, მისგან ჩრდილო-აღმოსავლეთით მტკვრის პირზე გასულ ქუჩაზე. დღეს ეს ქუჩა, ამ ადგილის რეკონსტრუქციის გამო, აღარ არსებობს.

ყორჩი-ყალა — თაბორის ციხის თურქული სახელწოდება, რაც დამკველ ციხეს ნიშნავს. მართლაც, თაბორის ციხე — ყორჩი-ყალა თბილისს იცავდა სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან, კონტროლს უწევდა ვანჯის გზას. თბილისის 1800 წლის გუგუშვი პორტუგალი ჩუიკო მას ასე აღნიშნავს: «Разоренное укрепление Корча-Кала». ციხესიმაგრის შესახებ იხ. თაბორის ციხე.

შაბატატი — ქალაქის გალავანი სამხრეთიდან სალაღაის ქედს მიყვებოდა, ახლანდელი კომაკვირის ხევის ბაზზე, შემდეგ მკვეთრად უხვევდა და ქედის ფერდობზე ეშვებოდა დღევანდელი დადიანის ქუჩის მიმართულებით. ამ კუთხეზე, სამხრეთის და დასავლეთის კედლების შესაყარზე, მძლავრი ბასტიონი იყო აღმართული, რომელსაც ვახუშტი ბაგრატიონი № 20-ით აღნიშნავს და „შაბის ტაბატ“ უწოდებს. 30 მეტრის სიგომის მართკუთხა ციხე-სიმაგრე კომპეტით იყო გამაგრებული. თბილისის 1800 წლის გუგუშვი შაბატატი ან შაბატატი ექსპლიკაციაში აღნიშნულია ქალაქის 12 ძირითად ნაწილს შორის, რაც მის სიძლიერესა და მნიშვნელობაზე მიუთითებს. ამავე გუგუშვი შაბატატს მიეკუთვნება კიდევ ერთი გამაგრებული ადგილის კედლის ნაწილია ნაჩვენები («Признаки древнего укрепления») როგორც ჩანს, ამ ადგილზე ნარჩუნდა მოპირდაპირე მხარეს, დასავლეთიდან თბილისის დასაცავი საქმოდ ძლიერი ფორტიფიკაციული კომპლექსი არსებობდა. პლატონ იოსელიანის ცნობით, XIX საუკუნეში, 1837 წლამდე, შაბატატი ოსტერვატორიის დანიშნულებას ასრულებდა. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, აქ ოსტერვატორია გაცილებით ადრე არსებობდა. ოსტერვატორია დაარსებული უნდა იყოს თბილისის ცალკე სამიროს შექმნის ხანაში



ლენინის მოედანი

(IX ს.) ეს ვარაუდი მით უფრო ყურადსაღებია, რომ არაბულ სახელმწიფოებში ანტრონომიას მეტად დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. არაბული მთვარის კალენდარი რთული იყო და ვარსკვლავებზე სისტემატურ დაკვირვებას მოითხოვდა. არსებობს არაბი გეოგრაფის ალ-ისტავრის ცნობა X საუკუნის დასაწყისში თბილისში ობსერვატორიის არსებობის თაობაზე. ამავე უნდა მოწმობდეს ცნობაც, რომ XIII საუკუნეში ახლად აშენებულ მარადის ობსერვატორიაში სამუშაოდ მიწვეულთა შორის იყო თბილისელი ანტრონომი ფასრედ ახლათი.

დღეს შამტახტის მხოლოდ მცირე ნაწილია შემორჩენილი.

შეთანბანარი — თათრის (დღევანდელი გორაკალის) მოედნის ერთ-ერთი სახელწოდება. იბ. თათრის მოედანი.

შუაბანარი — შუასაუკუნეების თბილისში მრავალი ბაზარი იყო. მათგან ბაზარი ერქვა დუქნების რიგებს ქუჩის გასწვრივ თუ მოედანზე. შუაბაზარი ერთ-ერთ ახეთ ქუჩას წარმოადგენდა, რომელიც ორთავ მხარეზე დუქნებით და სახელოსნოებით იყო მოშენებული. ეს ქუჩა კოჭრის კართან იწყებოდა და დღევანდელ ლესელიძის ქუჩის ხაზს გასდევდა. შუაბაზარი მთავრდებოდა ხარაზხანის (აწინდელი ლესელიძის ქუჩის მონაკვეთი) და რასტაბაზრის (ერეკლეს ქუჩა) შესაყარზე განლაგებულ ჩორხუსთან (დაბურულ ბაზართან).

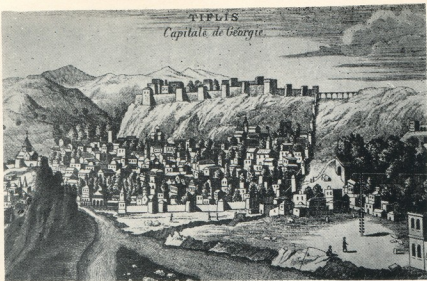
ქუჩა თბილისის ძირითად ბირთვს — კალას ორ დიდ უბნად, ზედა და ქვედა უბნებად ეყოფა და ამიტომ შეარქვეს მას შუაბაზარი, ე. ი. ორ უბანს შუა განლაგებული ბაზარი. მე-19 საუკუნეში მას ერთდროულად „სომხის ბაზარსაც“ უწოდებდნენ, ხოლო თბილისის 1800 წლის გეგმაზე იგი „მაღალი ბაზრის“ სახელწოდებით არის აღნიშნული. ამ ქუჩამ რადიკალურად იცვალა სახე საბჭოთა ხელისუფლის დაპყრობის შემდეგ. 20-იანი წლების ბოლოს დუქნები

შონაგრის და ქუჩა ერთობრად გააფართოვეს.

შუა კარი — დიღმის კარის ერთ-ერთი სახელწოდება. იგი მღვდარეოდა დღევანდელი ვერცხლის და პუშკინის ქუჩების გადაკვეთაზე „ქვემო კარსა“ და „მაღლა კარს“ შუა. იბ. დიღმის კარი.

შურის ციხე — უიქრობდნენ, რომ ეს ნარიყალას ადრინდელი დსახლებია. მის წარმოშობას პლატონ იოსელიანი ასე განმარტავდა: IV საუკუნეში ქართლს სპარსელები შეეოიხვნენ და ვინაიდან ქვეყნის იმდროინდელ დედაქალაქს — მცხეთას ვერაუფერი დააკლეს, თბილისის ტერიტორიაზე გაამარტდნენ და ციხესიმაგრე ააგეს, რომლის სიმძლავრე მცხეთას უნდა შეშურებოდა. მაგრამ როგორც ირყევა, სახელწოდების წარმოშობა ხელოვნურია და გაუგებრობით უნდა აიხნას. ფაქტიურად, თბილისის ციხესიმაგრის ციტადელის ეს სახელწოდება ვახუშტი ბაგრატიონმა შემოიღო იმის გამო, რომ მან ლეონტი მროველის ცნობა — „დაშენა ერისთავმან სპარსეთან ტფილისის კართა შორის ციხედ მცხეთისა“ — წაიკითხა „...შურის ციხედ მცხეთისა“. აქედან მის მიერ მოცემული სახელწოდება: „შურის ციხე“.

ჩითათხანა — იგივეა, რაც წულხანა, ჭარაზხანა. იბ. ხარაზხანა. ჩორხუ — ასე იწოდებოდა დაბურულ სავაჭრო მოედანს, ხადაც რასტაბაზრისგან განსვავებით, სხვადასხვა დარჯის ვაჭარ-ხელოსნები იყვნენ თავმოყრილნი. ჩორხუ სპარსული წარმოშობის სიტყვაა და ოთხკუთხედს ნიშნავს. სპარსეთში გზების გადაკვეთაზე ბაზარი იმართებოდა და იგი გუმბათით იხურებოდა. ამგვარი ორი ჩორხუ თბილისშიც იყო. ისინი ზომებით განსხვავდებოდნენ. მცირე ჩორხუ, ჭორხანის და ხარაზხანის გადაკვეთაზე (დღევანდელ ერეკლეს, სონის და ლესელიძის ქუჩების შესაყარზე) დგებარებოდა. მეორე, დიდი ჩორხუ კი იყო რასტაბაზრის ბოლოს, მელიქის ქარავანლის უშუალო სიახლოვეს დაახლოებით დღევანდელი სონის ქუჩის ბოლოში. ორივე ჩორხუს კვალი



ყაზახი

ნათლად იკითხება თბილისის 1800 წლის გეგმაზე. ისევე, როგორც საერთოდ ამ სახის ბაზრებში, თბილისის ორივე ჩორსუმიც ერთიმეორის გვერდით სარულიად სხვადსხვა სახის დუქან-სახელონოები იყო განლაგებული.

ჩუღურეთი — დასახელება თურქული სიტყვიდან — „ჩუქორ“, „ჩუღური“ — უნდა იყოს ნაწარმოები, რაც ხევე, ფერდობს ნიშნავს. (თ. ბერიკი — „საგარეუბნო სოფლების ისტორია“. თბ., 1979 წ.). ეს უბანი № 62-ით აქვს ნაჩვენები ვახუშტი ბაგრატიონის თბილისის გეგმაზე. აქ დასახლება მტკვრის მარცხენა ტოტამდე აღწევს და მას შუაზე კვეთს ე. წ. ავკალის გზა (ავკალის გზა მაშინ ისინი კარიბჭესთან იწყებოდა და თავდაპირველად სანაპირო ზოლის მისდევდა). სოფელს სამი მხრიდან ზევი ერტყა, ხოლო მეოთხედან მტკვარი ჩაუღლიდა. ვახუშტი საუკუნის 20-იან წლებში სოფელი თბილისს შეუერთდა. ჩუღურეთში იყო განლაგებული თბილისის მექოთნეთა საწარმოების დიდი ნაწილი.

ციხის ბაღი — თბილისის ძველთაგანვე განთქმული იყო ბაღებით. თბილისის სტუმრები ქალაქის აღწერისას აღტაცებით მოიხსენიებენ მათ. ერთ ასეთი ბაღი არსებობდა ტერიტორიაზე, რომელიც დღეს ბოტანიკურ ბაღს უკავია. ვახუშტი ბაგრატიონი თბილისის 1738 წლის გეგმაზე ამ ბაღებს „ციხის ბაღის“ სახელწოდებით აღნიშნავს. იგი ქველით იყო გარშემოვლებული. იგივე ბაღი თბილისის შემდგომ გეგმებზეც არის აღნიშნული.

საქართველოს რუსეთთან შეერთების შემდეგ ბაღს „თბილისის სახაზინო ბაღი“ ეწოდა. შემდგომში იგი ამიერკავკასიის სოფლისა და მანუფაქტურული მრეწველობის წახალისების საზოგადოებას გადაეცა. 1845 წელს კი — ე. წ. თბილისის საცდელ ფურკას. სწორედ ამ დროს ეწოდა მას პირველი „ბოტანიკური“. 1846—1857 წლებში ბაღი რამდენჯერმე დაუარა აღედგებულმა წავკისწყალმა, ხოლო 1848 წელს ნარიყალაზე დენის საწყობის აფეთქებამ დააზიანა. 1856

წლიდან ბაღი სასიერო („Гульнический“) ბაღად აქციეს. იმდროინდელი მოწმობით აქ ეწყობოდა აღვირახნილი ქიფები და ნარგავების ძვირფასი ჩიშები ნადგურდებოდა. შემდგომში აქ განლაგდა მებაღეობის სასწავლებელი, 1861 წელს კი კვლავ დაუბრუნდა „ბოტანიკური ბაღის“ სახელწოდება. 1884 წელს ბაღი საბოლოოდ გადავიდა სახელმწიფოს გამგებლობაში.

გასული საუკუნის 70-იან წლებში ინჟინერ-პოლკოვნიკმა ს. ვეისენგოფმა სოლოლაკის ქედში გვირაბის გაკრის იდეა წამოაყენა. მას ინგლისის ქუჩა უმოკლესი გზით უნდა დაეკავშირებინა აბანოების უბანთან. შემდგომში ეს იდეა პროექტად იქცა. რომელიც გულისხმობდა გვირაბის გაკრას ინგლისის (მაშინდელი ბებუთოვის) ქუჩის ბოტანიკურ ბაღთან დასაკავშირებლად. დაიწეს კიდევ გვირაბის გაკრა. სამუშაოები საბჭოთა ხელისუფლების წლებში დასრულდა. ბაღში, ჩანჩქერის თავზე აღმართულია ღამაზის მოხაზულობის ხედი. იგი ერთ-ერთი პირველთაგანია რუსეთის იმპერიაში ჩვენს საუკუნის დასაწყისში აგებული არქან-ბეტონის ხედიდან.

საბჭოთა ხელისუფლების დროს ბოტანიკური ბაღის ტერიტორია ოთხჯერ გაიზარდა.

ციხის დიდი ეკლესია — იმ ქართულ ტაძართაგან, რომელთაც გვიან სომხური ეკლესია დაინაბტრონა, აღსანიშნავია წმ. გიორგის სახელზე აგებული ციხისდიდი ეკლესია (ვახუშტის მიხედვით — „ციხის საყდარი“), რომელსაც სომხებმა „სურფ-გევორკი“ უწოდეს. ეკლესია დგას დღევანდელი გორ-გასლის მოედნის სამხრეთ-დასავლეთით და მას კიბეებით უკავშირდება. ძნელი დასაღვინია, თუ როდის აშენდა ამ ადგილას პირველი ეკლესია. ზოგიერთი ცნობით, საყდარი XII საუკუნეში განაბლებულა. ამის შემდეგ ტაძარი რამდენჯერმე აღანგურულა და კვლავ აშენებულა. იგი ციხის გალავნის შიგნით იმყოფებოდა. ციხის კალაშგან გამყოფი კედელი ეკლესიის უშუალო სიახლოვეს, დღევანდელი გორგასალის პირველი შესახვევის ბაზზე გადიოდა. ციხეში

იყო ე. წ. „პატარა საუდარცო“. რომელიც მთავარანგელოზის სახელზე აუგიათ. დიდი ხნის განმავლობაში ციხის სპარსელები ფლობდნენ. სპარსელების განდევნის შემდეგ, XVIII საუკუნის 70-იან წლებში შენობა კვლავ სომხურ ეკლესიას დაუბრუნეს. გადმოცემით, — აღამამად-ხანის შემოსევისას ამ ეკლესიაში მოუკლავთ სათანოვო, დღეს იგი სომეხ — გრიგორიანების საეპისკოპოსო ეკლესიაა.

ციხის მოედანი — № 15-ით, როგორც „ციხის მიედანი“, მოხსენებული აქვს ვახუშტი ბაგრატიონს აწინდელი გორგასლის მოედანი თავის თბილისის გეგმაზე (იხ. თათრის მოედანი).

ციხის უბანი — იგი მდებარეობდა თათრის მოედნის სამხრეთით და აღმოსავლეთიდან უშუალოდ ემიჯნებოდა კლდის უბანს. მისი სახელწოდება იმით აიხსნება, რომ იგი გალავნით იყო შემოზღუდული და ე. წ. დაბალი ციხის ტერიტორია ეკავა. მას საზღვრავდნენ ზედა ციხე ნარიკალთეთით, აღმოსავლეთით წავისწყლის პირას გამავალი კედელი, ხოლო დასავლეთიდან გალავანი გადიოდა აწინდელ გორგასალის პირველი შესახვევის ხაზზე იმგვარად, რომ გვერდზე იტოვებდა ციხის (თათრის) მოედანს. ვახუშტის მოწმობით ეს უბანი კალასგან გალავნით მეფე როსტომის გამოყუპვა და სპარსული თარსუონისთვის დაუთმოა. „მეფემამ როსტომ ჩამოზღუდა კადა ციხიანი ზიდის უურამდე და მისცა სპარსთა, მეორითგან უყარავთ მათ“. კალას და ციხის გამყოფი გალავანი XVIII საუკუნის 70-იანი წლებში მოიშალა. სპარსელების განდევნის შემდეგ.

წულახანა — იგივე ხარაზხანა (იხ.).

წყლის კარი — თბილისის გალავნის ერთ-ერთი კარიბჭე მდებარეობდა დღევანდელი შავთელის და ბარათაშვილის ქუჩების გადაკვეთის ადგილზე. მან იარსება მე-18 საუკუნის შუა ხანამდე, როდესაც გალავანზე სარეკონსტრუქციო სამუშაოების ჩატარებისას კარიბჭე გააუქმეს. კარს სხვა დასახელებებიც გააჩნდა. ვახუშტი ბატონიშვილი მას აღნიშნავს როგორც „ქვემო კარს ზიდი“. წყლისკარის სახელწოდებას ზოგჯერ იმით ხსნიან, რომ მასში გზა ავანანთ ხეზე გადებული ზიდით შედიოდა. უფრო მართებულად ჩანს სახელწოდების ახსნა კარიბჭის მტკვართან უშუალო სიახლოვით.

ქონხანა — ქონხანა სპარსული წარმოშობის ორი სიტყვისგან შედგება: „ქონი“ მექედე და „ხანა“ ადგილი. მექედეთა რიგები ძველ თბილისში ძირითადად ორ ადგილზე იყრიდა თავს. ერთ-ერთი ქორხანა დღევანდელი სიონის ქუჩის დასაწყისის ორთავ მხარეზე იყო განლაგებული და ჩორსუს — დაზურულ ბაზარს ებჩინებოდა. ჩორსუ აწინდელი სიონისა და ერეკლეს ქუჩების შესაყარზე მდებარეობდა. პატარა ქონხანა (რამდენიმე დუქანი) თათრის (დღევანდელი გორგასლის) მოედნის სამხრეთ-დასავლეთ მხარეზე მდებარეობდა, მენაბღეთა დუქანების გაგრძელებაზე, ციხისიდი ეკლესიის (სურფ-გევორქის) წინ.

ხალახანა — 300 არაკედების ბაღთან შემორჩენილია ფრაგმენტები ძველი გალავნისა, რომელიც თბილისის სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან იცავდა. არქეოლოგიურმა გათხრებმა ცხადმაკვს, რომ გალავნის მიმდებარე ტერიტორიაზე მე-12-მე-13 საუკუნეებში თბი-

ლისის ერთ-ერთი სახელოსო უბანი იყო. უბნის უძველესი სახელწოდებაა „ხალახანა“. იგი ორი ნაწილისაგან შედგება. „ხალანი“ პირფართო თიხის ქუჩის აღმოსავლელი ტერმინია, ხოლო „ხანა“ სპარსულად ადგილს ან სახლს ნიშნავს (დ. გვრიტიშვილი, შ. მესხია, თბილისის ისტორია. თბ., 1952). ამგვარად, ამ ტერიტორიაზე სხვადასხვა სახის კერამიკული ქურქლის მკვეთელი ხელოსნები სახლობდნენ. გათხრებისას ამ ადგილებში თიხის გამოსწავლი ქურქები და დიდი რაოდენობის თიხის ქურქული აღმოჩნდა.

მე-13 საუკუნის შემდეგ, მონღოლების არაერთი შემოსევის გამო ადგილი გაუცარიელდა და აქ მე-19 საუკუნის შუა ხანამდე არავინ სახლობდა, თუმცა სახელწოდება ხალხმა საუკუნეების მანძილზე შემოინახა. ჩუიკის მიერ შედგენილ თბილისის 1800 წლის გეგმაზე მოყვანილია უბნის ძველი დასახელება.

ხარაზხანა — ასე ეწოდებოდა სახელოსნოების რიგს ან ადგილს, სადაც ხარაზები საქმიანობდნენ და ვაჭრობდნენ („ხარაზ“ + „ხანა“) შუასაუკუნეების თბილისში ორი ხარაზხანა იყო. ერთ მათგანს „გრძელი ბაზრის“ (რასტაზარის) დიდი ნაწილი ეკავა. ბატონის მოედანიდან დაწყებული რასტაზარის ნაწილის (ერეკლე მეორის ქუჩა) მარჯვენა მხარე თითქმის მთლიანად ხარაზებს ეკავით, საწინააღმდეგო მხარეს კი ხორაჭების რაგი იყო. მეორე — პატარა ხარაზხანას დღევანდელი დღესღობის ქუჩის მონაკვეთი ეკავა ნორაშენის ეკლესიის ორთავ მხარეზე.

ხარფუხი — ახანოების უბანსა და ორთაქალას შორის, თათრის მთის ძირში მე-18 და მე-19 საუკუნეების მიჯნაზე პატარა სოფელი ხარფუხი წარმოიშვა. ადრე სიღებდალად წოდებულ უბანსაც მე-19 საუ-

ქონხანა



კუნიდან ხარფუხი ეწოდა. მე-19 საუკუნის დასაწყისში სოფელში დასახლდნენ ლეკების მიერ დარბეული, სოფელ წალასურებიდან გადმოხიზნული ვლახები. 1811 წელს ხარფუხი თბილისის მაზრას მიაწერეს. 1819 წელს სამოქალაქო გუბერნატორმა ხოვენმა ოფიციალურად თხოვა მთავარმართებელ გენერალ ერმოლოვს ხარფუხის თბილისთან შემოერთების შესახებ. იგი დაიმოწგეს აქტოინებისა, რომ ხარფუხში თავშესაფარს პოულობდნენ ბოროტმოქმედნი, სხვადასხვა ჯურის უპასპორტო საეკვო ხალხი და საქონლით დატვირთული კონტრბანდისტები. საზღვარგარეთიდან გადმოსულ კონტრბანდისტებს თვით ხოვენი წაწყვდომია. ერმოლოვი დაეთანხმა ხოვენის წარდგენას და მისი 1819 წლის 15 მარტის ბრძანებით ხარფუხი ოფიციალურად თბილისის ნაწილად იქცა. ამ დროისთვის ხარფუხის მოსახლეობა სულ 38 კომლს (148 კაცი) შეადგენდა. მიუხედავად ოფიციალური აქტისა, რამდენიმე ათეული წელი ხარფუხი სოფლად რჩებოდა აქ მხოლოდ გახული საუკუნის 60-იან წლებში და შევიდრდება სოფლების ქალაქური წესი და სათანადო განაშენიანება.

ამ უბანში, თათრების სასაფლაოს სიახლოვეს მცირე ნაგები კედელი თუ საკულტო დანიშნულების ქვა იდგა ზატიოფრთ. თბილისელების რწმუნით, ამ ხატს სურდოს განკურნება შეეძლო და მოჰყავდათ მახთან სურდოშეყრული ბავშვები. ძველი თბილისის მოტაროფილე და მცოდნე იოსებ გრიშაშვილი წერდა: „ხარფუხი (ანუ ხარბუხი) — ძველებურ სომხურ ენაზე სურდოს ნიშნავს. მართლაც, ხარფუხის თავზე სოფელ შინდისის გზის დასაწყისში, კლდის ქიშვი, დღესაც მოჩანს პაწაწა ნანგრევები, რომელსაც „სურდოს ხატს“ უწოდებენ. სურდოიანი პაციენტი ეხლაც ესტუმრება ხოლმე ამ ხატს, მოუტანს საყმაწვილო ჰინჭლებს, მიამატრევს ხატის წინაშე და ვითომ ამით სურდო იკურნება ხოლმე“.

გრიშაშვილის ქუჩის სიახლოვეს, შემალბებულ აღვალზე დგას აგურით ნაგები და მოლურჯო შორენეციით დაზრული გუმბათიანი წმ. ნიკოლოზის ბერძნული ეკლესია, რომელიც 1853 წელს არის აშენებული.

ხოჭავანჯი — ამ სახელწოდებით მოაღწია ავღანბარში ბოლო დრომდე არსებულმა მე-17 საუკუნის სომხურმა ეკლესიამ. სახელწოდება თბილისელებმა ეკლესიის მიმდებარე ძველ სომხურ სასაფლაოზეც გავრცელეს. ეს სასაფლაო იხსენიება მე-17 საუკუნის წყალობის წიგნში. მეფე როსტომმა 1654 წელს ზარბათოხუცესს ზოგა ბეგბუღას უწყალობა მიწა სასაფლაოს გვერდით (ხოჭა ბეგბუღა, ბეგუთაშვილების საგვარეულოს დამარსებელი, თავის დროის გამოჩენილი და მდიდარი ვაჭარს ყოფილა. ისტორიული წყაროები მას მიაწერენ მდინარე ვერცხე ხიდის მშენებლობასაც). ამასთან ირკვევა, რომ ეს სასაფლაო ზოგა ბეგბუღას წინაპრებისა ყოფილა. ახლად მიღებულ მიწაზე, მახათის მთის ძირას, მეფის დასტურით ზოგა ბეგბუღა ლეონისშობლის სახელზე ეკლესიას აშენებს, რომელსაც თბილისელებმა ზოგავანჯი შეარქვეს და შემდგომში სახელწოდებამ სასაფლაო მოიცვა. (მამისა ბერძენიშვილი. თბილისის გარეგანი სახე XVIII საუკუნეში, თბ., 1965). ეს ეკლესია აღნიშნული აქვს

ვახუშტი ბატონიშვილს თბილისის გვერდით „ქალაქის საყდრის“ სახელით (№ 59) ზოგა ბეგბუღამ აქვე ბაილი გააშენა, რომლის სარწყავად წყალდამყვანების ძირიდან გამოუყვანია. ამ ბაღს ვახუშტი „ბეგუთას ბაღს“ უწოდებს. ზოგავანჯის ასტვანწინის (ღვთისმშობლის) ეკლესია თბილისის ამ უბნის რეკონსტრუქციისას აიღეს.

ხოჭას აბანო — თბილისის ციხის ფარგლებში განლაგებულ „ციხის აბანოს“ ქალაქელები „ხოჭას აბანოსაც“ ეძახდნენ. ი. გრიშაშვილი ამის თაობაზე, თემურაზ ბატონიშვილზე დაურდნობით, წერდა: „ამ ციხის აბანოს უწოდებდნენ აგრეთვე საკურანის ზოგა აღმაშაღის აბანოს. ტფილისის აღების დროს (1795 წლის ენკენისთვის 11-ს) ეს ზოგა შევიდა ამ აბანოში. „გაუკვირდა სკიეთე ტფილისისა, მოეწონა წყალნი წმინდანი ყოვლითურთ, აღუშლვრეველნი და მარგებელნი“. მაგრამ სენისგან რომ ვერ განიკურნა, გამბრახდა და ბრძანება გასცა, აბანოებოც ძირიანად დაეწერათ“.

ი. გრიშაშვილის მოწმობით, ქალების საერთო აბანო მხოლოდ ციხის, ანუ „ხოჭას“ აბანო იყო და გამოირჩეოდა უწესობით, სიჭრავით. „დღესაც თუ სადმე ჩხუბი და ყაყანი ატყდება, იტყვიან „ხოჭას აბანოა““.

ზუღდაღოვის ტყე — ამ სახელწოდებით მოაღწია დღემდე მტკვრის მარცხენა ნაპირას ფერდობზე გაშენებულმა მწვანე მასივმა. 1893 წელს, ქალაქის სათათბიროს წევრის, ექიმ ნიკო ზუღდაღოვის ინიციატივით, სახაზინო მიწაზე, ნაძალადევის საზღვარგარეთის გაშენება დაიწყო. თბილისელებმა ტყეს იმთავითვე ზუღდაღოვის სახელი შეარქვეს.

