



ISSN 0132-1307

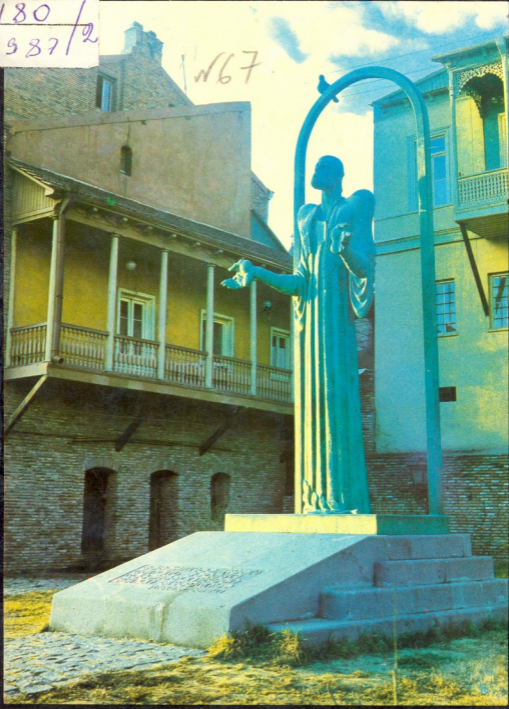
საქართველო ენციკლოპედია

3
1987

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ენციკლოპედიური ჟურნალი

180 / 2
1987

№67





ს ა გ ჯ რ თ ა ს ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

3 / 1987

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ჟურნალთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გუგუშვილი

სარედაქციო კოლეგია:
აბაში ბაჭრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გუგუშვილი,
მერაბ გვირა
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ შვალტსხელიძე,
ზურაბ ნიშანაძე,
ნათელა შრუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუაძე,
ნიკო ჭავჭავაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ეკონომიკა
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შიშინაძე

საქართველოს კ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1987



180
1987/2

შ ი ნ ა ა რ ს ი

	რუსთაველის სახელობის კრემიის ახალი ლაშქრბატონი	20	
კინო	ტატა თვალქრულიძე — სინამარჯის ეპიკური ტილო	3	
	ხათუნა ჩხეიძე — ღრმბატურბიული ჩანაწიქრიღან ეკრანაღმე	23	
	მუსიკა	მანანა ახმეტელი — ვიბრაქოლოტ კონიუქტურის წინაღმდეგ	21
		გივი თუშოვილი — ზიტარის ქართული წინაპრები	114
მანანა ხეთისიაშვილი — მნიშვნელოვანი შენაძინი		119	
გოჩა არჩვაძე — სამრეწველო არქიტექტურის პრობლემები		15	
მხატვრობა	ირინე აბესაძე — კლასტიკა სივრცეში	35	
	ვცდილოტ შექმნათ უკეთესი, ვიღრე გუშინ	52	
	მაია ციციშვილი — XIX საუკუნის ქართული კორბრბტული მხატვრობა	75	
	რამაზ სურმანიძე — „შველაფირი სიწმრად მრკმინება“	82	
	ქეთევან ბაგრატიშვილი — ფიროსმანის პერსონაღმთა კროტოტიკების კვლღაკვალ	91	
	დიმიტრი სარაზიანოვი — ნიკო ფიროსმანაშვილი ღა რუსი მხატვრები	101	
	ზაზა სხირტლაძე — კვლავ ნათლისმცემლის მონასტრის საკტიტორო გამოსახულებების შესახებ	108	
	ეთერ შავგულიძე — სულის ამოქახილი	153	
	თეატრი	სერგო ჯაქარიძე — ჩანაწირები ჩემი ფიქრებისა	42
		ნატალია კაშვინა — ორჯარ მირი — რვაა	80
ინტარვიუ — კომედიის თვალსაწიერი		68	
თემურ აბულაშვილი — სამიარუსიანი ქალაქი (პიესა)		134	
პანორამა გოეთის საუბრები ეკრანაღმან		127	
ქრონიკა		158	

67

ს ა გ უ რ თ ა წ ე ლ ო ვ ნ ა ბ ა

გარქანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: დ. შიქატაძე — იეთომ გურჯან ძეგლი თბილისში, გაღ:კტიონი: შოთა რუსთაფელის ძეგლის ესკიზის დეტალი.

№ 3 1987 წ.

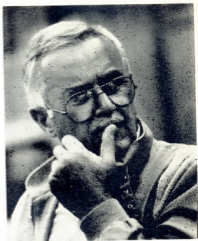
საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.
ტელ. 98-98-59.





სიმაართლის ეპიკური ტილო

(მოუნანიებელი ცოდვის
პროზაზემა ეკრანზე)



ტენგიზ აბულაძე

10581

ტატა თვალჭრელიძე

ფილმით „მონანიება“ ტენგიზ აბულაძემ დაასრულა ტრილოგია, რომლის პირველი ორი ნაწილი „ვედრება“ და „ნატერის ხე“ იყო. სამივე ფილმის ძირითადი ამოცანა სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლის მარადიული, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემის მხატვრულ-ვიზუალური წარმოჩენა და ეკრანული გახსნაა.

განსაკუთრებული სიმძაფრითა და სიღრმისეული პლასტების წამოწვევით არის განვითარებული ეს თემა ტრილოგიის უკანასკნელ ფილმში.

ბოროტებისათვის ყველაფერი დასაშვებია, ყველა ხერხი და საშუალება ერთნაირად მისაღები. ამიტომაც მისი მულმივი თანამგზავრი ძალადობა, ვერაგობა, შეუწყნარებლობა, შური, დასმენა... ამ მხრივ სიკეთის „არსენალი“ უფრო მოკრძალებულია, მის ტალღაზე აღმოცენებული ფასეულობები კი სათუთი და ადვილად მსხვერველადი, მაგრამ ზნეობრივი უპირატესობა, მაინც ყოველთვის სიკეთის მხარეზეა, რაც გამორიცხავს დაუშვებლის დასაშვებად აღიარებას. ეს ის უდიდესი ძალაა, რომლითაც სიკეთე ბოროტებას უპირისპირდება.

სწორედ ეს ზნეობრივი პოზიციია ვიზუალურად წარმოდგენილი ეკრანზე და რეჟი-

სორის სიტყვებითვე რომ ვთქვათ, ისიც, თუ „რარივ მნიშვნელოვანია გულმხურვალე ვედრებითა და მონანიებით მოშუშება იმ წყლულებისა და იარებისა, რაც საუკუნეების მანძილზე მიაყენა ბოროტებამ კაცობრიობას“. მოუნანიებელი ცოდვის, შურისძიებისა და შენდობის, სამაგიეროს არმიზღვის პრობლემებიც ბევრწილად განსაზღვრავენ ფილმის ძირითად სულისკვეთებას.

აღბათ, ამიტომაც არის ფილმი ასე დამაფიქრებელი, ამაღლევებელი, სულის შემძვრელი, აღბათ, ამიტომ უქმნის იგი დისკომფორტის შეგრძნებას საკუთარ ნაჭუჭში მშვიდად გამოძწყვდეულ ადამიანებს.

თუკი „ვედრება“ და „ნატერის ხე“ ქართული ლიტერატურის ეკრანიზაცია იყო, „მონანიება“ ორიგინალური სცენარის საფუძველზე შეიქმნა.

ფილმი მრავალპლასტიანი, მრავალთემიანი და განზოგადებულია.

დასაწყისში ჩვენ ვხვდავთ ცხოვრებისაგან დაღლილ ქალს (ზ. ბოცვაძე), რომელიც თავს ნამცხვრების დამზადებით ირჩენს (ნამცხვრები ვარდებითა და ეკლესიებით არის შემკული — ეკლესია და ჭვარი უკვე ნამცხვრის ატრიბუტად ქცეულა). შემოსული ნაცნობი (რ. ესაძე) ვახეთში ნეკროლოგს კითხულობს — ვარლამ არავეძე გარდაც-

ნაჭ. მარ. კ. შარჭასას
ნაჭ. ნაჭ. ნიოსტა.
ზნეაღსაშ. მონაბა



ქადრი ფილიძე „მონანიება“
ქეთევან ბარათელი — ზ. ზოცვაძე

ნიება“ ლოგიკურად, სიღრმისეულად აგებული
ძელებს და ავითარებს.

ფილმის ავტორები პირველივე ეპიზოდებში მიმართავენ უცნაურ „ინტრიგას“ — ვიღაც უცნობი საფლავიდან მიცვალბულს ამოთხრის და ჭირისუფლის მდიდრული სახლის ლობეზე მიაყუდება. თანდათან ირკვევა, რომ შურისმაძიებელი ნამცხვრების მცხოვრებელი ქეთევან ბარათელია, რომლის თავგადასავალს სასამართლო პროცესზე „სევიტ-ყობთ“.

მოსამართლეთა სახეები გროტესკულია, თითქოს დომიეს ლითოგრაფიებიდან გადმოღებული. გულგრილი გამომეტყველებით, უინტერესოდ უსმენენ ისინი ბრალდებულს, თითქოს განაჩენი უკვე გამოტანილია.

მომხიბვლელი, გამხდარი ქალი კი ხახვასმულად, მშვიდად, უშფოთველად ზის ბრალდებულთა სკამზე, დამცინავად გადაპყურებს დარბაზს, მოსამართლეებს, პროკურორს.

პატიმრის როლისთვის შეუფერებელია მისი ჩაცმულობა — თეთრი დიდი ქუდი, თეთრი კაბა და ხელთათმანები. მისი ირონიული მზერა ზოგჯერ აბელის ცოლს, გულიკოსაც მსჭვალავს და მაშინ აღმოჩნდება, რომ ეს თვითდარწმუნებული, უამრავი გულშემატკივრებით გარშემორტყმული ქალი ვერ უსწორებს თვალს მარტოხელა და უშფოთ მსჯავრდადებულს.

დაიბ, საკმაოდ უცნაურად გამოიყურება სასამართლო პროცესზე ქეთევან ბარათელი. მძიმე ცხოვრებამ ადამიანური ცინიზმისა და ვერაგობის არა ერთი გაკვეთილი შესთავაზა, რამაც თავისი დალი დასავა მის დამოკიდებულებას საზოგადოების მიმართ. ანდა რა საფუძველი უნდა ჰქონდეს ადამიანებისადმი მის ნდობასა და რწმენას, როცა ვაჟი ჭირის უამს იგი ყოველთვის მარტო იყო, თანადგომის, თანაგრძნობის გარეშე.

„სამჯერ კი არა... სამასჯერ ამოვთხრი!“ — გამოცრის იგი კბილებში და მის ტონსა და გამოხედვაში მუქარა გაჩნდება. „სანამ არავიღე მიწაში წვეს, ეს არის, ფაქტიურად, პატიება, თვალს დახუჭვა იმაზე, რაც მან ჩაიდინა“.

დარბაზი გაიხანა. ანერვიულდა გულიკო, აღელდნენ აბელი და მისი დამქაშები. „მკვდარი არ დავმარბოთ?“ — აყვირდნენ უცებ.

ქეთევან ბარათელმა მტკიცე და აუღელვე-

ლილაო. შეწუხებულია ხმაურიანი სტუმარი. ქალი კი ფიქრს ეძლევა... და ეკრანზე იწყება ახალი ამბავი: ვარლამის დაკრძალვა, გვამის ამოთხრა, სასამართლო, შურისმაძიებლის ნაამბობი, განაჩენი, თორნიკეს თვითმკვლელობა. რა არის ეს? რეალური ცხოვრება თუ განაწამები ქალის წარმოსახვა, სამაგიეროს მიღების გრძნობით გამოწვეული ხილვები, მოჩვენებები, ილუზია? სად შედგა შურისძიებისა და მონანიების აქტი — სინამდვილეში თუ წარმოსახვაში? ფილმი სწორედ ასეთ სტილისტიკაში განვითარდება — რეალურისა და ირეალურის, სინამდვილისა და წარმოსახულის, ხილვისა და ცხოვრებისეული ყოფის ზღვარზე. ყველაფერი გადახლართულია, ეპიზოდების საზღვრები წაშლილი, დრო ზოგადი, აბსტრაქტული, გროტესკი ღამამად იჭრება ცხოვრების ნაკადში, ყოფის ატრიბუტები მეტაფორულ მნიშვნელობას იძენს, მწარე ირონია მსჭვალავს ცალკეულ ეპიზოდებს, სატირული ელემენტები ერწყმის ყოფით დეტალებს.

თენგიზ აბულაძის „ფერწერული“ კინემატოგრაფი, მისი მეტაფორული აზროვნება ნათლად გამოიკვეთა სწორედ ამ ტრილოგიის გადაღებისას, თორემ რეჟისორის პირველი ფილმები სხვა ტენდენციას გამოხატავდნენ. ქართული კინოს განვითარების იმ ეტაპზე — 50-იანი წლების მეორე ნახევრისა და 60-იანი წლების დასაწყისში — სწორედ ის სტილისტიკა იყო ახალი, ძველი სტერეოტიპების დამანგრეველი. მაშინ ეკრანს ცხოვრება დოკუმენტურად უნდა აესახა და უარყო ყალბი პოპულეზობა.

„ვედრებაში“ რეჟისორმა მონახა თავისი სტილი, თავისი კინოენა, რომელსაც „მონა-

ბელი ხმით წარმოსთქვა: „არ უნდა დამარ-
ხოთ!“.

ბრალდებულის ეს თავისებური პროტესტი პირველად უცნაური ჩანს, მაგრამ თანდათან მსურველი მთლიანად ებმება დაძაბულ ეკრანულ თხრობაში და ნელ-ნელა უმტკიცდება იმის შეგრძნება, რომ ვარლამისნაირებისათვის ძნელი გასამეტებელია ადგილჩვენს ცოდვილ ზღაპრში. ალბათ დადგა დრო პირდაპირ ვილაპარაკოთ ვარლამებისა და აბელების შესახებ და ამით მკაცრი — ზნეობრივი განაჩენი გამოვუტანოთ. აქი თვით რეჟისორი ამბობდა, რომ გვსურს „...ერთ-ბელ კიდევ მთელი სიღრმითა და სიგრძე-სიგანით ვაგრძნობინოთ და განვაცდევინოთ მსურველს, რარიგ დაძაბუვულია ადამიანებისათვის „ბილწთან ზავით შეკვრა“, რარიგ საჭირო და აუცილებელია „გაუტეხელი გულით“ და „მოუღალავი მკლავით“ ბრძოლა ბოროტების წინააღმდეგ“.

როგორც იქნა, ქეთევან ბარათელს მივცა საშუალება ყველასათვის აეხსნა თავისი უცნაური საქციელის მიზეზი.

„შურისძიება არ არის ჩემთვის ბედნიერება, — მწარედ აღიარებს იგი — ეს ჩემი უბედურებაა, მაგრამ მე მას ვერსად გავუქეცი“.

იგი არ იყო დაბადებული შურისძიებლად. ბავშვობიდანვე დედა ნათელ იდელებს აზიარებდა. იგი იზრდებოდა მამის ნახატებისა და კლასიკური მუსიკის ატმოსფეროში. და ეს სუსტი არსება მიწიდან გვამს ამოთხრის, რკინის გალიაში ჩასმული საფლავიდან მძიმე კლიტეს ჩამოხსნის... გამხდარი, გარეგნულად სუსტი ქალი სამავიეროს მიაგებს ტირანს, რომლისთვისაც, როგორც იქნა, დადგა განკითხვის უამი.

რა არის ეს — ზმანება, მოჩვენება? მართლაც და, სად შედგა შურისძიებისა და მონაწილების აქტი, ფილმის რომელ პლასტსა თუ შრეში? აქ რეჟისორი კვლავ მიმართავს რეალურისა და გამოწვავის სინთეზს, უკიდურეს პირობითობას, რომელიც განსაკუთრებით ხაზგასმულია სასამართლოს ეპიზოდში, როცა მოჩვენებებიდან გაორკვეულ აბელს ბელში თევზის ჩაჩხიხი შემორჩება.

ღიახ, ქეთევან ბარათელი არ იყო დაბადებული შურისძიებლისად, მაგრამ იგი არც იმ ორდინარულ ადამიანად იყო დაბადებული, რადაც იგი უღიმღამო ყოფამ აქცია. მძიმე ცხოვრებამ არა მარტო ნამცხ-

ვრების ცხოვა აიძულა, არამედ გარკვეულ კომპრომისიც დააწვევინა. ამაზე მეტყველებს პირველივე ეპიზოდი, სადაც ერთ კადრში, მეგობრულ ატმოსფეროში, მოქცეულია ვარლამის თავყინისმცემელიც და ვარლამის მსხვერპლიც, მსხვერპლი, რომელიც ნამცხვრებს ევლესიებითა და ჭვრებით ამკობს. რას იზამ, ასეთია ცხოვრება, ასე მკაცრია მისი დაუწერელი კანონები, ხოლო ფინალში, შურისძიებაზე ოცნებისაგან გამორკვეული ქეთევანი მწარედ და განწირულად აღიარებს: „ეა ვარლამის ქუჩაო“.

ღიახ, ვარლამ არავიძე — რეალობაა, რეალობა საშინელი და არცთუ ისე შორეული. არავიძე — ე. ი. არავინ, ზნეობრივი, ადამიანური პოზიციებიდან — არაპიროვნება. არაადამიანი, არარაობა, მაგრამ ამ არარაობამ, ამ „ათანინობიანმა“ მონსტრმა არა ერთი სიცოცხლე შთანთქა, არა ერთი სული გახრჩნა, მთელ თაობა დააჩოქა. ეს არარაობა — მწარე რეალობაა, რომელსაც ფილმის ავტორები ქეთევან ბარათელის მეხსიერებაში ამოტვიტვიტებული სურათებით წარმოგვიდგენენ ეკრანზე და მოგვიწოდებენ გმირთან ერთად დავწყველოთ ვარლამი, წყველისას თვალი ავიხილოთ და უკვე თვალხილულები განვიწმინდოთ.

მხოლოდ ასე შევძლებთ დავუპირისპირდეთ ვარლამსა და „ვარლამიზმს“. ბოროტებასთან ბრძოლაში სიკეთე მხოლოდ ზნეობრივ ალტერნატივას გულისხმობს და შეუძლებელია, დროებითაც კი სობოროტის ხერხებისა და მეთოდებს მიმართოს. მამინ წაიშლება პრინციპული ზღვარი სიკეთესა და ბოროტებას შორის.

„ჩვენი, და არა მარტო ჩვენი, ნებისმიერი დროის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი შეცდომა, საბედისწერო დანაშაული ისაა, რომ საზოგადოების ძალზე დიდი ნაწილი განსხვავებას ბოროტსა და კეთილს შორის შეფარდებითად მიიჩნევს, სინამდვილეში კი, ეს განსხვავება აბსოლუტურია“ — წერდა რეჟისორი.

ეკრანზე კი იშლება სამი თაობის ცხოვრება, ბარათელთა და არავიძეთა ოჯახების ისტორია. მათი განსხვავებული ბედით. ეს ისტორია არავიძეთა გვარის გამგრძელბელს — თორნიკეს თვითმკვლელობით მთავრდება.

თორნიკე არავიძე (მ. წინამძე) თავს იკლავს, როცა მიხვდება, რომ ბაბუამისი საფლავიდან ერთ-ერთმა მისმა მსხვერპლმა ამოთხარა.



როცა ვაივებს, თუ როგორ მიაღწია მისმა საყვარელმა პაპამ თანამდებობას, როგორ მოიპოვა ძალაუფლება, რამდენი ოჯახი გააუბედურა. თორნიკე თავს იკლავს მაშინ, როცა მიხედვება, რომ მამამისიც პაპის მიერ არჩეულ ცხოვრების გზას აგრძელებს, როცა დიანახავს, რა ღირებულებებით სულდგმულობენ მისი შშობლები, რა ხალხში ტრიალებენ, რა ჩახუთულ ატმოსფეროში იზრდებოდა თვითონაც. და თორნიკეს თვითმკვლევლობა პროტესტია ყოველივე ამის მიმართ.

თორნიკეს რეაქცია შშობლების უმსგავსობაზე (ქეთევან ბარათელის ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მათავსება), მისი ზნეობრივი გამოღვიძება მას უფრო ბარათელების სულელებზე მეტყვიანად წარმოგვიდგენს, ვიდრე არაფიციენტის ამორალური კლდექსის ავთივსება და გამგრძელებლად. თორნიკეს თვითმკვლევლობა ლოგიკური ნაბიჯია ჩიხნი მომწყვდეული, ჯერ ჩამოუყალიბებელი ახალგაზრდისა, რომლის სულიერ დაბნეულობასა და გამოუვალობაზე ვიზუალურად მიგვაჩვენებს ერთი ეპიზოდი: ცოდვებით დამძიმებულ, ჭკუაზე შეშლილ ვარლამს სინათლე აფრთხობს. იგი ბუნკერში იმალება და არარსებული თოფიდან „გასროლით“ მზის დაბნელებას ლამობს. ასე სრულდება ვარლამის ცხოვრება. ბიჭი ბუნკერის კედლებს ასკდება, დედას ეძახის, შველას ითხოვს, მაგრამ მშველელი არსად ჩანს. შემდგომში ავადმყოფ თორნიკეს კუბოში ცოცხლად ჩაწყველილ ვარლამის ვარშემო მოცეკვავე დედაც (ი. ნინიძე) ელანდება. ასეთი გახდა მისი დამოკიდებულება ოჯახის წევრთა მიმართ, ასე მოხდა მის შეგნებაში ღირებულებათა გადაფასება. ასე ხვდება იგი, რომ ვერ მოერევა პაპის მიერ დათესილ სატანურ ბოროტებას. საუბედუროდ, მისთვის გამოსავალი მხოლოდ სიკვდილია. ეს არის მისი ხსნა, მისი მონანიება.

მეზღო სამაგიერო ამ შინაგანად დაცარიელებულ, ცხოვრების ზედაპირზე მოტივტივე, მეშინური კეთილდღეობით კმაყოფილ ოჯახს. მოდის ახალი, ამ კეთილდღეობის სურვილით ჯერ კიდევ დაუსნეულებული თაობა და მას არ სურს ეშმაკთან ზავის დადება. თორნიკეს სიკვდილმა სასოწარკვეთაში ჩააგდო აბელი, შეძრა მთელი მისი არსება, თავისი მოდგმა დაწყვეტილია საშინელის წყევლით. ტრაგედიას ნაზიარევი აბელა გონს მოვიდა, გამოერკვა და საკუთარი ხე-

ლით ამოავდო მიწიდან მამის გვაში, რომელიც განაჩენი გამოუტანა საკუთარ თავსაც და მის მსგავსთ. შეძრწუნებულია დედაც. მიხვდა კი იგი, რომ ტრაგედიის მიზეზი თვითონაც იყო, რომ მისთანები ღუპავენ ყოველივე მზარდს, ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებულს, განვითარების პროცესში „ყოფს“ მაგრამ მთავარია, რომ მაყურებელი ხვდება ყოველივეს, თანაუგრძნობს, ინანიებს, იწმინდება. სწორედ ეს თანაგანცდა, მაყურებლის მთლიანი ჩაბმა — ემოციურიც და ინტელექტუალურიც — ყველაზე ძვირფასია და მაყურებელზე ზემოქმედების ეს შედეგი გაპირობებულია ფილმის ძალიანი მხატვრული დონით.

რეჟისორის მეტაფორული აზროვნება, მისი „ფერწერული“ სტილი, რომელიც ხშირად ნამდვილსა და წარმოსახვითს ერთმანეთის გვერდით წარმოგვიდგენს, ცხოვრების დახასიათების თავისებური წესია, რაც დოკუმენტური სტილისტკით შექმნილი ფილმებისათვის მიუღებელია. რეჟისორის ნაშუშეგარი მის მიერვე არჩეული კინოკანონების მიხედვით უნდა შეფასდეს. „ფერწერული“ კინემატოგრაფის სპეციფიკა კი სწორედ სიმბოლურ-მეტაფორული, პოეტურ-ასოციაციური სახეების შერთობა, რეჟისორული ხედვის სუბიექტურობასთან ეპიკურობის შერწყმა, რაც ქმნის „მონანიების“ ეკრანულ ქსოვილს, მის სტილისტურ სტრუქტურას, მის პოეტიკას. პერსონაჟთა ხილვები, სიზმრები, ქვეცნობიერ ნაკადს რომ გამოხატავენ, ვიზუალურ სახეებში ხსნიან გმირთა რეალურ ცხოვრებას, წარმოაჩენენ მათს ჭეშმარიტ არსს, საცნაურს ხდიან პერსონაჟების დრამატულ ცხოვრებას და რთულ შინაგან განცდებს. ზოგიერთ შემთხვევაში კი ავტორი აზრის ვერბალურ განმარტებებსაც მიიჩნევს საჭიროდ.

თითოეული გმირის, ეკრანზე წამით გამოჩენილი პერსონაჟის ბედში ჩვენ საზოგადოების მთელი ფენა შეგვიძლია ამოვიცნოთ. ამისათვის რეჟისორს ხშირად მხოლოდ ერთი მსუევი, მაგრამ ხაზგასმულად „ფერწერული“ საღებავი სჭირდება ხოლმე, რომელიც მრავალ ფერსა და ტონს იტევს. ამიტომაც გებადება სურვილი ცალკეულ ეპიზოდზე დაწვრილებითი საუბრისა, რადგან ისინი ხშირად, დროისა თუ ეპოქის ნიშნით არიან აღბეჭდილნი.

ეპიზოდი ეკლესიამი: აქ, ამ წმინდა კედ-



ლებში ლაბორატორია მოუწყვიათ. რადიო-გადაცემაში ციკლიდან მსოფლიოს გამოჩენილი მეცნიერები, ალბერტ აინშტაინი“, მის ანდერძს კითხულობენ:

„თანამედროვე მეცნიერის ბედი ტრაგიკულია. მან თავისი ზეადამიანური ძალისხმევით საკუთარი პიროვნების სულიერი დამონებისა და მოსპობის იარაღი გამოსჭედა. ჩვენს სამყაროს ფიქტურება კრიზისი, რომლის ძალა, თითქოს, არ ესმით სწორედ მათ, ვინც უნდა გადაწყვიტოს საყოველთაო სიკეთისა და ბოროტების უდიდესი ამოცანები...“

მაღალი, ვიწრო სარკმლებიდან სინათლე ეფინება კედლებს, რომლებზეც დროისაგან გაფერძკრთალებული ფრესკებია შემორჩენილი. ჩანს, რომ ნინოს (ქ. აბულაძე) და სანდრო ბარათელს (ე. გიორგობიანი) უჩვეულო განწყობილება დაუფლებიათ. ამ სიწყნარესა და სიმშვიდეში უხეშად იჭრება ლაბორატორიის ატრიბუტები, მყვირალა ფერები, რომლებიც კონტრასტულად არღვევენ ეკლესიის ჰარმონიას. აქვე, როგორც ტექნიკის ეშმაკეული სიმბოლო, აქა-იქ გაიელვებს გრძელნაწნავიანი ქალიშვილი, თითქოს ჰიერონიმუს ბოსხის ტილოდან გადმოსული. ასევე უხეშად იჭრება რადიოს დიქტორის ხმა: „მოისმინეთ მსუბუქი მუსიკა“. და უკვე მსუბუქი მუსიკის თანხლებით ჩვენ ბარათე-

ლებთან ერთად ვამთავრებთ ფრესკების დათვალიერებას, სანდროსთან ერთად ვაკვირდებით ამალღებულ „ლოცვის აღვლენას თასზე“, როგორც ტრაგიკულ მეტაფორას თვით სანდროს ცხოვრებისა, რომელმაც თვითონ აირჩია საკუთარი გოლგოთა, რათა თავისი თასი ბოლომდე დაეცალა.

ამ ეპიზოდს უშუალოდ მოჰყვება სამთავიზიტი ახალაჩიულ ქალაქის თავთან — ვარლამ არავიძესთან.

ეს ოფიციალური მიღება ზამთრის ბალის იდილიურ გარემოცვაში მიმდინარეობს. ჩვენ კიდევ არაერთხელ შევხვდებით ფილმში ამგვარ პირობითობას, სადაც სილამაზის, თავისუფლების პირველი შთაბეჭდილება ჩახუთულობით, ვანწირულობით იცვლება. ორანჟერეის მინებში აბჯროსნები მოჩანან, თითოეულ მოძრაობას რომ უთვალთვალდებენ, აყვავებულ სიმწვანეში კი პატეფონი ჩაუმაღავთ. იგი საჭირო მომენტში გამაყრუებელ მარშს დასტექს, თავზარდამცემს, ისედაც დაძაბული ნერვული სისტემის ამშლელს, რათა ყოველი წომსვლელი დაარწმუნოს, რომ იგი უზარმაზარი მექანიზმის მხოლოდ ერთი პატარა ჭანჭკია. მთხოვნელებმა გაანდეს ვარლამს თავისი წუხილი — ტაძარი ინგრევა, ლაბორატორიულმა სამუშაოებმა, რაც მშვიდობიანი მიზნებისათვის უნდა იყოს მიმართული, შეიძლება ერთ მშვენიერ

კადრი ფილმიდან „მონანიება“. აბელი — ა. მახარაძე





დღეს მთელი ქალაქი იმხვერპლოს, ტაძრის კედლებს უკვე ბზარი გაუჩნდა, ის შეიძლება დაინგრეს, მას მოვლა უნდა. „თითოეული ტაძრის დანგრევა ჩვენი სიღრმისეული ფესვების ამოკაფვას ნიშნავს, იმ ფესვებისა, რომლებიც გვასაზროლებენ და სასიცოცხლო ძალებს გვაძლევენ“ — ალექსებო უხსნის სანდრო ბარათელი ვარლამ არავიძეს.

ქალაქის თავმა სანდრო ბარათელს მიაპყრო სურათი. საბედისწეროდ გაიელვა მისი პენსნეს მინებმა, უღელწიანი ბავებები ნაძალადევა ღიმილმა გადასერა.

— „ბატონო სანდრო! თქვენ მგონი მოედანზე ცხოვრობთ, ორსართულიან სახლში... ყველაფერს ვხედავ. ყველაფერს ვამჩნევ: მიფრთხილდით! მიფრთხილდით!“

ვარლამს გაახსენდა მისი ქალაქის თავად დანიშნის აღსანიშნავი მიტინგი (რეესურის თვალსაზრით ერთ-ერთი უბრწყინვალესი უპიზოდი), როცა ამოხეთქილმა წყლის ჭავლმა კინაღამ ჩაშალა ზეიმი. ხალხის მასაში მოჩანდა ტრანსპარანტები ვარლამის ფოტოებით, მისი საზარელი, შიშისმომგვრელი გამოსახულება პაერშიც იყო ატყორცნილი. ამ ფანტასმაგორიული დღესასწაულის ატმოსფეროში მიკროფონთან მდგომმა ვარლამმა შეამჩნია მისი მგზნებარე სიტყვის დროს, როგორი ზოზლით მიხურასანდრომ ფანჯარა. ყველაფერს ამჩნევს ვარლამ არავიძე, საერთოდ, ყველაფერი „იცი“, შექსპირის სონეტიც კი აქვს დაზეპირებული.

ვარლამს, ტირანსა და, ამავე დროს, კომედიანტს, მოსწონს თავის მომავალ მსხვერპლთან ხელოვნების მოყვარულისა და მფარველის ნიღბით გაცნობა. იგი მანრიკოს არიასაც ასრულებს თავისი ხელქვეითების (ა. ამირანაშვილი, ზ. ქავთარაძე) თანხლებით. ნინო, ელენე კორიშელი და სანდრო ტაშაც უტრავენ. რას ნიშნავს ეს — სტუმრის პატივისცემას თუ უპიზოდი შიშს ამ ფერწერაში „გავითვინებობიერებოლი“? ქალაქის თავის წინაშე? ვარლამის წასვლისთანავე მხატვარ სანდრო ბარათელს, ვისმა ნამუშევრებმაც ასე „ალაფრთოვანა“ სტუმარი, აღმოხდებოდა: „არა, მე შავას ვერ ვუკმევ, ვერა!“

ამას ვარლამიც მიხვდება, რომ ვერა, ვერ აიყოლოებს სანდროს, ვერ ჩააყენებს თავის სამსახურში... და მისი სტუმრობის შემდეგ, იმავე საღამოს მოვლენ ბარათელებთან აბჯროსნები წმინდა სიტყვებით: „აქა მშვიდობა!“

და უხეშად დაიწყებენ კედლებიდან სურათების მოხსნას, ძვირფასი ნივთების ამორჩევას.

ვარლამმა უნდა მოიცილოს სწორედ ნიჭიერი და მოაზროვნე პიროვნებები, რადგან მათში ხედავს იგი დაბრკოლებას თავის გზაზე სრული ძალაუფლებისაკენ. ისინი ხელს უშლიან უსახურ ბრბოდ ხალხის გადაქცევაში, იმ ხალხისა, მორჩილად და აღფრთოვანებით რომ უსმენს მის მკრეხელურ, უწმინდურ ტირადებს. ამიტომაც, როცა მისმა ბეჯითმა ხელქვეითმა დოქსოპულმომ დაბრბისლების გვარის ყველა წარმომადგენელი მოგვარა მანქანით, კომედიანტის პირველი სურვილი იყო თავისი ხელქვეითის წინაშეც წარმოეჩინა ერთ-ერთი ნიღბი — ეთამაშა კეთილშობილი მწყალობლის როლი. ამიტომ მკეახედ უბრძანა დოქსოპულმომ: ახლავე შინ გაუშვი ყველა და ბოდიშიც მოუხადეო. არ სჭირდება ვარლამს ცხვრებივით უკვე მოთვინიერებული ხალხის დაჭერა, მორჩილად რომ ელოდებიან მანქანაში თავის ბედს. მაგრამ მეორე წუთში ვარლამმა მოწყალებ დაუთმო თავის გულმოდგინტ მსახურს, არ აწყენინა საკუთარი ნების უსიტყვო აღმსრულებელს. დოქსოპულმომ (ა. აპირანაშვილი) ხომ ყველთვის უქმნის ვარლამს პირობებს სხვების წინაშე ითამაშოს როლი მოწყალებ მფარველისა, რომელიც ეხმარება მათ, ვისაც „ვილაცამ“ აწყენინა. ამასთანავე, ერთგული მღვინის კარნახით, ვარლამი მიხვდება, რომ ამ გაუნათლებელ, წერა-კითხვის უცოდინარ დოქსოპულმომ ერთ მშვენიერ დღეს შეუძლია დაღუპოს ვარლამი ისევე, როგორც თვითონ ვარლამმა თავის დროზე მოიშორა მიხეილ კორიშელი.

„ხნედაცემულ საზოგადოებაში ყველაზე საზარელი ის არის, რომ ქრება ყოველგვარი პატივისცემა ადამიანისადმი, ითვლება მისი ღირსება, ითრგუნება ყოველივე პიროვნული, — წერდა თენგიზ აბულაძე. — ადამიანის სიცოცხლეს არავითარი ფასი აღარ აქვს. უზნეო საზოგადოებაში 'ყველაფერი დაშეებულა!'

რადგან მათხოვრად გადაიქცა ახლა ღირსება,
რადგან არარამ შდიფერა ძვირფასი ფარჩა,
რადგან სიცრუე ერთგულების გახდა თვისება,



კადრი ფილმიდან
„მონანიება“,
ნინო ბარათელი — ქ. აბულაძე



რადგან უღირსებს უსამართლოდ დაადგეს
დაფნა,
რადგან მრუშობით შელახულა უმანკობა.
რადგან დიდებას სამარცხენოდ უთხრიან
საფლავს,
რადგან ძლიერი დაიმონა კოჭლმა დროებამ,
რადგან უწმინდეს ხელოვნებას ასობენ
ლახვარს,
რადგან უციცი და რეგვენი ბრძენობს
ადვილად,
რადგან სიმართლე სისულელედ ითვლება
ახლა,
რადგან სიკეთე ბოროტების ტყვედ
ჩაეარდნილა“.

შექსპირის ამ სონეტს ფილმში ვარლამ არაიძე კითხულობს. მან დაისწავლა ეს სონეტი ისევე, როგორც ვერდის კლასიკური არია, რათა საჭიროების შემთხვევაში გარკვეულ წრეებში განათლებულ კაცად მოაჩვენოს თავი. ვარლამის ბაგეთაგან შექსპირის მოსმენა უკიდურეს ცინიზმად ეღერს ისევე, როგორც ფერწერაში „გათვითცნობიერებული“ მისი საუბრები. აქ რეჟისორი კონტრასტის პრინციპს მაშინვე, რათა უფრო შემაარწუნებელი იყოს ამ ორდინარული კაცის დიქტატორული ამბიციები. სხვადასხვა სახით ვლენდებოდნენ კაცობრიობის ისტორიაში სხვადასხვა რჯულის ტირანები, არსი კი ერთი ჰქონდათ, საერთო ძალაუფ-

ლებისაკენ დაუოკებელი სწრაფვა. გვამებზე სიარული, ადამიანთა მოსპობა, განადგურება — ეს ყველა ტიპის ტირანის პირველი საფეხურია — აუცილებელი და სტერეოტიპული. შემდგომი და ალბათ, უფრო რთული ნაბიჯია — სულების გახრწნა, ამისათვის უკვე ვერაგობა, ეშმაკობა, ზოგჯერ მლიქვნელობაა საჭირო. ასეთია ვარლამიც. ვიდრე სრულ ძალაუფლებას მიაღწევდეს, მან ზოგჯერ ქალების მშვენიერების დამფასებლის როლი უნდა იკისროს, ზოგჯერ უფროსების პატივისცემა და შორჩილება გაითამაშოს, ხელოვნების საკითხებში გათვითცნობიერება გამოააშკარავოს, ხალხის ერთგული და მჭერმეტყველი ტრიბუნის ფუნქციაც შეასრულოს. ვიდრე ურჩებს „გათანაბრებს“, ნიჭიერს ჩაახშობს, განათლებულსა და ინტელიგენტს მოსპობს, გარკვეული ხრიკები და დიპლომატიაც ესაჭიროება, რადგან ტირანებს ხალხის (მართალია, უკვე ბრბოდ ქვეულის მათ ხელში) არა მარტო დადუმება, უთქმელობა სჭირდებათ, არამედ მისი სიყვარული და აღტაცებაც. მათ აღიარება სწყურიათ, ბელადობის, პირველობის კომპლექსი სტანჯათ.

ასეთია ავთანდილ მახარაძის ვარლამიც. მსახიობმა ტირანის კრებითი სახე შექმნა, ცალკეულ პროტოტიპებს დამახასიათებელი თვისებები დაესესხა, რათა განზოგადებულად წარმოედგინა ძალაუფლების მქონე

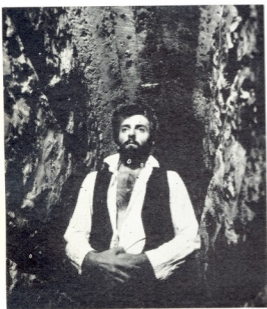
უფერული პიროვნების უდიდესი საშიშროება.

ნადირისებრი, ქურდული, მიპარვითი სიარული, პირფერული ღიმილი, მლიქვნელობა უფროსების წინაშე, გალანტურ-ჟონგლიორული პეწი ქალების გულის მოსაგებად, მანიაკალურ-აგებდითი გამოხედვა პენსნეს მინებში — თავისი გმირის საერთო იერით მახარაძე წარმოაჩენს მის განუსაზღვრელ ტოლვას ძალაუფლებისაკენ. ამ მიზნის მისაღწევად მსახიობი ერთნაირი ოსტატობით მიმართავს გროტესკსა და პაროდის, ექსცენტრიკსა და ფარსს. იგი ხომ რომერტ სტურუას ტრაგიკომიკური, ფარსულ-პაროდული, ირონიულ-დრამატული სპექტაკლების ერთ-ერთი ბრწყინვალე განმასხვრელებელია.* ამიტომაც გასაკვირი არ იყო, რომ რუსთაველის თეატრში წლების მანძილზე ჩამოყალიბებული სპეციფიკური ოსტატობა ავთანდილ მახარაძემ ეკრანზეც გამოიყენა, მით უფრო, რომ ფილმის სტილისტიკა სწორედ ამგვარ განსახიერებას თხოულობდა.

და რაკი ფილმის სტილისტიკაზე კვლავ ჩამოვარდა საუბარი, გვინდა აღვნიშნოთ,

* იხ. „საბუთა ხელოვნება“ № 1, 1987. დ. მუმლაძე, ო. თაბუკაშვილი „სცენაზე და კინოში“ (ავთო მახარაძე).

კადრი ფილმიდან „მონანიება“.
სანდრო ბარათელი — ე. გიორგობიანი



რომ ტრილოგიის წინა სურათებისაგან განსხვავებით „მონანიებაში“ თ. აბულაძემ შემოგვთავაზა განსხვავებული ყანრული ნიშნების რთული გადახლართვა, მონტაჟურად შთამბეჭდავი გადასვლა ხაზგასმულად უტყუარი, ცხოვრებისეულად სარწმუნო გარემოდან (როგორც, მაგალითად ეპიზოდი აბლობლების რიგისა ციხის ფანჯარასთან) პირობით-ალეგორიულ სამყაროში (როგორც, მაგალითად, სანდროსა და მიხეილ კორიშელის დაპირისპირების ეპიზოდი, სცენა ზამთრის ბაღში და ა. შ.). სხვადასხვა ყანრულ სისტემათა ერთ ნაწარმოებში ამგვარი რთული შენაერთი, სინთეზი ქართულ კინემატოგრაფში პირველად გვხვდება. ცნობილია, რომ ქართული კინემატოგრაფი მდიდარი რეჟისორთა ინდივიდუალობებით, დამოუკიდებელი და თვითმყოფადი კინოსამყარო რომ შექმნეს. ამჯერად ჩვენ არ დავიწყებთ იმ ხელოვნათა ჩამოთვლას, ვინც ეროვნულ კინოხელოვნებას დიდება მოუტანა. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ თითოეულ მათგანს თავისი, განსხვავებული კინოსამყარო ჩამოყალიბდა, მაგრამ ამჯერად საუბარია ერთ კინონაწარმოებში განსხვავებული სტილისტიკური ხერხების დაშვების შესახებ, გარეგნულად თითქოს ურთიერთგამომრიცხვე გამომსახველ საშუალებათა გამოყენებაზე: ფილმის საერთო კონსტრუქციაში ერთმანეთს რომ აესებენ და „მონანიების“ ორგანულ პოეტურ ესთეტიკას ქმნიან.

აი, მაგალითად, ნინო ბარათელის კომპარული სიზმრის ეპიზოდი.

ნინო და სანდრო ვიწრო ქუჩებში გარბიან. მათ მანქანები, ცხენზე ახედრებული აბჯროსნები მისდევენ. თავახლილ მანქანაში ვარლამი ზის. ნინო და სანდრო კედლებს ასკდებიან, გასასვლელს ეძებენ, მაგრამ ყველგან ჩიხში ხვდებიან. მღვერები მისდევენ. მისდევენ. ნინო კარს ეცემა, ისინი სიბნელეში ჩაინთქმებიან, ბნელ გვირაბში აღმოჩნდებიან. კედლები სველ ხავსს დაუფარავი. აქაც, ამ გვირაბშიც ისმის მანქანის მუხრუჭების ღრქილი, ცხენების ფლოქვების თქარათქური. გვირაბი თავდება და ისინი თვალუწვდენელ, ნახევრად გადახნულ მინდორში აღმოჩნდებიან.

რქაგადაგრებილ ხარებს და გუთანს ბერა გუთნისდღდა მიჰყვება. არაქათგამოცლილი ნინო და სანდრო ყელამდე ჩაეფლობიან მიწაში, ცოცხლად დამარხულებს დაემსგავსე-

ბიან. გადახედავენ ერთმანეთს და დაინახავენ, რომ ბეროკაცი თავგადაგლეჯილი გარბის დასასმენად ვარლამისა და ცხენოსნებისკენ, აპოკალიფსის მხედრებს რომ მოგვაგონებენ.

ფეხზე წამოდგარი ვარლამი გამარჯვებული სახით იწყებს მანრიკოს არიას, ისევე დილეთანტურად, როგორც ადრე, ბარათელებთან სტუმრობის ჟამს, კმაყოფილი, თეატრალურად გაშლის ხელებს. ეს სიმღერა კი არა, უფრო ისტერიული ყვირია..

ტრაგედიის მოახლოება ეკრანზე ბერგმანისეული სიმძაფრითაა განხორციელებული, ხოლო ეპიზოდი მთავრდება გროტესკის უზადო გრძობით, რომლითაც გაქლენთილია სხვა ეპიზოდებიც (ისეთები, როგორც, მაგ., ვარლამის ვიზიტი ბარათელებთან, მიტინგი ქალაქში და სხვ.); რეჟისორს ოსტატურად შეაქვს სურათში თეატრალიზებული ექსცენტრიკა, რომელიც ორგანულად ეთვისება ნაწარმოების კინემატოგრაფიულ ქსოვილს.

გროტესკული, უკიდურესად სახასიათო სცენების გვერდით კი ტრაგიკულად აღედგინა დრამატული ეპიზოდები, გადაწყვეტილი წმინდა რეალისტური, ფსიქოლოგიური ხერხებით.

...აფეთქებენ ტაძარს, ფილმში კულტურის, განათლების, ცოდნის, სიკეთის სიმბოლო (ეკრანული დროით ტაძრის აფეთქება ემთხვევა სანდროს აღსასრულს — თავის „ძღვევამოსილო“ გზაზე ძალუფლებისაკენ ვარლამმა მოსპო ერთ-ერთი ყველაზე დიდი წინააღმდეგობა — მხატვარი და მასთან ერთად ტაძარი — ხალხის შემოქმედებითი გენის სიმბოლო). შეშინებული წამოხტება ნინო საწოლიდან, გაშმაგებით ჩურჩხულებს. „ქეთი, მამა აღარ არის“.

მანამდე კი მათ შეატყობინეს, რომ სატვირთო სადგურზე მორები მოსულა პატიმართა სახელებით. ბნელი ღამეა. უზარმაზარი მორები შავ შტაბელებად აღმართულა ტალახიან, გუბეებით სავსე მიწაზე, როგორც ნაძალადევად დაღუპულთა საშინელი მეტაფორა.

აი, ერთ-ერთთან ჩაჩოქილა შავოსანი ქალი (მ. მახვილაძე). ეფერება, ეკონება ერთადერთ წარწერას: „გია“. ცრემლები დაბალუპით ჩამოსდის სახეზე.

პატარები, უმწყოები ჩანან ნინო და ქეთი, განწირულად რომ მიყრდნობიან უხეშ მორებს. მთვარის ცივი შუქით ოდნავ განა-



კადრი ფილმიდან „მონანიება“
ნინო ბარათელი — ქ. აბულაძე
ელენე კორიშელი — ნ. ზაქარიაძე

თებულ არემარეში გამაყრუებლად გაისმის ხის ვალსამუშავებელი მანქანის ღრქიალი, ამ უზარმაზარ მორებს ნახერხად რომ აქცევს. მძლავრ ნაკადად ეშვება ტალახიან მიწაში ნახერხად ქცეული ხალხის სიცოცხლე...

აქ, ამ ეპიზოდში შინაგანი დრამატიზმი თავის დაძაბულობას აღწევს. უსიტყვოდ, წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხებით, კადრში პერსონაჟებისა და საგნობრივი დეკორის ზუსტი კომპოზიციით, მუსიკალური ფონის ადექვატურობით ეკრანზე შექმნილია უაღრესად შთამბეჭდავი, ემოციურად შემაძრწუნებელი სურათი.

ასეთივე დრამატიზმით აღსავსეა ეპიზოდი, როცა მიხეილ კორიშელის დაპატიმრებით გამწარებული ნინო ბარათელი აქვე, კორიშელის მისაღებში დაინახავს ვარლამის სურათს. გაშმაგებით, ისე, რომ არ აცნობიერებს საკუთარ საქციელს, დაიწყებს ვარლამის სურათის ფეხით თელვას.

უეცრად მის წინ მდგომ ვარლამს დაინახავს. გაშუმდება ნინო, სუნთქვა შეეკვრება. მისდაუნებურად ნელა დაიხოკებს, ხელზე მიაღებს აცხცახებულ ტუჩებს. „მიშველეთ, ბატონო ვარლამ, სანდრო იღუპება!“ — აღმოხდება გულის სიღრმებიდან.

ცივად, უხეშად მოიშორებს ვარლამი მშვენიერ ქალს, ისე გადააბიჯებს, როგორც მის



გზაზე დადებულ უსულო საგანს. და ნათელი ხდება, რომ სინოც განწირულია.

შთაბეჭადვი, სულის შემძვრელია ეს ეპიზოდი. ახალგაზრდა მსახიობმა ქეთი აბულაძემ მოახერხა დიუხატა ნაზი, კლემამოსილი, გაუბედურებული ქალის სახე და ამ გარეგნულ დამცირებაში გადმოეცა თავისი გმირის შინაგანი ამაღლებულობა — დახოქილი ნინო ბარათელი ზნეობრივად საბოლოოდ სპობს და ანადგურებს მასზე მონუმენტივით პიედესტალზე აღმართულ ურჩხულს.

ეპიკური ტილოს შემქმნელები მთელი სურათის მანძილზე ოსტატურად იცავენ ზუსტ ზღვარს, როცა კინემატოგრაფიული აზროვნების რეალისტური მანერა იცვლება პირობით-ფსიქოლოგიური, ამაღლებულ-ირონიული ელფერიით.

...აი, სასოწარკვეთილი ნინო ელენე კორიშელთან მიდის. ამ უკანასკნელს შენარჩუნებული აქვს მომხდარი ამბების სამართლიანობის რწმენა. მისი აზრით, დიდი მშენებლობის პირობებში ზოგჯერ მცირე შეცდომები გარდაუვალია.

ელენეს სწამს, რომ ამჯერად შეცდომა მათ ქმრებთან დაკავშირებით მოხდა, მაგრამ „...იქ დროზე გაერკვევიან და მათ მალე გამოუშვებენ“ (იქ მართლაც „გაერკვენენ“ და ქმრებს ცოლებიც მიაყოლეს). შთავგონებუ-

ლი, ალტკინებულია ელენეს სახე, როდესაც იგი ბეთხოვენის „სინარულის ოდას“ წამოიწყებს.

აქ, სხვა გამომსახველ საშუალებებთან ერთად რეჟისორი კონტრასტის მეთოდს მიმართავს. კონტრასტულ-ირონიულია ელენეს მიერ შესრულებული შილერის ოდის ცნობილი ტექსტი. ელენე არც კი სწვდება მის არსს. იმისკენ როდი მოუწოდებდნენ ბეთხოვენი და შილერი, რასაც უაზროდ, შუშად-ქვეული თვალეებით აღდგროვანებით უმღერის ელენე. და როგორც ამგვარი ფანატიზმის ტრაგიკულ შედეგს, ბეთხოვენის მუსიკის თანხლებით, ბრწყინვალე მონტაჟური გადასვლით, ეხვდავთ თავისი გარდაუვალი აღსასრულისაკენ მიმავალ სანდროს.

ამ ეპიზოდში კონტრასტულად ელერს მართლმსაჯულების ქალღმერთის თეპიდას ფონზე სანდროს ჯვარცმა.

იგივე კონტრასტის ნიშნები შეგვიძლია დავინახოთ ვარლამის მდივნის (მ. კახიანი) ნინო ბარათელთან ვიზიტის ეპიზოდში. ბოროტების ამ მორჩილ მსახურშიც წამით ამოქრავდა ადამიანური თანავარძლობის სიმი და იმ მომენტში, როცა მდივანი ნინოს მოახლოვებულ საშიშროების შესახებ ატყობინებს, გისოიან ფანჯარაში ჩვენ თვალს მოვკრავთ მეუზოვეს, რომელიც თითქოს ფიროსმანის ტილოდან იყოს ჩამოსული. ნინო ვერ მოასწრებს ოთახიდან გაღწევას. შუბოსნები უკვე კარებში დგანან.

უბრალო ქართველი გლეხი, ფიროსმანის კოლორიტული პერსონაჟი გულბერყვილო, სევდიანი თვალბით — და ისიც დამსმეხის როლში! არ არის განა ეს ბედის ირონია?! ელენე კორიშელს არაპროფესიონალი ნინო ზაქარიაძე განასახიერებს.

მაღალი, ტანდი, ლამაზი ცისფერთვალე-ბა ზაქარიაძის ელენე ხატავს მოღვაწეთა იმ გავრცელებულ ტიპს, უაზროდ, დაუფიქრებლად, ფანატიკურად რომ ესალმებიან ყოველივე გარეგნულს, შოვლენათა ზედაპირზე მყოფს, მოცემულ მომენტში ძალის მქონეს. შედარებით მოკლე ეკრანულ დროში ნ. ზაქარიაძემ მოახერხა გადმოეცა საზოგადოების ამ დენის განწყობილებანი, სულით და გონებით დასნეულებულთა ეს ფენომენი.

ფილმში მშობელსა და შვილს — ვარლამსა და აბელს ერთი მსახიობი — აეთანდრე მახარაძე განასახიერებს.

კადრი ფილმიდან „მონანიება“
მიხეილ კორიშელი — კ. კავსაძე





მახარაძის ვარლამი — ეს არის ღრმად გა-
აზრებული, თითოეული ნიუანსის გათვა-
ლისწინებით შექმნილი მძალამხატვრული
ეკრანული სახე, რომელიც მსოფლიო ეკრა-
ნის საუკეთესო აქტიორულ მიღწევებს უტ-
ოლდება.

აი, ვარლამი, რომელმაც უკვე ხელთ იგ-
დო ძალაუფლება, მგზნებარე სიტყვას ამბობს
მიკროფონში. საბედისწეროდ ელავს მისი
პენსნე, ხმაში იჭრება ისტერიული ნოტები,
ტუჩების ნერვიული კანკალით წარმოთქვამს:
„ჩვენ უნდა დავიჭიროთ ბნელ ოთახში კატა
მაშინაც, როცა ის იქ არ არის?“ ვარლამი
ნამდვილ ექსტაზშია. აქ, ალბათ, უნდა აღი-
ნიშნოს ოპერატორ მ. აგრანოვიჩის ოსტა-
ტობა, იგი ყველაზე მომგებანი წერტილი-
დან წარმოაჩენს მსახიობის გარდასახვის
ბრწყინვალე უნარს.

მახარაძის აბელი — მასშტაბდაკარგული
ძალაუფლების მფლობელი, მხოლოდ კრიტი-
კულ მომენტში მიმართავს მამის კრიმინალურ
ხერხებს, ოღონდ ცდილობს სხვისი ხელით
ჩაიდინოს უმსგავსობა. მსახიობი ორივე
პერსონაჟისთვის პოულობს საჭირო იერსა
და პლასტიკას, ქვეყნის თავისებურ მანერას.
მისი შინაგანი და ფიზიკური გარდასახვა ორი-
ვე როლში ბუნებრივი და საოცრად შთამ-
ბეჭდავია. ოღონდ ვარლამის ხასიათი უფრო
დიდ შესაძლებლობებს აძლევს ავთანდილ
მახარაძეს ამ ადამიანისმაგვარი მონსტრის
ხასის დასახატად. აბელის ხასიათი კი, ძირი-
თადად, შეუძნეველი ნიუანსებით იჭრება.
გავისხენოთ ერთი ეპიზოდი: აბელის ოჯახში
ბჭობენ, როგორ მოიშორონ გამწარებული
შურისმაძიებელი. აბელს უკვე განზრახული
აქვს მისი ფსიქიატრიულ კლინიკაში მოთავ-
სება, მაგრამ არ სურს, ხმაძალა უკარნა-
ხოს ეს თავის თანამზრახველებს. შენიღბუ-
ლი საუბრით ის აიძულებს მათ თვითონ შეს-
თავაზონ ის იდეა. და ერთ-ერთი მათგანი,
მართლაც, უეცრად „პოულობს“ გამოსავალს:
„მისი ადგილი ხომ საგაყეთშია!“ ოდნავ შე-
სამჩნევად ამოისუნთქებს აბელი, თითქოს
დიდი ტვირთი ჩამოხსნეს მხრებიდან, ასევე
ოდნავ შესამჩნევი კმაყოფილებით გაიღი-
მებს.

ანდა ყალბი აღსარების ეპიზოდი:

...აბელი სანდროს მშვენიერი სურათებით
საესე სარდაფში ჩადის. მბეუტავი სანთელი
აქ-იქ გაანათებს ფერწერული ტილოების
ცალკეულ დეტალებს — ნინოს შთაგონე-

ბულ და სევდიან სახეს, ჩამოთლილ ხელნაწი-
ლებს კადრის სიღრმეში სქელი ტუჩები გა-
მოჩნდება, ვიღაცა თევზი მიერთმევს. ეს არის
აბელის მოძღვარი — როგორც აღსარების
მსურველია, ასეთივეა აღმსარებელიც. აბე-
ლი იწყებს ლაპარაკს და მაშინვე შეიგრძნობა
ყალბი ნოტები მის აღსარებაში. მაგრამ რო-
ცა იგი, უკვე აღელვებული, უკვე ვნება-
ატანილი სულში ჩაგუბებულ შიშის გრძნო-
ბას შეეყრება, თორნიკე გაახსენდება, მა-
შინ იგი გულწრფელი ხდება. აბელს მართ-
ლაც აწუხებს ვაჟის ბედი, საკუთარი მდგო-
მარობის შეცვლის, ფეხქვეშ შერყეული
ნიადაგის გამოცლის შიში აღელვებს, ში-
ში ხომ ყველას ათანაბრებს — შშიერსა და
მაქლარს, მდიდარსა და ღარიბს, ძლიერსა და
ზნუნდაცემულს. და იმ მომენტში, როცა მო-
ძღვარს (თუ აბელის ორეულს?) ხიოხითით
შერჩება თევზის ჩონჩხი, აბელი სარკვეში
თავის მამას — ვარლამს დაინახავს, და მის
მწარე სიცილისმაგვარ ღიყინს გაიგონებს.