ჭოჭოს საყდარი — ძველად ასე უწოდებდნენ თბილისელები მეტეხის კლდეში გამოკვეთილ გამოქვაბულს. პლატონ ოსტოიანის ცნობით, გამოქვაბული VI საუკუნეში საქართველოში ქრისტიანობის საქალაგებლად მოხულ 13 სირიელ მამათაგან ერთერთის — ეკლესიის მიერ წმინდანად აღიარებული — დავითის დროებით ადგილსამყოფელი ყოფილა. აქედან გადასახლებულა იგი გარეჯის უღანოში, სადაც მონასტრის დააარსა. მამაო დავითის გარდაცვალების შემდეგ მის მოწაფეს დოდოს გამოქვაბულში სამლოცველო — საყამრო მოუწყვია. შემდგომში თითქოს „დოდოს საყდარი“ დამახინჯებულა და „ჭოჭოს საყდრად“ ქცეულა. პლ. ოსტოიანისვე მოწმობით მისა ახალგაზრდობის ხანაში ადგომამ დღეს აქ ჭერ კიდევ დალიოდნენ მლოცველები.



ტრი კ. უცინბერგერი) ფილმის იდეურმა მიმართულებამ მხურვალე მოწონება დაიმსახურა.

ამ პოლიტიკური ტენდენციის განენახე ამერიკულ კინოში სპეციალისტები იმით ხსნიან, რომ ინგლისური მწვევალი პოლიტიკური ფილმის — „განდის“ მხატვრულმა და ფინანსურმა წარმატებამ შეაფრთხუნა ამერიკული კინოს პრესტიჟის დამცველები და პოლიკულის ბოხები აძიულა გადაეღვათ ამგვარი „სარისკო“ ნაბეჭები.

საშოში თამაში ფაშინგმთან

სამოცდაათი წლის შესვენების შემდეგ, ვაგნერის ცნობილი ოპერა „რიენცი“ განახლებული იქნა ინგლისის ეროვნული ოპერის მიერ ლონდონის თეატრ „კოლიზეუმში“.

გაჲ. „გარდინმა“ ამ დადგმისადმი მიძღვნილ რეცენზიას ასე უწოდა: „სახიფათო თავის მოტყუება ფაშინგმით, ზოგ ჰილ ბელადს!“

ამ დიდი კომპოზიტორის ეს ოპერა, პირველია იმ სხვა ოპერათა სერიაში, რომელნიც იშვიათად სრულდებიან. ეს დადგმა ავიტოვებებს ინგლისის ოპერის ახალ პოლიტიკას, რომელიც ქვეყნის ახალგაზრდა ნიქერი რეჟისორების მოწოდვას ითვალისწინებს.

თეატრის 27 წლის დებიუტანტმა ნიკოლას ჰინტერმა ოპერის დადგმა განაზორციელა მხატვარ დევიდ ფოლდინგთან ერთად და სავსებით გათანამედროვე ოპერის შინაარსი (როგორც ცნობილია, ოპერის ლიბრეტო დაწერილია ბულვარ-ლიტონის ნაწარმოების მიხედვით და იტება პოპულარული ტრიბუნის რიენციის აღწევებასა და დაცემას).

სპეციალისტების აზრით ჰინტერის დადგმა ძალიან შამაბეჭდავია, ძალითა და ენერგიით სავსე ეფექტური ხანაბობაა. სექტაკლში გამოყენებულია სხვადასხვა ხასიათის თეატრალური ტრიუკები, პანტომიმა, გიმნასტიკა. ნაჩვენებია ექსტრემისტთა პოლიტიკური თავურილობანი, ალკაში მოქცეული ხალხი, მანქანები, ტანკები, იარაღი, გამოყენებულია მაყურებლის დამბრმავებელი პროექტორები, დროშები.

ოპერის გათანამედროვეობით ჰინტერს სურდა ეჩვენებინა თუ როგორ სახელმწიფოდ იქცა გერმანია 30-იან წლებში და რა მოიტანა თან დემონსტრაციის ნაციონალიზმმა (კრიტიკოსების აზრით, ეს რეჟისორის მთავარი დამსახურებაა), თუმცა რეჟისორის ამოცანას არ შეადგენდა რიენციის მხატვრულ-სცენური სახის გარვევა იმ დროის ფაშისტ ლიდერებთან.

ჰინტერის დადგმაში რიენცი წარმოდგენილია როგორც შთაბრძნებით აღსავსე, სუბერ-ბელადი. ჰინტერმა რიენცია და მის თანაშორაბელებს ნაიციტების შავი მუნდიტები ჩააცვა. თვით რეჟისორის სიტყვებით, მას სურდა დადგმა ერთდროულად მოწოდებულად ლურიც ყოფილიყო და აღგორილიყო.

ზოგიერთი კრიტიკოსი იქამდეც კი მივიდა, რომ ჰინტერის ეს დადგმა ბრეჟიტს „არტურო უის კარიას“—თან შედარებით უკეთეს ნაწარმოებად სცნო, რადგან ითესაში „გმირი (ე. ი. უი) საზარელ შთაბეჭდილებას ახდენს და ფაშინგმით თავზარაშემოქმედა“, მაშინ როდესაც ოპერაში მას არ აჯობა „მიშიზიდე-

ლი ადგილები“, ხოლო ზოგიერთი სცენები მსგავსი ბლებს აცრებლებს კიდევ.

ამ კრიტიკოსის ოპინენტს მიანია, რომ დადგმაში იგრძნობა „ერთგვარი ვულგარობა“. „სუბტრენის“ იდეა, ერთდროულად მაყურებელს აღაფრთოვანებს კიდევ და ზიზლსაც იწვევს მასში“. რიენციის მხატვრული სახის ინტერპრეტაციამ შეიძლება გაცოფოსო ვაგნერის თაყვანისმცემლები, ხოლო ჩათ შორის ყველაზე კონსერვატორები კი შოკში ჩავაგდოს. მისი აზრით ამ ოპერის დადგმა წარუმატებელი ცდაა ინგლისურ სცენაზე ოპერის ნატურალიზმის აღდგენისა.

სექტაკლი გაფორმებულია ფაშინგმის გერმანიის დროისათვის დამახასიათებელ სტილში. სცენა ოთხ, სხვადასხვაფერ კვადრატადაა დაყოფილი, უველგან გმირების მარმარილოს ქანდაკება დგახ, კარები ფოლადის ფურცლებითაა შექავეწული, უამრავი დროშა სცენაზე. ეს ოთხი კვადრტი ოპერის ოთხ ძირითად თემას შეესაბამება.

ამ ოპერის გუნდი, რომელიც ყველაზე მრავალრიცხოვანია ვაგნერის სხვა ყველა ოპერასთან შედარებით, სცენის უქანა მხარის ქანდაკება განლაგებული. გუნდის წევრებს თავზე ჩინური ქულები ხურავთ, ხოლო ტანზე შოპ ძე უნდის დროინდელი ფრენები მოსავთ.

რიენციის როლის შემსრულებელი ქმნის — პრესის მოწმობით—დასამახსოვრებელ სახეს. მაგრამ მას კეთილშობილება და სინტაგვის ანიქებს, რაც არ შეესაბამება დქტატორის სახეს.

„რკინის ლეგის“ — მარჯარტ ტეტერის მმართველობის ხანაში, ასეა განდიდებული „რკინის ქეტლმენი“ — რიენცი, ფაშინგმით დქტატორის ეს სცენური რეტროსექტივა.

ძალამ ზამოსცინას ბრაბმდია ეპარანდ

მანქიმში გამართულ ოცდამეთორმეტე კინოკვირულზე ყველაზე დიდი წარმატება წოლად მხვდა რეჟისორ აგნეჲ ვერდის ფილმს „ულისეს“ — რომელსაც სპეციალისტებმა სხეთი შეფასება მისცეს: „ეს ბრის პოეტური განსჯა აღმომიანის მებსიერების სუბიექტურობაზე, რეალური და წარმოსახული სამყაროს წარმოშობის, სიბერის და ბოლოს ისტორიისადმი ემოციონალური, პირადი დამოკიდებულების შესახებ“.

მეორე დასავლეთგერმანულ ფილმი „ქალქ ჰიმლერის შეილები“, რომელმაც კრიტიკოსთა კავშირის პრემია მიიღო, ასევე ცხადყოფს „საკუთარი წარსულის ამბობისადმი რაღაცაღრმად დამოკიდებულებას“. დიუსელდორფელმა რეჟისორებმა ე. ოინიგაიტმა და დ. კამინსკიმ მიზნად დაიხატეს გამოცელობის სამხრეთ-აღმოსავლეთ პოლონეთში მდებარე ქალაქ ზამოსციას მკვიდრის — ოროცდაათი ათასი ბავშვის ბედი. ამ ქალაქმა ამ ოროცდაათი წლის წინათ ნაძალადევი გერმანიზაცია განიცადა. ამ საშინელ დროს ცოტა ვინმე თუ გადაურჩა და აი, ეყრანიდან ისინი გადარჩენილთა ძუნწი, ფრაგმენტული მოგონებანი წარმოთქულ, არარსებულ ბავშვობაზე. „არ უნდა გაგვიკარდეს — წერს კინომიმომხილველი სა-

(გაგრძელება 155 გვ.)

წეროს გუთანი უბია

სამომხმედბიანი დრამა

თორმედი სურათი

მოქმედი პირნი:

გიორგი	— 64 წლისა
ელიზაბედი, გიორგის მეუღლე	— 58 წლისა
გაბრიელი	— 31 წლისა
ელდინო	— 29 წლისა
უშანგი	— 26 წლისა
ზაზა	— 22 წლისა
დესპინე, გაბრიელის მეუღლე	— 28 წლისა
ფილიპონი, ელდინოს მეუღლე	— 36 წლისა
ციალა, ზაზას მეუღლე	— 20 წლისა
ცაკალო	შუახნის ქალი
ფორე	შუახნის კაცი
ევლო	მოსუცი ქალი
ბუღდია	მოსუცი კაცი
რიკრიკა	— 18 წლისა
ელზა	— 22 წლისა

მეთერთმეტე სურათში („გიორგის სიზმარი“) მონაწილეობენ:

ანდრია, გიორგის მამა — 52 წლისა

ანა, გიორგის დედა — 46 წლისა

ამირანი, გიორგის ძმა — 19 წლისა

გიორგის დაძმანი. ოთხი-ხუთი ბავშვი

ამ სურათში გიორგი 22 წლისაა

მოქმედება ხდება 1980 წლის შემოდგომაზე, კახეთში. პერსონაჟების საუბარი ლიტერატურულ ნორმებს უნდა შეესაბამებოდეს. ყოველი შემთხვევისათვის, კანტორი დიალექტის გამოყენებისას, აუცილებელია ზომიერების დაცვა, რადგან მრავალჯერ დაშტერებულია, რომ სციფიდან რომელიმე დიალექტზე ნათქვამი სიტყვა აღიზიანებს მსმელს და ადუნებს კიდევ მის ყურადღებას.

შენიშვნა რეჟისორის სხვის ბანერბმებისათვის

ბათურას (იგი პიესაში ზედმეტი სახელითაა ცნობილი

— ყველანი რეჟისორის ეპიზონ) გონებრივი დაქვეითება მძაფრად არ უნდა შეიმჩნეოდეს. როგორც იტყვიან: სულელია, მაგრამ მთლად სულელი არ არის. მსახიობს შეუძლია მისი არასტრუქტურული გონებრივი ტრედიციური ნაკლითაც გამოხატოს, ოღონდ არ დაეფიქროს მთავარი: თერამეტი წლის რეჟისორი თუ ხშირად „ბავშვით“ იქცევა, ზოგჯერ ნორმალური ადამიანის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

პირველი მოქმედი

პირველი სურათი

მორბილი ოთახი საცხოვრებელი სახლის ქვედა სართულზე. გიორგი და ელისაბედი სადილობას ამზადებენ. შემოდის უშანგი.

უშანგი. გაიგეთ? წუხელ გურჯაანი და ყვარელ დაუსიტყვავს. (გიორგი და ელისაბედი შეწუხდნენ). მაგის ობრობაც გაქრა! რაც ვენახში ოფლი და ჩანი უნდა ჩაღვარო, ღირს ამდენ წვალებად? (გიორგიმ მწყრალად შეხედა. პაუზა) დაიკრიფება ყურძენი... (პაუზა. სიტყვის თქმა ეძნელება) ჩათავდება რთველი და...

გიორგი (თვალეში მიაჩერდა) მერე?

უშანგი. ვანი უნდა გავჩეხო!

გიორგი. (გაოცებულმა შეხედა გერ უშანგისა და მერე ელისაბედს. ხანგრძლივი პაუზის დროს სრული სიჩუმე ჩამოვარდა) რა უნდა ქნა?! (პაუზა. გიორგი და ელისაბედი გაშტერებულნი უყურებენ უშანგის)

უშანგი. (რბილი კილოთი) მამა, გავჩეხო ვენახი, დავაბრუნო და...

გიორგი. ეგ მეორედ აღარ გამაგონო!

უშანგი. მამა გავყარო.

გიორგი. (გაოცებული) გავიაროთ? გავიაროთ!
წადი, მომშორდი!

უშანგი. ცარიელი ხელებით სად წავიდე?
(ხმა აიმაღლა) წვალ და რა გამყვება შენი?

გიორგი. ხმა ჩაიწვივტე, უმადურო!
ელისაბედე. დაწნარდი, გიორგი! (მცირე პაუზა... უშანგის) რად ეურჩები, ბიჭო?!

უშანგი. (ხმა აიმაღლა) დამანებ თავი შენ ვინ
გეთხოვბა!

ელისაბედე. რა გავიერებს, დაგიშავთ რამე?
უშანგი. ერთი მითხარი, რაღა გამიკეთეთ?!
(გიორგის) ვერა ხედავთ, რას აკეთებს და როგორ ცხოვრობს ხალხი?! თქვენ თუ გიყურეთ...

გიორგი. ენა გივრის და ფხა არ გაკლია, ხელი
განძრავი! (პაუზა)

უშანგი. ძალიან ვნანობ, რომ რუსეთში არ დავრჩი. ჩემმა ამხანაგებმა ცხოვრება ნახეს და იქვე დაქორწინდნენ. ახა ჩემზე. მე რა წითელი კოჭი ვიყავი, აქვთ რომ გამოვბრბოდი.

გიორგი. ფუქსავატები და შარბებულები იყვნენ, პუცლის ჭკუაზე დადიოდნენ შენი ამხანაგები... რუსეთში მოინდომო ბიჭმა!.. იქ რა, ერბო იღვრება?! ძალიან შენ არ ვარგოდაო, ხომ გავიგია?! სწორედ იმაზეთა ნათქვამი.

უშანგი. ფუქსავატები, ახა!.. ყვავი ნებზეში იქდა და ბოლოს არიდებდაო, ეს კი ჩვენზეა ნათქვამი.

გიორგი. (წამოდგა) რა ჟენა, ცოფი ხომ არ დალიე. დღესა, აღარ გაჩუმდები?!
ელისაბედე. კარგი, გიორგი, ამვლელჩამვლელი გაიგონებს, სირცხვილია.

უშანგი. შეტი გაჩუმება აღარ შეიძლება. გითხარი გავიაროთ-მეთქი, შეტი მე ვიცი! ვისაც ამ ცხოვრების მულაში არ ემის, კეტი უნდა ირტყას თავში. (ორივეს) რით ვერ გაიგეთ, რომ დღეს უვლათერი თავის გზით მიდის. (გიორგის) შენს ჯიბებს კი ტილი ეხვება.

გიორგი. გათავებდნენ ეს ძალიანშვილები და ყველაფერს ფულზე ახურდავებენ... (უშანგის) შენც იმ გამამაძლიებულ ვაჭრუკანებს ასდევ, არა?! რატომ უვლილებს არ გაკითხი!

უშანგი. კაცო თუ ოჯახისთვის ირჩება, წვალობს, წულზე ფეხს იღვამს, ქურდია და მამაშალი? ეს როგორ გამოიყოს!

გიორგი. კაცო, ოჯახის მოვლა-პატრონობას მასწავლებ?! (მცირე პაუზა) მე ვიცი, შენ რის ბოლდაც გაზარდობ... გადააკრებთ, შეილოსა, სოფელს, და... საქმეც არის, რომ არც ოჯახისთვის ირჩები და არც სოფლისთვის.

უშანგი. ძნელია თანატოლებისგან იმით გამოვიტრიოდე, უოველდღე უურში გამაგონონ, ამ ცხოვრების შნო და შარიყათი არა აქვსო. (ხმა აიმაღლა) წვალ, ცივ ქვაზე დავსახლდები, წნორში ვაგონებს დავკლი და არიფთაო. არავის ვათქმევინებ!

გიორგი. ნუ ათქმევინებ!.. ნუ ათქმევინებ!..
ელისაბედე. კარგი, გიორგი, ბევრი მამო-პოო ხარს გააკრებებს. როდემდე უნდა ჩასდიოთ ერთმანეთს. (მცირე პაუზა)

უშანგი. ვინ არის შენი ჭკუის დამირებელი, კდედაკაცი?!

გიორგი. გაჩუმდი!

უშანგი. (ელისაბედს ზიზით შეხედა) დედინაცალი — თვალში ნაცარი.

გიორგი. ხმა ჩაიწვივტე, შე სისხლძაღლო!

ელისაბედე. (წამოდგა) გიორგი! გიორგი. მომშორდი-მეთქი! (გაიწია. ელისაბედე წინ გადუღდა) წადი, თვალით არ დამენახო!.. ძალიან უბა არ გამომაბა, კაცო?!

უშანგი. მოგშორდე, დავიარგო, არა?! (მცირე პაუზა) კარგად დაიხსომე, მამაჩემო! (გაღის)

გიორგი. კარგი, დედაკაცო, ნუ მოხსენი ცრემლის გორგალი.

ელისაბედე. რა მინდოდა, თავი რად გავიტანე მე უბედურმა.

გიორგი. ნუ მორთავ ეხლა შენებურად.

ელისაბედე. სამი შვილი შენი გავზარდე და ერთი ჩემი. მეხუთეს რიკიკას ვაწოვებდი ძუძუს. ლუქმ არ განმისხვავებია. დედინაცლის ამაგი ქვეუნად ვინ დააფასა! (პაუზა)

გიორგი. (ბავშვით დაუყვავა) კარგი, ელისაბედ, გეყოფა ტირილი.

ელისაბედე. ნეტავ, მიწა გამსკდომოდა და ამ სახლში არ შემოვსულიყავი... ხელისგულზე ერბო-კერცები რომ შეიწვა, მაინც იტყვიან დედინაცლის კალთა ეკლებითა სავსე!

გიორგი. ნუ მიედ-მოედები, დედაკაცო! იმ გაუმაძღარ სვავს უურს ნუ უდგებ. მე ვიცი, მაგას რის მუცლის გვრემა აქვს. თვალი ქალაქისაკენ უჭირავს, განჩინს ვრთხასავით იმიტომ აფხაქუნებს. (ხანგრძლივი პაუზა)

ელისაბედე. (ცრემლს იშშორალებს) გიორგი.

გიორგი. რა იყო. (პაუზა)

ელისაბედე. გიორგი... იქნება გერჩიენოს და დეთანხმო. რომ ვუკარდები, არც უშანგი ტყუის.

გიორგი. (გაოცებული) ხომ არ გადაირიე, დედაკაცო! რაც მე იმ ვენახში ოფლი და ჭანი ჩამიღვრია, მთელი სიღობსზე დამწვარი თითოვით ვუფრთხილდებოდი. ეხლა მივდგე და ცული შემოვკრა?

ელისაბედე. სიღარბებე ჩხუბი იცის, გიორგი. ეგ იგითი უჭანია, თავისას არ დაიშლის. შენც დაუაბულედი, ჟანა, რას გააძლევს ის ვენახი!

გიორგი. რას მაძლევს?! ნეტავ, შენ რაღამ გამოგაჩერჩიტა!

ელისაბედე. ახა, მიიხედ-მოიხედ, ქვეყანამ ვენახები გაჩეხა.

გიორგი. (წამოდგითო) არა-მეთქი! ჭერ ცეცხლს მივცემ აქაურობას, ყველას გადაგზავავთ და მაგას კი არ ვიხამ.

ელისაბედე. შენ არ იხამ, უშანგი მიადგება და დამიანად აჩხვავს.

გიორგი. ენა დაადუმე, შე ცოდვის შვილო! შენც იმის ჭკუაზე დადიქი?!

ელისაბედე. სიღარბებში ცხოვრება ბალღამი-

ვით მწარეა. ევ ბიჭი რომ დაღვინებული იყოს, თვალში ნიკარას აღარ შემაყრიდა.

გიორგი. აი, თურმე შენ რა გავუბნებ.

ელისაბედ. კაცო, აღარ უნდა გალოკილი თითვით ცარიელ-ტარიელმა იაროს.

გიორგი. დიდებუნი შენდა, ლმერთი დაოჯახებდეს და ისროსო. მონაგარს მე თუ არ მივუმატებ, ხომ არაფერს წაფართმევ. რაღა ვენახის აჩეხვა და სახაშტროს ხალი აჩეხვა.

ელისაბედ. შრომაზე უარს როდი ამბობს. კაცო, თუეში ასი მანეთით ოჯახი როგორ აუხოვროს! განა ბაღს შრომა და გარჯა არ უნდა?! ხორცი ძვალზე რომ დაგვიდუღა, წელთაწვეტილი რომ დადიხარ, არ გინდა. ცოტა ამოისუნთქო? გაღმა-გამოღმ. სოფლებმა ვენახებს ზურგი აქცია და სახაშტროს ბადები გააშენა. რა მოხდა მერე!

გიორგი. ბრძანე, რას ჩივი და ორთავ თვალსაო. შეჭრიანი ღვინოც მავათი მოგონილია. რა მოხდა მერე! (შემოდის გაბრიელი. მხარზე ორლულაანი თოფი ჰქიდა, წელზე საეხანე და ნანადირევი — ერთი ზონიბა)

გაბრიელი. რა მოგვიდათ, თქვენი ხმა სოფლის ბოლოში ისმის.

გიორგი. ნადირ-ფრინველი დაგიფრთხო? ნეტავ, რას დაძრწე, აღმა-დაღმა, რა დაგაქვს?!

გაბრიელი. მე რას მერჩი. (ელისაბედს) რა მოუვიდა?

ელისაბედ. ვენახზეა გულგადაკლული. გავაყოფთ, უშანგი ეუბნება და უარზეა.

გაბრიელი. (თოფი და ნანადირევი მოიხსნა, ხონიბი მაგიდაზე დადო) ჭკუასთან ახლოა, მამავ. წელში გასწორდები, ფულს ბარაქა ექნება.

გიორგი. (გაბრიელს გაკვირებით მიაჩერდა. ჩაფიქრდა. გაოგნებული შორს, სივრცეში იყურება) ქვეყანა თუ გადატრიალდა, რატომ მეც არ შეტყვით. რამ ავახებდრათ დღევანდელი დღე, ყველა ერთნაირად რამ დაგვგნო!

გაბრიელი. რას გაძლევს ის ვენახი. თოხი ვერ გავიდვია ხელიდან და ბარი. „აბარაბა“ სიქა გაგაცაღა და ყურებში სინათლე გაგდის.

გიორგი. კაცო, ეს ხალხი თუ გადაიარა და ვენახებს წალი დაუგდო, თქვენ ვის ფეხის ხმას აწყობიხართ?! ის მაინც მითხარით, რომელი ჩადგებით დახლში?

ელისაბედ. კაცო, განა ვაჭრობა სირცხვილია? გიორგი. ვაჭრუანობა სირცხვილი.. მე სხვის დაუცხებულ ღვინოს ვერ დავიღვე! სტუმარს გაეთებულ ღვინოს ვერ მივუტან.

ელისაბედ. შენ შენი მუცლის გვრემა გქონია, შვილებზე აღარა ფიქრობ.

გიორგი. ვის შვილებზე მელაპარაკები! (მცირე პაუზა) ოქროს კუბოს დაგიდგამენ, დაბღურა!

ელისაბედ. მე დედინაცვალად ვარ, ჩემი სახელი სოფლის ტალახშია ამოსვრილი.

გიორგი. დედობა თუ ვერ გაუწიე, ვის რას ამწარალებ!

გაბრიელი. კარგი ნუ დაიწყებთ ეხლა თქვენებურად. (მამას) ჩვენმა მომიჯანაყებმა თითქმის ყველამ გააყო. (გიორგიმ წარბის შეიკრა) არა, შენ თუ არ

გინდა... თუ უარს ამბობ, შენ სიტყვას ვან გადგეყვები.

ელისაბედ. უშანგი თავისას გაიტანს... (მცირე პაუზა) გიორგი. თუ გავიდა, უშანგი, რატომ შეიღვინე ველის ეკლესიას არ ახლის თავს! (მცირე პაუზა) იცით, როგორი ტრადიცია იყო წინათ? უფროსი ვიცი საჭირწინოდ ღვინოს აკველებდნენ. ქორწილში იყო ოცდაორი წლის და ზოგჯერ უფრო მეტი ხნის ღვინო მოჰქონდა მასხინებელს. შემდეგ ეს წესი მოიშალა და... (გაბრიელს ეღიმება) გიცინება, არა? განა ღიმილ უნდა მოგვგაროს იმან, რომ შენი წინაპრებმა „სახელ ღვინოთ“ ღოცადუნენ ნეფე-პატარაძალს, „სახელ ღვინოთ“ სვამდნენ, შშოლღების, დედამამიშვილების, მამულის საღებავებელსო!

გაბრიელი. (ღმილით) მეც პირველი შვილ ვარ შენი, მაგრამ კარგად მახსოვს, ჩემს ქორწილში „სახელ ღვინო“ არ მოვიტანია.

გიორგი. მქონდა და არ მოვიტანე?! (მცირე პაუზა) შენ რე იცი ყველაფრის გამახსარებება.

გაბრიელი. დრო ურმის თვალით კი აღარ დაღის, მამაჩემო. დღეს ვიღას რად უნდა „სახელ ღვინო“ და იაფუნდის მარანი წუთისოფელი მოკლეა, ოცა წელიღს ღვინის დაძველებას ის უყვარა! დასაღვე იმავე დღეს უნდა დაიღოს.

გიორგი. გაბრიელ, შენც ამათ ჭკუაზე დადები?! მო, პირველთა რიგით არი... ფულში იგითი რამეა, რომ აყვე, ცოლს გაგაუფიციებს.

ელისაბედ. მაშ, რა ვქნათ, გიორგი! რით ვაპირებთ ვალის გასტუმრებას?

გაბრიელი. რამდენი გაქვთ ვალი? (პაუზა) ელისაბედ. ათს ხუთასი მანეთი.

გაბრიელი. (გიორგის) კარგა აგაიენწლავს.

გიორგი. რა თქვი?

გაბრიელი. მე იმას ვამბობ, თანხა თქვენთვის შეტისმეტად დიდია-მეოთხე. ამდენი საიდან დაგროვდა? გიორგი. ჩვენ შევქაპოთ... გადავიხდით როგორმე! (ორივეს) დადინჯდით, თვენე არ გახდევინებთ. დაიკრიფება ყურბენი და ვალსაც გავისტუმრებ.

ელისაბედ. ეხლა კი ნამდვილად გავიფიქრებ ის ბიჭი. მთელი წელიწადია რთველს ელოდება. ყურბენს ფულს ისე უყურებს, როგორც ავადმყოფი უებარ წამალს.

გაბრიელი. უშანგი მართალია. ვენახს მოელი წელი უნდა ელოლიავო, სახაშტროს ბაღს — მოყვანას და გავიღვას — ექვსი თვე. შემოსავალი ერთი ხუთად მეტია. დამიჭერე, მამავ, ძალზე სარფიანია. (თოფი მხარზე დადევია. გადის. პაუზა. გიორგი და ელისაბედი საფიქრალს მისცემიან. ელისაბედს რაღაც აწვავს, რამდენჯერმე დააპირა ეთქვა და უკან დაიხიხა. ბოლოს გაბედაეს)

ელისაბედ. მალ-მალე კი ახსენებ ქორწილსა და „სახელ ღვინოს“.