გამოერკვევა აბელი სასამართლოზე. ხელ-
ში მას თევზის ჩონჩხი უჭირავს. ამგვარი სუ-
ლიერი მემკვიდრეობა შერჩა აბელს ვარლამის
უზნეო არსებობისაგან — შეკმული თევზის
ფხა, რომლის ყველაზე უფრო ნათელი გა-
მობხატულებაა ეს სასამართლო პროცესი.

ნუთუ მხოლოდ ახლა იწყებს აბელი გა-
მორკვევას, ნუთუ მხოლოდ ახლა ხდება
ნელ-ნელა, რომ მისი სულიერი მოძღვარი
ემშაყეული ძალა ყოფილა. თორნიკეს
თეოთკეულობა საბოლოოდ აუხელს თვალს,
რითაც სასოწარკვეთაში ჩაავდება და მო-
ნანიების გზაზე დააყენებს.

თუ აბელის დასახატად მსახიობი „ეკვარე-
ლურ“ საღებავებს მიმართავს (გარდა საკუ-
თარი მოდემის წყევლის ეპიზოდისა, სადაც
თეატრალური ხერხებია შეტანილი), ვარლა-
მის სახეს მსუყე ფერებით ხატავს.

საერთოდ, ამ ფილმში მსახიობთა თამაშ
ცალკე საუბრის თემაა. ორიოდ სიტყვით
ძნელია დაახასიათო ზეინაზ ბოცკაძის, კა-
ხი კავსაძის, ია ნინიძის, მერაბ ნინიძის, ქე-
თევან აბულაძის, ედ შერ გიორგობიანის, ამი-
რან ამირანაშვილის, მზია მახვილიძის, მარი-
ნე კახიანის და სხვათა განსახიერება. რეჟი-
სორის გამოცდილი ხელის, მსახიობთან მუ-
შაობის ოსტატობის წყალობაა, რომ ისინი
ფილმის სტილისტიკის გათვალისწინებით
წარმოსდგნენ ეკრანზე. ცალკე საუბრის თემაა
აგრეთვე, ოპერატორ მ. აგრანოვიჩის, მხატ-



ვარ გ. მიქელაძის ნამუშევარი, ფილმის მუსიკალური გაფორმება, მაგრამ ამაზე საუბარი შორს წაგვიყვანდა.

ამ ფილმზე მსჯელობა ბევრნაირად შეიძლება. ჩვენ, ძირითადად, ცალკეულ ეპიზოდებზე ვავაზახვილეთ ყურადღება, რადგან ფილმის მეტაფორული ენა რთულ ეიზუალურ ასოციაციებს გულისხმობს.

ყველაზე დიდი პირობითობით გამოირჩევა სანდროსა და მიხეილ კორიშელის (კ. კავსაძე) ჭაპორისპირების სცენა. თემიდა (რ. კიკნაძე), ამ დროს იმიტომ კი არ არის თვალახვეული, რომ მიუყვარბოებელი იყოს, არამედ იმიტომ, რომ არ დაინახოს კეშმარიტება, არ დაინახოს ცინიზმი გამომძიებლისა (მ. ჭოჭუა), ვისთან ერთადაც როიალზე უკვე შეასრულა „საქორწინო მარში“ და პირუთენელი მსაჯულის დანიშნულებას უღალატა. კორიშელი თავის საქციელს უხსნის ბარათელს — უნდა დაასახელო რაც შეიძლება მეტი ხალხი, რათა ყველასათვის ნათელი გახდეს სიტუაციის აბსურდულობა. მაგრამ სანდროს მტკიცე მზერა უკან დაახვიენებს კორიშელს: სიკეთე არასოდეს აღიარებს დაუშვებელს დასაშვებად!

დაჭრილი მხეცივით დაიბღაველებს კავსაძის კორიშელი, უმწეოდ გაშლის ხელებს და იქვე, როიალის თერო სახურავს სასიკვდილოდ მიახლის თავს.

დიახ, ვერ მიადწევ კეშმარიტებას დაუშვებელი ხერხებით, სამართლიანობას—ემპაობით, მორტყუებით, სხვებზე და საკუთარ თავზე ყალბი ჩვენებით.

ტანჯული, ტრაგიკულია მონანიების გზა, განსხვავებულად მიმდინარეობს იგი სხვადასხვა ადამიანის სულში. თვითმკვლელობით ეწინდება მიხეილ კორიშელი, თვითმკვლელობით რნანიებს წინაპართა ცოდვებს ნორჩი თორნიკე, საკუთარი მოდგმის წყევლით ინანიებს აბელი.

სანდროს გზა გოლგოთისაკენ ხავსმოდებული ვიწრო და ნესტიანი მიწისქვეშა დერეფნებით გადის. აქ ის მოიყვანეს აბჯროსნებმა, ფილმში ბნელი ძალის სიმბოლოებად რომ გვევლინებიან. არსებითი არ არის, განასახიერებენ ისინი ინკვიზიციას, შუა საუკუნეების ძალადობას, ფაშიზმს თუ რომელიმე სხვა სისხლიან დროს. ეს ის ძალაა, რომელიც მუდამ უპირისპირდებოდა პიროვნებას, შემოქმედს, მხატვარს, მაგრამ ვერაფრით აღწევდა მათზე ზნეობრივ უპირატესობას.

ასე თანდათან მოიყვანეს ავტორებმა ვიწრო რანული თხრობა მასშტაბურ განზოგადებამდე.

„უხსოვარი დროიდან მოყოლებული, ყველა პატიოსანი ადამიანის, მათ შორის უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურის და ხელოვნების მსახურთა თავიდათავი, უმნიშვნელოვანესი ვალი იყო და არის, სასტიკად ებრძოლოს ადამიანურ ცდუნებათა აღზევებას, ზენას ჩაბირვას, ქვენას ზენობას და ამ სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში მოუხმოს საკუთარი გონების, გრძნობის და ნებისყოფის მთელ ძალებს“ — წერდა რეჟისორი.

ფილმის ავტორებმა სწორედ ეს მძალდი მისია იკისრეს. მათ მოუხმეს „გონების, გრძნობის და ნებისყოფის მთელ ძალებს“ და მაყურებელს დიდი ემოციური სიძლიერის, საოცარი სიმართლის ეპიკური ტილო შესთავაზეს.

ფილმის ფინალი: ქეთევან ბარათელს ფიქრებიდან სარკმელზე კაკუნი გამოარკვევს. ნაღვლიანად გაიხედავს და დაინახავს მოხუცებულ ქალს (ვერიკო ანჯაფარიძე): „ეს გზა ლეთისმშობლის ტაძართან მიიყვანს?“ — ეკითხება იგი. უარყოფით პასუხზე მხრებს აიჩიჩავს, გაუკვირდება, — მაშ რა საჭიროაო ეს გზა!“ — და გუნოს ლირიკული მუსიკის თანხლებით ნელა აუყვება ქვით მოკირწყულულ აღმართს...

მრავლისმეტყველია ვერიკო ანჯაფარიძის პერსონაჟის გამომეტყველება, მისი რეაქცია, გაკვირვებული და მრავალმნიშვნელოვანი მზერა, სიარულის მანერა — ყოველივეს დიდი ხელოვნების ბეჭედი აზის. ერთფუთიანი სცენა ფილმის არსის გამომხატველი ხდება.

„მონანიება“ კიდევ მრავალგზის გახდება სერიოზული მსჯელობის თუ დისკუსიის საგანი, რადგან იგი ახლებურად სახავს ეკრანული სიმართლის პრობლემას (არა მარტო ქართულ ხელოვნებაში). ყველაზე სასიამოვნო კი ის ფაქტია, რომ ასეთი საჭირო, მართალი, დასაფიქრებელი ნაწარმოები შეიქმნა ჩვენთან, საქართველოში. ხელოვნების ამგვარი ნიმუშების გარეშე შეუძლებელია საზოგადოების ზნეობრივი და ინტელექტუალური წინსვლა.

სამრევლო არქიტექტურის პრობლემა

გოჩა არჩვაძე

ვენების სიმძაფრე შენებაშია და არა
აშენებელით ტკობაში,
გ. რჩელიშვილი

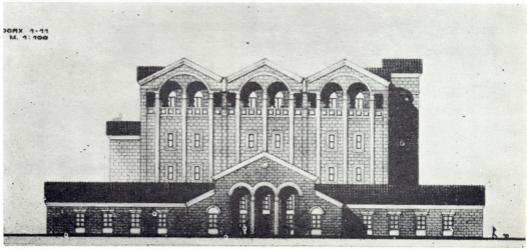
ხუროთმოძღვრება მოწინავე საზოგადოებრივი იდეების გამოხატვის შესანიშნავი საშუალებაა. დიდია ის ეკონომიკური და მორალური ეფექტი, რომელსაც კეთილსინდისიერად აშენებული ფაბრიკები და ქარხნები გვაძლევენ. დღეს ყველაზე მეტად გვჭირდება საწარმოები, სადაც თვალნათლივ წარმოჩინდება ცხოვრების სოციალისტური წესი. რაც უფრო მოწესრიგებული იქნება მუშის საქმიანობა, იმდენად მომგებიანი და ნაყოფიერი იქნება მისი შრომა.

შენობის კომპოზიციური გამომსახველობა, მისი მხატვრული სახე უნდა პასუხობდეს არა მარტო ფუნქციონალურ, არამედ საზოგადოების ესთეტიკურ, ინტელექტუალურ მოთხოვნილებებს.

„თეორიულად შენობის ექსპლუატაციის

ხანგრძლივობა 80—100 წლითაა გაანგარიშებული. ფაქტიურად, მათი სიცოცხლის ხანგრძლივობა — რამდენიმე საუკუნეა. ამიტომ თუ არ გვინდა, რომ მომავალმა თაობამ გააკეთოს იგივე, რასაც ზოგიერთი ჩვენგანი წარსულს უკეთებს, ე. ი. ანგრევენ მარჯვნივ და მარცხნივ, საჭიროა უფრო სერიოზულობითა და პასუხისმგებლობით გავიაზროთ სტრუქტურის მთავარი ელემენტები...“ მრავლისმთქმელი და დამაფიქრებელია გიორგი სტოილოვის სიტყვები. ვეებერთელა მატერიალურ ტვირთად აწევს რესპუბლიკას მრავალი ფაბრიკა და ქარხანა, რომელთა დაპროექტება-აშენებლობის პროცესში დარღვეულ იქნა ელემენტარული ტექნოლოგიური და სამშენებლო ნორმები. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ სრულყოფილი და ულა-

მცხეთის ღვინის ქარხნის რეკონსტრუქცია



1938 1-11
მ. 4: 100



ზათო შენობის აგება პრაქტიკულად ერთი და იგივე ჯდება. დროა შევხედოთ სიმაღლეს თვალზე. გულახდილად ვთქვათ ის, რაზეც მრავალი წლის განმავლობაში ვდუმდით. დღემდე აგებული ჩაის ფაბრიკებიდან, ლენინსა და რკინა-ბეტონის ნაქობათა ქარხნებიდან რამდენიმე თუ გამოდგება სამრეწველო არქიტექტურის ნიმუშად, თავისუფალი შრომის სიმბოლოდ. დიდი შესაძლებლობები იყო ჭიათურის სამთო-გამამდიდრებელი ფაბრიკების დაპროექტების დროს, მაგრამ ხელთ შემოგვრჩა ეგრეთ წოდებული „საყველბური“ არქიტექტურა. აქ არ ჩანს არქიტექტორის სწრაფვა მოცულობითი სივრცობრივი კომპოზიციისაკენ, დაკინებულა ანსამბლის მხატვრული სახე. მაღალი ტრიბუნები, ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე ხშირად ვიმეორებთ, რომ სამრეწველო არქიტექტურის სოციალურ-ეკონომიკური მნიშვნელობა სრულყოფილი, მაღალმხატვრული უღერადობის ნიმუშებით უნდა დადასტურდეს. ფაქტიურად უგემოვნო, უნიათო, იდეოლოგიურ შინაარსს მოკლებული საწარმოების აშენებას ვახერხებთ მხოლოდ. არქიტექტურის დაბალი დონე, მხატვრული ფორმის სიღარიბე გვაიძულებს ათასნაირ ღონისძიებას მივმართოთ (ფასადების შემოსვა ბუნებრივი და ხელოვნური მასალით, შეღებვა, აგურის გამოყენება და სხვ.), რათა გარკვეული მხატვრული სახე მივცეთ ფაბრიკებისა და ქარხნების ფასა-

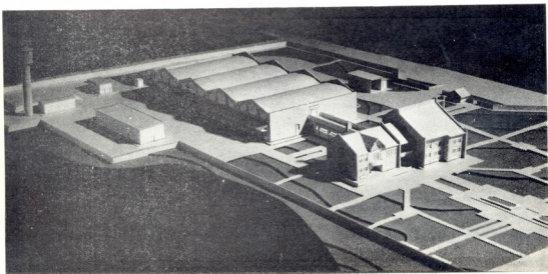
დებს. იძულებითი „კოსმეტია“ საკმაოდ შეუძლირ უჯდება სახელმწიფოს.

სილუეტის სირთულე, მოულოდნელი მოცულობითი ურთიერთდაკეშირი, მხატვრული ფორმის სისაქვე და მასშტაბურობა, — აირით გვხიბლავს სრულყოფილი სამრეწველო არქიტექტურა. ოპტიმალური ფუნქციონალური ზონირების, სატრანსპორტო და საინჟინრო კომუნიკაციების ეკონომიკური გადაწყვეტის, ტერიტორიის მალაქეექტური გამოყენების, პროგრესული ტექნოლოგიის გარეშე, მწვლია ფაბრიკებსა და ქარხნებში შრომის ხელსაყრელი პირობები შეექმნათ. ძალზე მომრავლდა კუტი პროექტები, პრაგმატიზმმა წააღწია რომანტიული სული, რომელიც ასე ძალიან სჭირდება ხელოვანს. აღმაფრენის გარეშე წარმოუდგენელია კარგი ლექსისა და მოთხრობის დაწერა, დიდი არქიტექტურის შექმნა. ავტორებს, ცხადია, ყველას არ ვგულისხმობთ, უჭირთ აზრის ფიქსირება, ემოციის ხორცშესხმა.

„ფართოდ გავრცელებული თვალსაზრისი, თითქოს ყველა ნიჭიერი არქიტექტორი წარმატებით შეძლებს სამრეწველო ობიექტის დაპროექტებას, შეცდომაა.

იმისათვის, რომ იყო „კომპოზიტორი“ სამრეწველო ობიექტის, შენობის, ნაგებობის დაპროექტების დროს, არქიტექტორმა უნდა იცოდეს ტექნოლოგია, კონსტრუქციები, სანიტარული ტექნიკა, შენობის აგების მეთოდიკა და ბევრი სხვ. ამ ცოდნის გარეშე არ-

ლენინის ქარხანა „ალადასტური“ სოფ. ზეინდარში. მშენებარე. ავტ. ო. ლასამიძე





იტექტორი ფასადების ბრმა გამფორმებელს
ემსგავსება. — აღნიშნავს სსრკ არქიტექტო-
რთა კავშირის გამგეობის მდივანი ნ. კიმი.
უგუნურება არ დაეთანხმო მას.

ხელოვნება არ უნდა დაკარგოს ღირსეუ-
ლი ადგილი ბუნებაში, წამითაც არ უნდა
დაივიწყოს თავისი მოვალეობა, ვალი და
დიდი ისტორიული მისია.

არქიტექტურას შეეძლო გამოეხატა ერე-
ბის წუხილი და გმირობა, აღზევება და და-
ცემა, შეუძლია რწმენითა და სიხარულით
ავგავსოს, აქვს უნარი შექმნას პარამონული
ერთიანობა — „ადამიანი — ბუნება“. ჭეშ-
პარიტი არქიტექტურა ეპოქის ღირსეული
პირში უნდა იყოს, გონიერი, აზრიანი,
მოხდენილი. დიდი ხელოვნება და კერძოდ
არქიტექტურა ვაოცებასა და მოკრძალებს
აღუძრავს მნახველს. მხოლოდ მხატვრულად
სრულყოფილ ნიმუშს ხუროთმოძღვრებისა
ძალუქს ქამთა ძლევა.

კაპიტალურ დაბანდებათა ეფექტურობა
მშენებლობაში, არქიტექტურის ხარისხი, შე-
ნების მაღალი კულტურა, უახლესი, მაღალ-
წარმოებლური ტექნოლოგია — აი სამრეწ-
ველო არქიტექტურის განმსაზღვრელი ძი-
რითადი კრიტერიუმები. მხოლოდ კეთილ-
მინდისიერ, მაღალი სულიერი კულტურის
შქონე მშენებელს შეუძლია იმ დიდი საქ-
მის დაგვირგვინება, რომელსაც დამპროექ-
ტებლების მიმე, მაგრამ სასიამოვნო შრომა
ქვია. თუ დღეს ბევრს და ცუდად ვაშენებთ,

ჩვენივე, არქიტექტორების ბრალიცაა. მშენებლის განწყობილება ინდიფერენტუ-
ლია, წარმოუდგენელი საბოლოოდ მხატვ-
რულად სრულყოფილი ხუროთმოძღვრება
მივილით. თუ პროექტში ჩადებულმა აზრმა
დადებითი იმპულსები არ აღძრა, კავშირი —
არქიტექტორი — მშენებელი არ შესდგება
და მივიღებთ იგივეს, რასაც ჩვენი ახალი
საცხოვრებელი მსივები, რასაც ჩვენი, აზ-
რსა და გამომსახველობას მოკლებული სამ-
რეწველო არქიტექტურა ჰქვია.

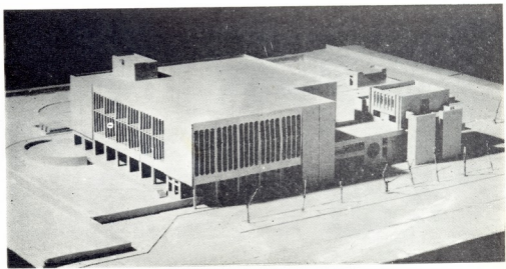
სამრეწველო შენობები ხშირად ქალაქის
სიმბოლოებადაც კი იქცევიან ხოლმე. ჩვენ-
თვის ძნელი წარმოსადგენია ზესტაფონი
„ფეროს“, ჭიათურა სამთო-გამამდიდრებელი
ფაბრიკის, რუსთავა მეტალურგიული და კას-
პი ცემენტის ქარხნების გარეშე. თუ მრავა-
ლი წლის განმავლობაში გულგრილად ვუ-
ყურებდით ამ საწარმოების დამტვერილ,
თვალეზდათხრილ კორპუსებს, დღეს სიჩუმე
დანაშაულია;

ქართულ არქიტექტურულ რუკაზე საკ-
რეწველო ხუროთმოძღვრება შედარებით
თვით ლაქად რჩება დღემდე და თუ ჩვენი
თაობა ის სასტარტო პოლიგონია, რომელიც
დიდი ისტორიულ მისიას იტვირთებს, ჩავთ-
ვალთ, რომ ტყუილად არ ვშრომობთ.

ჩვენი დიდი შრომის ნაყოფის ძირითადი
განმსაზღვრელი სხვისი შრომის დაფასება
გახლავთ. თუ არქიტექტორი კეთილსინდი-
სიერად დამუშავებულ პროექტს არ მოვ-

მშრის ქარხანა თბილისში. მშენებარე. ავტ. ო. წიკლაური

10581



საქ. სსრკ მარქსის
სახ. საბ. რესპუბ.
ბიბლიოთეკაში

ვაწვდის, მშენებელი არქიტექტორის შრომას არ გაუფრთხილდება, უსახო, გონჯ ნაგებობებს აგვიშენებს, მუშა მშენებლის ნაოფლარს უღიერად მოექცევა, წინსვლა გაგვიძნელებს. მხოლოდ აღზრდილი, გონიერი ადამიანი შესძლებს სხვისი შრომის გაფრთხილებასა და დაფასებას.

„დავებრუნდებიან თუ არა გრიფონები, ლომები, ჩიტები თანამედროვე არქიტექტურაში? მოესურვება თუ არა თანამედროვე ხელოვანს იგივე კონტაქტი ბუნებასთან, როგორც წარსულის მშენებლებს ჰქონდათ?“ — კითხულობს იუგოსლავიელი არქიტექტორი ბოგდანოვიჩი. გრიფონებისა და ჩიტებისა რა მოგახსენოთ, მაგრამ ტრადიციული და ნოვატორული ელემენტების გამოყენების დრო რომ დადგა, ყველა ჩვენგანი თვლნათლივ ხედავს. საჭიროა დაეუბრუნოთ არქიტექტურას ემოცია, ხოლო ავტორებს სახე, ერთი სიტყვით, გვეჭირდება სკოლა — ნაღდი, ეროვნული, თვითმყოფადი.

დღეს ჩოხა და აზიურები აღარავის აცვია და არც გვეწუნებს, მაგრამ გვეჭირდება თუ არა ეროვნული მწერლობა, თეატრი, კინემატოგრაფი, სახვითი ხელოვნება?

უდავოდ გვეჭირდება.

ალბათ ეროვნული ხუროთმოძღვრებაც გვეჭირდება, იმდენად გვეჭირდება, რომ წინადადების თავში დასმული სიტყვა „ალბათ“ ძალიან ზედმეტი და უადგილოც კი სჩანს.

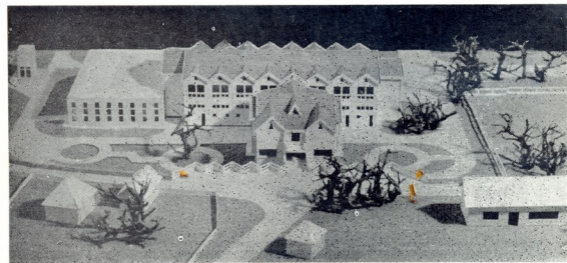
გაკვირვებულ მკითხველს უმჯობესად დაე-

ბადება ლოგიკური კითხვა — ნუთუ ადრევე უღების განმავლობაში ამდენი საპროექტო ინსტიტუტი, დამპროექტებელთა უზარმაზარი არმია მხოლოდ წუნისმკეთებელი იყვნენ? არა! გვაქვს უთუო წარმატებები და უფრო დიდი მოშავლის იმედი, რომელსაც ჩვენი ერის ამოუწურავი პოტენციური შესაძლებლობები გვაძლევს.

ზაპესი, საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის პოლიგრაფიული კომბინატი, სამკერვალო ფაბრიკა გლდანში, ქუთაისის ს. ორჯონიკიძის სახელობის საავტომობილო ქარხანა, ენგურჰესის მაღლივი კაშხალი, თბილისის ვ. ი. ლენინის სახელობის ელმავალმშენებელი ქარხანა, ავტოტექნომსახურების სათაო სადგური კახეთის გზატკეცილზე, ქსნის პარფუმერიისა და საკონსერვო ტარის მშენებარე ქარხანა და მრავალი სხვა. რაღა თქმა უნდა ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი სამრეწველო ობიექტი არ წარმოადგენს პროგრესული პროლეტარული კულტურის ფლაგმანს, თუ ზოგიერთი მათგანი მართლაც ეპოქალური მოვლენა იყო და დარჩება კომუნისტური შრომის სიმბოლოდ (ზაპესი, ენგურჰესი), უმეტესობა მხოლოდ კეთილსინდისიერად დაპროექტებულ და აშენებულ საწარმოებს წარმოადგენს.

გასაოცარია, მაგრამ ფაქტია: იმ უამრავი პროექტიდან, რომელსაც სამრეწველო პროფილის მქონე საპროექტო ინსტიტუტები უღების განმავლობაში ამუშავებენ, მხოლოდ

უკრაინა. სოფ. დელიატინი. ექსპერიმენტული ჩაის გადამწონი ფაბრიკა. ავტ. გ. არჩვაძე



რამდენიმე პროექტი განიხილა სახმშენის არქიტექტურულმა საბჭომ. სახმშენის აქტიური არევის, მომთხზვნელობის გარეშე ყოველად ქარმოუდგენელია წინსვლა. ჩვენის აზრით, საქირთა სახმშენის სპეციალურმა კომისიებმა დროდადრო შეისწავლინ საპროექტო ნსტიტუტებისა და კანტორების მუშაობა, რაწყონ საჩვენებელი განხილვები, სადაც უნდა გამოაშყარაუდეს ჩვენი მუშაობის ნაკლებანი მხარეები, არც კარგი უნდა დაგვრჩეს აღუნიშნავი.

საქართველო ყოველწლიურად სოლიდური რაოდენობის დიპლომირებულ არქიტექტორს უშეებს, მაგრამ რაოდენობის ხარისხში გადაზრდა ძალიან მძიმედ მიმდინარეობს, უარესად დაბალია ახალდამთავრებულ სპეციალისტთა კვალიფიკაცია, მათ არქიტექტორის ელემენტარული ჩვენებიც კი არ ვაჩნით. კარგი იქნება, თუ უმაღლეს სასწავლებლებში მოხდება თუნდაც მცირერიცხოვან სტუდენტთა დარგობრივი სპეციალტაცია სამრეწველო არქიტექტურის პროფილო.

არ იქნება უადგილო პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის კედლებზე ამოკვეთლი წარწერა გავიხსენოთ — ფერწერა, ქანდეკა, არქიტექტურა და აღზრდა.

არქიტექტორთა კავშირში უკვე კარგა ხანა ფუნქციონირებს სამრეწველო არქიტექტურის შემოქმედებითი კომისია, რომელც აერთიანებს 108 წევრს, აქედან 21 არქიტექტორთა კავშირის წევრია, ხოლო 4 საქართველოს სსრ დამსახურებული არქიტექტორი.

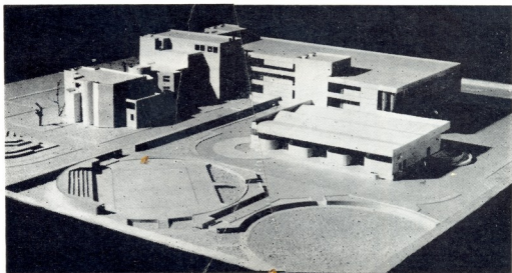
ამ მძლავრ არძიას ხელეწიფება ყოველგვარი პრობლემის წარმატებით გადაჭრა და, ჩვენის აზრით, სწორედ ამ კომისიამ უნდა ითამაშოს უმთავრესი როლი ჩამორჩენის დასაძლევად.

კიდევ ერთი — საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის 69 წევრს შორის არ არის სამრეწველო არქიტექტურაში მომუშავე არც ერთი არქიტექტორი.

ყოველი წარმატების საწინდარი — შრომისადმი შემოქმედებითი მიდგომა, სწორედ აქ მქლავნდება თითოეული ჩვენგანის ზნეობრივი თვისებები, სულიერი კრედო და მოქალაქეობრივი პოზიცია. საბჭოთა ხალხი აქტიურად ახორციელებს ღრმა ეკონომიკურ გარდაქმნებს საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში, დღეს, როცა ასე თვალნათლივ წარმოჩნდა სამრეწველო არქიტექტურის მასშტაბი და დიდი სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა, ჩვენი ვალია ღრმადიდევური, სოციალურ-ეკონომიკური მნიშვნელობის ხუროთმოძღვრების შექმნა. არქიტექტურა ხომ ეფექტური საშუალებაა მასების კომუნისტური აღზრდის, იდეოლოგიური ამოცანების გადაწყვეტის საქმეში.

სკკ XXVII ყროლობამ და საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის აპრილის ისტორიულმა პლენუმმა ახალი გრანდიოზული ამოცანები დასახა საბჭოთა ხალხის წინაშე და ჩვენც, არქიტექტორები უნდა „დავდგეთ იქ, სადაც ქარისხალია“.

ბათუმის საკონსტრუქტო ფაბრიკა. ავტ. ო. წიკლაური



საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტსა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოში

1987 წლის რუსთაველის სახელობის პრემიის მინიჭების შესახებ

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭო აღგენენ:

მიღებულ იქნეს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ლიტერატურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის დარგის რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის წინადადება, რომ საქართველოს სსრ 1987 წლის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემია მიენიკოთ:

შანიძემ აკაკი გაბრიელის ძეს — რუსთველოლოგიის დარგში გაწეული უთვალხაჩინოესი ღვაწლისათვის, პოემა „ვეფხისტყაოსნის“ მეცნიერული ტექსტის დადგენისათვის.

მამირიძეს ალექსანდრე პეტრეს ძეს, პოეტს — ქართველი პოეტების ნაწარმოებთა მაღალმხატვრული თარგმნისა და ქართული პოეზიის პროპაგანდის საქმეში დიდი დამსახურებისათვის.

ჯაფარიძეს ურა (ილია) შალაქის ძეს, მხატვარს — ბოლო წლებში შექმნილი პორტრეტებისა და ეპანურული სურათებისათვის.

ტაბიშვილს ცისანა ბეჟანის ასულს, მსახიობს —

თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში დადგმული რ. შტრაუსის ოპერა „სალომეში“ სალომეს როლის შესრულებისა და 1984-1986 წლებში საკონცერტო საქმიანობისათვის.

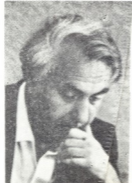
თაბატაძემ იმედიანს ოთარ ვასილის ძეს, კომპოზიტორს — ვოკალური ციკლისათვის: „აკაკის ჩანგი“ და „ნ. ბარათაშვილის ლექსებზე“.

კოკონაშვილს მერაბ არჩილის ძეს, დამდგმელ რეჟისორს — მრავალხერტიანი დოკუმენტური სატელევიზიო ფილმის „ჯეის“ შექმნისათვის.

ციციაშვილს ვახტანგ გერონტის ძეს, არქიტექტორს — საქართველოს არქიტექტურული ძეგლების (ბეთანია, ჭვარი, დრანდა, ქვათახევი) რესტავრაციისათვის.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი
ა. პაბიაშვილი

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე
ო. ჩერაქიანი



ვიპროლოტი პონიუნქტუარის წინააღმდეგ

მანანა ახმეტელი

ბასული წლის დეკემბერში სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის მუსიკისმკოდნეობისა და მუსიკალური კრიტიკის საკავშირო კომისიამ გამართა პლენარული სხდომა, რომელმაც განიხილა „მუსიკალური კრიტიკის მდგომარეობა და მისი ამოცანები“ სსკპ XXVII ყრილობის გადაწყვეტილებების „შუქზე“.

ამ ფრიად მნიშვნელოვანი ღონისძიების მუშაობაში გამოჩენილ საბჭოთა მუსიკისმკოდნეებთან ერთად მონაწილეობდნენ მოძმე რესპუბლიკებიდან მოწვეული სპეციალისტები, რომლებიც დაუფარავად ლაპარაკობდნენ მუსიკალური კრიტიკის ხარვეზებზე, მის წინაშე მდგარ პრობლემებზე, მუსიკისმკოდნე-კრიტიკოსთა ეთიკურსა და ესთეტიკურ პოზიციებზე, მუსიკალური ცხოვრების ამა თუ იმ სფეროში მიმდინარე პროცესებზე, საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო ხელოვნების ნაწარმოებთა ოპერატიული და ობიექტური რეცენზირების სირთულეებზე, იმ მიმე მდგომარეობაზე, რომელიც შექმნილია საესტრადო ქანრში, მუსიკალური განათლების სისტემაში, საკავშირო თუ რესპუბლიკური გაზეთების ფურცლებზე, რადიოსა და ტელეხედვაში. დისკუსიაში, რომელიც ორ დღეს მიმდინარეობდა, მონაწილეობდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მდივანი, მუსიკისმკოდნე მანანა ახმეტელი, რომელმაც თქვა:

„ყოველთვის, როცა კი სიტყვა ჩამოვარდება მუსიკალური კრიტიკის პრობლემებზე, უძალდე მახინდება ხოლმე დიმიტრი კაბალევსკის ერთი ფრიად საგულისხმო ნათქვამი:

„ჩვენთან — ამბობდა კაბალევსკი ჯერ კიდევ 1960 წელს — სრულიად მოხსნილია კომპოზიტორის, მით უფრო კრიტიკოსის ნიჭიერების პრობლემა. ავტორის ტალანტზე დადებითი აზრი ასე თუ ისე გამოითქმის ხოლმე. მაგრამ არ მაგონდება არც ერთი შემთხვევა, კომპოზიტორის ან კრიტიკოსის შემოქმედებითი მუშაობის სისუსტე ახსნილიყოს არანაკმაო ნიჭიერებით, თუმცა ამის

მაგალითები საკმაოდ ხშირად გვხვდება“...

არა მგონია ვინმემ უარყოს ამ სიტყვების ჭეშმარიტება, სიტყვებისა, რომლებიც დღესაც მნიშვნელოვანია, აქტუალური. დამეთახხმებით, ალბათ, რომ ჩვენ კვლავინდებურად გვიჭირს უნიჭობის მხილება, მთუხედავად იმისა, რომ ხშირად უფერული ნაწარმოებების შექმნას აპრობებენ სწორედ არასაკმაო ნიჭიერება. ამის სათქმელად კი მრავალ ჩვენგანს არ ყოფნის ცოდნა, გამბედაობა.

დაიხ, ჩვენთან ასეთ არსებით ხაყოვანებაზე ლაპარაკი რატომღაც მიღებული არაა!

არადა, სწორედ ეს გვიბძვებს სიყალბისაკენ და გვიბძვებს გამოსავლის ძებნას, ლაგირებას, მახვილთა გადასმას. მოხერხებული, შემეუბებლური ფორმულირებების შეთხზვას. ასეთ შემთხვევებში თავს ვაფარებთ ხოლმე ზოგადი ტენდენციების სფეროს და გატაცებით ვეძლევათ მსჯელობას პროფესიულ ჩვევებზე, შემოქმედებით ძიებებსა და ექსპერიმენტებზე, ევოლუციურ პროცესებსა და ძვრებზე... ხშირად გამოჩნავონ კონცეფციებსაც ვაშენებთ ხოლმე და ყოველივე ამის წყალობით ვცდილობთ გარკვეული, მნიშვნელოვანი ადგილი მიეუჩინოთ უფერული, გაუმართავი ობულების ავტორებს.

ამგვარი მუსიკისმკოდნეობითი ვარჯიშების შემწეობით ჩვენ მარჯედ დავუფლუთ კოსმეტკური შენიღბვისა და შელაპაზების ხერხებს, მოპირკეთების ხელოვნებას, რამაც ჩვენივე ცნობიერებიდან, მსოფლშეგრძნებიდან საბოლოოდ განდევნა ისეთი წონადი და გავლენიანი ცნება, როგორიც არასათანადო, არასაკმაო წიჭიერება ვახლავთ.

დიდი ზიანი მოაქვს ამ არაიშვიათი მოვლენის ნიველირებას. არსებობდა ეს იწვევს ფაქტების ფალიფიცირებას, მოჩვენებითი კეთილდღეობის ატმოსფეროს შექმნას. ასე იკვრება მოჯადოებული წრე, რაც აფერხებს სერიოზული, მწვავე, პირუთვნელი კრიტიკული აზროვნების განვითარებას.

მაგრამ დანაშაული იქნებოდა იმის მტკი-

ცება, თითქოს ასეთ კომპრომისზე მიდიოდეს მხოლოდ მუსიკალური კრიტიკა. ჩვენ ხომ ანალოგიურ ტენდენციებს ვაწყდებით მუსიკალური და არამუსიკალური ცხოვრების ყოველ უბანზე, სადაც ადგილი აქვს კრიტიკიუმების ჩამოფასებას, იმ მაღალი ესთეტიკური ორიენტირების დაკარგვას, რითაც იზომება ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუშები, ჭეშმარიტი ტალანტი. ამის დასამტკიცებლად მრავალი მაგალითის მოყვანა შეიძლება ყოველდღიური შემოქმედებითი პრაქტიკიდან:

ყოველი ჩვენგანი კარგად იცნობს არასაკმაო ნიჭის მქონე იმ შემოქმედებით მუშაებს, რაღაცა მანქანებით რომ იკაფავენ გზას და აღწევენ თვითდამკვიდრებას, პრივილეგირებულ მდგომარეობას. ზოგჯერ ასეთებს საპასუხისმგებლო პოსტებზედაც კი ვხედავთ, რაც მათ საშუალებას აძლევთ განაგონ კულტურის, ხელოვნების ბედი. ასეთების წინსვლას ხელს უწყობენ, პირველ რიგში, საზოგადოებრივი ცხოვრების ამწყობი, მუსიკალური კულტურის წარმმართველი ბერკეტები. განა ამაზე არ მეტყველებენ შემოქმედებითი კავშირები, საკონცერტო ორგანიზაციები, მუსიკალური თეატრები, გამომცემლობები, ფართოდ რომ უხსნიან კარს უფერული, გაუმართავი ნაწარმოებების ავტორებს? განა ამაზე არ მეტყველებენ შემოქმედებითი პლენუმები, ყრილობები, ფესტივალები, სადაც სრულდება ხოლმე უსახური სიმფონიები, ორატორიები, ოპერები და ოპერეტები, მთელი ძალით ხმოვანებენ მდარე ხარისხის საესტრადო სიმღერები?

მაგრამ მართა ამით როდი მთავრდება საქმე. ამ ოპუსების ავტორებს დაუშურველი გულუხვობით ურიგდებათ საკავშირო თუ რესპუბლიკური მნიშვნელობის პრემიები, წოდებები, სხვადასხვა სახის ჯილდოები. ამის შედეგად კი პრესტიჟული რეკლამების მფლობელებს უკვე სასურველ სტუმრებად მიიჩნევენ მასობრივი ინფორმაციის ყველა არხში. მათ განკარგულებაშია რეკლამირების ყველა ფორმა, ყველა საშუალება. მათ განდიდებენ შეუჩერებელი ინერციის ძალით ემსახურებიან ყურნალ-ვახეთები, რადიო და ტელეხედვა, მუსიკალური გამომცემლობები, გრამფირფიტების ფირმა „მელოდია“.

ასეთია მედლის ერთი მხარე, რომელსაც ოფიციალურს, პრესტიჟულს ვუწოდებდი, მედლის მეორე მხარეს კი წარმოადგენს რე-

ალობა, ცხოვრებისეულობა, საიდნაც ხარვლიანად შემოგვეკვირიან დაცარიელებულ დარბაზები, უიმედოდ ჩაწოლილი კლავირები, პარტიტურები, წიგნები, ფირფიტები... ყოველივე ამაზე ვლაპარაკობთ ხოლმე, მაგრამ მხოლოდ ვიწრო წრეში, კულუარებში. ცხადია, ასეთ შემთხვევებში მოქმედებს არა მხატვრული, არა ესთეტიკური მრწამსი არამედ ის შინაგანი სოციალური ფაქტორი რომელსაც გააჩნია კონიუნქტურაზე პროვოცირების ძალა.

ჩემი ღრმა რწმენით, სწორედ აქედან უნდა დაგვეწყო ლაპარაკი მუსიკალური კრიტიკის მდგომარეობაზე, მის წინაშე მდგარ ამოცანებსა და პრობლემებზე, რომლებიც მხოლოდ მაშინ გადაწყდება, როცა კრიტიკა შეიჭრება სოციალურ პროცესებში, როცა მას დამფუძნებელი ფუნქცია მიეცემა, როცა კრიტიკა შეძლებს არსებითი კორექტივების შეტანას ჩვენს მიერ სამართლიანად გაკრიტიკებული მუსიკალური განათლების სისტემაში, მუსიკალური დაწესებულებების სტრუქტურაში, მასობრივი პროპაგანდის ისეთ უმნიშვნელოვანეს არხებში, როგორიცაა რესპუბლიკური თუ ცენტრალური პრესა, რადიო, ტელეხედვა.

მუსიკალური კრიტიკა მხოლოდ მაშინ მოიპოვებს თავის უფლებებს, როცა იგი დაუნდობელ ბრძოლას გამოუცხადებს იმ ტენდენციებს, რომლებიც აკნინებენ ჭეშმარიტი ტალანტის ცნებას, ჭეშმარიტი ხელოვნების კრიტიკიუმებს, რომლებიც ქმნიან ყალბ სახელებს, ყალბ ავტორიტეტებს, რომლებიც ამახინჯებენ კულტურული ცხოვრების ზნეობრივ, სოციალურ ფორმებს.

სწორედ ამას მოგვიწოდებს პარტიის ახალი კურსი — ძირეული გარდაქმნების სტრატეგია, საჯაროობის პოლიტიკა, რომელიც ითხოვს არა მართა სინამდვილის მართალ ასახვას, არამედ ბრძოლას კონიუნქტურასთან, უმართებულოდ აღიარებულ იმ ფასეულობებთან, უშალვე რომ ქრებიან საზოგადოებრივი ყურადღების არედან, ადმიტორიის მეხსიერებიდან.

დაიხ, თვით ცხოვრება მოითხოვს მუსიკალური კრიტიკის გადართვას ახალ, ჭეშმარიტად რეველუციურ ტალღაზე!

რედაქციისათვის:

ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე შემოვიღეთ ახალი რუბრიკა — „ახალგაზრდა კრიტიკოსის სახელოსნო“. რედაქციას განზრახული აქვს თავის გარშემო შემოიკრიბოს ახალგაზრდა ხელოვნებათმცოდნენი, თეატრმცოდნეები, კინომცოდნეები, მუსიკათმცოდნენი და ხელი შეუწყოს მათ პროფესიულ დაოსტატებას. ბუნებრივია, ამ რუბრიკით გამოქვეყნებული ყველა მასალა ვერ დააკმაყოფილებს მხატვრული კრიტიკის მაღალ კრიტერიუმებს, მაგრამ დროთა ვითარებაში, იმედია, ახალგაზრდა კრიტიკოსთა პროფესიონალიზმი და წერის კულტურა უფრო მაღალ დონეს მიაღწევს.

რეაგუზრგიული ჩანაწიქიჩიან ეკრანამღე

ხათუნა ჩხეიძე

კინოს ისტორიაში არსებობს უამრავი მაგალითი, სადაც თვალნათლივანა წარმოჩენილი მხატვრისა და რეჟისორის ერთობლივი შემოქმედებითი მუშაობის შედეგი.

თ. აბულაძისა და რ. ჩხეიძის ფილმმა „მაგდანას ლურჯამ“ სათავე დაუდო ქართული კინოს განვითარების ახალ ეტაპს. უნივერსიტეტში ერთ შეხვედრაზე რეჟისორმა ოთარ იოსელიანმა ზუსტად განმარტა ამ ახალი ეტაპის შემოქმედებითი პრინციპები: „პომპეზურ და ყალბი პათეტიკით აღსავსე ფილმებს დაუპირისპირდა რეალური ცხოვრება, რეალური პრობლემები. მაგდანას დუხჭირი ცხოვრების რეალისტური ასახვა იყო ის სიახლე. გზა რომ გაუხსნა ელდარ შენგელიას, ლანა ლოლობერიძის, მიხეილ კობახიძის, მერაბ კოკრაშვილის თაობას, რომელთა ფილმებმა ჭეშმარიტი მოქალაქეობრიობის გზაზე გაიყვანეს ქართული კინო“.

„მაგდანას ლურჯამ“ უპირველესად სწორედ იმითაა საინტერესო, რომ მისი გამოშვებისას სახელობითი კულტურა იყო ბუნებრივი, ეროვნული, თვით მოთხრობის ატმოსფეროდან გამომდინარე, რაც თავისთავად ანგრევდა

ქართული ეკრანის მიერ შემუშავებული არაბუნებრივი ხერხებით ნაძალადევად შექმნილ პირობით სამყაროს.

მხატვარმა ფარნაოზ ლაპიაშვილმა, გივი გიგაურმა და კახი ხუციშვილმა „მაგდანას ლურჯას“ გადღების დაწყების წინ, დამდგმელ კოლექტივთან ერთად შეიმუშავეს ის ძირითადი ამოცანა, რაც მომავალ ფილმში გარკვეული მხატვრული ფორმით უნდა გადაეკრათ. ეს იყო უსამართლოდ მოწყობილ საზოგადოებაში გაუხარელი ცხოვრების და მძიმე, გადაწყვეტ წუთებში ადამიანთა სოლიდარობის იდეა.

ამ ამოცანიდან გამომდინარე, გადამღებმა ჯგუფმა გადაწყვიტა ნატურის შერჩევა ძირითადად მოეხდინა სოფელ უფლისციხესა და მის შემოგარენში, რათა კარგად გამოეყენე-

კადრი ფილმიდან „მაგდანას ლურჯამ“



ხათუნა რევაზის ასული ჩხეიძე — 1986 წ. დამთავრა მსშ ისტორიის ფაკულტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის განყოფილება. იბეჭდება პირველად. წერილს საფუძვლად დაედო მისი სადიპლომო ნაშრომი, რომელშიც განხილულია ქართულ კინომცოდნეობაში ნაკლებად შესწავლილი საკითხი — მხატვრის როლი ფილმის შექმნის პროცესში.

ბინა ქართლის პეიზაჟისა და განსაკუთრებით უფლისციხის გზების ლაკონიური ხაზები, მზის უხვი კონტრასტული შუქ-ჩრდილა (ფილმი შავ-თეთრია), სოფლის ქვის ყორები. ეს, მხატვართა განსაზღვრით, სრულად გამოხატავდა ქვრივ მაგდანას დუხჭირ, გაუხარებელ ცხოვრებას, ზუსტად შექმნიდა იმ ატმოსფეროს, სადაც მზით გავარვარებულ მტერიან გზებზე მანქანიანი ქილებით დატვირთული მძიმე ხურჯინით დადის საწყალი მაგდანა ლუკმა-პურის სამებნელად.

ფ. ლაპიაშვილისა და ი. სუმბათაშვილის ესკიზში „მაგდანას კარ-მიღამო“ ზუსტად ჩანს მხატვრების სწრაფვა. მათ მაგდანას სახლი უფლისციხის ცნობილ ქარაფოვან კლდის ფონზე გამოუსახავთ, რითაც ესკიზშივე ხაზგასმულია ფილმის სტილისტიკისათვის დამახასიათებელი სიმკაცრე და პოეტურობა. ასეთი სახლი სოფ. უფლისციხეში რეალურად არ არსებობდა. სახლი სპეციალურად სხვა ადგილიდან გადმოიტანეს და ესკიზის მიხედვით — უფლისციხის კლდის ფონზე დადგეს. ამგვარად, ფილმში არსებული მაგდანას კარმიღამოს პლასტიკური სახე უკვე მხატვრების ესკიზებში იყო დანახული, ხოლო მისმა რეალიზაციამ ეკრანზე დიდი ეფექტი მოგვცა.

საინტერესოა ამავე ფილმის კოსტიუმებისა და ტიპაჟის ზოგიერთი ესკიზის გაცნობა. მაგალითად, შიტუა მენახშირის ესკიზი, რომელიც მხატვარ გ. გიგაურს ეკუთვნის. ამ ესკიზის გაცნობისას ვრწმუნდებით რაოდენ დაეხმარა მხატვრის მიერ შექმნილი ჩანა-

ხატი მსახიობ ა. კვანტალიანს შიტუა მენახშირის სახის მხატვრულ გადაწყვეტაში.

ფილმის ავტორთა ჩანაფიქრით მაგდანა არ უნდა ყოფილიყო წელში გატეხილი ქალი. იგი ჯერ კიდევ ახალგაზრდა მომხიბვლელ ქალად უნდა წარმომდგარიყო ეკრანზე, რაც უფრო გაუსვამდა ხაზს მის ასპექტულს, ოჯახისა და ბავშვებისადმი თავდადებას. მაგდანას, როგორც ქვრივს, შავი ფერის ტანსაცმელი აცვია, მაგრამ წელს ზემოთ მის ტანს საკმაოდ მომდგარი ნაქსოვი ეაკეტი მოსავს, რითაც ხაზგასმულია მაგდანას ქალური იერი. შავი ფიგურა მზით გავარვარებულ მოთეთრო მიწაზე, რა თქმა უნდა, მხატვრების ზუსტად მიგნებული ხატი იყო, რაც ამ სურათის საერთო სტილს ესადაგებოდა.

აქ ჩვენ კიდევ ერთხელ შეგვიძლია გავიხსენოთ ის ფაქტი, რომ თეატრში ფარდის ახდისთანავე მხატვარი იქცევა ყურადღებას, ფილმში კი ხელოვნებათა რთული სინთეზი მხატვრულ მთლიანობაშია შოკემული, ნათელია ოსტატთა შემოქმედებითი მუშაობის მხოლოდ შედეგი, კადრს მიღმა კი რჩება მხატვრის ლაბორატორიული სამუშაოს მეტად რთული პროცესი.

მხატვრების გივი გიგაურისა და კახი ხუციშვილის დიდი წვლილი ფილმის ფაქტურის შექმნაში იგრძნობა აგრეთვე თ. აბულაძის კინოსურათში „სხვისი შვილები“.

ფილმის საერთო სტილისტური გადაწყვეტა, პლასტიკური სახიერება თითოეულ კადრში, ეპიზოდის კომპოზიციურ წყობაში

ესკიზი ფილმისათვის „ფიროსმანი“





ესკიზი ფილმისათვის „ფიროსმანი“

გამომდინარეობს ლიტერატურული ჩანაფიქრის სიღრმეი წვდომიდან. ესკიზებში მხატვრებმა თვალნათლივ გამოსახეს ყოველი პერსონაჟის სამოქმედო ასპარეზიც, თავისი დამახასიათებელი კონსტიტუციით და განათების თავისებურებით. შავ-თეთრი კონტრასტულად სერავს კადრს, აღრმავებს გმირთა დრამას, შუჭით გამოყოფს ბავშვების სამოქმედო არეს და ფერებით და კადრის კომპოზიციით იძლევა ვათამაშებული ამბის საერთო ატმოსფეროს შეგრძნებას. ყოველივე ეს უკვე გამოხატული იყო ქაღალდზე, მოფიქრებული და გააზრებული რეჟისორისა და მხატვრების მიერ, ვიდრე ეკრანზე განხორციელდებოდა.

ამგვარად, მხატვრების მიერ მომავალი ფილმის მასალის შეგროვება, ნატურის ძიება, ჩანახატები, ესკიზები ყოველთვის გამომდინარეობს ლიტერატურული და რეჟისორული ჩანაფიქრის გააზრებიდან და ბოლოს, ყოველივე ეს რეალურ გადაწყვეტას პოულობს ეკრანზე, რაც ფილმის შექმნის შემოქმედებით პროცესში მხატვრის ფუნქციის დიდ მნიშვნელობაზე შეტყვევებს.

კინოს, და კონკრეტულად, ქართული კინოს ისტორიაში არსებობს სხვადასხვა ტენდენციის ფილმები, ე. წ. „პოეტური“ და დოკუმენტური მეთოდით გადაღებული სურათები. კინოს მიმართულებაა და ფილმების შეფასებათა ტერმინები, რა თქმა უნდა, პირობითია. მთავარია, გაირკვეს რომელი საწყისია ამოსავალი ამა თუ იმ ფილმში, „პოეტური“ თუ „პროზაულ“ მიმართულებას მიე-

კუთვნება იგი და კონკრეტულად რა წვლილი მიუძღვის მხატვარს ამა თუ იმ ფილმის ამ პირობითი ტერმინით „მონათვლაში“.

დღეს, როცა ვუყურებთ რეჟისორ გ. შენგელიას ფილმს „ფიროსმანი“, კიდევ უფრო ნათლად წარმოჩინდება მისი გამომსახველობითი კულტურა, ფილმის მიდრეკილება სტატიკურობისაკენ, ცალკეული შთამბეჭდავი და თავის ესთეტიკურ დასრულებულობაში დახვეწილი კადრების მონაცვლეობისაკენ, სადაც შინაგანი დაძაბულობა და ექსპრესია გარეგნულ დინამიკაში განზრახ არ პოულობს გამოსავალს.

ფილმის დაწყებისთანავე თვალში საცემია მხატვრული გადაწყვეტის თავისებურება, ესთეტიკური სინატიფე, სადაც თითოეულ საგანს თავისი ზუსტი ფუნქცია აქვს, როგორც კადრის კომპოზიციაში, ისე მის ფერადოვან გამაში.

ფილმის მხატვრებმა ა. ვარაზმა და ვ. არაბიძემ (მხატვრის ასისტენტი ვ. რურუა) მიმართეს ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას. მათ მოახერხეს ესკიზებსა და ჩანახატებში ჩასწვდომოდნენ ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების თავისებურებას და აესახათ ეს ეკრანზე. მხატვრების მიერ შერჩეული ნატურა და ტიპაჟები, ესკიზებში ნაჩვენები კადრის კომპოზიციური აგება, თუ ფილმის ფერადოვანი გადაწყვეტა ფიროსმანის ტილოებით იყო ნაკარნახევი.

მხატვრების ფილმზე მუშაობა დაიწყო იმ ისტორიული მასალების შეგროვებით და დამუშავებით, რომლებიც ფიროსმანთან და



ე. ახვლედიანი

ლუქანი «Не уезжай ты мой голубчик»

იმდროინდელ ყოფასთან იყო დაკავშირებული. სხვათა შორის, ზოგიერთი დეკორაციის ესკიზი შესრულებულია ლ. გუდიაშვილისა და ე. ახვლედიანის ჩანახატების მიხედვით. მაგ.: ლ. გუდიაშვილის მიერ 1917 წ. დახატული ფიროსმანის უკანასკნელი საცხოვრებელი თითქოს გაცოცხლდა ეკრანზე, მოიძებნა ზუსტად ის ადგილი, საიდანაც ხატავდა გუდიაშვილი, მას გაუკეთდა დეკორირება და ვარაზის მიერ განსახიერებული ფიროსმანი ორგანულად ჩაეწერა ამ ატმოსფეროში.

ფილმში ცენტრალურ ადგილს იჭერს ფიროსმანისა და მისი ნათლიამის ვაქრობის ამბავი. ეს ეპიზოდები აზრობრივადაც, თავისი საერთო განწყობითაც შემამზადებელი თემაა ნიკო ფიროსმანაშვილის მომავალი დრამატული ცხოვრების ასახსენლად. ამიტომაც აქ ყველაფერი ზედმიწევნით ზუსტად უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი, გაანგარიშებული.

ფილმში ლუქანი „ელდორადო“ ტრიალ მინდორში, განცალკევებით დგას. უყურებ და თითქოს გახსენდება ეს პეიზაჟიც, ეს სივრცეც, რომლის ერთი დიდი და ცენტრალური „დარღვევა“ თეთრად შეღებილი ლუქანია. მხატვრებს, რა თქმა უნდა, შეეძლოთ გამოეგონათ და დაეხატათ ლუქანი, ისეთი, როგორც მრავლად იყო საქართველოში გასული საუკუნის მიწურულს და ჩვენი საუკუნის დამდეგს. ფილმის სახვით გადაწყვეტაში ნათლად ჩანს, რომ მხატვრებს დეტალურად შეუსწავლიათ დრო და პირობები,

რომელშიც მათი გმირი ცხოვრობდა. მაგრამ მათ ე. ახვლედიანის ჩანახატი გამოიყენეს, მის მიხედვით ზუსტად გააკეთეს ესკიზი და ეკრანზე გააცოცხლეს ლუქანი «Не уезжай ты мой голубчик».

ფილმზე მხატვრის ასისტენტად ვ. რუჩუა მუშაობდა. მისი წვლილი ფილმის შექმნაში აშკარა გახდა მას შემდეგ, რაც მან დამოუკიდებლად რამოდენიმე ფილმზე იმუშავა. დღეს იგი ქართული კინოს ერთ-ერთ წამყვან მხატვრად გვევლინება.

1981 წ. სოხუმში გამართულ რესპუბლიკურ კინოფესტივალზე ვახტანგ რურუას ნამუშევარი ფილმ „პასტორალში“ აღინიშნა პრემიით მხატვრის საუკეთესო ნამუშევრისათვის. ცნობილია, რომ „გიორგობისთევე“ და „იყო შაშვი მგალობელი“ ოთარ იოსელიანმა მხატვარ დიმიტრი ერისთავთან ერთად გადაიღო. დიმიტრი ერისთავიც და ვახტანგ რურუაც მეტად თვითმყოფადი, საკუთარი სტილისა და ხედვის მხატვრები არიან, ოთარ იოსელიანის სამივე ფილმი კი ერთიანი შემოქმედებითი მეთოდით შექმნილი სურათებია. აქ ჩვენ საინტერესო და, ერთდროულად რთულ საკითხს მივადექით — რამდენად წარმოჩინდება ეკრანზე მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერა? ჩვენი წერილის ძირითადი პრობლემაა სწორედ ესაა. ვიდრე ამ პრობლემას უშუალოდ შევეხებით, ჯერ თვალი გადავავლოთ კონკრეტულად რეჟისორისა და ორივე მხატვრის კინემატოგრაფიულ შედეგებს.