გიორგი. მომწუფდი თვადან! (მცირე პაუზა) საქმეს მიხედვით დედაკაცო, საქმეს! (ელისაბედი გადის. პაუზა) რამ შეცვალა, უშანგი, რამ გადაარა?! სანამ კაცობაში ფეხს შედგამდა, ამისგან ერთ ხმაძალად სიტყვას ვერ გათვინებდ.. (პაუზა) ეგეთი შშრომელი და გამარჯებოკია, რატომ ვერ დადინჯდა თავის მამულში. (პაუზა) მე სხვის შვილებზე ვლაპარაკობდი და ჩემებზე: უარეს ჩადან. ამათი გულისთვის მე ქერქიდან ვჭერე-

ბი, ხვალ რომ ფეხი გადავიბრუნდეს, ვის იმედზე მარტა
მა ამოდენა სახლ-კარი. ყირაზე დააუყენებ აქაურობას.
ნანადირვევი აილო, გადააბრუნ-გადამოაბრუნა. ნატყვი-
რი მოუსინჯა. მერე მაგიდაზე დაავლო)

(სცენა ბრუნავს)

მ ე ო რ ა მ ს უ რ ა ტ ი ო

გაბრიელის კარ-მიღამო. საჩხეში სხედან გაბრიელი
და დესპინე. გაბრიელი წიგნს კითხულობს. დესპინე
საყრავ მანქანასთან ხელსაქმიანობს.

დესპინე. რას კითხულობ? (პაუზა)
რას კითხულობ-მეთქი?

გაბრიელი. „გვირთა ვარამს“.

დესპინე. ვილკამ ფანჯრიდან რომ შემოიხედოს,
იტყვის, რა დაღვინებული ცხოვრება აქვით. (მცირე
პაუზა) მოდი, ამ ხალამოს კინოში წავიდეთ.

გაბრიელი. კინოში?

დესპინე. ჰო, რა გაიკვირვე?.. თუ არ გინდა,
ჩემთან ერთად წამოხვიდე.

გაბრიელი. (აიბრინა) ვითომ რატომ არ უნდა
მიხლოდეს!

დესპინე. რა ვიცი. რამდენი ხანია ერთად არ-
სად ვყოფილართ. ერთი წესიერი კაბა არა მაქვს! შენ
რა გიშავს, გადაიკიდებ თოფს და ოლივალანს უვ-
ლი... ერთხელ შეც წამიყვანე სანადიროდ.

გაბრიელი. წამოდი.

დესპინე. მართლა?

გაბრიელი. დღეს მარცხენა ფეხზე ხომ არ
აღექი!

(შემოდის ელისაბედი. გაბრიელმა წიგნი დახურა)

დესპინე. რა მოხდა, ელისაბედი!

ელისაბედი. მამა-შვილმა თავზე შეიხედა მთე-
ლი სოფელი. წუხელ უშნავი შინ არ მოსულა. ის ბი-
ჭი ისეა გატყუებული, შეიძლება დაკრეფა არ აცა-
ლოს, მსმლითარე ვაზი ამოძირკვოს. (მცირე პაუზა) რა
ყენა, გაბრიელ, კაცს გული ხელით უჭირავს.

გაბრიელი. მამაჩემი მართლა ავად არის, ექიმ-
თან წავიყვანოთ.

ელისაბედი. წავიყვანოთ, გაბრიელ, წავიყვანოთ
ლეღვის კარასავით გამწვანდა კაცი.

დესპინე. ელისაბედი, შენც გეჩხუბება, უშნავი?

ელისაბედი. დღედაღამ იმას ჩამძახის, თვალში
ეღლა ამოხივივდიო. გაბრიელ, ღვთის გულისხამის,
მისხარ, მე რა დაუფიქვე. ამ ოჯახში მე თუ არ ვიქნე-
ბოდო, მაშინ გიორგი სხვა ქალს მოყვანდა... თუმცა
რა დროს ეხლა ამაზე ლაპარაკია, ოცდახუთი წელი გა-
ვიდა.

დესპინე. (გაბრიელს) მართლა, რაღა დროს ამაზე
ლაპარაკია.

გაბრიელი. ჰოდა, გაჩუმდით! (მცირე პაუზა)

ელისაბედი. რა ვქნათ, ვალი რით დავფაროთ?..
ზაზს მინც ჰქონდეს რამე, გამოკარითმედი.

გაბრიელი. სტუდენტს რა უნდა ჰქონდეს, რას
გამოართმევ. ზაზს სიდედრ-სიმამარი თუ გამოგვიგა-
ვისს რამეს?..

დესპინე. პირველად მემისხ, დედა შვილს ფულს
ართმევდეს და გერის ვალს ისტუმრებდეს.

ელისაბედი. რატომ უნდა? ფული უშნავი კი
არ ისესხა.

დესპინე. არა, მინც...
გაბრიელი. (ხმა აიშლილა) არა, მინც, გაჩუმდით!

ბი თუ არა... (ელისაბედს) მე რა მაქვს, რით დავგებ-
როთ.

დესპინე. ნადირობას და წიგნის კითხვაში გახე-
რტილ შურთანაც არავინ იძლევა.

გაბრიელი. (წამოყენო) ხომ არ გინდა, ზურგზე
სკამი დავაგრიხო?! გვაძალე ლაპარაკი.

ელისაბედი. გაბრიელ, შენ ყოველთვის გესმოდა
ჩემი. უური დამივდე, შენი ცოლ-შვილის გაზრდა-გამ-
რავლება. მიდი, აქნება დაითანხმო მამაშენი. მისცე!
უშანგის ნება, თავის ქეუსაზე გაიაროს.

გაბრიელი. მამაჩემი უარს იტყვის. მე ბევრი ვი-
ლაპარაკე.

ელისაბედი. მაშინ უშნავი დაიყოფიე... არა,
უშანგისთან წულის ნუყვა ამაზე ლაპარაკი... რაღაც
უნდა ვილონოთ, გაბრიელ.

გაბრიელი. რა ვილონოთ, ჩვენი ვენახი ახალშე-
ნია და წელს რას მოგვეცხს. აბრეშუმის პარკი ჩავა-
ბართო... საღაროში ოთხასი მანეთი გვივლიდა და...

დესპინე. (შეაწყვეტიანებს... ელისაბედს) ის ვალს
როგორ დავიფარავთ.

ელისაბედი. არა, დმერთმანი, თქვენს ოთხას
მანეთზე კი არ ვლაპარაკობ. (პაუზა) ეს რა დღეში
ჩავგივარდა თავი. ზაზს მინც ჰქონდეს რამე... ჩვენი
სახლიდან როდემდე უნდა იხმოდეს აყალ-მაყალი.

აღარ ყოფილა ჩვენი ოჯახის საშუელი და ეგაა.

დესპინე. ამ ბიჭმა თავგზა აღუბნია ორივეს.

გაბრიელი. უშნავი რაღა ქნას?

ელისაბედი. შეიძლება არც ტყუის. ეხლა მტყუ-
ან-მართალის გარჩევა ძნელია, მაგრამ მამა თუ უარს
ეუბნება?..

გაბრიელი. უარს თუ ეუბნება? მამაჩემი უნდა
ჩაუფიქრდეს. ერთიც ვნახოთ და ავაჯკობის გზას და-
ადაგა უშნავი. მერე?!

დესპინე. მერე გვიან იქნება.

გაბრიელი. უკვე გვიანა... რაღა ვენახის აჩევა
მოინდომო... (პაუზა) რა ვიცი... წავალ მამაჩემს მოვე-
ლაპარაკებო. ორივეს მოველაპარაკებო. (გაღის)

დესპინე. შენ ნუ ჩაერევი, ბოლოს ყველაფერი
შენ არ დაგებრალდეს.

ელისაბედი. მე ქვის ნატეხივით ვიქნები. მაგ-
რამ ვიცი, ყველაფერი ჩემზე გადატყდება, უშნავი გი-
უტია და თავგუნება, თავისას მინც გაიყვანს.
დესპინე. ნუ გეშინია, ელისაბედი, მე შენ ამო-
გიღებო.

ელისაბედი. ახლავარდა, მართალია, უპირს
ხელმოკლედ ცხოვრება, ყველაფერზე თვალი რჩება.
მაგრამ ვინ რა წართვა. ცხოვრებას მოგსწრება. მთა-
ვარია ჩანმართლობა ინატროს.

დესპინე. საზამთროს ბაღს გააშენებს, მანქანას
იყიდის და ქალაქში გაიქცევა. ამას წინათ გაბრიელ-
თან წამოსცდა, ზაზა თუ ქალაქში უვარობს, მე იმა-
ზე ნაკლები რთია ვარო.

ელისაბედი. ზაზას რიდასთვის გადასწვდა. ზა-
ზამ რა დაუშავა?

დესპინე. რა ვიცი. (პაუზა) ელისაბედი, განა ჩვენ



გვაწყენს საჩაბროს ბალი? იოხსა და მდიდრულ ცხოვრებაზე ვინ იტყვის უარს.

ე ლის ა ბ ე დ ი. ეხლა ეგ თუ ვაგონეთ, მოლად გადაირევა და გაცოფდება ის კაცი.

დეს ს ა ნ ე. ვის ეშინია შავის გაცოფების!

ე ლის ა ბ ე დ ი. ნეტავ, თქვენ საყოთარ ვინახს მო- უაროთ! ვადაუკიდია ვაბარბოს თოფი და ნადირო- მის მტაც არაფერს აკეთებს, ტურების ჩხავილს დას- დებს ამოდენა ვაჟკაცო.

დეს ს ა ნ ე. (თავი მოსაწყულა) ჩვენ რა ვენახი გვაქვს, ერთი მტკაველი, ერთი გოჭი მიწა. ჩვენ რა ვენახი გვაქვს, შიგ ცხენის გუთანი ვერ მოტრიალ- დება.

ე ლის ა ბ ე დ ი. ყური მიგდევ, დესპინე. ის ბიჭი ისეა გამწარებული, ჩვენს სახლში უბედურება დატ- რიალდება. შარტო გიორგი ვერაფერს გახდება. გაბ- რიელი მავარად უნდა დაუდგებს, მამის მხარი დაიჭი- როს. ჩვენ ქალები ვართ და სიხლისღვრის უნდა გვე- შინადებს, სიფრთხილედ უნდა გამოვიჩინოთ. ქალმა უჩინაჩინის ქული უნდა დაიბუროს და ქმარს ისე მო- უტანს სიმშვიდედ.

დეს ს ა ნ ე. სისხლი? მამა-შვილს შორის? რას ამ- ბობ, ელისაბედი! აგრე რა გიხეთქავს გულს, რას ლა- პარაკობ?!

ე ლის ა ბ ე დ ი. შენ ახალგაზრდა ხარ, არ იცი, რა ჯოჯოხეთია ეს ცხოვრება. უშანგი ისეა ამხედრებული... მას გაუყარ და მტრად გაიჩნდება, ხომ ვაგიგონია.

დეს ს ა ნ ე. უშანგი მამა კი არა, იმან გაამწარა, რომ ცხოვრება უჭირს, ცოლი ვერ მოუყვანია.

ე ლის ა ბ ე დ ი. გიორგის უფრო მეტად უჭირს ათადან და ბაბადან გლტყაც ვენახით ედგა ხული, თოფი მისდგებს და ცული შემოჰკრას?! (გარედან ისმი- რიკრიკას ხმა), აი, გამოჩნდა მშვიდობის მამიებელი. (შემოდის რიკრიკა)

დეს ს ა ნ ე. რაო, რიკრიკ, რა გაუვირებდა?

რ ი კ რ ი კ ა. სახედარი კვდება, თქვე უბედურ დღეზე გაჩენილებო. პალროვ დახვეწილიყო, თოკ ვერ დაუგრძელეთ? (დესპინე მიდის) გადავაბი, ხალა- მადიხარი (დესპინე შეჩერდა) ადამიანის შვილებო, ვი- რი გრძლად უნდა დააბათ, ბალახს გალმა-გამოღმა მისწვდეს. (პაუზა) ეგრე დაბლერგილი რად მიუყურებ ელისაბედი! ჩემთვის ძმულ გიწოვებია და თვალეზიდაქ ეკლები რალათა გცვივა... ერთ ვედრო რძეს გიყოფი და შორჩა, ბარი ბარში ვიჭენებო.

დეს ს ა ნ ე. გაჩუმდი, რიკრიკ!

ე ლის ა ბ ე დ ი. მწარე ენა აქვს ამ უჭიშოს.

რ ი კ რ ი კ ა. შენი ზაზაა უჭიშო.

ე ლის ა ბ ე დ ი. ჩემს ზაზასაც რომ ახსენებს, ეს... აღიარებ აქედან, შე დამსამცხვრებელი!

რ ი კ რ ი კ ა. რას იწყებლენა ეს გველაუთა.

დეს ს ა ნ ე. გაჩუმდი, რიკრიკ, ეგეთი ლაპარაკი არ შეიძლება.

რ ი კ რ ი კ ა. დესპინე, შენ ჩემი ჭკუის დარღვევაა თავი დაანდე. შე იმდენი ჭკუა შექვა, ერთ სოფელს ეყოფა... მიდი, აქეთ მიდი, სპორტლოტოს ბილეთებ- შემოიხე. (ჩიბიდან კალამი და სპორტლოტოს ბილეთე- ბი ამოიღო. დესპინემ გამოართვა) წაშლდე შვიდანი... (პაუზა) ოცდაერთი... (პაუზა) ოცდაშვიდი... (პაუზა) არ შეგშალოს, დესპინე!.. ოცდაოთხმეტი... (პაუზა) ორმოცდაერთი... ეხლა მეორე ბილეთიცი წაშლდე..

ხომ არ აგერია, გო! ერთი და იგივე ციფრები შეი- ლება განმეორდეს რამდენიმე კომბინაციაში, მაშინ მოვეცად რამდენჯერმე ვაიზრდება. (დესპინე შეხუ- და ბილეთები დაუბრუნა) იოგებო თქვენც და იგებს სპორტიცი! ამაი, დედა ვუტრე პატრონისა, ოცდაბუ- თი თახის თუ არ მოვიგო, ბიჭი არ ვიყო... იოგებო თქვენც და იგებს სპორტიცი! (მოულოდნელად გარეთ გაეარდება)

ე ლის ა ბ ე დ ი. ეგაა მაკლდა. დღე ერთია და ჩე- მი გამწარება ათისი. კულს უან დამდებს და რძე- გიყოფი, ჩამახახს.

დეს ს ა ნ ე. ყურადღებას ნუ მიაქცევ, ავადმყოფია ე ლის ა ბ ე დ ი. ავადმყოფი კი არა, სულელია.

ე ლის ა ნ ე. განა, ერთი და იგივე არ არის?

ე ლის ა ბ ე დ ი. არა. ავადმყოფი თავისი თვით უბედურია, სულელს კი თუ დაჰპირდი რამე და წაქე- ზე, ქვეყანას გადაშავავს. (წამოდგა) კარგად იუაგი, დესპინე. (გაღის). დესპინე საყვარე მანქანას მიუბრუნ- და. ხანგრძლივი პაუზა. სცენაზე თანათან სინათლენ იცლო. მოსაღამოვდა)

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. (გარედან ეძახის) დესპინე! (შემოდის ვაბრიელი და უშანგი. ორივეს მხარზე ორლულიანი თოფები ჰქვიათ. ვაბრიელს ორი ხონხონი უჭირავს)

ა ბ ა, სწრაფად გაგვიშაღე ვახშამი!

დეს ს ა ნ ე. დღეს ამას გადააყევით? (ნანადირევე ჩამოართვა)

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. მიდი, მიდი, ჩახოხზე. (დესპინე გა- დის. მიამახა) ჩვირი, ზუშმა და ზეთი გამომიტანე! (ჩამოაღდა, თოფი და სავანზე მოიხსნა).

უ შ ა ნ გ ი. (ჩამოყდა. სავანზე მოიხსნა და იქვე და- დო. თოფი დირზე აყულდა) არა, ვაბრო, არც ამ ნა- დირობაში ყრია არაფერი.

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. აიღალე?

უ შ ა ნ გ ი. დავიღალე კი არა!.. გავი ვინმე რომ შემხვედროდა და ეციოხა რა მოჰკალიო, რა უნდა მეიჭე?

(შემოდის დესპინე, შემოაქვს ჩვირი, ზუშმა და სა- პოხი მხალა. გაღის)

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. (თოფის წმენდას შეუღდა) ნადირო- ბაც რიკრიკას ლატარიხავითაა, დღეს მოკლავ, ხვალ —ხელდაუწყოდ აღაბრუნდები.

უ შ ა ნ გ ი. არც მაგ ლატარიხისა მჭერა და არც მო- ნადირებებისა.

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. დასამთრდება და ტახზე სანადიროდ უნდა წაგაყვანო. (უცებ შედის ექსტრეზი) იცი, რა არის ტახზე ნადირობა?.. შუადამიხას გატრუნულია მთელი ალაზანი. ზიხარ და ელოდები, დინგს როდის ამოყოფს ის წვეული. უაეთეს დღეს ვერც ენატრებ, კაციო.

უ შ ა ნ გ ი. არა, არა! დღესაც დავაშვე, გამოაყვი ერთ ადგილზე ჭლომა და თოფის ტყუილად ბათქა- ბუთქი რა ჩემი საქმეა... ტახის ხორცი მამარებს უყ- ვარს და ის წაიყვანე, ძველი მონადირეა. (პაუზა)

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. (თავიღებულად) ბიჭო, იმ ბერიკაცს თავს აღარ დაანებებ? ცოცხლად ხომ არ უნდა შე- კამო ის ხაღბი?! (მცირე პაუზა) ანდა ელისაბედი რას გიშავებს?.. ეხლა დედაშენი ვერ წამოდგება, მამო, ვადავიანდა... ბავშვი კი აღარა ხარ! რას ერჩი იმ ქალს! (შემოდის დესპინე. თასით შემოაქვს ნანადირე-



ვი ქეთლით — ცხელი წყალი. შორიხლო ჩაცუქდებდა და ნანადირევს ბღუნდის)

უ შ ა ნ გ ი. რას უნდა ვერჩოდე!.. (პაუზა. ხმა იმპალა) ვისნეთ ვერკ და სხვას შევეურთოთ ხელებში.. შეც შენი იმედი არა მქონდა?

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. იმედი?

უ შ ა ნ გ ი. მო, რა გაიკვირვებ, რამ დაგიაკრავა ამ ცხოვრების შრო და მარცხათა, ვერ გამოგია! (გამოაჩაგრებს) ტახზე სანადიროდ უნდა წავიყვანო!.. აი, მოკლე დათას ბიჭმა, გაიოზმა უნდა დაიკვივოს თავისი. შენ რომ სანადიროდ დადიხარ, ის ფულს ითვლის გ ა ბ რ ი ე ლ ი. ოჰ, შენც უკვი, რა, კაცი! (მცირე პაუზა) ჩქარა, არ ჩამორჩე არიქა, ვასამდირებლად დაიძრა ქვეყანა და არავინ მოგასწროს... გაიოზს როგორ შევედრებო, ერთი უწიგუნური და მუცლის ჰკუთავ მოსიარულე კაცი. დღეცა ვინმეა, მე მაგის... დებს პ ა ნ ე. შენ ცხრა ინსტიტუტი ერთად დაამთავრე.

უ შ ა ნ გ ი. ამ წიგნით ხალხს ვინ რას გაძლევთ. (მცირე პაუზა) გაიოზს დღეცა უფანე და შორიდახ რომ გახედო, მაგისი სახლ-კარი შეფის სასაზღე გეგონება.

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. ერთხელაც იქნება ქიჩოში ჩაველებენ ხელს, იქნება და უყაროს კაკალი.

უ შ ა ნ გ ი. ა, გეშინია?

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. რა მაშინებს! ღამე გაიოზისნაირი ხალხი აწვებებს ბალიშს, თორემ მე მშვენივრად მძინავს.

დებს პ ა ნ ე. რას აკეთებ, რისა უნდა ეშინოდეს! (მცირე პაუზა)

უ შ ა ნ გ ი. (ითქოს გაკნარებამ გადაფარა, რბილა კილოთი) დღეს თუ ხვალ შეიღებო წამოგეზრდება, ხელფასითა და ნანადირევით გინდა არჩინო ოჯახი?

დებს პ ა ნ ე. მაგაზე არ ფიქრობს.

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. იცი, რას გეტყვი, შენ არაფერი გეზმის ოჯახისა.

უ შ ა ნ გ ი. როგორ თუ არ მესმის?

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. ჭირ შორიდან უყურებ და დამფრთხალი კურდღლივით გაკანკალებს... (მცირე პაუზა) გაიოზს კისერიც უტეხია. იმისი ოხერი დედაც ვატირე!.. რაცა შავს, მე იმითაც კმაყოფილი ვარ.

უ შ ა ნ გ ი. კმაყოფილი იქნები, აბა, რა!.. რისკი შენ არა გაქვს და... ტყუილად აცდენ ამოდენა მიწას, შიგორი ატამი და გამხმარი ვაჭი გაყრია.

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. (თოფის წწენდა საბოლოოდ შეწყვეტა) რაღაც არ მომწონს ეგ ღაპარაკი!

(დესპინე თავისი საქმე მიტოვა. გულმა უგრძნო უსიამოვნო ამბავია მოსალოდნელი)

უ შ ა ნ გ ი. რა არ მოგწონს?! წელში გაიმართები შენს ცოლ-შვილს აღარ გაუპირდება. ეს არ გიჭდება! კუაში!

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. რამდენი წლით ვიქნები შენზე უფროსი?

უ შ ა ნ გ ი. წლოვანება რა შუაშია!

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. შენ სისულელის ჩადენას აპირებ დმეც გინდა გამაბრუოვ?! ეგ მეორედ აღარ მიხსენო, თორემ!..

უ შ ა ნ გ ი. თორემ რა?! (დესპინე წამოდგა)

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. (წამოვინთო, წამოდგა) ნუ წაიგდენა! მე მამაჩემივით კი არ გელაპარაკები!

უ შ ა ნ გ ი. (წამოვინთო, წამოდგა) ყურებზე წახვიარ ღამე!

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. ხმა ჩიწყვიტე, შენი (თოფის წწენდა)

დესპინე სწრაფად ჩადგა შუაში) დებს პ ა ნ ე. (ყვირილით) გაბრიელი!.. უშანგი, შენ. პირიმე, უშანგი!

უ შ ა ნ გ ი. შენც იტყვი, ძმა ვარო. (სწრაფად გადის)

დებს პ ა ნ ე. (უშანგის გაჰყვა) უშანგი! (გარეთ ეძახის) უშანგი!

(ხანგრძლივი პაუზა. გაბრიელი ხელში შერჩენილ თოფს გამტრებული დასურბის. სინანულმა შეიპყრო. შემოიღის დესპინე)

ძმებმა უნდა დაზოკოთ ერთმანეთი!

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. მომშორდი! (გაღის. თოფს ჯოხივით მიიარყვს. დესპინე ნანადირევსა და ქეტლს აიღებს და გაღის... სინათლის წრეში რჩება დირზე აყუდებული თოფი)

(სცენა ბრუნავს)

მსხამე სურათი

გიორგის სახლს უკან მეზობლები შეგროვილან. ძელსკამზე და კონძებზე სხედან გიორგი, ელისაბედი, ბუღდია, ცაქალო, ფორე და ეველო (მას შინიდან პატარა სკამი მოუტანია). ეველო წინდის ქსოვს. ცაქალო ბუმბულს არჩევს. მზის ჩასვლის ხანია.

ბ უ ლ დ ი ა. რას ამბობ, ცაქო, შენც გაგაწურა ღვთის მაღლი?!
ფ ო რ ე. მიპყე მიხედულებასაო, არ გაგიგონია?! (მცირე პაუზა) მე ჩემდა თავად ეგრე გადავწყვიტე გავჩნება ვენახს, დავაბრუნებ და ნაკელს გავშლი.

ბ უ ლ დ ი ა. შენც დაიკარგე და შენი მიმბაძველიც; ცოცხალი თავით მაგას როგორ ვიწამ. სულ აიჩია ქვეყანა. პატრონი გინდათ, შვილოსა, პატრონი! შეინდარიწლის სახრე უნდა ეპიროს ხელში, საზამთროს ბაღს კი არა, ჰინჯარს დაგათესინებდა.

ც ა ქ ა ლ ო. (ბუღდიას) რას აუხმედრდი, რა იყო შენმა ვაჟმა ღამის ქვეყანა გადაქაშოს. მუხას რომ ბაყაუი მიარდება ხოლმე, ისეა კოლმეურნეობაზე მიმჭდარი. აბა მეცა მკითხე, რა დღეში ვართ.

ფ ო რ ე. შენ გაჩუღდი, დედაკაცო!

ც ა ქ ა ლ ო. ამით რა უჭირთ, ქვეცა აქვთ და კაკალოც.

ე ვ ე ლ ო. მართალია, მართალი. რიკრეას გეფიცებით, მართალია.

ბ უ ლ დ ი ა. (ეველოს) ნეტავ, შენც კუა მოგეკითხება?

ე ვ ე ლ ო. (ბუღდიას ქოქოლა მიყარა) მიწში კი ჩაგატოტე.

გ ი ო რ გ ი. ნუ აყაყადებით! ყველამ თვითონ იცის თავისი დაბლანდული საქმისა... ფორე, ნეტავ, ქუმბათში ჩასულიყავი, ვენახებისთვის დაგეხედა. იქნება ვაჭებთანად გავიდეს.

ფ ო რ ე. გუშინ ხალამოს იქ არ ვიყავი (მცირე პაუზა)

გ ი ო რ გ ი. მოსავალი გვიყარებს. არხს ქვემოლან კარგი ვენახებია. ავ თვალს არ დაენახებია.



ეცდო. ერთი უფურთეთ, ამ დამთხვეულს რატომ შენ არ გაუწყალდი დედაშენს მუცელში.

ბუღდია. გაჩუმდით, უთქვენოდაც გაარბევებ საქმეს.

ეცდო. თქვენ უშანგის ამართლებთ? საქციელს უწონებთ იმ საცხელტყვიეს?

გიორგი. გეუფათ ხალხო... რატომ არ ჩაუფიქრებდი, რას მიედ-მოედებო, ევლო! სატყვიედ რად იბებებ, იქნება ცოლად მოხუცის ის გოგო. (მცირე პაუზა) იცით, გულში რა ცეცხლი მიტრიალებს, თქვენი დამატებაა შინა?

ეცდო. ცეცხლი იმას უნდა გაუჩნდეს, ვინც ის გოგო თავის ჩამოსხრამად მიიყვანა.

ფორე. კარგით, რწყილს აქლემად ნუ გადააქცევთ ქალბი.

ეცდო. ეგრე არ არის, შვილოსა. სად რწყილის აზვავი და სად თოქზე თავის ჩამოყიდება. განა ქვეყანაზე ცოლად-მადლის გამეთხოვავი გაქრა? ღმერთს უმადლოდეთ, გიორგი, თოკი რომ გადაუტრეს.

ფორე. კაცო, გოგოს აღარ მოეთხოვება თავდაპირა, სინდის-ნაშუსი არ მოეთხოვება?

ეცდო. მოეთხოვება ვინა თქვა, რომ არ მოეთხოვება. მაგრამ ვინ იცის, როგორი ცეცხლი წაუქიდა და გასაქანი აღარ მისცა. ელზა თქვენიანი რომ იყოს, როგორ მოაქცეოდით. (ფორეს) თქვო, რას იზამდი?

ფორე. თუ კარგია, შენიანი იყოს, მე რა თვალი დამადგი, დედაბერო!

ეცდო. გულზე მოგხვდა? აბა, იმის ხეობარ შამასაც მკითხე.

ბუღდია. კრუხივით ნუ ქოთქოთებ, ევლო, ებლანდელი გოგო-ბიჭები სხვა ჭიშინანი არიან.