„გიორგობისთევე“, „იყო შაშვი მგალობელი“



ლი“, „ბასტორალი“ შავ-თეთრი ფილმებია და ეს, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ არის. მხატვრის ესკიზებში ჩანს ის ლაკონიური სამეტყველო ენა, რითაც ეს ფილმები ხასიათდება. ხშირად სიუჟეტურ, დრამატურგულ სვლას მეტ სიღრმეს ანიჭებს ინტერიერისა და რეკვიზიტის შერჩევა. მაგალითად, მთავარი მოქმედი გმირის — ნიკოს ოჯახური გარემო ფილმში „გიორგობისთვე“. ოთახის კედლები გმირის წინაპართა სურათებითაა მოფენილი. ამ სურათებიდან გვიცქერიათ ძველი ქართული ინტელიგენციის ტიპური წარმომადგენლები. ისინიც ასეთივე სინდისიერი და ზნემაღალი ადამიანები ყოფილან. დგას ავეჯი — მაგიდა, სკამები — ძველებური, სოლიდური, მშვიდი. აი, ამ გარემოში ტრიალებს ფილმის გმირი, რომლისთვისაც სინდისი — ცხოვრების ძირითადი შინაარსია.

ამგვარად, რეჟისორისა და მხატვრის ჩანაფიქრი ზუსტ სახვით გადაწყვეტას პოულობს ფილმში, რაც უქველად უფრო ქმედითსა და ემოციურს ხდის ფილმის მხატვრულ ქსოვილს.

ასევე უსიტყვოდ, მხოლოდ ლაკონიური და მეტყველი გამომსახველობითი ხერხებით მოთხრობილია ნიკოს თანაქრსელის — ოთარის ოჯახის ამბავი. აქ კადრიდან განდევნილია სიმშვიდე და დარბაისლობა. ყველა ყვირის; ამას რადიოს ხმაურიც ერთვის;

ოთახის მოწყობილობაც ოჯახის არამყარობის მანიშნებელია. აქ წარმავალი ფასეულობებით არსებობენ, პრაქტიციზმის კანონია გაბატონებული და ამიტომაც გასაგებია ოთარის შემგუებლის იოლ გზაზე გასვლის ამბავი.

„გიორგობისთვე“ ო. იოსელიანის პირველი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი იყო და აქ პირველად შეხედენ ერთმანეთს მხატვარი დიმიტრი ერისთავი და რეჟისორი ოთარ იოსელიანი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თანამშრომლობა ნაყოფიერი აღმოჩნდა.

ფილმში „იყო შაშვი მგალობელი“ დიმიტრი ერისთავი უკვე სცენარის თანაავტორადაც მოგვევლინა, რაც მეტად ნიშანდობლივია. როგორც ჩანს, რეჟისორისთვისაც ძირითადია მხატვარი ეყრდნობოდეს დრამატურგულ ჩანაფიქრს, უკვე ლიტერატურული სცენარის შექმნის პროცესში ვიზუალურად ხედავდეს ფილმის პლასტიკურ გადაწყვეტას, მის სტილისტიკას. ამიტომაც იოსელიანმა თავიდანვე დაიწყო მხატვართან მუშაობა, უკვე დრამატურგული ჩანაფიქრის ჩასახვის პერიოდთან. მომავალი ფილმის საერთო სტილზე ფიქრმა განსაზღვრა სწორედ ამგვარი თანამშრომლობა, რადგან „იყო შაშვი მგალობელში“ ძირითადი აზრი არა სიტყვიერი ინფორმაციით არის მოწოდებული, არა მძაფრი სიუჟეტური სვლებითა და ფსიქოლოგიურ ხასიათთა შეჯახებით, არა-

მე-20 საუკუნის დასაწყისის უცნობი მხატვარი. ქართული სცენა



მედ ქალაქის ყოველდღიურობისა და ამ ყოფილობაში მთავარი გმირის გათქვეფვის უსიტყვო ჩვენების გზით.

მხატვარმა და რეჟისორმა ზუსტად ასახეს ეს ყოველდღიურობა ქალაქზე, გაითვალისწინეს ცხოვრების ამ ნაკადში შეჭრილი კამერის თითქოს მოულოდნელი მოძრაობაც კი, ზუსტი კადრირებით გამოიანგარიშეს ნებისმიერი ნიუანსი და კინოაპარატის მოქმედების რაკურსიც. ყურადღებით რომ დავეკვირდეთ სურათის კადრირებას, ნახატების გვერდით, რთულ ნახაზებსაც დაინახავთ. აქ ზუსტადაა მინიშნებული მოძრაობის მიმართულებაც და გადაღების კუთხეც. ასე რომ, ქალაქზე უკვე მოცემულია მთელი სურათის მხატვრული სახე და ერთდროულად მითითებულია მისი ხორცშესხმის ტექნიკური მხარეც, რომელიც უკვე სცილდება მხატვრის კომპეტენციას და ოპერატორის ფუნქციებში გადადის. ამის მნახველს შეუძლებელია არ გაახსენდეს რენე კლერის ცნობილი გამოთქმა: „ფილმი მე უკვე მზად ნაქვს, დამრჩა მხოლოდ მისი გადაღება!“.

ახლა კი გავიხსენოთ „პასტორალი“. ქალაქელი მუსიკოსები მეგრულ სოფელში ჩამოდიან. თავისი არდადეგები მათ ახალი საკონცერტო პროგრამის შესწავლას უნდა მონაღმონ. დრამატურგიული ჩანაფიქრის მი-

ხედვით, ფილმში ნაჩვენები უნდა ყოფილიყო ჩამოსულ მუსიკოსთა და სოფელებს შინაგანი უკონტაქტობა, სულიერი გათიშულობა. ერთად, გვერდიგვერდ მცხოვრებ ადამიანთა ურთიერთობების არაბუნებრიობა. ამით ფილმს მაღალი ზნეობრივი პრინციპებიდან გამომდინარე უნდა დაეფიქრებინა საზოგადოება თავის ყოფაზე, ინტერესებზე, მიზნებსა და ამოცანებზე, მოკლედ რომ ვთქვათ — სულიერი საწყისისკენ უნდა მიემართა მაყურებლის ყურადღება. ამ ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, მხატვარმა ვ. რურუამ და რეჟისორმა განსაზღვრეს მომავალი ფილმის საერთო ატმოსფერო, რომელიც ჩვენთვის ჩვეული სოფლის ყოფის ზეაწეული და პოეტური სახეებით კი არ იქნებოდა გამოცემული (რაც წინააღმდეგობაში მოვიდოდა ღრმა ჩანაფიქრთან), არამედ უბრალო, ლაკონური ინტერიერით, ჩვეულებრივი სოფელური ყოველდღიურობით, მტკრიანი და მოუვლელი შარათი, სოფლის საკმაოდ ჭუჭყიანი სასადილოთი, სადაც დღენიადაც იკრიბებიან სოფლის მამაკაცები და რამოდენიმე ჰიქის შემდეგ საქვეყნოდ იჭრიან თავს უაზრო შეტაკებებში.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ „პასტორალი“ აგრძელებს და ამკვიდრებს იოსელიანის წინა ფილმების ესთეტიკას, მის ე. წ. „დოკუმენტური“ მანერით გადაღების მეთოდს. ამ

კადრი ფილმიდან „იყო შაშვი მგალობელი“

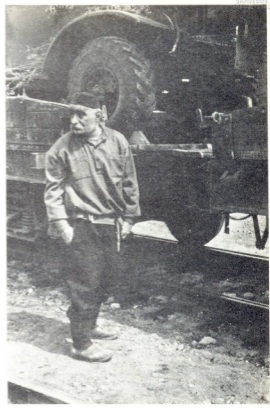




შემთხვევაში, რეჟისორმა ისევე გამოიხატა საერთო ენა ვახტანგ რურუსთან, როგორც თავის დროზე დიმიტრი ერისთავთან. მუშაობის პრინციპიც იგივე იყო — ქალაქზე უნდა შექმნილიყო ფილმის მხატვრული სახე, მისი სტილისტიკა. ვინაიდან ე. რურუაც ის მხატვარია, რომელიც თავის მუშაობაში ითვალისწინებს რეჟისორის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებას და ისწრაფვის ეკრანზე მაქსიმალური სინამდვილისაკენ, „პასტორალში“ მოხდა ორი ხელოვანის სრული ურთიერთგაგება, რის შედეგად ეკრანზე ჩვენ მივიღეთ ხაზების საოცარი ლაკონიზმით, ნატურის შესატყვისი შერჩევით, რეალური სოფლის სუნთქვით აღბეჭდილი სამყარო, რომელიც ასე ზედმიწევნით ზუსტად ესადაგებოდა ლიტერატურულ ჩანაფიქრს.

პარალელისათვის შეგვიძლია გავიხსენოთ სამსერიანი სატელევიზიო ფილმი „თუმი შეცვარე“, სადაც ე. რურუა ასევე გვევლინება რეჟისორ სოსო ჩხაიძის თანამოაზრედ. ქალაქზე შექმნილი ეპიკური ტილოს ზუსტი კადრირება თავისთავად მეტყველებს იმ კოლოსალურ მუშაობაზე, რომელიც ჩაატარა მხატვარმა, ძირითადად კი იმაზე, რომ უკვე სცენაზე მუშაობის პროცესში ისახებოდა მომავალი ფილმის საერთო სტილისტიკა. ასე ძლიერად რომ წააგავს დოკუმენტურს, დასაწყისში ბევრს ერეოდა კიდეც, თუ რომელ სახეობას მიეკუთვნება ფილმი — დოკუმენტურს თუ მხატვრულს. ამგვარად, მხატვარი უსადაგებს თავის უსკიზებს, ჩანახატებს, კადრირებას რეჟისორის თვითმყოფელ სამყაროს. თავის მხრივ, მხატვრის შემოქმედებითი პოზიცია, მისი მრწამსი ხელოვნებაში, მისი სტილი და სინამდვილის ასახვის თავისებურება გაავლენას ახდენს ფილმის მხატვრულ გადაწყვეტაზე და ბუნებრივია, რეჟისორის კინოსამყაროში თავისი კორექტივი და დამატებითი ელფერი შეაქვს.

ახლა კი მივმართოთ ე. წ. „ფერწერული“ კინოს ნიმუშებს — თენგიზ აბულაძის „ეიდრებას“ (მხატვრები თენგიზ და რეზო მირზაშვილები) და „ნატურის ხეს“ (მხატვარი რეზო მირზაშვილი). რეჟისორი, რომელმაც გადაიღო „მაგდანას ლურჯა“, ანუ ე. წ. „დოკუმენტური“ სტილის დამამაკვიდრებელი სურათი, ახლა იცვლის თავის მეთოდსა და სტილს. ამ ტრანსფორმაციის განმაპირობებელი მიზეზები უთუოდ თავად ლიტერატურ-



კადრი ფილმიდან „ჭარისკაცის მამა“

რული პირველწყარო და მხატვრის ნამუშევარიც იყო.

ყაყა-ფშაველასა და გ. ლეონიძის პოეტური სამყარო სრულიად სხვაგვარ გადაწყვეტას მოითხოვდა (ვიღრე ზემოთ დასახელებული ფილმები), როგორც ნატურის, ისე ინტერიერებისა და კოსტიუმების შერჩევის თვალსაზრისით. ამიტომ მხატვრები რეჟისორთან ერთად ეძებენ ისეთ მხატვრულ გადაწყვეტას, რომელიც ხშირად მეტაფორულია. აქ არ არის სწრაფვა იმისკენ, რომ ეკრანზე წარმოდგენილი სამყარო ცხოვრების ასლი შთაბეჭდილებას ტოვებდეს. პირაქით, ყველაფერი იქეთ არის მიმართული, რომ ზვიად მთები, თოვლიანი ქიუხები, წითელი ყაყაჩოებით მოფენილი ულამაზესი მინდორი „აღერდეს“ როგორც პოემა ცხოვრებაზე თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს „პოეტური“ სამყარო არ გამოირიცხავს დრამატული და ზოგჯერ ტრაგიკული მოტივების აღერებას. აქ იგულისხმება არა იდილიური, კონფლიქტებისა და შეჯახებების გარეშე დახატული სამყარო, არამედ რთული, ღრმ: განცდებისა და ენებების შემცველი, მსუყე,



კოლორ. ტული ფერწერული (და არა გრაფიკული, როგორცაც, ვთქვით, იოსელიანის ფილმებში ვხედავდით, საღებავებით დახატული კინოსამყარო.

საინტერესოა გავიხსენოთ თითქოს სრულიად განსხვავებული სტილისა და შინაარსის ფილმები, რომლებიც სხვადასხვა რეჟისორებმა და ოპერატორებმა გადაიღეს. მხედველობაში გვაქვს ფილმები: „მაგდანას ლურჯა“, „ჩენი ეზო“, „სხვისი შვილები“, „ქორწილი“. აქ იცვლებოდნენ რეჟისორები (თ. აბულაძე, რ. ჩხეიძე, მ. კობახიძე), ოპერატორები (ა. დიდმლოვი და სუხოვი, ლ. პაატაშვილი და ნ. სუხიშვილი), მაგრამ მხატვრების გ. გიგაურისა და კ. ხუციშვილის მანერა (ისინი იყვნენ ზემოაღნიშნული ფილმების მხატვრები) უცვლელი რჩებოდა და უქვევლია, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ფილმების სახიერების შექმნაში. დასახელებული მხატვრების სტილი გამოირჩევა იმ თავისებურებით, რომ შეავთერ ფილმებში ისინი შავსა და თეთრ ფერებს ისე იყენებენ, როგორც საღებავებს. მოქმედების განვითარების ფონი (ქალაქი, ქუჩა, სახლი) ძირითადად არჩეულია დღის იმ მონაკვეთში, როცა ეს ფონი ჩრდილშია, ხოლო მოქმედი გმირი სინათლეში იმყოფება. ამგვარად, გამოსახულება ფონისა და მოქმედი გმირის სხვადასხვაგვარი განათების გამო დიდ პლასტიკურ სიღრმეს იძენს, კადრი

კი — პერსპექტივას. გ. გიგაურისა და კ. ხუციშვილის ნამუშევრებში კადრი ყოველთვის მაქსიმალურად არის შევსებული (გარემოთი ან მსახიობით). ამავე დროს, მათ ხედვას ახასიათებს რეალისტურისა და პოეტურობის ის განუმეორებელი შეხამება, რომელიც ასე ორგანულია ქართული კინოსათვის.

მეტად საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი სახვითი მხარე ფილმში „ერთი ნახვით შეყვარება“ (რეჟისორი რ. ესაძე, მხატვარი თ. არჯვანიძე). ავტორების ჩანაფიქრით პირველი სიყვარული წარმოდგენილია ისეთ ძლიერ და ყოვლისმომცველ ძალად, რომელიც ცხოვრებაში ყველაფერს თავის იერს აძლევს. ამიტომ ადამიანები, საგნები ამ ფილმში სრულიად სხვაგვარ, არარეალურ ფერსა და ფორმას იძენენ. თბილისის იმ ქუჩებს, სადაც მიმდინარეობდა გადაღება, ახლაც კი შემორჩა ათასგვარ ფერებად გადაღებული ქუჩები, სახლის სადარბაზოები და კარფანჯრები. სწორედ ასე, თითქოს უცნაურად გამოიყურებოდა ყოველივე ფილმში. მაგრამ მხატვრის და რეჟისორის ეს მიგნება იმდენად ორგანულად იყო დაკავშირებული ფილმის ჩანაფიქრთან, რომ იგი ხელს არ გვიშლიდა, არ გვაწუხებდა.

საუბარი მხატვრის როლზე კინოში შეიძლება ვაგრძელდეს უსასრულოდ, რადგან ეს მეტად საინტერესო პრობლემა ქართულ კინომცოდნეობაში შედარებით ნაკლებად არის შესწავლილი.

ჩვენ შევეცადეთ ზოგადად გვეჩვენებინათ თუ რა რთული გზით მიმდინარეობს მხატვრის მიერ შესრულებული ნამუშევრის ხორცშესხმა ეკრანზე. ამიტომაც ნიმუშებად სხვადასხვა სტილის, მიმართულების, მიდრეკილებებისა და თავისებურებების მხატვრები ავირჩიეთ. ისიც საინტერესოა, თუ როგორ გამოიყურებიან ერთი და იგივე, აშკარად გამოხატული ინდივიდუალური ხელწერის რეჟისორთან სხვადასხვა მხატვრები, რა ხერხებით უსადაგებენ რეჟისორის ეკრანულ სამყაროს თავის შემოქმედებით თავისებურებებს.

ფილმში „ნერგები“ რ. ჩხეიძესთან უკვე არა გ. გიგაური და კ. ხუციშვილი მუშაობდნენ, არამედ ზ. მეშარიანიშვილი. მხატვარმა თავისთავად ასე განსაზღვრა ფილმის თემა და იდეა: რა არის ცხოვრებაში მთავარი, მუდმივი და რა—წარმავალი? მიწა, ხე,

კადრი ფილმიდან „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“





კადრი ფილმიდან „XIX საუკუნის
ქართული ქრონიკა“

ნერგი, ბაბუა, შეილიშვილი. ფილმის მთავარი გმირები განუყოფლად დაკავშირებულნი არიან იმ ცნებებთან, რომელიც მუდმივი და მარადიულია. ცოცხალი არსებანი ურღვევ კავშირში ბუნებასთან — ასე ესახებოდა მხატვარს ფილმის ძირითადი პათოსი. თვალი რომ გადაევალოთ ფილმისათვის შექმნილ ესკიზებს, მივხვდებით, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდათ მათ ფილმის პლასტიკური მხარის გადაწყვეტაში, მაგალურისათვის განვიხილოთ ორი ეპიზოდის კადრირება:

1. სცენა ავტობუსში ამერიკელ ტურისტებთან ერთად;

2. სცენა პატარა სადგურზე, როცა ბაბუამ და შეილიშვილმა აღარ იციან, როგორ გადაარჩინონ სიცივეს ნერგები და იწყებენ მათ გამალებით ჩარგვას ტრიალ მინდორში.

ორივე ეპიზოდში აღებულია კადრირების ერთი პრინციპი: როცა მსხვილი და საერთო ხედები ერთმანეთს ენაცვლება, პანორამები, ცალკეული კადრების კომპოზიციები და ეპიზოდის მთლიანი წყობა ქმნის ფილმის პლასტიკურ სახეს. თუ შეხსიერებაში აღვიდგენთ კინოსურათს, მივხვდებით, რომ ამ კონკრეტულმა კადრირებამ, ზუსტად ჰპოვა ასახვა ეკრანზე. თან იმასაც თუ წარმოვიდგენთ, რამდენი სიძნელე შეხვდა მთელს ჯგუფს გადაღების პროცესში, გაკვირვებას

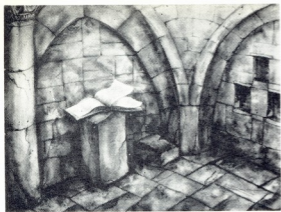
გამოიწვევს, რამდენად ერთგულადაა დაცული მოსამზადებელ პერიოდში შექმნილი ჩანახატების ყველა ნიუანსი.

ეს ურთულესი პროცესი კადრს მიღმა რჩება და მათურების თვალი ვერ ხედავს მხატვრის წვლილს ისე აშკარად, როგორც ჯგუფის სხვა წევრებისა.

მხატვრის მუშაობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი პერსონაჟების ესკიზების შექმნაა. როგორც წესი, კოსტიუმების შესაქმნელად სხვა სპეციალისტს იწვევენ, რადგან კოსტიუმების მხატვრობა თავისებური და კონკრეტული პროფესიაა. თუ რამდენად მნიშვნელოვანია პერსონაჟის გარეგნული იერი მისი ხასიათის აღქმისათვის, უკვე დიდი ხანია დადგენილი ჰქმნა რიტუა. ბევრი მსახიობისათვის გმირის ხასიათის გახსნის გასაღები სწორედ მის გარეგნობაშია, მის ჩაცმულობაშია, გრემში. მაგალითების ჩაოთელა შეტად შორს წაგვიყვანს, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ჩაცმულობის ცალკეულმა დეტალმა შეიძლება მსახიობს გარკვეულ მოძრაობა ან თავდაპირველ უკარნახოს, რაც თავის მხრივ, მოეხმარება მას პერსონაჟის შინაგანი ბუნების გახსნაში.

შესანიშნავი ნიმუშია სერგო ზაქარაიძის გიორგი მახარაშვილი.

დიდი როლი ითამაშეს მხატვრებმა ზ. მეძმარიაშვილმა და ნ. ყაზბეგმა კინოფილმ



ესკიზი ფილმისთვის „გზა შინსაკენ“

„ჯარისკაცის მამის“ მხატვრული სახიერების შექმნაში. უკვე ესკიზებში, ფილმის კადრირებაში გამოსკვივის ფილმის ძირითადი ეპიზოდი — ეს არის ბალადა, სადაც წინა პლანზე დაყენებულია ლიტერატურულ პირველწყაროში ჩასახული თემა: ხალხი ომში.

ერთ ესკიზზე გიორგი მახარაშვილი გლეხის ტანსაცმელშია ფრონტზე წასვლამდე, მეორეზე კი იგი უკვე ჯარისკაცია (ესკიზების ავტორი ნ. მანჯგალაძე). ორივე ესკიზში საინტერესოდ არის ნაპოვნი ინდივიდუალური ხასიათი გლეხისა, რომელშიც კომედიურობა და მონუმენტურობაა შეხამებული. შემდგომ მხატვრის ეს საინტერესო მიგნება მრავალმხრივ განახორციელა ს. ზაქარიაძე.

დავაკვირდეთ პირველ ესკიზს: გლეხი გიორგი მახარაშვილი თავის ვენახში. შუბლზე ჩამოშლილი თმა, მუქი, ერთმანეთზე გადახმული წარბები, თვალშისაცემად დიდი ყურები, საშუალო ზომის წვერ-ულვაში. ჩვენ წინ არის, ერთის მხრივ ქართველი გლეხის ტრადიციული სახე (უფრო სწორად, კახელი გლეხის სახე), რომლის გარეგნობაში მეტია კავშირი ბუნებასთან, მიწასთან, თანდაყოლილ გლეხურ სიბრძნესთან, ვიდრე განათლებასა და მწიგნობრობასთან. ტანზე აცვია დიდი გადმოშვებული ხალათი, საკმაოდ დიდი შარვალი (რომელსაც დიდი უბე აქვს და ამიტომ კომიკურადაც კი გამოიყურება) და დიდი ცხვირაწული წულეები. წულეებს სქელი და სიმძელი ლანჩები აქვს (იგულისხმება, რომ ისინი ავტომობილის საბურავისაგანაა გამოჭრილი). როდესაც მახარაშვილი გადააბიჯებდა თავისი კუთხის ზერებს და

შვილის საძებნელად შორეულ გზებზე გაველიოდა, მისი ნაბიჯები მტკიცე და გამოზომილი უნდა ყოფილიყო. თავზე კახური ქუდი ახურავს, მხარზე დატვირთული ხურჯინი აქვს გადაკიდებული. ესკიზში მართლაც ხალხური სახეა მოცემული. ესკიზიდან ნაკარნახევი ეს დეტალები უფრო სრულყოფილად „აელვრდა“ ფილმში, რადგან ისინი გააცოცხლა ისეთმა მსახიობმა, როგორც სერგო ზაქარიაძე იყო.

მეორე ესკიზზე გიორგი წითელარმიელის ფორმაშია გამოწყობილი. მახარაშვილის გვერდით ჯარისკაცების სხვა პორტრეტებიცაა დახატული. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი მძიმე საფრონტო სიტუაციაში არიან, ყველა მათგანი სუფთადაა ჩაცმული, საყელოც კი შეკრული აქვთ სიციხისა და დიდი დამბულობის მიუხედავად — ასეთია წესი. ჯარისკაცისთვის ამ წესის დარღვევა საფრონტო პირობებშიც კი არ შეიძლება. სრულიად სხვაგვარად გამოიყურება გიორგი მახარაშვილი: მას საყელო შეუხსნია, ქამარიც ქვემოთ აქვს ჩამოწეული, ავტომატის უხეზოლო უქირავს ხელში... რატომ? საქმე იმაშია, რომ ჩანაფიქრის მიხედვით, გიორგი არც არასოდეს გამხდარა ჯარისკაცი ამ სიტუაციის პირდაპირი გაგებით. მას ცხოვრებამ, ისტორიამ მოსთხოვა ხელში აეღო იარაღი და მან ეს შეასრულა, თორემ სულში კახელ გლეხად დარჩა. ამიტომაც დაჭრილ შვილს რომ დაინახავს და შეშფოთებული რკინის მუზარადს მოიხსნის, მის თავზე ისევ მისთვის განუყრელ კახურ ქუდს დავინახავთ.

დეკორაციების ესკიზები და შემდგომ მათი რეალური განხორციელება მხატვრების მიერ დამაჯერებლად არის შესრულებული. რუსული სოფლის ქოხი, ჰოსპიტალი და ბოლოს, გერმანიაში სამსართულიანი დიდი შენობის ვესტიბული მალალი კოლონებითა და ხვეული კიბეებით ისეა დაგეგმილი, რომ იძლევა საშუალებას მოქმედება სხვადასხვა სიბრტყეზე განვითარდეს. ამით იქმნება სივრცისა და სიღრმის შეგრძნება. საერთო ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, გამოსახულება თითქოს დოკუმენტურობისაკენ მიისწრაფის და ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ ფილმის ბოლო ნაწილებში გამოყენებულია დოკუმენტურ-ქრონიკული კადრები, რომლებიც ზუსტად შეერწყა დადგმულ ეპიზოდებს და ერთ მთლიან სტილისტიკაში მოექცა.



ესკიზი ფილმისთვის „გზა შინსაკენ“

მცენარეულობით, რეკვიზიტით, რომლებსაც ფილმის პერსონაჟები ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ეჯახებიან. თითქოს აქ საკვირველი არაფერია. მაგრამ იმწამსვე შევიგრძნობთ, რომ ასეთი ბინა სინამდვილეში არც არსებობს. რომ ეს ცხოვრების მოდელი არ არის. მხატვარი და რეჟისორი აღწევენ სრულიად საწინააღმდეგო მიზანს. აშორებენ ფილმს ყოველდღიურობას და არსებობის განზოგადებულ ფორმად აქცევენ. ყოფით დეტალების დახვევა ახალ თვისობრიობაში გადადის და ორგანულს ხდის ამ ატმოსფეროდან გვირის გაქცევას ბუნების წილში. შესაძლოა იქ ჰპოვოს ახალგაზრდამ ის სულიერი ჰარმონია, რომლის პოვნა შეუძლებელი იყო ქალაქში, სადაც ერთგვაროვნება, ფარისევლობა და მოჩვენებითი გულისხმიერება სუფევს.

ა. რეზიაშვილის პირველი ორი ფილმის მხატვარი ამირან კაკაბაძე იყო. „საფეხურში“ იცვლება მხატვრები, მაგრამ რეჟისორის ეკრანული სამყარო ისეთივე თვისებებით გამოირჩევა, როგორც წინა სურათებისა, მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედება უკვე დღევანდლობაში იშლება და ისტორიულ ფონის ფართო განზოგადება რეჟისორს აღარ სჭირდება.

აქ, ალბათ, კიდევ ერთხელ უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ მკვეთრი, აშკარად ინ-

დივიდუალური, ხაზგასმულად განსხვავებული თვისებების მატარებელი რეჟისორი ფილმის ჩანასახშივე აცნობს მხატვარს ნაწარმოების დედაბრს, დრამატურგიულ ჩანაფიქრს და ა. რეზიაშვილის თვითმყოფად კინოსამყაროს ნაზიარევი მხატვარი იწყებს ამ ჩანაფიქრის ქალაქზე ხორცშესხმას უკვე ამ სამყარო! სტილის თავისებურების გათვალისწინებით.

ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ ო. იოსელიანისა და დ. ერისთავის შემოქმედებით თანამშრომლობაზე. საფრანგეთში გადაღებული ფილმი „მთვარის ფავორიტები“ ამ თანამშრომლობის კიდევ ერთი ბრწყინვალე ნიმუშია. დ. ერისთავი მხატვართა იმ კატეგორიას განეკუთვნება, რომელნიც დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობით, დეტალურად და დრამატურგიული ჩანაფიქრის ღრმა წვდომით ყოველივეს ქალაქზე გამოსახავენ. დ. ერისთავის მიერ შესრულებული კადრირება — ეს არის ნამდვილი ხელოვნება, ხელოვნება პიროვნებისა, რომლისთვისაც კინოს მხატვრობა ძირითადი პროფესია არ არის.

ეკრანზე აშეტყველებული ეპიზოდები აბსოლუტურად შეუცვლელადაა გადმოტანილი ქალაქზე შესრულებული კადრირებიდან.

ამ მხრივ შესანიშნავი ნიმუშია ეპიზოდ „პოლიციაში“. ეს აწყობილი, ყოველივე ზედმეტისაგან გაწმენდილი მექანიზმი, სადაც

რობოტის მსგავსი ადამიანები ოთახიდან ოთახში, დერეფნიდან დერეფანში, საქმიანად დადიან, თანდათან ძალადობის მეტაფორად იქცევა.

დ. ერისთავის მიერ შესრულებულ კადრირებაში გამოთვლილია ყოველი მოძრაობა, რომელიც ეკრანზე შემთხვევითობის ეფექტს ბადებს. მაგრამ რეჟისორმა და მხატვარმა მათემატიკური სიზუსტით გამოთვალეს არა მარტო ორი თანამშრომლის დერეფანში შეხვედრის მომენტი, არამედ ამ წამიერი შეხვედრის დროს კამერის დახრილობის რაკურსიც კი, რაც მეტად გულმოდგინედ გამოსახეს ქალაღზე.

მხატვარი თავიდანვე ღრმად ჩასწვდა ლიტერატურულ სცენარში ჩადებულ ჩანაფიქრს — დასავლური კულტურისა და ცივილიზაციის დეგრადაციის ჩვენებას და ქალაღზე დაიწყო ამ იდეის ვიზუალური ხორცშესხმა. შემდეგ დ. ერისთავი პარიზში ჩავიდა, რამოდენიმე თვე სწავლობდა იმ

ქუჩებს, სახლებს, ხედებს, სადაც მოქმედებდა უნდა გაშლილიყო. ყოველივე ეს ისახებოდა ქალაღზე, თანდათან იხატებოდა ფილმი.

ამგვარად, დღეს ქართულ კინოში მოღვაწეობენ სხვადასხვა სტილისა და მისწრაფების მხატვრები. ბევრ მათგანს აშკარად გამოხატული ინდივიდუალობა გააჩნია, მაგრამ მხატვრის მუშაობა კინოში განსხვავებული, რთული და სპეციფიკური პროცესია, რომელიც მიმდინარეობს ძირითადი შემოქმედებითი ძიებების პარალელურად ისე, რომ ზოგჯერ შეხების წერტილებიც არა აქვს მხატვრის დამოუკიდებელ ფერწერულ სამყაროსთან. ნებისმიერი კინომხატვრის შემოქმედება უპირველესად გულისხმობს კინოს სპეციფიკის ღრმად და ამომწურავ ცოდნას და გამოყენებას, დრამატურგიული ჩანაფიქრის ეკრანულ ხორცშესხმას სწორედ ამ სპეციფიკის გათვალისწინებით, მისი სიღრმევი გააზრების გზით.

პანორამა

კომუნიკაციის გლობირება

პანიპარსხშიში (გფრ) გამართული კონგრესის მთავარი თემა იყო: „მასობრივი ინფორმაციის საშუალებანი — ღია საზოგადოების უზანსკენელი ტაბუა“. ამ კონგრესზე ცნობილმა ამერიკელმა სწავლულმა და პუბლიცისტმა ნეილ პოსტმენმა განაცხადა, რომ „გართობის ბიზნესი“ ამერიკაში საბოლოოდ დააჩლუნგებს ადამიანის კრიტიკული აზროვნების უნარს, მართალია, ჩემი რწმენა „ქეშმარიტად კონსერვატორულია, მაგრამ რონდ რეიგანი უხიამო, უფრო მეტიც, რადიკალის საზოგადოების ტიპია, რომელიც კონსერვატორული ფილოსოფიის დეკონსერვაციით მასალით სარგებლობს და ამგვარად კონსერვატიზმს უქმნის ფრიალსა და დიდებას“.

პოსტმენის „ნეომარქსიზმი“ აღფფოთებული გაზ. „ველიტის“ კორესპონდენტი ზიგმარ ფაუსტი შენიშნავს, რომ ამ მიმართულებით ცდილობდა ოდესღაც ემუშავა „კინიშე ემანუელ კანტს“, გონის ადექტს, რომელმაც ვერ შესძლო მასებს დაუფლებოდა, განსხვავებით „ტრიბუნალ პრომეთესაგან“, რომლის ნაპერწყლები ქრთ კიდევ დღევან თვით ისეთ ქეშმარიტ კონსერვატორში, როგორც პოსტმენია.

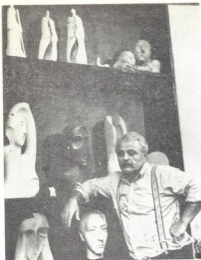
პოსტმენის აზრით, ამერიკული ტელევიზია ზედმეტად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ვიზუალურობას, ხოლო ნაჩვენები ინფორმაცია მოკლებულია ყოველნაირ ფონს, რაიმე კავშირს და განმარტებას.

კონგრესზე მკაცრი კრიტიკული შენიშვნები გამოითქვა, აგრეთვე, დასავლეთ გერმანიის ტელევიზიის მისამართით. აღინიშნა, რომ მას ახასიათებს „ორნიერი მორალი“: ერთის მხრივ იგი საზოგადოების ყველაზე განსხვავებულ ჭგუფს უთიენებს შეუწყნარებლობას, მეორეს მხრივ მას არ შეუძლია დასძლიოს „კომუნიკაციის ბლოკირება“ და უზრუნველყოს ნამდვილი „აზრთა პლურალიზმი“. ეს ტელევიზია თუმცა კი ქადაგებს „ახალ მორალს“, ადამიანის „ტოტალურ ემანსიპაციას“, სინამდვილეში ხელს უწყობს მის რღვევას.

მაგალითისათვის მოიყვანეს „გამბრწენელი“, დიხ პარმონიული მიდგომა ოჩახისა და ცოლ-ქმრული ურთიერთობის პრობლემების გაშუქებაში, რომელიც საზოგადოებრივი კრიტიკის საბურველით, ადამიანებს ათავისუფლებს მორალური პასუხისმგებლობისა და ქეშმარიტად მუშინატარული ნორმების დაცვის აუცილებლობისაგან.



კლასტიკა სივრცეში



ირინე აბესაძე

როლანდ ნაროუშვილის რამდენიმე ნამუშევარი ამ ათიოდე წლის წინ ახალგაზრდა მხატვართა და ხელოვნებათმცოდნეთა პირველ სემინარზე ვიხილე, სახელდახელოდ მოწყობილ გამოფენაზე. ახალგაზრდა ხელოვანთა მიერ წარმოდგენილ მრავალ საინტერესო ნაწარმოებთან ერთად, ჩვენი ყურადღება მისმა რამდენიმე დეკორატიულმა ქანდაკებამაც მიიპყრო.

პლასტიკური კომპოზიციები „ჰორიზონტი“ და „დედობის“ რამდენიმე ვარიანტი მოწმობდნენ ახალგაზრდა მოქანდაკის მიერ საკუთარი ძალების მოსინჯვას საპარკო-დეკორატიული ქანდაკების თანხში.

ნამუშევრებში ვლინდებოდა მხატვრული პრობლემატიკა, რომელიც განმსაზღვრელი გახდა ნაროუშვილის შემოქმედების შემდგომი წარმართვისა და განვითარებისათვის.

სიმბოლურად გადაწყვეტილ კომპოზიციაში „ჰორიზონტი“, მამაკაცისა და ქალის სხეულების მიმანიშნებელ სკულპტურულ მასათა გადახლართვის შედეგად შექმნილი ცარიელი სივრცობრივი ზერტები გულისხმობდა გაშლილ სივრცეში ჰაერის მასებთან შეპაექრებას.

„დედობის“ მარადიული თემის რამდენიმე ვარიანტი, მოქანდაკის მიერ სხვადასხვა ფერის შამოტის მასალაში განსხეულებული, მეტყველებდა როგორც მასალის, ისე ფერის ფაქიზი შეგრძნების უნარზე. განსხვავებული შეფერილობა (შავი და წითელი) თავის მხრივ ხელს უწყობდა ერთი თემის სხვადასხვა რეგისტრში აყვარებას.

მოქანდაკესთან ამ პირველმა შეხვედრამ დამარწმუნა, რომ რ. ნაროუშვილი სერიოზულად მოაზროვნე შემოქმედია, რომელიც შესანიშნავად გრძნობს ღრობის მაჯისცემას, ცდილობს საკუთარი პოზიცია დაიკავოს მხატვრულ ცხოვრებაში, გამოკვეთოს შემოქმედებითი მრწამსი და სამეტყველო ენა.

რამდენიმე ხნის შემდეგ გამოცემლობა „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში მოეწყო რ. ნაროუშვილის პერსონალური გამოფენა, სადაც, გარდა ჩემთვის ნაცნობი დეკორატიული ქანდაკებებისა, მრავალი ახალი ქმნილება ვიხილე, რომლებშიც გამქვანდა მოქანდაკის მეტი დამოუკიდებლობა და სიბრძნე დასახულ ამოცანასთან შეჭიდებისას.

ექსპოზიციამ ცხადყო, რომ მოქანდაკის შემოქმედება ორ ძირითად ღერძს უტრიალებს. ეს არის თანამედროვე პორტრეტის შექმნა და დეკორატიულ-სკულპტურულ ფორმათა ძიება. ღია პლასტიკურ კომპოზიციებს თითქოს „სული ეხუთებოდათ“ საგამოფენო დარბაზის კედლებში და თავისუფლად ამოსუნთქვას ლაშობდნენ. სულ ახლახანს კი, როლანდ ნაროუშვილის შემოქმედებასთან ჩემი მესამე შეხვედრისას სოფლად, ამის ერთგვარი „რეალიზაცია“ ვიხილე. რამდენიმე წელია, რაც მოქანდაკე თავის პაპისეულ ნაფუძვარზე, მცხეთის რაიონის სოფელ ძველ ქანდაში დასახლდა. მისი პაპა, დედის მხრიდან, წარმოშობით გერმანელი, ჩვენი საუკუნის დასაწყისში გადმოსახლდა გერმანიიდან და ქართლში დამკვიდრდა. აქ, ამ სოფელში გარდა პაპისა, გერმანული კოლონიის

სხვა წარმომადგენლებიც ცხოვრობდნენ, რომლებმაც ქართული ოჯახები შექმნეს.

აბიზინიელი ეზოს გაშლილ სივრცეში, ყოველგვარი პოსტამენტის გარეშე, პირდაპირ მწვანე, ხასხასა ბალახზე ამოზრდილი სხვადასხვა, დეკორატიულ-სკულპტურული ფორმა, სივრცობრივი კომპოზიცია. შუაზე გახლეჩილი ბაზილიკური ნაგებობის მსგავსი შენობის ინტერიერი, დაზგურ ქანდაკებებთან ერთად, საესეა წიგნებით, კედლებზე გამოფენილია პასტელის ტექნიკით შესრულებული გრაფიკული ფურცლები, რომლებშიც მოქანდაკის ამორფული ხილვები ირეკლება.

როლანდ ნაროუშვილი ქართულ ქანდაკებაში 70-იანი წლების შუა ხანებში მოვიდა, იმ წლებში, როდესაც ახალგაზრდების შემოქმედებაში სხვადასხვა რიგის მხატვრულ, პლასტიკურ-სახეობრივ ამოცანებთან შეჭიდებისას, განსაკუთრებულ ადგილს მანც პლასტიკის კონსტრუქციული საწყისის გამოკვენისაკენ მიმართული ძიებანი იკავებდნენ.

თუმცა, ამგვარი ძიებანი, არა თვითმიზნური, სხვა სახის მხატვრულ ამოცანებთან მჭიდროდ დაკავშირებული, ჯერ კიდევ უფროსი თაობის მოქანდაკეთა ხელოვნებაში იყო თვალსაჩინო.

როლანდ ნაროუშვილის შემოქმედებითი აზროვნებაც იმთავითვე ქანდაკების იმ თავისებურებათა შეცნობისაკენ წარიმართა, რომელთაც გარემოსთან აქტიური ურთიერთკავშირის დამყარება ძალუბთ, რისთვისაც იგი მიმართავს ქანდაკების ე. წ. „საწყის ელემენტებს“, შეისწავლის რა სკულპტურულ მოცულობათა სტრუქტურის გამომსახველ სამუალებებს — მსალის სიმძიმეს, სიმყიფეს, ფაქტურის თავისებურებებს, სკულპტურული მოცულობისა და მასის სივრცობრივი ორგანიზაციის გზებს. ძიებაში კი ისახება გარემოსთან სკულპტურის ურთიერთკავშირისა და კომპოზიციური წყობის ახლებური გააზრების ამოცანები. ამგვარი ძიებისას გარდაუვალია და ბუნებრივიც ის ხარკი, რასაც მოქანდაკე (ისევე, როგორც ყოველი ხელოვანი) უხდის ქანდაკების საუკეთესო საკაცობრიო მონაპოვრებს, რომლებიც მისსავე შემოქმედებით პრობლემატიკას ესადაგებიან. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ რ. ნაროუშვილის ნამუშევრებს, გარდა მექვიდრობისაღმი თავისუფალი ინდივიდუალური დამოკიდებულებისა, პირველყოვლისა, ემოციურ-სა-



„ლუიზა“

ხეობრივი აზროვნების თვითმყოფადობა გამოარჩევთ.

მოქანდაკის შემოქმედებაში გარკვეული ადგილი უჭირავს პორტრეტს. როგორც კონკრეტულ, ისე დეკორატიულ პორტრეტებში გამოვლინდა მოქანდაკის სწრაფვა მხატვრულ სახეებში სულის ამტყვევებისა. კონკრეტულ პორტრეტთა გალერეას, ძირითადად, შემოქმედნი, აქტიური საწყისის მატარებელი, ძლიერი ნებისყოფის პიროვნებანი წარმოადგენენ: მუხრან მაჭავარიანის, მურმან ლებანიძის, გურამ ფანჯიციძის, ჭაბუა ამირეჯიბის, შოთა ნიშნიანიძის, ბელა ანბაღულიანის, კრიტიკოს თამაზ წიგწივაძის, ფიზიკოს ბრუნო პონტეკორვოს, მსახიობების — ოთარ მეღვინეთუხუცესის, თენგიზ არჩვაძის, ალექსანდრე ჩხაიძის და სხვათა პორტრეტებში შეიძლება ამოვიკითხოთ ის გარეგნული, დამახასიათებელი, პიროვნული ნიშნები, რომლებიც თითოეული კონკრეტული პიროვნების განუმეორებელ ინდივიდუალობას მიუთითებს, ამავე დროს, მოქანდაკის დამოკიდებულებასაც ვადმოსცემს. რ. ნაროუშვილი გაურბის ფორმის დეტალიზაციას, ხაზს უსვამს მხოლოდ მთავარს — ზოგან გრაფიკულ-ხაზობრივი გადაწყვეტით, ზოგან კი შუქ-ჩრდილის მოდელირებით.

გენიალური გერმანელი კომპოზიტორის



„გენო“

ბეთხოვენის პორტრეტი მოქანდაკემ გრაფიკულად გამომსახველი, შუქ-ჩრდილით მკვეთრად მოდელირებული მკვრივი სკულპტურული ფორმებით გამოქმენა. ყურადღებას იპყრობს მარცვლოვანი ფაქტურის გამოყენება პორტრეტის დამუშავებისას და მისი „გააქტილიად“ დამაგრება წინ წამოწეულ, გამოკვეთილ, დაბალ პოსტამენტიზე.

აღნიშნულ პორტრეტთან ახლოს დგას, შესრულების მხრივ, ბელა ახმადუღინას პორტრეტი, გამოქმენილი ნატურიდან. პოეტი ქალის თავი თითქოს პოსტამენტიდან ამოიზარდა (ამჭერად უფრო მაღალი ოთხკუთხა ფორმის). მოქანდაკე ცვლავ დეტალურად, გრაფიკულად ამუშავებს თმის ვარცხნილობას, რომელიც ერთგვარ მხატვრულ აქცენტად აღიქმება. გლუვად დამუშავებული სახის ნაკვეთების სინატიფეს ხაზს უსვამს გრაფიკულად დაღარული თმის ტალღები. ნუშისებრი დიდრონი თვალები განსაკუთრებულ ხიბლს ანიჭებს პოეტური განცდით დამუხტულ ქალის სახეს, რის დაფიქსირებაც შესძლო მოქანდაკემ.

ჩები მხატვარი ქალის ალენა კრატკას პორტრეტში მოქანდაკე მეტი პირობითობისაყენ იხრება. აქ მისთვის მთავარია შუქ-ჩრდილის იმგვარი შეპირისპირება, როდესაც, სახის ნაკვეთების პირობითი მონაზულობისას, სკულპტურული მასების დამუშავება ძუნწია, ადგილ-ადგილ მსუბუქად „დანაღმუ-

ლი“, რაც სრულიადაც არ ანაწევრებს მოცულობას, პირიქით, შუქ-ჩრდილის ფაქიზი დამუშავებით თითქოს პერის მასების მსუბუქი ნისლიდან გამოპყოფს ქალის ნახ სახეს.

მოქანდაკე გენო ზაქარაიას პორტრეტში კი ჩანს თბილი დამოკიდებულება კოლეგისადმი, ერთგვარი „მეგობრული ინტიმი“. ოღნავ წინ გამოწეულ ბაგეში მტკიცე ნებისყოფაცა და სევდანარევი ღიმილიც იკითხება.

გარდა კონკრეტულ პიროვნებათა პორტრეტებისა, როლანდ ნაროუშვილს შექმნილი აქვს განზოგადებული დეკორატიული პორტრეტები, სივრცობრივი კომპოზიციები, რომელთა უაღრესად პირობით გადაწყვეტაში ჩანს მისი შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივი თავისებურებანი. იგი შესანიშნავად გრძნობს მასალის (უფრო ხშირად შამოტის, ხის) ესთეტიკურ შესაძლებლობებს, რაც მას საშუალებას აძლევს მიღწიოს პლასტიკური ფორმის გამომსახველობას, მის ერთგვარ „გასულიერებასაც“.

მოქანდაკე უპირატესობას შამოტის მასალაში მუშაობას ანიჭებს. ეს უაღრესად დამყოლი მასალა, ხელების ზუსტ მოძრაობას რომ მოითხოვს, თითქოს მოულოდნელი „ექსპრომტისაყენ“ მოუწოდებს მოქანდაკეს, ამ იმპროვიზაციის შედეგად იბადება მხატვრული ფორმა, რომელიც თავის მხრივ მოქანდაკეში გარკვეულ მხატვრულ ასოციაციებს იწვევს და ასე ჩნდება სახელდებაც „სიამის ტყუპები“ თუ „კონფლიქტი“, „შე-

„კონფლიქტი“

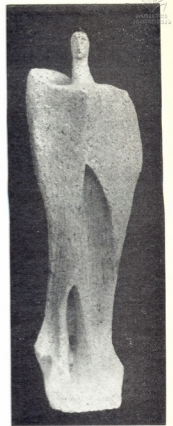


სართავი“, „სამი გრაცია“, „აღდგომის კუნძული“ და სხვ.

რ. ნაროუშვილი ბევრს მუშაობს ხის მასალაშიც. შამოტისაგან განსხვავებით, ხე უფრო ძნელი და რთული დასამუშავებელი მასალაა. ამავე დროს, აღნიშნულ მასალაში დიდი დეკორატიული შესაძლებლობებია დაუჩვენებელი, რომლის „ამოკითხვაც“, მისი არქიტექტურულ-ორგანიზაციული თვისებების გამოვლენაც ცოტას თუ ხელეწიფება. შამოტისაგან განსხვავებით, რომელიც თითქოს მოქანდაკეს წუთიერის, ცვალებადის, ძალიან კერძოს გადმოცემის საშუალებას აძლევს და ძირითადად ინტერიერებისათვის განკუთვნილ დაზგურ ქანდაკებებს უხდება, ხის მასალაში განხორციელებული დეკორატიული ფორმები უფრო მარადიულის, ბუნებასთან სიახლოვის ასოციაციას იწვევს და სწორედ ამიტომ თითქოს ბუნებაში, გაშლილ სივრცეში ჩასახლებას შოიხოვს.

თუკი შამოტის მასალაში მუშაობისას მოქანდაკე სხვადასხვა ტექნიკური ხერხებით (იქნება ეს ფერისა თუ ზედაპირული დამუშავების საშუალებით მასალის ბუნებრივი ფაქტურის „შენიღება“, სხვა „გამძლე“ მასალასთან მიმსგავსება (რასაც მას იმპროვიზაცია კარნახობს), ხის მასალაში მუშაობისას მოქანდაკის სურვილია შეინარჩუნოს მასალის ფაქტურის ბუნებრივი ხიბლი. ასე მაგალითად, ხის ორი ცილინდრული ფორმის დეკორატიული პლასტიკური მოცულობა ბუნებაში არსებულ ორგანულ ფორმებს მოგვაგონებს. ხის ბლოკის შუაზე გადახლეჩილი მასის სივრცობრივი ნაპრალი, თვით ხის ფაქტურის ბუნებრივი, ჩამუქებული და ნათელი ტონების თავისებური თამაში ქმნის პლასტიკური ფორმის დეკორატიულობას.

რ. ნაროუშვილის თავისუფალ სკულპტურულ კომპოზიციებში, დეკორატიულ-პლასტიკურ ფორმებში თვალნათლივ ჩანს ის მხატვრული პროცესები, რომელნიც საცნაურია თანამედროვე დეკორატიული ქანდაკების განვითარების დღევანდელ ეტაპზე, როდესაც სკულპტურული კომპოზიციების შიდა სივრცის მხატვრული გააზრებისას დიდი ყურადღება ექცევა მოცულობათა ურთიერთმიმართებას, რაც განსაკუთრებით სახიერს ხდის სილუეტს. ამ შემთხვევაში მოცულობათა შემომსახლრელი ხაზი (კონტური) გაზრდილი პლასტიკურ-ემოციური დატვირთვის მქონეა და მხატვრული სახის ძი-



ნ. ნაროუშვილი

რითად განმსაზღვრელ მახვილს წაოთაოდგენს.

რ. ნაროუშვილის სკულპტურულ კომპოზიციებში „სერენადა“, „სამი გრაცია“, „ჰორიზონტი“ და სხვა, ძირითადი ემოციური მუხტის მატარებელია სწორედ ვერტიკალების და ჰორიზონტალების რიტმული მონაცვლეობით შექმნილი მეტყველი სილუეტი, რომელიც, თავის მხრივ, კარგად ესადაგება სივრცეში მოცულობის აგების დეკორატიულ კანონებს.

რადგან საუბარი სივრცეში სკულპტურული მოცულობის აგების კანონებს შეეხო და ქანდაკება კი, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენს საგანს, კონსტრუქციას სივრცეში, ამიტომ რ. ნაროუშვილის სივრცობრივ-დეკორატიულ კომპოზიციებზე საუბრისას მხედველობაში უნდა მივიღოთ მათთვის ნიშანდობლივი სივრცობრივი აგების ლოგიკა. მაგალითად, ქანდაკებებში „მინიარის ასული“, „მწვანე მინდორი“ და „აპრილი“ ქალის ფიგურის ჰორიზონტალური განფენის სხვადასხვა ცდაა მოცემული. როგორც ცნობილია, ეს თემა მრავალ მოქანდაკეს აქვს გააზრებული, მაგრამ რატომღაც ყოველ ამგვარ

გადაწყვეტას კრიტიკოსები ხშირად პ. მურის „გადამოძღვრებად“ ნათლავენ. ამგვარ ბრალდებას ვერ გადაურჩა როლანდ ნაროუშვილიც, რაც, ჩვენის აზრით, საწყისშივე მცდარი ბრალდებაა, რადგან ეს იგუვებს ნიშნავს, თუ მოქანდაკებს საერთოდ აეკრძალებათ ქალის შიშველი ტორსის შესრულება იმ მოტივით, რომ მასში კრიტიკოსის „ფიზიკური თვალის“ აუცილებლად ამოიკითხავს გარდასულ ეპოქათა (კლასიკური ბერძნული, ელინისტური ხანის ქმნილებები) თუ არცთუ ისე შორეული წარსულის ავტორიტეტთა გარკვეულ რკალთან (იქნება ეს მაიოლი, ბურღელი, ბრანკუსი, მური თუ სხვა) სიახლოვეს, და, მასადაძმე, „გადამოძღვრებად“ მონათლავს მას.

ქალის პორნოგრაფიულად დაყენებულ სხეული პოსტამენტის გარეშე „წამოწოლილი“ მინდორზე, მრავალი ქვეტექსტისა და ასოციაციის მატარებელია. მასში თითქოს ბუნებისა და ნაყოფიერების ძალა განიფეთბული. სხეულის ნარნარმა თუ ტუხილმა ხაზებმა სიმშვიდისა თუ, პირიქით, მდინარის მშფოთვარე დინების ასოციაციაც შეიძლება გამოიწვიოს ხელოვანში და, შესაბამისად, მყურებელში. ამიტომ ყოველი ახლებური გააზრება თემისა, ახალი შინაარსობრივ-ემოციური კოდის მატარებელი ნაწარმოები, თუნდაც ავტორიტეტის მიერ უკვე აპრობირებული ხერხებით, „გადამღვრებად“ არ უნდა მონათლოს. ამგვარად ვეცხავება ჩვენ რ. ნაროუშვილის მიერ გაშლილ სივრცეში, პლენერზე პოსტამენტის გარეშე დასადგმელად გამიზნული სკულპტურული ფორმები: „აპრილი“ და „მწვანე მინდორი“.

თუ „აპრილი“ ხაზთა რიტმული დინებაა ხაზგასმული, შინაგანი დინამიკაში იგრძნობა ქალის სხეულის გაწევილ ფორმებში, ამავე თემის მეორე ვარიანტში („მწვანე მინდორი“) მოქანდაკეს ქალის სხეულის მასების პორნოგრაფიული განაწილებისას მეტ პირობითობას, ერთგვარ (პირამიდისებრ) გეომეტრიულ ფორმებს მიმართავს, რაც სკულპტურულ მასაში მოძრაობის, შიდა ძალის „დადუმების“ შთაბეჭდილებას ახდენს.

აღნიშნული ორი ვარიანტი მოქანდაკის მიერ სკულპტურული მასის სივრცესთან ურთიერთობის ორი შესაძლებლობის წარმოდგენის ცდაა. პირველი, როდესაც ხდება ქანდაკების მიერ სივრცის ერთგვარი „დაპყრობა“, ისე რომ სივრცის შესაძლებლობანი კ

არ იჩქმალება, არამედ ცოცხლდება, პარმარე ნიულად ერწყმის ქანდაკების შიდა სივრცეს. დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სივრცობრივ ხერხებს, რომლებშიც პაერის მასების გამჭოლი მოქმედება ერთგვარად „ამსუბუქებს“ ფორმას, თითქოს სივრცულეს ანიჭებს მას. მეორე კი, როდესაც პირიქით, ქანდაკების შიდა სივრცის მაქსიმალური შემკიდროვების გზით სკულპტურული მოცულობა უპირისპირდება გარემომცველ სივრცეს. ამ დროს მოქანდაკე მარტივი გეომეტრიული, ჩაკეტული ფორმების სქემატიზაციის გზით ცდილობს მოცულობის „სიმძიმის“ პლასტიკური ეფექტის გადმოცემას.

სივრცესთან ქანდაკების მასების დამოკიდებულების მეორე გზამ როლანდ ნაროუშვილის შემოქმედებაში „რელიზაცია“ კპოვე ვერტიკალურ სკულპტურულ ფორმებში. ამ შემთხვევაში მასათა მაქსიმალური შემკიდროვება ვერტიკალური ღერძის გარშემო წარმოებს.

მოქანდაკის დეკორატიულ-პლასტიკური ფორმების ერთი ნაწილი, სკულპტურულ მასათა ტექტონიკური ორგანიზაციით, სილუეტური მეტყველებით, თითქოს პლენერზე მეტად არქიტექტურულ ინტერიერებში მყუდრო ჩასახლებას მოითხოვს. სკულპტურულ კომპოზიციებში — „სიამის ტყუპები“, „კონფლიქტი“, „აღმოსავლეთი“, „აღდგომის კუნძული“, და სხვ. თვალსაჩინოა რ. ნაროუშვი-

„აღმოსავლელი ქალი“





ლის ხელწერისათვის ნიშანდობლივი სწრაფვა მორკალული ხაზებისაკენ და ეკონომიური ხერხებით მიღწეული მეტყველი სილუეტით. მოქანდაკეს კარგად ესმის, რომ არქიტექტურული სივრცე, ნებისმიერი ინტერიერი, გარკვეულად მოქმედებს პლასტიკურ ფორმაზე (მასშტაბებით, ფორმით, ზომებით, განათებით და სხვ.), მაგრამ ისიც კარგად იცის, რომ საინტერესოდ გადაწყვეტილ პლასტიკურ-სკულპტურულ ფორმას შეუძლია ამა თუ იმ არქიტექტურული გარემოს ეპიგრაფის როლიც კი შეასრულოს.

ადამიანის ამბოხ სულში მუდმივი კონფლიქტის, პიროვნული გაორების დასტურად შუაზე გახლენილი სხეული კომპოზიციაში „კონფლიქტი“ უპირისპირდება მკვრივად ნაგებ, თითქოს ერთერთს „შეკირულ“ „სიამის ტყუპებს“.