ეცდო. ჭიშვი თქვენი აქვთ და ჭილაგაც. (გიორგის მიმართ) თქვენი ახალგაზრდობა დაგაყვიუდათ?

გიორგი. ლიტრავ, შენ გეუბნებიან და კოჯე — გაიგონეო. ქალო, ენა გაქვს თუ ნესტარი? ყველაფერი კარგად მახსოვს. შინ და გარეთ ნულა მახსენებთ იმ შხამსა და ნადევლს, მე ჩემი ცოდვებიც შეყოფა. (მცირე პაუზა)

ცაკალო. (მარცხნივ გაიხედავს) აგერ, უშანგა მოდის.

ეცდო. დარისხოს ღმერთმა, ისეც მოვრალია ეკისერმოსატეხი.

გიორგი. თქვენ ნურაფერს ეტყვი. პასუხს მე მოვთხოვ.

ბუღდია. მოვრალია და ხმა არ გასცეთ, უარესად არ გადაროთ.

ფორე. (წამოდგა. ცაკალოს) ადო, დედაცაკო, საქმეს მიხედ.

(წასვლა დააპირა. შემოდის შეღვინიანებული უშანგე).

უშანგე. რა იყო, ფორე, ჩემი მოსვლა გეწუინა?

ფორე. (შეჩერდა, შემობრუნდა) რათა, კაცო.

ეცდო. დალევაც რომ მოუსწვრა.

უშანგე. დიან, დავლიე, გეწუინათ თუ გაგხიარდა?

ეცდო. გიფი მიღუგი ნებნა, თვითონ შაიერის ნებნა.

უშანგე. შაშვივით ქაბჯახებ, ევლო ძალო, აღარ ბერდები.

ეცდო. შენგან მეტი მეკუთხენს. (წამოდგა, პატარა სკამი აიღო), თითო ნეხვით საცხე კოპოში ყველა ოჯახში იხარშება.

(გატრიალდა).

უშანგე. (წინ გადაუღვდა) დაიცა, დაიცა. (სკამი ხელიდან წაართვა და დაუღვდა, ძალით დასვა).

ეცდო. რა ჯირი და ნაცელი გინდა!

უშანგე. სად გეჩქარება, ვილაპარაკო.

ეცდო. რა უნდა გელაპარაკო უცოდველი გოგო აიძულე, თავი ჩამოხერხო. შენ კი უწოდე გამობრუფულხარ.

გიორგი. ევლო! რიკრიკა. კი არ ჩამოხერხო, თოკი გადაუტრეს.

უშანგე. თოკი?

ეცდო. აი, ხალხსაც ვკითხოთ, თუ არ გერჩა.

გიორგი. დედაბერო, რამ გამოგაშტერა?! ხომ გითხარ, კრინტი არ დამარა-მეთქი!

უშანგე. თქვან, რაც უნდათ, ის თქვან... თოკი დამაალი იყო, მაინც გაწუდებოდა.

ბუღდია. აღეშო, აღეშო! (წამოდგა) დაღამ-და. გეუფათ აღნგაზე ჭლმია და ლაქლაქი.

უშანგე. ბუღდია ძიავ, დაიცადეთ! (ცაკალკ წამოდგა) დაიცადეთ! (ევლოც წამოდგა. უშანგემ იყვირა) ფეხი არ მოიყვალთ! (ყველა შეჩერდა).

ფორე. უშანგე, წადი, დაიძინე, ხვალ ვილაპარაკოთ.

უშანგე. რა ვილაპარაკოთ! ხვალ თქვენ ბერო საქმე გაქვთ. ჩემს გარდა ყველანი საქმეში ხართ ჩაფულელო... ევლო ძალო, რად მიუტრებ აგრე, მოვალე ვარ შენი? მითხარ, მმართებს რამე?

ეცდო. რა გაღრალებს, რა იყო. დღისო დალიე თუ ცოფი, რა ბოღმას აწიხე? მეწობლებში? სადაც დალიე, იქვე უნდა მოგენელებინა.

უშანგე. ხანწალივით ენა გაქვს, ევლო ძალო.

შენს სიტყვაზე ორსული ქალი გაბერწდება.

ეცდო. ბიჭო, კი არ გატერწულაო, თოკი ჩამოუხამს და თავს იხრჩობდაო.

უშანგე. (იციინის) მერე მე რა ვქნა!

ეცდო. ერთი უფურთეთ, რა იკლავანტურად იციინის... რა უნდა ქნა და ცოლად შეიერთო.

უშანგე. ცოლად როგორ შევიერთო, დამეხერინავს თურმე... წუხელ ვეპოყვრა უქამია და სიზმარში სხვა უნახავს, სხვაზე უფილდა შეეყარებულა.

ეცდო. იქნება ეჭლა ისიცა თქვა, სიზმარში დარისულდაო.

ცაკალო. (ევლოს) წავიდეთ, ეგ როდის გამოფხიზლდება. (ორვენი გადაიან).

უშანგე. მამო, მიღიხართ, აღარ მისმენთ, არა! კაცებმა მაინც დამივდეთ უფრო... გგონიათ, მე ვაიძულე თოკზე ჩამოყიდება?

გიორგი. მამო, ვინ?

უშანგე. ვინა და... რიკრიკამ.

რიკრიკა. ჩემგან რა გინდა? გიორგი ძიავ..

გიორგი. შეგრიტხვებს კაცობა და სინდის-ნაშუსი. შენი ცოდვა ავადმყოფს გინდა აპკალი.

ფორე. მერე ვინ დაუტერბებს?!



უშანგი. ავადმყოფი. ეხლა ისიც არა თქვათ, ამ უტუნოს კაცობა არა აქვსო. უტუნო იმიტომაც, რომ ბავშვობაში ბიჭებმა ვირის რძე დააღვინეს.

რიკრიკა. ვირისა კი არა, შენი დადინაცულის ძუძუს ვწყოდი.

გიორგი. გაჩუმი!

რიკრიკა. ერთ ვედროს რძეს მეც ვუყუდი.

გიორგი. (უყვირა) გაჩუმი, ბაღლო, აღარ გამავნო!

ბუღღია. უშანგი, დაფქრდი, კაცო, ხვალ ის ქალი ცოლად რომ დაივს, მაგ სიტყვებისა არ შეგრცხებნა?

უშანგი. მე იმის ცოლად შეერთვას არ ვაპირებ. (რიკრიკას გადახედა) რიკრიკასთვის დაიმილოცინა.

რიკრიკა. ჩემგან რა გინდა?! გიორგი ძიავს!

გიორგი. (გაცეცხლდა, მაგრამ ითმენს) წამო, შენ ცილაჭარკოთ.

უშანგი. შენი?! არ წამოვალ! დილით გავიღვიძებ თუ არა, იმ გუნებაზე ვდგები, თითქოს ბაღლოს ნაცულად მაგარი ქვა მდღო თავით. არ წამოვალ, იმ დათვის ანგაღში ცხოვრება აღარ მინდა. ფორცე გაჰყე. უშანგი, დაღამდა, დასვენება გინდა. ბუღღია. წავიდეთ, ფორცე! (უშანგის) მე ჩემი მითქვამს. კარგად აწონ-დაწონეთ, ეს ამბავი სახუმარ-საბარბის. (ორივენი გადიან).

უშანგი. წადით, წადით, საითთოდ გაიკრიფეთ... შენ რაღას უდგახარ, დამთხვეულ!

(რიკრიკასკენ გაწია).

გიორგი. (წინ გადაუდგება) მაგას ხელი აჩახლო!

უშანგი. რა ქომავალ უდგები, მამაჩემო. როგორც ბეზლი ლაპარაკობს, იქნება მართლა შესცოდ აღაღვარდობაში.

გიორგი. გაჩუმი, რას მიედ-მოედები, შე სიხსლადლო!... წადი, რიკრიკა, უშანგი მთვრალია, წადი!

უშანგი. არა, იყოს. (მაქაში ხელი ჩააელო) რატომ უნდა წავიდეს. ამანაც მოისმინოს... კმ, მთვრალი... შებოლილ მარგილასაც მალიმალ გიხსენებენ მეზობლები. ეს საიდუმლო მაინც აგვიხსენი. გიორგი. ხელი გაუშვი! (რიკრიკამ ხელი ვაითავისუფლა)

რიკრიკა. ანდრძს აგივებ, უშანგი! (უყვირილით გაგარდა) მსხალზე ფეხებით ჩამოგვიდებ და გვერდებს მათრახით აგიტრულებ, უშანგი! მოგვალავ, უშანგი!

გიორგი. აქედანვე მტრობა და შუღლი არ ჩაგდლო. ავადმყოფია და ხელი უნდა წაშველო.

უშანგი. (მოღრკა) ჰოდა, მე რაღას შემედურით, შენ რომ ახალგაზრდობაში ხიდი გასდე, მე იმ ხიდზე გავიარე, მეც შენსავით მიყვარს ველური თაფლი, მამაჩემო. (მცირე პაუზა)

გიორგი. უშანგი... იმ ქალს ცოლად შეირთავ. საქვეყნოდ თავს ნუ მოგვეჭირა, საციხედ საქმეს ნუ გაიხდი. (გაღის).

უშანგი. (მიძახა) ცოლად მოვიყვანო? მოვიყვანო და რით ვიცხოვროთ, ზეზურად ტილი დაგვიხვევა. (მცირე პაუზა) წადი, წადი, მამაჩემო. სადაც წვრილია, იქ გაწყდეს!

(სცენა ბრუნავს)

გიორგი გოდორს წნავს. ენაში გოდორს წნავს გოდორები ყრია. ოჯახი სართელო სამხალსწავს დის რიკრიკა.

რიკრიკა. გიორგი ძიავ, აი, რა ვიპოვე. (ვახის სასხლავ მაკრატელი გაუწოდა).

გიორგი. (გამოართვა) საღ იყო? (ხელში შეატრიალ-შემოატრიალა).

რიკრიკა. ხოსიტანთ ბაღრის ბოლოს, კაკალ-თან, მიწაში იყო ჩაფლული.

გიორგი. (ვახის სასხლავ მაკრატელს დაყურობს) ზამბარა აულია... დაფანგებულა... (მაკრატელი გვერდზე გადადო და გოდორს წნელი ამოუყარა... მარჯვნივ გამოჩნდება წელს ზემოთ შიშველი და შარვალიკვითავებული უშანგი. მარნიდან ვედროებით წყალი გამოიტანა და „გადაღვარა“. ეტყობა ქვევრებმა რეცხავს).

რიკრიკა. (უშანგის თვალი გაყოლა) გიორგი ძიავ, უშანგის დასახალ რად ვეჭავრები?

გიორგი. ვინ ეთხრა, რომ ეჭავრები?

რიკრიკა. გუშინ სპორტლოტოს წართმევა მომინდოდა.

გიორგი. ალბათ, გაგებუმრა. რად უნდა შენი ბილეთები.

რიკრიკა. ამ ხუმრობა-ხუმრობაში ელზა კი დააოხრულა და...

უშანგი. (ცარიელი ვედროებით შემობრუნდა) ხმა გაიკმინდე, ბატის ქუქო! (შედის მარანში).

რიკრიკა. (უტრადღება არ მიაქცია... გიორგის) ცოლად შეირთავს?

გიორგი. მამ რას იზამს? (უშანგის გასძახა) რა ქენი, ქვევრების რეცხვა დაამთავრე?

უშანგის ხმა. დაამთავრე.

გიორგი. ერთხელ კიდევ ამოავლე წყალი. (მცირე პაუზა) გაიგონე?

უშანგის ხმა. გავიგონე.

ეკლ. (ხმა მარჯვენა კულისიდან) გიორგი, ქალსიძე ჩამოგივიდნენ, გიორგი!

რიკრიკა. ქალ-სიძეო. (წამოხტა. გიორგიმ გოდორს თავი მიანება. წამოდგა. მარჯვნიდან შემოდიან ელდინო და ფილიპონი) გამარჯობა, ფილიპონ ბიძია.

ფილიპონი. რიკრიკას ვახლავარ, როგორა ხარ, რიკრიკა!

ელდინო. გამარჯობა, მამა.

გიორგი. გაციმარჯოთ! სადა ხართ, კაცო, აქამდე.

(ორივეს ხელს ართმევს... სცენის სიღრმეში, ლობის მხრიდან გამოჩნდებიან დესპინე და ვაბრიელი). ვაბრიელი. თქვენს ჩამოსვლას გაუშარგოს გიორგი. აი, ესენიც დაბარებულებივით აქ არიან.

დესპინე. ჩვენ რატომ უნდა ვიყოთ სხვებში გამორჩეულნი.

(მარნიდან გამოდის უშანგი. პერანგი გადაუცემს პირსახოკით სახეს იმშრალეს).

გიორგი. მალე უკვლანი მოგროვდებით. აბა რიკრიკა, სკაპები!

უშანგო. რიკრიკაც აქ არის. მხიარულებაც ხომ გინდა.

(ფილიმონი და უშანგი ერთმანეთს ესალმებიან. ელდინომ ძმა გადაკოცნა. რიკრიკა შინ შედის და ორი სკამი გამოაქვს. ისევ გადის).

ელდინო. (დაჯდა. ირგვლივ მიმოიხედა) ელისაბედი არ ჩანს. (ოდნავი ირონიით) როგორ ბრძანდება?

გიორგი. წევს, თირკმელები სტიკვა. (ეძახის) ელისაბედი!

ელდინო. იყოს, იყოს. თირკმელები თუ სტიკვა, რატომ უნდა შეწუხდეს.

უშანგი. ჭერ ხომ ზაზა არ ჩამოსულა. (რიკრიკას ისევ შემოაქვს ორი სკამი).

ელდინო. მართლა, ზაზა და მისი მჭეთუნახავი ჭერ ჩამოხრძანებულან?

გიორგი. რა ვქნა, ეს გოგო რა კრახანასავით იუბინდა... მალე მოვლენ. მატარებელი საცაა ჩამოვა. ფილიმონ, მოდექი აქეთ, ან ავი თქვი, ან კარგი, თორემ...

ფილიმონი. (დაჯდა) მე რა ვთქვა. ჭერ ელდინო იქავეებს ენახ. (უშანგის გაღახება) ჩემი ცოლის ძმაც აღარცნო შეგვხვდა.

ელდინო. რა იყო, მამა, რა მოხდა?

გიორგი. რა იყო და ჭერ ფეხი არ შემოგდიგამხ, ჭერ მამას არ დალაპარაკებხარ, ძმებისთვის არ გიკითხავს, უჭირთ თუ უღებინთ და საით გაუტეი?

ელდინო. კითხვა რად მინდა ერთ აკვანში სიმწრით დავიზარდენით, ეხლა ერთი ალთასა ვართ და მეორე—ბალთას. (მეორე პაუზა... უშანგის) აბა, მითხარი, მამა, როგორ ცხოვრობ?

უშანგი. (მიახალა) რაც ფილიმონმა მარანში მწონავად მიმიღო... (ელდინო შეცბა) ჩემ მედს ძალდა არ დასწყეს.

ფილიმონი. ცაკო, არ არის ადგილი და ძალაა! არ არის ძმაო, ადგილი და შენი გულისთვის სასხაბურს კი არ დავკარგავ.

ელდინო. შენ როგორა ხარ, გაბრიელი?

გაბრიელი. წნარში რუსები შემხატრიან და გაღმა — დეკები.

ელდინო. რამდენი ხანია ერთმანეთი არ გვიხანავს?

(უშანგი მხრებს იჩჩევს. ელდინომ გაბრიელს შეხედა).

გაბრიელი. წელიწადი იქნება.

ელდინო. რატომ? მიზეზი? (გაბრიელი მხრებს იჩჩევს)

უშანგი. მისვლა-მოსვლასაც ხალისი უნდა.

გიორგი. (გაცეცხლა) რატომ?! მერე რატომ? ეს რა ღვთის გმობაა, და-ძმობის ჭიკაბი რამ დაგიკარგათ, სიყვარული ვინ ჩაგიკლათ?!

უშანგი. რიკრიკას ჰკითხეთ, მართლა ბრძევი და ყუეჩი კი არ არი.

გიორგი. გაჩუმი, ენაწუნკალი ცაკური ცაკი ავადმყოფს არ გაამახარავენს.

უშანგი. მაგას რა უჭირს, ავადმყოფები ჩვენა ვართ.

გიორგი. თქვენ მართლა დაავადებულხართ. ოღონდ ვერ გამოვია, ეს რა უჭირნებელი ხენი შეყურით, ან რომელი ექიმი გიშველით!

ფილიმონი. გეყოფათ, ეს ცაკი ხომ არ უნდა გააგეთო!

გიორგი. წელიწადია ერთმანეთი არ გინახავთ ამ ეწოში მოგინდათ გულისჭავრის ამოყრა, არა?

(გიორგი, გაბრიელი და ფილიმონი შედიან მარანში... მარცხენიან შემოდინ ცილა და ზაზა. ზაზას ხელში ჩემოდანი უჭირავს, ცილას — ორი კალათა)

ზაზა. გამარჯობა! (ყველამ ზაზასა და ცილასკენ მიიხედა... ორივეს ესალმებიან)

რიკრიკა. ზაზას გაუმარჯოს! შენ ყველაზე უფრო ძალიან მიყვარხარ.

ცილა. რა კარგი ბიჭია.

რიკრიკა. რა მოგეწონათ ჩემი, ყურები? ზაზა. ურჩად, რიკრიკ! ნუთუ ეს შენა ხარ?!

(ჩემოდანი დადგა)

რიკრიკა. ზაზა, შენც დამცინი?

ზაზა. (გულწრფელად) დაცინვა არც მიფიქრია. (პაუზა).

ცილა. (ზაზას) კალათები არ უნდა გამოართვა? (ზაზამ კალათები გამოართვა. რიკრიკამ ჩემოდანი აიღო. ზაზა და რიკრიკა შინ შედიან. უშანგი შედის მარანში)

ელდინო. რად გინდოდა, თბილისიდან რომ ათრევი, კალათებს აქ ვერ იშოვი?

ცილა. (შეიშმუნა) მე... მე... ზაზამ მიიხრა, წვილითო. იცით... მე არ მგონა თუ ასეთ უხერხულ მდგომარეობაში ჩავვარდებოდი.

დესპინე. რა გინდა, ორ კალათა ყურძენს აღარ გაატან?

ცილა. (უფრო მოერიხა სიწითლე) ყურძენი... ყურძენის წადება არც მიფიქრია, იცით...

ელდინო. (ფარისეველური ღიმილით) საწყენი რა გითხარი?

ცილა. არა, არც მწყენია... იცით, წამოსვლას ვერც ვაზრუნებდი. კინაღამ მატარებელზე დაგვაგვიანდა... ზაზამ მიიხრა, ჭერ ხომ არ ყოფილხარ რთველში, წამო. ნახე, რა სიხარულიაო.

დესპინე. (იციინს) ქალაქელებს ექსკურსია ჰგონით რთველი.

ელდინო. ეხლა უშანგისა ჰკითხეთ, როგორ გადაუტყავდებოდა ხოლმე ზურგი. წელიწადი თორმეტი თვე ზელ-ფეხს არ აჩერებს. მთელი მონაგარი მაგან უნდა მოხმაროს.

დესპინე. მოხმაროს, ჩვენ ხომ არაფერში ვეცილებით.

ელდინო. თქვენ ცალკე ცხოვრობთ, ვენახიცა გაქვთ და ქვეყრ-მარანიც.

დესპინე. ამ ოჯახიდან ჩვენ არაფერი მიგვითვისებია. მე და გაბრიელმა ყურეზე ბლი გაჭაშენეთ.

ელდინო. ჩემს გამითყუებაზე ხო მილიონი დახარჯეს. ქალს ერთი პერანგი არა მქონდა, იხე გამოთხოვეს.

დესპინე. სამაგიეროდ. ქმარი მღვინე ყავს.

ელდინო. მღვინე! მაგანაც ხევი და დოვლაით დააგროვა.

დესპინე. სახლი კი კარგადა გაქვთ გამოჭურჭლული და... რაც არ უნდა თქვა, აღმზინი გაუმაქლარია.

ციალა. კი მაგრამ, ამ სიტყვებს მე რატომ მას მენიებთ?

ელდინო. ეს რა წიწილასავით წრიაინებს.

ციალა. წიწილას რატომ მადარებთ?

ელდინო. (ფარსევულური ლიმილით) საწყენი რა გითხარა?

დესპინე. სტუმარია. მამამთილის ოჯახში მესამედა.

ელდინო. რძალ-მულს აღარ დაგვალაპარაკებთ?

ციალა. არა, რა ბრძანებაა. მე... მე... (მარჯნიდან შემოდის ელისაბედი) გამარჯობა, დედა! (ვალეხვია, გადაკოუნა, ელდინომ ელისაბედს ცივად ჩამოართვა ხელი).

ზაზა. (შემოდის) გამარჯობა, დედა! როგორ ხარ?

ელისაბედი. (ელდინოს შესვლა და შედრკა, ვერ გაბედა ზახს მოფერებოდა. თავი შორს დიქვირა) როგორ ვიქნები, თირკმელი მხრავს. აღარც თირკმელი შივარჯა და აღარც სახსრები. (ერემლი მოერიო)

ციალა. დედა, რა მოგივია?

ელისაბედი. სანამ თქვენ ჩამოხვიდოდით, ერთი სიკვდილი უკვე გავათავე. (მცირე პაუზა) ზაზა, მამა გეძახის. (ზაზა შედის მარნიში)

ციალა. დედა, რა მოხდა?

ელისაბედი. ეს ოჯახი ეხლა იხსენებს თავის ძველ ჰრილობებს. ძალზე ღრმად უოფილა ჩამარხული. მაგრამ იარას პირი კი არ შეუყრავს, უოველდე უფრო იზრდებოდა...

ციალა. დამშვიდო, დედა.

ელისაბედი. როგორ დამშვიდდე, როცა უოველდე ნაცარს მყარის თვალეებში და ცოცხლად მმარხავს.

ელდინო. (ელისაბედის სიტყვები არ ესიაომენა) ვინ?

ელისაბედი. შენი ძმა, უშანგი. გაბრიელი და დესპინე ცალკე ცხოვრობენ. არა, ამათვე ვერაფერს ვიტყვი. დესპინეა რომ გულზე შუქსა მფენს, მას ვერ დავმდურებ.

ელდინო. არ ვიცი. მე წლიდან წლამდე ვერ მხედავთ. არც არაფერი მიმაქვს თქვენგან.

ელისაბედი. აი, როგორ უოფილა ქვეყანა მოწუბობილი.

ელდინო. ეგ თავიდანვე უნდა გცოდნოდათ.

ელისაბედი. ვიცოდი, ვანა არ ვიცოდი, მე თამეკვარმა. კარგად ვიცოდი და ამიტომაც მთელი ცხოვრება წელზე ფეხს ვივადებდი. გავიტანე, დალაპარაკების მეშინოდა, ვინმეს ჩემი ნათქვამი უოულ-მა არ გავყო. რა მინდოდა, ვინ მამალებდა?! მამინ ჩიტარეკია ახალგაზრდა ვიყავი და თურმე რა მწარედ ვცდებოდი.

დესპინე. დამშვიდო, ელისაბედი. ახალი რძალი გუავს, რაგებს ასმენინებ!

ელისაბედი. (ელდინოს) ოთხნი იყავით გასაზრდელეები, არაფერი გვებოდა. მე მშვიერი მუცლით ვიძინებდი... ანჩხლი უნდა ვყოფილიყავი, დაუნდობელი, სასტიკი და ხელში მათარხი მჭეროდა.

ელდინო. განუშლით, თუ ღმერთი გწამთ! ეხლა მაინც ნულარ გვაშინებთ. მამის ოჯახში იფეთათა მოვლივარ სტუმრად. თუ არაფერი მომიტანია, არც არაფერი მიმაქვს.

დესპინე. ეხენი ძღვენს კი არ ელოდებოდნენ.

ელდინო. რაკი ცარიელ-ტარიელი განმარტებულნი, გგონიათ ზელმწიფის ქონება ჩავიგვედ ხელში?

დესპინე. მაშ, მე რაღა უნდა ვთქვა. ელდინო, მე რა შეთქმის.

ელდინო. შენ რა გაქვს სამდურავი.

დესპინე. კმაყოფილი რილათ უნდა ვიყო, რწყილის ნაწლავით ვწელებათ, თუ გვაბაღია რამე.

ელდინო. (ელისაბედს) არ ვიცი. მე წლიდან წლამდე ვერ მხედავთ. მე განზე ვდგავარ, თავი დამანებეთ! არც ელისათან გპირდებათ ეგეთი ლაპარაკი. ეხლავე ხომ არ უნდა შეგავაძულოთ ერთმანეთი...

ელისაბედი. თქვენ ხიყვარული შესძელით და მე არ შეგაძულებთ... მაგრამ ვაი, რომ უველას თავისი სისხლი ეძახის. (პაუზა) კაცები სად არიან?

დესპინე. მარანში.

ელისაბედი. ამდენ ხანს რას აკეთებენ? (ეძახის) გიორგი! (პაუზა) კაცო, არ გუყურება, გიორგი!

გიორგი. (გამოდის მარნიდან) რა იყო, ელისაბედი.

ელისაბედი. დღე დაბერდა, კაცო, არ გავშალით სუფრა?! (თანდათანობით გამოჩნდებიან ფილიმონი, გაბრიელი, უშანგი და ზაზა).

გიორგი. გავშალით მაშ... (მიმოიხედა).

რიკრია რაღა იქნა?

ზაზა. წავიდა.

ელისაბედი. ნეტავ, რიკრია რაღად გინდა? ზაზა. დედა!

ელისაბედი. დაუძახეთ, დაუძახეთ.

ზაზა. (უშანგის გადახედა) გააგდეთ და ეხლა დაუძახებთ?

ელისაბედი. ვინ გააგდო?

უშანგი. უიხიოდ ლუქმა არ გადაგცდებათ ყულში?!

ციალა. რა თქით?! ზაზა, რა ხდება აქ?.. ანდა რიკრიას რად ეძახით, ნამდვილი სახელი არ ჰქვია? გაბრიელი. რა უნდა ხდებოდეს, ჩვენო რძალი. ბათურა ჰქვია, რიკრიას მოფერებით ეძახიან.

ციალა. ადამიანის ასე დაწიხლა როგორ შეიძლება!

ელდინო. უველადურს ნუ გაზვიადებთ, წახლა უნდოდა და წავიდა.

გიორგი. კარგით, კარგით! ელისაბედი. დროზე გავშალით სუფრა. ქალებო, ელისაბედს მიგეხარეთ. (ყველანი გადიან) ამოდენა დღე დაღამდა, ერთი გოდოლი ვერ დავწანი. (ვაზის სახსლევი ეკარტული აიღო, შეითავლიერა) რიკრია, ბიჭო, რიკრია!

ფარდა

მეორე მოქმედება

პირველი სურათი

ღამეა. აივანზე გაშლილ სუფრას შემოსხდომიან გიორგის ოჯახი და მეზობლები. ელისაბედი ფეხზე ტრიალებს, ხშირად გადის და შემოდის.

მოქიფენი მღერან: მასპინძლო, მასპინძლო,
მარის კარი აჭრიალი,
მოგვიტანე თეთრი ღვინო
ყოლი ჩავგიბჭურაინე... და ა. შ.