ვ. პიუგოს ცნობილი ლიტერატურული ნაწარმოების მოქანდაკისეულ ტრასკრიპციად შეიძლება მივიჩნიოთ კომპოზიცია „ნოტრ-დამი“, ზეატყორცნილ გოთურ თაღებში მე-

ხარის — ეკაზიმოდოს ტრაგიკული სახე ხაზით დაკიდულა. (მეტი სახიერებისათვის მოქანდაკე მისთვის უჩვეულო თბრობითობასაც კი მიმართავს). აქაც ისევე, როგორც სხვა დაზგურ დეკორატიულ ფორმებში, სკულპტურულ მოცულობათა „სივრცობრივი ცხოვრებისას“ მოქანდაკე მათში დაუნჯებულ სტატიკურ ძალთა (იქნება ეს სიმძიმე, ზრდის ენერჯია და სხვ.) საგნობრივი ექსპრესიის გამოხატვის დროს უეცარ ვერტიკალურ ზესწრაფვას სივრცობრივი ხერხებით წყვეტს, ან გლუვი, სფეროსებრი მახვილდასმით აგვირგვინებს.

რ. ნაროუშვილის აღნიშნული დაზგური ნაწარმოებები, ისევე როგორც საპარკო-დეკორატიული ფორმები, მეტყველებენ მოქანდაკის იმ შემოქმედებით ძიებებზე, რომელიც მიმართულია სივრცობრივ ვაკუუმსა და სკულპტურულ მასას შორის ემოციური დიალოგის დამყარებისაკენ.

ამგვარი ძიება კი ახალი, საინტერესო მიგნების საწინდარია.

პანორამა
იხ. 35 გვ.

ხულიო იგლუზიასის ფანოზენი

ამ ბოლო დროს ამერიკული მასობრივი კულტურის მკვლევარების ურადდება განსაკუთრებით გამოჩაგრდა ესპანელი მომღერლის იგლუზიასის ფანოზენის მიმართ. ისინი იკვლევენ მას, როგორც „კულტურის ფაქტს, მით უფრო პარადოქსალურს, რომ იგი ერთსადაიმავე დროს არის პლანეტარული და არამერიკული მოვლენა“. „როცა ათეული მილიონების თაუვანისმცემელის, როცა შოუს უველა კომერციული სახეების რომანტიული მელიოდიების რეკორდსმენის მიერ გარღვეულია როკისა და დისკოს აუღებელი კედელი, როცა ამ ვარსკვლავის მოძრაობა პლანეტაზე მკვეთრ ცვლილებებს იწვევს ფინანსურ სამუაროში და მთავრობას აიძულებს ექსტრენული გადაწყვეტილებების მიღებას (როგორც ეს მოხდა 1988 წელს პორტუგალიაში), აი, მაშინ ჩნდება სურვილი იმისა, რომ ჩასწვდეს იგლუზიასის ფანოზენის აზრს“ — წერს ცნობილი კულტუროლოგი მიშელ ლიაკრუა.

რასაკვირველია, განსაკუთრებით მომხიბლავი გარეგნობა ხელს უწყობს მომღერალს გამარჯვებათა მოკვებაში, მაგრამ აქ არ არის დაფარული მისი წარმატების საიდუმლო. „მისი ხმა მის გარეგნობაზე ნაკლებად როდეს ზემოქმედებს. ნოტა არასოდეს არ აღწევს სიმაღლეს, იგი არ ჩქარაობს. ვისმენთ მიზნედით, ნაზ მუსიკას, ზოგჯერ ვენებისაღმჭვრელს, ავხორცულს, ხშირად წარმატებს, ბრწყინვალეს. იგი უმალ გრძნობებს აფორიაქებს, ვიდრე ესთეტიკურ ემოციებს. მოქმედებს ნერვიულ სისტემაზე, მაგრამ

არ ეტება მშვენიერების გრძნობას“. მოწინააღმდეგეი მას უწოდებენ „სიროფს“, მაგრამ ისინი ან როკის თაუვანისმცემელი არიან, ან რაფინირებული გემოვნების მქონენი, რომელთა ესთეტიკურ გრძნობებს შურააცხუფს იგლუზიასის მუსიკის ვულგარულობა. „მაგრამ ვულგარული რომ არ იყოს — ამბობს ლიაკრუა — განა ახე საყოველთაოდ პოპულარული იქნებოდა?“ იგლუზიას მღერის დღევანდელ დღეზე, მამაკაცის ახლანდელ მდგომარეობაზე. თუ მის სიმღერებში ისმის ნოსტალგია, ეს თვით მომღერლის ნოსტალგიაა იმ დროზე, როცა მამაკაცსა და ქალს შორის არსებობდა ექთილგანწყობილება (მამათა ნანადერძე მორალზე დაფუძნებული) და არა მისი მრავალრიცხოვანი თაუვანისმცემელისა. იგი უმღერის სქესსა შორის თანხმობას, ამ აზრით იგი „მშვიდობის მუყოვლია“. მას სურს ადამიანებს ანწავლოს სიუვარული, სურს მოიპოვონ ბედნიერება, კვლავ შეიგრძნონ ყოფიერების სიხარული. იგლუზიასი „სიმბოლოა“ წინააღმდეგობათა შეერთებისა, ადამიანს არიგებს თანსებლობად შეიკვებება. სინამდვილეში იგლუზიასი სიმბოლოა პრაქტიციზმის და ალლოიანობისაც. შემთხვევითი არ არის, რომ სიუვარულის ამ მომღერლის ავტობიოგრაფიაში სიტუვა „სიუვარული“ უფრო იშვიათად გვხვდება ვიდრე სიტყვები „ენერჯია“, „ნებისყოფა“, „ძილვა“.

„იგლუზიასი — ამბობს ლიაკრუა — თერმული მანქანაა, სახიფათოდ მაღალი წნევი. იგი ცხოვრების წესის სიმბოლოა კი არაა, არამედ საერთო წესიდან ამოვარდნილი მოვლენა“.

ჩანაწერები ჩემი ფიქრებისა*

სერგო ზაქარიაძე

რეჟისორის მსახიობისადმი ზრუნვა ვლინდება იმაში, თუ რა დრამატურგიულ მასალას ირჩევს იგი დასადგმელად. რა ფაქტორები განაპირობებენ პიესის არჩევანს?

1) არის მასალა, რომელსაც რეჟისორი ირჩევს ეროვნული დრამატურგიის წახალისებისა და შემდგომი განვითარების მიზნით.

2) მასალა რეჟისორს არ აღუღებს, მაგრამ იძულებულია თეატრის რეპერტუარში შეიტანოს ვისიმე მოთხოვნით.

3) არის დრამატული ნაწარმოები, რომლის რეპერტუარში შეტანას მისი ორიგინალობა წყვეტს.

4) არჩევანს განაპირობებს აქტუალურ თანამედროვე თემაზე დაწერილი დრამატული ნაწარმოები.

5) დრამატული ნაწარმოები რეპერტუარში შეაქვთ რეჟისორის დაინებითი მოთხოვნით, მიუხედავად იმისა, რომ მისი განხორციელებისათვის არც შემოქმედებითი კოლექტივია მომზადებული და არც ტექნიკური საშუალებები არსებობს.

6) დრამატული ნაწარმოები, რომელსაც თეატრის ხელმძღვანელობა დამწყები რეჟისორისათვის ირჩევს.

7) დრამატული ნაწარმოები, რომელიც შერჩეულია ცალკეული მსახიობის, ან მსახიობთა ჯგუფისათვის.

ყოველი რეჟისორი მსჯელობისას აცხადებს: თეატრალურ ხელოვნებაში გადაწყვეტია მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობა, სპექტაკლის ბედი დამოკიდებულია მათ ერთობლივ მუშაობაზე.

* სსრკ სახალხო არტისტის, ლენინური პრემიის ლაურეატის, სერგო ზაქარიაძის პირადი არქივის მასალები. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 1987.

პრაქტიკული მუშაობისას კი ბევრი რეჟისორი ამას ივიწყებს.

ხშირად რეპეტიცია დანიშნულ დროზე გვიან იწყება, და ეს არა იმიტომ, რომ ვინმემ დაიგვიანა.

არის შემთხვევები, როცა რეპეტიციის ყველა მონაწილე ადგილზეა, მაგრამ მუშაობის დაწყების ნაცვლად ვიღაც ქალაქის სენსაციურ ამბავს ყვება. შემდეგ ვიღაც რადიოში გაგონილს ან გაზეთში წაკითხულს მოყვება, ვიღაცას ანეკდოტი აგონდება, რაც სხვას მეორე ანეკდოტის მოყოლის სურვილს უჩენს და ასე გადის დრო...

ეს ვითარება ყველას აწყობს — რეჟისორსაც და მსახიობებსაც, რადგან არავის არავითარი ნამუშევარი არ მიუტანია რეპეტიციაზე, — ე. ი. არ უფიქრია. ამიტომ არავის არ ეჩქარება რეპეტიციის დაწყება და გააზრებული სპრაქტიკულად ხორცშესხმა.

მსახიობი ყოველთვის ერთნაირად მუშაობს ყველა რეჟისორთან.

რეჟისორი სხვადასხვანაირად მუშაობს ცალკეულ მსახიობთან.

ზოგი მსახიობი მეტად ინერტულია სარეპეტიციო მუშაობის დაწყებისას, არ არის განწყობილი სამუშაოდ. სხვადასხვა მიზეზის გამო, სურს დააღწიოს თავი როლზე მუშაობას, მონაწილეობა არ მიიღოს მომავალ სპექტაკლში.

სამწუხაროდ, მსგავს სიტუაციებს უფრო ხშირად გამოცდილი და დამსახურებული მსახიობები ქმნიან.

მსახიობის ასეთ საქციელს დიდი ზიანი მოაქვს კოლექტიური მუშაობის დროს.

გამარჯვებული ის რეჟისორია, რომელიც დროზე მოიწორებს ასეთ მსახიობს.

ხშირად არის შემთხვევა, როდესაც მსახიობი რეპეტიციის მსვლელობის დროს უაზროდ და უმოქმედოდ, სულ გამოცარიელებული მოძრაობს. მიუხედავად ამისა, რეჟისორები, ვისთანაც მე მიმუშავებია, არავითარ ყურადღებას არ აქცევენ მას.

შეწუხებული მსახიობი წვალობს, ხან რას იგონებს, ხან რას, უნაყოფოდ ღვრის ოფლს. რაშია საქმე?

საქმე ის არის, რეჟისორიც ცარიელია. ვერაფერს ვერ თავაზობს მსახიობს, მაგრამ გულგრილი როდია! თვითონაც იტანჯება და უყურადღებო კაცის ნიღბით შეუძინველად ადევნებს მსახიობს თვალყურს.

საკმარისია მსახიობი რაიმე უმნიშვნელო მარცვალს წააწყდეს, ან რაიმე მოხაზოს, რომ რეჟისორი ქორივით დააცხრება და რაც განვლილი რეპეტიციების მანძილზე „იმიშილი“, ახლა დააყრის თავზე.

აი, აქ უნდა იყოს კონცენტრირებული მსახიობის ყურადღება და ერთ წუთში გამოძენოს ძაღის მორგვის ის დამალული თავი, რომლითაც შემდგომ გონიერი მსახიობი ხელოვნების საოცარ ნიმუშს მოქსოვს.

თუ რეჟისორმა რეპეტიციის დროს ჩვენება იხმარა, ამ ჩვენებით მან მსახიობს გმირის შინაგანი სულიერი სამყარო უნდა გაუხსნას და არა ცალკეული დეტალი.

ცალკეული დეტალის ჩვენებისას მსახიობი მხოლოდ კოპირებით კმაყოფილდება.

ხოლო თუ რეჟისორი მსახიობს შესასრულებელი გმირის სულს დაანახვებს, იმ სულს, რომელსაც მსახიობი ეძებს, მაგრამ ვერ მიუვანია — მსახიობი ჩვენებას ზუსტად ვერ გადაიღებს, მაგრამ აითვისებს და მისი მეც ჩაერთვება.

უწინ მსახიობი ერთ როლს, უკეთეს შემთხვევაში, მთელი სეზონის მანძილზე ხუთჯერ თამაშობდა.

ახლა ზოგჯერ ასევერაც უხდება თამაში. ეს კარგიც არის მსახიობისათვის და ცუდიც.

ასეთ შემთხვევაში მსახიობმა მთელი თავისი შემოქმედებითი არქიტექტონიკა სრულიად სხვა საშუალებებზე უნდა დაამკვიდროს.

ერთი და იგივე როლის თამაში მსახიობს უფრო რაციონალურს ხდის, კვიტავს, შემოქმედებით ძალას უჩლუნგებს და ერთფეროვნებას აჩვევს. ეს ხდება იმ შემთხვევაში, თუ მსახიობმა ერთხელ მიგნებული მთელი სეზონის მანძილზე იმეორა, შემოქმედებითად არ იმუშავა, არ გააღრმავა უკვე შექმნილი როლი.

ყოველ კარებს, დიდსა თუ პატარას, საკუთარი გასაღები სჭირდება. ასევე ყოველ როლს, დიდი იქნება იგი თუ პატარა, თავისი გასაღები უნდა მორაგო.

ამ გასაღებს ძებნა უნდა, ჩამოსხმა. წინააღმდეგ შემთხვევაში მსახიობი როლს სულს ვერ შთაბერავს, სახეს ვერ შექმნის.

თუ სახე შექმნილია, მსახიობისათვის მნიშვნელობა აღარ აქვს, იგი მხოლოდ ერთ ეპიზოდში გამოჩნდება, თუ ყველა სცენაში მიიღებს მონაწილეობას.

მსახიობს მიგნებული უნდა ჰქონდეს როგორ ჩაიკვას, როგორი გრიმი გაიკეთოს, როგორი ინტონაციით ილაპარაკოს, როგორ იაროს სცენაზე, როგორ იტროს თუ იციროს. თუ შემოქმედი ამას მიაღწევს, სახეს ძალად ხარისხში „დაბადებს“ — იგი ერთნაირად მნიშვნელოვან პიროვნებად იქცევა სცენაზე, სულ პატარა როლი ექნება წარმოსადგენი, თუ დიდი.

საქმეცაა „ოტელოზე“ მუშაობისას კ. მარჯანიშვილმა დეზდემონას სახეს ანგელოზის ბუნება ჩამოაცილა. სითამამე და კეკელეცობა იგრძნობდა დეზდემონას პლასტიკაში, მეტყველებაში. დეზდემონას სახის ინტერპრეტაციისას რეჟისორი ოტელოს შემდეგ სიტყვებს დაეყრდნო:

„რომ თქვან ჩემს ცოლზე: „ლამაზია, ტანთ კარგად იცვამს, კანდიერებით ლაპარაკობს, ძღერის, თამაშობს, საკრავზედ უკრავს, ან უყვარს დროს გატარება“...“

ჩემი აზრით, კ. მარჯანიშვილმა სწორედ აქ დაუშვა შეცდომა: დასცილდა რა შექსპირიკულ დეზდემონას — პიესის კანონზომიერება დაარღვია.

დეზდემონას როლზე მუშაობისას — დეზ.



დემონას სახის შესაქმნელად ყოველგვარი ღირსებით დაჯილდოებულმა მსახიობმა ვერცო ანჯაფარიძემ ვერ დააღწია თავი ამ შეუსაბამობას.

დღედემონას როლის მეორე შემსრულებელი მსახიობი ნუნუ მაჭავარიანი ბრმად გაჰყვა რეჟისორის ნაკვალევს და დაშვებული შეცდომა კიდევ უფრო გააღრმავა.

სპექტაკლმა სამჯერ განიცადა სერიოზული ცვლილება — სამჯერ იცვალა ფერი. თავიდანვე არასწორად დასახული მიზანი: კი კიდევ და კიდევ აღრმავებდა და ამუჭებდა დამდგმელთა, თანადამდგმელთა და მხატვართა მიერ დაშვებულ შეცდომებს.

სპექტაკლმა „ოტელომ“ თეატრის ისტორიაში შემოქმედების ერთადერთი ნათელი და მაღალი ნიმუში დასტოვა — უშანგი ჩხეიძის იაგო.

„ურთელ აკოსტაში“³ ივლითის როლის მონახაზი მთლიანად მსახიობ ვერიკო ანჯაფარიძესთან არის დაკავშირებული.

კ. მარჯანიშვილმა ვერიკოს ივლითზე აგო პიესის მონტაჟი და სპექტაკლის პარტიტურა.

ამ სპექტაკლში შეუძლებელია სხვა გაშუქებით ითამაშოს ვინმემ ივლითის როლი. ივლითის როლის შესრულება შეუძლია მხოლოდ ვერიკო ანჯაფარიძის ივლითს ითამაშებს.

ამ როლს შესასრულებლად სხვა რომელიმე ვარიანტი დაუშვებელია. მთელი როლის მონახაზი, სცენები, მიზანსცენები, ყოველი მოძრაობა, მუსიკალური თემა — მხოლოდ ანჯაფარიძისეულია.

სპექტაკლის ღერძი ივლითის სახეზეა აგებული, ივლითი სპექტაკლის კამერტონია.

სპექტაკლში ყოველი როლის მონახაზის შეცვლა შეიძლება, თვით ურიელისაც, მაგრამ ივლითის როლის ანჯაფარიძისეული გაგებიდან ოდნავ გადახრაც კი შეუძლებელია.

ივლითის როლის მონახაზი რეჟისორის ფიქრისა და მისწრაფების, მსახიობის სხეულზე გამოძერწვის შესანიშნავი ნიმუშია. რეჟისორმა ივლითს შეუქმნა გარემო, ჩაცმულობა, მუსიკალური პარტიტურა.

აქცია რა ივლითის როლი სპექტაკლის ღერძად, კ. მარჯანიშვილმა კ. გუცყოვის დიდი სოციალურ-ფილოსოფიური ტრაგედია

„რომეო და ჯულიეტას“ მოტივებს მიუყვება.

ივლითის როლის მარჯანიშვილისეული ძერწვა რეჟისორის მსახიობთან როლზე მუშაობის შედეგად შეიძლება ჩაითვალოს. სპექტაკლის მსვლელობის დროს რეჟისორი გაუჩინარდა, მსახიობში ჩაინთქა და სცენაზე მხოლოდ მსახიობის დიდი შემოქმედება დარჩა.

ამავე დროს, რეჟისორთან მუშაობისას ვერიკო არანაკლები ძალა იყო. მსახიობმა დიდი და ღრმა საშუალებები გამოიყენა სახის შესაქმნელად.

ამიტომაც სპექტაკლ „ურთელ აკოსტა“-ში რეჟისორისა და მსახიობის მიერ შექმნილი სახე განუყოფელი, ერთიანია და მათი დაცალკეება შეუძლებელია, უშანგი ჩხეიძემ ამბობდა ხოლმე — ივლითის სახეში ვერ გაიგებს სად მოქმედებს მსახიობი და სად რეჟისორი.

სამწუხაროდ, იგივეს ვერ ვიტყვით ვერც უშანგის მიერ შექმნილ ურთელზე და ვერც სპექტაკლის სხვა როლების შემსრულებელ მსახიობებზე (გარდა ალ. ყორჯოლიანის მიერ შექმნილ ბენ-აკიბას როლისა).

ივლითის სახე — სპექტაკლ „ურთელ აკოსტას“ ნათელი და ბრწყინვალე მარგალიტია.

„თეთრებში“⁴ თეატრგვარდიელის როლის შემსრულებელი მსახიობი შაქრო (ზაქარია) გომელაური, რომელსაც შეხვეული ხელო მკერდზე აქვს ჩამოკიდებული, ნერვიული, მოკლე, სხარტი და დაბალ ტონზე ლაპარაკით სევდიან გარემოცვას ქმნიდა სცენაზე და სპექტაკლის გასაღებს იძლეოდა.

ეს სევდიანი განწყობა არც დრამატურგის მიერ იყო შემოთავაზებული, არც რეჟისორის მიერ ჩაფიქრებული და არც მიზანსცენის, სინათლის ან მუსიკის შემოქმედების შედეგი.

არა! ეს მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობის დამსახურება იყო! მსახიობის შესრულების მანერა სევდიან სამყაროს ქმნიდა და მაყურებელს ყოველი მისი სიტყვა სჭეროდა.

თამაშის ეს მანერა საოცრად უხდებოდა შ. გომელაურს სცენაზე გასვლამდე და მისი სცენიდან გასვლის შემდგომ გათამაშებულ სცენებს.

იგივე შ. გომელაური გასაოცარი ოსტატობით ასრულებდა ტიტეს როლს „ყვარყვარეს“ მესამე მოქმედებაში. ეს სპექტაკლის

მეორე ყვარყვარე იყო — ყვარყვარობას-
თან ინტელექტის საშუალებით მისული.

ეს ორი ყვარყვარე (ტიტე — შ. ვაშლი-
ური და ყვარყვარე — უშ. ჩხეიძე) ერთმან-
ეთს მესამე მოქმედებაში ხვდებოდნენ და
ერთად ქექნდნენ წაყარს.

ეს იყო ორი მსახიობის მიერ შეხმატკბი-
ლებულად გამოძრწოლი, ცხოვრებისეული
ფილოსოფიით აღვსილი სცენა, რაც, სამწუ-
ხაროდ, ამჟამე მსახიობებმა ვერ შესძლეს „ყა-
ჩალებში“⁵ კარლოსისა და კლემანის დია-
ლოგში.

მართალია, ისინი გაცხარებულნი ედავე-
ბოდნენ ერთმანეთს, მაგრამ მათ მიერ წარ-
მოქმედებული ფრაზები ვერ ქმნიდნენ აზრთა
სხვადასხვაობას. ისინი უფრო ქერქს ჩიჩქ-
ნიდნენ, ვიდრე სწვდებოდნენ იმ სიღრმეს,
რისთვისაც პიესაა დაწერილი.

კ. მარჯანიშვილმა დადგა ახალგაზრდა დრა-
მატურგის კარლო კალაძის „როგორ“⁶ სპექ-
ტაკლში რეჟისორმა კინოკადრები შეიტანა.

გავიდა დრო. დრამატურგმა მეორე პიესა
„ხატიჯე“ დაწერა და პიესაში შიგადაშიგ
კინოკადრები ჩართო.

კოტემ უყვირა: „შენ იმაზე ფიქრობ, პიე-
სა როგორ დაწერო, თუ მე როგორ დავდ-
გაო“.

კ. მარჯანიშვილის გარკვეული, ნათელი,
სალი აზროვნებიდან გამომდინარე, მთელი
ცხოვრება თეატრში ბრძოლა იყო სინთე-
ტური თეატრის შექმნისათვის და, მგონია,
მისი შემოქმედების ანალიზი უმთავრესად
ამ ასპექტიდან უნდა იქნას ახსნილი და შეს-
წავლილი.

კ. მარჯანიშვილი დიდი ენინიანი შემოქმე-
დი იყო. ხშირად უმნიშვნელო წვრილმანს
არ დაუთმობდა მსახიობს, მას მოთმინებით
უცქერდა და უცდიდა, როდის მივიდოდა
მსახიობი დამოუკიდებელ სცენურ აზროვ-
ნებამდე. მუშაობის დროს ასეთ მსახიობს
მხოლოდ ხელს წაპკრავდა ხოლმე.

მაგალითად: მუშანი ჩხეიძეს ბოლო წლე-
ბის პერიოდში უდიდეს თავისუფლებას აძ-
ლევდა, მის თამაშში მხოლოდ უმნიშვნე-
ლო კორექტივები შეჰქონდა.

კ. მარჯანიშვილი ხშირად ძალიან ახალ-
გაზრდა მსახიობსაც აძლევდა თავისუფლებას.

იგი კარგად იცნობდა თავისი მსახიობის
შემოქმედებით შესაძლებლობებს.

კ. მარჯანიშვილი, მცირე გამონაკლისის
გარდა, ყველაფერს თვითონ უშვადებდა მსა-
ხიობს: მის მაგივრად ფიქრობდა, აშალაშინებ-
და როსს, ლექდა და მსახიობს მხოლოდ გა-
დაყლაპვა სჭირდებოდა.

ასეთად დამკვიდრდა რეჟისორის ფუნქცი-
ები თეატრში. ახლანდელი რეჟისორები
ტრადიციას აგრძელებენ, მაგრამ როცა არა-
ფერი გამოსდით, მსახიობის აზრს ყურს არ
უგდებენ და მის მიერ შეთავაზებულ მოსაზ-
რებას თაკილობენ კიდევ.

1930 წელს, თბილისში დიდი გამარჯვე-
ბით დამთავრებული გასტროლების შემდეგ,
თეატრის ბედი გადაწყდა. ასრულდა მთელი
თეატრის ოცნება და თეატრი ქუთაისიდან
თბილისში გადამოიყვანეს.

კ. მარჯანიშვილმა ფართო მუშაობა გაშალა.
მიუხედავად მცირერიცხოვანი დასისა, თე-
ატრის კოლექტივი პარალელურად სამ პიე-
საზე მუშაობდა: ი. ოლეშას „სამ ბლენძზე“,
შილერის „ყაჩაღებზე“, ვ. გაფრინდაშვი-
ლის მიერ თარგმნილ და თვით კოტეს მიერ
პიესად გადაკეთებულ ხალხურ პოემაზე „არ-
სენა“.

თეატრთან არსებული დიდი საბჭო, რო-
მელსაც მალაქია ტოროშელიძე ხელმძღვანე-
ლობდა, სპექტაკლ „სამი ბლენძის“ რეპეტი-
ციას უნდა დასწრებოდა. კოტემ საბჭოს დიდი
პატივისცემით მიიღო და რეპეტიციის დაწ-
ყებამდე მხატვარ ელ. ახვლედიანის ესკიზები
დაათვალიერებინა. საბჭოს წევრები დაინტე-
რესდნენ, პიესაში არსებული ცირკის მსა-
ხიობების როლებს, ცირკიდან მოწვეული რო-
მელი მსახიობები ასრულებენო.

კ. მარჯანიშვილმა საბჭოს წევრთა გაკ-
ვირვება მოისურვა. მოგვიბრუნდა სარეპეტი-
ციოდ გამოადებულ მსახიობებს და მე მო-
მიხმო. მასთან მივედი. მიბრძანა სპექტაკლ-
ში შესასრულებელი საცირკო ნომრის სალ-
ტო იქვე შემსრულებინა. ბატონ კოტეს ჩემს
მიერ შესწავლილი საცირკო სალტო წინად-
ლით ჰქონდა ნანახი რეპეტიციაზე და გაოცე-
ბული დარჩა.

სალტოს ვაკეთებდი შემდეგნაირად: ვბტე-
ბოდი ჰაერში, ეტრიალდებოდი და ისევ იმ
ადგილზევე ვბტებოდი. ამის შემდგომ ოთხი
მსახიობი ერთმანეთზე ბტომით ვაკეთებდით



დიდ კულბიტს, შემდგომ კულისებიდან გამოქანებული ვიტალი ლაზარენკოს მეთოდით ვახტებოდი ცხრა კაცს, ჰაერშივე ვართმევდი ქოლგას ექიმის როლის შემსრულებელ ნიკო გოცირიძეს. ქოლგითვე გადავევლებოდი პარტნიორებს თავზე, ფეხზე დამდგარი ვშლიდი ქოლგას და ეუბრუნებდი პატრონს.

როგორც უკვე აღვნიშნე, კოტეს საბჭოს წევრთა გაცემა უნდოდა და მირბანა შემსრულებინა ეს საცირკო ნომერი. მე შევეშინდი და ვიგარძენი, რომ ახლა, ამ გარემოში ამ ნომრის შესრულებას ვერ შევძლებდი, თანაც მწერთნელი კოწო ბადრიძე იქ არ იყო და შიშს ესევ მთორკეცებდა.

გაუბედავად ვთქვი უარი. კოტემ უარი პირად შეურაცხყოფად მიიღო და კატეგორიულად მომთხოვა საცირკო ნომრის შესრულება.

უარი ვეღარ ვუთხარი, რამდენიმე ნაბიჯი გადავდგი, გავიმეორე, ხელები მაღაყის გასაკეთებლად ავწიე... მაგრამ შევდექი. შევდექი და ნელა დავუშვი ხელები — ნამდვილად მჯეროდა, რომ სალტოს გაკეთებას ვერ შევძლებდი და თუ ავტებოდი — დავიმტვრეოდი კიდეც. ალბათ შიშმა გამაბედინა და თავდახრილმა წაიჩურჩულე — „გთხოვთ, ნუ გამაკეთებინებთ“.

კოტე გაჯავრდა და კატეგორიულად მომთხოვა სალტოს შესრულება.

სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა. ყველამ უხერხულად იგრძნო თავი.

მეტი გზა არ მქონდა — ხელები ავწიე, ძლიერად ავხტი თითქმის კაცის სიმაღლეზე, ჰაერში თავდაყირა გავსწორდი. კიდეც ერთი ძერა იყო საჭირო გადასატრიალებლად და ძირს მშვიდად დავვევებოდი კიდეც, მაგრამ ენერგია არ მეყო და მეტრნახევარი სიმაღლიდან გასაოცარი სიძლიერით დავსაკედი ქვის იატაკს.

ეტყობა ბედმა საბოლოოდ არ გამწირა, ინტელიცენციამაც მიშველა, — სხეულის პერპენდიკულარობა დაირღვა და სახით დავეცი.

ქვის იატაკი ჩემი სისხლით მოირწყო. იქ მყოფნი მომცვიდნენ, ამაყენეს, ატყდა აურზაური, მომასხეს სახეზე წყალი, გამოიძახეს სასწრაფო სამედიცინო დახმარება და საავადმყოფოში წამიყვანეს.

განგაშის ასატეხი კი არაფერი მჭირდა: გატეხილობა არ აღმომაჩნდა, მხოლოდ სახის კანი მქონდა გადახეთქილი რამდენიმე ადგილას.

როდესაც თეატრში თავშეხვეული დავხმარუნდი, მიამბეს: კოტე ძალიან შეწუხდა, მკვდრის ფერი ედო და ადგილიდან ვერ წამოდგაო.

კოტემ უკვე იცოდა, რომ სერიოზული დაზიანება არ მიმიღია და როცა დამინახა, ჩემთან მოვიდა, გამიღიმა და მითხრა: „ბრიყვო, თუ არ შეგეძლო, რატომ ახტით“.

„ბატონო კოტე, — მივმართე მე — თქვენ მიბრძანეთ და...“

„მერე რა — თუ არ შეგეძლო, უარი უნდა გეთქვა“. კოტეს ამ სიტყვებზე ყველამ გაიცინა, რადგან ევრაეის წარმოედგინა, თუ მას ვინმე უარს გაუბედავდა.

კოტემ კიდეც გამიღიმა, კისერში ხელი ფრთხილად მომიკიდა და წავიდა.

მიუხედავად უსიამოვნო ინციდენტისა, ჩემი აზრით, კოტე კმაყოფილი დარჩა იმით, რომ უარი ვერ შებედეხს.

იგი გრძობდა თავის ძალას, რომელსაც მთელი თეატრი უნდა წარემართნა.

ადამიანის ფეტიშად ქცევას დიდი ძალა აქვს თეატრში. იგი ბევრი კარგი საქმის გამკეთებელია! ეს ძალა შეუძლებელს შეგაძლებინებს. ამას გარდა ამ ძალაში არის კიდეც რალაც წმინდა, რაც მადლსა ჰვერის ერთობას, რის გარეშეც შეუძლებელია თეატრის კოლექტიური შემოქმედება.

ეცილია წუწუნავას ლირსა — „ყვარყვარე თუთაბერიდან“, სუსანა — „ნინოშვილის გურიიდან“,⁷ ხორეშანი — „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილიდან“.⁸

ეცილია წუწუნავას სხვა რომ არაფერი შეექმნა სცენასა თუ ეკრანზე, მხოლოდ ამ სამი როლის შესრულებისათვის შეიძლებოდა მისი ცხოვრება დიდ სარგებლობად ჩაგვეთვალა ეროვნული კულტურისათვის.

სამივე ეს სახე სრულყოფილია და ერთმანეთისაგან დიამეტრალურად განსხვავებული როგორც გარეგნობით, ასევე კუთხურ წარმოშობით (იმერელი, კახელი, გურული). ისინი ადამიანური თვისებებით, აზროვნებით, სიკეთე-სიბოროტით, სინდის-პატიოსნებით მხოლოდ ქართველები იყვნენ, მხოლოდ ჩვენი ერისათვის დამახასიათებელი თვისებები ჰქონდათ.

ეს სახეები ქართველი ადამიანის თავისებურ, სხვა ერისშვილებისაგან განსხვავებულ სამყაროს ქმნიდნენ.



უშანგი ჩხეიძე. — ყვარყვარე ამოწმებს ლირას (დიდებულად ასრულებდა ცეცილია წუწუნავა): წრეს შემორკალავს, ფხვარეფით მიეპარება, კისერწაგრძელებული შალვა ჩხეიძის კაეტა — ბოსტანში აწოწილ საფრთხობელასავით დგას, შეშინებული თვალებით, არ იცის კეტი საიდან მოხვდება და გარინდებული უბრძოლველად ელის დარტყმას. ამ წაგრძელებულ კაცს ამოფარებული, დარცხენილი „გადაღლებული დედაკაცი“ — ლირსა, რომელიც „თბილი მაინც არის“, და იქვე ისედაც პატარა, განაჩენის მოლოდინში დაბეჩავებული ქუჩარა — აკაკი კვანტალიანი.

ამ სცენაში არც როლი იყო დიდი და პატარა და სრც მსახიობი.

სცენაზე მოქმედებდა ოთხი სრულყოფილი შემოქმედი და როგორც ბურთს, ისე ათამაშებდნენ ოპერის თეატრის ვეება დარბაზში თავშეყრილ ათას ორას მაყურებელს.

ეს ხელოვნების ზეიმი იყო. ერთი თეატრის ოთხი შემოქმედი, ავტორთან და რეჟისორთან გატოლებულნი, ერთ ძლიერ ბირთვად შეერთლნი, ეროვნულ კულტურას ქმნიდნენ.³

ასაკში შესვლისას, წლების მანძილზე, ბევრს იძენს ადამიანი, მაგრამ ახალგაზრდულ მომზიბველელობა კი აკლდება.

ამის შეგრძნება უჭირთ მსახიობებს, განსაკუთრებით ქალებს (ნახევარ საუკუნეს გადაცილებულნი ნინა ზარეჩაიას როლზე¹⁰ ოცნებობენ კიდევ).

შემოქმედს ნებისყოფა და დროის რეალური შეგრძნება უნდა ჰქონდეს და ტირილით არ უნდა გამოეკიდოს იმას, რამაც ბუნებრივად დატოვა.

ყოველი ასაკი თანაბრად საინტერესოა შემოქმედისათვის თუ, რასაკვირველია, მისი შემოქმედებითი პოტენცია არ შენელებულა. მაგრამ როდესაც მსახიობს ასაკის მომატებასთან ერთად ენერგია და ნებისყოფა აკლდება, მაშინ წარსულის შარავანდელით არსებობს და ტკბილი მოგონებით კმაყოფილდება.

ჩემი აზრით, ვინც წარსულს ხშირად იგონებს, ვისაც მოგონებებისათვის სცალია, ის, როგორც შემოქმედი, უკვე ღარბია, უფერულია.

თუ თეატრი მსგავსი განწყობის მსახიობები მომრავლებიან, შემოქმედება მიიძინებს

დარწმუნებული ვარ, შემოქმედებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს, როგორ იცავს მსახიობი ცხოვრებისეული მორალის ნორმებს.

თუ ცხოვრებაში მსახიობი ხშირად ტყუის, მლქქენლობს და ფარისევლობს, სცენაზე ვერ გამოავლენს სულის სიფაქიზეს.

სამართლიანობის გრძნობა მისი სულიერი სამყაროს შემადგენელი ნაწილი უნდა იყოს. მხოლოდ მაშინ, სცენაზე პრაქტიკული მუშაობის შედეგად, ოსტატურად შესძლებს სცენური სახის გახსნას და სიმართლის სფეროში შესვლას.

არის შემთხვევები, როცა ინსტიტუტს აგზნებული და ფრთაშესხმული სტუდენტი ამთარებს და ჰგონია მთას გადავარუნებო. ოცნებობს შეიჭრას ტრაგედიისა თუ კომედიის უმაღლეს სფეროში, ირბინოს სატირის დახლართულ ბილიკებზე, ბეწვის ხილზე იაროს.

ასეთ ახალგაზრდას გამოუჩნდებიან ხოლმე „დამცველ-დამრიგებელი“ პედაგოგები, დაუწყებენ დამშვიდებას, დაშოშინებას, მოთვინიერებას, დასუსტებულს და დაკნინებულს, უღიმიამო პიესით შეაქმნევენებენ „სადიბლომო ნაშრომს“.

ჩწყებს ახალგაზრდა თავის კარიერას გულჩათხრობილი, დაღაჩრებული... და ვინ იცის კიდევ როდის გაიღვიძებს, როდის გაცოცხლებდა?

ღრმა და საფუძვლიან განათლებას მალალი კატეგორიის აზროვნებაც თან მოჰყვება ხოლმე.

ცხოვრებისეულმა გარემომ შესაძლებლობა არ მომცა სცენური შემოქმედებისათვის აუცილებელი განათლება მიმელო, მაგრამ დაულალავი შრომით მოვახერხე იმ მინიმუმის შექმნა, რამაც აზროვნების მნიშვნელობა და ფასი მიმახვედრა.

ჩემზე ამბობენ — ბუნებით მონიჭებული ტემპერამენტი ათბობს მასაც და მის მიერ სცენიდან წარმოთქმულ სიტყვებსაც.

საკუთარ თავზე დაკვირვებით იმ დასკვნამდე მივედი, რომ ჩემი ტემპერამენტი ხელს მიწლიდა თავისუფლად მეაზროვნა სცენაზე.

მეორეს მხრივ კი, ჩემივე აზროვნება ხელს უშლიდა ჩემი ტემპერამენტის ფრთების გაშლას.

ყოველი მსახიობისათვის სანატრელი ეს ორი იარაღი, ჩემში ისინი თითქოს ხელს უშლიდნენ ერთმანეთს.

უვეცი მსახიობი ხშირად ხდება უხეიროდ წარმართული ტემპერამენტისა და ემოციების მსხვერპლი — მასვე ებჭინება ყელში და ახრჩობს.

მცოდნე მსახიობის ხელში კი მცირე ტემპერამენტიც კი აღმაფრენის საწინდარია.

მხოლოდ შრომით შექმნილი ცოდნა და პრაქტიკული გამოცდილებაა თანამედროვე აქტიორის ძლიერი იარაღი.

მხოლოდ ცოდნა და პრაქტიკული გამოცდილება გაძლევს საშუალებას სადავე ამოსდო საკუთარ ტემპერამენტს და შენს შემეცნებას დაუმორჩილო.

მხოლოდ დაუღალავი შრომით იძენს და სწავლობს მსახიობი საკუთარი გრძნობების მართვას.

თითოეული შემოქმედის მიერ თავდაუზოგავი შრომის ჩვევების ჩამოუყალიბებლად თეატრალური ხელოვნება მაჩანჩალა იქნება და არა ცხოვრების ავანგარდი.

ყოველ გასართობს, რასაც მღელვარება მოაქვს, გავუტრბი: ნარდი, კარტი, ჭადრაკი. დანიძლავება, შეჯიბრება და სხვა.

შენანება სცენის გარეშე დახარჯული მღელვარება.

მე იმას კი არ ვთამაშობ, რაც ავტორმა დაწერა, არამედ ვირგებ.

ავტორის ტექსტი ჩემთვის შემოქმედებითი მასალაა. ჩემს მიერ შექმნილი სცენური სახე ავტორის ამოკითხვა კი არაა, არამედ ხშირად დიამეტრულად საწინააღმდეგო.

მე მალეღვებს ავტორის ტექსტის მიერ ჩემში წარმოქმნილი ასოციაციები და არა ავტორის შექმნილი სახე.

მე მხოლოდ ის მაინტერესებს, რასაც ჩემში ავტორის ტექსტი ბადებს.

როდესაც ჯიბეში ხელს ვიყოფ ჩირის ამოსაღებად და მის ჭამას ვიწყებ — მაყურებელს მხიარული განწყობა ექმნება.

მთავარი ხდება ჩირი, მასზე ხდება მაყურებლის ყურადღების კონცენტრაცია.

ეს ფიზიკური მოძრაობა ფერადოვანი

შტრიხით ამდიდრებს თინიბეგის¹¹ ხასიათს. მაგრამ მაშინ ჩემს მიერ წარმოთქმული ტექსტი ძალას კარგავს — იგი უმნიშვნელო ხდება.

ერთი სიტყვით, სიტყვას ჩირი ჯობნის. ჩირს მეტი ზიანი მოაქვს, ვიდრე სარგებელი.

აქ იყო საჭირო რეჟისორის სალი თვალი სამწუხაროდ, ვერც სერგო ჭელიძე და ვერც ვასილ ყუშიტაშვილი ამას ვერ მიხვდნენ.

ისინი ჩემი ორიგინალური ჩანაფიქრით მოვატყუე.

„ფიროსმანში“¹² დრამატურგმა ნიკო ფიროსმანაშვილს შეყვარებულის ლექსი ათქმევინა. სარეპეტიციო მუშაობისას სპექტაკლის კომპოზიტორს არჩილ ჩიმაკაძეს გავუშვილე ჩემი სურვილი — ლექსი სიმღერით წარმომედგინა. მას ჩემი თხოვნა არ ესიაშოვნა. მაგრამ რეპეტიციას დაესწრო და მოისმინა. ლექსს ჩემს მიერ იმპროვიზირებული ჰანგით როგორ ვმღეროდი. მეორე დღესვე მომიტანა სასიმღერო ჰანგი და სპექტაკლში ამ სიმღერის შესრულებას ყველა კმაყოფილი შეხვდა.

პიესის ავტორი გოცდა, ბოლო სურათში ჩემს მიერ ხალხურ მოტივებზე შესრულებული ბაიათი რომ მოისმინა.

ასევე სპექტაკლის დასრულებამდე ბევრი სათვიის წარმოუდგენელი იყო ფრაკში გამოწყობილი ფიროსმანის ცეკვა, მაგრამ ცეკვამ სპექტაკლში ფიროსმანის სული გამოავლინა და მაყურებელმაც მაღალი შეფასება მისცა. ერთმა თეატრალმა ეს ცეკვა ვ. ჭაბუკიანის მავრიტანული ცეკვის სიმალემდევ კი აიყვანა.

ნიკო ფიროსმანაშვილის როლზე მუშაობის პერიოდს რომ ვიხსენებ, ხევისთრული ბალადა მაგონდება: მონადირე ისე გაიტაცა ნადირობამ, რომ ჯიბის მადევარი ისეთ კლდზე აღმოჩნდა, საიდანაც ვერც თვითონ ჩამოვიდა და ვერც საშველად მოსულმა მეგობრებმა ჩამოიყვანეს.

მსგავს კლდებზე ასეღა ანგარიშმიუცემლად, მხოლოდ ნადირობის ექსტაზის დროს შეიძლება.

ასევე ანგარიშმიუცემლად ვმუშაობდი ფიროსმანის როლზე. მუშაობის ბილიკი ისე გავიარე, რომ უკანმოხედვის არც დრო მქონდა და არც სურვილი.



ამიტომ მუშაობის მთელი პერიოდი ჩემთვის ბუნდოვან სიზმრად დარჩა.

„თოლია“ 29 რეპერტიციით, „მეფე თევდორე იოანეს ძე“ 32-ით, „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ — 34-ით, „ურთელ აკოსტა“ — 29-ით, „მშები კარამაზოვები“-ს¹³ ორი სპექტაკლი ორ თვეში მომზადდა...

მსგავსი მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება.

სპექტაკლის მომზადებაზე დახარჯული დრო მხოლოდ რეჟისორების კ. სტანისლავსკისა და მარკ-ჩიჟეილის ნიჭით როდი განისაზღვრებოდა. იმ დროს ყველა რეჟისორი დაახლოებით იგივე დროს ანდომებდა სპექტაკლის მომზადებას. განა იმავე სახელოვანმა რეჟისორებმა 100 რეპერტიციით უკეთესი სპექტაკლები წარმოადგინეს?

სარეპერტიციო მუშაობის ხანგრძლივობამ გააცოცხლა და გაყინა შემოქმედებითი ქურა. დაიკარგა ის დინამიურობა, რაც სპექტაკლის შესაქმნელადაა აუცილებელი.

თუ წინათ მსახიობი სპრინტის რიტმით მოქმედებდა რეპერტიციაზე, ახლა მართონის რიტმით მოქმედებს. სპრინტიცა და მართონიც, თუმცა ორივე სირბილია, სრულიად განსხვავებულია რიტმით და ტემპით. პირველს სისწრაფე სჭირდება, მეორეს გამძლეობა.

პირველ შემთხვევაში რეპერტიციის ყველა მონაწილე დამუხტულია, რაც ფენომენალურ ძალას ქმნის მუშაობის პროცესში.

რეპერტიციაზე მართონული რიტმით მუშაობას კი დაკარგული აქვს შემოქმედებითი წვით შექმნილი შედეგი. ამიტომაცაა მშრალი, უღიმღამო, ტვინით ნაჭყლეტი.

შემოქმედებითი ნამუშევრის შეფასება დოგმად არ შეიძლება იყოს მიჩნეული. ის, რაც დღეისთვის შესანიშნავ მოვლენად ითვლება, ხვალ შეიძლება უმნიშვნელოდ გეჩვენოს.

ლ. მესხიშვილის მიერ შექმნილი ფრანცის (ვ. შილერის „ყაჩაღები“) სცენური სახე თავისი დროისათვის თეატრალური საზოგადოებრიობის მიერ აღიარებული იყო შესანიშნავ სცენურ ნამუშევრად, მაგრამ მესხიშვილისებურად გააზრებული და გამოიხსნულ ფრანცის სახე დღევანდელ მაყურებელს შეიძლება პრიმიტივად მოეჩვენოს.

უშანგი ჩხეიძის ორი ფოტო-სურათი¹⁴ იაგო — თავზე ხელი აქვს შემოდებული. ყვარყვარე — თავზე ხელი აქვს შემოდებული.

ფოტო-სურათზე ერთი და იგივე პოზაში აღბეჭდილ ამ ორ როლს სრულიად პოლარული ხასიათის ადამიანების სულიერი სამყარო გაჩნდათ.

უშანგი ჩხეიძის სამსახიობო შემოქმედების უმაღლესი წერტილი არის — ბეატრიჩე ჩენჩის მამის როლი პერსი შელის „ბეატრიჩე ჩენჩი“.

მსახიობის ხელოვნების უმაღლესი ნიმუშის მხოლოდ ერთი ფოტო არსებობს — ისიც მოყვარულის გადაღებული. გეოლოგ ს. ჭელიძეს, მაშინ ყმაწვილს, თავისთვის ჩუმიად გადაუღია.

სამწუხაროდ, ამ ფოტოს ემჩნევა, რომ იგი მოყვარულის გადაღებულია.

ჩენჩის ფოტოსურათის არსებობა უშანგიმ არ იცოდა. მე აღმოვაჩინე შემთხვევით და მივუტანე.

იყო დრო, მემამაეებოდა გადატვირთული რომ ვიყავი, ბევრი სამუშაო მქონდა თეატრში, კინოში, რადიოში... მომწონდა ჩემო თავი. მახარებდა სცენარის ავტორებთან და რეჟისორებთან წინასწარ მუშაობა, დრამატურგებთან მომავალ თემაზე მსჯელობა. მიხაროდა, რომ ჩემი მაგიად საესე იყო წიგნებით.

გვიან მივხვდი, რომ ფასი იმას კი არა აქვს, რამდენ როლს თამაშობ, არამედ იმას, ვის თამაშობ და რაც მთავარია, როგორ თამაშობ. ვინ არის შენს მიერ წარმოდგენილი გმირი და რა მნიშვნელობა აქვს შენს მიერ შექმნილი გმირის დაბადებას სცენაზე.

მივხვდი, რომ სწრაფვა დიდი როლებსადმი არ არის მთავარი შემოქმედებით მუშაობაში.

საკუთარი სულიერი სამყაროს მქონე ყოველი ადამიანი, მისი შინაგანი ცხოვრება, სიძნელენი, ბრძოლა, წინააღმდეგობანი საინტერესოა შემოქმედებითი მუშაისათვის.

თუ თანამედროვე გმირის შექმნა სცენაზე მწერლის, რეჟისორისა და მსახიობის ერთობლივი შრომის შედეგია, სამწუხაროა, როცა ეს ახალი გმირი — თანამედროვე ადამიანის სახე — დაბადებასაც კი ვერ ასწრებს და მაშინვე უღლეური ხდება.

4. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 3, 1987.



უკანასკნელ ხანებში თეატრისა და კინოს მუშაკები: რეჟისორები, მსახიობები, კრიტიკოსები, თეატრისა და კინოს მცოდნენი დაყინებით საყვედურობენ მწერლებს დრამატურგიისადმი ინტერესის დაკარგვას, რომ მათ არა აქვთ სურვილი სცენიდან წარმოთქვან თავიანთი ნააზრევი, რომ ისინი არ აშუქებენ ცხოვრების დღევანდლობას და თუ აშუქებენ, მათ მიერ წარმოსახული ადამიანი არ დგას დღევანდლობის მოთხოვნების სიმალეზე.

მსგავს გულისწუხილს თავისი საფუძველ აქვს, მაგრამ მხოლოდ მწერლების დადანაშაულება არც სამართლიანია და არც მიზანშეწონილი.

დამნაშავე თეატრიაა. ჩვენ, თეატრის მოღვაწენი, ვერ ვაგზნებთ, ვერ ვიტაცებთ მწერლებს, არ ვაძლევთ ძალას იმისას, რომ დრამატურგიის ენით, მსახიობის საშუალებით წარმოთქვან საზოგადოებისათვის სათქმელი.

თეატრალური შემოქმედების მალალი დონე იყო და არის დრამატურგიის მამოძრავებელი ძალა. იგი ანდამატივით იზიდავდა და იკრებდა თავის გარშემო მწერლებს, მხატვრებს, კომპოზიტორებს.

უშანგი ჩხეიძის მიერ ბრწყინვალედ შექმნილმა ყვარყვარეს სახემ, დიდი როლი ითამაშა პოლიკარპე კაკაბაძის შემოქმედებაში.

თეატრი შემოქმედების უძლიერესი იარაღი იყო და მწერლებიც თავისი ფიქრების, აზრების, სიხარულისა თუ წუხილის გადმოსაცემად მისკენ მიილტვოდნენ.

მწერალს თეატრის მალალი ხელოვნება იზიდავდა.

მაგონდება: რამდენიმე ათეული წლის წინათ, ლენინგრადიდან თბილისში დაბრუნებული სრულიად ახალგაზრდა კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩივაძე, ერევნის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში მიიწვიეს კ. კალაძის პიესა „ხატიჯეს“ გასაფორმებლად. მართალია, თეატრის ორკესტრი მეტად მცირე და სუსტი იყო, მაგრამ ფლეიტაზე დამკვრელი მუსიკოსი აღმოჩნდა ნამდვილი ოსტატი.

ფლეიტისტის ჰემსპარიტი არტისტიზმი ყურადღების გარეშე არ დარჩენია კომპოზიტორს და მუსიკის გაორკესტრებისას ფლეიტას მიაკუთვნა პარტიტურაში მთავარი ფუნქციები. ფლეიტის ბგერები წამყვანი გახდა სპექტაკლში, ლამაზი გოგონას, ხატიჯეს სი-

ნონიმად იქცა და მისი სიცოცხლის ტრაგედული ბოლო მთლიანად შეერწყა ფლეიტის ჰანგებს. მსახიობის თამაშიც უფრო ლირიული, სევდიანი და მომხიბლავი გახდა და სპექტაკლს თავისებური ჟღერადობა შემატა.

ფლეიტის ოსტატმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ანდრია ბალანჩივაძის პროფესიულ განწყობაზე სპექტაკლისათვის მუსიკის შექმნის პერიოდში.

როდესაც ჩვენს თანამედროვე მწერლებს დრამატურგიის უგულვებელყოფაში ვდებთ ბრალს, თეატრის მუშაკებმა ჩვენშიც უნდა ეცდიოთ დრამატურგიის ჩამორჩენის მიზეზი.

მსახიობის მალალი შემოქმედებითი დონე და არტისტიზმი დიდ ზემოქმედებას ახდენს მწერალზე და დრამატურგიისაკენ იზიდავს მას.

არტისტიზმის მალალ მწერვალებს დაუფლებული ჩვენი სცენის ქურუმები გარკვეულ გავლენას ახდენდნენ თავისი დროის მწერლებზე. მხოლოდ სცენის დიდ ოსტატებს შეეძლოთ თეატრისაკენ მიეზიდათ ილია და აკაკი, ვაჟა და ალ. ყაზბეგი, ა. ცაგარელი და დ. კლდიაშვილი.

დღეს გაზეთებისა და ჟურნალების ფურცლებზე ხშირად ვხვდებით წერილებსა თუ სტატიებს, რომელთა ავტორებიც გვარწმუნებენ, რომ ჩვენს თეატრალურ ხელოვნებას უხვად ჰყავს ვარსკვლავები — თავისი დროის დიდი შემოქმედნი — უშ. ჩხეიძეები, კ. მარჯანიშვილები, კ. სტანილაესკები, ი. კაჩალოვები. წამიკითხავს ისეთი რეცენზიები, რომლის მსგავსიც არც კ. მარჯანიშვილსა და არც უშ. ჩხეიძეს არ ღირსებიათ.

ჩვენ უფრო იოლად ვპოვეთ აღიარება. ვიდრე ჩვენმა წინამორბედებმა.

სრულებით არ მინდა თეატრის ძველი და ახალი თაობის შედარებით თანამედროვე სცენის მსახურთა ღირსება უარყო — ყოველ ეპოქას თავისი ბრწყინვალე შემოქმედნი ჰყავს. დღეისთვისაც გვყავს შესანიშნავი სცენის ოსტატები, მაგრამ ყოველ შემოქმედს დღევანდლობის თვალით უნდა შევხედოთ. დროის გარეშე შედარება მეტად არასრულია და ყოველგვარ სარგებლობას მოკლებული.

ჩვენსა და ჩვენს წინაპრებს შორის დევს ეს უდიდესი ძალა — დ რ ო. იგი სისტემატურად არღვევს და ცვლის საზოგადოების ტრადიციათა კანონებს, მორალურ-ეთიკურსა და



ესთეტიკურ ნორმებს, ხელოვნების აღქმის თავისებურებებს.

წარსულისა და აწმყოს შედარებისას მხედველობიდან არ უნდა გამოგვერჩეს ცვალებადობის დიდი ძალა. მხოლოდ დროის ფაქტორის გათვალისწინებით შეგვიძლია გავიგოთ თუ რომელი თაობის წარმომადგენელი იყვნენ მნიშვნელოვანი და ღირსეული, ვისი შემოქმედება იყო მრავალმხრივი, ღრმა, საინტერესო, ნაყოფიერი და საზოგადოებისათვის საჭირო, ისინი ვინც საუკუნის დასაწყისში ცხოვრობდნენ, თუ დასასრულს.

დრო კი განსაკუთრებით ახლაა საოცარი, არანახული სისწრაფით მიჭრის (მხედველობაში მაქვს მეცნიერების აღმავალი გზა და ტექნიკის განვითარების შედეგად ბუნების ილუმინაცია (შეცნობა) და გრიგალივით აზვავებს თანამედროვე ხელოვნების წინაშე მრავალრიცხოვან და ურიცხვ მოთხოვნებს.

ყველასათვის ცნობილია, რომ ხელოვნება ცხოვრების ავანგარდი უნდა იყოს. მან უნდა გაწვრთნას გული და გონება, იყოს საზოგადოების შთამაგონებელი და აღმაფრენი.

ჩვენი ჩამორჩენილობის მიზეზი სხვებში არ უნდა ვეძიოთ. ჯობს თვითონ ჩაუწყვირდეთ ჩვენს თავს, უპირველესად ჩვენშივე ვეძიოთ შეცდომები და შეცოდებანი, უნდა შევიგნოთ, რომ ჩვენი შემოქმედების ნაბიჯები არ არის ისეთი სწრაფი და მძლავრი. როგორც დღევანდელობას სჭირდება.

რა გვიშლის ხელს? რა არის ჩამორჩენილობის მიზეზი?

ჩამორჩენილობის მრავალ მიზეზთაგან ერთი ის არის, რომ დაეკარგეთ მოკრძალება, თავმდაბლობა, მოწიწება. თავი იჩინა თვით-კმაყოფილებაში, საკუთარი თავის საჯაროდ დაფასებაში, პირველნი ვიმაღლებთ ხმას საკუთარი ღირსებების, საკუთარი ამავის შესახებ. თვითონვე ვაფასებთ ჩვენს ნამოქმედარსა და ღვაწლს და ხმამაღლა გავიძახით: „კეთილი ინებეთ და დაგვაფასეთო“. ყოველივე ამის გამო უმოწყალოდ ვზარკავთ შემოქმედებით პოტენციალს, ძალასა და ძვირფას დროს. დღევანდელ დღეს გუშინ შექმნილ ვანდომებზე, თანამედროვე ადამიანები ხელოვნების

წარსულით ეცხოვრობთ, ხელოვნების ავანგარდის დროშით ცხოვრების ბოლოში მივჩანჩალებთ.

დღევანდელი საზოგადოების აზროვნების დონე იმდენად მაღალია, რომ შემოქმედებისათვის წარმოდგენილია რაიმე მნიშვნელოვანის შექმნა დიდი შრომისუნარიანობისა და ენერჯის გარეშე.