ფილი მონი (სიმღერის დამთავრების შემდეგ ფეხზე წამოდგა. ხელში თიხის სასმისი — ყოჩისთავიანი „მარანი“ უჭირავს... პათეტურად) ეს ჩვენს წინაარსებს გაუმარჯოს იმათი სადღერაძელო იყოს ვინც ვენახ-მშობელში ოფიო და სისხლი ჩაღვარა და ვაზი არ გადააშენა. ჩვენი მზიან-მთვარეანი საქართველოს დამცველ ხალხს გაუმარჯოს იმათი სული აცხონა ღმერთმა, ნაშერი უცოცხლოთ, გამარჯე მშრმომელი და გულმართალი კაცები. (სუფრა ახმუვრდა) სიწყნარე, სიწყნარე... ენკენისთვის სადარი რომელია კახეთში, საქართველოში. ყურძნის მარცვალში მზე რომ ჩადგინა, შემობრძანდება დიდი რთველი და დილაღარი მთელი ოჯახი ვენახში მიიქარის... უბეგავებული ვაზიც გრძნობს რომ რთველი იწყება, თვალმახარა ატამიც და ატმის ხეზე გამობმული თეთრი თიანიც, რთველი დიდი დღე-სახსრულია, ჩვენი შრომისა და გარჯის დაფხება... გვირავლოს მოსავალი, ბარაკა მოგვეცეს. იმ ხალხს გაუმარჯოს, ვინც მიწა აცოცხლა და ჩვენ დიდი სიხარული მოგვტანა. ჩვენი წინაარსების სადღერაძელო იყოს, იმათი ჭიშისა და ჭილაგის... გაგიმარჯოს!

ფორე. თამაღის პირის ბრძანებას გაუმარჯოს!
მებე: ჩვენს წინაარსებს გაუმარჯოს!

— იცოცხლოთ, იღვეგრძელოთ! (ფილიმონმა შესვა და „მარანი“ ბუღლიას გადააწოდა. სასმისი შეუტყეს) ბუღლია. ქართლ-კახეთის უძველეს მარნებში დღესაც შემორჩენილია უნარზარო ქვიტყირის საწნახლები. წინებიდან გამოიგია, რომ ამ მხარეში მეთემ-მეთერთმეტე საუკუნეებში ჩნდება ქვიტყირის საწნახელი.

ფორე. ნამღვილად.
ბუღლია. ვარძიაში ჩემი თვალით მინახავს კლდეში ნაკეთი საწნახელი, უფლისციხეშიც. ერთი კი არა, რამდენიმე. ჭერ კიდევ ამ ოციოდე წლის წინათ თათქის ყველა ოჯახში ნახავდით ქართული მარნის მშვენიებას — ხის ნავ-საწნახელს...

ფორე. მართალია, ნამღვილად.
ბუღლია. გაივებოდნა ნავი ქირანახულით, სამი-ოთხი კაცი ჩავდებოდით შიგ და ვქვლვდით ფეხით ყურძნს. „პერი ოჯა, პერი ოჯა“ — მუხლის ამყოლი სიმღერა ვიცოდით. მთელი ჭალაბობა მღეროდ: და ცეკვავდა. ყურძნის ფეხით დაწურვას დღეების ცეკვა შეარქვა ხალხმა.

უშანგი. დალიე, ბუღლია ძია, თენდება, განაღამდება.

ფილიმონი. უშანგი... აცლები ლამაპაკი! (პაუზა. ბუღლიამ მწყრალად გადახედა უშანგის). რიკრიკა. იი, მამალმა იყიდა. (ყველანი იციინან. მცირე პაუზა)

ბუღლია. ეხლა რისთვის გვიხსენე „დღეების ცეკვა“ და ძველი ნავ-საწნახელი... როდლობის ძველებური სილამაზე გაქრა. ამ დიდმა დღესასწაულმა თავიებური ეშხი და ღაწათი დაქარა.

ციალა. რატომ დაქარა, როგორ დაქარა?
ბუღლია. აბა, რა ვიცო, შვილო. ეხლა რთველ-

ში, ჩრდილო გადაყენებული მანქანებდან, მაგნიტოფონზე ჩაწერილი სიმღერები და სხვის. თანდათან დავიწყებას მივცა მევენახეობა-მეღვინეობის მთელი ადრე-წესები. დღეს ერთს დავივიწყებთ, ხვალ — მეორებს და... გლხეკაცის დაწურული ღვინო სანატრელი გავიხდება. (მცირე პაუზა).

ჩვენი წინაარსების წმინდა საფლავებს გაუმარჯოს! იმათი ხსოვნის არდავიწყებას გაუმარჯოს! (სვას)

ფილიმონი. იცოცხლო, იღვეგრძელო, ბუღლია ძია!

ფორე. გაგიმარჯოს!
გიორგი. ღმერთმა გაბედნიეროს! (პაუზა)
ბარაქიანი მოსავალი გვერნდა, ბარაქიანი. მაშულმა დამითვანა.

უშანგი. რომელ მოსავალზე ლამაპაკომ ოთხი ტონა ოთხი ტონაა. გახე, გაუხარე, ორი ათასი მანეთისაა. ეხლა მაგასაც ვალს მისცემ და იქვე მოსავალ შემოგვომამდე გულხელდაკრფილი. (მცირე პაუზა)

აი, ფორეს ჭვისლი, ხოსიტა აიღე. მთელი ზაფხული საწამირის ყიღდა და სუფთა რვა ათასი დარჩა. თქვი, ანგარიში არ არის?! (მცირე პაუზა. დარბაზს ხელი მოატარა)

ფულისთვის არ ცხოვრობს ეს ხალხი?!
გიორგი. შენ თვალში თითს ნუ მკვირი წელს თუ ოთხი ტონა დაორფა, მერმის ეპესი იქნება.

უშანგი. ელოდე, მერმის რა იქნება! ზემოდან ნათლიამ გზიხი მარლიგიით სეტყვა თუ გამოგაგზავნა, ერთი კონხა ვერ მიიღებ.

ბუღლია. კარგი, უშანგი, წლევანდელი მოსავალი არ დაიწუნება.

უშანგი. თქვენ რა გვირთ? მე მთელი წელიწადი „ნაბარბისან“ ზურგზე ტყავი გადაამჭრა და თქვენ მოსავალზე ლამაპაკობ. (ფილიმონს მაშტრედა) მე ტყავი გადაამჭრა და თქვენმა მეღვინეებმა კი მყოფი დაეცეს. რაც ჩვენ წლიურმა მოსავალმა მოგვცა, მეღვინეებმა თითო ქვითარი გამოწერეს და ათი იმდენით გაიხტველს ჭახე.

ფორე. მიუგადებენ შლანგსა და ქვევრებს გადაავსებენ. წყალი არ ეშოვებათ თუ შაქარი.

მებე. მართალია, მართალია.
— საწამალავია პირდაპირ, ღვინოს ვეღარ დალევ, კაცი.

ფილიმონი. (ფეხზე წამოდგა) სირუმე! სირუმე!... შვავნთი ჭკებო! (პაუზა. სუფრაზე სირუმე ჩამოწევა)

იცო, რას გეტყვით, ფორე! გაბრიელ! უშანგი.. მოდი... მეღვინეებს თავი დაანებეთ. შეეშვი, იმათ კარგად იციან თავიანთი საქმისა.

უშანგი. აგწევა კბილი, სიძე!
ელდინო. (იკვილა) უშანგი!
გაბრიელ. შენზე კი არ ვამბობთ, რა გწყინს, ფილიმონ. ჩვენ სხვა მეღვინეებზე ვლამაპაკობთ.

ფილიმონი. აი, თქვე გაგრიებო! თქვენ რა გესმით. რა გავებათ. თქვენ რა იცით, რომ კაცი ნემსის ყუნწში უნდა გავძვრე, გავმაც შევასრულო და ვალდებულვებაც...

ფორე. ეხლა პირადი გეგმები?
ფილიმონი. (ხმა აიმაღლა) წყნარად იყავით!...

დამოჭრეთ! თქვენი თავისთვის თუ კარგი გინდათ, თავის ადგილზე დატოვეთ ენა.

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. გვეშუქრები, კაცო? (მცირე პაუზა)
ფ ო რ ე. ფილიმონ, ერთი ეს გვითხარი: ამ ხალხმა ვენახები რომ განადგურა, თქვენთან, ღვინის მარან-ში რას ამბობენ?

ფ ი ლ ი მ ო ნ ი. რა უნდა თქვან, არაფერს.
ფ ო რ ე. არაფერს?... ჰო, თქვენ რა გენადლებათ, მართლა შლანგო გიჭირავთ ხელში.

ფ ი ლ ი მ ო ნ ი. იცი, რას გვტყვი, ფორე, ენა და-ადუღე!... (აღიღლა) შე მამაცხოვრებულო, ორმოცი წლის კაცი ხარ და თეთრი ყვავის ძებნა დაგწოია. თუ იპოვე, კარგად დაუყვარე, ნისკარტი და ბოლო სინტლანის იქნება. (მცირე პაუზა)

ი ც ი, ფორე, უველაფერს შნო და მარიფათი უნდა, ცარიელი ლაპარაკი არსად გამოვადგებათ. კაცი იმი-ტომა ხარ კაცი, რომ რისიკი უნდა გქონდეს და ვაე-კაცობა.

ბ უ ლ დ ი ა. ფორე, შენ თუ გენადლება, შენ რას ამბობ?

ფ ო რ ე. მე ჩემდა თავად საწამით უნდა დავთე-ხო.

ფ ი ლ ი მ ო ნ ი. დათესე, დათესე! (მცირე პაუზა)
ი ც ი, რომ ერთ მშვენიერ ღღეს იმ შენი საწამითო-თი დატვირთული მანქანით ბოღბისხვეის ბაზრის ვე-ლარ გასცადები?!

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. ბოღბისხვეის ბაზარში კი არა, მა-გადანში გახვალ, თუ გინდა. ქრთამი ჭოჭოხეთს ანა-თებს, ფილიმონ.

ფ ი ლ ი მ ო ნ ი. გახვალ, როგორ არ გახვალ. რწყი-ლსაც გაატყავებ, ერთი სიცოცხლე თუ შეაღიე. (ხმა აიშლლა)

კ ა ც ო, საწამითო მიმოზა კი არ არის, ჩემოდნებით ჩაიტანო მოსკოვში.

ბ უ ლ დ ი ა. საკირველია, ღმერთმანი, საკირვე-ლი. უველამ რომ ვაზი გაჩნოს, სად წავა!

ფ ი ლ ი მ ო ნ ი. კერძობები თუ გაიჩნება, სასოგადო-ებრივი უფრო მტტი გაშენდება.

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. განა, მაგით არაფერი არ შეიცვ-ლება?

ფ ი ლ ი მ ო ნ ი. არაფერი! ქართველი კაცი ვაჰს არ გადაშენებს.

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. საქმეც ისაა, რომ არაფერი, სად ვენახში იძულებით გაუყვანილი და სად თავისი ნებით გასული კაცი.

ფ ი ლ ი მ ო ნ ი. ერთი აქეთ მოიხედე, ფორე! შენ აღარ გინდა ოჯახისთვის ყურძენი, ღვინოს არ და-აყენებ?

ფ ი ლ ი მ ო ნ ი. მინდა და ვიყიდი.

ფ ი ლ ი მ ო ნ ი. როგორ იყიდი?! იმას აღარ ფიქ-რობთ, რომ ვაზი თუ აჩნებთ, შენ, პეტრემ, პავლემ, უშანგიმ... იმას აღარ ფიქრობთ, რომ ცხოვრება უფ-რო გაჭირდება, მამლის ბოლოსავით გაწითლდება ბაზარი? კილოგრამი ყურძენი ეხლა თუ ორი მანე-თი ღირს, მერმე ოთხი გაბდება. გაიგე, ფორე!

(სიკარტის კოლოფი აიღო).

რ ი კ რ ი კ ა. (გაიკრიბა) გაიგე, ფორე!

ფ ო რ ე. (სიკარტისთვის ფილიმონს ხელი გაუ-წოლა) მე რას მიყვით, ფილიმონ! მე პატვის გცემ.

როცა კი შემხვდები, შენი დანახვა იმიტომაც მხან-რებს, ამერიკულ „ენკეს“ მომარწევინებს-მეთქი.

ბ უ ლ დ ი ა. ფორე ოხრია!

— არა, ნამეტანს კი შვრებიან მეღვინე-
— ნამდვილი ღვინო სანატრელი გაგვიხდება.

(სუფრა აყავალდა)

ფ ი ლ ი მ ო ნ ი. (ფეხზე წამოდგა) სიწყნარე! მე თამადა ვარ თუ ვინ ვარ?

გ ა ბ რ ი ე ლ ი. მიდი, მიდი, ამთ ყურს ნუ უგ-დებ. ძალაუფლება შენს ხელშია.

ფ ი ლ ი მ ო ნ ი. (შეკადგა) სირყემე-მეთქი! (მცირე პაუზა) ელისაბედო. თქვენ რატომ არ დაბრძანდ-ბით?

ე ლ ი ს ა ბ ე დ ი. ეხლავე. (გაქაქე ჭურჭელი)

ფ ი ლ ი მ ო ნ ი. მე მინდა ქართული ღვინის სად-ღერძელო შემოგთავაზოთ... უშანგი ჩვენებური სა-ფერავი რჩეული ჭიშისაა და შეუდარებელი ღირსა-ებები გამოირჩევა. მეტადრე კი კარდღენახის „წარა-ფები“ და „ახოვია“ განთქმული. ყურძენი სათვა-ლიო, ტკბილი და სურნელოვანი, ღვინო — მხურ-ვალე, ძარღვიანი, ვეფკეცური და ოდნავ ძელივ, რომელია მისი ბედალი?! (თანდათან შეეპარება პათეტიკ-ური ტონი) რაწიფითელი მწვანესთან ერთად თეთრი ყურძნის საუკეთესო ჭიშად არის აღიარებული, შვე ყურძენთა შორის კი „თავი ყურძენია“ საფერავი. არსად ისე არ ხარობს, ეს დალოცვილი, როგორც შშობლიურ კახეთში. ზახუბულ-შემოდგომის მზის სხივები მას იშვიათ ფერსა და თაფლივით სიტკბოს ანიჭებს. სპეციალისტები ამბობენ, ჩემო უშანგი, რომ ღვინისთვის კახეთში, მწვერვალების ამ კლასიკურ მხა-რეში, სამოცდაათამდე ყურძნის ჭიში დაითვლება. ჰოდა, გაუმარჯოს ქართველი კაცის სინდის-ნამუსს, მის სიამაყესა და ღირსებას, ქართულ ღვინოს გაუ-მარჯოს! (სევამ).

ფ ი ლ ი მ ო ნ ი. იცოცხლე და იღვრებოდე! ღვინის დამღვე-დამწურავი ნუ გამოჭვილიოს ღმერთმა.

ფ ი ლ ი მ ო ნ ი. აბა, ზაზა, გვითხარ, ორიოდ სიტ-ყვა. (შემოდის ელისაბედო).

ზ ა ზ ა. (წამოდგა... პათეტიკურად) ქართული ვა-ზის ისტორია ქართველი კაცის ისტორიაა. წინა სა-ტყუნებში თეთრი ღვინობს შორის მანავის მწვანე ფასობდა. კახეთის მწვერვლის სუფრას ამწვენებდა ეს უჩვეულო სინაზისა და სურნელების ღვინო. დღეს, კახეთის ზვრებში ნაკლებად ვხვდებით მანავის მწვა-ნეს, საუკეთესოა და ცოტაა.

უ შ ა ნ გ ი. ფილოსოფოსმა ცოტა შორიდან დაიწ-კო.

ზ ა ზ ა. უშანგი, დაანებ თავი ამ ფილოსოფოსს სხვა ფაუტატეტზე გადავიდე.

რ ი კ რ ი კ ა. იი, მამალმა მეორედ იყივლა.

ზ ა ზ ა. (პათეტიკურად აგრძელებს საღვრძელოს) საქართველოს მიწა-წყალზე მტერი უძველესი დროი-დან ერთიანად ჩეხავდა ვენახსა და მეომარს. მარ-ტო თემურ-ლენგამ 17 წლის განაჯილობაში ცბრა-ქარ აიოხრა და გააპარტახა საქართველო. ქართლ-კა-ხეთში ნახოფლარ-ნავენარები, ნაქალაქრები და დან-გრეული ციხეები დატოვა. შემდეგ იყო და შაჰ-აბასის ლაშქრობები მოისარა „მდიდარი და მარჭმული“ კა-ხეთი. ყიზილბაშებმა ძირფესვიანად გააყვეს ვაზი. მაგრამ ნარ-ეკლით დაფარულ ნავენახარში ისევ ს-

ვაზე შემქონდა ქართველ გლეხკაცს და ალაზნის ველს თუ ცივგომბორის კალთები ისევ ვენახიანი იყო. (უშანგი წამოღდა, სკამი ხმებით წააქცია და სუფრა მიატოვა). მტერთა მრავალი შემოსევა, ბევრი სიმწარე ახსოვს საქართველოს. მაგრამ სამშობლოს დამცველთა გმირული სული ვერ გატეხეს, ვაზი ვერ გადაშენეს... გაგიმაროს. (სევამ)... უშანგი ეზოში ჩამოვიდა. მოქიფენს გუნება წაუხდათ. სუფრა ჩამწარდა)

გიორგი. შენი კირიმი, ზაზა, შენი იმიდი რომ არა მქონდეს, აქამდე ვაჭრი წამაქცევდა.

ხმე ბი. შენი ოჯახით ილდეგრძელე!

— იცოცხლე და იბედურებრე!

— იხარე, გაგიმაროს!

ფილიპონი. აბა, ზაზა! სიმღერა! სუფრას ღვინო უხლებდა. („მრავალკამიერი“ წამოიწყა. სხებიც აყვირენ... სიმღერა არ გამოუვიდათ და სწრაფადვე შეწყვიტეს. გაიშარებულები უშანგისაკენ იყურებოან)

გიორგი. (წამოღდა. ეზოში გადმოიხედა) უშანგი!

უშანგი. რა იყო.

გიორგი. ამოდი, ზეითი!

უშანგი. რა მინდა, ზეითი!

გიორგი. ამოდი, ღმერთი ნუ გიწყურება.

ფილიპონი. მოდი, უშანგი, კაცი არა ხარ?! ნუ ჩაგვიმწარე სუფრა.

უშანგი. თავი დამანებეთ! ყულში ამოვივიდა თქვენი სუფრა.

ბუღდია. გაიკონე, შეილო, არ შეტყვრიხ! ვის ეურჩები, ან რაზე უწყურები.

უშანგი. რა არ შემფერის, რა! აღარ მინდა თქვენი ბრტყელ-ბრტყელი სიტყვების მოსმენა. სადღეგრძელოებში ყველანი მაგრები ხართ. ღობე-ყორეს ედებით, რაღას არ წვდებით... დედაჩემის სხევამ რა დაგიშავა?! (ელღინომ თავი ჩაჰკიდა და ატრიადა. ელისაბედი გაღის)

ფილიპონი. ტირილი არ გამაგონო, ელღინო! (უშანგის) დამაცადე, ბიჭო, სუფრა კი არ დაგივითავებია. ქეთივი გრძელდება.

უშანგი. დააცადეთ, პო... მეღვინეებმა როდის აქეთ დაიწყეთ ღვინის სადღეგრძელოები! (ნელ-ნელად ის კიბებზე, ბაქანზე შეჩერდება... ფილიპონს) მუქ-თამაშამო! (ფილიპონმა გაიწია. დაიჭირეს) ტყილ-ცხოვრება ყველას გინდათ, თქვენი თავის გარდა ყველა ფეხებზე კიკილიათ.

გაბრიელი. დაწნარდი, უშანგი, ყულში ნუ გაგიჩხირებ ალალი ლუშა.

უშანგი. ვისთვის ალალია და ვისთვის — არა. მია!

ელღინო. რა მოვივიდა, მშაო, აჯრე რომ გაგაბოროტა?

უშანგი. (ნელ-ნელად აღის კიბებზე) მე ბოროტი ვარ! თქვენ — მამა-აბაბაბის ბატონები! ეს ერთი მე ვარ ბოროტი, შხამითა და გესლით სავსე. აბა, ჩემს გულშიც ჩაიხედეთ! თქვენმა ჩინიანმა ვაჟ-ვენახზე ღვინის ყურის ბარბანი გამიბოტყოს. ყველაფერი ღლებს გაგახუნდათ, ვარძია, გრძია, უფლისციხე, ქართველი მეფეების სახმელი ღვინო, თემურ-ლენგი და შამ-აბა-ხი.

გაბრიელი. ჩვენ თუ გავაულებ რამეს, არ ვიცი. მამარჩემის სახლიდან მე ნემსიც არ გამოიტანია.

უშანგი. არაფერი არ გაგიტანია... მარაწმინდა პისეული ქვევრები გიყრია, სახლი მამარჩემის ააშენე, ბალღები დედინაცვალს დააზრდევინე. ცოტაა?!

ელღინო. მე რამდენს ვვრობობ. აბა, შემომხედე, გადაქცევაზე ვარ, ქალი. თქვენი რა დამეყვებოდა ერთი ეგ არის, რომ ჭრა-კერვის კურსები დამამთავრებინეთ.

ფორკი. კაცო, ამ თბილისელ გოგოს მაინც ნუ ამინინებთ ყველაფერს, სტუმარია. (ცოლა შეიმშუშა). უშანგი. მოისმინოს. ეგეც ჩვენი ოჯახის წევრია და იცოდეს.

ზაზა. უშანგი, დაწნარდი, ვთხოვ, სირცხვილია. უშანგი. სირცხვილი ქურდობა და მამაშალობა... თქვენ რა გიშავთ, ვერაზე ზამთარი არ ფეხი არ გისველდებათ, ზაფხულში კურორტი არ გაღლიათ. ეხლა მანქანას გიყიდის სიმამრი და მეტი რაღა გინდა, შენია ეს ცხოვრება! ბედს ვერ დამედურებო.

ზაზა. შენ ეხლა მთვრალი ხარ, გირჩენია, დაწვე, დაისვენო.

უშანგი. მთვრლები თქვენა ხართ! (მამას თვალს გაუშეშა)

მე ჩემ წილს ვითხოვ!

გიორგი. რომელ წილზე ლაპარაკობ. აბა, დამოთვალე, რამდენი ხართ. ყველამ რომ თავიხი წილი მოითხოვოს, მაშინ მე გომურში უნდა ვიცხოვრო. სახედართან. წაიდი, სახახლე მიიზოვო, გინდა საზამთროს ხალი გააშენე და გინდა — ყირაზე დადექი.

უშანგი. მე დიდი ხანია ყირაზე ვდგავარ. აბა, გახედ-ვაგმიხედეთ! თვალს ატარებთ იფიცება, სიმარალის სახელით ვინაღს გვიხვევს და ცრუობს. ვინც ატარებთ სახელით იფიცება... ატარებთ სახელს რად უნდა ფიცალი! (ფილიპონისკენ ხელი გაიშვირა) მას ერთო ყულში აწვება. ნალუკუშმა დაქოდილ ცხენზე ზის. აღმა მიღის და დაღმა ნაკვალევს აგდებს მაგრამ არ გინდათ, დანიხბოთ. ყირაზე დადგომა არავის გინდათ. თავში სისხლის ჩაქცევია გეშინიათ.

ელღინო. მამა, გაკაეთე ვენახი! გააშენოს ბაღი, წელშიც გაიმართობი და აღარც სადგომი და სადავიდარაბო გექნებათ.

გიორგი. ზომ არ გადარიეთ, თქვე აფრაკებო! ეს ხისულეთე ერთხელ და სამუდამოდ დაივიწყეთ! თავის დროზე შამ-აბაბას და თემურ-ლენგმა ნაცუარტუტად აქციეს ჩვენი ვენახები. ეხლა მე მივდგე და ძირფეხვიანად ამოვყარო?! ქართველი კაცობის ვენახი მარტო ვენახი არ არის! მაშინ უნდა გადავიხედეთ, რა უფლი ვიცავდით! განა არ იცით, რომ ვენახი მთელი ქვეყანაა, საქართველოა.

უშანგი. რას გაძლევს შენი ვენახი?! კილო ყურძენი მუქ კაპივი დაიჭირა. (ფილიპონისკენ ხელი გაიშვირა) ეგეც შენ ხომეს უმაღლოდ, შაქრიანობის გრადუსი მოვიმატა. რით ვერ გაიგე, რომ საზამთროს, ნესეს, კიტხისა და პამიდორს, მწვანისაც კი ბაზარში მებრე ვხსნი აქვს. კილოგრამი ანწლის დამწვდება 10 კაპივი ღირს.

ბუღდია. შენ იმ ღრის არ მოსწრებიხარ, შენი

ლსა, პატარა იყავი, როცა კილო რქაწითელაში მშ
კაპის გვიხდიდნენ. ვაზის მოვლა-პატრონობას მუ-
დამ ჩაჯობებული შრომა სჭარდებოდა. ანაზღაურე-
ბაც უფრო დაბალი იყო. მაგრამ გლუხკაცს ვენახი-
სათვის ზურგს არასოდეს უქცევინა.

ელ დი ო. რად გინდათ იმის გახსენება, თუ რა
იყო წინათ! წინათ ომიც იყო.

გიორგი. იყო ომი!

ელ დი ო. წინათ შიმშილობაც იყო.

გიორგი. იყო შიმშილობა!

ელ დი ო. კალღებში გეცვათ.

გიორგი. შე ეხლაც კალღებში მაცვია.

უშანგი. მერე? ჩვეც კალღებში ჩავიცვით. ქა-
ტონარევი უფრო ეჭამოთ თუ მანქანების ნაცვლად
ურმებზე გადახდებოდა! (მამას) ერთი გოგი მიწა არ
გეთმობა, არა? (მეუფრებელს მიმართავს) ნუთუ
ჩვენი ოჯახის გავრი არავისა სჭირს, რომ დამიანად
მისდგეს და ვაზი აჩეხოს. ეს რა ოჯახია თუ მტე-
რი არა გვეყავს! რა ჩავიდნო. ვის რა სიყვ და ბო-
როტებმა გავუყუთო, რომ ვენახი ავეიჩეხოს! (მამას)
ერთი გოგი მიწა არ გეთმობა, არა? ან კი როგორ
დათმობ, როცა მიწის გულისთვის შენს მომიჯნავეს
მარგალით თვით გაუხეშებ, მისი ცოლი ხსად და-
ისვი და აგერ! (რიკრიკასკენ ზელი გაიშვირა). ნაყო-
ფი შენი კაცობისა და სინდის-ნამუსისა. იმისიც კი
არა გრცხვენია, რომ ძიას გეძახის.

გიორგი. გაჩუმიდი, შე მკვდარძალდო! (სილა გა-
ანწა. გასმა წვილი-კვილი. აქეთ გიორგი დაიჭირეს,
იქით — უშანგი).

უშანგი. მკვდარიც გამოიანძღე, არა? საფლა-
ვეშიც არ აუენებ დედაჩემს! მოკვლავ!

(გაიქრა. დაიჭირეს, სუფრა ჩამწარდა. გაბრეღმა
და ფილიმონმა უშანგი გაიყვანეს და უკანვე შემობ-
რუნდნენ. „ღუმლის სცენა“ დიდხანს გაგრძელდა.
პერსონაჟები ქანდაკებებს დაემსგავსნენ. ქრება სი-
ნათლე. ისმის საგლობელი: „შენ ხარ ვენახი“).

(სცენა ბრუნავს)

მეორე სურათი

სუფრა ცარილია, აულავებელი. კების თავში დვა-
ნან ზაზა და ციალა.

ზაზა. არ ვიცი, რა დემართა. ბავშვობაში ძალ-
ლზე გულჩახვეული იყო. ერთ ხმამაღალ სიტყვას არ
იტყოდა.

ციალა. შეილებს ვინ მისცა მამების გასამართ-
ლების უფლება! რა კარგად უთხრა მამამ, ვენახი მა-
რტო ვენახი არ არის, მთელი სოფელია, საქართვე-
ლიაო.