ბევრი მუშაობა კიდევ არ ნიშნავს ყველაფერს. მხოლოდ მუშაობით მიზნის მიღწევა შეუძლებელია. ბევრი უნდა იშრომოს. შრომა არ უნდა გაწუხებდეს, არ უნდა გლიდეს, სიმძიმედ არ უნდა გაწვეს ძხრებზე, შრომა ფრთებს უნდა გასხამდეს, სიხარულსა და ბედნიერებას უნდა განიჭებდეს.

ილიც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ დღევანდელი თეატრალური ხელოვნება ინდივიდს, ცალკეულ შემოქმედს ვერ დაეყრდნობა. მისი ძლიერება კოლექტიურობაშია. საჭიროა კოლექტიური შემოქმედებითი დონის ამაღლება, მხოლოდ კოლექტიური შრომით იბადება ჭეშმარიტი თეატრალური ხელოვნება.

ამბობენ, გენიალური მეცნიერები მიზანს მხოლოდ მაშინ აღწევენ, როდესაც ყოველდღიურობას მოწყვეტილი მარტო რჩებიან თავიანთ ფორმულებთან.

ჩვენც, თეატრის მუშაკებმა, განსაკუთრებით კი მსახიობებმა, მეცნიერთა მაგალითისამებრ უნდა ვისწავლოთ განცალკევება, რაც შეიძლება დიდი ხნით (ცხოვრებიდან, მისი პრობლემებიდან მოწყვეტას როდი ეგულისხმობს), ცხოვრებისეული წერილობებიდან გათიშვა და ჩვენს გმირთან პირისპირ დარჩენა აუცილებელია, რათა მახვილი თვალით ვუყუროთ მას, ყური მივუვადოთ ჩვენი სულის მოძრაობას გმირის სულიერ სამყაროსთან შერწყმის პროცესში. ვინც ამას შესძლებს, ვინც შემოქმედების ამ უძვირფასეს წამებს მიაგნებს, შეუძლია თავი ბედნიერად ჩათვალოს. ის ჭეშმარიტად ბედნიერი იქნება, რადგან ეს გასაღები იმ ზღაპრულ კარებს გააღებინებს, სადაც ინახება მხატვრის შემოქმედებითი იდეალები, რომელთაც სიხარული მოაქვს მოაყურებლისათვის.



1, 2 „ოტელი“ — უ. შექსპირი, დადგმა კ. მარჯანიშვილისა, რეჟისორი ნიკ. გომიშვილი, 1932 წ. სპექტაკლისათვის დეკორაციები დამზადდა ჯერ მხატვარ პეტრე ოცხელის ესკიზების მიხედვით, შემდეგ კი მხატვარ ე. ახვლედიანისა, მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი.

3 „ურიელ აკოსტა“ — კ. გუცოვის, დადგმა კ. მარჯანიშვილისა, მხატვარი პ. ოცხელი, 1929 წ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.

4 „თერთები“ — დ. შენგელიასი, დადგმა კ. მარჯანიშვილისა, მხატვ. ე. ახვლედიანი, 1929 წ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.

5 პიესა „უაჩაღბზე“ კ. მარჯანიშვილი მუშაობდა, მაგრამ სპექტაკლი არ განხორციელებულა.

6 „როგორ“ — კ. კალაძის, დადგმა კ. მარჯანიშვილისა, რეჟ. დ. ანთაძე, მხატვ. ე. ახვლედიანი, 1928 წ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.

7 „ნინოშვილის გურია“ — გასცენირებული იყო შ. დადიანის მიერ, ეგ. ნინოშვილის ნაწარმოებების მიხედვით, დადგმა დ. ანთაძისა, მხატ. დ. კაკაბაძე 1934 წ.

8 „სოლომონ ისაიჩი მეჯღანუაშვილი“ — ლ. არდაზიანის მიხედვით. დადგმა ე. ტაბლიაშვილისა, მხატვ. ლ. კუბაბრია, 1940 წ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.

9 ქუთაისის დრამატული თეატრი კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით 1930 წელს საგასტროლო სპექტაკლებს მართავდა ოპერისა და ბალეტის თეატრის შენობაში. იმავე წელს თეატრი სამუშაოდ თბილისში იქნა გადმოყვანილი.

10 ანტონ ჩეხოვის პიესა „თოლიას“ პერსონაჟი.

11 სპექტაკლ „ზევის“ პერსონაჟი. პიესა შ. მრგელიშვილისა, დადგმა ე. ყუშიტაშვილისა, მხატ. ი. სუმბათაშვილი, 1956 წ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი

12 „ფიროსმანი“ — გ. ნახტავიშვილის, დადგმა დ. ალექსიძისა, მხატ. ფ. ლაბიაშვილი, კომპოზ. ა. ჩიმაკაძე, 1961 წ. რუსთაველის სახელობის თეატრი.

13 ა. ჩეხოვის „თოლია“, ა. ტოლსტოის „მეფე თევდორე იოანეს ძე“, „ძმები კარამაზოვები“ — მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სპექტაკლები. „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „ურიელ აკოსტა“ — მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სპექტაკლები.

მასალა დასაბუქლად მოამზადა ლ. პაპანაძემ



ვსდღობთ უვქმნათ

უკეთესი,

ვიღრე გუშინ...

დომიტრი (ჯ. უნა) მიძაბაძის შემოქმედება თვალსაჩინო წვლილია ქართული მონუმენტური და დაზღორე ქანდაკების განვითარებაში. ჩვენი დედაქალაქის სხვადასხვა უბანს ორგანულად შერწყა და განსაკუთრებული უღრადობა მიაჩუა მისმა კმნილებებმა „შეკაბუცი“, „გალაქტიონი“, „იეთიმ გურჯი“. ჩვენი კორესპონდენტი სახელოსნოში ეწვია მოქანდაკეს. გთავაზობთ მათ საუბარს.

პატივცემულო დომიტრი! თქმა არ უნდა, თქვენ, აღბათ, ადრე ეზიარეთ პლასტიკის საიდუმლოებებს. ცნობილი ქართველი მოქანდაკეების, — ნიკოლოზ კანდელაკის მოწაფეების — ელენე მაჩაბლისა

და შოთა მიქატაძის ოჯახში აღზრდილს პროფესიის არჩევანი არც დაგვირღობდათ. რას გვეტყვიოთქვენს „აკადემიამდელ“ პერიოდზე?

თუ რა პროფესია უნდა ამერჩია, ჩვენს ოჯახში ამაზე ლაპარაკი არასოდეს ყოფილა. რაც უნდა, ის ისწავლოს, — ალბათ ასე ფიქრობდნენ ჩემი მშობლები. ბავშვობაში დიდი ვატაცებით ვხატავდი და ვჭერწავდი. განსაკუთრებით ბევრ ჩანახატს ვაკეთებდი სოფელში, სადაც სასკოლო არდადეგებზე მაგზავნიდნენ ბოლშე. სკოლაში სწავლის ბოლო ორ წელს ხატვას მოვუყელი, სამაგიეროდ, ეშმაკობას და დროსტარებას მოვუმატე: ამხანაგები, დაბადების დღეები... ვის ეცალა სახატავად! მახსენდება, საახალწლოდ მამაჩემის უახლოესი მეგობარი, შესანიშნავი მხატვარი ლადო გრიგოლია გვესტუმრა. ბევრი ილაპარაკეს, ყველაზე მეტი, რასაკვირველია, ხელოვნებაზე. ბოლოს ბატონმა ლადომ სხვათაშორის მკითხა: „სად აპირებ ახლა შენ სწავლას?“

არც დაფიქრებულვარ, — აკადემიაში-მეთქი. ამის თქმამდე მამაჩემი წამოდგა მაგიდიდან, წინ გამოვიდა, თავი მოწიწებით დახარა, ხელები გაშალა:

— „რა ბედნიერება! უღრმესი მადლობა! გმადლობთ, გმადლობთ!“

ბატონ ლადოს ისეთი ხარხარი აუვარდა, რომ კინაღამ სკამიდან გადმოვარდა. ჩემთვის იმდენად მოულოდნელი იყო მამაჩემის „მსახიობობა“, რომ სახტად დავერჩი.

— შენ მხატვრობა თამაში გგონია, შე მამაძილო, შენ?! წელიწადია სახელოსნოში ფეხი არ შემოუღდამს! მხატვრობა მომინ-



რუსთაველის ძეგლის ესკიზი

დომ! ჩემი იმედი თუ გაქვს, ბიძია, ძალიან ცდები, ვიმეორებ, ძალიან ცდები!

არც ბატონმა ლადომ დამაკლო. ერთი სიტყვით, ორ ხმაში საშინელი დღე მაყარეს. პასუხის ვაცემა მიწოდდა, მაგრამ მამაჩემზე უფრო ბატონი ლადოსი მეშინოდა, ისეთი დაკვილება იცოდა, რომ კაცს გული გაუსკდებოდა.

— არ დადგება ამისგან კაცი, ანდა რა აუცილებელია მხატვარი გამოვიდეს. — თქვა მამაჩემმა.

— მართალია, — დაუდასტურა ბატონმა ლადომ, ისწავლოს რამე ისს...

— ჰოდა ვისწავლი „რამე ისს“, — ეუბასუხე და ოთახიდან გაჯავრებული გამოვედი.



ბატრიონის მემორიალის ესკიზი

უნდა ითქვას, სახლში არასოდეს მანებებდნენ. ამიტომ ჩემი პრეტენზიები, როგორც შვილის, მინიმუმზე იყო დაყვანილი. თუ რამეს მიყიდდნენ, ხომ კარგი, მაღლობელი ვიყავი, თუ არა და, არც ეს მაწუხებდა მაინცადამაინც. არც ეს შემთხვევა იყო გამონაკლისი. თუმცა აკადემიაში სწავლის სურვილი დიდი იყო, მაგრამ ამის პრეტენზია არასოდეს მქონია. სწორედ ამიტომ დამწყვიტა გული მამაჩემის და ბატონ ლადოს „დუეტმა“. შეურაცხყოფილად ვგრძნობდი თავს. სკოლის დამთავრებამდე ექვსი თვეა რჩებოდა, მაგრამ სამხატვრო აკადემიისაკენ გახედვაც კი არ მინდოდა. თავმოყვარეობა მაწუხებდა, რა გამეკეთებინა, არ ვიცოდი. ბოლოს, ყველგან და ყოველთვის ისევ დედამ უნდა გიშველოს...

— მამაშენის ხასიათი ხომ იცი, — მითხრა დედამ, — უკან დამხევი კაცი რომ არ უყვარს. დაუმტკიცე, რომ მუშაობა შეგიძლია. შედი სახელოსნოში, დაუცანოს ასლი გააკეთე.

დედაჩემის ყოველთვის მჭეროდა, დაუყოვნებლივ შევედი სახელოსნოში და ორი დღე თავაუ-

ლებლად ვიმუშავე. მამაჩემმაც ნახა ჩემი ნამუშევარი, მაგრამ არაფერი მითხრა, სახეზე მოწონებისა ვერაფერი შევატყვე, ისე, სხვათაშორის გადახედა. ხასიათი გამიფუტკდა. საღამოს დედაჩემისთვის ეთქვა: „რაღაცის გაკეთებამდე ცოდნია მაგ ციგანს“.

გამოცდების დღეც მოვიდა. კარგად ჩავაბარე. მართალია, დიდი კონკურსი არ იყო. იმ დროს ასეთი წყვეტა არ ყოფილა ამ სასწავლებელში, დღეს რომ არის. ჩემდა საბედნიეროდ კურსიც ძლიერი შემხვდა. თუ რამე ვიცი, ყველაფერთან ერთად, ეს ჩემი კურსელების დამსახურებაცაა. მახსოვს, გამოცდები რომ ჩავაბარე, აკადემიის კარებთან იაკობ ნიკოლაძე შემხვდა:

— მოდი აქ, — დამიძახა მან, — მამაშენივით არ მოიქეცი!

ეს კანდელაკის მისამართით იყო ნათქვამი. მამაჩემი თავიდან ნი-

სიკაბუჯე



კოლაძის მოწაფე იყო. ბატონი იაკობი მამას თავის საუკეთესო მოწაფედ თვლიდა, მიუხედავად ამისა, მესამე კურსიდან კანდე-ლაკთან გადავიდა. ბატონმა იაკობმა სიცოცხლის ბოლომდე არ აპატია მას ეს ღალატი. ეს ორი სახელოვანი ადამიანი — ი. ნიკოლაძე და ნ. კანდელაკი ხშირი სტუმარი იყო ჩვენი ოჯახისა. რასაკვირველია, ცალ-ცალკე იცოდნენ მოსვლა, გაუთავებელი შემოქმედებითი დავა ჰქონდათ. ისე წავიდნენ ამ ქვეყნიდან, ნორმალურად არ დალაპარაკებიან ერთმანეთს ჩემის აზრით, ამ დავამ ბევრი კარგიც მოიტანა, ქართული ქანდაკების დღევანდელი დონე მათი პაექრობის დამსახურებაა.



ვახტანგ გორგასალი

თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, ისევე, როგორც თქვენი მშობლები, ნიკოლოზ კანდელაკის ხელმძღვანელობით სწავლობდით. მონუმენტური ხელოვნებისადმი თქვენი ლტოლვა და გარკვეული მიდრეკილების განვითარება ამ დიდი მოქანდაკის დამსახურებაც არის, ალბათ.

ვინმემ რომ მკითხოს, რამდენი წლის მანძილზე ვიცნობდი ნიკოლოზ კანდელაკს, — ვიტყვი, რომ არ მახსოვს. თითქოს ვიცნობ იმ დღიდან, რაც თვალი გვახილუ ამ ქვეყანაზე.

გარდა იმისა, რომ ბატონი ნიკო ჩემი მშობლების მასწავლებელი იყო, იგი სიცოცხლის ბოლომდე ჩვენი ოჯახისა და მამაჩემის უახლოეს მეგობრად დარჩა. ამიტომ ჩემი მისდამი დამოკიდებულება, ალბათ, ყველასაგან განსხვავებულია. მცხი მაღლიანი ხელი არც მე დამკლებია და იმ ბედნიერ თაობათა რიცხვს ვეკუთვნი, რომლებსაც კანდელაკის მოწაფეება ჰქვიათ. მე მისი სიმწიფის ხანაც

მახსოვს და მისი ღრმა სიბერეც. ცხოვრების ორივე პერიოდში ის გულგრილი არ დარჩენილა არანაირი საქმისადმი, არც ერთი მოწაფისადმი. იგი მატარებელი იყო ყველა იმ თვისებისა, რომელიც არსებობს ჩვენს ერში; ნაკლისაც და კარგისაც, მაგრამ არასდროს თავისი ქვეყნისთვის არ დაუკლია გულწრფელი სიყვარული, შრომა და გარჯა.

იგი იმერეთში დაიბადა. საქართველოს ამ ულამაზესმა კუთხემ დაანათლა ყველა ის კარგი თვისება, რაც ამ მხარეს გააჩნია. პირველ რიგში კაცთმოყვარეობა, არტისტულობა, მუსიკალობა და რასაკვირველია, იუმორი. მას სიცოცხლის ბოლომდე შერჩა მშობელი კუთხის კილოკავი: არასოდეს არ იტყოდა „რატომ“, ყოველთვის ამბობდა „რიტომ“. ეს ყველაფერი უაღრესად კოლორი-



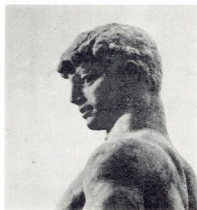
მზეკაბუკი

ტულს ხდიდა, ალამაზებდა და უხდებოდა მას.

როგორც ყველა ნიჭიერი კაცი, ხანდახან ახირებული იყო, თანაც სწორედ იმ მოწაფეებთან, ვინც განსაკუთრებით უყვარდა. რაიმე უთანხმოების ან წყენის შემდეგ, როგორც წესი, საღამოს დაურეკავდა: „შვილო! გამეიარე ერთი ჩემთან სახში“. ოჯახში ღვინოს არ გამოილევდა, სტუმარს ისეთ სიტბოს, ისეთ განწყობილებას შეგიქმნიდა, რომ ყოველგვარი წყენა და გაბრაზება გავიწყდებოდა.

გავაოცებდათ მისი თვითმყოფადობა. მახსენდება ცეკვა, რომელიც თვითონ მოიგონა. ეს ნამდვილი საოცრება იყო! ის ცეკვავდა სკამიდან აუდგომლად, მჯდომარე. ცეკვას შამილი ერქვა და იწყებოდა ნელი მუსიკით, ლოცვით. ტემპი თანდათან მატულობდა და როდესაც აპოთეოზს მიაღწევდა სახლი იწყებდა ზანზარს. ცეკვავდა მისი სახის ყველა ნა-

კვით. განუშეორებელი იყო პლასტიკა მხრების, ხელების, მასში ცეკვავდა სული და ამ სულს მთლიანად დამორჩილებული ჰყავდა უზარმაზარი სხეული. ეს იყო პლასტიკის ენით შექმნილი მხატვრული სახე კაცისა, რომელსაც ცეკვა არასდროს უსწავლია. ეს ყველაფერი იმიტომ გავიხსენე, რომ მისი ხელოვნების ძალა სწორედ სულიერი სახის შექმნაშია.



დიდი შრომის შედეგად შეიძლება შექმნა ცოდნისაც და ოსტატობისაც, მაგრამ მხატვარი ვერ იქნები, რადგან დიდი შემოქმედება სულის წვდომაა, ის არ ისწავლება, იგი ღედის მუცლიდან შენთან ერთად იზადება. ამიტომ ბატონი ნიკოს ხელოვნება უკვდავია, ისე როგორც მისი ფასდაუღებელი პედაგოგიური ღვაწლი. დღემდე თვალწინ მიდგას მისი სახე: გაშლილი ჭალარა თმებით, რომელიც უფრო ლომის ფაფარს ჰგავდა. ასეა, სიკვდილი ლომსაც ერევა, მაგრამ მისი ძირი ვერ მოისპობა, რადგან რჩებიან ბოკერები. ეს კი მისი ნამოღვაწარის უკვდავებაა.

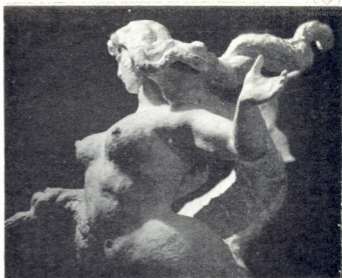
ბევრი მიფიქრია და დაერწმუნედი: დაეაკვლით სიყვარული ბატონ ნიკოს, ისევე, როგორც ბუმბერაზ მხატვარს დავით კაკაბაძეს,

ვერ მიეუზღეთ ის, რასაც იმსახურებდნენ ჩვენი დღევანდელი ხელოვნების ფუძემდებლები.

ფუძე-მდებელი... რა ღრმა და მრავლისმთქმელი სიტყვაა! ფუძის გარეშე არ არსებობს დიდი ხელოვნება, ლიტერატურა, მეცნიერება... არ არსებობს ერი. სწორედ ამიტომაა მათი, — ფუძემდებელთა ადგილი იქ, იმ წმიდა მთაზე, რომელსაც მამადავითი ჰქვია... იქ, იმათთან, ვინც საქართველო დღემდე მოიყვანა.

50-ანი წლები ქართულ მხატვრობაში მრავალი ნიჟიერი შემოქმედის მოსვლით აღინიშნა, და არა მხოლოდ ფერწერაში, არამედ ქანდაკებაში, გრაფიკაში, მხატვრულ კერამიკაში. უკვე აკადემიის კედლებშივე, სადიპლომო

ქალის ტორსი



დოსკუჩია

შრომების სახით იქმნებოდა თვალსაჩინო ნამუშევრები. როგორც ცნობილია, შემდგომში ეს ნამუშევრები, კერძოდ, ქანდაკებაში, ძეგლების სახით დაადგა: მერაბ ბერძენიშვილის „შოთა რუსთაველი“ — მოსკოვში, გურამ კორძახიას „მაიაკოვსკი“ — ასევე მოსკოვში და თბილისშიც, მერაბ მერაბიშვილის „გრიბოედოვი“ და თენგიზ ღვინიაშვილის „ივანე ჯავახიშვილი“, თქვენი „მზეკაბუცი“... ამ ნაწარმოებებს მონუმენტებად ქცევის პროცესში დიდ ცვლილება არ განუცდიათ, ვინაიდან მათ იმთავითვე ახსიათებდათ შინაგანი მონუმენტური ფერადობა.

თქვენი პირველი მონუმენტური ნამუშევრიდან საკმაო დრომ განვლო. მას შემდეგ ჯუნა მიქაძის სახელი დაუკავშირდა ქართული ქანდაკების ახალ, თვალსაჩინო ქმნილებებს, როგორიცაა „გალაქტიონი“, „იეთიმ გურჯი“. ცხადია, თემებმა, არქიტექტურულმა გარემომ განაპირობა სახეთა ინტერპრეტაცია, განსხვავებული პლასტიკური საშუალებების მოძიება. როგორ გგონიათ, დროის დისტანციის გათვალისწინებით, „მზეკაბუცი“ ამჟამად უფრო სხვა-



გალაკტიონი

გვარად ხომ არ გაიაზრებდით? პირადად ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ამ-უამინდელი „მწეკაბუკი“ სწორედ ისეთია, როგორიც უნდა იდგეს ამ გარემოში, როგორიც უნდა იყოს ეს სახე — კლასიკურად დახვეწილი, ფიზიკური და სულიერი სილამაზის, ვაჟკაცური ძალის გამო-მხატველი, ქართული სპორტის დიდებას რომ განასახიერებს.

ჩემი აზრით, ნამდვილ შემოქმედს დაუქმყოფილებლობის გრძნობა სიკვდილამდე თან სდევს. საესეებო ბუნებრივია, როცა დრო გაივლის და მხატვარი თავის ნამუშევარს შეხედავს, ფიქრობს, სხვაგვარად რომ გაეკეთებინა, იქნებ უკეთესი იქნებოდაო. მაგ-

რამ „სხვაგვარად“ მართლა უკეთესი იქნებოდა? ღმერთმა იცის, მე ეპკვი მეპარება. ნაწარმოების დაბადება ბავშვის დაბადებას ჰგავს. რომელ დედას აქვს გარანტია, რომ მეორე შვილი პირველზე უკეთესი ეყოლება.

გასაგებია, თუ რა რთული ამოცანა იდგა თქვენს წინაშე გალაკტიონის ძეგლის შექმნისას. გალაკტიონი ხომ, თავისთავად, ქართული პოეზიის დიდებაა, ეროვნულ ნიადაგში ღრმად ფესვგადგმული, და თქვენეული პლასტიკური ინტერპრეტაცია, მეტაფორის ხერხს რომ ეფუძნება, ამ პოეზიის ამაღლებულ, მგზნებარე სუნთქვას განასახიერებს.



როგორი ვარიანტებით, რა გზებით მიხვედით მხატვრული სახის ამგვარ ხორცშესხმამდე?

ათჯერ გავაკეთე, ათჯერვე დავანგრეი. ეს გრძელდებოდა მთელი წლის განმავლობაში. ლამის სასოწარკვეთილებაში ჩავევარდი, მიზეზი ბევრი იყო. იდეა მქონდა, მის შესატყვის ფორმასაც ვხედავდი, ყოველივე ეს თეორიულად თითქოს ვიცოდი, მაგრამ როგორც კი შევუდგებოდი კეთებას, ყველაფერი მეკარგებოდა. ცოდნა, გამოცდილება, წინა ნამუშევრებით მიღებული, არასოდეს ახალი ნამუშევრისათვის არ მადგებდა. ისეთი გრძნობა მეუფლება, თითქოს არასოდეს არაფერი გამეკეთებინოს და არც რაიმე ვიცოდე. ამის გამო დაბნეული ვარ, ვნერვიულობ, არ ვიცი, საიდან რა დავიწყო. მახსოვს, პირველი ესკიზი რომ გავაკეთე, აღარ მომეწონა. დავიწყე მეორე ვარიანტი, სულ ეცილილობდი, რაც პირველ ვარიანტში მოსაწონი იყო, როგორმე მეორე ვარიანტისათვის მომერგო, მაგრამ ეს მონტაჟი მარცხით დამთავრდა, საშინელება გამოვიდა. დავრწმუნდი, რომ წინა ესკიზი უნდა გამენადგურებინა, რადგან კიდევ რომ დამალო, ვერ მოითმენ და მაინც დახედავ, სულ გეჭნება მცდელობა წინა ვარიანტში დანახული კარგი როგორმე მოარგო ახალს. დავამტვრიე... რამდენიმე ვარიანტის შემდეგ მდგომარეობა თითქოს გამოსწორდა, ნელ-ნელა რაღაცას დაემსგავსა, ბოლოს ძალიანაც მომეწონა, ბედნიერად ვგრძნობდი თავს. მაგრამ ბედნიერებამ დიდხანს ვერ გასტანა. რაც ვიფიქრე, თითქოს ყველაფერი იყო მასში, საკმაოდ პოეტურიც იყო. მეგობრებსაც ვაჩვენე, მოეწონათ. მაგრამ, რაც დრო გადიოდა, აღარ მომწონდა,

„ის“ არ იყო, რაღაცა აკლდა, რა, — არ ვიცოდი, ვერ გამომეთქვა. ახლა რომ ვიხსენებ, ყველაზე ცუდი სწორედ ეს ვარიანტი იყო. ისევ დავიწყე მტვრევა უკვე მეათე ესკიზისა. ერთხელაც მამაჩემი შემომესწრო სახელოსნოში, დაუნდობლად რომ ვამტვრევდი ნამუშევარს. მიყურა, მიყურა და ბოლოს მითხრა: „მთლად დალაგებული ვერ უნდა იყო შენ“. მართალი თქვა, ალბათ, მთლად „დალაგებული“ მართლაც არ ვიყავი იმ მომენტში.

ამდენი წვალების შემდეგ თითქოს დასკვნაც უნდა გამოიტანო კაცმა, რომ გამკეთებელი აღარ ხარ. გონებით ასეც ვიფიქრე, გრძნობა კი სხვას მეუბნებოდა.

ერთი თვე სახელოსნოს არ გავკარებივარ, დრო გავიდა, მეთერთმეტედ მიუებრუნდი სამუშაოს, სულ მოვშალე, რაც იყო მასში რეალური და კონკრეტული, მოვსპე მინიშნებები ზედა და ქვედა კიდურებისა და დამრჩა მარტოსული პოეტის. ეს მიხდოდა, მეტი არაფერი...

ქეშმარიტ შემოქმედს შთაგონებას რა გამოაოლევს. ახლაც, ალბათ, ახალ ჩანაფიქრს ასხამთ ხორცს, კვლავ ეძებთ...

დიახ, დროს მოაქვს ახალ-ახალი შემოქმედებითი პრობლემები. აღმშენებლობა, განახლება მოქანდაკეებს საინტერესო ამოცანების წინაშე გვაყენებს და ჩვენც ვცდილობთ შევქმნათ უკეთესი, ვიდრე გუშინ...



ორჯერ ორი—რვაა

წმლიწაღწმ მეთი გავიდა ახალგაზრდული თეატრების მეორე საკავშირო ფესტივალიდან, რომელიც თბილისში გაიმართა. ფესტივალს ძალზე ფართოდ და კრიტიკულად გამოეხმაურა გავ. „პრავდა“, „კომსომოლსკაია პრავდა“, „სოვეტსკაია კულტურა“, ჟურნალები „ტეატრი“, „საბჭოთა ხელოვნება“.

ამის შემდეგაც არ შემწყდარა საუბარი თეატრის ახალგაზრდა შემოქმედთა პრობლემებზე, მათს ძიებებზე, შეცდომებზე, პოზიციებზე.

ურნალი „ტეატრი“ მეორეჯერ დაუბრუნდა ამ ფესტივალს (იხილეთ „ტეატრი“ № 11, № 12, 1986) და დროის დისტანციიდან შეაფასა მისი დადებითი და უარყოფითი მხარეები. ცნობილი რუსი თეატრმცოდნე ნ. კაზმინა, რომელიც კარგად იცნობს ქართულ თეატრს და მრავალი გამოჩენილი ქართველი თეატრალური მოღვაწისაგანაც აულია ინტერვიუ, თავის ვრცელ წერილში, საერთო პრობლემათიკის შექვე, ეხება ფესტივალზე წარმოდგენილ ქართულ სპექტაკლებსაც. შესაძლოა, ზოგი მისი მოსაზრება კატეგორიულიც იყოს (რედაქცია არ იზიარებს ა. კანთარიას სპექტაკლზე „ჩემი წყალკალის ხმები“ და ლ. თაბუაშვილის პიესაზე „შენკენ სავალი გზები“ კაზმინისეულ შეფასებას), მაგრამ ეს სრულიადაც არ უკარგავს მის სტატიას შემეცნებით მნიშვნელობას.

შკითხველს ვთავაზობთ ამ სტატიის იმ მონაკვეთს, რომელიც ქართული თეატრის სპექტაკლებს ეხება (რმდ).

ნატალია კაზმინა

„ჩემი წყალ-გალის ხმები“

ბელა ახმადულინამ შემოგვთავაზა:

«Да будем к своим друзьям пристрастны!»

— ვიყოთ, დაეთანხმეთ ჩვენც, მაგრამ არ დავეიწყოთ, რომ სიყვარული არა მხოლოდ ვნებას გულისხმობს, არამედ სიმკაცრესაც.

ქართული თეატრისადმი ჩემი მიკრობოება არა მხოლოდ ქართული მიწისადმი ჩემი სიყვარულით აიხსნება, არამედ იმ მაღალი პროფესიონალიზმითაც, იმ თვითმყოფადი სტილით, რომელსაც იგი ავტო უკვე რამდენიმე ათეული წელია, რაც მსოფლიოს უჩვენებს. ქართული სცენური კულტურის ასეთი სიმადლის გამო, ახალგაზრდა თეატრალურ-

მა თაობამ თავის თავს არ უნდა მისცეს უმეცრებისა და ბანალური გადაწყვეტის უფლება. აქ დამოუციდებლად არსებობა უჭირთ ახალგაზრდებს, რომლებიც თვალს ადევნე-

ბენ ჯერ კიდევ ძალითა და შემოქმედებითი გეგმებით აღსავსე აღიარებული ოსტატების მუშაობას, არავის ისე არ სჭირდება ამგვარი სიტუაციაში გაბედულების გამოჩენა, როგორც მათ. სწორედ იმგვარი გაბედულება, რომელიც შეიღისაზოვან შეიღაცასა და მ. თუმანიშვილს ახასიათებდათ, რაპაც ოდესღაც გააოცა რუსთაველის სახ. თეატრი (და გულიც ატკინა?!). სწორედ იმგვარი გაბედულება, რომელიც ოცი წლის შემდეგ იფეთქა რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის სპექტაკლებში. საკმაოდ ძნელია ქართველი რეჟისორების უკანასკნელი წლების ზოგიერთი სპექტაკლის ამ რეალურ კონტექსტში შეყვანა.

ა. წერეთლის სახ. ჭიათურის დრამატული თეატრის სცენაზე მთავარი რეჟისორის ლევან სვანაძის მიერ დადგმული ვ. აროს „უმადლესი ზომა“ ვერ გვაჯერებს, მიუხედავად იმისა, რომ ადვოკატ ტომინის როლს სა-



ინტერესოდ თამაშობს თეატრის უხუცესი მსახიობი ა. ბაქრაძე. ეს უბრალო და ლაპიდარული პიესა რეჟისორისათვის სერიოზული ცდუნების და გამოცდის საგნად იქცა. ისტორია (ბლოკადა, დაბოშებები, გასამართლება რკინიგზელებისა, რომლებმაც, აკრძალვის მიუხედავად, პურის ვაგონი მშვიერ ლენინგრაძელებს გაუნაწილეს) ტრადიციული ესთეტიკისაკენ ექაჩებოდა, მაგრამ „სამხედრო-საველე“ სიუჟეტებს მიჩვეული თვალი და გონება, აქტიურად ეწინააღმდეგებოდა ამას. ტრადიციონალიზმს ეწინააღმდეგებოდა პიესის კონფლიქტიც, სადაც ყოველ გმირს თავისი სიმართლე გააჩნდა, სადაც არჩევანი უნდა გაკეთებულიყო არა კეთილსა და ბოროტს შორის, არამედ კეთილსა და უფრო კეთილს შორის, სადაც ობიექტური კანონი უნდა გადაჭიმობოდა ადამიანისადმი სუბიექტურ ნდობას, სადაც ერთმანეთს ედავებოდა მარადიულ ჭეშმარიტებათა ლოგიკა და ჭეშმარიტად სამხედრო დროის ლოგიკა.

რეჟისორმა მაინც ტრადიციული გადაწყვეტა აირჩია და სპექტაკლში მრავლად გამოჩნდა სამხედრო ბლოკადის უცილობელი ნიშნები და გამომსახველი მეტაფორები. ლ. სენაძემ ამით მორთო-მოკაზმა ვ. არის დრამის შავ-თეთრი სტილისტიკა, ალბათ, სურდა, რომ კონკრეტული მოვლენებისათვის განზოგადების ძალა და რეჟიჟისის ინტონაციები შეინიჭებინა. ალბათ, ამიტომაც, გაიყურა სპექტაკლში დ. შოსტაკოვიჩის მეშვიდე სიმფონიამ, სცენაზე დაიღანდა ფრაკში ჩაყმული მღუმარე დირიჟორი თეთრად შეღებილი სახით. ვინ არის იგი? მტერი? სიკვდილი? ბედისწერა? — გაუგებარია ბოლომდე. ზემოთ ეკიდა და ქანაობდა არწივის ფიტული, რომელსაც ყელზე სვასტიკა ეკეთა, ხოლო მტაცებლურ ბრჭყალებში თავის ქალა ეჭირა. ამის ქვეშ, პროლოგის პანტომიმურ სცენაში, პურის დიდი რიგი იდგა, სადაც მსახიობები, როგორც კი ეს შეეძლოთ, თავგამოდებით ცდილობდნენ შიმშილის გამოხატვას: ძალმიღუღნი ძირს ეცემოდნენ, ისე რომ ვერც კი აღწევდნენ მაღაზიის სარკმელამდე, აკანკალებული ხელებით ბლუჯავდნენ უძვირფასეს ულუფას, ხარბად ისუნთქავდნენ მის სურნელს, არა მხოლოდ პირით,

თვალებით სჭამდნენ მას. მომდევნო, ასევე პანტომიმურ სცენაში, სოროლის ხმებზე, სცენაზე აქეთ-იქით აწყდებოდა დედა, რომელიც უეტრად გაირინდებოდა მკერდზე მიკრული მოკლული შვილით, ხოლო სცენის უკან, სანახევროდ დანგრეული სახლის ფანჯარაში ნათდებოდა ლეონარდოს „მადონა ლიტას“ გამოსახულება. ამ სპექტაკლის რეჟისორი და მხატვარი გ. გეგეჭკორი ერმიტაჟის ყველაზე ცნობილი შედეკრების დემონსტრირების ხერხს კიდევ არაერთგზის იმეორებენ მოქმედების ყველაზე დაძაბულ მომენტებში. ისინი, ალბათ, ფიქრობენ, რომ ამ გზით მარადიულობას ეზიარება კონკრეტული სიუჟეტი, მაგრამ სინამდვილეში გამოავლინეს მარტივი და ბანალური გემოვნება. ამ ილუსტრაციულობისა და გამოსახულებათა ზედახორის შედეგად თითქმის შეუძინეველი დარჩა პიესის გმირების ქცევების ფსიქოლოგიური მოტივები. ხოლო თვით პიესა, რომელიც გაფორმების გარეშეც შეიძლება დაიდგას, გამოჩნდა მოსაწყენი, თუმცა, თითქოს ცისარტყელას ყველა ფერით კი იყო შემკული.

ლ. თაბუჯაშვილის პიესამ „შენკენ სავალმა გზებმა“, რომელიც კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში დადგა რეჟისორმა დ. ანდლულაძემ, სამწუხაროდ, თანამედროვე თემის მთელი სიღრმე ვერ გვიჩვენა, თუმცა ამის პრეტენზია კი ჰქონდა. პიესის ცენტრშია, ცუდ წრეში მოხვედრილი, მაგრამ პატიოსანი ყმაწვილ-კაცის კახას (რ. ჩხიკვიშვილი) და მისი შეყვარებულის ირინეს (მ. ზედგენიძე), რომელიც ჭირვეული სატრფოს გამო სხვას მისთხოვდება, თითქმის სისხლის სამართლის ისტორია. მათ საქციელში, აღსარებებში დრამატურგი ზუსტად იჭერს და აფიქსირებს თანამედროვე თბილისური ყოფის ნიშნებს, ახალი თაობის ურთიერთობათა ტიპიურ სურათს, მის უარგონს, პიეზონობას, პოზიონობას, მაგრამ არა ამ ურთიერთობათა არსს. კერძო კონფლიქტი არადრამატურგიულია, თუმცა ლიტერატურული კია. ერთგვარი სიღრმე იგრძნობა მხოლოდ მარტოხელა მარიაშის სახეში (შესანიშნავე როლი აჩუქა დრამატურგმა მედეა ჭაფარიძეს). ამ ხანშიშესულმა ქალმა შეიერდომა სახლის სიბოძისა და დედის აღერსს მოკლებული თავგზაბნეული კახა

და სცადა — მართალია, უშედეგოდ, მასში გაეღვიძებინა ნორმალური ცხოვრების წყურვილი. ამ ქალის ცოტა ექსცენტრიულ მონოლოგებში იგრძნობა ცხოვრების ნამდვილი დრამატიზმი, ამოიკითხება პიესის მორალი, რომელიც მისი მოქმედებიდან არ გამომდინარეობს.

ყველაზე ნაკლები დანაშაული ამაში მიუძღვის პატოსან და გულწრფელ მარიამს, რომელიც ყოველთვის მზადაა ხელი გაუწოდოს გზასაცდენილს.

„მე მხოლოდ მათი დასახიჩრებელი სულების სწრაფვა მინდა გიჩვენოთ“ — ამბობს დრამატურგის ეს საყვარელი გმირი.

ჩემის აზრით, პრინციპულ შეცდომებს შეიცავს ავრეთვე რ. ინანიშვილის პროზის საფუძველზე შექმნილი სპექტაკლი „ჩემი წყალ-ქალის ხმები“, რომლის ავტორია თელავის თეატრის შთავარი რეჟისორი ალექსანდრე ქანთარია. სპექტაკლი ქართული თეატრის მარადიულ თემას ეძღვნება: ეროვნული თვითშემეცნების, სიამაყის და ეროვნული კულტურის შენარჩუნების თემას. ეს თემა ნოსტალგიურად მოგვიწოდებს ყური მიეუვდოთ საკუთარი საშობლოს, საკუთარი „წყალ-ქალის ხმებს“, ვიცხოვროთ წინაპართა სინდისისა და პატიოსნების შესაბამისად, რომელთაც დღემდე არ დაუკარგავთ თავიანთი მნიშვნელობა.

სპექტაკლის გმირის ისტორია უბრალოა და დრამატული. იგი, რასაკვირველია, მოგვავიწყებს ძე შეცდომილის მარადიულ ისტორიას, რომელიც ყველა ხალხის ფოლკლორში არსებობს ალბათ. მხოლოდ სანდრო, რომელმაც, თანამედროვე სტანდარტების მიხედვით, დატოვა თავისი მშობლიური სოფელი, შვილი და ცოლი, ბედნიერების საძებნელად კი არ გაეშურა, არამედ „ეოლგის“ საყიდელი ფულის მოსახვეჭად. რასაკვირველია, ხელმოკარული დაბრუნდა, რასაკვირველია, დაბრუნდა დარწმუნებული, რომ ბედნიერება ასე ახლოს იყოს მასთან, სულაც დაბადებული მშობლიურ ქვეყნებში და ახლობელთა გულგებში, ის კი ...მართლაც, ნაცნობი და უბრალო ისტორიაა, მაგრამ სავსეა იუმორისტული და დრამატული სიტუაციებით, შეხვედრებით, ამბებით, რომელთაც იგავის პრეტენზიაც აქვს.

სწორედ ეს იგავურობა არ გამოვიდა. სცენაზე მსახიობის არსებობის სავსებით საყოფაცხოვრებო იერი ეწინააღმდეგებოდა სცე-

ნის მთელი ატრიბუტიკის უკიდურეს პაროდოს, თობას, მიზანსცენების სიმბოლურ და საგულდაგულო მრავალმნიშვნელოვან აგებას. იმისათვის, რომ საშობლოს ხმები გაახშიანო (თუნდაც თეატრში), ზოგჯერ არც კია საჭირო არაფერი სიყვარულისა და სიზუსტის გარდა. მაშინ პოეზია ნამდვილად იბადება პურის ჩვეულებრივი ძნისაგან თუ დაძენილი თოქისაგან, ურმის თვალისაგან თუ დაბზარული, მაგრამ სურნელით სავსე ძველი კასრისაგან, ზღურბლის გაცვეთილი ფლასისაგან თუ ახლად მოწველილი რძის ორთქლისაგან. ძნელია დააკვეთო პოეზიის ნაპერწკლები ტროსებზე ჩამოკონწილებული თეთრი, ფუნქციონალური პანელბისა თუ ნატურალური სიდიდის თეთრ-შავი შლაგაუმიისაგან (მხატვარი თროსტომაშვილი). ის სამყაროც, რომელსაც სანდრო გაექცა და ის სამყაროც, რომელმაც შეაძრწუნა და მშობლიური სოფლისკენ აქნევინა პირი, რეჟისორის მიერ ძალზე ზერელედ იყო სტილიზირებული. ერთობ მიახლოებით ასურათებდა დიდი ქალაქის ხურხურსა და გულქვაობას აქ ჩართული ვ. ვისოცკის სიმღერები („07“, „ინდუსტრის ფილოსოფია“), ზერელედ წარმოვედებოდა ქალაქელების სიცრუე და ცინიზმი — შეზარხოშებულთა ჩხუბი რესტორანში, ასევე ზერელე პოეტურობით გამოირჩეოდა სოფლური ნადი, როცა გადაბრუნებული სკამის ფეხი წყაროს ჭავლს აღნიშნავდა და როცა ერთი გლეხის ქალი სავსებით ნატურალურად რეცხდა თეთრეულს, ხოლო შემდეგ მშრალ ზეწრებს, მშრალ ვარცლში წურავდა. ეს სოფელი არ ასხივებდა გმირის იმ კონტრასტულობას, რომელმაც, მას, თითქოსდა იმის საშუალება მისცა, რომ ამ ორი ცხოვრებიდან აერჩია ერთი, არა თვალისმომჩრელი, უცხო, არამედ, მშობლიური პეიზაჟი. თანასოფლელები, რომლებიც სანდროს თავიანთი შინაგანი თავისუფლებით, სულიერი სილამაზით, გულთბილობით იზიდავდნენ. ჩვენში ისეთსავე შემაზრზენ შებრალებას იწვევდნენ, როგორსაც იწვევდა ქალაქი, რომელსაც ასეთი შიშით გაექცა სპექტაკლის გმირი.

თვით ლატაქ, მწირ მიწაზე დაგდებული ყოველი ქვა და მოწნული ღობე ძვირფასი და სულჩადგმულია — ეს აზრი პოეტურად ქლერდა ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მიერ დ. კლდიაშვილის პროზის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლში „ქამუშაძის

გაპირვება“ (რეჟისორი შ. გაწერელია) და მ. თუმანიშვილის სპექტაკლში „ბაკულას ღორები“.

ცარიზმის მიერ დამონებული ქართველი ხალხის ტრაგედია ღრუბლად ჩამოწოლილიყო შ. დადიანის „გუმინდელში“ (რეჟისორი თ. ჩხეიძე). ქართული სოფლის, მისი ბუნებრივი პოეზიისა და პროზის რა ღრმა და განუმეორებელ სურათს გვიხატავდა თ. იოსელიანის („პასტორალი“) და თ. აბულაძის („ნატურის ხე“) ფილმები. რა სისასვით, რა მრავალფეროვნებით იყო გადმოცემული ეროვნული ცხოვრების სტილი და ქართველი კაცის აზროვნების თავისებურება და ხასიათი დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედანაცვალი“ (რეჟისორები თ. ჩხეიძე და რ. სტურუა), რ. ვაბრიძის „ჩვენს პატარა ქალაქში“ (რეჟისორი მ. თუმანიშვილი). ეს სპექტაკლები მრავალმხრივ კონტრასტული იყო ერთმანეთის მიმართ, ურთიერთს ედავებოდნენ არა მხოლოდ ფორმით, არამედ არსითაც. მაგრამ თვითული მათგანი სუნთქავდა მშობლიური მიწისადმი განუსაზღვრელი სიყვარულით, რაც სამარადეამოდ ატყუებდა მაყურებელთა დარბაზს. ა. ქანთარიას კი ისე უჭირავს თავი, თითქოს ეს სპექტაკლები ქართული თეატრის ისტორიაში საერთოდ არც კი ყოფილან.

სპექტაკლ „ჩემი წყალ-ჭალის“ ხმების გარჩევის დროს ქართველი კრიტიკოსი ნ. არველაძე ცდილობდა აეხსნა, რომ თვითყოფადი ეროვნული ხელოვნების არსის, ეროვნული ხასიათის მარცვლის, ენის არომატისა და იუმორის წვდომა სხვაენოვანი ადამიანის ძალას აღემატება. ა. ქანთარიას მაგალითზე თეატრალური ხელოვნების ინტერნაციონალური შინაარსის თეზისის დაცვა, ის, რომ ჭეშმარიტად ნიჭიერი და შთაგონებული სპექტაკლები უთარგმნელადაც გასაგებია ყველასათვის, ჩვენი აზრით, ამოო ცდა იყო. მითუმეტეს, რომ მ. თუმანიშვილის მოწაფის ნამუშევარმა კინომსახიობთა თეატრში ეს თეზისი თვალნათლივ დაადასტურა.

ამ სპექტაკლით („წუთისოფელი ასეა...“) ნუგზარ ლორთქიფანიძემ სამშობლოსადმი თავისი სიყვარული გააცხადა. მან დიდი გულმარტა მარადისობას, დაუპირისპირა მას ადამიანური ცხოვრება და სიყვარული, ზევსურეთის ფერებით მოქსოვა იშვიათი სილამაზის ორნამენტი (მხატვარი კ. ქორიძე) და

თვით უსულო საგნებსაც კი სცენაზე ეროვნული სული შთაბერა.

თავისი ეს სიყვარული გაახშიანა ხალხური მელოდიებითა და ხმებით, მიმოაბნია ქართული ფოლკლორის უბრწყინვალესი სტრიქონები, რომლებიც რამაზ იოსელიანმა სადად და გასაგებად წაიკითხა სხვაენოვანი მსმენლისათვის.

„ჩვენი ცხოვრება რა არის, აგორებულნი ქვა არის“. ადამიანური სიყვარული და ცხოვრება, მზეხას (მ. არაბული) და ვაჟიკას (ლ. უჩანეთიშვილი) ისტორია სპექტაკლში აღიქმებოდა როგორც უძვირფასესი საუნჯე და როგორც ქვიშის მარცვლი საწყაროს ოკეანეში. აკვნის რწვევაში, ჭერის ამკვები ბავშვური ხმების ქლერაში, დაღუპული შვილის გამო დამწუხრებული დედის მოთქმაში, ჩონგურის ნალვლიან ხმებში ამოიკითხებოდა ადამიანური ცხოვრების მთელი ორომტრიალი. სიყვარულით სავსე, მახვილი მზერით დანახული ქვეყანა პოეზიას ასხივებდა.

„წუთისოფელი ასეა...“ სავსე იყო მზით, იგი მაღალი ხმით მღეროდა იმის გამო, თუ რა ძვირფასია წამი სოფლისა, რომლის ყიდვას ვერავითარი საუნჯე ვერ გასწვდება. ცხოვრების ყოფის ყოველი მოძრაობა სპექტაკლში ბოლოსდაბოლოს გადადიოდა რიტუალში, ხოლო ცხოვრების ხანმოკლეობა მტკიცედ იცავდა თავისი ანსებობის აზრს მარადისობასთან კამათში.

ჩვეულებრივი გლეხების, მზეხასა და ვაჟიკას ისტორიაში იუმორი და ლირიკა გადაწულნი იყო მრავალფეროვანი პროპორციებით, რომლებიც ყოველთვის როდი იყო პარმონიული. მათი მეოხებით რეჟისორი ფერწერულად ხატავდა მხიარულ ახალგაზრდულ ფერხულებსაც და შეყვარებულთა თამაშებსაც, მათ ხანგრძლივ ჯერისწერასაც (რომელიც ასევე რიტუალს გვაგონებს). აქ ნაჩვენებია, თუ როგორ ჰკარგავდა სიყვარულისგან გონს ჭაბუკი, თუ როგორ ებრძოდა საკუთარ სიამაყეს ქალწული, ნაჩვენებია მათი ჭორწილი, ორღანოს ხმებით ზეაწეული მათი პირველი კოცნა.

რეჟისორის რომანტიკული ჩანაფიქრი საცნაურია ყველგან—იმაში, თუ როგორ აწყობენ ყოველდღიურ ცხოვრებას, ბინას, თუ როგორ აცეით, როგორ დადიან, როგორ შობენ და ზრდიან შვილებს, როგორ სწირავენ მათ ყოველივეს უშურველად და რა გულმოწყალები არიან ამ დროს, როგორ ემზადებიან სი-



ბერისათვის და როგორ ხვდებიან სიკვდილს, თუ როგორ ავიწყებთ მათ დოლის ამტყუდარი ხმები დალილობას, ჭირ-ვარამს და რა ხალისით ეგებებიან სტუმრებს კარიბჭესთან.

ამ სპექტაკლს გააჩნდა თავისი კონტექსტი (სოციალური, ისტორიული, ირონიული). ეს სპექტაკლი ვითარდებოდა დიდფორმიანი მუსიკალური ნაწარმოებების კანონების მიხედვით. სიმბოლურია, რომ მზეხასა და ვაეიკას შვილების ისტორია, უკვე მოკლებული იყო იმ ბუნებრივ პარამონიულობასა და თანაფარდობას, რაც ასე ახასიათებდა მზია არაბულისა და ლევან უჩანეიშვილის გმირებს. გაქრა რიტუალი, იგი შეცვალეს გონებაშავილური ყოფითი ჩანახატების დეტალებში, სადაც მშობლების სილაპაჟე და კეთილშობილება გადაჰვარა შვილების სიხარბემ და წინაპრებზე უკეთესად ცხოვრების მოუგერიებელმა სურვილმა. დათო ერისთავმა (შვილი) და ნინელი ჭანკეეტაძემ (რძალი), ნანა ლორთქიფანიძემ (ქალიშვილი) და გოგი პიპინაშვილმა (სიძე) არ დაიშურეს სატირული ფერები თავიანთი გმირებისათვის, მათი კომიკური დღეებში ამაღლდა პოეტურ განზოგადებამდე. სცენაზე მზეხასა და ვაეიკას პირველი კონცინიან შვილების გაჩენამდე წამებმა გაირბინეს — შეყვარებულ გულთა სილაპაჟემ წვრილმანები უარყო. მათი შვილების ცხოვრება კი, პირიქით, დროში გაიწეა და მიინცდამიინც საუკეთესო ეპიზოდები არ წარმოუჩენია. ქალიშვილმა და რძალმა პირთამდე აავსეს სახლი, თავდაყირა დააყენეს ყოველივე. ეს მუცელგამობერილი ხარბი დიაცები, მუდამ რაღაცას რომ ღეჭავენ და მზერით რომ უთვალთვალებენ მსხვერპლს, ეგებ რაიმე მოვიგდოთო ხელთ, მზეხას ნაღვლიან მზერას იმსახურებენ. მზეხას კარგად ესმის, რომ უსიყვარულოდ ინებდება სილაპაჟეც, რომ სიხარბე ნთქავს მზიარულებას და ცხოვრების სიტუბოებას მოკლებული ადამიანი სიკვდილის შიშს გაუთანგავს. აღსასრული ახლოვდება, სანთელი ფარფარტებს ათრთოლებულ თითებში და სიკვდილის წინ ვაეიკა სიყვარულს უმხელს მზეხასა ისევე ათრთოლებული და დამორცხვებული, როგორც მრავალი წლის წინ იყო. მარად ახსოვდათ, რომ „მათი საფლავი მზად არის“, მაგრამ ეს ცოდნა იმის ძალას აძლევდათ, რომ ყოველ ცისპარე დღეს ღიმილით შეხედროდნენ, სხვებისათვის არ ესურვებინათ ის, რაც

თავისთვის არ უნდოდათ, ახსოვდათ, რომ წუთისოფელი მეორე სიკოცხლეს არავის არ აწლევს. სპექტაკლმა „წუთისოფელი ასეა...“ გაცილებით ღრმად გვიამბო ხალხის ბედსა და ხასიათზე, ვიდრე ამის გაკეთება ა. ქანთარიამ შესძლო. ამ სპექტაკლმა უფრო მტკიცედ, ვიდრე ეს შესძლო ლ. სვანაძემ, შეუწყვილა ერთმანეთს მარადიული ისტორია, დიდი მხატვრული ნიმუშები რეალურობას და თანამედროვეობას. მასში მეტი იყო ფიქრი და ოცნება, ვიდრე ეს. თაბუკაშვილის პიესასა და დ. ანდლუაშის სპექტაკლშია და ბოლოს, ეს ესთეტიკურად პარამონიული და ლამაზი სპექტაკლი ჭეშმარიტი მოქალაქეობრივი პათოსითაც გამოირჩეოდა.

ნოეს კილოზანი ანა ფრანკისათვის

შ. რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის სადიპლომო სპექტაკლი ფ. გუდრიჩისა და ა. ჰაკეტის „ანა ფრანკის დღიური“, მომავალმა მსახიობებმა, გ. ჟორდანიას კურსდამთავრებულებმა, დღისით გაითამაშეს, თეატრისათვის უჩვეულ დროს, ყოვლიანმხილველი აუდიტორიის წინაშე შემკრთალებმა და დამორცხვებულებმა. მაგრამ შემოთვებამ მალე გაუარათ. გაიმარჯვა სახითმეტყველების დაუცხრომელმა წყურვილმა.

ყოფილი კინოთეატრის „სპარტაკის“ (ახლა ინსტიტუტის სასწავლო თეატრია აქ) პატარა დარბაზში, ჩვენს წინ წარმოსდგა ჭეშმარიტი თეატრი, რომლის ხილვასაც ასეთნაირად ნატრობდა მეორე ახალგაზრდული ფესტივალი. ომამდელი ფოქსტროტირებული მუსიკის ხმებზე, ამსტერდამის ერთ-ერთი სახლის ვიქრო და მალალი სხვენი იესებოდა ორი ებრაული ოჯახის — ფრანკებისა და ვან დაანების წევრებით, რომლებიც გესტაპოს ემალებოდნენ. აი, ისინიც: ნაღვლიანი მამა ფრანკი (ირაკლი მაჭავარიანი), რომელმაც უკვე განჭვრიტა მომავალი; ბრმა ქათამს მიმგვანებული დედა-ფრანკი (ნანა შონია), რომლისთვისაც მისი უფროსი ქალიშვილი მარგო (ქეთი ჩხეიძე) — უფროსი დაცაა, ძიძაც და პირველი მრჩეველიც; ადგილობრივი ნაოლეონი, ოჯახის ტირანი, ბატონი ვან დაანი (გოჩა კაპანაძე), ქალბატონი ვან დაანი (მაია ფაჩუაშვილი), მალალი საზოგადოების ჭიქის მანერებით სავსე და მათი შვილი პიტერი (ლევან წულაძე), ეს ბოთე მოზარდი, რომელსაც თითქოსდა ჩვენს თვალწინ დაუპა-

ტარავდა ტანსაცმელი... ბუზღუნა ბატონი დუ-
სელი (მერაბ ნინიძე), რომელიც ყოველნაირად
ცდილობს გვიჩვენოს, რომ ამ კომპანიაში
მხოლოდ საგანგებო შემთხვევის გამო აღ-
მოჩნდა. ყოველი მათგანი სივიწროვისა და
უხერხულობის გრძნობას, სულიერ დისკომ-
ფორტს განიცდის. თითქოსდა ისინი, ანა
ფრანკის (ნანა ხუსკივაძე) მდიდარი წარმო-
სახებით დახატულნი, მისივე დღიურის გმი-
რებად ქვეყლან. მთელი სპექტაკლი თავისი
ექსცენტრიული ფორმით და დრამატიული
არსით, თავისი კომიკური დასაწყისით და
ტრაგიკული ეპილოგით — დანახულია ამ
ცამეტი წლის ბავშვის თვალებით, რომლის
სულზე ომის სიმძიმემ გადაიარა.