ზაზა. სანამ გლუხკაცს აქვს ეს რწმენა, სოფელი
სოფელს ემგავანება. მაგრამ დღეს ვაზისა კი არა, ადამ-
იანის სიყვარული დაკარგეს. (ნელ-ნელა ჩამოიდა
კბეზე. ბაქანზე შეჩერდებიან) ეს დღე, აღბათ, არც
დაგავიწყდება.

ციალა. (უნდა რომ საუბრის თემა შეცვალოს)
არც დამავიწყდება. საოცარი რთველი გცოდნიათ კა-
ხელბის. მეგონა რადაც წარმართულ რიტუალს შე
ვეწმარო... ღვიწის რა ლამაზად სვამდნენ კაცები. იცი,

ზაზა, აქ პირველად გავიგონე, ჭერ არხად მსმენის, სა-
დმე ღვიწის სადღერებელი დაულოთ.

(ეროში ჩამოვიდნენ).
ზაზა. ფილიმონმა კარგად იცის თავის ნაქმე, კაც-
იმის სადღერებელი სოფელთვის სიყვარული სვამს,
რითაც ცხოვრობს. ფილიმონს თავი ისე უჭირავს,
ნაკლს ვერ უშავი. იმასაც კი არ ვაჩვენებს, ხელ-პირს
როგორ იხანს.

ციალა. იმიტომაც არ დაინდო უშანგი.

ზაზა. უშანგი... უშანგი ისეა გაბოროტებული, არა-
ვის დაინდობს. მანქანის ყოდვა და თბილისში გადმო-
სვლა ჰქონია გულში. ამიტომ შეეშა ეს ხალხი. ნე-
ტავ, რა ყრია ქალაქში?

ციალა. ზაზა!

ზაზა. არ იცის რა ნერვების ჭკლეთია იმ პროვინ-
ციალიზმისა და ცივილიზაციის ზაზაში.

ციალა. ზაზა ზაზა, რა თქვი?

ზაზა. (გამოაჯვარა) ზაზა, ზაზა!... რა იყო!

ციალა. როგორ მეღაპარაკები? (მცირე პაუზა)
ადვილი სადაა ცხოვრება?... ზაზა, ქალაქში თუ ცხო-
ვრობ, უნდა იცოდე... როგორ ვითხრა. უნდა მიეჩ-
ვიო კიდევ, რომ ნერვები ხშირად აგეშლბა. უნ-
და იცოდე რა გაუფრთხილდე.

ზაზა. რას უნდა მივეჩვიო? დავმუნჯდე? დე-
ბრბადე? თუ დავყრუდე? აღარ ვიფიქრო, რა
იქნება ხვალ!

ციალა. (გაოცებული) რა გავყრებებს, ზაზა? მი-
მავალი გაშინებს?

ზაზა. შე მაგარი, რკინის ნებისყოფა მაქვს. მე
რა შეშინებებს.

ციალა. პირიქით, სულ გაიფუტდა ნერვები...
(მცირე პაუზა) შენ რა, ბედნი დალიე?... წამოდი,
შენ ახლა მთვრალი ხარ, ზაზა.

ზაზა. დიახ, მთვრალი ვარ. მე გამოუსწორებე-
ლი ლოთი ვარ, ალკოჰოლიკი.

ციალა. კარგი, დამშვიდი. (ცირე პაუზა)
დედა სად არის?

ზაზა. (მცირე პაუზის შემდეგ) დედაჩემი დიდა
ხანია ტირის.

ციალა. საწყალი ქალი. (მცირე პაუზა) მატარე-
ბელი რომ მიდიოდეს, ახლავე წავიდოდი თბილის-
ში.

ზაზა. სად წახვიდოდი? სად წახვიდოდი, ახლა-
ვე?

ციალა. მამატიე, ზაზა.

ზაზა. გაიმეორე, რა თქვი გაიმეორე-მეთო, რა
თქვი!

ციალა. კარგი, მოიცა. მათქმევინე.

ზაზა. შენ შეგიძლია ახლა გულგრილად ჩაქვ
მატარებელში და თბილისში წახვიდე? ახლა, როცა
ვერელაფერი თვადაყირა დავს და ოჯახი ანგრევა?

ციალა. არა, ზაზა, ეგ არ უნდა მეთქვა. გთხოვ,
დავიწყო. (ვისერზე ჩამოყვლიდა, ეფერება) მამატიე,
ზაზა... გვიანაა, წამო, დავიძინოთ.

ზაზა. (თვლიდან იმორებს) დამანებე თავი... მომ-
შორდი! (გოდის)

ციალა. (გაოცებული) ზაზა! ზაზა! (მცირე პაუ-
ზა) რა დემართა? (ერეული მოერია... შემოდის უშან-
გი)



უშანგი. რა მოხდა, ჩვენს რძალს! ამ უშანგისას რა გატობის?

ციალა. თქვენ, თქვენ რატომ არ გძინავთ? (მცირე პაუზა) გვიმწიფდით? როგორ კადრულდობთ, ეს რა ვაჟაცის საქციელია!

უშანგი. (ამ ეპიზოდში აღსარების, მაგრამ რბინი კილოთი განაგრძობს ლაპარაკს) არა, რას ამბობთ... უჯარისი არაფერი ჩამოვინდა.

ციალა. ერთი ეს მიიხარო, განუწყვეტელი რატომ ჩხუბობთ?! (მცირე პაუზა) თქვენ თურმე ქალოშვილიც შეგიცდენიათ და აღარ გინდათ ცოლად შეიხროთ.

უშანგი. ეგ ჭერ საციხაია.. არა, არ გინდათ ერთი სიტამაზე, ჩვენს შორის უტერუღია ამზე ლაპარაკი.

ციალა. მამას, მამას რატომღა ეჩხუბებით?... ჩვენი მანც არა გრცხვენიათ? სიხარულით მოვიჩქაროვდი რთველში და სულ ჩავგავსამით ყველაფერი.

უშანგი. თქვენთან მართლაც ბოდიში უნდა მოვიხადო. გავეწარდი და თავი ვეღარ დავიჭირე.

ციალა. ასე როგორ შეიძლება! სულ ჩხუბობთ, ჩიქინებთ...

უშანგი. რას ვითხოვ იმისთანას?! საითაც ხალხი — იქით ჩვენს მაგრამ მამამებს ვერაფერს შეასმენ. ჭიბრში მივდგას, ქარში და ჭიუტი კაცია.

ციალა. არა, უშანგი, ჭიბრი რა შუაა. მერწმუნეთ, იმის ადგილზე თქვენც ასე მოიქცეოდით... მამას როგორ ამტყუნებთ? რატომ არ ჩაუფიქრდებოთ? (მცირე პაუზა)

უშანგი. ბევრი ვფიქრე. მაგრამ გამოსავალი ვერ ვნახე. მისთვის ერთი ხელადა ღვინო და ლუკმა პური საჭიარისა. შეტი არაფერი უნდა. (უცებ ხმა აიმაღლა) და ყოველწლიურად ამდენი ვაღი! ვაღი! (მცირე პაუზა) ის ვერ გაუგია, რომ მე უკვე ოცდაექვსი წლისა ვარ და ჩემი გზა მინდა მქონდეს. (პაუზა)

ციალა. საკვირველია, გასაჩხვად როგორ იძებნებთ ვენახს? თქვენ ხომ იქ ბავშვობიდან შრომობთ, ოფლდა ღვინო.

უშანგი. (ამ სიტყვებმა ძალზე გაახალისა) ბავშვობიდან... თქვენ გგონიათ, მეადვილებმა? ფიქრობთ, რომ ჩემთვის ადვილია?! თორმეტი წლისა უკვე ვნარავდი, ვთხნიდი. ბევრ ჩემ თანაკლასე მამის ვენახში შრომა გართობა ეგონა. საღამოთი მხარზე თობ-გადებული სოფლის გზაზე რომ მოვალსახლებდი, ბერიაკები სიცილით მეკითხებოდნენ რომლე — ვენახიდა ხომ არ მოდხარო. (მცირე პაუზა) თითოეული ვაწი მიყვარდა. ვენახი იყო რომ... გვიან ვიგრძინე, რა მწარე და სატანველია ის სიყვარული.

ციალა. (ჩაფიქრდა) ნთუ ასეთ სიყვარულს სიძულელი უნდა მოჰყოლოდა. (პაუზა) ვინაა რომ ამდენ სიძულელს თესავს. (პაუზა) მაგრამ განა, შეიძლება მამაზე ხელი აღმართო და მოსაკლავად გაიწიო?! (პაუზა) უშანგი, თქვენ თავლზე ცრემლი გიბრწყინავთ (უკან-უკან იხევს) მამაკით, უშანგი... მამაკით, მაგრამ... მაინც ძნელია თქვენი გაგება...

უშანგი. მე რომ გამოგო, მამის თქვენც ჩემსაიოთ უნდა ცხოვრობდეთ. ღმერთმა დაგოფაროთ.

ციალა. მამაკით, უშანგი... (უკან-უკან იხევს და გადის)

(სცენა ბრუნავს)

ოთახი, ზაზა და ელისაბედი.
ზაზა. (შემოდის) დედა, არ გძინავს? ელისაბედი. სიტყვა მაქვს შენთან საქმელი. (პაუზა) აქ გაჩერება აღარ შეიძლება. არ ვიცი, საით გავიქცე. შენთან წამოვალ საცხოვრებლად.
ზაზა. სად წავაყუანო, დედა! ამოდუნა სახლ-კარს ვის უტოვებ?

ელისაბედი. აქ აღარ დამედგომება. რაც ბოლმა და სატკივარი აქვს, სულ ჩემზე ანთხებს, უშანგი. არასოდეს შენთან სიტყვა არ დამიძრავს, ოცდარი წლისა გახდი და არაფერი მოქცეხს... უმაღურბა მინახავს და ასეთი?! ვიცი, გული მიგრძნობს, ამ სახლში უბედურება დატრიალდება. ნუ მტყვი უარს, შენთან წამოვალ, შეილო.

ზაზა. სად წამოხვალ, მამა რა იტყვის?!
ელისაბედი. მე მამაშენის გულსთვის გავიტანჯე თავი. ამ ოჯახში რომ შემოვიდი, სამი მცირეწლოვანი გერი დამხვდა. ჩემი დედი და მოსწრება სულ იმას ვცდლობდები, არცთერის უღელნი ამ ეტრნო. (მცირე პაუზა) შენ დამეარის, განათლებული ხიდერსიმამარი გვაყვს. იქნება ამიტომ გეძნელდება, თანხობა მიხობრა.

ზაზა. რას ამბობ, დედა.. რას იტყვის ხალხი! ელისაბედი. რაც უნდა ის თქვან... ალბათ უფლებას არ მოგცემენ. მაშინ ბინა დავიქირაოთ. ამ ტანისამოსზე ავრე ნუ მიყურებ. ერთ ძვირფას კაბას მეც შევეყურებ. ზაზა, გამაყლემ ამ ჭოჭობის, შეილო! მთელი ცხოვრება ნარხა და ეკალს ვგლეჯდი, რომ დედინაცვლობის საუკედური ამეცდინა. ხალხს ერთხელ და სამუდამოდ ყველაფერისათვის თავისი სახელი დაურქმევია. მამოხარაბა თავისი მარჩნელი ჭობი რომ გადააგდოს, მაინც გაასენებენ, წინათ კალთაწიუღი დადიოდაო.

ზაზა. მე ვეტყვი, უშანგი, რომ...
ელისაბედი. არა, არა გახებლო უშანგი მგლად გადაიქცა, არ დაგინდობს... აქ გაჩერება აღარ შეიძლება! მეშინია, მძინარე არ დამხაროს. გხოვ, გე-მუდარები, ნუ დამტოვებ, ამ დასაქცევ სახლში.

ზაზა. დამშვიდდი, უშანგის მამა მეთლამარაკება.

ელისაბედი. არა, ღმინახე, მამა-შვილს ერთმანეთის არ ესმის. ზაზა, შენ ხომ გესმის, ჩემი? ზაზა. მავას რად ამბობ, დედა! ელისაბედი. თუ გესმის, გამოგონე, რაც გითხარი. ბინა დავიქირაოთ. ქალაქის ქუჩებს დაევი, ოღონდ აქაურობას მომასორო.

ზაზა. დედა, ეგ რამ გაფიქრებინა!

ელისაბედი. შეილო, ღმერთს შევიცოდე, შენ ლუკმას გინახებურბდი და გიორგის შვილებს ვაქმენდი. შენს მოურერებას ვერ ვებდავდი. მეშინოდა, რადგან სამ-სამი გერი მიყურებდა ხლდებში. აი, ასე იტანჯებოდა დიდის გული...

ზაზა. მე ამას ყოველთვის ვგრძნობდი. ვგრძნობდი და გულს მიკლავდა.

ელისაბედი. მამაკით, შეილო, მე... ზაზა. ახლა ნუ მთხოვ პატებებს. რა საჭიროა! მუდამ ისე მექცეობ, თითქოს მე გერი ვყოფილიყავ და შენ — დედინაცვალი. შენგან ყველაფერი მაკ-

ღლა, ტბილი სიტყვა, აღერსი.. ახლაც ისე მიუ-
რბე, თითქოს...

ელისაბედი. რა მწარედ დავისაჯე! ღმერთმა
სახლად არ ამაციდინა.. წამოყვანე, ზაზა გოხოვ,
შვილო.

ზაზა. არ შემშლია-მეთქი, ვითხარ.

ელისაბედი. ვერა ზედა, რა განსადელში ჩავ
ვარდი... ეხლა მიხიდი სამაგიეროს? რა უმწეო და
ეგოისტი გამიზრდინარ, შვილო...

ზაზა. დედა!

ელისაბედი. სირცხვილი შენს ვაჟკაცობას! რად
გინდოდა ზედსაძედ შესვლა, თუ დედისთვის ერთ
პატარა კუთხეს ვერ გამოიტბობდი.

ზაზა. დედა, გაჩუმიდი!

ელისაბედი. ეხლა ვხედავ, მე ყველაგან ზედ-
მეტი ვყოფილვარ. გერს რა მოვთხოვო, თუ შვილს
არ ესმის ჩემი, შვილს არ ვუყვარვარ.

ზაზა. დედა! (ყვირილით) დედა, გეყოფა! (გაღის)

ელისაბედი. (ტირის) ზაზა, ეხლა ჩემთვის სი-
კვდილი ბედნიერებაა, შვილო... ზაზა...

ფ ა რ დ ა

მ ი ს ა მ ე მ ი მ ო მ ა მ ე დ ე ბ ა

პ ი რ ვ ე ლ ი ს უ რ ა თ ი

ლაშეა, ტახტზე ზის გიორგი. მეორე ოთახიდან შე-
ბოდის ელისაბედი.

გიორგი. არ მოსულა?

ელისაბედი. არა. (პაუზა) კაცო, აღარ უნდა
დაიშალო შენი სიგეი? საში დედა გადაიარგა, ხა-
თაბაღას არ გადაეყაროს.

გიორგი. დავიშალო და რა ეჭნა. (პაუზა) ელისა-
ბედი, მე დღეს, ეხლა ამეხილა თვალი. ეხლა გადამ-
ვრა თვალზე ლიბრი.

ელისაბედი. რა დანახე, გიორგი?

გიორგი. ჩემი დედა და მოსწრება უქმად მივლია.
ვისაც ფხა და მარითაი ჰქონდა, მთელი ცხოვრება
ფულსა და ქონებას აგროვებდა. მე კეუა ვერ მოვა-
გროვე. ვის შევყურებდი ხელეში?!

ელისაბედი. ნეტავ, რას ამბობ, ვის შევყურებ-
დი და შენ თავს.

გიორგი. არა, მართლა კაცი უნდა ხერხსა მგა-
დეს, გააქონდეს და გამოაქონდეს. (პაუზა)

ელისაბედი. (გვერდით მიუჯდა) მიციე ნება,
კაცო, ბოლოს მაგასაც ხანანებელი არ გაუხდეს.

გიორგი. ნუ გამაძალად, ქალო, ფერდი! გაიწი,
იქით! (გაბრუნდა) ვითომ მე რა მავცხ სანახებელი!
ელისაბედი. ეს ლაპარაკი შენ არ დაიწყე, ადა-
მიანო?!

გიორგი. დავიწყე, მაშ, დავიწყე!

ელისაბედი. სიტყვას ბანზე რად მიგდებ, გი-
ორგი! დათანხმდი თავის კეუაზე გაიაროს.

გიორგი. (სრული სერიოზულობით) გაიაროს, მა.
თავს თუ აღარ გვანებებს, გაიაროს.

ელისაბედი. შენ გავარბა ღმერთმა. (გიორგი
ამრეხილი უყურებს. ელისაბედს სისხარული უცებ
ჩაუქრა) რა იყო, გიორგი!

გიორგი. რა ვითარია, დაბდურო? არ იყო, მერ
მე რას იზამს?!

ელისაბედი. მაგაზე მეტი რაღა უნდა ქნას?!

გიორგი. დღეს ვენახს გააკავეს, ზედა... დას
ქირდა, მამა-პაპის ძელებს ამოგვივრის საფლავიდან.

ელისაბედი. საფლავიდან კი არა!... (მცირე პა-
უზა) ჩემი გულისთვის დათანხმდი, გიორგი.

გიორგი. (შეფიქრანდა) შენი გულისთვის?

ელისაბედი. მო, ჩემი ხათრისა და (ხმაღლად-
ლებით) ჩემი სიყვარულის გულისთვის.

გიორგი. (ირბინული მოფერებით, ლამილით)
შენც დაიარგე და შენი სიყვარულიც! გათხოვებს
და ჭკრისწერა არ მოინდომო ეხლა.

ელისაბედი. ეჰ, გიორგი, განა, ტყუის ეს ხა-
ლხა.

გიორგი. რაო, რას ამბობს?

ელისაბედი. ვისაც თვალეში შეხედა, ყველას
გული გამოუფრთხა. ანტა იყო და უდროოდ მიი-
ნარკილე. რიკრიკას დედა — პელო...

გიორგი. შენ იმათზე შხას ნუ იღებ. ერთი ქლე-
ქით მოკვდა, მეორე — ფილტვების ანთებით. რი-
მელს უნდა ჩავეყოლოდ საფლავში!

ელისაბედი. არცერთს. შენი თავის გარდა სხვა
ვინ გეუბდება გულზე, ვისი გენადლება.

გიორგი. დაიცა, დაიცა, შენა ხარ ჩემი მყვარების
დამტირებელი და ქირისუფალი, თუ როგორ გამო-
ღის?

ელისაბედი. მე ჩემს თავს ვტირო. ცოცხლად
დამარხულს ვტირო.

გიორგი. ტირილი და ფიცილი დედაკაცების მო-
გონილია. გეყოფა ლაი-ლაი, ლოგინი გაშაღე!

(ხანგრძლივი პაუზა. ელისაბედი ჩაფიქრებულ ზის
ელისაბედი (ელისაბედი მიმოდ წამოდგა, ლოგინის
შემოსატანად მიდის. მოულოდნელად გიორგი წა-
მოიყვირებს) ვაი, ვაი, დედაქმე! (წამოდგა)

ელისაბედი. (შემობრუნდა) რა იყო, გიორგი!
გიორგი. მკვავს! (მუცელზე ხელები დაიწყო და
ტახტზე გადაწევა). მკვავს! აი, აჰა.

ელისაბედი. ნუ გეშინია, გიორგი.
გიორგი. ძაღლის კბილივით მხრავს, ეს ობერი...
(ხელები მუცელზე უწყევა) აი, აჰა, ელისაბედი.

ელისაბედი. ეგრე უცებ რა მოგივლია, კაცო?
გიორგი. არ ვიცი... არ ვიცი...

(სცენა ბრუნავს)

მ ე ო რ ა ს უ რ ა თ ი

გიორგი, ევლო და ცაკალო. მეგრე სხეები.
ტახტზე (ლოგინში) წეხს ხილპანდით თავშეხვეული
გიორგი.

გიორგი. მეხუთე დღე ლამდობა და ჭკრაც არა
ჩანს.

ცაკალო. ჩამოვა, იმ ხელთამხუთავში რა გაამ-
ლებინებთ.

ევლო. როცა კაცი ავადა, არ შეფერის გჯათა
უჯან წაწნალი. რა დროს ეხლა ქალაქში გაქცევა
იყო?!



გ ი ო რ გ ი. მაგაზე ნუ ვეფიქრება. გაბრიელსა და დესპინეს ცალკე ოჯახი აქვთ. ელდინო გათხოვილია. ხანა თბილისში დასახლდა.

ე ლ ზ ა. თბილისში... ზაფხულობით მოსვენებას არ მოგვეცემენ. რთველში ჩამოვლენ. მერე, რთველში რა უნახავებოთ იქცევიან თბილისლებო... არა, სულ ეს არის თქვენი ქონება?! მთელი ცხოვრება ვის შე-
პყურებდით ზღვებში. მხოლოდ ვენახში იყავით თავ-
წარგულები?... აი, თქვენმა უგერგილობამ სადამდე მიიყვანათ. ოჯახში დასაჯვარო სკამი არა გაქვთ... (პაუზა) მთელი სოფელი იმ შებოლილ მარგილზე და-
პარაკობს. ლომ მართალია?

გ ი ო რ გ ი. იმ მარგილით მე ვაყავი მიწა. სვი-
მონა გაუმადლო იყო, თავისი მიწა არ ჰყოფინდა. მარგილს გადმოსწევდა ლომზე, მიწას არღვევდა.

ე ლ ზ ა. მერე, იმ მარგილით გავუბთეთ თავი?

გ ი ო რ გ ი. (თავი გააქნია) მართალია, იმ დაწვე-
ვით დღეს ჩხუბი მოგვევიდა. მაგრამ იმის შემდეგ ორი წელი კიდევ იტოვებდა სვიმონამ. აი, ევლოა მო-
წავიე.

ე ლ ო. მართალია, რიკრიკას გეფიცებით, მართა-
ლია.

ე ლ ზ ა. მაშინ რიკრიკა თუ იყო დაბადებული?

გ ი ო რ გ ი. (წამოენთო) ერთი ამას დამიხედეთ, რა მგლის ნაკბობარით სიტყვა აქვს! არა, შენ რა ჩემი სჭულმდებელი ხარ! აგრე წერილად ვინ ჩაგიაკლა ყველაფერი!

ე ლ ზ ა. რატომ ბრახობ? მე ყველაფერი ვიცი.

გ ი ო რ გ ი. საიდან იცი?

ე ლ ო. უშანგი ეტყოდა. რიკრიკას გეფიცებით, მართალია.

ე ლ ზ ა. (ვეღოს). ერთი მითხარის, წამდაუწუმი რიკრიკას რატომ იფიცავით?

ე ლ ო. ჩემი გაზრდილია და იმიტომ მე უშვილ-
ძიროდ გადავიტე. მაგისა დედა კი ქლექვა ხანთელი-
ვით დაადნო.

ე ლ ზ ა. ამა! უშვილძიროდ გადავიტე. (პაუზა) მე კი... აი, ამ მუცლით ჩემს ნაუფსს დავატარებ. შვილს ველოდები.

ე ლ ო. ფთუ, რა უსიტყვილოდ დაპარაკობს! ახა-
ლგაზრდობს სულ დეკარგა სინდის-ნაშუსი.

ე ლ ზ ა. რა გიკვირთ? (გაიპარწეა) მე ამ ოჯახის რძალი ვარ. (პაუზა).

ის ვაებატონი სადა ბრანდებო? ჩემი ქმარი.

გ ი ო რ გ ი. დიდიდანვე დაგვიტოვა და შინიდან გა-
იქცა.

ე ლ ზ ა. რატომ გაიქცა? რა ვერ გაიყავით მამა-
შვილმა?

გ ი ო რ გ ი. რა ვქნა, ეს გოგო საით მიერეკება!

ე ლ ო. ცეცხლი არა ჩანს და ეგეთი მწარე კვამ-
ლი საიდან მოდის.

გ ი ო რ გ ი. დაცია, დაცია, რაღაც გაწვალბეს შვი-
ლოსა, და შორიდან ვიცილი. პირდაპირ, დაუფარავად გვითხარ, რა გინდა?

ე ლ ზ ა. მოდა, გეტყვით!... (პაუზა) უშანგიმ ე-
ნახა უნდა გარტობს. მაშინ შეე თქვენი რძალი გავხ-
დები. (მუქარით) თუ არადა, სასამართლოს კარზე აფურთხებდნენ განცხადებას.

გ ი ო რ გ ი. კარგი, გავჩხობთ, მერე?

ე ლ ზ ა. ესე იგარ, თანახმა ხართ. პირობას ვეღარ
გადანებლო.

გ ი ო რ გ ი. ენა ნუ წაიგდე, ბალო! ვინ დაგარგა
პკუაზე, იმ დამთხვეულმა? ღმერთო, მაღალო, შენი
სიწმინდის მადლით უშველე ამ ხალხს. (ელზას) სა-
ნამ პირში სული მიდვას, მაგას ვერ ეღირსებით...
პური და ღვინო ყოველთვის მქონდა. ფული არას-
დას მქონია. მაგრამ ყურძენი ნახოვარ გოდორში
არასოდეს ჩამიყრია.

ე ლ ზ ა. გეუბნებით, თქვენი რძალი გავხდები და
ყველაფერი მშვიდობიანად ჩავიღოს. რა, ვერ გაი-
გეთ?

ე ლ ო. რომ გვემუქრება კიდევ.

გ ი ო რ გ ი. შენც დაიკარგე და შენი მშვიდობა! ქ-
ჩერ ფეხი არ შემოუღვამს და უკვე მზრძანებლობას
იწყებს. აბა, გაბრუნდი, საიდანაც მოსულხარ!... ბი-
ქოს, რჭულამდე არ ჩამყავ, კაცო!

ე ლ ზ ა. მე არ გეუბნებით, ამას ასე არ დავტო-
ვებ.

გ ი ო რ გ ი. ეგ საქმე იმასთან გააჩრე, ვისაც გვერ-
დით მოუწევი.

ე ლ ზ ა. თქვენი შვილი პირწავარდნილი მამაა, ხომ
არ გავიწყდებთ, მთელი სოფელი თქვენს წენ-ჩვეუ-
ლებაზე დაპარაკობს.

ე ლ ო. ერთი უყურეთ ამას!

გ ი ო რ გ ი. (უყვია) დაიკარგე აქედან, შე უსი-
ცხვილო!

ე ლ ზ ა. ფეხსაც არ მოვიცვლო.

ე ლ ო. წადი, შვილო, რა ვერ გაიგონე?

გ ი ო რ გ ი. წადი-მეთქი თვალით არ დამენახო!
(პაუზა)

ე ლ ზ ა. წავალ. მაგრამ ყველას განანებთ, იყო-
დეთ.

ე ლ ო. ჩვენ რას გვაწყვრალბე. ეგ მაშინ უნდა
გეფიქრა, იმ გადარეულს ბურქებში რომ მიპყებო-
დი. მამ რა გეგონა, კუსუმშალობას გეთამაშებოდა?
(მეორე პაუზა)

ე ლ ზ ა. (ატირდა). რა ვქნა, რა ჩემი ბრალია. უშა-
ნგიმ წინასწარ გამაფრთხილა: თუ გინდა, ცოლად
შევიტოო, მამჩემს ეს პირობა წაუყენე და როგო-
რმე დაითანხმეო. რა ჩემი ბრალია...

გ ი ო რ გ ი. ვიცი, ვიცი, უშანგი დაგარიგებდა. წა-
დი და თქვენ თვითონ გააკვირეთ თქვენი ჩაფურთხე-
ბული საქმე.

ე ლ ზ ა. (წამოიტირებს) სად წაივდი, თუ მიყვარს...

ე ლ ო. (გამოაჯვრებს) უყვარს!

ე ლ ზ ა. რა ვქნა, თუ მიყვარს და შევცდი.