ანა ისეთი ხმაურით შემოდის სცენაზე,
თითქოს მთელი ბატალიონი შემოგრიადდა,
გამოშფევევად, ცხენის კუდივით აუბრებიან
კინკრინოზე თმები, ხელები ფართოტოტიან
შარვალ-კაბის ჯიბეებში ჩაუწყვიტა, ბუცებ-
ში ჩაურულ ფეხებს მოათავსებს და ყველას
მძივნავარედ უმზერს. როცა ქვევით, კანტო-
რაში სულ პატარა ფაქუნცი კი დიდებს სულს
უყინავთ, ფეხზე იძრობენ და თითის წვერებზე
დადიან, იგი პირში თითებს იყრის და ხმაძალ-
ლა უსტყვენს. პირველ ხანებში მისი პროტეს-
ტი სტიქიური და შეუბოვარია, იგი წინ აღუდ-
გება არა ჯერ კიდევ მისთვის გაუგებარ სი-
ტუაციას, გაუცნობიერებელ ხიფათს, არამედ
არანორმალურ ცხოვრებას, ამ ზედახორას,
ამ დოყლაპია პიტერის, ამ პრეტენზიული ვინ
დაანების გვერდით ცხოვრებას, ენამომწამულ
დღესღამეთთან ერთ ოთახში ყოფნას — იგი
ჯერ შეგუებია იმას, რომ აუკრძალეს სიერნო-
ბა იქ, სადაც მოესურვება, აუკრძალეს ოც-
ნება, მეგობრებთან ყოფნა, სუნთქვაც კი
აუკრძალეს. ანა გახელებულ პროტესტს აც-
ხადებს ტუალეტის წინ გამართული მორჩი-
ლი რიგის გამო. ამ ტუალეტში მხოლოდ სა-
ღამოს ექვსი საათის შემდეგ არის შესვლა
ნებადართული, რათა ზედმეტი ხმაურით არ
დადრთხნენ ქვემოთ მცხოვრებნი. აქაც კი
ახერხებს იგი წინ გამორმას და ამით არღ-
ევის ვიღაცის მიერ არასწორად განჩინებულ
წესრიგს.

სპექტაკლი თითქმის მხიარულად, ექსცენ-
ტრიულად იწყება, რაც პირველხანებში, შე-
საძლოა, მაყურებლის ერთ ნაწილს შოკშიც
აგდებს — პიესა ხომ ოკუპაციას, ფაშიზმს,
ებრაული გეტოს სიახლოვით მოგვირდ გამ-
თანგველ შიშს ეხება. მაგრამ აქაც თავისი

ლოგიკა: ეს სამყარო ხომ დანახულია თვე-
ლით ბავშვისა, რომელსაც ესაა უნდა მოზრ-
დილი გახდეს. ფინალში კი, ამ ბავშვში, რო-
მელსაც ასე უმოწყალოდ წაართვეს ცხოვრე-
ბა, სიყვარული, მშობელი, ბავშვი, რომელიც
აღარ იღიმება, ჩვენ მთელის სისრულით შე-
ვიგრძნობთ ამ ისტორიის ტრაგიკულ და კიდევ
ერთხელ დავაფასებთ ამ სპექტაკლის ექს-
ცენტრიკას.

„ანა ფრანკის დღიურის“ რეჟისორმა გიზო
ეორდანიამ ბრძნულად გარდატეხა პიესის
სიტუაცია ცხოვრებისეული ლოგიკის პრიზმა-
ში: ასეთია ადამიანი, მას არ შეუძლია ყო-
ველწამიერად შიშში იცხოვროს, ყოველ სა-
ათს სიკვდილს ელოდის, იტანჯოს ხანგრძლი-
ვად, იგლოვოს სამარადეამოდ. ადრე თუ
გვიან იმარჯვებენ ბუნებრივი სურვილები და
ჩვევები. სხენი უკვე საკუთარ სახლად გეჩ-
ვენება, იქ როგორღაც მკვიდრდება ომამდელი
ძველებური სიმპათიები და ანტიპათიები.
ქველ ეღიქებენ მოგონებანი და დანსტუები.
დავიწყების ბურუსიდან ისევ გამოდიან უთან-
ხმოებანი, აღსდგებაან ძველი რიტუალები,
ცხოვრება თითქმის ძველებურად მიდის.
მას სიბოზს და იმედებს შეუწებებენ, ავსე-
ბენ ომამდელი მარშის ხმებით და სიბელიუ-
სის გულსაკლავი ვალსით, რომლის ფონზე
ანა ფრანკი ოცნებებსა და აღსარებებს ეძ-
ლევა.

მთელი სპექტაკლი ფსიქოლოგიური ურ-
თიერთობების და ხასიათების ერთ მთლიან
პარტიტურაზეა აგებული (სირთულის მიხედ-
ვით ოპერის პარტიტურას მოგვაგონებს),
რომელსაც ახალგაზრდა მსახიობები ზოგჯერ
უსიტყვოდ, მხოლოდ პლასტიკურად გვა-
გებინებენ, რომ აღარაფერი ვთქვათ მათი
სიტყვიერი თამაშის ყოველწამიერ ემოცი-
ურ სიზუსტეზე, სცენაზე არსებობის სისრუ-
ლეზე და მოძრაობისა თუ ექსტის გააზრება-
ზე.

მიყვებივით ერთ კრიალოსანზე აწყობილი
ეს მცირე საყოფაცხოვრებო სცენები ვარი-
რებენ, ერთმანეთს უპირისპირდებიან განსხ-
ვავებული ადამიანური თვისებები და ჩვეე-
ბი: სიმდაბლე და სიქველე, სიმხალე და
სივადკაცე... ადამიანური ხასიათები იმაშიც
კი ჩანს, თუ როგორ შექცევიან სპექტაკლის
გმირები ნამცხვარს, რომელიც მათ სახლის
პატრონებმა კლარელმა (ნიკო დგებუაძე) და
მიპმა (ჯულიეტა ბალაქარი) მოუტანეს — ერ-
თნი ხარბად თქველფენ, მეორენი სულ-



გრძელობას იჩენენ და მეგობარს უთმობენ თავიანთ ულუფებს, ინარჩუნებენ შიმშილის ღირსებას ან უკანასკნელ ლუკმას გლეჯენ ხელიდან ახლობელს. ამ პატარ-პატარა ყოფითი სცენების გარემოცვაში იზრდებიან პიტერი და ანა. მაშინ, როცა ირკვევა, რომ ვირთხები კი არ იპარავენ პურს, არამედ ბატონი ვან დანი იპარავს, მაშინ, როცა საერთოდ სიტყვაძქუნწი ქალბატონი ფრანკი მის გაძევებას მოითხოვს, პიტერი მხოლოდ უსიტყვოდ, ისე როგორც ეს მამაკაცებს შეშენებით, ვაკიცხავს მამას, ხოლო ანა დიდ-ულოვნად სთხოვს შენდობას.

სპექტაკლი სიცოცხლით ფეთქავს, ტრაგედია გადადის ფარსში, ფარსის სიღრმეებიდან გამოდის ღრამი, მხიარულება წყდება მოსალოდნელი ზარდაცემის შიშით, ხოლო შემთხვევით ამბავში განწირულობა ილანდება. ანა ფრანკი და მამამისი ზეიმს აწყობენ, საჩუქრებს არიგებენ, რათა როგორმე გაახანგრძლივონ იძულებით მეზობლებს შორის ჩამოვარდნილი მშვიდობა, რომელიც შეიძლება ყოველწამს დაირღვეს მათდა დაუყოთხავად და მათი სურვილების საწინააღმდეგოდ.

გაგონა მამას სჩუქნის თავის მიერ მოქმედებულ შარბს. ამ შარფით ცდილობს თავის ჩამოხრჩობას ფრანკი ქალიშვილის სიკვდილის შემდეგ. პიტერი ანას ყვავილი უწვდის. ეს იქცევა მათი ბავშვური სიყვარულის მოკრძალებული მისწრაფებებისა და კონცის, უხერხულად წარმოთქმული სიტყვებისა და იღუმალი მხერის პირველ ნიშნად. ეს ყოველივე მშობლების თვალში მაინც გამოჩნწვევად მოსჩანს. ისინი გრძობენ ამ დამოკიდებულებას და ამიტომაც უხეშად იქცევიან. ანა დემონსტრაციულად იცვამს დიდი ზომის კაბას, იღებავს ტუჩებს, ხელკავით დაჰყავს პიტერი (სინამდვილეში მალაქუსელიანი, მორყეული ფეხსაცმელიანი ჩამოვარდნის ემინა). პიტერი ასევე დემონსტრაციულად ეპატოება გაგონას თავის ოთახში. ესეც კი მათი სტიქიური პროტესტია შექმნილი არანორმალური სიტუაციის წინააღმდეგ, იმათ საპირისპიროდ, ვინც თავის თავს სხვის სიცოცხლეზე მბრძანებლობის, სხვა ხალხების ბედ-იღბლის გადაწყვეტის უფლება მისცა. ეს უშკვეთრეს პროტესტი სხვენის ყველა მობინადრისა, აქტიურად და ძლიერად ისმის ანტიფაშისტურ ფარსში (კანკანიო), რომელსაც ისინი გაითამაშებენ ფაშიზმისგან ჰოლანდიის განთავისუფლების კვირაძალში. უნდა ითქვას, რომ

ამ ფარსს ისინი გაითამაშებენ რ. სტურტუს თეატრის საუკეთესო ტრადიციის სტილში... ვიდრე ეს მხიარულება არ გაწყდება — მერამდენეჯერ? — ახლა უკვე საბოლოოდ!..

ახლა კი გვაგონდება პირველი წუთები სპექტაკლისა, რომელიც ასე გაბედულად დაიწყო უხანგრძლივესი პაუზით. ამ სიჩუმეში დადიოდა დაობლებულ სახლში ბატონი ფრანკი და აქვე პირველად აქლერდა სიბელოუსი. ფრანკი იატაკიდან ჰკრეფდა გაზეთის ნაგლეჯებს, ათვალიერებდა ადამიანთა საჩქაროდ ყურისგან დატოვებულ კვალს, თვალებზე იფარებდა ანას ღამის პერანგს, უეცრად აიჭრებოდა მალა, კიბებზე, რათა შარფი ხის კოჭზე გამოეხდა და ამ წყეულ სიცოცხლესთან საბოლოოდ გაესწორებინა ანგარიში. შემდეგ, თითქოს ეს გადაიფიქრო. ახლა სახლს დაწვა განიზრახა, მაგრამ აქაც შეჩერდა, რადგან მიხვდა ამ დაგვიანებულ სპექციელის უაზრობას. კიბებიდან დაბლა ჩამოდიოდა და ქალიშვილის დიიურს ფურცლავდა. „დღესაც ცოცხლად ვხედავ მე მას“ — აი, ამ სიტყვების შემდეგ იწყებოდა სპექტაკლი. სწორედ ამ სიტყვების შემდეგ შემობრბოდა სცენაზე ახტაჯანა ანა ფრანკი, რათა ჩვენთვის მოეთხრო ამ ნოეს კიდობანის უკანასკნელ დღეთა გამო, რათა მთელ თავისი პატარა გულით წინ აღსდგომოდა მთელი ეპოქის უადამიანობას, ფაშისტური ძალუფლების ტოტალიტარიზმს, მებრძოლებოდა იმ სამყაროს, სადაც სამართლიანობისა და ჰუმანიზმის პატივისცემა დაივიწყეს.

ქეშპარიტი ხელოვნების ლეგენდით იყო გარემოსილი ეს სპექტაკლიც, ხელოვნებისა, რომელსაც ყველაფერი ძალუძს, ძალუძს ღროის უკან დაბრუნება და მეორე სიჭაბუკის ჩუქება, ოცნების განხორციელება და სამარადეამოდ დაკარგულის ხელახალი აღორძინება. ოდესღაც, ავადმყოფობის გამო ბელა მირიანაშვილი სამუდამოდ დასტოვა სცენა. მისი ქალიშვილი ნანა ხუსკივაძე მსახიობი გახდა. მან თითქოსდა დაგვიბრუნა დედის ტლანტი და გაგვიცოცხლა მოგონება „ჰინკრაქას“ მშვენიერ კბრინცესაზე.

ხელოვნებისა საიდუმლო და წარმატების საიდუმლო

წელიწადზე მეტი გავიდა ახალგაზრდობის მეორე საკავშირო ფესტივალიდან. ბევრი

რამ წაიშალა ჩვენს მეხსიერებაში. დავიწყებას მივცა სპექტაკლების სამუშაო განხილვა, ხოლო მრავალრიცხოვანი სტატეებისა და ცტ-ის ტელეგადაცემათა შედეგად, ამ დათვალიერების ნაკლოვანებანი და ხარვეზები ისე აღარ გვტყენს გულს და არ გვაღიზიანებენ. მეტიც, აქა-იქ მარცხი არასრულ გამარჯვებადაც კი მონათლეს, ხოლო ხარვეზები ტექნიკურად გარდაუვალ მომენტად გამოაცხადეს. აქ კი უკვე კრიტიკოსებმა შეთხზეს მამუელი ფორმულირება, რომლის მიხედვით, სრულებითაც არ არის სავალდებულო, რომ ფესტივალ ზეიმად იქცეს, მხედველობიდან გამორჩათ ის, რომ მას არც მოწყენილობა და ერთფეროვნება შეეყენის. ახლა უკვე იმ რამოდენიმე სპექტაკლს, რომლებიც ამ ცოტა ხნის წინ საუკეთესოდ იყო მიჩნეული, წაღმა-უკლმა ავად იხსენიებენ (მიუხედავად მათი აშკარა ღირსებებისა) და შეგვახსენებენ, რომ „უძალო ქვეყანაში კატებს აყეფებდნენ“. ასეთ უპასუხისმგებლობას ვერ დავეთანხმებით. ეს იმიტომაც მოხდა, რომ ფესტივალის სურათი მაინცდამაინც არ შეესაბამებოდა საქმის რეალურ ვითარებას. სხვა რით უნდა აიხსნას ის ფაქტი, რომ პირველი ფესტივალიდან სამი წლის შემდეგ, რომელმაც მაყურებელს უამრავი სიურპრიზი შესთავაზა და ასე საესე იყო მსახიობური აღმოჩენებით, რეჟისორული სითამამით, ახალგაზრდულმა თეატრმა სრულიად მოულოდნელად შეიძინა „ვრცელი და მოსაწყენი დაბლობის“ კონტურები. სწორედ ამ მიზეზის გამო არა მსურს ასე პირდაპირ, როგორც ეს ზოგიერთმა კრიტიკოსმა გააკეთა — დავუკავშირო თეატრის მომავალი ამ ახალგაზრდული ფესტივალის „წარმატებებს“. ამ მომავლის ოპტიმისტურ პროგნოზებში ყველას ტელევიზიამ გადააჭარბა.

საფესტივალო გადაცემის ბოლო კადრებში გამოჩნდა ძველი, შესანიშნავი ქალაქის ეგზომ აუცილებელი პანორამა, რომელსაც თავზე გადაუჭროლა ილია ჭავჭავაძის, ასევე აუცილებელმა, რომანტიკულმა სტრიქონებმა. სადაც ლაპარაკია ჭეშმარიტი ხელოვანის დანიშნულებაზე, მომავალი თაობების წინაშე მის პასუხისმგებლობაზე. შესანიშნავი სიტყვები იყო. მაგრამ, როგორც ეს მე მგონია, ისინი ინტექმბოდნენ ცარიელ სივრცეში, ვინ

ნაიდან ვისკენაც ეს სიტყვები იყო მიმართული, მათ ჭკუის სწავლება არ სჭირდებოდათ, ხოლო ის, ვისაც სწორედ რომ სჭირდება ჭკუის სწავლება, საერთოდ არც ყოფილა მოხსენიებული.

ხალისიანობა, სიმხნევე, რომელიც ლაზრანდრობაში გადადის, ჩემის აზრით, არცერთ დროის ახალგაზრდა ხელოვანს არ ახასიათებს. უფრო მეტიც, თავიანთი შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისში ისინი უმალ მძაფრდრამატიზმისაკენ მიდრეკილებას ავლენენ როგორც საკუთარ, ასევე თავისი თაობის ხვედრის შეფასებისას, კოლექტივთან, მსახიობებთან, დრამატურგებთან, ცხოვრებასთან ურთიერთობებში.

მაშინაც კი, როცა მათ შეხედულებებს არ ვიზიარებთ, ყური უნდა ვათხოვოთ მაინც, თუკი მართლაც ვართ დაინტერესებულნი ჩვენი თეატრის მომავლით. ყელას მოსმენა საჭირო, განსაკუთრებით კი მათი, რომელიც მუდამ დისკომფორტის მდგომარეობაშია, ვინაიდან ხშირად სწორედ აქაა დაფარული პირველი ბიძგი შემოქმედებისაკენ. საპირისპირო ვითარებაში ჩვენ მოგვიწევს ტყულის-ცალოვით მიმგვანებული ფესტივალების ხილვა, და უამრავი სპექტაკლის მოსაწყენ „თანაბარ“ სივრცეში ძიება იმისა, რაც რამენაირად გაათბობს ჩვენს სულს, ხოლო კულუარებში კი — საუბრის გამართვა სხვა გმირებთან, საესებით სხვა საგნებზე. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ ვერ შევიცნობთ ჭეშმარიტი ხელოვნების გრძობას, რომელიც მიხეილ ჩეხოვმა გამოხატა უბრალო და თითქოსდა გასაგები ფორმულით: „სცენიდან არ შეიძლება წარმოვადგინოთ, რომ $2 \times 2 = 4$. მხოლოდ $2 \times 2 = 8$. — ეს არა მარტო უფრო საინტერესოა, ამალელებელი და მნიშვნელოვანი, არამედ იგია საერთოდ ყოველი ხელოვნების საიდუმლო“.



კომედიის თვალსაზრისი

ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ კორესპონდენტი ესაუბრა მინიატურების თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს, რესპუბლიკის სახალხო არტისტს თენგიზ ჩანტლაძეს. გთავაზობთ მათ საუბარს კომედიის ხელოვნების შესახებ.

— ბატონო თენგიზ, ჩაპლინი კომედიის ხელოვნებას ურთულესად მიიჩნევდა ხელოვნების ყველა სახეობათა შორის. თქვენ რა აზრის ხართ ამის თაობაზე?

— (იციან) ვეთანხმები ჩაპლინს. მაგრამ განა ყველაფერი, რაც რთულია, ფასეულია? მაგირზე სიარულიც ერთობ რთულია, მაგრამ რა აზრი აქვს?

— დამეთანხმეთ, რომ კომიკოსები განსაკუთრებით პოპულარულები არიან.

— გეთანხმებით, მაგრამ არც პოპულარობაა ყველაფრის განმსაზღვრელი. ზოგჯერ მას მოედა ქმნის.

— თქვენ აღიარებთ, რომ კომედიის ხელოვნება ურთულესია, არ უარყოფთ კომიკოსების განსაკუთრებულ პოპულარობას, მაშ კიდევ რა არის საჭირო მათი სრული აღიარებისათვის?

— ის, თუ რა მოუტანეს საზოგადოებას. ეს სიტყვები, შესაძლოა, მაღალფარდოვნად ეღერდეს, მაგრამ სხვაგვარად ვერ იტყვი. იმავე ჩაპლინმა უზარმაზარი სოციალური და ფილოსოფიური პრობლემები წამოჭრა. მართო „პატარა კაცის“ ბედის პრობლემა რად ღირს.

— შესაძლებელია თუ არა კომიკურის თეორიული განმარტება?

— თეორიულად ყველაფრის განმარტება შეიძლება. კომიკურსაც აქვს თავისი კანონები, მაგრამ ჯერ არ შემხვედრია ადამიანი, ამ კანონების ცოდნით რომ ვინმე გაეცინე-

ბინოს. ოცდაათი წელია სცენაზე ვარ და ერთხელაც აზრად არ მომსვლია, თეორიული იტებანი წამომეწყო. პრაქტიკოსი ვარ და ხელოვნებაში ძირითადად ინტუიციას ვეყრდნობი.

— დარწმუნებული ვარ, მკითხველს აინტერესებს რას ფიქრობთ კომიკურის შესახებ, რა კანონებს ემორჩილება იგი.

— თუ ასეა, შორიდან უნდა დავიწყოთ.

— კეთილი.

— სიცილი პარადოქსალური მოვლენაა. ის, რაც სასაცილოა, შეიძლება ტრაგიკულადაც აღვიქვათ.

— კომიკურ სიტუაციას გულისხმობთ?

— დიახ.

— იქნებ მაგალითის მოყვანა ჯობდეს?

— მოვიყვანოთ. უფროსმა ხელქვეითს დაავალა ეპოვნა პიროვნება, რომელიც შეძლებდა ასვლას მის მიერ აგებული შენობის ფსაღზე. ეს რეკლამისთვის იყო საჭირო. ხელქვეითმა აქეთ „მთამსვლელი“ იპოვნა და შესაბამისად მოურიგდა კიდევ. დათქმულ დროს შენობის წინ უამრავმა ხალხმა მოიყარა თავი, მრავლად არიან ეურნალისტებიც და ფოტორეპორტიორებიც. ერთი სიტყვით, დიდი აჟიოტაჟია. მაგრამ მოხდა გაუთვალისწინებელი რამ, „მთამსვლელი“ არ მოვიდა. ხელქვეითს სამსახურის დაკარგვა ემუქრება. უფროსი მრისხანედ იხედება მისკენ. ორცეცხლსშუა მოხვედრილი ხელქვეითი გადაწყვეტს თვითონ ავიდეს ფსაღზე.

ადგილი წარმოსადგენია, რა მიძიება მისთვის ცათამბჯენზე ასვლა, მას ხომ სიკვდილი ემუქრება. ალბათ მიმიხედით, რომელ ფილმზე მაქვს საუბარი და ვინ არის „ხელქვეითი“.

— პაროლდ ლოიდი.

— დიახ. თითქოსდა რა არის ამაში სასაცილო? ჩვენ კი ვიცინით. ამაზე დიდი პარადოქსი რაღაა? ამიტომ, როგორც ჩანს, არ ღირს კომიკურის დაწვრილმანება. იგი ჩვენდა შეუცნობლად წარმოიშვება.

— პო, მაგრამ აი, თქვენ უკვე დაასახელეთ კომიკურის ერთი მთავარი თვისება — ადამიანის გაქირვებაში ჩაჯარდნა.

— განა ეს ტრაგიკულის თვისებაც არ არის?

— არის, მაგრამ ხომ ფაქტია, რომ რაღაც განასხვავებს მათ ერთმანეთისგან.

— ფაქტია. კომიკურ გაქირვებას პირობითობანი წარმოშობენ, ტრაგედია კი ფატალურია. ამაზე მსჯელობა ძალიან შორს წაგვიყვანს.

— იქნებ ისევ მაგალითები მოვიყვანოთ.

— კეთილი. სტანისლავსკის აღწერილი აქვს ერთი ასეთი კომიკური სიტუაცია. მოყვარული მსახიობი გამოდის სცენაზე, რათა მიწოდოთ წაიკითხოს. იგი ძალიან ღელავს

და იქნებ ამიტომაც, ტექსტი დაავიწყდებოდა უხერხულ მდგომარეობაში ჩაჯარდა, პირობითობა დაასხა. უხერხულობის გასაფანტად დარბაზში მას ტაში შეაგება. ამან მოყვარული კიდევ უფრო დააანია. მიხვდა, რომს მიწოდოთ გაჯრძელებას ვერ შეძლებდა და დააპირა დაუყოვნებლივ გასცლოდა სცენას. სცენაზე პირობითი დეკორაცია იდგა. კულისები ჩაქეტილი ჰქონდა ოთახის ოთხკედელს. მოყვარულს დაავიწყდა რომელი კარებიდან შეძვოვდა. არადა, ყველა კედელს ჰქონდა კარები, რომელთაგან მხოლოდ ერთი იყო ნამდვილი. მოყვარული ბუტაფორულ კარებს მიადგა და ჯაჯგური დაუწყო. დარბაზში სიცილი ატყდა. მოყვარული დარწმუნდა, რომ ეს სხვა კარი იყო და ახლა მეორე კარებს მიადგა. საუბედუროდ, ესეც ბუტაფორული კარი გამოდგა. სიცილი ხარხარში გადაიზარდა. მოყვარული ახლა შესამე კარს მიადგა, ესეც დაქეტილი დახვდა. ამდებ გაქირვებას ვერ გაუძლო და გულწასული ჩაიკეცა. გამოცვივდებენ სცენის მუშები და საერთო ღრიალს მყოფარული სცენიდან გაიტანეს. ამ სიტუაციაში კომიზში წარმოშვა იმ პირობითობამ, რაც შედეგია სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის არსებულ პირობითი ბარიერისა. სცენაზე გამოსულმა უნდა თავი გამოიჩინოს, მაყურებელმა კი უნდა შეაფასოს მისი ხელოვნება. მათ შორის არსებული „ღუელი“, პირობითია, და ამიტომაც კომიკური. „ოიდიპოს მეფეში“ კი ყველაფერი, რაც ხდება, მხოლოდ ასე შეიძლება მომხდარიყო. აქ პირობითობა არ არსებობს, ყოველივე ღვთის განგებით ხდება და ტრაგიკული დასასრულიც გარდუვალია.

— მაშასადამე, პირობითი გარემოებანი აუცილებელი ყოფილა კომიკურის წარმოსაქმნელად.

— უთუოდ. მაგრამ არც პირობითობა მისი მამოძრავებელი ფაქტორი. პირობითობა მხოლოდ გარემოა.

— და ამ გარემოში წარმოიშვება შეუსაბამობა იმას შორის, რაც ხდება და იმას შორის, რაც უნდა ხდებოდეს? შეუსაბამობას ხომ კომედის მამოძრავებელ ძალად თვლიან?

— შეუსაბამობის ელემენტი კომიკურში ყოველთვის არსებობს, მაგრამ იგი არსებობს ტრაგედიაშიც. ოიდიპოსი შეიტყობს, რომ ბედისწერის მიხედვით უნდა მოკლას მამა და ცოლად შეირთოს ღედა. იგი გამოქეცვა

ა. გელოვანი, თ. ჩანტლაძე.
„ზოგიერთების მშის დაბნელება
საქართველოში“





ა. გელვანი, თ. ჩანტლაძე
„გამარჯვების ღიმილი“

იმით, ვისაც დედ-მამად თვლის და სწორედ იმას ჩაიდენს, რასაც გაურბოდა. მეტი შეუსაბამობა რა უნდა იყოს? მაგრამ ყოველივე ეს ბედისწერის შედეგია, ბედისწერა კი ჩვენგან დამოუკიდებელი მოვლენაა. კომიზში წარმოიშევა მაშინ, როცა ჩვენ თავზე ვართ დამოკიდებული, ჩვენ კი სულელურ არჩევანს ვაკეთებთ. შეუსაბამობის ელემენტ კომიკურში სხვაგვარად ვლინდება. გავიხსენით შოლომ ალიეხემის ტეკიე მერძვეს საუბარი ყასაბთან. ტეკიეს ჰგონია, რომ ყასაბი ძროხის გამო ევაჭრება, ყასაბს კი ტეკიეს ქალიშვილის ცოლად შერთვა უნდა. ბუნებრივია, რომ მათი დიალოგი სიცოცხლე იწვევს. მაგრამ სასაცილოა ის მომენტიც, როცა ორივენი ხედებიან თავის შეცდომას. ისე, რომ ზუსტი წყალგამკეთის პოვნა აქ უაღრესად ძნელია.

— შეუსაბამობის ასეთი მოდელი ჯერ კიდევ ანტიკურ კომედიაში გვხვდება. განა ეს იმაზე არ მეტყველებს, რომ კომედიასაც აქვს თავისი შაბლონები? და თუ ასეთი შაბლონები არსებობს, მათი შესწავლა შესაძლებელია.

— და რა მიზნით უნდა შევისწავლოთ?

— თუნდაც იმიტომ, რომ თვალსაწიერი გავიფართოვოთ.

— მოსმენილი გაქვთ მუსიკა დაწერილი

ელექტროგამომთვლელი მანქანის მიერ?

— მოსმენილი მაქვს.

— იქ ყველაფერი მუსიკალური პარმონის კანონების მიხედვით არის შექმნილი. მაგრამ მოსასმენად უფარგისია იმიტომ, რომ მასში პიროვნების სულისკვეთება არ არის ჩაღებულ. გეთანხმებით, რომ მეცნიერებაში თეორია და პრაქტიკა განუყოფელი მოვლენებია, რასაც სამწუხაროდ თუ საბედნიეროდ, ვერ ვიტყვით ხელოვნების შესახებ. ხელოვნებაში გადაწყვეტი მანკი პიროვნება და მისი ინტუიციაა.

— შესაძლებელია, რომ ასეა. მაგრამ განა საინტერესო არ არის იმ მექანიზმების აღმოჩენა, რაც ამოძრავებს ხელოვნებას? აი, ჩვენ საუბარი გვქონდა კომიკურ შეუსაბამობაზე, განა საინტერესო არ არის ის ფაქტი, რომ კომიკურ შეუსაბამობას არ შეუძლია არსებობა ავტომატიზმის, მექანიკურობის გარეშე? განა ამის ცოდნა ხელს შეუშლის ამ თანრში მომუშავე ხელოვანს?

— (იცინის) როლის შექმნის ნაცვლად ამაზე თუ იფიქრა, უეჭველად შეუშლის. სწორად გამიგეთ, სრულიადაც არა ვარ ანალიტიკური აზროვნების წინააღმდეგი. პირიქით, იგი ანეითარებს ინტელექტს. მაგრამ მისი პრაქტიკული გამოყენებისა კი ნაკლებად მჯერა. აი, თქვენ მოქმედების მექანიკაზე საუბრობდით. რა თქმა უნდა, იგი კომედიის ერთ-ერთი წარმართველია. მაგრამ, რომელ მექანიკას გულისხმობთ? იქნებ ახლა თქვენ მოიყვანოთ მაგალითი.

— ჩაპლინის ფილმში „ახალი დროება“ მოცემულია ასეთი ეპიზოდი: გამოიკონეს რობოტი, რომელსაც შეუძლია აჭამოს ადამიანს. იგი არა მარტო აჭმევს, არამედ ხელახაოცის მაგივრობასაც სწევს. ცდას ჩაპლინზე ჩაატარებენ. რობოტი უცერად მოიშლებდა. იგი ყველაფერს პირში უღებს ჩარლის. ბოლოს და ბოლოს ჰანჭიკებსაც გადაუღაპებს და რაც მთავარია, ტუჩებსაც მოწმენდს.

— დიახ, ამ ეპიზოდში მოცემულია მოქმედების მექანიკა. მაგრამ ეს უფრო კომიკური „ტრიუკია“, რომლითაც ასე მდიდარია ჩაპლინის ფილმები. თუ იმ პერიოდის კინოს კარგად იცნობთ, შეამჩნევდით, რომ ეს „ტრიუკები“ ფილმიდან ფილმში მოგზაურობენ. ჩაპლინმა ახალი შინაარსით გაავსო ისინი და ამაშიც მისი ნიჭიერება მოჩანს. მაგრამ მოქმედების მექანიკა კიდევ უფრო

საინტერესოა, როცა იგი მოვლენების მექანიკას გულისხმობს. ამის ბრწყინვალე ნიმუშებია მოლიერის „ძალად ექიმი“, გოგოლის „რევიზორი“, კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“. მოქმედების მექანიკა, ბოლოს და ბოლოს, მოვლენების აბსურდულობას აელენს და კომიკურ ეფექტსაც ამიტომ იწვევს.

— ახლა ჩვენ კიდევ ერთ ფაქტორს შევეხოთ. მაშასადამე, კომედიის ხელოვნება შეიცავს აბსურდის ელემენტებსაც.

— (იციან) თქვენთან რომ ვლაპარაკობ, სულ მეშინია რაიმე გენიალური არ წამომცდეს.

— ამით არაფერი დაზავდება. კერძოდ, რას გულისხმობთ აბსურდის ცნების ქვეშ. იქნებ მაგალითიც მოვიშველიოთ.

— მაგალითები უამრავია. კლოუნადის ხელოვნება ხომ მთლიანად აბსურდს ემყარება. მეორეს მხრივ, აბსურდი კომედიაში მოცემული მოვლენების შედეგია, მისი საბოლოო ჯამია. ეს შეჯამება კი ყველა კომედიაშია მოცემული, ამდენად მაგალითის მოყვანას აზრი არ აქვს.

— შესაძლებელია, რომ ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი კომედიის ელემენტები სპექტაკლში ან ფილმში იყოს და იგი მაინც არ იყოს სასაცილო?

— რა თქმა უნდა.

— მაშ კიდევ რა არის საჭირო?

— კიდევ ბევრი რამ არის საჭირო, რომელთაგან მე მხოლოდ ერთს გამოვეყოფდი — უშუალობას. უშუალობის გარეშე იუმორი ვერ დაიბადება.

— კერძოდ რას გულისხმობთ?

— უბრალო ფაქტს: აი, თქვენ „დაგება“ დათ სასაცილო რეზლიკა. თუ იგი იმწამსვე არ წარმოთქვით, საკმარისია ოდნავ დააყოვნოთ, იგი სიცილის ნაცვლად უხერხულობას გამოიწვევს. ანეკდოტის მოყოლა ყველას შეუძლია, მაგრამ მხოლოდ გამონაკლისებს აქვთ უნარი, რომ სასაცილოდ მოყვენენ. და იცით რატომ? ანეკდოტის მოყოლის „ოსტატი“ ყოველთვის ითვალისწინებს „მოცემულ პირობებს“, სად ყველა და ვის უყვება ანეკდოტს.

— ასეთი „ოსტატი“ ერთსა და იმავე ანეკდოტს ას კაცთან მოყვება და ასივეს გააცინებს. აი, თქვენ, ყველა სპექტაკლში ერთსა და იმავე სიტყვებს იმეორებთ, პუბლიკა კი ყოველთვის იციანს. მაშ რატომ მოითხოვთ, რომ იუმორი ბუნებრივად დაიბადოს? ნუთუ უშუალობა ასეთი მნიშვნელოვანია?

— ძალიან მნიშვნელოვანია. ამავე დროს, იუმორის ცხოვრებრივი უშუალობა სხვაა და სკენის უშუალობა სხვა. უშუალობა სცენაზე იმპროვიზაციაში გადაიზრდება, როცა სპექტაკლში ვთამაშობ, ხელახლა განვეწყობი ხოლმე იუმორის ტალღაზე. თუ ასეთი განწყობა შეეძელი, უამრავ სიახლეებს ვპოულობ ხოლმე როლში, და ჩემი თამაში აუცილებელ აზარტს იძენს.

— მაშასადამე, თქვენი აზრით, კომიკურს შთაგონება წარმართავს.

— ჩემი აზრით, ყველაფერს შთაგონება წარმართავს.

— თვით ჩვენს საუბარსაც კი?



თ. გოდერძიშვილი, თ. ჩანტლაძე. „არ შეგირიგდები“. მაგდა — ზ. გოგიაშვილი, ვანო — თ. ჩანტლაძე, ბაბო — ნ. ჯაფარიძე



ო. ქავჭავაძე. „კაცია-ადამიანი?!“
ლუარსაბი — თ. ჩანტლაძე

— (იცინის) რა თქმა უნდა, თუკი თქვენ თვლით, რომ საუბარი გამოგვივიდა.

— კომიკური შთაგონების უნარი მხოლოდ გამონაკლისებს აქვთ?

— ეს უნარი, მეტ-ნაკლებად, ყველა ადამიანს აქვს. ასე რომ არ იყოს, მაყურებელი აღარ გვეყოლებოდა. სულ სხვაა იუმორის გადმოცემის უნარი. ეს მხოლოდ გამონაკლისებს შეუძლიათ. მე ვიცნობ ადამიანებს, რომლებიც იუმორს ყველაფერზე მალა აყენებენ. ერთი განახათ, რა გატაცებით ყვებიან ხოლმე სასაცილო ამბებს. მაგრამ კომედია ამბის დამთავრების შემდეგ იწყება, როცა მთხრობელი სიცილით კვდება, ირგვლივ მყოფნი კი გაკვირვებულნი უყურებენ, რა აცინებს, ამ მონაცემში რა არის სასაცილო. ასეთ მთხრობელს იუმორის გრძნობა აქვს, მაგრამ არ გააჩნია ამ გრძნობის სხვისთვის ვახიარების უნარი.

— როგორ ფიქრობთ, იბადებიან თუ არა ადამიანები, რომლებსაც გამახვილებული აქვთ კომიკურის აღქმა?

— უთუოდ. გავისხენით ბიდსტრუპის ერთი გრაფიკული იუმორესკა. სასტუმროს ჰოლში დევს წიგნი. იგი ერთმა წასაკითხად აიღო. კითხვა დაიწყო თუ არა, ხარხარი აუტყდა. მეორემ წაიკითხა და ცრემლები წასკდა. მესამეს ჩაეჭინა. ასეა ცხოვრებაშიც. იმისდა მიხედვით, რისკენ ვართ უფრო განწყობილი, ჩვენი აღქმაც ამას ექვემდებარება.

— განა კომიკური ყველა მოვლენაში შეიძლება დავინახოთ?

— არის ფსევდობიანი, რომელთა კომიკურად აღქმის მორალური უფლება არ გვაქვს.

— ცალკეული პიროვნებანიც იგულისხმება?

— რა თქმა უნდა. დაცინვაც იუმორიც, მაგრამ ბოროტი იუმორი.

— სატირა?

— თუკი იუმორს სოციალური ქვეტექსტი აქვს და მოქალაქეობრივი ზეამოცანა, იგი უკვე სატირაა. ამის კლასიკური მაგალითია ილია ქავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“.

— თქვენ სახელგანთქმული იმიტატორი იყავით. წყინთ თუ არა თქვენი იუმორი იმიტაციის ადრესატებს?

— პირიქით, სწყინთ, რომ ამას აღარ ვაკეთებ. ყველა ისინი, რომელთა პიროვნულ იმიტაციას ვახდენდი, ჩემი უსაყვარლესი ადამიანები იყვნენ. როცა მათში კომიკურ მომენტებს ვაველენდი, ეს მხოლოდ და მხოლოდ მოფერება იყო და სხვა არაფერი. იუმორს საოცარი ძალა აქვს. აი, ვთქვათ, თქვენ ვინმე გბუღო. მე მოვხდენ მის იმიტირებას, და თქვენი აგრესია მის მიმართ საგრძნობლად შენეელდება. ბიუროკრატები ყველას გვძულს, მაგრამ იგორ ილინსკის მიერ შექმნილი ბიუროკრატის სახე „საკარნავალო ლამეში“, უექველად იწვევს ჩვენს თანაღმობას. ხოლო ის ამბავი, რომ ბიუროკრატი სამარცხვინო ბოძზეა გაკრული, შევბას გვაგრძნობინებს.

— მაშ, იუმორს შემრიგებლური ფუნქციებიც აქვს?

— უექველად. იგი კეთილი გრძნობებით ოპერირებს. იგი ისეთი სარკეა, რომელიც თავის თავს დაანახვებს ადამიანს და სიმახინჯეზე ფრთხილად მიუთითებს. იგი სინდისს აღვიძებს და ამდენად, უაღრესად კეთილშობილური ხელოვნებაა.

— იმას რა ვუყოთ, რომ ადრესატი ხშირად თავის თავს ვერ ხედავს კომიკურ პერსონაჟში?

— შეიძლება ვერ ხედავდეს, მაგრამ ქვეცნობიერად მასში მინც რალაც იცვლება, ყინული ღღევა. და ეს ცოტა როდია.

— მაგრამ ხომ არსებობს მწვავე სატირაც, სადაც საზოგადოებას ან რომელიმე სოციალურ ჯგუფს სილას აწნავენ. თავადებმა ხომ ერთხელ ხანჭლებით კინალამ აკუნწეს დიდი ილია.

— ასეთი იუმორიც არსებობს. ეს კი იმაზე მეტყველებს, თუ რაოდენ ვრცელია კომიკურის ასპარეზი, თუ რაოდენ დიდია მისი ძალა. და მაინც, მე უფრო ადამიანის სინდისზე შეგაღებთ მომხრე ვარ, თუმც ზოგჯერ მის გამოსაფხიზლებლად სილის გაწვნაც საჭიროა. იუმორი გვეხმარება იმაში, რომ შო-

რიდან შევხედოთ ჩვენს თავს. ადამიანი, ვისაც იუმორის გრძობა დაქვეითებული აქვს, მელანქოლიისკენ არის მიდრეკილი. საკმარისია გავუღვივოთ ეს უნარი, იგი სულ სხვა თვალთ ხედავს მოვლენებს. მაშასადამე, მისი გამოფიხილება სილის გაწვნის გარეშეც შესაძლებელია, თავისთავად საშუალება კი უფრო პუმანურად მეჩვენება.

— თქვენი მოღვაწეობა ესტრადიდან დაიწყო. ამ უნარში თქვენ გამოჩენისთანავე პოპულარული გახდით. ესტრადამ თქვენზე, როგორც მსახიობზე, ზეგავლენა იქონია თუ არა?

— ესტრადამ ბევრი რამ სასარგებლო მასწავლა.

— კერძოდ?

— მაყურებლის „მოსმენის“ უნარი, ეტრადის გავლენით, ჩემთვის დღემდე მნიშვნელოვანია ყოველდღიურობა, კონკრეტულობა. თვითვე განსაჯეთ, ესტრადის მსახიობმა ხომ მხოლოდ სიტყვის მეშვეობით უნდა დაანტერესოს მაყურებელი.

— ხშირად, თქვენს მიერ სცენიდან წარმოქმნილი ფრაზა, თუმც პერსონაჟს ეკუთვნის, მაგრამ უშუალოდ მაყურებლისკენა მიმართული.

— ასეთი პუბლიცისტური აქცენტი აუცილებელია კომედიის წელოვნებაში. მაგრამ ხდება ისეც, რომ მე მთლიანად ვიცავ ავტორის ულ ჩარჩოებს. „კაცია-ადამიანი?“ და „სიცრუის სიბრძნე“ მთლიანად ამ პრინცი-

სკენა სპეტაკიდან „კაცია-ადამიანი?“



პების დაცვით არის შექმნილი.

— რა ნიშნით ირჩევთ რეპერტუარს?

— იმის მიხედვით, რამდენად დაინტერესებს ეს პიესა მაყურებელს. მოეწონება თუ არა იგი. ეს არის ჩემი კომპასი.

— პო, მაგრამ, როგორ შეეფიქროთ, რა მოსწონს მაყურებელს და რა არა? ჩამოკუარით და დავეკითხოთ?

— რატომ უნდა ჩამოვუაროთ? თუ მოსწონს, თვითონ მოგვაკითხავს.

— თქვენი თეატრი მსახიობის თეატრია ამ ცნების პირდაპირი გაგებით. აქ თქვენ ხართ ქვედაფრის წარმმართველი, როგორ ფიქრობთ, თანამედროვე თეატრს აღარ სჭირდება რეჟისორი?

— სპექტაკლის მხატვრული და შრომითი ორგანიზაცია ერთმა პიროვნებამ უნდა იტვირთოს. თუ ამ პროცესს ვუხელმძღვანელებ, რეჟისორიც მე დამერქმევა. საერთოდ კი, რეჟისორის დიქტატი, როგორც არსებული ფაქტი, აშკარად ძალიანებს, პირადად მე ვთვლი, რომ რეჟისურის ასეთი გაფეტიშება, გარკვეულწილად, თეატრალური კრიტიკის ბრალია. მათ ძალიან უყვარათ რეჟისურაზე ლაპარაკი. მაყურებელს კი სჭირდება არა რეჟისორის რებუსები, არამედ მსახიობის შთაგონებული შემოქმედება.

— რა მნიშვნელობას ანიჭებთ დრამატურგიას?

— ვაღაძწყებ მნიშვნელობას. ბერკეტს თუ საყრდენი წერტილი უპოვნე, დედამიწას ვადაბრუნებ. თეატრისთვის დრამატურგია ასეთი საყრდენი წერტილია.

— კომედიის უნარში რა უფრო მთავარია, ნილაბი თუ სახე.

— კინოში ნილაბი, თეატრში სახე.

— თქვენი განცხადება კატეგორიულად უღერს. თუმც ეს არ მიკვირს, რადგან პირადად თქვენ, ყოველთვის გარდასახვის ხერხს მიმართავთ. მაგრამ ნუთუ ნილაბი მთლიანად კინოს საკუთრებაა?

— ზოგადად, კომიკოსის ნილაბი იგივეა. რაც სტილია მხატვრობაში. იგი მსახიობის მთელი შემოქმედების ჯამია. თუ კომიკოსი ასეთ სტილს ვერ ქმნის, იგი უკვლავ ქრება. კონკრეტულად კი, ვთქვათ კინოში, ნილაბი კომიკოსის ერთადერთი იარაღია. ჩამოვთვალოთ ჩვენი საუკუნის საუკეთესო კომიკოსები: ჩაპლინი, მაქს ლინდერი, ჰაროლდ ლოიდი, ბესტერ კიტონი, ტოტო, ლუი დე ფი-



ა. პასათასი — „სიკრუსის სიბრძნე“
მარჩელო სორდი — თ. ჩანტლაძე
დანიელ ლოვა — თ. სეთურიძე

უნესი, ფერნანდელი, ილინსკი. ალბათ დამე-
თანხმებით, რომ მათში პირველადი უფრო
ნიღაბია, ვიდრე სახე. იცვლება სიტუაციები,
ისინი კი უცვლელნი რჩებიან. თეატრალუ-
რი ნიღაბი კი, როგორც ვითხარით, სულ სხვა
მოვლენაა, და ამიტომაც არის თეატრი უფ-
რო რთული, და შემოქმედებითი თვალსაზრი-
სით, უფრო საინტერესო ხელოვნება. აბა,
წარმოდგინეთ, მოლიერის და შექსპირის,
გოლდონის და გოცის, გოგოლის და პოლიკარ-
პე კაკაბაძის ერთი ნიღბით თამაში. განა ეს სა-
ინტერესო იქნება? ნიღაბი ჯამბაზის სახეა.
არ იფიქროთ, რომ ჯამბაზის მნიშვნელობას
ვაკნინებდეთ. ესეც უდიდესი მოვლენაა. მაგ-
რამ თეატრი, უპირველესად, გარდასახვის
ხელოვნებაა. ამის გარეშე იგი, უბრალოდ,
ვერ იარსებებს.

— ქართულ კინოს ამჟამად ყავს ასეთი
ნიღბის კომიკოსი?

— არა.

— თქვენს თეატრში მომუშავე ახალგაზ-
რდებიდან ვის გამოაყოფდით?

— ნოდარ ხუციშვილს, ნინო ჯაფარიძეს,
შირიან ჯულელს, ნინო თუთბერიძეს, ჯემალ
ირემაძეს.

— თუ შეიძლება დავიხსახიანოთ ისინი.

— ნოდარ ხუციშვილი ნამდვილი კომიკო-
სია, აქვს იუმორის გრძნობა, არ ლალატობს
ზომიერება, ადვილად ქმნის პერსონაჟის ნი-

ღაბს. მისი ძირითადი იარაღია პლასტიკა და
მიმიკა, ეს თავისთავად ფასეული მოვლენაა.

ნინო ჯაფარიძე მძაფრად სახასიათო ყაი-
ღის მსახიობია. იგი ინტუიციით აგნებს კო-
მიკურ შტრიხებს, აყალიბებს ხასიათს, აქვს
გარდასახვის უნარი, მისი მოქმედება უწყ-
ვეტია. კომედიური პლანის მსახიობები ცო-
ტა გვეყავს ქართულ სცენაზე და ასეთ მსახი-
ობებს მოფრთხილება სჭირდება.

შირიან ჯულელი აღარ არის ახალბედა მსა-
ხიობი. მან უკვე საპირო გამოცდილებაც
შეიძინა. იგი ადვილად ამყარებს კონტაქტს
მსაყურებელთა დარბაზთან, პარტნიორთან და
ცხოვრობს გმირის სულიერი ცხოვრებით.

ჯემალ ირემაძე სრულიად ახალგაზრდა
მსახიობია, აქვს კარგი გარეგნობა, ტემპერა-
მენტი, რიტმის გრძნობა, სცენური თავდა-
პერილობა. ყველა ამ ახალგაზრდას, ჩემის
აზრით, ბევრი რამ შეუძლია გააკეთოს ქარ-
თული კომედიის ხელოვნებისათვის.

— ჩემის აზრით, თქვენი თეატრი სათა-
ვეს ხალხური კომედიის საწყისებიდან იღებს
და ძირითადად, სამოდერნო თეატრის პრინ-
ციპებს ემყარება. ეს თეატრის პოზიციაა?

— კომედია, საერთოდ, მოედნის პირმ-
შოა. რაც შეეხება ხალხური კომედიის საწყ-
ისებს, ვფიქრობ, იგი კიდევ უფრო მეტად
უნდა ჩანდეს თეატრში. მაგრამ ამისთვის
აუცილებელი არ არის მხოლოდ ეროვნულ
დრამატურგის ეყრდნობა. და საერთოდ,
არ მსურს თეატრის რაიმე ჩარჩოებში გა-
მოკეტვა. ვისწრაფვი იქით, რომ ყოველგვარი
კომედიის თამაში შევძლოთ — მინიატურად
მოყოლებული, გროტესკული — კომედიით
დამთავრებული. სწორედ ამიტომ, ჩაფიქრე-
ბული მაქვს ჩვენი თეატრი კომედიისა და
სატირის თეატრად ვაქციოთ.

— რამდენი სხვადასხვანაირი ადამიანი გი-
თამაშობთ სცენაზე?

— არ დამითვლია.

— ამჟამად ვისი თამაში გაქვთ ჩაფიქრე-
ბული?

— კვაკი კვაკანტირაძის.

— უნდა შეგვარიგოთ კვაკისთან?

— არა. ეს უფრო სილის ვაჟუნა იქნება.

— ხანჯლების არ გეშინიათ?

— ხანჯლების მეტი რა ვაქვს თეატრში?

— მაშ რის აცხადებთ?

— (იციანს) შორს ჩვენგან. ჩვენ ყველას
მშვიდობა გვინდა.

XIX საუკუნის ქართული პორტრეტული მხატვრობა

მაია ციციშვილი

საპარტველოს ისტორიაში XVIII — XIX საუკუნეთა მიჯნა მკვეთრი გარდატეხის, ახლის ძიების ხანად გვევლინება. 1801 წელს რუსეთთან შეერთებას მოჰყვა პოლიტიკური ვითარების, ქართველი საზოგადოების ყოფა-ცხოვრებისა და ფსიქოლოგიის შეცვლა. რუსულ-ევროპული კულტურის მოძალებამ, ბუნებრივია, ქართველ ხელოვანთა ერთ ნაწილში, ახლის შეთვისებასთან ერთად, გამოიწვია ეროვნული კულტურის თვითმყოფადობის შენარჩუნებისა და გამოკვეთის სურვილი. XIX საუკუნის პირველივე წლებში ქართულ მწერლობასა, ხუროთმოძღვრებასა და მხატვრობაში თითქმის ერთდროულად ჩნდება და ვითარდება ახალი ტენდენციები — ხდება მანამდე ძლიერ მოქმედი ირანული ხელოვნების კვალისა და დასავლური კულტურის ნიშან-თვისებების გადამუშავება მყარი ადგილობრივი ტრადიციების საფუძველზე, რის შედეგადაც შეიქმნა სრულიად თავისებური, ახლებური აზრის შემცველი და ორიგინალური ფორმის მქონე XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული ხელოვნება. მხატვრო-

ბაში ჩანს ინტერესი კონკრეტული ადამიანისადმი, პატრიოტული გრძნობა, ფეოდალური წარსულის გაიდევლება, თანაც მისი კულტურის შეგრძნება არა როგორც შორეული წარსულისა, არამედ როგორც ყოველდღიური რეალობისა. პორტრეტებზე ასახული ადამიანები სწორედ ეპოქის საერთო

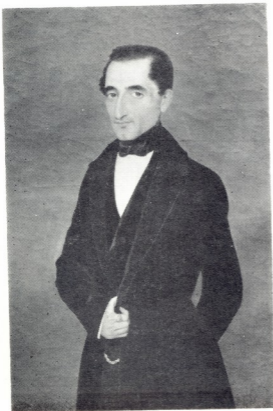
თეკლე ბატონიშვილი





ვახტანგ ჭამბაკურ-ორბელიანი

მელიქიშვილის პორტრეტი



განწყობილების გამომატველნი არიან. იმდროინდელი მხატვრის შემოქმედებას კარგად ესადაგება ქართველ რომანტიკოსთა გერონტი ქიქოძისეული დახასიათება: „თვით ქართველი რომანტიკოსები უფრო შუა საუკუნეების ოსტატებს ჰგვანან, ვიდრე თანამედროვე პროფესიულ მწერლებს, ისინი ცოტას წერენ, მათი ლექსები დიდხანს მხოლოდ ხელნაწერების შემწეობით ვრცელდება; ალექსანდრე ჭავჭავაძესა და ნიკოლოზ ბარათაშვილს თავიანთი ორიგინალური ნაწერები დაბეჭდილი არც კი უნახავთ, არც ერთ მათგანს არასოდეს არაეითარი ჰონორარი არ მიუღია. მათი შემოქმედების მთავარი მამოძრავებელი ძალა მხოლოდ შინაგანი იძულება იყო.“ (გ. ქიქოძე. „ლიტერატურული წერილები და პორტრეტები“ თბ. 1963 წ. გვ. 78.).

ფერწერის ნათესაობა კულტურის სხვა დარგებთან ჩანს განვითარების მიმართულებაშიც. საქართველოში პირველი დაზგური სურათები ჩნდება XVIII ს-ის მეორე ნახევრიდან. იმ მრავალ პორტრეტთა შორის, რომლებიც ამჟამად ძირითადად ქართული ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში ინახება, რუსეთიდანაა ჩამოტანილი და მათგან უმრავლესი, როგორც ჩანს, რუსეთშივეა შექმნილი იქ გადახვეწილ უკანასკნელ ბაგრატიონთა კარზე. ეს პორტრეტები დღეისათვის თითქმის სრულიად შეუსწავლელია, უცნობია მათი ავტორები, მაგრამ ერთი კი ცხადია, რომ ყველა ეს ნამუშევარი შექმნილია ძირითადად რუსულ-ევროპული პარადული პორტრეტული მხატვრობის მიზანძვით და მისი სტილისტური თავისებურებების გაზიარებით. თუმცა ზოგიერთ ნიმუშში, რა თქმა უნდა, ევროპული პარადული პორტრეტისათვის დამახასიათებელ სტილისტურ ნორმათა ფარგლებში, ვლინდება მათგან რამდენადმე

განსხვავებული ეროვნული, საკუთარი, ღრმა მხატვრული ტრადიციებიდან მომდინარე მიდგომა და გადაწყვეტა (მაგ. თეკლე ბატონიშვილის, ვახტანგ ორბელიანის, მიტროპოლიტ იოანე ბოდბელის და სხვათა პორტრეტები), რაც გვაფიქრებინებს, რომ ამ რეგის ნამუშევართა შემქმნელები შესაძლებელია ყოფილიყვნენ რუსეთში მომუშავე ქართველი ოსტატები. (ჯერჯერობით ცნობილია მხოლოდ ერთი ქართველი ავტორი — ნიკოლოზ აფხაზი და მის მიერ ხელმოწერილი ხუთი წლის გოგონას და ვიდოვას პორტრეტი).

მრავალრიცხოვან პარადულ პორტრეტთა შექმნის მომდევნო დროიდან, XIX საუკუნის დასაწყისიდან, უკვე თბილისში მოღვაწე მხატვართა პორტრეტულ სტილებში მკლავდებდა ახალი ისტორიული ვითარების მიერ მოტანილი ის რადიკალური ცვლილებები, რომელთა შესახებაც ზევით გვქონდა საუბარი. დღეს ცნობილი ორასამდე ნამუშევარი ხელმოუწერილი და დაუთარიღებელია, თუმცა ამ პრობლემის გადაწყვეტაში გვეხმარება პორტრეტებზე გამოსახული ზოგიერთი ცნობილი პიროვნების ცხოვრების თარიღები. გასათვალისწინებელია, ასევე, თანადროული კულტურის სხვა დარგებში მიმდინარე პროცესებიც. ძირითადად კი საკითხის გადაწყვეტაში სტილისტური ანალიზი დაგვეხმარება.

XIX ს. ქართული პორტრეტის განვითარების გზა ზოგად ხაზებში შემდეგნაირად გვესახება: XIX ს. დასაწყისში თბილისურ პორტრეტულ მხატვრობაში თავს იჩენს იგივე ტენდენციები, რაც ახასიათებს ე. წ. ქართულ ლიტერატურულ „კლასიციზმს“. ამის მაგალითებია გრიგოლ ყარაგოზაშვილის, დავით ზახას ძე თარხნიშვილის და გრიგოლ ჩოლოყაშვილის პორტრეტები, რომლებშიც



გელიქიშვილის მეუღლის პორტრეტი

ქართველ „კლასიციზტ“ პოეტთა (მაგალითად, ალექსანდრე ჭავჭავაძის) მსგავსად, ევროპული ხელოვნების გავლენასთან ერთად, თვალსაჩინოა აღმოსავლურ ტრადიციებთან ზიარება. მხატვრობაში ყველაზე ნათლად მაინც ხალხურ მონუმენტურ მხატვრობასთან კავშირი გამოიკვეთება. თბილისური სკოლის 1830-50-იან წლების ნიმუშები უკვე ჩამოყალიბებული და საკუთარი სახის მქონეა, ევროპულ და აღმოსავლურ გავლენათა მონიშვნა მათში არც თუ მარტივ ამოცანას წარმოადგენს. 1860-იანი წლებიდან აღნიშნული მხატვრული სტილი ქრება და თვისობრივად ახალი, რეალისტური მხატვრობა ყალიბდება. დაახლოებით იმავე პროცესებს ავლენს იმ დროის ხუროთმოძღვრება და, განსაკუთრებით სამოციანელთა

რეალისტური მიმდინარეობა ქართულ მწერლობაში.

XIX ს. თბილისური მხატვრობის კიდევ ერთი თავისებურება ავტორთა მრავალეროვნულობაა. ამ მხრივ განსაკუთრებით თვალსაჩინოა სომეხ მხატვართა წვლილი. შემთხვევითი არ არის, რომ ამ სკოლის ერთ-ერთი პოპულარული მხატვარი აკოფ ონათანიანი, რომელიც თბილისური სკოლის სხვა ქართველ, რუს და ევროპელ მხატვრებთან ერთად, მოიხსენიება XIX ს. შუა წლების პრესასა და საბუთებში. უნდა ითქვას, რომ მის პოპულარობას განსაკუთრებით შეუწყო ხელი ამ მხატვრობისადმი მიძღვნილმა სომეხ მკვლევართა ნაშრომებმაც. მასვე მიაწერენ თბილისური სკოლის უამრავ ხელმოუწერელ ნიმუშსაც, თუმცა ეს ატრიბუციები ყოველთვის დამაჩერებელი როდია.

თბილისური პორტრეტული სკოლის ზოგიერთი ნიმუში ნათელჰოფს ამ სკოლის ქართველ და სომეხ მხატვართათვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ნიშნებსა და თავისებურებებს, რაც განასხვავებს მათ ხელოვნებას, თუმცა ამ პრობლემის გამოკვეთაც რამდენადმე რთულდება თვით თბილისური მხატვრობის სპეციფიკის გამო. როგორც ცნობილია, ამ სკოლაში ერთხელ ჩამოყალიბებული და დამკვიდრებული სტილი ვერ ეგუება რაიმე მკვეთრი ცვლილების შეტანას, ზედმეტ თავისუფლებას.

სომხური და ქართული ხელოვნების თვითმყოფადობას, მათი სპეციფიკური თავისებურებების გამოვლენას მინიატურული მხატვრობის მაგალითებზე მიეძღვნა გაიანე ალიბეგაშვილის ნაშრომი „ბიზანტია, ქრისტიანული აღმოსავლეთი და მინიატურული ფერწერის ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების ჩამოყალიბება საქართველოსა და სომხეთში“. ამ ნაშრომში გაშუქებულია ორივე



სალომე ორბელიანი

დავით თარხნიშვილი



ქვეყნის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მთავარი, განვითარებადი ტენდენციები, რომელთაც გაუძლეს კონტაქტს სხვადასხვა უცხო ტრადიციებთან. ის სიბრტყოვან-გრაფიკული სტილი, რომელიც უძველესი დროიდან ახასიათებს ამ ორი ერის ხელოვნებას, XVIII—XIX საუკუნეთა მიჯნაზეც კი იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ სძლია რუსულ-ევროპული პარადული პორტრეტის ფერწერულ - მოცულობითი სტილის მომძლავრებულ გავლენას.

XIX საუკუნის პირველი ნახევრის პორტრეტული მხატვრობის ეროვნული თავისებურებების წარმოაჩენად განვიხილავთ ორ ჯგუფს, რომელთაგან ერთს აკოფ ოენათანიანს მივაკუთვნებთ, მეორე ჯგუფის პორტრეტები ჩვენი აზრით, ქართველ მხატვართა მიერ უნდა იყოს შესრულებული. დადგენილია ამ სურათებზე ასახულ ზოგიერთ პირთა ვინაობაც.

ყველა პორტრეტზე მამაკაცები ფეხზე მდგომნი, წელამდე ან მუხლებამდე არიან გამოსახულნი, მარჯვნივ ან მარცხნივ ოდნავ მიბრუნებულნი, სტატიკურ, ერთგვაროვან პოზებში, ქართულ ყურთამაჩიან კაბებსა, სამოქალაქო სამოსსა ან სამხედრო მუნდირებში გამოწყობილნი. მანდილოსნები, უმეტეს შემთხვევაში, სხედან სავარძლებში და ქართული ეროვნული კაბები აცვიან. უფრო გვიანდელ პორტრეტებში ამ კაბებს ევროპული სამოსის დეტალები ერევა. პორტრეტები, როგორც ჩანს, გათვალისწინებული იყო სახლის ინტერიერში თავის წყვილ და მისკენ მიმართულ პორტრეტთან ერთად მოსათავსებლად. ამ გარემოებამ კიდევ უფრო შეუწყო ხელი სტატიკურ, ერთგვაროვან კომპოზიციითა დაკანონებას.

პორტრეტთა ცალკეულ ჯგუფში ფიგურისა და ფონის კავშირი



თამარ წულუკიძის პორტრეტი

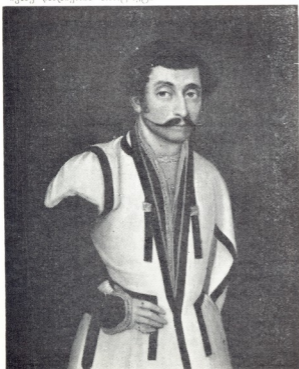
სხვადასხვაგვარადაა გადაწყვეტილი. სომეხი მხატვრის ნამუშევრებში ხაზი უშუალოდ მიუყვება ფონის ოდნავ გაღიავებულ ზოლს, რაც ხელს უწყობს ფიგურათა სილუეტების უფრო მკვეთრ გამოკვეთას. მსუბუქად მოდელირებული ფიგურები მათი სიბრტყოვანების დაურღვევლად (უმეტესად ეს მამაკაცთა პორტრეტებს ეხება) იმდენად კონტრასტულია ფონთან, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში აბლიცაციისებრი სიმკვეთრითაც კი აღიქმება.

ქართველ ოსტატებთან ფონისა და ფიგურის დაკავშირება უფრო შერბილებულია. აქ ვერ შევხვდებით სომხური ნიმუშებისათვის დამახასიათებელ მკვეთრ საზღვრებს. ხაზი, რომელსაც აქაც უაღრესი მნიშვნელობა აკისრია, უფრო მოქნილია და დენადი. ფონი, პირიქით, ჩამუქებულია, რაც განაპი-



ალექსანდრე ბეკვიაშვილის პორტრეტი

ივანე ჯანდიერის პორტრეტი



რობებს მისგან ფიგურათა მხედრობის
ჩნველ ამოზრდას. ასეთივე ელასტური, მსუბუქი, მცირე ზომის გაფანტული ხაზებით დამუშავებულია სკოლის ნაოქები და დეტალები. ფიგურა და ფონი აქ ერთი მხატვრული თვისობრიობაა.

ცალკეულ მხატვართა ეროვნულობა, თავისებური მიდგომა განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება პიროვნების დახასიათებისას. სომეხ მხატვართან ქალთა და მამაკაცთა პორტრეტების გადაწყვეტაში განსხვავება შეიმჩნევა. მელიქიშვილის პორტრეტში, ფიგურის საერთო სტატიკურობის მიუხედავად, ხაზის მოძრაობაც და პოზაც შეუმჩნეველად გართულებულია. წესისამებრ, სერთუკის შესაკრავში შეყოფილი მარჯვენა ხელის მოხაზულობა რამდენადმე მანერულია და ამჟღავნებს პორტრეტისათვის დამახასიათებელ საერთო, დამახულ, ნერვიულ განწყობილებას. პროპორციათა ხაზგასმული დარღვევით გამოხატავს ავტორის სამხედრო პირს — დიდთავა, მსუქან, ოდნავ გროტესკულ ფიგურას. კონკრეტული ინდივიდუალური ნიშნები აქ უფრო მკვეთრადაა გამოვლენილი. ძუნწად, მკაცრად გადაწყვეტილ მამაკაცთა პორტრეტებისაგან განსხვავებით, ქალთა პორტრეტებში ერთიანი, დაუნაწევრებელი ხაზი უფრო მარტივია. ამჟღავნებს მხატვრის გატაცება სამოსის, სამკაულთა თუ მაქმანთა დეტალებით. გულდასმით, იუველირული სიფაქიზით გადმოცემული დეტალები ხშირად თვისთავადი მნიშვნელობისა და თითქმის ყოველთვის არცაა მთელს დაქვემდებარებული.

ქართულ ოსტატებთან, ცალკეულ სახეთა დახასიათებისას, განსხვავებულ მხატვრულ ხედვასა და დამოკიდებულებას ვამჩნევთ. თითქმის ყველა სახისათვის საერთოა დიდი, ნუშისებური ფორმის ლამაზი, ღრმა და სევდიანი თვალები, სახის სწორი ნაკეთები. ეს

ტიპიური ქართული სახეებია, ფაქიზად, თავშეკავებულად გამოვლენილი კონკრეტული ნიშნებით, ეპოქისეული საერთო სევდიანი, მეოცნებე, რამდენადმე რომანტიკული განწყობილების გამოხატველი. სამოსის, სამკაულთა, წარჩინების ნიშანთა და სხვა მეორეხარისხოვანი დეტალები, ასახული პირის დასახასიათებლად მოხმობილი, მთლიანს დამორჩილებულ, მოკრძალებულ აქცენტებად გვესახება.

ამ ჯგუფის პორტრეტებში ასახული სახეები, განსაკუთრებით მანდილოსნებისა, უფრო მსუბუქი, ჰაეროვანი და უწონაა. თბილ, ღრმა, მზინავ ფერთა შეთანხმებული მონაცვლეობით აგებული თავშეკავებული კოლორიტი ხელს უწყობს, უმეტეს შემთხვევაში, ამ დახვეწილ ფიგურათა ნახატის გამოვლენას. პორტრეტები შედარებით მცირე ზომისაა, მათთვის სპეციფიკურია ფუნჯის თხელი, გამჭვირვალე მონასმებით დამუშავებული სხეულის ნაკვთები, პლასტიკური ფორმები.

სომეხ მხატვართა მიერ შესრულებულ მამაკაცთა პორტრეტებში ინტენსიურ ფერადოვან ლაქებზე აგებული კოლორიტი უფრო მკვეთრია, რამდენადმე ხისტი, მაგრამ ძლიერ მოჩქედი და ეფექტური. ქალთა პორტრეტებში კი თითქმის სიჭრელმდე მისული სურათის კოლორიტი, გაპრიალბებულ ზედაპირთან ერთად, შესაძლებელია უცხოც იყოს ქართველი ოსტატისათვის, რომლისთვისაც უფრო დამახასიათებელია თავშეკავებული, ფაქიზი ფერადოვანი გამა და საერთო ზომიერება.

აკოფ ოენათანიანი, ამ სკოლის

ერთ-ერთი წარმომადგენელი, საკუთარი სახის მქონე, თვითმყოფადი და მნიშვნელოვანი ოსტატია. იგი თბილისის მკვიდრია (თბილისის მკვიდრნი იყვნენ, როგორც ცნობილია, მისი წინაპრებიც). უნდა ითქვას, რომ სწორედ სპეციფიკურმა, თბილისურმა, ქართულმა გარემომ განსაზღვრა მისი მხატვრობის თავისებურება. ოენათანიანი ხელოსანთა და მდიდარ სოვდაგართა მოთხოვნილებებს ითვალისწინებს, ინდივიდის პორტრეტული ნიშნების გადმოცემა მისთვის საგანგებო ამოცანას წარმოადგენს, ესეც უნდა იყოს ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ესოდენ პოპულარული იყო მხატვრის სახელი. როგორც პროფესიონალი, იგი განცხადებებსაც აქვეყნებდა დამკვეთთა მისაზიდად. ქართველი ოსტატი კი, შუა საუკუნეების მხატვართა მსგავსად, არ აწერს ხელს თავის ნაწარმოებებზე და უფრო დიდ მნიშვნელობას ასახული პირის სოციალური მდგომარეობის, განწყობილების ხაზგასმას ანიჭებს. ამიტომ, ამ პორტრეტებში ინდივიდის ასახვისას ზოგადი ტიპი წარმოჩინდება, მასთან ერთად კი ეპოქის ხასიათი და სულისკვეთება, მხატვრული განზოგადების ტენდენციით პორტრეტების ეს ჯგუფი ერთგვარად ქართული მონუმენტური ხელოვნების ტრადიციებსაც მისდევს და, მეორეს მხრივ, ნიჟარა უმზადებს ეროვნული ფერწერის შემდგომ განვითარებას.

„ყველაფერი სიმგრაღ მეჩვენება“...

(ანბონ ჩახოვი საქართველოში)

რამაზ სურმანიძე

ერთი თავის მეგობარს ა. პ. ჩეხოვი წერდა — „კავკასიაში რომ მეცხოვრა, ზღაპრებს დავწერდიო“...

საქართველოში მწერლის ყოფნას არაერთი ავტორის (ვ. შადური, ვ. ბებუთოვი¹, ვ. ტალიაშვილი², ბ. პირადოვი³, ი. ბეჭირიშვილი⁴ და სხვ.) შრომა მიეძღვნა, რომლებშიც საფუძვლიანად არის გაშუქებული მწერლის საქართველოში ჩამოსვლის თარიღები, მიზეზები, გარემოებები, მოხსენებული არიან თანმხლები პირები, ცნობილი მწერლები, მხატვრები და ა. შ.

დღემდე შედარებით ძუნწი ცნობებია შემონახული იმ პირებზე, რომლებიც ჩეხოვს ხვდებოდნენ საქართველოში და რომლებთანაც სისტემატური მიწერა-მოწერა ჰქონდა მას. საკითხის მეტ-ნაკლებად გარკვევა ხერხდება ჩეხოვის ეპისტოლარული მემკვიდრეობით, რომლის დიდი ნაწილი გამოქვეყნებულია, ნაწილი კი ხელნაწერების სახით არის დაცული მწერლის არქივში. ამ მხრივ დიდი ინტერესი გამოიწვია მოსკოვში, ვ. ი. ლენინის სახელობის საჯარო ბიბლიოთეკაში დაცულმა საბუთებმა, რომლებიც რამდენადმე წარმოგვიჩენენ ა. ჩეხოვის ბათუმელ მეგობრებსა და ახლობლებს.

1888 წლის ივლისში ჩეხოვი 11 დღე ფეოდონიაში სტუმრად იმყოფებოდა. გაზეთ „ნოვოე ვრემის“ რედაქტორ-გამომცემელს ა. ს. სუვორინთან (1834—1912). როგორც ჩანს, მას აქ აღეძრა სურვილი, ენახა საქართველო⁵ (ამას ერთგვარად ბიძგი მისცეს მისმა ბათუმელმა მეგობრებმა და ქართველმა ამხანაგებმა, რომელთა შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი).

იმავე წლის 23 ივლისს ჩეხოვი ა. ს. სუვორინის ვეთან ერთად გემით ბათუმისაკენ გაემართა. 24 ივლისს იგი ვემ „იუნონა“-დან

თავის უფროს ძმას ალ. პ. ჩეხოვს (1855—1913) სწერს: „უახლოვდებით ახალ ათონს, სადაც ალბათ დავრჩები ერთ დღელამეს, ხვალ ან ზევ ვიქნები ბათუმში... მარშრუტი ასეთია: ბათუმი, ტფილისი, ბაქო, კასპია, იმიერკასპიის გზა“. მწერალს განზრახული ჰქონდა სამარყანდამდე მიეღწია.⁶ 25 ივლისს მწერალი ა. ს. სუვორინს სწერს, რომ იგი უკვე სოხუმშია, ხოლო 27 ივლისს უმცროს ძმას ი. პ. ჩეხოვს (1861—1922) აცნობებს, რომ იგი სეირნობს ფოთში, ნასადილევს კი საფოსტო გემით წავა ბათუმში, ყოველ ქალაქში ჩერდება ერთი დღით, ატყობინებს აგრეთვე, რომ დაწვრილებით მისწერს ბათუმიდან და ა. შ. ეს პირობა ნაწილობრივ შეასრულა კიდევ.

28 ივლისს მწერალს შედგენილი აქვს დღიური (პირადი წერილი მეორე, უმცროსი ძმის მ. პ. ჩეხოვისადმი (1865—1936), რომელშიც დაწვრილებით არის აღწერილი მოგზაურობის დეტალები, გზაზე მომხდარი ხიფათი და სხვ. დღიურის ბოლოს მწერალი პირდება, რომ „გაგრძელება იქნებაო“, რომელშიც მოსალოდნელი იყო ბათუმური შთაბეჭდილებების აღწერა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს „გაგრძელება“ ჯერჯერობით მიკვლეული არ არის.

ჩეხოვის თხზულებათა კრებულის მე-11 ტომის (მოსკოვი, 1956, გვ. 652) შენიშვნებში ნ. ი. გიტოვიჩი წერს: დღიურის „გაგრძელება არ ყოფილა, რადგანაც ჩეხოვის მოგზაურობა შეწყდა და იგი შინ დაბრუნდა“. მართალია, მოგზაურობა შეწყდა, მაგრამ საკითხავია, სად — ბათუმში? „ვიყავი ყირიმში, ახალ ათონში, სოხუმში, ბათუმში, თბილისში, ბაქოში, მსურდა ბუხარაში და სპარსეთში ჩასვლა, მაგრამ ბედმა ჩემი საქუე უკან მომაბრუნებინა“ (იქვე, გვ. 254), სწერს

მწერალი. ამის მიზეზი იყო თანმშლები, ა. ა. სუვორონის ძმის გარდაცვალება. დღიური კი შეწყვეტილია ფოთში. საკითხავია, სადღაა ის შთაბეჭდილებები, რომლებიც მან მიიღო ფოთიდან ბათუმამდე? ჩვენ გვჯერა, რომ „გაგრძელება“ იყო, მაგრამ დღემდე ვერავინ შეძლო მისი მიგნება. ამიტომ, ჩვენის აზრით, სცდებიან ჩეხოვის პირადი წერილების გამომცემლები, როცა ამ წერილს გემზე დაწერილად თვლიან. მართალია, დასაწყისში წერილს მიწერილი აქვს „თბომავალი „ღირ“-ი, მაგრამ ეს უბრალოდ ამ გემით მოგზაურობის აღმნიშვნელია და არა იმისი, თითქოს დღიური უშუალოდ მოგზაურობის დროს გემზე იყოს დაწერილი; თვით დღიურის შინაარსიც ჩვენს სასარგებლოდ მეტყველებს.

სცდებიან აგრეთვე ჩეხოვის პირადი წერილების გამომცემლები, როცა მომდევნო წერილის, ფ. ი. დოლენკოსადმი გაგზავნილს თბილისიდან, 28 ივლისით ათარიღებენ. ყოვლად შეუძლებელია 27-ში ფოთიდან წამოსული მწერალი 28-ში თბომავალ „ღირზეც“ იყოს და თბილისშიც. ჩვენის აზრით, აქ თვით მწერალმა დაუშვა უზუსტობა, ან მკვლევარებმა არასწორად დასვეს თარიღი.

მწერლის ძმა მ. პ. ჩეხოვი ასე აღწერს ანტონ ჩეხოვის ამ მოგზაურობას: „ჩვენი ანტონ პაულეს ძე წავიდა ყირიმში, იქ დარჩა ორი კვირა, ფეოდოსიაში დაჯდა „იუნონაზე“, ჩავიდა სოხუმ-კალეში, შემდეგ გადაჯდა დანჯღრეულ „ღირზე“ და ჩაცურდა ფოთში. გზაზე „ღირი“ კინალამ დაეჯახა „ტივლისი“. ფოთში სტუმრობის შემდეგ ჩვენი მოგზაური გაემართა თურქეთისაკენ, რისთვისაც ვადმოვიდა ბათუმში. ბათუმიდან ტიფლისამდე მგზავრობდა რკინიგზით, ტიფლისიდან ვლადიკავკასამდე ცხენებით გადაიარა კავკასიის მთები, ხოლო ვლადიკავკაზიდან ტავანროვამდე კვლავ რკინიგზით იმოგზაურა.

თურქეთიდან ჩამოიტანა ორი დიდი ბოხობი, ორი ხანჯალი და შესანიშნავი მუსიკალური ინსტრუმენტი, არშინანხვერიანი ჩონგური. ეს საკრავი მე მაჩუქა. ადვილად ავითვისე და ახლა ჩინებულად ვუკრავ.“⁸

როგორც ცნობილია, ჩეხოვი თურქეთში არასოდეს ყოფილა. ჩვენი აზრით, ამ სტრიქონების ავტორი ერთმანეთში ურევს თურქეთს და აჭარას. ჩვენ ღრმად გვწამს, რომ ჩონგური და სხვა საგნები, რომლებზეც წერს მწერლის ძმა, ჩეხოვის აჩუქებს სწორედ ბა-



ა. ანდრეევს კეთვნილი სახლი ბათუმში, კომაროვის ქუჩაზე (ახლანდელი შუშინის ქ. № 13), სადაც ცხოვრობდა ექიმ ა. შიშკოვის ოჯახი

თუმში. სამწუხაროდ, ჯერჯერობით ვერ მოვახერხეთ იმის დადგენა, რა პირობებში და ვისგან მიიღო მწერალმა ეს საჩუქრები.

საყურადღებოა, რომ მომდევნო 1889 წელსაც ჩეხოვის სურვილი ქონდა თბილისისა და ბათუმის მონახულებისა: „ანტონმა, თუ მისცა ავადმყოფი ძმა (ნიკოლოზი, რ. ს.) გამოკეთდება, აღდგომის მესამე დღეს მიდის კიევში, აქედან ოდესაში, ოდესიდან სევასტოპოლში, შემდეგ ბათუმში, ტიფლისში და ბოლოს, ტავანროვიდან ფიქრობს ლუკაში დაბრუნებას.“⁹

სამწუხაროდ, ძმის მდგომარეობა გაუარესდა, ის მალე გარდაიცვალა, რის გამო ამჯერად მწერალმა ვერ მოახერხა საქართველოში ჩამოსვლა.

ბათუმის შესახებ პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, მწერალი ლაპარაკობს ვრცელ მოთხრობაში „დუელი“, რომელიც 1891 წელს გამოქვეყნდა და ჩვენის აზრით, სწორედ 27 ივლისის დღიურის გაგრძელებაა, მხოლოდ მხატვრულ ფორმაში. ამაზე მიგვიანიშნებს მოთხრობაში მოხსენიებული ნავსადგურის აღწერა, აქ მდგომი ევროპის სახელმწიფოთა გემები; ამ დროისათვის მნიშვნელოვან საერთაშორისო ნავსადგურს საქართველოს საზღვაო სანაპიროზე სწორედ ბათუმი წარმოადგენდა, ამიტომ მიაჩნიათ, რომ „დუელში“ სწორედ ბათუმზეა ლაპარაკი.¹⁰

ისმება კითხვა: ჩეხოვი ბათუმში პირველად მართლა 1888 წელს ჩამოვიდა? არსებული მასალები საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ეს ვაკილებით ადრე მოხდა. 1882 წელს ა. ჩეხოვმა გამოაქვეყნა მოთხრობა „მწვანე კონეი“ („Зеленая кося“). რომელშიც არის ასეთი ფრაზა: „შავი ზღვის ნაპირზე, იმ ადგილას, რომელიც ჩემსა და



ჩემი მეგობრების დღიურებში აღინიშნება „მწვანე კონცხად“, მშვენიერი აგარაკია“.¹¹ მოთხრობაში ნათქვამია, რომ ამ აგარაკის მფლობელია მარია გრიგოლის ასული მიკეშაძე — „დიასახლისი, ქართველისა თუ ჩერქეზის მეუღლე, თავადის ქალი, 50 წლის“. აქ მოხსენებულია აგრეთვე ჩაიხიძე — ეკატერინოსლაველი შემამულე მიკეშაძის მეგობარი და მოყვარე. ჩაიხიძის ვაჟი — გიმნაზიელი, სტუდენტი — მიკეშაძის ქალიშვილის ოლგას საქმრო.

მოთხრობაში ზოგიერთი პერსონაჟი ატარებს ჩეხოვის ნაცნობებისა და ნათესავების სახელს: კობოზოვი — ჩეხოვის სტუდენტობის ამხანაგი, შემდგომში ექიმი, ეკატერინე ივანეს ასული — კობოზოვის მეუღლე, მხატვარი ჩეხოვი — მწერლის ძმა. თვით ანტონ ჩეხოვი მოთხრობაში წარმოდგენილია ოლგას ყოფილ რეპეტიტორად.

მოთხრობის სათაური („მწვანე კონცხი“) და შინაარსი, მისი პერსონაჟები (ქართული გვარებით) ნებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ანტონ ჩეხოვი სტუდენტობის წლებშიც იყო აპარაში (მწვანე კონცხზე). ჩვენი ინფორმატორები (ა. ჩაჩუა-სტარაჩენეცკიაი, თ. ჩაჩუა-სელუზნიოვა, ფ. ვასილიევა და სხვ.) დაბეჯითებით გვარწმუნებენ, რომ ამ მოთხრობის მოქმედება გაშლილია სწორედ მწვანე კონცხზე: ისინი ზუსტად მიუთითებენ ადგილსაც — ეს არის კენია ბარათოვას აგარაკი. თუ ჩვენი ინფორმატორები მართალნი არიან, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჩეხოვი საქართველოში პირველად ჩამოვიდა არა 1888 წელს, როგორც აქამდე თვლიდნენ, არამედ 1881 თუ 1882 წელს თავის სტუდენტობის ამხანაგებთან ერთად.

სოფლის მეურნეობის საზოგადოებისა და ბოტანიკური ბაღის სამეცნიერო-პოპულარული კრებულის *Русские субтропики — Батуми*. 1911, с. 146 ფურცლებიდან ირკვევა, რომ ამ ადგილის უძველესი სახელწოდება არის კილიკი. ჩვენი დიდი ლექსიკოგრაფების საბას და ნ. ჩუბინაშვილის მიერ კილიკი მიჩნეულია ქართულ სიტყვად და განმარტებულია როგორც ფლასი, ნაბადი, ფიჩვი, ფარდაგი, რაც მთლიანად შეესაბამება მწვანე კონცხის ბუნებას. (წელიწადის ნებისმიერ დროს მწვანე კონცხი მართლაც დაფარულია მწვანე ნაბდით, ფარდაგით).

ოსმალთა დამპყრობლებმა ამ ადგილს კა-

რაიმიშბურუნი უწოდეს, რაც ქართულად წყავნარის კონცხს ნიშნავს. დროთა მსვლელობაში ხალხმა მიიიწყა ძველი სახელი კილიკი, მაგრამ მისთვის უცხო კარაიმიშბურუნი მინც არ დაამკვიდრა.

დღეებუნდეთ კვლავ საარქივო მასალებს: ჩვენ საშუალება მოგვცა გაცნობოდით ორ დოკუმენტს ჩეხოვის პირადი არქივიდან, ორივე ბათუმიდან გაგზავნილი დეპეშაა. ერთი მათგანი გაგზავნილია საფრანგეთში (ნიცაში) 1898 წლის 6 იანვარს, იგი ასეთი შინაარსისაა: „ბათუმიდან. 1898 წ. 6 იანვარი, 4 საათი და 30 წუთი. დავიგვიანეთ რუსეთში შეჩერების გამო, მოხიბლული ვართ შთაგონებით, რომ თქვენს სხოვნაში ჩვენც გვიკავია პატარა ადგილი, გიძღვნით ყველაზე საუკეთესო სურვილებს. ნატალია შიშკოვა“.

დეპეშის შინაარსით ირკვევა, რომ მისი ავტორი სადღაც ჩეხოვთან ერთად ყოფილა. აქედან იგი პირდაპირ ბათუმში წამოსულა, მაგრამ გზად შეჩერების გამო დეპეშის გაგზავნა დაუგვიანებია.

მეორე დეპეშაც ბათუმიდანაა გაგზავნილი, ამჯერად იალტაში, სადაც ისვენებდა მწერალი 1900 წელს. აი, მისი შინაარსიც: „1900 წ. 9 აპრილი. იალტა. ანტონ პავლეს ძე ჩეხოვის. ძალზე გვსიამოვნებს, რომ გავიხსენეთ, ქრ. აღსდგა. შიშკოვები“. ამ დეპეშის შინაარსით ირკვევა, რომ ჯერ თვით მწერალს მოუკითხავს წერილით ან დეპეშით შიშკოვები, შემდეგ კი ისინი მადლობას უძღვნიან.¹²

ბუნებრივია, მკითხველს დააინტერესებს ვინ იყვნენ შიშკოვები.

1888 წლიდან ბათუმში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ექიმი ალექსანდრე სიმონის ძე შიშკოვი (გარდაიცვალა 1909 წელს ვარშავაში).¹³ ადრე იგი ბათუმის ოლქის უფროსი ექიმის თანამდებობაზე იყო, 1890—1896 წლებში მიხეილას საარტილერიო ციხე-სიმაგრის სამმართველოში, შემდეგ კი სამხედრო პოსპიტლის ჯერ ორდინატორი, ხოლო 1896—1903 წლებში მთავარი ექიმი, ერთდროულად ასრულებდა ბათუმის ექიმთა საზოგადოების თავმჯდომარის მოვალეობასაც. საზოგადოება 1896 წლის 20 ნოემბერს ჩამოყალიბდა და ა. ს. შიშკოვი, გრ. ელიავასთან, გრ. ეოლსკისთან და სხვა ქართველ ექიმებთან ერთად მისი ერთ-ერთ წევრ-დამფუძნებლად ითვლება.¹⁴

ა. ს. შიშკოვი ბათუმის ვაჟთა გიმნაზიის



ღარიბ მოსწავლეთა დახმარების საზოგადოების წევრიც იყო, მისი ცოლი ნატალია პავლეს ასული შიშკოვა, რუსი გენერლის შატილოვის ქალიშვილი, ბათუმის საქველმოქმედო საზოგადოების წევრი. ა. პ. ჩეხოვის მისამართით გაგზავნილი ორივე დეპეშის ავტორი არის ნ. პ. შიშკოვა-შატილოვა.

„რუსსკაია მისლ“-ის რედაქტორ-გამომცემლის ვ. მ. ლავროვისადმი (1852—1912) 1898 წლის 19 ივლისის წერილში, რომელიც გაგზავნილია მელიხოვოდან, ჩეხოვი ეხება ბათუმელ მანდილოსანს: კისლოვოდსკში ვერ ჩავალ, ავგისტოში ალბათ ყიროშში ვიქნები და აქედან ჩავიბრუნე სოკში, რათა გავიგო, ხომ არ შეიძლება ზამთარში ერთი თვით იქ მოვეწყო და არის თუ არა იქ ციებათ. თუმცა, წერს ჩეხოვი: „დღეს ერთი ქალბატონი, ბათუმის მკვიდრი მცხოვრები მარწმუნებდა, რომ სოკში ციება ისევეა, როგორც შავი ზღვის სანაპიროს სხვა დაბებსა და ქალაქებში“. მართალია, აქ პირდაპირ არ არის დასახელებული, მაგრამ აშკარად იგონობა მწერლის ბათუმში მიწვევა. ჩვენს ხელთ არსებულ მასალებშიც „ბათუმის მკვიდრ მანდილოსანში“ ნატალია შიშკოვას ეხედავთ.¹⁵

ბათუმელ მოსწავლეთან ჩეხოვს აკავშირებდა ოღლა პეტრეს ასული კუნდასოვა (დაახლ. 1865—1943), მათემატიკოსი. იგი ერთხანს მუშაობდა მოსკოვის ობსერვატორიაში პროფ. ფ. ა. ბრედინთან (1831—1904), რის გამო ზოგიერთ წერილში მწერალი ო. კუნდასოვას „ასტრონომკას“ უწოდებს. იგი ჩეხოვს უტარებდა ფრანგული ენის გაკვეთილებს, რის გამო ხშირად უხდებოდა მასთან ყოფნა და ძალზე გულთბილი დამოკიდებულება აკავშირებდათ. ა. სუვორინისადმი მიწერილ წერილში „ასტრონომკა“ დახასიათებულია როგორც ჭკვიანი, ნიჭიერი ქალი, რომელსაც „კარგი ლოგია და სალი აზროვნება აქვს“.¹⁶ ზოლოვ ვ. ა. ვაგნერთან (1849—1934) სამეცნიერო კამათის დროს „მეცნიერების მაგისტრი მასთან შედარებით ბიჭუნად მომჩვენაო“ — სწერს ჩეხოვი და შემდეგ: „თუ შევადარებთ მას (შჩეგლოვს, რ. ს.) აი, თუ გნებავთ, კუნდასოვას, იგი (შჩეგლოვი) პატარა ბერმონაზუნად მოგეჩვენება“.¹⁷

სხვა წერილებში „ასტრონომკა“ დახასიათებულია როგორც „კუროთხული პიროვნება“ რომელიც „ხარხარებს, ბოლომდე არ ამბობს სათქმელს, ზედმეტს ლაპარაკობს“ და ა. შ.¹⁸ მიუხედავად ამისა, მწერალი მას დი-

დი სიმპათიით ეპყრობა და ყოველთვის ცდილობს შეუძლებლეს ცხოვრების მიმე პირობები.

ო. პ. კუნდასოვა ხშირად დადის ბათუმში თავის დასთან, რაზეც არაერთჯერ წერს ჩეხოვი. ერთ-ერთ წერილში ნათქვამია: „ასტრონომკა“ ახლა ბათუმშია. მე მას შევპირდი ბათუმში ჩასვლას, ამიტომ ფეოდოსიაში გამომიგზავნის თავის მისამართს“.¹⁹

საინტერესოა ჩეხოვის წერილი ა. ს. სუვორინისადმი, რომელიც 1895 წლის 26 ოქტომბრით არის დათარიღებული. აქ კვლავ არის ნახსენები „ასტრონომკა“. აი ნაწყვეტი წერილიდან: „თქვენ მწერთ: „ჩემი ბარათით იმ ქალისათვის აიღეთ 100 მანეთი წიგნების მალაზიიდანო“, მაგრამ ეს ბარათი წერილთან ერთად არ აღმოჩნდა. თუმცა თვით „ასტრონომკასაც“ ვერ ვხვდები: ამბობენ თავის დასთან გაემგზავრა ბათუმშიო“.²⁰ როგორც ამ წერილიდან ჩანს, „ასტრონომკა“ ცხოვრობს მოსკოვში, ხოლო მისი და — ბათუმში, ეგ ხომ არ არის ის მანდილოსანი, რომელიც სოკის მაგივრად ბათუმში ეპატოებოდა მწერალს? წერილით ირკვევა აგრეთვე, რომ მწერალს სურს ო. კუნდასოვას გაუწიოს მატერიალური დახმარება, მაგრამ ვერ ასერხებს, რადგან ა. სუვორინის წერილთან ერთად არ აღმოჩნდა საჭირო ბარათი. ბოლოს ჩეხოვმა მიიღო ეს ბარათი, მაგრამ „ასტრონომკა“ კვლავ ბათუმშია, რის გამო სუვორინის „ბარათი განისვენებს მის წითელ პორტფელში“.²¹

ჩეხოვის ნაწარმოებების თითქმის ყველა გამოცემას თან ახლავს საკუთარ სახელთა მადიებელი. ჩვენთვის გაუგებარია, რატომ არც ერთ მთავანში არ მოხვდა სახელი „ასტრონომკა“?

ამის მიზეზი, ჩვენი აზრით, ის უნდა იყოს, რომ თითქმის ყველა წერილში სიტყვა „ასტრონომკა“ პატარა ასოთი იწყება და არ არის ჩასმული ბრჭყალებში. (ასეთ წერილთა რიცხვი 37-ს აღწევს). ალბათ მკვლევარებმა გარდა ნ. ი. გიტოვიჩისა, ეს ანტონა ჩეხოვს ჩეხოვს ჩეხოვს იუმორად მიიჩნიეს და არ ჩათვალეს რეალურ პიროვნებად. როგორც მკითხველი წერილების შინაარსით დარწმუნდა, „ასტრონომკა“ რეალური პიროვნებაა.

დეპეშების შინაარსმა, აგრეთვე მწერლის მიერ „ასტრონომკასათვის“ მიცემულმა პირობამ, რომ მისამართის შეტყობინების შემ-

დევ ბათუმში ეწვევა, დაგვიანტერესა და გადაწყვიტეთ მოგვენახა ბინა, სადაც 1888—1903 წლებში ცხოვრობდა ა. ს. შიშკოვი. არსებობს ერთადერთი წყარო, საიდანაც ვგებულობთ, რომ „ბათუმის სამხედრო პოსპიტლის მთავარი ექიმი შიშკოვი ალექსანდრე სიმონის ძე ცხოვრობს კომაროვის ქუჩაზე, ანდრეევას ბინაში“.

ამავე წყაროში სხვა ადგილას მითითებულია ა. ს. შიშკოვის მეორე ადგილსამყოფელი — კომაროვის ქუჩაზე, ბუტეევას ბინა.²² ჩვენ მივაგენით ორივე სახლს. ესენია ახლანდელი შაუმიანის ქუჩის № 7 და № 13 სახლები. პირველ მათგანში (ბუტეევას სახლში) ამჟამად № 1 ბავშვთა ბაღია მოთავსებული, ხოლო მეორეში (ანდრეევას სახლში) კერძო მობინადრეები ცხოვრობენ. ჩვენი წარდგინებით ბათუმის საქალაქო საბჭოს აღმასკომმა შემორიალური დაფა გაუეთვა ბუტეევას სახლს, რადგანაც იგი ორი ცენტრალური ქუჩის შესაყარზეა და უფრო მისაწვდომია ტურისტებისათვის. თუმცა ანდრეევას სახლსაც აქვს უფლება გაუკეთდეს დიდი რუსი მწერლების აქ ყოფნის აღმნიშვნელი მემორიალური დაფა. მით უმეტეს, რომ ამ სახლთან არის დაკავშირებული ჩეხოვის ერთ-ერთი პოპულარული პიესის „სამი დის“ შექმნა (ამაზე ქვემოთ გვექნება საუბარი). აქ ანტონ ჩეხოვის რეკომენდაციით მრავალი მწერალი და მოგზაური ჩამოდიოდა. ამ მხრივ ინტერესს იწვევს ნ. ევოვის (1862 — 1941), ბელეტრისტიკა და ჟურნალისტიკა, ჩამოსვლა ბათუმში. ნ. ევოვი უღრმეს მადლობას უხდის ჩეხოვის ამ მოგზაურობაში დახმარებისათვის: „თქვენს გარეშე ეს მშვენიერი, შეუღარებელი მოგზაურობა არ შედგებოდა“ და შემდეგ: „კიდევ გმადლობთ იმ წერილისათვის, რომელიც თქვენი თხოვნით მისწერა ქალბატონმა შიშკოვამ თავის მეუღლეს. ალექსი სემიონის ძე შიშკოვმა მე მიმიღო როგორც ნათესავი, გამაცნო საჭირო ხალხი, მომაწოდა ბევრი ძვირფასი ცნობა და, საერთოდ, ჩემს მიმართ გამოიჩინა წმინდა რუსული სიმპათიები... საერთოდ ბევრი სასარგებლო და კეთილშობილური საქმე გააკეთეს ჩემთვის, განსაკუთრებით ექიმებმა: სოხუმში — დოქტორმა ველიჩინმა, იალტაში — ვასილიევამ, ბათუმში ალექსი სემიონოვიჩმა“.²³

ნ. ევოვის ბათუმში ჩამოსვლა საინტერესო არის იმიტაც, რომ მას სურვილი ქონდა

გაცნობოდა ღუხობორების ცხოვრებას, ამ მიზნით, ა. ჩეხოვის რჩევით, მან რეკომენდაციებისათვის მიმართა ლიტერატორ მ. ო. მენშიკოვს (1859—1919) და ჟურნალისტი ა. ა. სუვორინს (1862—1919). მათ ნ. ევოვისათვის წერილობითი რეკომენდაციები გამოუტანებიათ საქართველოში. მ. მენშიკოვს მოვიკანებთ ნ. ევოვისათვის ბათუმში წერილიც გაუგზავნია. 1898 წლის 2 აგვისტოს იგი ა. ჩეხოვს სწერდა: „ძალიან ძალე ღუხობორებზე მე თქვენ მოგწერთ სრულად და დაწვრილებით... ღუხობორებზე ალბათ არც დაბეჭდავენ. მაგრამ მე განსაკუთრებულად მივწერე ა. ს. სუვორინს ამ უბედურთა შესახებ. როგორი მშვენიერი ხალხია. მე მათთან ამოვედი ერთგვარი შიშით, ახლა კი მრცხვენია ჩემი ეჭვებისა. მენშიკოვმა ბათუმში გამომიგზავნა მეტად კარგი და საჭირო წერილი“.²⁴

1898 წლის 14 ივნისს მ. მენშიკოვს ა. ჩეხოვიც აძლევს წინადადებას, წაყოლოდა კავკასიაში: „ხომ არ ისურვებდით ჩემთან ერთად კავკასიაში გამგზავრებას (საქართველოს სამხედრო გზა, ბორჯომი, ბათუმი)? გზაზე ვისაუბრებდით“. ამაზე მ. მენშიკოვმა უარი განაცხადა და ა. ჩეხოვიც კავკასიაში აღარ ჩამოსულა. მაგრამ ამ მიპატიჟებაში ხომ არ სჩანს მწერლის სურვილი გაცნობოდა ღუხობორებთან დაკავშირებულ მოვლენებს? მ. მენშიკოვი ხომ ლ. ტოლსტოის თავგამოდებული მიმდევარი იყო და ძალზე თანაუგრძნობდა ღუხობორებს?

ნ. ევოვი კავკასიიდან დაბრუნდა 1898 წ. 1 აგვისტოს. „ნოვოე ერემიაში“ გამოაქვეყნა რამდენიმე სტატია საერთო სათაურით, „შავი ზღვის სანაპიროზე“, მან აგრეთვე დიდი მასალა მოაგროვა ღუხობორებზე. ამ მასალების გაცნობა, აგრეთვე იმის გარკვევა, თუ ვის სახელზე გამოატანეს ნ. ევოვს სარეკომენდაციო წერილები მ. მენშიკოვმა და ა. სუვორინმა, ალბათ ბევრ საინტერესო საკითხს მოფენდა შუქს, ერთგვარად ნათელს გახდიდა რუსი ინტელიგენციის და ქართველი მოწინავე საზოგადოების ურთიერთობის ნაკლებად ცნობილ ფაქტებს.

გავიხსენოთ დიდი ქართველი მთარგმნელი და მწერალი ივანე მაჩაბელი (1854—1898), მისი კავშირი ღუხობორებთან, მისი ბნელით მოცული, ჭერ კიდევ გაურკვეველი გაქრობა 1898 წლის 26 ივნისს და თუნდაც ვარაუდი იმის შესახებ, რომ ი. მაჩაბელი ბათუმიდან

დუხობორებს გაყვა და სადღაც ამერიკაში მიმავალი გარდაიცვალა. საყურადღებოა, რომ ნ. ეკოვი ბათუმში იმყოფებოდა სწორედ იმ დროს, როცა ი. მაჩაბელი უგზოუკვლოდ დაიკარგა.

1899 წლის 9 იანვარს ანტონ ჩეხოვი დას ბართით თხოვს, რომ თუ ბათუმის შტემპელით იქნება წერილი, დაუყოვნებლივ გაუგზავნონ მას. ექვს გარეშეა, რომ ამჯერადაც მწერალს მხედველობაში ჭონდა თავისი ბათუმელი მეგობრების, შიშკოვების წერილი, რომლითაც, ჩეხის აზრით, იგი ბათუმში მიპატიუებას ელოდა. ეტყობა წერილი მოვიდა, მაგრამ მწერალმა მაშინვე ვერ განახორციელა მოგზაურობა. იგი საქართველოში ჩამოვიდა 1900 წლის მაისის ბოლოს მ. გორკისთან, მხატვარ ვ. ვ. ვასნეცოვთან, იალტელ ექიმებთან ა. ნ. ალექსინთან და ლ. ვ. სრედინთან ერთად. ამის შესახებ საინტერესო ცნობას გვაწვდის მწერლის მეუღლე ოლგა ლეონარდის ასული კნიპერი (1868—1959): „მაისის ბოლოს (1900 წ.—რ. ს.) მე დედაჩემთან ერთად გავემგზავრე კავკასიაში და როგორც იყო ჩემი გაკვირება და სიხარული, როცა თბილის-ბათუმის მატარებელში შევხვდი ანტონ პავლეს ძეს... ჩვენ ერთად ვიმგზავრეთ სადგ. მიხაილოვში (ახლანდელი ხაშური, რ. ს.), სადაც მე დედასთან ერთად გადავჯექი ბორჯომის ხაზზე“.²⁵

ბათუმელ შიშკოვებთან ა. ჩეხოვის მეგობრული ურთიერთობა მრავალი სხვა საბუთითაც მტკიცდება.

1897 წლის 21 აგვისტოს მწერლის მამას პ. ე. ჩეხოვს (1825—1898) თავის დღიურში ჩაუწერია: „მოაგარავე შიშკოვები იუვენ. ჩაი დალიეს“.²⁶ ჩანაწერი ძალზე მოკლეა, მაგრამ იგი ყოველგვარ ეჭვს ფანტავს იმის შესახებ, რომ შიშკოვები ცხოვრობდნენ და ისვენებდნენ ჩეხოვის გვერდით, მასთან ქონდათ ახლო ურთიერთობა. ანტონ ჩეხოვის წიგნზე „მოთხრობები“ არის ასეთი წარწერა: „ალექსანდრე სემიონის ძე შიშკოვს, თბოშვალ „სვ. ნიკოლაიზე“ 1901 წლის 21 აგვისტოს სევასტოპოლსა და იალტაში ჩენი შეხვედრის კეთილად მოსაგონრად. ანტონ ჩეხოვი“.²⁷ მკვლევარები ფიქრობენ, რომ ა. შიშკოვი დაემგზავრა მწერალს, რომელმაც მოსკოვში გააცილა ო. კნიპერი და სევასტოპოლიდან იალტაში ბრუნდებოდა. თვით ა. შიშკოვმა ამავე გემით ბათუმისაკენ გააგრძელა გზა.



ვ. ვასნეცოვი (მარცხნიდან მესამე) წარმოსახვით ხატავს მ. გორკის (მეორე). აქვე არიან ლ. სრედინი (პირველი) და ა. ალექსინი (მეოთხე), საქართველოში ჩამოსული ზუთეულიდან არ არის ა. ჩეხოვი. მას ალბათ ამ დროს ფოტოაპარატი უჭირავს ხელში. 1900 წ. (ბ. ტერეხოვის არქივიდან).

ირაკვეა აგრეთვე, რომ თავისი წიგნი „კაშტანკა“ ა. ჩეხოვმა 1897 წლის 21 აგვისტოს აჩუქა ა. ს. შიშკოვის ვაჟს პავლეს, (შდრ. მწერლის მამის პ. ე. ჩეხოვის ჩანაწერი დღიურში, რომელიც ზუსტად ემთხვევა ამ თარიღს).

პავლე შიშკოვი უფრო ვრცლად აღწერს ჩეხოვის გვერდით გატარებულ დღეებს. მისი მოგონება, „მე ვინობდი ჩეხოვს“, 1938 წელს გამოქვეყნებულა ლონდონის ვაზეთ „ლისნერში“, რომლის რუსული თარგმანი ვ. ა. ალექსანდროვმა დაბეჭდა „ნედელიაში“. პ. ა. შიშკოვმა მშობლებთან ერთად 1897 წელს მთელი ზაფხული ვასკინოში, ვ. პ. სემინკოვიჩის კარმიდამოში მელიხოვოდან 4 ვერსის დაშორებით გაატარა. ჩეხოვი მოდიოდა შიშკოვებთან ვასკინოში, თევზაობდა პატარა პავლესთან ერთად. თვით შიშკოვებიც ხშირად ესტუმრებოდნენ ხოლმე მწერალს. პავლე შიშკოვი იგონებს: „მან (ა. ჩეხოვმა, რ. ს.) თაბოდან ჩამოიღო პატარა ყავისფერყდიანი წიგნაკი. ეს იყო მისი შთამბეჭდავი მოთხრობა ქუჩის ძალზე, კაშტანკაზე, აიღო კალამი და დაწერა: „ძვირფას პავლეს, სამახსოვროდ, ავტორისაგან“. მე თან არ წამოვიღე ეს წიგნი 1917 წელს, როცა ეტოვებდი რუსეთს“.²⁸

შემდეგ პ. შიშკოვი გვაწვდის გასაოცარ ცნობას იმის შესახებ, რომ პიესა „სამი დღე“ პერსონაჟები ბათუმელები არიან, მოქმედება მთლიანად ბათუმში მიმდინარეობს ხოლმე. პიესაში ვრცლად არის გამოყენებული თვით პავლესა და მისი დედის ნატალია შიშკოვის

საუბრების დროს მოთხრობილი ეპიზოდები, თვით ნატალია პიესაში მაშას პროტოტიპია. მისი უფროსი და ოლგა ქალთა გიმნაზიის მასწავლებელი, ღლოლ უმცროსი, ირინა — ქალაქის თვითმმართველობაში მუშაობს.

საყურადღებოა, რომ სხვა ნაწარმოებებში ა. ჩეხოვი იშვიათად მიმართავს რეალური პირობების ბიოგრაფიის ზუსტ აღწერას, ამჯერად კი ის ზუსტად გადმოსცემს პიესის გმირების ასაკს და ცხოვრების თარიღებს. პიესის ერთ-ერთი გმირის ვერშინინის შეკითხვაზე: „თქვენ დიდი ხანია ჩამოდიხარ მოსკოვიდან?“, ირინა პასუხობს: „თერთმეტი წელია“. პიესა „სამი და“ დაიწერა 1899—1900 წლებში, რაც ზუსტად დადგინდა პასუხს (შიშკოვები ბათუმში ჩამოვიდნენ 1888 წელს). „მაშა გათხოვდა თერამეტი წლისა — ვკითხულობთ პიესაში. „თქვენ ოცი წლისა ხართ“ — ეს-ვერის კომპლიმენტს ტუზენბახი ირინას. ქალიშვილი პასუხისაგან თავს იკავებს, მაგრამ შემდეგ, სხვა ვითარებაში აღიარებს, რომ ის ოცდაოთხი წლისაა.²⁹

ა. ჩეხოვს ანტერესებდა სამხედროთა ცხოვრება პატარა ქალაქში და ყურადღებით ისმენდა ნატალია შიშკოვას საუბარს. ერთ-ვან პიესაში ეს საუბარი ასეა გადმოცემული: „შაშა: შესაძლოა სხვაგან ასეა არაა, მაგრამ ჩვენს ქალაქში ყველაზე წესიერი, ყველაზე კეთილშობილი და აღზრდილი ხალხი სამხედროები არიან“. ამით ის ამართლებს თავის შინაგან მისწრაფებას (როგორც შემდეგ იტყვის, თავდავიწყებით უყვარს ოფიცერი ვერშინინი).

კვლევა დაუბრუნდეთ პაველ შიშკოვის მოგონებას: „ჩეხოვი ოცდაჩვიდმეტი წლისა იყო, როცა მე იმ დროისათვის (1897 წ. რ. ს.) ათი წლის ბიჭი, გავეცანი მას... ჩეხოვს უყვარდა ტყეში სეირნობა, სოკოების და კენკრის კრეფა. უყვარდა თევზაობაც... ჩვენთან ვასკინოში იყო დიდი ტბა და იქ ბინადრობდა კობრი, ქარიყლაპია და სხვა. პატარ-პატარა თევზები...“

თევზაობა ჩეხოვისათვის სხვა მხრივ იყო მნიშვნელოვანი: იგი ფიქრობდა პიესა „სამი დას“ — პატარა, რუსული საგარნიზონო ქალაქის ცხოვრების გეგმაზე. ჩეხოვი არ იცნობდა სამხედროთა ცხოვრებას, მაგრამ მამაჩემი სამხედრო ექიმის იყო, ხოლო დედაჩემი და მისი ორი გაუთხოვარი და გენერლის შვილები. ჩვენი მეზობლები მათ ყოველთვის „სამ დას“ ეძახდნენ. ზამთრობით ჩვენ ბა-

თუმის გარნიზონში ვცხოვრობდით. გასაჯერი იყო, როგორ ჩაიძირებოდა ჩეხოვი ფიქრებში, რათა შეეღწია ჩვენი იქაური ცხოვრების ატმოსფეროში. ერთჯერ, თევზაობის დროს მან დამიწყო გამოკითხვა და, მასხოვს, მე ძალზე აღელვებით მოვუყევი მას, ჩვენი სახლის წინ როგორ დავინახე ორი ოფიცერი, რომლებმაც დუელში გაიწვიეს ერთმანეთი. ჩემი საბავშვო ოთახის ფანჯრიდან მე ვხედავდი, თუ როგორ შემობრუნდა ერთი მათგანი ჩვენი საპარადო კარებისაკენ და სამჯერ გაისროლა. მე სასტუმროში გავვარდი და დავინახე მეორე ოფიცერი, სისხლში რომ ცურავდა. ახლა ყველას შეუძლია წარმოიდგინოს აქედან თუ რა გააკეთა ჩეხოვმა „სამ დასში“.

ანტონ ჩეხოვმა ათი წლის პაველს მონათხრობიდან, აი, რა გააკეთა: „გაისძის ყრუ შორეული გასროლის ხმა... შემოდის ჩებუტიკინი.“

ჩებუტიკინი. ოლგა სერგეევსა!
ო ლ გ ა. რა იყო?
ჩებუტიკინი. არაფერი... არ ვიცი როგორ გითხრათ... (ყურში ჩაუჩუჩულებს).
ო ლ გ ა. (შეშინებული). შეუძლებელია!
ჩებუტიკინი. ჰო... ასეთია ისტორია...
მ ა შ ა. რა მოხდა?
ო ლ გ ა. (ირინას მოეხევეა). საშინელი დღეა. მე არ ვიცი როგორ გითხრა, ჩემი ძვირფასო.

ირინა. რა? თქვით ჩქარა რა! თუ ღმერთი გწამთ! (ტირის).

ჩებუტიკინი. ახლახან დუელში მოკლეს ბარონი...

ირინა (ჩუმად ტირის). მე ვიცი, მე ვიცი...

ჩებუტიკინი. (სცენის სიღრმეში სკამზე ჩამოჯდება). დავიღალე... (ჯიბიდან გაზეთს ამოიღებს) დაე, იტირონ... (ხმადაბლა ლიღინებს)... სულ ერთი არ არის! სამი და ერთმანეთზე მიყრდნობილნი დგანან.

შემდეგ პაველ შიშკოვი წერს: „უბრალოდ გასაკვირია, თუ როგორ გრძნობდა ის (ჩეხოვი. რ. ს.) შენში ყველაფერს, როცა თვითონ ძალზე ცოტას ლაპარაკობდა. ის ფლობდა მოსმენის ხელოვნებას, მხოლოდ ცალკეულ სიტყვებს თუ ჩართავდა. მასთან საუბარი ისე წარიმართებოდა, რომ მას უამბობდნენ, თვითონ კი დუმდა. შეუძლებელი იყო გაგეგო, სინამდვილეში რას ფიქრობდა. თავის თავს არასოდეს ამკლავებდა, სულ

სხვის სულში იხედებოდა; საინტერესო იყო მისი საუბრები დედაჩემთან. იგი ყოველთვის ლაპარაკობდა ახალგაზრდა, განათლებული ქალის სიძნელეებსა და საზრუნავზე, ქალისა, რომელიც იძულებულია იცხოვროს მიყრუებულ ადგილას. და როცა ჩეხოვი ოდნავ გაუწყვედა წინააღმდეგობას, მაშინ იგი კიდევ უფრო უბიძგებდა დედაჩემს გულახდილობისაკენ. |

ეს გულახდილობა ზოგჯერ ინტიმური გრძობების გამხელამდე მიდიოდა. პიესაში ეს მომენტი ასე აისახა:

„მ. ა. შ. ა. მე მინდა მოვიჩინო, ჩემო საყვარელო დებო. სული ჩემი იტანჯება. მოვიჩინებ თქვენთან, მეტი არავისთან, არასოდეს... ამ წუთას გეტყვით (წყნარად). ეს ჩემი საიდუმლოა, მაგრამ ყველა თქვენთაგანმა უნდა იცოდეთ... გაჩუმება არ შემიძლია... მე მიყვარს, მიყვარს... მიყვარს ეს კაცი... თქვენ ის ახლახან ნახეთ. შერე და რა. ერთი სიტყვით, მიყვარს ვერშინინი... ყველამ თავისი საქმე თვითონვე უნდა გადაწყვიტოს... ჩემო საყვარელო დებო, ჩემო... გაგაღწევთ თქვენ, ახლა გაჩუმდები...“³⁰

3. შიშკოვის მოგონებებში ვკითხულობთ: „მე მესმის, რაოდენ დიდი იყო დედაჩემის მღელვარება, როცა ის, მოსკოვში „სამი დის“ პრემიერიდან დაბრუნდა. მაშას, გათხოვილი დის როლს არ შეეძლო არ გაეხსენებინა საუბარი და კამათი, რომელსაც დედა ჩეხოვთან მართავდა. სხვა გმირებს — გარნიზონის ოფიცრებს ჩვენ ადვილად ვცნობდით. ისინი ხშირად შემოდოდნენ ჩვენს სახლში ბათუმში.“

კეთილი, სუსტი ბარონი ტუზენბახი, კეთილშობილი პოლკოვნიკი ვერშინინი, რომელიც დაინტერესებული იყო სოციალური პრობლემებითა და ფილოსოფიით, აგრესიული სალონი — აი, ტიპიური გარნიზონის ცხოვრება ყველა თავისი წვრილმანი ტრაგედიებით, პატარა ქალაქის ვიწრო წრეებითა და კორიკნობით...“

ჩეხოვისადმი მიძღვნილ გამოკვლევებში ალექსანდრე სემიონის-ძე შიშკოვის გვაჩვენებს პირველად გამოჩნდა მწერლის წერილების მე-9 ტომის ბოლო გამოცემაში (მოსკოვი, 1980. გვ. 597). აქ ჩაწერილია დაბადების წელი — 1846, ხოლო გარდაცვალების თარიღს კითხვითი ნიშანი აქვს დასმული. ახლა ჩვენ შეგვიძლია შევაჯავსოთ ეს ხარვეზი. ბათუმის ექიმთა საზოგადოების

1909 წლის დეკემბრის ოქმებისა და შრომის კრებულში (ბათუმი 1913 წ. გვ. 3, რუს. ენაზე.) ნათქვამია, რომ ა. ს. შიშკოვი გარდაიცვალა ვარშავაში. ექვს გარეშეა, რომ ის იმავე 1909 წელს გარდაიცვალა, რადგანაც ოქმი დეკემბრის თვეში გაფორმდა და შეუძლებელია ექიმთა საზოგადოების წევრებს მთელი წლის განმავლობაში არ სცოდნოდათ თავიანთი თავმჯდომარისა და პოსპიტლის მთავარი ექიმის გარდაცვალება.