ე ლ ო. (გამოაჯვრებს) შეცდა!.. აბა, მოუსვი აქე-
დან! (ელზა ტირილით გადის, პაუზა, შემოდის ცაქალო)

ც ა ქ ა ლ ო. (გაკვირვებით) წავიდა?

ე ლ ო. დაალოგა აქაურობა და წავიდა... რბილი
კაცი ხარ, გიორგი, რბილი.

გ ი ო რ გ ი. სიბერეში მაგარი ვეღარ იქნები, ე-
ვლო. მშობელი რომ დაბერდება, შვილები უნდა იყ-
ვნენ მაგრები. მაგრამ აბა, შვილებს რა მოვთხოვო. მიქ-
ლ-წავარიელმა თუ მცალა, ეტყვი, რომ გამეყა-
როს. წავიდეს და თავისთვის იცხოვროს. (პაუზა)
რიკრიკას დამძახეთ, მალე მოუსვალეთისაკენ ვიწამ
პირს და ცოდვები უნდა მოვიწინაო.



ცაკალო. რას ამბობ, გიორგი, რა დროს სიკვდილია.

გიორგი. (ცაკალოს) წადი, დაუშახე. (გარედან ისმის რიკრიკას ხმა: გიორგი ძიავ! გიორგი ძიავ!.. გახარებული შემობრბის. ხელში სპორტ-ლოტოს ბილეთები და „ლულა“ უჭირავს)
რიკრიკა. გიორგი ძიავ! ევლო ბებია თხუთმეტი ათასი მოვიგე, თხუთმეტი ათასი!... აი! (გაზეთსა და ბილეთებს გიორგის აძლევს) ფობტაში მითხრეს.

ევლო. რა მოვიგე, ბიჭო?
რიკრიკა. ფული. თხუთმეტი ათასი მანეთი.
ევლო. ვინ მოგატყუა, შე სულელო! შენთვის თხუთმეტი შაურს ვინ გაიმეტებდა.

რიკრიკა. გეფიცებით, მე წოვევდე, მართლა მოვიგე. (გიორგისთან დაიროქა) გიორგი ძიავ, აი, ნახე. ევლო. რიკრიკა, გიორგის ძიას რად ეძახი? გიორგი. შენ რა დაურუვედი, ევლო! (სინჯავს ბილეთებს. თვალს არ უყრის. ხანგრძლივი პაუზა) ბიჭოს! (გახარებულ-გაეცირებულმა წამოიწია) მართლა მოვიგია.

ცაკალო. (ავანცენაზე გამოვარდება... ყვირილით) ხალხო! რიკრიკამ... (რიკრიკასკენ შებრუნდა) რიკრიკა, თხუთმეტი.

ცაკალო. (ყვირილით) რიკრიკამ თხუთმეტი ათასი მოგოგო! (პაუზა. დაქვედა) მართლა მოგოგ? გიორგი. (სინჯავს ბილეთებს) მოგო, მაშა.
ცაკალო. (მაყურებელს მიმართავს) რაღა ამ სულელმა მოიგო!

ევლო. (ცაკალოს სიტყვები არ გაუგია) თქვენ სულელი უძახეთ და იმოდენა ფული მოგოგ, მთელ სოფელს ეყოფა.

ცაკალო. რიკრიკა, რაში უნდა დახარჯო, ამდენი ფული?

რიკრიკა. რაში? (ჩაფიქრდა) ნახევარს გიორგი ძიას მივცემ... დანარჩენს სპორტლოტოს ბილეთებს ვეყიდი... გიორგი ძიავ, ეს ბილეთები შენთან შეინახე, იმ მგელს არ ჩაუგდო ხელში. „იგებთ თქვენ და იგებს სპორტიც!“ (გახარებულად ვარბის) „იგებთ თქვენც და იგებს სპორტიც!“

ევლო. ვინა თქვა, ობლის კერი არ გამოცხვაო. (პაუზა. ევლო დაქვედა) მართლა მოიგო?

გიორგი. (ცვლავ სინჯავს) ჩვენ რიკრიკას ყინმათი ჰქონია. ფულიანი ბიჭი გახდა.

ევლო. იგრე იყო ატებილი, გული მეუბნებოდა, რამეს მოიგებდა. ნუტავ, მე რას მიყიდის.

ცაკალო. ეხლა ნახეთ, რიკრიკას რამდენი მოცილუ გამოურჩნდება.

ევლო. მოცილუ კი არა, ვირის თავ-ფეხი! (გიორგის) იმ გადარეულს არ გააგებინოთ. (პაუზა) მაინც შენი დასამარხავი ვარ, გიორგი და... რიკრიკამ იმოდენა ფული მოგოგ, ჩემ დაამარხვავე აღარ დაღონდები.

გიორგი. მე თუ არ გავასწარ, ევლო.

ევლო. უწინ ის დღე გამოიჭრეს. ღმერთმა ეგ დილა არ გაათენოს. (მცირე პაუზა) უთხარ, გიორგი! რიკრიკას უთხარ, რომ შენი შვილია.

გიორგი. არა, ამ მოგების შემდეგ აღარაუურს ვეტყვი. ხმა, კრინტი არავის დაკვდიო! (ბილეთები ხალიშის ქვეშ შეინახა)

ევლო. უთხარ და უფრო შეგეყვარებს.
გიორგი. ეგ არავინ იცის, შემიყვარებს თუ შემიწყენს ძულეებს. (პაუზა) სამოცდაათი წლისა მოვიყვარე...
ამდენი ფული ჭარ არც დამისწამებია.
ცაკალო. მართლა, ვინ შეღვსო ბილეთები?
გიორგი. (რალაქ დააპირა ეთქვა და გადიფერა) თვითონ შევსეო.
ცაკალო. (გაიოცა) თვითონ? (გიორგიმ თავი დაუქნია, მაგრამ ცაკალომ არ დაუჭრა)

(სცენა ზრუნავს)

მისსამი სურბთი

სალამო. გაბრეილი წიგნს კითხულობს. შემოდის დესპინე.

დესპინე. რიკრიკას სპორტლოტოში თხუთმეტი ათასი მოვიგია.

გაბრეილი. თხუთმეტი ათასი?

დესპინე. ჰო.

გაბრეილი. (წიგნი დახურა) ვინ გითხრა?

დესპინე. მამაშენმა. სპორტლოტოს ბილეთები მამაშენთვის მიუბარებია.

გაბრეილი. ვინ შეუვსო ბილეთები?

დესპინე. (გაასენდა). ამას წინათ, ერთხელ, მე შემივახებინა.

გაბრეილი. შენ?

დესპინე. ჰო. მაგრამ მაშინ სექტემბერი იყო.

გაბრეილი. ეხლა ვინ შეუვსო?

დესპინე. თვითონ შეუვსია.

გაბრეილი. ეხლა კა ნამდვილად გაეგუდებო, დესპინე. რიკრიკამ წერა-კითხვა არ იცის.

დესპინე. მამაშენმა თქვა, რამდენიმე ბილეთში ერთნაირი ციფრები თვითონ გადაახაო.

გაბრეილი. არა, აქ სადაღ ძაღლის თავია დამარხული... ეს ამხავა უშანგომ თუ იცის?

დესპინე. უშანგომ არც უნდა გაიგოს. ყველანაირად შეეცდება ბილეთები ხელში ჩაიგდოს.

გაბრეილი. ვერ გაუდავს. მე მამარჩივით კა არ ველაპარაკები. (მცირე პაუზა).

დესპინე. ცხოვრობს ხალხი! ზოგს რა ბედი აქვს, როგორ უმართლებს.

გაბრეილი. ვინ ცხოვრობს, რიკრიკა?

დესპინე. იმ ფულს მამაშენი დაუბატრონება.

გაბრეილი. ვინ გითხრა, ეგ საიდან მოიტანე?

დესპინე. ახა, რიკრიკა რაში დახარჯავს, ზამთარ-ზაფხულ კალმობები აცვია.

გაბრეილი. (ხმა აიმაღლა) შენც რიკრიკასავით გიბრის კეთა. სკოლაში მაგას არ უღლია და ხელსოა მაგან არ იცის. თხუთმეტი ათასი თხუთმეტი წელიწადს ეყოფა. (პაუზა)

დესპინე. წიდან ელისაბედი თბილისიდან ჩამოვიდა.

გაბრეილი. ღმერთსა მადლია. რაო, რა თქვა? დესპინე. ეს ფული ხევზეა ნაპოვნი და ოთხად გაუყო, მამამთილს უთხარა.

გაბრეილი. ვის გაუყუაო?

დესპინე. რიკრიკას, შენ, უშანგისა და ზაზას.

გაბრეილი. უყურე, რა წინდახედული ქალია!

დესპინე, რაზე ამბობ?

გაბრიელი. რიკრია ბილეთების პატრონია. ზაზას როგორ გამოტოვებდა — ღვიძლი შეიღია. უშანგი უნდა რომ მოქრთამოს და გააჩუქოს, არც შე გამოტოვებს, ერთი საწულ-საწური კაცია ვარ. (მცირე პაუზა) ევდოს არ მივეცეთ თავისი წილი?

დესპინე. (გაევირეუბლი) ევდოს?

გაბრიელი. პო, ევდოს, რიკრია ევდომ გაზარდა. (მცირე პაუზა) რიკრიას ფული რად მინდა!

დესპინე. ჩვენ რატომ უნდა ვიყოთ სხვებში გამორჩეულნი, როდემდე უნდა ვიარო შენი ღის გამო-ნაცვალ კაბებით? არ მითხრა, რომ ძალიან ვუყვარ-ვარ და იმიტომ მაძლევს ახალთახალ კაბას, რომელიც სამკერ მეთად არ ჩაუყვამს. ასეთ სიყვარულს მიჩრე-ვინა, ვძულდე, ვეწუზებოდე. დიან, ვძულდე, ვიდრე იმის ნაწუქარი კაბა სულ იმას მასხნებდას, თუ რა უხედური ვარ და ვის ხელში ჩავვარდი. (პაუზა).

გაბრიელი. მამაჩემმა რა თქვა? (დესპინე დუმს) მამაჩემმა რა თქვა-მეთქი!

დესპინე. არაფერი.

გაბრიელი. არაფერი?

დესპინე. არა, არაფერი.

გაბრიელი. თხოუთნად ათასი, იცოცხლე, კარგი ფულია. მართლაც ციდანა ჩამოვარდნილი. „იგებთ თქვენც და იგებს სპორტს!“ დედა ვაცხონე და მამა იმისი, ვინც ეს ღოწუნგი მოიგონა, იმის გამჩნეუ უნდა ილოცოს რიკრიკამ უკუღლდე. მაგრამ... ჩვენ რო-გორ მოვიქცეთ, დესპინე?

დესპინე. როგორ და გამოვართვათ ჩვენი წილი. ეს ხომ მართლა ნაპოვინეთაა. რიკრიკას შეიძლება ამა-ღამ დაავიწყდეს კიდევ თუ რა სიმდიდრე იოვდა. მა-მამაშენს მოელაპარაკე, გაბრიელ, მამაშენის სიტყვა გა-დამწუყეთა.

გაბრიელი. შეიძლება დაავიწყდეს კიდევ, არა?

დესპინე. პო.

გაბრიელი. მამაჩემს მოველაპარაკო.

დესპინე. პო.

გაბრიელი. და ჩვენი წილი გამოვართვათ.

დესპინე. მამ, რა უნდა ვქნათ, გაბრიელ!

გაბრიელი. უბ, თქენის ფულის გიყებო, ხელის ჭუჭუბის მონებო! ავადმყოფს წილში უღებობთ და ფულს მოითხოვთ. ეს ფული მაინც სხვება ნაპოვინე და იმ სულელს შეიძლება დაავიწყდეს კიდევ თუ რა სიმდიდრის პატრონი ვახდა.. რატომ ამ ცოდვილ დედამაჩემს არ ჩამოხვალ, ღმერთო მადლო და მა-თრანა არ აიღებ ხელში. ფულის გულისთვის ძმა ძმას მტრად უხვდება და შეილა — მამას. უშუველი ამ გადა-რეულ ხალხს, თორემ ბევრს არამი ღლუმა ექლში გა-ეჩხიჩია, გადაუღაპვა უჭირს და იხრწნება.

დესპინე. გაბრიელ, შენ გამოასწორებ ქვეყ-ანას?

გაბრიელი. ქვეყანაო? შენ ვიღას ასდევ?! (ირონიით) რიკრიკას ზამთარ-ზაფხულ კალღოშები აც-ვია და ფული რაში უნდა დახარჯოს (გაცოდებული) ეგ რამ გაფიქრებინა, თუ გაიფიქრე, ეგ რამ გათქ-მევიანა, შეი.. ესე იგი, რიკრიკა ადამიანი არ არის, რიკრიკა ცხოველია და ფული ბზე ჭგონია. (ირონი-ით) ევდო მოხუცია და ფული რაში სჭირდება! მამა-ნეთი პენსია აქვს და ეყოფა მტერი რაში უნდა დახარ-ჯოს!

დესპინე. გაბრიელ, ვემუდარები, დაწყნარდი რა ვიცილო, თუ მოვრალი იყავი.

გაბრიელი. მოვრალიები თქვენა ხართ! (აღსიქრება) საით მიდიხარ, ვინ მიკერეკება, რა ძალია და ხა-ტი. (პაუზა) წამოდი!

დესპინე. სად?

გაბრიელი. მამაშენთან.

დესპინე. იქ რა გინდა?

გაბრიელი. იმასთან ვაიმეორე ეგ სიტყვები და იქვე დარჩი!

დესპინე. რა ვუყვრებს, არ ვიცი! ღღისით თო-დე გაიჭრავს. აღაზნის ქალებს უყლი. ღამე წიგნებს კითხულობ. იმ სულელს კი ქომაგად ადგები, იმიტომ, რომ ძმა არის შენი.

გაბრიელი. ეგ დიდი ხანია ვიცი! ამის გამო მა-მამებს მთელი ცხოვრება ეკლმო ამოუყვანეს. ღღეს მთელი სოფელი ხიცინზე, სიცილ-ხარხარზე გადასუ-ლი. მხოლოდ იმას ფიქრობენ. ვის დესცინონ, რით გაიართონ თავი. გამაძლარი და გულასუებული რომ დასცინის რიკრიკას, ეს ვახავიერი არ არის. მაგრამ ის ვერ გამიგია, გუდამშერი თავში რადად უპარ-ტუუნებს. ვის რა დაუშავა ან რიკრიკამ და ან მამა-ჩემმა!

დესპინე. სოფელი იმიტომ იცინის, რომ მამა-შენი სხვა ზნე-ჩვეულების კაცია. რაღა არ გადახდა, მთელი ცხოვრება შეუდომებით გალია.

გაბრიელი. ვინ გეუბნება მამაჩემის ზნე-ხასი-ათს, მის შეუდომებს შენ რატომ ითვლი?!

დესპინე. შეილებსთვის რა გააკეთა?

გაბრიელი. რაც შეძლო! მთელი ცხოვრება ძაღლივით მიწაზე იყო მიბმული. მტერი რაღა გინ-და?!

დესპინე. უშანგიც ხომ ძმა შენი, ცოტა ხანს მოითმინე და შენი თვალით ნახავ, რას იზამს.

გაბრიელი. ხელსაც ვერ ვაანძრავ!

დესპინე. დასაბმელი გახდება და წარბსაც არ შეიხრბს. ქვას ქვაზე არ დატოვებს, სახლ-ქარს ვადა-ბუავს.

გაბრიელი. უშანგიმ არ იცის, ფული როგორ ხრწნის ადამიანს. (მცირე პაუზა)

დესპინე. სიტუვა-პასუხი კარგი იცი, საქმით რას აკეთებ... უშანგიმ ფულის გემო კარგად იცის და უარებს ჩაიდებს, იმიტომ, რომ რიკრიკას მოგებას მა-მამაშენი დაეპატრონება.

გაბრიელი. ეგრე შენი მტერი დაეპატრონოს... (ხმა აიმაღლა) მამაჩემს თავი დაანებეთ! შეხედეთ, რას დამესგავსა კაცი, სასიკვდილოდა გადადებული. თუ არ დადგება უშანგი, თოფს ვესვრი, პირდაპირ კო-ქებში. (გადის).

(დესპინე უსიტყვო ქაღილით საპირისპირო მხარეს გადის)

(სცენა ბრუნავს)

მეოთხე სურათი

(გიორგის სიზმარი)

მხოლოდ სცენის შუაგულია განათებული, სადაც დგას ნავ-საწინახელი. საწინახელში ფეხშიშველი და შარვალიკვალითაგებულები დგანან: გიორგის მამა —

ანდრია, ახალგაზრდა გიორგი და მისი ძმა — ამირანი. აქვე არიან გიორგის დედა — ანა და გიორგის და-ძმანი — თოხნი-ხუთი ბავშვი, ხელში უჭირავთ სანთლები.

ანა თოხნი ჭამები მიაწოდა ანდრიას, გიორგისა და ამირანს და ხელადიდან ღვინო დაუსხა.

ანდრია. ყოვლადძლიერო, გვიშენ ვენახ-მამულს და გვიცოცხელ ოჯახს დედაბოძი!

უცელანი. (გარდა ანასი) გვიცოცხელ!

ანდრია. გვიმრავლე ნაშიერი!

უცელანი. გვიმრავლე!

ანდრია. ჩვენს მამულში ყურძენი, მტრის მამულში ფურცელიო!

უცელანი. ფურცელიო!

ანდრია. ღმერთმა გაგვიმარჯოს!

გიორგი.

ამირანი. გაგვიმარჯოს!

(სამივემ სასმისები გამოცალეს. ანას მიაწოდეს. ერთმანეთს მხრებზე გადახევის ხელები და დაიწყეს ყურძნის ფეხით ჭყლეტა).

ანდრია. გიორგი, აბა, ერთი ჩვენებური, „შუხლის ამყოლი“ სიმღერა.

გიორგი. ამირანმა დაიწყო.

ამირანი. შენ დაიწუე, მამავ!

ანდრია. (იწყებს სიმღერას) ჰერი ოკა, ჰერი ოკა! მართალია ჩემმა შუხმა...

უცელანი. ჰერი ოკა, ჰერი ოკა!

ანდრია. ქვევრებს პირი გაღუხსნით...

უცელანი. ჰერი ოკა, ჰერი ოკა!

ანდრია. ერთი ქვევრი გადაავსეთ...

უცელანი. ჰერი ოკა, ჰერი ოკა!

ანდრია. ეხლა სხვებს მოხსნით თავი...

უცელანი. ჰერი ოკა, ჰერი ოკა... ბევეი..

(პაუზა. ანდრია, გიორგი და ამირანი აგრძელებენ ყურძნის ფეხით ჭყლეტას)

ანდრია. ვაჟო, შვილივით ნაზარდო,

მოკვდები მე შენს ძირშია,

შენით ვარ მხნე და გულადი,

იმედო ვასაჰირშია.

(ამირანს გადახედა)

ამირანი. ამირან, შენსა ვენახსა,

ჭოგო უღვია მსხლისაო,

რაც მისგან ღვინო გამოვა,

ნახევარია სხვისაო.

(გიორგის გადახედა)

გიორგი. ჩაღმა ჩაყრილო ვენახო,

სად წახეულ და სად მოგნახო,

ჩემო გაზრდილო ვენახო,

სად წახეულ და სად მოგნახო.

(პაუზა. ყველანი იწყებენ სიმღერას — „იაგუნდის მარანშია ღვინო დგება ლალისფრისა“. მღერიან, ცეკავენ და ჭყლეტენ ფეხით ყურძენს...)

სინათლე ქრება. მალე ისევ ნათდება. ტახტზე წესდებიან გიორგი, სძინავს. იქვე სხედან რიკოკა და ევლო. რიკოკა წოხს თლის, ევლო — ბაწარს ართმობს. ლოდნულად გიორგი გამოიღვიძებს, თავს წამოსწევს და ისევ მიქვება).

ევლო. რა იყო, გიორგი.

გიორგი. ჩემი ბიჭობა დამეხიზმრა, ევლო. მამაჩემი — ანდრია, ჩემი ძმა — ამირანი... დედაჩემს სველი ხელადა ებირა. ჩემი დამამის ცეკვა-სიმღერამ გააბრუა ძველი მარანი. (პაუზა) რაზან ანდრია გამომეხება, აღბათ, მალე მოვკვდები.

ევლო. ღმერთმა ეგ დილა არ გაათენოს. ჭერ რა დროს სიკვდილია, გიორგი! (მცირე პაუზა) ადამიანი უკვდავ-უბერებელი უნდა იყოს...

გიორგი. უკვდავ-უბერებელი? მაშინ ქვეყნიერება დაიღუპებოდა. როდისღა გინდა ცოდვები მოინანიო.

ევლო. იპ, რის ცოდვებში ჩვენ რა ცოდვები გვაქვს. მკვდრები თუ არ ამომებენ დედაჩინახ, ცოცხალი როდის იმით ამომიხებს?

გიორგი. მკვდრებზე მაგას ნუ ამბობ, შე ცოდვის შვილო! (პაუზა)

რიკოკა. ვერ გაიგე? შე ცოდვის შვილო.

ევლო. მარიამობისთვისა საოცოდთორმეტისა მოვიყარე და ჭერ ვერ გაუძევი სიცოცხლით. მინდა იგეთი რამე შეცვალო და დავლიო, კიდევ დიდხანს ვიცოცხლო.

რიკოკა. სულ ქამა-სმაზე უჭირავს თვალი.

ევლო. (რიკოკას ქოქოლა მიიყარა) მამაზეციერს რა დაუშავეთ მოხუცებმა.

გიორგი. გულს მიცეთებ, დედაბერო?... აბა ხელმწიფე მე არა ვარ და... ერთი დღის სიცოცხლის გულისთვის ღვივის ხორცსაც არავინ მაჭმევს. მე ის მაღარდებს, რომ ცალი ფეხი სამარეში მიდგას და ვერა და ვერ მორჩულდა უშანგო.

ევლო. მაგრად დაუღექ, გიორგი, თორემ დარბა შეჩვევა იცის... შენი ახალგაზრდობა რომ მახსენდება, ძალიან გგავს უშანგი, შენსავით ფიცხი და დაუღვრომელია.

გიორგი. ჩემი ნაშიერი აბა, ვის ემგვანება!... უველაზე მეტად გულს ეგ მიყვავს, დედაბერო. (პაუზა) ეხლა ის აუჩემებია, რიკოკას მოგებელი ფულით მანქანა ვიყიდოთო.

ევლო. (იცივლა) რაო?

რიკოკა. (გამოაჯვარა) რაო? (მცირე პაუზა) მანქანა ვიყიდოთო.

გიორგი. მაგას როგორ ვიწამ, ევლო! ამ აუღმყოფი ბიჭის ცოდვა თან წამუყება, ჭავრი საფლავშიც არ დამაყენებს.

ევლო. ელისაბედი რას ამბობს?

გიორგი. (შეფიქრიანდა) ელისა... ბედით...



ევედო. ჰო, რა თქვა?

გიორგი. აქამდით თავს აკანტურებს, იყიდოს.

ევედო. რამ ვაგაჟა, ეს დედაკაცი, რამ ვაგაჟა?

რიკრიკა.. (ფეხზე წამოიჭრა) ელისაბედზე მაგას ნუ ამბობთ! ნუ ამბობთ! (გიორგისთან დაიროქებს) იყიდოს, გიორგი ძიავ, იყიდოს, უშანგიმ მანქანა. ვალდებულად, მანქანაც იყიდოს... მე არაფერი მინდა...

(ტირის)

ევედო. რამ ვაგაჟა, ბიჭო, რას იცინგლები! რიკრიკა. (ტირის) იყიდოს, ოღონდ ელისაბედს თავი დაეწიოს... მე რა ვიცი. მე უკან დავდევდი და რძეს გიყიდი-მეთქი, ვაბრაუბედი... მე რა ვიცი... ელისაბედი თურმე ჩემ მტრედებს აქმევდა. ნატყვარით წყალს უდგამდა... ჰო, იყიდოს, გიორგი ძიავ...

ევედო. რა გატირებს, ბიჭო! მტრედი კი დაგაჯდეს ცხვირზე!

გიორგი. დაწუნარდი, რიკრიკა, რა მოგივიდა?

რიკრიკა. (წამოღდა. ტირილი შეწყვიტა) იყიდოს უშანგიმ მანქანა! (ევედოს) ფული შენს დასამარხადაც გეყურათ. ვალსაც გადავიხდით. დაგვრჩება კიდევ. ოღონდ ელისაბედს ხმა არ გასცეს! (პაუზა) ნახევარი ჩემთვის გადადეთ, სპორტლოტოს ბილეთები არ დაგვიწუდეთ!

ევედო. (ხელები ალაყრო) უი, ღმერთმა დარისხოს სულელი ადამიანის დაბადების დღე და საათი! გიორგი. ნუ გეშინია, ევედო! შენ მაინც არ უნდა გეუქუებოლებს, მოგება საიმიდო ხელშია.

(სცენა ბრუნავს)

მეხუთე, ანუ აოლო სურათი

ვენახი. საშაბიანზე წინის გვერდით დგას ვადასაგდებლად გამეტებული, თავებდამწყდარი, ძველი ნავსაწნახელი.

უშანგი და რიკრიკა. მერე სხვები.

უშანგი. (ცული გაუწოდა) მიდი, რიკრიკა ახა, შენ იცი!

რიკრიკა. დამანებ თავი, რას ვადამეკიდე? ხომ გითხარა, არა-მეთქი. (მიწაზე დაქდა)

უშანგი. ახა, აბ, წამოდექი... გესმის თუ არა?!

რიკრიკა. რა გინდა, რა, აღარ დამხსენები?!

(მუხლებზე წამოიწია)

უშანგი. რა გაუვირებს, შე უტვინიო!.. გინდა თუ არა, სპორტლოტოს ბილეთები? (რიკრიკა მხრებს იჩრჩავს).

მიოხარ, გინდა თუ არა?!

რიკრიკა. (ყოყმანობს) დამინახვენ.

უშანგი. ვინ დაგინახავს? მეველუ აქ და ვინ დაგინახავს?

რიკრიკა. რას იტყვის, გიორგი ძიავ!

უშანგი. ძიავ... ვინ არის შენი ძიავ? შე სულელი, შენ არც იცი, რომ მე და შენ ძმები ვართ.

რიკრიკა. (საოცრად გაიკვირვა და წამოვარდა) ძმები?

უშანგი. ჰო.

(პაუზა)

რიკრიკა. დაიკარგე აქედან! ენაწუნაკლი ხარო, ტუჟილად კი არ გუბუნებია.

უშანგი. ბიჭოს! (მცირე პაუზა. ისევ დაუყვავა) მართლა, რიკრიკა. თუ არ გჯერა, ევედო ბებიას ჰკითხე. შენ არ იცი, გიორგი რა ბოროტი კაცია. შენი მოგებულნი ფულიც ვალებში დაარია, კაპის აღარ მოგცემს.

რიკრიკა. აღარ მომცემს?!

უშანგი. კაპის აღარ მივცემო, აგრე თქვა... და იბი! (ცულს უწვდის) ძირში დაუგდე, მიდი მამა-შენი იყო და მაგან მოკლა. აი, ამ მიწის გულისთვის გაუხუთა თავი. დედაშენს სიცოცხლე გაუმარა... კაცმა რომ თქვას, შენ მამა არცა გყავდა, გიორგის ნაბიჭვარი ხარ.

რიკრიკა. რა ვარ?

უშანგი. გიორგის უკანონო შვილი. აგრე თქვა, ნაბიჭვარს ფულს როგორ მივცემო.

რიკრიკა. ვინ არი ნაბიჭვარი?! (ცული ხელიდან წაგლიჯა) ვინ არი ნაბიჭვარი?! (ჭერ ერთ ვაზს დაჰკრა, მერე — მეორეს).

უშანგი. ეგრე, რიკრიკა! ძირში დაჰკარ, რიკრიკა, ძირში!

რიკრიკა. (აგრძელებს ვენახის აჩხვას. მოულოდნელად შეჩერდა) დამანებ თავი! (ცული გადააგლო) ანდერძს აგებებ, უშანგი! მსხალზე ფეხებით ჩამოაკიდებ და მთარაბით გვერდებს აგებრელებ, უშანგი! (ყვირილით გარბის) მოგვალავ, უშანგი!

უშანგი. (გაწვილებული) შენი ოხერი დედაც ვატირე! (ცული აიღო) მაშ, ყველანი ჩემს წინააღმდეგ ხართ. ყველანი მე ამომხედრდით, არა?! აღარ მინდა შენი ვენახი!.. (იწყებს ვაზის აჩხვას) წელი მომწვევია და კუხები ამომიყვანა... აღარაფერი აღარ მინდა, არ მინდა!.. მაშ, მთლად ვადაარია ეს ზაღი-ხი?! შენ რა იცი, რა არის საწამლო, დაბერდი და პიტნა გგონია... ეგრე... ეგრე... მიუტრე... მიუტრე... ღმერთიც გამიწერა და ხატიც... (გარედან ისმის ელისაბედის კვილი: რას ჩადი, უშანგი! უშანგი!.. ელისაბედი კვილით შემორბის)

ეღისაბედი. არ გაბედო, არ გაბედო, შე დე-



დამიწის სამჭიმარო! (გამწარებელი უშანგი ძირში
პრის ვახებს) რატომ მარჯვენა არ გაგიხმება!

(უშანგის მივარდა)

უშანგი. კიდევაც მწუფელი?

ელისაბედი. (მაჯაში სწვდა უშანგის) დააგ-
დე, ცული, დააგდე!

(უშანგიმ ცული თავში დაარტყა ელისაბედს. გა-
რედან ისმის გაბრიელისა და დესპინეს კივილი. შე-
მორბის გაბრიელი. უკან მოჰყვება დესპინე).

გაბრიელი. (გაოგნებული) ეს რა ჰქენ, შე არა-
მზადე! ეს რა ჰქენ, შე შობელძალლო!

უშანგი. (თავზარდაცემული) თავი დამანებეთ!
(ცული ასწია) არ მომეკაროთ!.. თავი შემომავლა, ამ..
(ცულშემართული გარბის)

გაბრიელი. დადექ!

დესპინე. გაბრიელ, ელისაბედს მივხედოთ.
(ელისაბედთან დაიჩოქებს)
დედა!

ელისაბედი. ვკვდები, შვილებო. არა ვნახობ,
არა... (პაუზა) ეს ცული მე რომ ამეცლინა.. გიორგის
მოხვდებოდა... ზა.. ზა...

დესპინე. ნუ გეშინია, დედა.

გაბრიელი. ამ ქალს დიდი ვალი ჰქონდა გადა-
სახდელი.

გიორგი. (ხმა გარედან) ვაიმე, ვაიმე! ვაიმე, შენ
ჩემო თავო! (შემოდინა გიორგი და რიკრიკა) ვაი,
ჩემი ოჯახის დამაქცევარო!.. ელისაბედი!..

ელისაბედი. (კვდება)

დესპინე. (ატრია) გათავდა.

გიორგი. ხმა გამეც, ელისაბედი! (მცირე პაუზა)
ეს რა ჩაიღინა ამ სახლგარდაქცეულმა!.. ეს რა ქნა,
ამ ღვთის მაღლგამწერალმა!.. (ევირილით) წადით,
აქედან დამეკარგეთ! ყველანი მომშორდით!.. (არა-
ვინ არ გადის. პაუზა) ელისაბედი.. ამდენი შხამი და
ვარამი ვინ დათესა. იმ ურჯულმ ცული როგორ
აიღო ხელში! (მცირე პაუზა. ელისაბედი ხელში
იყვანა) დაჰკარით ზარი გლოვის დღეა კახეთში
(მცირე პაუზა. ელისაბედი საწნახელში ჩააწვინა) ეს
რა სასახლე გარგუნა ღმერთმა!.. ელისაბედი.. ელი-
საბედი.. ელისაბედი..

უარდა

დასასრული

პანორამა

ბინა მეიშგენდერი — რომ ფილმის გმირების შვილე-
ბსა და შვილიშვილებს გერმანელებისადმი მძაფრი სი-
ძულელი აქვთ. უცნაური უმად ისაა, რომ „ზამო-
ციას ტრავმა“ მხოლოდ პოლინერ მოვლენად დარჩა:
გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში ცოტა ვინ-
მეს თუ ახსოვს თავისი ნაციტური წარსული“.

ცენზურის ბრძალვაში

თურქეთში უმკაცრესი ცენზურა მძინევარებს. ან-
კარაში ძალზე გახმაურდა მსახიობი ქალის ისე ენე-
რსეს პროცესი. მას ბრალად ედებოდა მონაწილეო-
ბა ნაზიმ მიქმეთის პოეზიის საღამოში, რომელიც კა-
რიზში გაიმართა გასული წლის დეკემბერში, იგი სა-
ხელმწიფო თეატრიდან გააძევეს და მას ექვსწლიანი
ციხე ემუქრება.

განსაუთრებთ მკაცრია თეატრების რეპერტუა-
რის ცენზურა. ა. ჩეხოვის ერთი პიესა ქ. ერზურუმ-
ში, მხოლოდ იმიტომ აიკრძალა, რომ მისი ავტორა
— რუსია. ეკრანის სინათლე არ უზილავს კინოფილმს
„სეზონი ხაკარში“, თუმცა მისი სცენარი წინასწარ
იყო მოწონებული, ხოლო ფილმმა ბერლინის ფესტი-
ვალის ეიურის სპეციალური პრიზი მიიღო. ფილმი
მოგვითხრობს უპირატესად ქურთების დასახლებულა

სამხრეთ-აღმოსავლეთ თურქეთის ერთი პროვინციის
დუზიური ცხოვრების ამბავს. ასეთივე ბედი ეწია სა-
ქვეყნოდ ცნობილ ფილმს „გზას“, რომელმაც 1982
წელს კანის ფესტივალის მთავარი პრიზი დაიმსახუ-
რა. უმუშევარი დარჩა ამ ფილმის მთავარი როლის
შემსრულებელი, პოპულარული მსახიობი თარიკ აკა-
ნე.

პარადოქსი ისაა, რომ სახელმწიფო ორგანიზაციე-
ბი ერთმანეთში ვერ მორიგებულან: ხშირია შემთხვე-
ვა, როცა კულტურის სამინისტროს მიერ მოწონებულ
ნაწარმოებებს სამხედრო ხელისუფლება კრძალავს.
ახე აიკრძალა რომდენიმე სატელევიზიო ფილმის
ჩვენება, მათ შორის ტელეგერაილი „დამნაშავე იუ-
რისტის მოგონებანი“, რომელიც, სამხედრო ხელი-
უფლათა აზრით — ძალიან ააშკარავებს კანონებსა
და ხალხის ინტერესებს შორის არსებულ წინააღ-
მდეგობებს.

ცენზურა ხალხური სიმღერების შესრულებასაც
შეზღუდა. აღარსად ისმის ქურთული ხალხური სიმღერა,
მომღერლებს ეწინააღმდეგება ნაზიმ მიქმეთის ან ახმედ არ-
იფის ტექსტებზე დაწერილი სიმღერების შესრულე-
ბის, თუმცა არიფის ნაწარმოებები თავისუფლად
იუღლება წიგნების მაღაზიებში.

ქრონიკა



● სპარტელონი ტრადიციულად აღინიშნა ქართული თეატრის დღე. წელს ეს ზეიმი გაიმართა ზობის რაიონში. სოფელ ზამისქურში რესპუბლიკის სახალხო არტისტის პიერ კობახიძის სახლ-მუზეუმში. თავი მოიყარეს ქართული თეატრის გამოჩენილმა მოღვაწეებმა, სტუმრებმა მოსკოვიდან, ლენინგრადიდან, კიევიდან, ლიტვიდან, აზერბაიჯანიდან, ზობისა და მეზობელი რაიონების საზოგადოებრიობის წარმომადგენლებმა. მიტინგი გახსნა რესპუბლიკის თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა დ. აღიქსიძემ, სიტყვებით გამოვიდნენ რუათაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი, პროფესორი ე. გუგუშვილი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი კ. მახარაძე, ზუგდიდის



თეატრის მსახიობი ა. ეგუტია და სხვები. გაიმართა თეატრალიზებული სანახაობანი. მეორე დღეს ზეიმი გაგრძელდა რაიონის კულტურის სახალხოში.





● მიმბარის დღეს მიმდევ-
ნა თეატრალური საზოგადოების
ერთდროული გაზეთი „ქართული
თეატრის დღე“, რომელიც მრავ-
ალ საინტერესო მასალას გვთავა-
ზობს.

გაზეთის პირველ გვერდზე და-
ბეჭდილი დ. აღუქაიძის წერი-
ლი მოკლედ მიმოიხილავს ქა-
რთული თეატრის დღევანდელ
ცხოვრებას.

აქვე გამოქვეყნებულია საქარ-
თველოს კვ ზობის რაიონული
კომიტეტის პირველი მდივნის ნ.
ნადარაიას წერილი „ვამაყობ
თქვენი სტუმრობით“, ბ. კობახი-
ძის — „კოლხეთის გულში“, დ.

ჩანელიძის — „თეატრის ისტო-
რიისათვის“, ე. გუგუშვილის —
„თეატრალური ინსტრუქტი-
ნი“, ა. წულუკიძის — „მნიშვნე-
ლოვან სიახლეთა წელი“, ნ. ბუ-
რმისტროვას — „მეც საქართ-
ველოს ნაწილი ვარ“, ვ. ძიგუას
— „რესპუბლიკის თეატრებმა მიუძ-
ღვნეს“, ნ. გუნიას — „რადიო-
თეატრის პატარალი“, პ. ხუტუას —
„დიდი მომღერლის ხსოვნას“,
გ. ხუბაშვილის — „ბესარიონ
ფენენტის გახსენება“, ვ. კიკნაძე
— „სამართლის ხელოვნება“,
ნ. გერბანიძის — „პატარა ქა-
ლაქის ვენები“, აგრეთვე, მი-

ლოცვები, გახსენებები, ინფორ-
მაციები. გაზეთი უხვადაა ილუს-
ტრირებული.

● მიმბარულურმა საზოგა-
დოებამ შეტად კარგი ღონისძიება
წამოიწყო. დოკუმენტური და სა-
მეცნიერო პოპულარული ფილ-
მების სატელევიზიო ერთად შექმ-
ნა სერიოზული ფილმი „მეტანე“,
რომლის დანიშნულება გამოჩე-
ნილ ქართველ თეატრალურ ზოღ-
აწეოთა გახსენება. ამ სერიის პირ-
ველი ფილმის „შალვა ღამბაში-
ძის“ პრემიერა ახლახან გაიმართა
ა. ხორავას სახ. მსახიობთა სახ-
ელოს (სცენარის ავტორი თეატრ-
მცოდნე ნ. ურუშაძე, რეჟისორი
გ. კანდელიძე, მხატვარი ნ. ლა-
პიაშვილი).

პრემიერაზე თავი მოიყარეს
ქართული თეატრის მოღვაწეებმა,
შ. ღამბაშიძის თავყანისმცემლებ-
მა, ახლობლებმა.

სადამო შესავალი სიტყვით გახ-
სნა თეატრალური საზოგადოების
პრეზიდიუმის მდივანმა კ. ნინი-
საშვილმა. „ამ კადრებს ხანგაზრ-
საუკუნეზე შეტი ხნის ისტორია
აქვს: კ. მარჯანიშვილი საგაბტრო-
ლოდ დასთან ერთად მოსკოვს
მიემგზავნება“ — გაუწყობთ დი-
ტორის ზმა და ეკრანზე წარმო-
ისახება უ. ჩხეიძის, ვ. ანჯაფარი-
ძის, თ. ჭავჭავაძის, ს. ზაქარაიძის,
ს. ახმეტელის, ელ. ახვლედიანის,
ს. ყორგოლიანის, პ. ოცხელის,
შ. ღამბაშიძის განუმეორებელი
სახეები. წარმოადგებათ შ. ღამ-
ბაშიძის მიერ განსახიერებელი
გმირთა გალერეა 1928 წელს მი-
ხი დებიუტი ფილმში „ამანიშვი-

ლის დედინაცვალი“ (ბეკია), აქ-
ვეა მისი დ. დროიძე („დარბი-
კა“), გრამიტონი („პირველი
მეზობლები“), მაკარი („ქეთო და
კოტე“), ელზაბარი („დავით გუ-
რამიშვილი“), ზურაბი („ბედნი-
ერი შესვენება“).

ფილმის გარშემო გამართულ
დისკუსტზე სიტყვებითა და მოგო-
ვებებით გამოვიდნენ კ. მარჯანი-
შვილის სახ. თეატრის მსახიობე-
ნი საქ. სახალხო არტიტები: მ.
გაფარაძე, შ. თბილელი, თ. თეო-
რაძე, ტ. საყვარელიძე, გ. ტატი-
შვილი, გ. გემჭეკორი, ფურნა-
მოსიბი ან. კელენჭერიძე, კინო-
მსოფნე რ. თიკანაძე, თეატრმოღ-
ნე ნ. ურუშაძე. თითქმის ყველამ
ერთბმად აღნიშნა შ. ღამბაშიძის
ბუნებრივი თეატრალური ნიჭი,
მისი არანეულებრივი ადამიანური
სიბოძო, უღარესი გულწრფელობა,
ეკეთილშობილება, მისი წმინდა
ქართული ღირბაისლობა; ილაპარა-
კეს მასზე, როგორც თეატრის
ხელმძღვანელსა და რეჟისორზე,
გაულისტკივლით აღნიშნა, რომ
მასხლის სანციისა და უხარისხო-
ბის გამო შ. ღამბაშიძის მიერ
განსახიერებელი ბევრი „საუბერი
ჯინის“ არ არის აღბეჭდილი. მოუ-
ხედავად ამისა, ეს ში წუთიანი
ფილმი შ. ღამბაშიძის სცენური
წარსლის მშვენიერ მოგონებაა
და თობას. რომელსაც იგი სცენა-
ზე არ უნახავს, გარკვეულ შთა-
ბეჭდილებას შეუქმნის.

● ამ რამდენიმე ხნის წინ
წ. ფალიაშვილის სახელობის ოპე-
რისა და ბალეტის სახელმწიფო
აკადემიურ თეატრში გაიმართა
მრავალსაუკუნოვანი ინდური ქო-
რეოგრაფიული ხელოვნების კონ-
ცერტი. სცენაზე იდგა თავის
სამშობლოში ფართოდ აღიარე-
ბული, პოპულარული მოცეკვავე
ქალი შობუ ნატარაქანი. მაყურე-
ბელი მოხიზლა ამ შესანიშნავი
არტისტის უწაღო პლასტიკამ, ჩა-
ნაფიქრის გაღმოსვენის ისტატო-
ბამ. რიტმისა და მუსიკის იშვიათ-
მა გრძნობამ.

ნატარაქანის მიერ შესრულე-
ბული ყოველი ცეკვა თავისებუ-
რი წარმოდგენაა, რომელსაც
თავის სიუჟეტი, სახეები, დრამა-
ტურგია აქვს. ყოველი მათგანი
სტოვებს მონოსტატკალის შთა-
ბეჭდილებას, თვითუღს თავისი
ფსიქოლოგია. შინაგანი კონფ-
ლიქტები აღბეჭდილი განცდილსა
და ფიქრის სამართო მოაქვს. მარ-
თლაც რომ აღმფრთვანებელია
ესოდენ მრავალბატონან საცეკ-
ვაო ხელოვნებაში ჩაქმნილი ინ-
დოელი ხალხის გამოზოგონებლობა
და სიბრძნე. არტისტოში, პოეტუ-
რობა, ქორეოგრაფიული ენის
მრავალფეროვნება და სინატიფე,
ყოველივე ეს თვალნათლივ გა-
დაიშალა შობუ ნატარაქანის შე-
მოქმედებაში, რომელიც თბილი-
სელებმა ხანგრძლივი, მქუხარე
ტაშით დააქილდოვეს.

2004 წლის მარტის 10

● **საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი**, სამეცნიერო მოღვაწეობის გარდა, ყოველწლიურად აუმაღლებს და აფართოებს კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობას. განსაკუთრებით ნაყოფიერი იყო მუზეუმის ცხოვრება ბოლო თვეებში. აქ დიდი წარმატებით ჩატარდა თემატური და პერსონალური გამოფენები. მოძრავი გამოფენები კი, რომელშიც მუზეუმის ფონდები და დუბლი ნაწარმოებები შედიოდა, ექსპონირებული იყო სასოფლო რაიონებში, რესპუბლიკის გარეთ და საზღვარგარეთ. რესპუბლიკის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა გამოფენა „საქართველოს რუბინი და საბჭოთა მხატვრების შემოქმედებაში“, რომელიც ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დარბაზებში 1988 წლის ოქტომბერში იყო ორგანიზებული. იგი გეორგიევსკის ტრაქტატს მიეძღვნა და მასში მონაწილეობდა ნოსკოვის, ლენინგრადის, პიატიგორსკის და თბილისის მუზეუმები. ექსპონიციში წარმოდგენილი იყო XIX საუკუნის დასაწყისის და XX საუკუნის რუს ფერმწერთა და გრაფიკოსთა ნაწარმოებები, აგრეთვე სხვადასხვა თაობის რუს ოსტატთა ნამუშევრები. გამოფენამ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა რუსული კულტურის მოღვაწეთა ინტერესი საქართველოსადმი და ორი მოძვე ხალხის სულიერი მეგობრობა.

საგამოფენო დარბაზებში გამოითინა სვანური ფერწერის და ოქროშენადამუშავების ორმოცდარი შედეგები. მრავალრიცხოვან მკურთხეველს და ქართული ხელოვნების IX საუკუნის მხარის სიმპოზიუმის სტუმრებს საშუალება მიეცათ დამტკიცებინან სვანეთის ფერწერული სკოლის თაითმყოფადი და ორიგინალური ნიმუშები.

ხელოვნების სახელმწიფო მუ-

ზეუმში მოწყობილი პერსონალური გამოფენებიდან აღსანიშნავია ახალგაზრდა მხატვრის თეიმურაზ თურმანიძის ნაწარმოებთა გამოფენა. თბილისის სახმატრო აკადემიის აღზრდილმა, თავისი შემოქმედებით დაგვიჩვენა, რომ იგი ცდილობს ქართული ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციების გაგრძელებას. მისი ნაწარმოებები ხასიათდება მაღალი პროფესიული ოსტატობით, მოქალაქეობრიობით, შემოქმედებითი ძიებით.

„ენეიდური მინაქრის“ გამოფენამ კიდევ ერთხელ დაგვანახვა, თუ რა სარგებლობა მოაქვს ხალხთა შორის კულტურულ გაცვლას. მხატვრის ტექნიკით შესრულებული 160 ნამუშევარი — მინიატურული პორტრეტები, იუველური ნაკეთობანი, საფერფლები და სხვა — ასახავს ენეიდური მინაქრის ხელოვნების აღმავლობის პერიოდს (1650-1850 წ.წ.). ხელოვნების მუზეუმის ეს გამოფენა წარმოადგენდა საპასუხო ექსპონიციას 1979 წელს ენეიდაში, პირველად ევროპაში, მოწყობილი გამოფენისა, სადაც წარმოდგენილი იყო საქართველოს უძველესი გაძეულთა.

ახლანანს საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში გამოფინა იმ მოსკოველი მხატვრების ნაწარმოებები, რომლებიც მოსკოვის მხატვართა კავშირშია აჩუქა საქართველოს. კოლექცია შედგება ფერწერის, გრაფიკის და ქანდაკების წამყვანი მოსკოველი ოსტატების 16 ნამუშევრისგან. ესენია — დ. ბისტი, ი. გოლიცინა, ა. ლაბასა, ტ. ეტკოვა, ა. ზარიპოვი, ს. დულდანი და სხვები. ეს ნაწარმოებები, არსებითად, არა მარტო ავსებენ მუზეუმის საბჭოთა რესპუბლიკების ფონდს, არამედ მეტყველებენ მოსკოველ და ქართველ მხატვართა უძველეს კონტაქტზე, ცხადყოფენ ჩვენი ქვეყნის მუზეუმების საქმიან და მე-

გობრულ კონტაქტებსა და მათ მოსკოველ მხატვართა ნაწარმოებებისადმი ინტერესი და ეს გასაგებია. გამოფენა საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის მნიშვნელოვან მოვლენათა კიდევ ერთი ფურცელია.

საზღვარგარეთ მოწყობილი სა-მუზეუმო გამოფენებიდან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ნ. ზინის ფერწერის გამოფენა და მ. ზინის სურათების გამოფენა. გასული წლის ივნისში საფრანგეთის განთქმული კურორტსა და ტურიზმის ცენტრ ქ. ნიცაში, გულუბრყვილო ხელოვნების ეროვნულ მუზეუმში გამოიფინა ნიკო ფიროსმანაშვილის 52 სურათი. გამოფენის ორგანიზატორები იყვნენ საზოგადოება „საფრანგეთი — საბჭოთა კავშირი“ და საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტრო. ფრანგულმა პრესამ ფართოდ გააშუქა გამოფენა და ნ. ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას მთელი რიგი სტატიების მიუძღვნა. ნიცის შედეგ გამოფენა ექსპონირებული იყო მარსელის საქალაქო ხელოვნების მუზეუმში.

ცნობილია უნგრელი მხატვრის მ. ზინის მოღვაწეობა საქართველოში. ის აქ ორჯერ — 1881 და 1888 წლებში იყო და ქართულ თემაზე მთელი რიგი ნაწარმოებები შექმნა. და, აი, მ. ზინის 50 ნაწარმოები საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის რუსული ხელოვნების განყოფილების ფონდიდან წარმოდგენილი იქნა ბუდაპეშტში, საბჭოთა მეცნიერების და კულტურის სახლში. დამთავლიერებელნი დიდი ინტერესით ეცნობოდნენ მ. ზინის ილუსტრაციებს „ვეუხისხისკაცისნისათვის“.

ვრცელა მოაჯილბო გეგმები. წინ არის ახალი შეხვედრები მუზეონერ საქართველოსად.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 4, 1984

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР



Давид Андриадзе

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 касается творчества графиков и живописцев (стр. 2).

Элгуджа Амашукели

ШЕСТОЕ ЧУВСТВО

Журнал продолжает печатать цикл статей народного художника Грузии, скульптора Э. Амашукели, предназначенных для молодых читателей (стр. 11).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления искусства и культуры Запада (стр. 24).

Русудан Тиканадзе

ПУТЬ РЕЖИССЕРА

Статья о творчестве известного грузинского кинорежиссера, народного артиста СССР, лауреата премии им. Руставели Тенгиза Абуладзе печатается в связи с его 60-летием (стр. 25).

ВЫСТАВКА РАБОТ НОДАРА КВАТЕЛАДЗЕ

Статьи В. Давитая и Э. Квицишвили посвящены творчеству архитектора и живописца Н. Квателадзе. Недавно полотна этого своеобразно мыслящего художника были экспонированы на персональной выставке в тбилисском «Доме художника» (стр. 32).

Давид Шуглиашвили

УНИКАЛЬНЫЙ АЛЬБОМ ХУДОЖНИКА

В Государственном Литературном музее Грузии им. Г. Леонидзе хранится альбом «Путешествие Акакия Церетели в Рача-Лечхуми», составленный художником-этнографом и общественным деятелем Коте Кавтарадзе. В этот уникальный альбом вошли фотоснимки, снятые самим художником во время этой поездки (стр. 35).

Алаида Беставашвили

ЛИРИКА НИНО ЛОРДКИПАНИДЗЕ

Статья посвящена творчеству архитектора и живописца Нино Лордкипанидзе, персональная выставка работ которой экспонировалась в Москве, в Тбилиси и за рубежом (стр. 43).

Иосиф Омадзе

ЖИВОПИСЕЦ, ГРАФИК

Статья посвящена творчеству художника Георгия Роинишвили. Начиная с 50-х годов Роинишвили создает ряд живописных картин, графических работ, которые в разные годы экспонировались на художественных выставках. Особенно плодотворна его творческая деятельность в детском журнале «Дила» (стр. 46).

Натела Арвеладзе

О ВОПРОСЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОЛИ

Автор статьи, на примере игры Хорава и Хмелева в спектакле «Великий государь», показывает как по разному могут интерпретировать одну и ту-же роль великие актеры (стр. 49).

Мераб Гегия

«УБИЙСТВО» НА СЦЕНЕ МЕТЕХСКОГО
ТЕАТРА-СТУДИИ

Рецензируется спектакль Метехского театра-студии «Убийство», поставленный по одноименной пьесе известного грузинского драматурга Тамаза Чхаладзе (стр. 56).

გივი შახნაზარი

СТАРЫЙ ТБИЛИСИ В РЕКЛАМАХ

Статья посвящена выставке тбилисского Историко-этнографического музея им. И. Гришавили, экспонированной в «Доме художника», которая отразила культуру и быт Тбилиси II половины XIX и начала XX в.в. (стр. 64).

Анатолий Розанов

IV ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ АНДРЕЯ БАЛАНЧИВАДЗЕ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

Автор рассматривает IV фортепианный концерт Андрея Баланчивадзе в свете эволюции инструментального концерта рубежа 60—70-х годов, наряду с лучшими образцами этого жанра, созданными выдающимися советскими композиторами (стр. 71).

Русудан Цурцумия

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ФОЛЬКЛОРА В ГРУЗИНСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ 60—70-х ГОДОВ

В статье, на основе грузинской инструментальной музыки 60—70-х годов прослеживается процесс расширения понятия «национального» и эволюция композиторского отношения к фольклору (стр. 80).

Отар Эгაძე

В ОБЩЕСТВЕ НАТО ВАЧНАДЗЕ

Воспоминания автора о звезде грузинского экрана Нато Вачнадзе печатаются в связи с 80-летием со дня рождения актрисы (стр. 94).

Реваз Сирадзе

ПОЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ ИОАННА САБАНИСДЗЕ

В статье рассматриваются эстетические взгляды грузинского писателя VIII в. Иоанна Сабанисдзе и вопросы поэтики его творчества (стр. 109).

Михаил Шенгелия

ПОРТРЕТЫ ЗАЗЫ ПАНАСКЕРТЕЛИ- ЦИЦИШВИЛИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГРУЗИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Статья печатается в связи с 550-летием со дня рождения грузинского политического деятеля и ученого XV в., автора книги «Лечебная книга», в которой рассмотрены теоретические и практические вопросы медицины Зазы Панаскертели-Цицишвили (стр. 120).

Тенгиз Квирквелия

ФРАГМЕНТЫ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА ТБИЛИСИ В НАЗВАНИЯХ

В алфавитном порядке даются исторические названия отдельных частей, зданий Тбилиси, толкование названий, источники их возникновения и краткие справки об этих районах, улицах, зданиях города (стр. 122).

Темура Абулашвили

ПЛУГ ЖУРАВЛЕЙ

Печатается пьеса молодого грузинского писателя Темура Абулашвили «Плуг журавлей», в которой затронуты острые проблемы современной деревни (стр. 132).

გადაეცა წარმოებას 20. 02. 64 წ.
ხელმოწერილია დასაბუღდალ 12. 04. 64 წ.
საბუღდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108^{1/16}
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საარტიკლებო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკეთა № 352. უე 00561, ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ხაბოვის,
პ. შევჩენკოს, ი. კვაკანტირაძის ფოტოები.