ა. ს. შიშკოვს ბათუმიდან წასვლისას (1903 წ. შესაძლოა წასვლის დღეს), ექიმთა საზოგადოების ბიბლიოთეკისათვის უჩუქებია ექიმთა მე-12 საერთაშორისო კონგრესის შვიდტომიანი სამწუხაროდ, ეს საჩუქარი სამედიცინო ბიბლიოთეკაში ჯერჯერობით ვერ აღმოვაჩინეთ.

ბათუმთან აკავშირებდა ა. ჩეხოვს აგრეთვე ცნობილი ქართველი ექიმი, ბათუმის ექიმთა საზოგადოების დამფუძნებელი და საზოგადო მოღვაწე, მწერლის უნივერსიტეტის დირექტორი ამხანაგი გრიგოლ ლავრენტის ძე ელიაევა (1857—1925), რომელიც 1892—1924 წლებში განუწყვეტლივ ბათუმში ცხოვრობდა და მუშაობდა.

შეუძლებელია ჩეხოვის ბათუმში ყოფნით არ დაინტერესებულყოფილ მეორე ქართველი მოღვაწე, ექიმი და პოეტი, ჩეხოვის ნაცნო-

ანტონ ჩეხოვი და მაქსიმ გორკი 1900 წ.





ბი უნივერსიტეტიდან გრიგოლ იოსების ძე ვოლსკი (უმწიფარიძე, 1859—1909), რომელმაც ერთ-ერთმა პირველმა ქართულად თარგმნა და გამოაქვეყნა ა. ჩეხოვის რამდენიმე ნაწარმოები.

ა. პ. ჩეხოვის სახლ-მუზეუმის ფილიალის გამგის გ. ფ. შჩებოლევას დახმარებით ჩვენ საშუალება მოგვეცა გავცნობოდით 1884 წელს მოსკოვის უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტის კურსდამთავრებულთა სიას. გამოირკვა, რომ მწერალთან ერთად სწავლობდა და უნივერსიტეტი დაამთავრა გამოჩენილმა ქართველმა თერაპევტმა და ჯანდაცვის ორგანიზატორმა სიმონ ივანეს ძე ხეჩინაშვილმა (1859—1926).

როგორც ზემოთ ვთქვით, მოთხრობა „მწევანე კონცხი“ თვითმხილველის ნაყოფს ვაგს. თუმცა ამის დამადასტურებელი საბუთი არ გავაჩინია. თუ ჩვენი ვარაუდი სწორია, შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ სტუდენტობის დროინდელ ქართველ ამხანაგებთან გრ. ელიავასთან, გრ. ვოლსკისთან, ს. ხეჩინაშვილთან ურთიერთობამ გაუღვია მომავალ დიდ მწერალს ინტერესი საქართველოსადმი და დააწერინა ეს „პატარა რომანი“, როგორც თვითონ ჩეხოვი უწოდებს. მასში მწერალი ისეთი სიმართლითა და დამაჯერებლობით აღწერს მწვეანე კონცხს, ბარათოვას აგარაკს, იქ მცხოვრებთ, რომ ყველაფერი ეს პირადი შთაბეჭდილებების ანარეკლად გვეჩვენება. საყურადღებოა, რომ ამ მოთხრობაზე დართული ნახატი, რომლის ავტორია მწერლის ძმა ნიკოლოზი, ზუსტად შეესაბამება ბარათოვას აგარაკის აივნის ჯერ კიდევ შემორჩენილ კონსტრუქციებსა და დეტალებს.

პირად წერილებში, აგრეთვე ზოგიერთ ნაწარმოებში ჩეხოვი ხშირად იმოწმებს ქართულ წეს-ჩვეულებებს, კერძებს („სამი და“) ლეონის სახელებს: ყვარებს, ნავარაძის ვენახი, ნაფარეული. არაიშვიათად ის იხსენებს ქართულ გვარებს: ბარატინსკი — ბარათაშვილი, ჯაფარიძე, დონაუროვი — დონაური, კობეშაიძე, შაგარაშვილი, მელია, მელქიოვი-მელქიშვილი რახმაძე („პირადი წერილები“, „ჩანაწერები უბის წიგნაკში“), ქელბაქიანი, ლადიევი — ლალიაშვილი, ჩიჭოვანი („კუნძული სახლინი“) და სხვ.

ყველა ჩამოთვლილი გვარი რეალურ პიროვნებებს ეკუთვნით და აქ იხსნება კვლევის ფართო ასპარეზი, რაც საშუალებას მოგცემს დაზუსტდეს და გაფართოვდეს ის წრე, რო-

მელიც დიდ მწერალს აკავშირებდა საქართველოსთან, სადაც „მიღებული შთაბეჭდილებები იმდენად მძაფრი იყო, რომ ყველაფერი სიზმრად ეჩვენებოდა“.

შენიშვნები

- 1 В. Шадури, Г. Бebutov. Летопись дружбы, ч. I, 1967. Тбилиси, с. 515—524.
- 2 გ. ტალიაშვილი, ა. ჩეხოვი, თბ., 1960.
- 3 Газ. «Заря Востока», 20 января 1960.
- 4 ი. ბექირიშვილი. რუსი და სხვა მოძმე ხალხების მწერლები ავარის შესახებ. ბათუმი, 1973, გვ. 38-43.
- 5 А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. 14, Москва, 1949, с. 132—139.
- 6 იქვე, გვ. 139.
- 7 იქვე, გვ. 140-144.
- 8 Н. И. Гитович. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Москва, 1955, с. 199, 200.
- 9 «Литературное наследство». 68. А. П. Чехов. 1960, с. 862.
- 10 ი. ბექირიშვილი, დასახ. ნაშრომი.
- 11 გამოქვეყნდა პირველად ჟურნალ „მოსკვას“ 1882 წ. (№ 15, გვ. 108 და № 16, გვ. 109-102) ლიტერატურულ დანართში. ფსევდონიმით „ანტონო ჩეხოვსკი“.
- 12 Отдел рукописей. Центр. библ-ки им. В. И. Ленина, Архив А. П. Чехова, ф. 331,63.31. л. 1, 2, 106.
- ამ დოკუმენტების არსებობაზე მივივითთა ჟურნალისტმა ი. ა. ბექირიშვილმა, რისთვისაც მადლობას მოვასხენებო.
- 13 Протоколы и труды Общества врачей в г. Батуме. Батум, 1913, с. 7.
- 14 ავარის ექიმთა საზოგადოების შრომები, ტ. VIII-X. ბათუმი 1973. გვ. 24.
- 15 А. П. Чехов. Поли. собр. сочинений и писем, т. 17, 1949, с. 289.
- 16 А. П. Чехов. Собр. соч. и писем, т. II, Москва, 1963, с. 488.
- 17 იქვე, გვ. 551.
- 18 იქვე, გვ. 566, ტ. XI, № 1964, გვ. 26, 699.
- 19 А. П. Чехов. Поли. собр. сочинений и писем, т. 15, Москва, 1949, с. 235.
- 20 იქვე, ტ. 16, Москва, 1949, с. 273.
- 21 იქვე.
- 22 Н. С. Державин. Всеобщий адрес-ежегодник Батума. Батум, 1902, с. 82, 100.
- 23 ГБЛ, ф. 1019, л. 14, 15.
- 24 იქვე.
- 25 Чехов в воспоминаниях современников. Москва, 1952, с. 50.
- 26 Н. И. Гитович. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Москва, 1955, с. 479.
- 27 Литературное наследство, т. 68, Москва, 1960, с. 265—292.
- 28 «Неделя», № 35, 1986. «На рыбалке с Чеховым».
- 29 А. П. Чехов. Избр. соч., т. 2, Москва, 1986, с. 624.
- 30 იქვე, გვ. 609.



ფიროსმანის პერსონაჟთა პროზოგიკების კვლევა

ქეთევან ბაგრატიშვილი

ნიკო ფიროსმანის ბევრ ნამუშევარს სხვადასხვა ხასიათის მინაწერი აქვს, რომელთა აბსოლუტური უმრავლესობა მხატვრის მიერაა გაკეთებული ქართულ ან რუსულ ენაზე — ინიციალებით, შეკვეცილი ან სრული სახით. ზოგი მინაწერი შინაარსს განმარტავს, ან გამოხატული პიროვნების ვინაობაზე მიუთითებს, ანდა შემკვეთელის გვარსა და სახელს გვამცნობს, ხანდახან სურათის საფასურსაც.

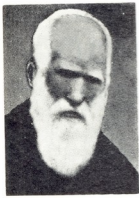
ის მინაწერები, რომლებიც ნაწარმოების შინაარსს განმარტავენ, თითქმის ყოველთვის აღრმავებენ სურათის დედააზრს. ზოგიერთ მკვლევარს აღუნიშნავს: „ასე გგონია, აქტორს თითქოს საღებავები და გამოხატვის საშუალებები შემოკლება და მინაწერებით სრულუყვია ჩანაფიქრით“. ვფიქრობთ, არ უნდა ცდებოდნენ ისინი, ვინც ამას ხალხური მხატვრის გულუბრყვილობას მიაწერენ. გასაგებია, რომ ფიროსმანაშვილის შემოქმედებით დაინტერესებულნი ანგარიშს უწყენდნენ ამ მინაწერებს, მაგრამ არის გამოჩაქვლისი. ძნელი ასახსნელია, მაგალითად, ის ფაქტი, რომ 1922 წლიდან მოყოლებული რატომღაც დაუზუსტებელი იყო მხატვრის გვარი — ფიროსმანიშვილი თუ ფიროსმანაშვილი? ტილოებზე გაკეთებულ მეტ-ნაკლებად გახსნილ ხელმოწერებში კი ყველგან მხოლოდ ფიროსმანაშვილია. რუსულ ენაზე

მიწერილ ინიციალებს ფიროსმანი ასეთი თანმიმდევრობით იძლევა — «ЖНП» (живописец Нико Пиросманашвили), ხოლო ქართულ ხელმოწერაში დაურთავს ხოლმე შესატყვის სიტყვას — „მხატვარი“.

რაც შეეხება იმ მინაწერებს, რომლებიც სურათზე გამოხატულ პიროვნებათა ვინაობაზე მიგვანიშნებენ, ჩანს, მათ მიმართ თითქმის არავის გამოუჩენია ინტერესი, რამდენადაც დიდი ხანია აღარ არიან ცოცხალნი, ხოლო მართა სახელი და გვარი არაფრისმთქმელია.

ასეთი ვითარება, ალბათ, გაგრძელდებოდა, თუ არა ზოგიერთი მოულოდნელი, ბედნიერი შემთხვევა.

ნიკო ფიროსმანაშვილის ნაწარმოებთა მდიდარ ფონდში, რომელიც საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული, არის საკმაოდ ფართო (210X123), შავ მუშაშაბზე შესრულებული ტილო. მაღალი შეფოთილი ხეების ქვეშ გაშლილ სუფრას ოთხი მოქვიფე მამაკაცი უზის. მაგიდას თეთრწინსაფრიალი ყმაწვილი ემსახურება, მის გვერდით კი ჩოხა-აბალუხში გამოწყობილი ორი მისი ტოლი ბიჭი დგას. სურათის ფონზე დახუნძლული ვენახი და მთიანი პეიზაჟია გამოსახული. ცაზე ჩიტებიც დაფრენენ, ხოლო წინა პლანზე მაგიდასთან გაგორებული ქვევრი, დვინით სავსე რუმბი



ანთიმო კალანდაძე
მინა სითათაშვილი
მათე გვიმრაძე
ნესტორ სითათაშვილი
გრიშა გვიმრაძე

და ქართული ხელადა ლაზათს მატებს კონტად გაწყობილ სუფრას. თითოეული პერსონაჟის ფიგურაზე გარკვევით იკითხება მხატვრის ხელითვე გაკეთებული წარწერები: ანთიმო კალანდაძე, მინა კონსტანტინეს ძე სითათაშვილი, მათე დავითის ძე გვიმრაძე, ნესტორ გრიგოლის ძე სითათაშვილი, გრიშა მათეს ძე გვიმრაძე, ახალგაზრდა კალანდაძეები (ასეა. — ქ. ბ.).

ტილო ამჟამად ცნობილია სახელწოდებით: „გვიმრაძეების ქეიფი“. სურათში მართლაც არის ორი გვიმრაძე — ერთი მოქეიფეთა შორის, ხოლო მეორე — მოახლე ბიჭად არის გამოყვანილი. ასე რომ, ეს სახელწოდება ამ სურათს ნაკლებ შეჰფერის, მაგრამ კიდევ უფრო საოცარია ის, რომ 1926 წელს გამოცემულ კრებულში „ნიკო ფიროსმანაშვილი“ და ბ. გორდენჯიანის წიგნში — „ნიკო ფიროსმანაშვილი“ (1930 წ.)

ტილოს მიწერილი აქვს: „დასურათებული ნადიმი მედღუქნეებისა... მარკოზაშვილის და სხე.“ საიდან გაჩნდა მარკოზაშვილი, გაუგებარია.

1960 წლის შემოდგომაზე საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში მოვიდა ორი მანდილოსანი, რომლებმაც მოკრძალებით გვთხოვეს — აქ მამაჩვენის სურათი გქონიათ ფიროსმანაშვილის მიერ დახატული და, თუ შეიძლება, გვაჩვენეთო. გამოირკვა, რომ თხოვნა „გვიმრაძეების ქეიფის“ ეხებოდა.

— ჩვენ დები სითათაშვილები ვართ, — თქვეს მოსულებმა, — ეს მინა კონსტანტინეს ძე სითათაშვილი, მამაჩვენია, ხოლო ნესტორ გრიგოლის ძე — მისი ბიძა. მამას, მის ბიძასა და მათე გვიმრაძეს, რომელიც სურათში მათ შორისაა, საერთო სასადილო ღუქანი ჰქონდათ „რაჰა“ სადგურის მახ-

ლობლად, ხოლო ანთიმო კალანდაძე ძირუ-
ლელი მეღვინე იყო, რომელიც ღვინით ამა-
რაგებდა მათ. იგი ნაზად ატარებდა და
სურათშიც ასეა დახატული. დუქნიდან ტიხ-
რით გამოყოფილი იყო პურის საცხობი, რომელიც ნიკომ დუქნის კედელზე დახატა.
საერთოდ კი დუქნის კედლები სავსე იყო
ფიროსმანაშვილის ნახატებით. მათ შორის
იყო „მეთევზეები“, „პურის ცხობა“ და სხვ.
ნიკო ძალიან პატიოსანი და პატივსაცემი პი-
როვნება იყო, მამას იგი ხშირად მოჰყავდა
სახლში ღამის გასათევად. ეს სურათი დახა-
ტული უნდა იყოს 1911-12 წლებში. ფიროს-
მანაშვილი ამ პირებს უყურებდა და ისე
ხატავდა, ახლა მარტო გრიშა გვიმრაძე არ
ჰკავს, მაგრამ მაშინ იგი პატარა იყო.

გრიშა გვიმრაძის ხსენებაზე მომაგონდა,
რომ 1959 წელს, როდესაც მუზეუმში ფი-
როსმანაშვილის ნამუშევართა გამოფენა მო-
ეწყო, მას მე სწორედ ამ ტილოს წინ შევ-
ხედი, ხელი დააღო მოახლე ბიჭის ფიგურას
და მითხრა: — ეს მე ვარო. ვთხოვე, მუზე-
უმში კვლავ შემოევლო; დაპირება არ შეუს-
რულებია, მაგრამ როგორც ქვებმა სითა-
თაშვილებმა გადმომცეს, ისინი სწორედ მას
გამოევზავნა.

ვინახულე გრიგოლ მათეს ძე გვიმრაძე,

რომელიც ნიკო ფიროსმანაშვილს ხედებო-
და 1908—1914 წლებში. მანაც დამიდასტუ-
რა, რომ ეს სურათი შესრულებული უნდა
იყოს 1911—1912 წლებში. იგი დახატუ-
ლია სასადილო დუქანში, რომელიც ვაგზალ-
თან იყო და ეკუთვნოდა გრიშა გვიმრაძის
მამას — მათე დავითის ძე გვიმრაძეს, მინა
კოწიას ძე და ნესტორ გრიგოლის ძე სითა-
თაშვილებს. სურათი ღიდხანს ეკადა თურმე
ამავე დუქნის კედელზე. შემდეგ გრიშა ჯარ-
ში წასულა და როდესაც 1918 წელს დაბ-
რუნებულა, მამისაგან შეუტყვია, რომ სუ-
რათი მუზეუმს წავლო.

— როდესაც ამ სურათს ხატავდა, — იგო-
ნებს გრიშა გვიმრაძე, — ნიკომ მედუქნე-
ბი ანთიმო კალანდაძესთან ერთად მაგიდას-
თან და ხა. ცოტა წაიშუშავა და შემდეგ მათ
გარეშე განაგრძო ხატვა. ბოლოს მე მომკრა
თვალი და შემატყო, რომ დიდი სურვილი
მქონდა, ამ სურათში მეც მოვხვედრილიყა-
ვი. უფროსებმაც სიტყვა შემაწიეს — დახა-
ტე ეს ბიჭიციო, და ნიკომაც უარი არ თქვა.
თეთრი წინაფარი და ხელში თევზებით სავ-
სე ლარნაკი, აგრეთვე ის, რომ მე სუფრას
ვემსახურები — ყოველივე ეს მხატვარმა
თვითონ მოიგონაო.

გრიგოლ გვიმრაძის გადმოცემით, ნიკო

5. ფიროსმანაშვილი

გვიმრაძეების ქეიფი





ნ. ფიროსმანაშვილი

მიშა მეტეხელის პორტრეტი

რა-უქმე დღეებში ხშირად იწვევდნენ ხოლმე სითათაშვილების ოჯახში შეკრებაზე, სადაც სტუმართა შორის განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ევროპული ჩაცმულობით, თავაზიანობით. ნიკო ფიროსმანაშვილი რომ მართლაც ახლოს იყო მინა სითათაშვილის ოჯახთან, ამას მოწმობს ის ფაქტიც, რომ მის დიდ ტილოს — „ნადირობა და შავი ზღვა“ ქვემოთ, გარდა სხვა წარწერებისა, ნიკოს ხელით რუსულად მიწერილი აქვს: «Заказчик Миня Ситаташвили». კოლია სითათაშვილმა გადმოგვცა ფოტოსურათი მამისა, რომელიც 1916 წელს გარდაცვლილა.

ფიროსმანაშვილი ხშირად დადიოდა მათ დუქანში. საშუალოზე მაღალი ტანისა იყო. შეგვეგრძელო, ლამაზად დაყენებული უღვაშებით. იმ ხანებში ნიკო ახლანდელ საბჭოს ქუჩაზე ცხოვრობდა, იქვე „ტამოყნასთან“. დუქანში მიჩენილი ჰქონდა სპეციალური ადგილი, სადაც შეპატრონეთა შეკვეთით ხატავდა სურათებს. აქ შეუსრულებია მას გვიმრამდეებისათვის თამარ მეფის პორტრეტი და „დღეობა მდინარე ცხენისწყალზე“. ამ სურათში დათვსა და კურდღელზე ნადირობის სცენები, მარჯვნივ სახლი, ირემი და ძალი მხატვარს პატარა გრიშას თხოვნით ჩაუხატავს. კერძო საუბარში ნიკოს რამდენჯერმე უთქვამს — „მცეთობის“ დახატვა მინდაო. ხშირად, სურათში, ნიკო კარგ ვასამრჯელოს იღებდა. „გვიმრამდეების ქეიფში“ ნიკოს 30 მანეთი მიუღია და ეს საფასური სურათის მარჯვენა ქვედა კუთხეში მიუწერია.



მიშა მეტეხელი

გრიშა გვიმრამდე 1959 წელს 66 წლისა იყო, ცხოვრობდა თბილისში (ლენინის რაიონი, ვანო სტურუას ქ. № 18). მამამისი მათე გარდაცვლილა 1922 წელს. გრიშა გვიმრამდის დახმარებით ვინახულეთ მინა სითათაშვილის შვილი კოლია, დაბადებული 1907 წ. მან დაადასტურა ნიკო ფიროსმანაშვილის სიახლოვე სასადალო „რაჭას“ შეპატრონებთან. კოლია სითათაშვილის გადმოცემით, ფიროსმანაშვილს ამ სასადალოში მიჩნეული ჰქონდა სპეციალური მყუდრო კუთხე, სადაც მხოლოდ მას შეეძლო დაჯდომა და მუშაობა. გარდა ამისა, ფიროსმანაშვილის კვი-

ისდღორე სითათაშვილისაგან მივიღეთ მისი მამის — ნესტორ სითათაშვილის ფოტოსურათიც.

მოსაძებნი იყვნენ ანთიმოზ კალანდაძე და ახალგაზრდა კალანდაძეები. თბილისში მოპოვებული ცნობებით მხოლოდ ის დადგინდა, რომ ანთიმოზ კალანდაძე ძირულიდან იყო, ხოლო ვინ იყვნენ მისი ახალგაზრდა კალანდაძეები, არავინ იცოდა. ვკითხრეს — იგი უშვილო იყო და სურათში გამოხატული „ახალგაზრდა კალანდაძეები“ მისი ძმის შვილებია, რომლებიც ცოცხლები აღარ უნდა იყვნენო.

იმ ხანებში ძირულაში ყოფნა მომიხდა. ხანშიშესული რკინიგზელისგან ვავიგე, რომ მელვინე ანთიმო კალანდაძე მართლაც ამ კუთხიდან იყო, მაგრამ ცხოვრობდა არა ძირულაში, არამედ სოფელ ხორითში. ამჟამად ანთიმო ცოცხალი არ არის, მაგრამ



6. ფიროსმანაშვილი

ალექსანდრე გარანოვის პორტრეტი

მე ანთიმო კალანდაძეს სოფელში. ჩვენს შეკითხვაზე — იციან თუ არა დებმა რაიმე იმის შესახებ, რომ მათი მამა დახატული ჰყავს ნიკო ფიროსმანაშვილს, — ტერეზიამ და ქრისტიანმა განაცხადეს: მამას ჩვენთვის უთქვამს, — მე დახატული ვყავარ თბილისში ერთ მხატვარს სურათში, ის არ დაიკარგება და, რომ მოგვედები, ალბათ, მერე ნახავთ“. როგორც კი თვალი მოჰკრეს სურათს ქალიშვილებმა, ცხადია, ერთბაშად იცნეს მამა, მაგრამ, განსაკუთრებით საინტერესო ის იყო, რომ სურათის ფონზე მათ თავიანთი ნაცნობი ადგილები ამოიცნეს, მა-

სოფელში მისი ვაჟი კონსტანტინე ცხოვრობს.

გავემგზავრეთ სოფელ ხორითში. ანთიმო კალანდაძის სახლის ეზოში შესვლისას მომღიმარი მასპინძელი — კონსტანტინე კალანდაძე შემოგვევება: — ჩვენს გაოცებას საზღვარი არა ჰქონდა, როდესაც შევიტყუეთ, რომ იგი ანთიმოს შვილი და ერთ-ერთი „ახალგაზრდა კალანდაძეთაგანია“, ფიროსმანაშვილის სურათზე რომ არიან გამოხატულნი. „ახალგაზრდა კალანდაძეები“ ტყულები ყოფილან, კონსტანტინე ტყუბის ცალია, ხოლო მეორე — დავითი თბილისში მუშაობდა და გარდაცვილია 1932 წელს.



ალექსანდრე გარანოვი

კონსტანტინე 1961 წელს 62 წლისა იყო. ცხოვრობდა სოფ. ხორითში, ჰყავდა ცოლი და სამი შვილი. მამამის — ანთიმო კალანდაძეს 11 შვილი ჰყოლია, მაშინ ცოცხალი იყო შვიდი, რომელთაგან ოთხი თბილისში ცხოვრობდა. ჩვენ შევხვდით ანთიმო კალანდაძის ქალიშვილებსაც — ტერეზია კალანდაძე-მაჭავარიანისას და ქრისტიანე კალანდაძე-ბანეთიშვილისას, რომლებიც ახლა თბილისში ცხოვრობენ. ანთიმო კალანდაძე საკმაოდ შეძლებული გლეხი ყოფილა.

„ისეთი მამულები გვქონდა, რომ, თუ მხოლოდ ას საპალნე ღვინოს ჩავასხამდით, მამა იტყოდა: მოსავალი არ მიგვიღიაო,“ — განმარტა ქრისტიანმა.

ანთიმო კალანდაძე 1934 წელს გარდაცვილია. მინა სითათაშვილი ანთიმო კალანდაძის შვილების ნათლია ყოფილა და გვიმრადესთან ერთად ხშირად ესტუმრებოდა თურ-

შინვე მომავრნდა გრიშა გვიმრადის ნათქვამი იმის შესახებ, რომ ანთიმო კალანდაძეს ძალიან უყვარდა ნიკო ფიროსმანაშვილი და რამდენჯერმე უნდა ჰყოლოდა კიდევ სტუმრად სოფელში; ყოველ შემთხვევაში, ერთხელ რომ ნამდვილად ჰყავდა, ეს კარგად მახსოვსო. ა. კალანდაძის ქალიშვილების გადმოცემით, მათთან სოფელში მრავალი სტუმარი დადიოდა და ადვილი შესაძლებელია, მათ შორის იყო ფიროსმანაშვილიცო, მაგრამ „გვიმრადეების“ ჭეიფის“ დახატვის დროს ტყუბი ძმები — დავითი და კონსტანტინე თბილისში არ ყოფილან, მაშამ ფოტოსურათი წაიღო და ფიროსმანაშვილმაც ისინი ამ სურათის მიხედვით დახატაო.

შემოწმების მიზნით, ჩვენ ამ სურათის ფოტო ვაჩვენეთ ფიროსმანაშვილის კარგ ნაცნობებს — აკაკი ავალიანსა და ივანე ჭიჭინაძეს, რომლებმაც მაშინვე შეიცნეს იქ დახატული პირები. ჭიჭინაძემ მოიგონა:



მეშა სოსო



მეშა ტკით



მეშა ბოკოთ

„ნიკოს ბევრი ფუნჯი არა ჰქონდა, საღებავებს ხშირად თვითონ ამზადებდა, საერთოდ თითს ახმარებდა და შემდეგ ცერით შემოასწორებდა, ამიტომ ხელები მუდამ დასვრილი ჰქონდა და იწმენდდა ბაღდადზე, რომელსაც თან ატარებდაო“.

ავალიანის თქმით, ნიკო თავიდანვე ისე კარგად ვერ ხატავდა, მერე და მერე გაიწავა ხელიო.

ასე ვაცოცხლდნენ და წამოიმართნენ ერთიმეორის მიყოლებით ჩვენს წინაშე ნიკო ფიროსმანაშვილის „გვიმრამბების ქეიფის“ „მოქალაქენი“ და სურათის სხვა პერსონაჟები. დადასტურდა, რომ მხატვრის მიერ მიწერილი ყოველი სახელი და გვარი რეალურ პირს მიანიშნებს, რომელთაგან ამჟამად ცოცხალი აღარავინაა. ყოველივე ზემოთქმულთან დაკავშირებით ჯრ შეიძლება არ აღინიშნოს ისიც, რომ სურათი დახატულია 1911—1912 წლებში და არავითარ შემთხვევაში 1895—1903 წლებში, როგორც ამას ადრე ვარაუდობდნენ.

* * *

სრულიად განსხვავებული ვითარებაა ფიროსმანის „აქტრისა მარგარიტას“ გარშემო. ჩვენ არავითარი პირდაპირი ცნობა არ მოგვეპოვება იმის შესახებ, თუ როდის შექმნა მხატვარმა ეს სურათი, ანდა ვინ არის მის პროტოტიპად გამოყენებული. ამ ტილოს ირგვლივ ფართოდ გავრცელებული მითი და ლეგენდა დღევანდლამდე დიდი პოპულარობით სარგებლობს: თითქოს ნაწარმოების პრო-

ტოტიპია ახალგაზრდა ფრანგი ქალი—აქტრისა მარგარიტა, რომელიც ოდესღაც თბილისში საფრანგეთიდან იყო ჩამოსული.

გაზეთ „ვეჩერნი ტბილისის“ 1974 წლის 11 აპრილის ნომერში დაიბეჭდა ცნობა იმის შესახებ, რომ 1969 წელს პარიზში, ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების გამოფენაზე მოვიდა ვიღაც ქალი, რომელმაც თავისი თავი ფიროსმანის ამ ტილოს პროტოტიპად გამოაცხადა. სიტუაცია, რომელიც საუბრის დროს სუფევდა და რომელიც ასე დეტალურად არის აღწერილი წერილში, სრულიად არადაამაჯერებლად გამოიყურება. მოსაუბრეებს ისიც კი დავიწყებით — ეკითხათ: ვინ იყო იგი, გაევით მისი გვარი და სახელი, სად ცხოვრობდა, როდის იყო თბილისში და სხვ.

ვინც კარგად იცნობს ნიკო ფიროსმანაშვილის ცხოვრებას, შინაგან სამყაროს, მწესი დასაჯერებელია, რომ მას ვინმე უცხოელი აქტრისა მარგარიტა შეეყვარებოდა, დაეხატა იგი ნატურიდან, აეხსნა მისთვის სიყვარული და ამ საქმის კეთილად დამთავრების იმედი ჰქონოდა.

მეორე მხრივ, იმათ შორის, ვისაც ნიკო მართლაც ეტრფოდა, ასახელებენ სხვადასხვა პიროვნებებს. მავალითად, ვანო ზახიაშვილი, რომელიც ნიკოს იცნობდა თავისი ნათესავის, თვითნაწვავი მხატვრის ვიგო ზახიაშვილის მეშვეობით, მოგვითხრობს, რომ ნიკოს ერთი აისორი ქალი უყვარდაო.

გიორგი ლეონიძეს უკითხავს ვანოსთვის — საიდან იყო?

— ნემცების ბაღში ბევრჯერ მინახავსო.
 — იქნებ ისე ისხდნენ?! — დაინტერესდა გოგლა.

— ხალხში ლაპარაკობდნენ, ეგ მაგისი ქალიაო. (იხ. უ. ბეღია. „გოგლა დაძეგნის ნიკალას“. „დროშა“, 1974, № 8, გვ. 11).

საქართველოს მხატვართა კავშირისა და ხელოვნების მუზეუმ „მეტეხის“ გაერთიანებულ სხდომაზე (1938 წლის 30 ივლისი), რომელიც ნიკო ფიროსმანაშვილის გარდაცვალების 20 წლისთავს მიეძღვნა და მეც ვესწრებოდი, უკვე როგორც მუზეუმის თანამშრომელი, ლაღო გუღიაშვილმა მოიგონა:

— „მე შევეკითხე, — ნიკო, ცოლი არა გაყავთ?

ლიმილით მიპასუხა:

— არა, ცოლი არასოდეს არ მყოლია და არც ოჯახი მქონია, მაგრამ ერთ ამბავს მოგიყვებით, ამბებმა სურათის ანგარიშში როგორ ლაზათიანად დამათვრეს და ჩემზე „შტუკა“ ითამაშეს. ჩემო ძმაო ლაღო!.. მოგეხსენებათ, ცოლი ვერ შევირთე და დავრჩი „ხალასტოა“. ხომ იცი, ცოლს მოვლა უნდა, თუ არა და გაგეჭყევა, ან სხვა შეუყვარდება, არა? — მეკითხება, მეც დავეთანხმე.

— ხან ამ ოხერ კუთხეში ვარ, ხან ქალაქის მეორე ბოლოში დავეხეტები, იმაზე მოგახსენებ. ერთი ქალი იყო, ერთ პაღვალს ემსახურებოდა — ჭურჭელს რეცხავდა. სახეზე კარგი იყო. რამდენჯერაც ჩავიღოდი, სულ მიცინოდა, თურმე „ზნაკომიცა“ უნდოდა ჩემთან და მე კი არშიყობა არ მეხერხებოდა. რუსის ქალი იყო, სახელად მარუსკა ერქვა. მეც თვალში ჩამიჯდა და, ერთხელ რომ ჩაველი, მუშტრის თვალით შეეხედე, მანაც იგრძნო და ერთ დღეს შეეხვდი. წავედით მუშტაიდის ბაღში მტკვრის პირას და იქ მე, ღმერთგამწყყრალმა, ბევრი ვიარშიყე და ჩემი „ვრემინი“ საყვარელი გავიხადე. სახელიც გამოუეცვალე, „მარგარიტა—გარიტა“ დავარქვი და მისი სურათიც დავხატე. იმას ვეუბნებოდი, იმ „შტუკის“ ამბავს. საღამო ხანი იყო, ამ ჩემმა ძმებმა — ისაკამ და ვანუამ შეზარხოშებული მეც და მარგარიტაც ჩაგვსხეს ფატიონში და დიდის ჰაი-ჰუით გავწიეთ ორთაქალისაკენ.

— ორთაქალაში არ გიქეიფნია? — მეკითხება. მე უარით ვუბასუხე. — ძალიან კარგი ცოცხალი იცის, ჭიჭი-პიეი, კიტრები, მოთა-

ლი, მწვანილი, წითელი ღვინო, დათვი ლიმონათს სვამს, როგორც შენ... თანაც ბევრი „ღდეკები“ ყავთ. ჰო, თურმე ნუ იტყვი, ამ ორ ბემურაზს ჩემი ქორწილი გადაუხლიათ და იმდენი ვიქეიფეთ, რომ დილას ხაშის გემოც დამეკარა და საღლაც უცნობ ქუჩაში ამოვყავი თავი. ასე, ძმაო ლაღო. ბევრი სახუმარო ამბები გადამხდენია თავს“ (იხილე 1928 წლის 30 ივნისის ნიკო



ქალი ვედროებით

ფიროსმანის გარდაცვალებიდან 20 წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამოს სტენოგრაფიული ანგარიში. მანქანაზე დაბეჭდილი, გვ. 21-23). აქ მცირეოდენი შემოკლებით მოგვაქვს.

ლაღო გუღიაშვილის მოგონება, სხვა მასალებთან ერთად, შევიდა ნიკო ფიროსმანაშვილის ნაწარმოებთა გამოფენის კატალოგში, რომელიც ამავე თარიღს მიეძღვნა, მაგრამ „აქტრისა მარგარიტას“ შექმნის ისტორია რატომღაც გამოტოვებული აღმოჩნდა.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ლაღო გუღიაშვილის მოგონებებიდან, კატალოგში რომ დაიბეჭდა, ბევრი რამ უკვე მანამდევ საერთოდ ცნობილი იყო ფართო საზოგადოებისათვის, ხოლო რაც შეეხება მოგონებას „მარგარიტა—გარიტას“ შესახებ, ეს ცნობა მხოლოდ ერთ ფრაზაში განმეორდა: 1969 წელს პარიზში ნიკო ფიროსმანაშვილის ნაწარმოებთა გამოფენასთან ჯაკავშირებით დახატულ მეგობრულ შარყს გუღიაშვილმა ასე მიაწერა:

— ნიკალავ, ვაპ, ეს რა დრო მოგვსწრო?! ვეგც შენი მარგარიტა — გარიტას სამშობლო!“ (იხ. გუდიაშვილი, „ფიროსმანი პარიზში“. „დროშა“, № 8, ქვე. 7).

რაც შეეხება სხვა ცნობებს, მიუხედავად ჩემი არაერთგზის შეხსენებისა — გაეხად ისინი ცნობილი ხალხსათვის, მხატვარმა რატომღაც დუმილი ამჯობინა და გადაწყვიტა მათ შესახებ გამოეჩვენებინა მხოლოდ 1981 წელს. (იხ. ლ. გუდიაშვილი, „შეხვედრა ფიროსმანთან. მოგონება“. „საუწყე“, 1981, № 4, გვ. 318—320).

მას სოვდა რა გუდიაშვილის ზემოხსენებული მოგონება, მუდამ ვფიქრობდი: ხომ არ შეიძლება დადგინდეს როგორც „მარუსკას“, ისე იმ კაცის პიროვნებაც, რომლის სარდაფშიც იგი რეცხავდა ჭურჭელს?!

ნიკო ფიროსმანაშვილისა და მისი ტილოების პერსონაჟთა ინტენსიური ძიებისას, 60-იანი წლების დასაწყისში, მე წმენდი ბევრ ისეთ ადამიანს, ვისაც ახლო ურთიერთობა ჰქონდა მხატვართან, მეგობრობდა და თითქმის ყოველდღე ხვდებოდა მას. მათ შორის ერთ-ერთი იყო აბელ არუთინოვი, რომელსაც საკუთარი დუქანი ჰქონდა ვაგხალთან ახლოს და რომელთანაც ნიკო ხშირად მიდიოდა ხოლმე სტუმრად.

— ჩემი დუქნის ეზოში, — თქვა აბელმა, — მოწყობილი მქონდა წყლის ონკანი. ახლოს ცხოვრობდა რუსის ქალი, სახელად მარუსია, რომელიც ყოველ დღე მიდიოდა ილებდა წყალს და მიჰქონდა ახლომახლო სახლებში, ამასთან თავისუფალ დროს მებმარებოდა, რეცხავდა ჭურჭელს სარდაფში. ნიკო გულთბილად იყო განწყობილი ამ ქალისადმი და ერთხელ მითხრა: „გინდა, დაგიხატო ეგ ქალიო?“ მიიღო რა ჩემი თანხმობა, ნიკომ დახატა იგი სათილებით. სურათი დიდხანს ეკიდა ჩემი დუქნის კედელზე, მაგრამ შემდეგ სად გაქრა, დღემდე არაფერი ვიციო“.

მეორე დღეს აბელი წავიყვანე ჩვენს მუზეუმში და ვაჩვენე ფონდებში დაცული სურათი ფიროსმანაშვილისა — „სათილებიანი ქალი“, მან სიხარულით წამოიძახა: „დიახ, ესაა ჩვენი მარუსია, ეს სწორედ ის სურათია, რომლის შესახებაც ვლაპარაკობდი და რომელიც ჩემს დუქანში ეკიდაო“.

უშანგი ბედიას ჩანაწერებით, 1963 წელს აბელმა აცნობა გოვლა ლეონიძეს, რომ მან თავისი ფიროსმანაშვილისეული „სათილებიანი ქალი“ მუზეუმში ნახა (იხ. უ. ბედია, „ფიროსმანის კვალზე“. „ლიტერატურული საქართველო“, 1970, გვ. 2).

ამ ორი სურათის შედარება ნათელს ხდის პერსონაჟთა სხეულის აღნაგობისა და ტანსაცმლის ზოგიერთი დეტალის იდენტრობას (კაბები თითქმის ერთი და იმავე ფურჩალებით და ზოგი სხვა რამ), მაგრამ პირისხეზე კი სხვადასხვაა. თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ „სათილებიანი ქალი“ დახატულია ნატურიდან, ხოლო „აქტრისა მარგარიტა“ კი წარმოსახვით, მაშინ დასაშვებია ვარაუდიც, რომ ამ ტილოების პერსონაჟები ერთი და იგივე მოდელია.

ვფიქრობ, მართალია ეან როლენი, როცა ამბობს, რომ „ქალი, რომელსაც უმღერის ფიროსმანი, ეჩვენება ირეალურად“ (ციტირებას ვახდენთ გიული ჭავჭავანიძის სტატიიდან: „ფიროსმანი პარიზში“. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1969, № 9, გვ. 26-29).



ფიროსმანის ნაწარმოებთა გამოფენი აღმაშენებელი მიძღვნილ რეცენზიაში (გამოფენა 1927 წლის 25 თებერვალს გაიხსნა თბილისში), გაზეთი „კომუნისტი“ 16 მარტს წერდა: „ნიკო ფიროსმანაშვილის გამოფენა შეივსო სურათებით: „დიდი მარხვა საქართველოში“, „მწყემსი“, „დაჭრილი ირემი“, „მიშა მეტეხელის პორტრეტი“ და სხვა“.

ფაქტობრივად ეს იყო მხატვრის ნამუშევართა პირველი დიდი და ყველაზე სრული გამოფენა, რომელიც წინ უძღოდა მოსკოვსა და საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქებში მოწყობილ გამოფენებს. ფიროსმანაშვილის ტილო „მიშა მეტეხელის“ სახელწოდებით პირველადაა მითითებული სწორედ ზემოხსენებულ საგაზეთო რეცენზიაში, შემდეგ კი ეს პორტრეტი აღარსად ჩანდა.

1974 წელს საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის მაშინდელი დირექტორის პროფ. შ. ამირანაშვილის სახელზე შემოვიდა ცნობილი ქართველი არქიტექტორის გ. ლეყავას წერილი, რომელშიც ავტორი გვაცნობებდა, რომ 1926—1927 წლებში მას და მის მეგობარს თბილისის

სამხატვრო აკადემიიდან ფელიქს ვარლამიშვილს, საქართველოს ეროვნული გალერეის მამინდელმა დირექტორმა დიმიტრი შევარდნაძემ სთხოვა „მეილოთ მონაწილეობა ნიკო ფიროსმანის ნაწარმოებთა გამოვლინება-შეკრებაში“. იმ ტილოთა შორის, რომლებსაც მათ შიაკვლიეს, გ. ლევავა ასახელებს რკინიგზის სახელოსნოების მუშის მიშა მეტეხელის პორტრეტს.

გამოფენაზე, რომელიც 1968 წელს მოეწყო მოსკოვში, აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დარბაზებში, ერთ-ერთი კერძო კოლექციიდან შართლაც იყო ექსპონირებული „რკინიგზელის პორტრეტი“, რომელსაც ქართულად აქვე ავტორისეული წარწერა: „მ. დ. მ.“. თითქოს ექვს არ იწვევდა, რომ ეს იმ „მიშა მეტეხელის“ პორტრეტია, რომელზეც წერდა გაზეთი „კომუნისტი“ 1927 წელს და ცნობას იძლეოდა გ. ლევავა თავის წერილში. ამასთან, ეს მიშა მეტეხელი, შესაძლოა, ის პიროვნება ყოფილიყო, რომელსაც ასახელებდა ქართული ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ სახალხო თეატრის სცენისმოყვარეთა შორის (იხ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1914, № 16, გვ. 14-15).

ვინაიდან ბოლომდე არ ვიყავით დარწმუნებული ჩვენი ვარაუდის სიზუსტეში, წიგნში „ნიკო ფიროსმანი“, რომელიც გამომცემლობა „ავერორამ“ გამოსცა 1984 წელს ოთხ ენაზე (რუსულ, ინგლისურ, გერმანულ და ფრანგულ ენებზე), მხატვრის ეს ნაწარმოები ავტორისეული წარწერით „მ. დ. მ.“ შევიტანეთ სახელწოდებით: „რკინიგზელის პორტრეტი (მიშა მეტეხელი)“ ისე, რომ ასო „დ“ დავტოვეთ გაუშიფრავად. მალე ამ წიგნის გამოსვლის შემდეგ შევიტყვევეთ, რომ ერთ-ერთი ქალიშვილი მიხეილ დიმიტრის ძე მეტეხელისა — ელენე მიხეილის ასული მეტეხელი მეუღლეა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს ყოფილი თავმჯდომარის, აწ განსვენებული გივი დიმიტრის ძე ჯავახიშვილისა. როცა ქალბატონ ელენეს ვკითხეთ — ცნობილია თუ არა მისთვის, რომ ფიროსმანს დახატული აქვს მამამისის პორტრეტი, მან გვიპასუხა: „რა თქმა უნდა, ცნობილიაო. ეს პორტრეტი და მეორე სურათი —

თი — „თეთრი ღორი გოჭებით“ ჩვენი ოჯახის საკუთრებას წარმოადგენდა და ისინი გამოფენისათვის წაიღო არქიტექტორმა გლეჯავამ, მას შემდეგ ამ სურათების შესახებ არაფერი ვიცოდით. ახლა მე ხელთა მაქვს ინგლისურ ენაზე გამოცემული „ნიკო ფიროსმანი“ და ვხედავ, რომ მამაჩემის პორტრეტი კოლექციონერი საკუთრებაზე ყოფილა, ხოლო მეორე სურათი საქართველო: ხელოვნების სა...“

მიშა მეტეხელი დაბადებული ყოფილა 1885 წელს, სწავლობდა გიმნაზიაში მუშობდა რკინიგზაზე ზღიებზე-ს რსკ...
ურ მონაწილეობას იღებდა საზოგადოებრივ საქმიანობაში, ჰქონდა შესანიშნავი ხმა, იყო სასიამოვნო მოსაუბრე, ხშირად ხედებოდა ფიროსმანაშვილს თავისი ნათესავების დექანში, მას ახლო მეგობრად თვლიდა და არაერთხელ მიუპატიებია თავისთან ცხრამის ქუჩაზე.

ქალბატონმა ელენემ გადმოგვცა მამიფოტოსურათი, რომელიც გადაღებული უნდა იყოს მისი ვარაუდით 1908—1909 წლებში. თუ როგორი პორტრეტული მსგავსებაა ფიროსმანაშვილის ტილოს პერსონაჟსა და ფოტოორიგინალს შორის და როგორია მისი მხატვრული განსახიერება, ამის განსჯას ვანდობთ თვით მკითხველს (იხ. ილუსტრაციები).

* * *

1976 წლის შემოდგომაზე შესაძლებლობა მომცა შევხვედროდი ა. ს. გარანიანს, ძმისწულს ალექსანდრე გარანოვისა — ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათის პერსონაჟისა (სურათი შესრულებულია 1906 წლის ივნისში).

ა. ს. გარანიანს ბიძამისის პორტრეტის არსებობის შესახებ შეუტყვია ე. დ. კუზნეცოვის წიგნიდან „ნიკო ფიროსმანაშვილი“.

— ეს ბიძაჩემია, მამაჩემის მკვიდრძმა, — თქვა მან. მისი მეუღლე და ქალიშვილი ცხოვრობენ ქაჯა-ფშაველას პროსპექტზე, მათი ბინის კარებს აწერია: „გარანაშვილები“.

ჩვენ დაუყოვნებლივ ვესტუმრეთ გარანაშვილების ოჯახს. გაირკვა, რომ ა. გარანო-

ვის მეუღლე სონა — ხიზანიშვილის ქალია. იგი 20 წლით უმცროსი ყოფილა თავის მეუღლესე. სონას გადმოცემით, ალექსანდრე იყო გულლია, გულკეთილი, უყვარდა მეგობრებთან დროსტარება, ჰქონდა საკუთარი ღვინის ღუქანი ჯერ ვერაზე, ხოლო შემდეგ — მტკვრის ნაპირას, სწორედ იქ, სადაც ახლა ბაქტერიოფაგის შენობაა, ჰყავდა დათვი. ამავე ადგილას იყო ღუქნების რიგი: გზის ზევით — კირკიტას ღუქანი, მტკვართან ახლოს — შავი ვანოს ღუქანი. ამ ღუქნების კედლები მოხატული იყო ფიროსმანაშვილის მიერ. ალექსანდრე 1918 წელს ტიფთ გარდაცვლილა.

ოჯახში აღმოჩნდა ალექსანდრეს მხოლოდ ერთადერთი ფოტოსურათი, რომელიც გადაღებულია 1915 წელს, ე. ი. ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ მისი პორტრეტის დახატვიდან 9 წლის შემდეგ. მიუხედავად ამისა, მნახველს შეუქმნეველი არ დაარჩება ფოტოსურათისა და ფიროსმანისეული პერსონაჟის გასაოცარი მსგავსება.

* * *

ნიკო ფიროსმანაშვილის ტილოთა შორის ცნობილია სამი სურათი მუშისა კურტნით: „მუშა კასრით“, „მუშა ტიკით“ და „მუშა სოსო“. პირველი ორი — დიპტიქია, მესამე კი, მიუხედავად იმისა, რომ მასზე ავტორის ხელით მიწერილია: „მუშა. ნიკო ფიროსმანაშვილი“, როგორც კატალოგში, ასევე იმ რეპროდუქციაში, რომელიც ერთვის 1926 წელს გამოცემულ პირველ მონოგრაფიას ნიკო ფიროსმანაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ, იგი წარმოდგენილია „მუშა სოსოდ“. ამის შემდეგ, ინერციით, ეს სახელწოდება მას დღემდე შემორჩა. დაკვირვებულნი თვალი ადვილად შეინიშნავს, რომ ამ სურათებზე გამოხატულია ერთი და იგივე პირი. საკითხავია: როგორ მოხდა, რომ წინააღმდეგ ავტორისეული წარწერისა, სახელწოდებაში გაჩნდა საკუთარი სახელი „სოსო“?*

საინტერესო ცნობას ერთ-ერთი ფოტოსურათის შესახებ წავაწყდით საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოების სარეგისტრაციო წიგნში, სადაც 136-ე გვერდზე მოთავსებული ჩანაწერი, რომელიც შესრულებული უნდა იყოს 1910—1912 წლებში, გვამცნობს: „თბილისელი მუშა (რაქველი) სოსო, გარდაიცვალა 92 წლისა. ჩანახატი გაკეთებულია სიკვდილამდე რამდენიმე დღით ადრე. მხატვარი კ. ქავთარაძე“.

აქ მოხსენებული კოტე ქავთარაძე — ცნობილი ქართველი მხატვარია, რომელსაც კავკასიელთა ტიპების არაერთი ჩანახატი გაუკეთებია. იგი ერთ-ერთი იმათგანია, ვინც თან ახლდა ა. წერეთელს მისი მოგზაურობისას რაჭაში. ვფიქრობთ, 1926 წელს, როდესაც გამოსაცემად მზადდებოდა პირველი მონოგრაფია ნიკო ფიროსმანაშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე, შემდგენელთა ხსოვნაში აღსდგა ჯერ კიდევ ცოცხალი სახე მუშა სოსის და, განჰკვირტეს რა მასში ფიროსმანისეული პერსონაჟის პროტოტიპი, შეიტანეს სურათის სახელწოდებაში საკუთარი სახელი „სოსო“.

ფიროსმანს კიდევ აქვს სურათები, რომელზედაც გაკეთებულია ავტორისეული წარწერა გამოხატული პირების სახელთა და გვარით. ცხადია, ეს ადამიანები რეალურად არსებობდნენ. თუმცა დიდი დროა გასული. გულმოდგინებასა და დაუღალავ ძიებას ან მიმართულებით ზოგჯერ მოაქვს შედეგიც. ამის დასტურია აქ წარმოდგენილი წარმატებით მიკვლეული პროტოტიპები ფიროსმანის ტილოებისა. ამ ნაწარმოებებში ნათლად ვლინდება ღრმა ხალხურობა, გასაოცარი, თვითმყოფადი ოსტატობა მხატვრისა, რომელიც გამოხატვის ძუნწი საშუალებებით აღწევს წარმოდგენილ პირთა დიდი პორტრეტული მსგავსების გადმოცემას.

* მუშათა ამ კატეგორიამ, რომლებიც კურტანს ატარებდნენ, პირველად გრიგოლ ორბელიანის, შემდეგ კი ილია ჭავჭავაძის პოეზიაში პოეზია ასახვა. მეკურტნის მხატვრულმა სახემ ხორცი შეისხა მხატვრობაშიც, კერძოდ ლ. ლონგოს, ო. შმერლინგის, მ. თოიძის, გ. მომცელიძის, კ. ქავთარაძის შემოქმედებაში.

ნიკო ფიროსმანაშვილი და რუსი მხატვრები

დimitრი სარაზიანოვი

ცნობილია, რომ 1912 წლის ზაფხულში მხატვრებმა მიშელ-დანტიუმ, კირილე და ილია ზდანევიჩებმა თბილისში ნიკო ფიროსმანაშვილი გაიცნეს და რამდენიმე ხნის შემდეგ, მთელი რიგი მისი სურათებისა მოსკოვში ჩაიტანეს. მეტად მნიშვნელოვანი გამოდგა ქართველი თვითმყოფადი მხატვრის გაცნობა ზოგიერთი რუსი მხატვრისათვის, განსაკუთრებით მოსკოველი მხატვრებისათვის. XX საუკუნის პირველი ათწლეულის დასასრულს რუსულ ფერწერაში ახალი მიმდინარეობა ჩამოყალიბდა ნეოპრიმიტივიზმის სახელწოდებით და სხვადასხვა დაჯგუფებაზე გარკვეული გავლენა მოახდინა — ზოგზე ზერელე, ზოგს კი ხანგრძლივი დროით შეუცვალა საკუთარი მხატვრული სისტემა. ერთი სიტყვით, მთლიანად ნეოპრიმიტივიზმი 1900-იანი წლების დასასრულისა და 1910-იანი წლების დასაწყისის რუსულ ხელოვნებაში დიდმნიშვნელოვან მოვლენად იქცა. პრიმიტივისტები, სირითადად, ერთიანდებოდნენ მიხეილ ლარიონოვისა და ნატალია

გონჩაროვას ირგვლივ, მათ სხვებთან ერთად შექმნეს „გულის ვალეტ“, რომლის დაარსებისთანავე აშკარა გახდა მისი პრიმიტივისტული სულისკვეთება. შემდეგ ლარიონოვი და გონჩაროვა განუდგნენ „გულის ვალეტს“, ცალკე აწყობდნენ საკუთარ გამოფენებს და, აი, სწორედ ერთ-ერთ ასეთ გამოფენაზე იქნა ნაჩვენები ფიროსმანის ნაწარმოებები. ნეოპრიმიტივისტები საყრდენს ეძებდნენ ხალხური შემოქმედების სრულიად განსხვავებულ სახეობებში, გლეხურ და ქალაქურ ფოლკლორში; მათთვის ძვირფასი იყო მხატვრული პრიმიტივი, ბაძედნენ, მაგრამ მისი სტილიზაციით სულ არ იყვნენ დაინტერესებულნი. ისინი ცდილობდნენ იმ ესთეტიკური პრინციპების განხორციელებას, რომლითაც ხელმძღვანელობდნენ ხალხური ოსტატები. და სავსებით გასაგებია, რომ ფიროსმანის შემოქმედებასთან მხატვარ-პრიმიტივისტების შეხვედრამ პრინციპული და შინაარსიანი ხასიათი მიიღო.

წინამდებარე წერილში მე გარკვეულა



ე. გონჩაროვა
ლინის მსმელები



მ. ლარიონოვი

ვენერა (1912)

ამოცანით შემოვიფარგლე — მსურს ქართველი მხატვრის შემოქმედება შეველდარო რუსული ნეოპრიმიტივიზმის ოსტატებს, შედარების საშუალებით ნათელი მოფინო საკითხს, რატომ მოექცა ამ ჯგუფის მხატვართა ყურადღების ცენტრში ფიროსმანის ნაწარმოებები. აქვე მინდა დავსძინო, რომ არაფერი საფუძველი არ გავაჩნია ვამტიცოთ ფიროსმანის დიდი და უშუალო გავლენა ლარიონოვის ჯგუფის მოსკოველ მხატვრებზე. ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ კერძო შემთხვევებში ვილაპარაკოთ ქართველი მხატვრის ნაწარმოებთა პირდაპირ მიბაძვასა თუ კოპირებაზე. მაგალითისათვის გავიხსენოთ ლე-დანტიუს აკვარელი — ფიროსმანის „მეთევზის“ ასლი, თავის ქართულ ალბომში რომ შეიტანა ფრანგმა მხატვარმა. მაგრამ სათუო იქნება, ლე-დანტიუს ძირითადი ნამუშევრები, როგორცაა „სახანდარი“ ან „ცხენიანი კაცი“, ფიროსმანის სურათების გავლენას მივაწეროთ.

არც ის იქნება მართალი, 1910-იანი წლების რუსული ფერწერის ნეოპრიმიტივისტული მიმდინარეობის განმსაზღვრელად ფიროსმანის გავლენა მივიჩნიოთ. მოსკოველი მხატვრები რომ ფიროსმანს გაეცნენ, ეს მიმდინარეობა, შეიძლება ითქვას, არა თუ ჩამოყალიბებული, თავისი განვითარების უმაღლეს წერტილგავლილად იყო. ფაქტობრივად, მას ამოწურული ჰქონდა თავისი შესაძლებლობანი. თვით ლარიონოვმა 1913 წელს უკვე „ლუჩიზმის“ პროგრამა წამოაყენა. ვ. ტატ-

ლინისა და კ. მალევიჩის მსგავსად, ბევრმა სხვა მხატვარმა უკან მოიტოვა ნეოპრიმიტივიზმი და თავისი ავანგარდისტული აღმოჩენების ხანაში შევიდა. ისიც მართალია, რომ ნეოპრიმიტივიზმი ნაწილობრივ მაინც ედო საფუძველად სახელწოდებით „4“ მოწყობილ მ. ლარიონოვის ბოლო გამოფენას (1914 წ.). მაგრამ ლარიონოვის ჯგუფის მხატვრებს თანდათან უფრო იტაცებდა ახალი მხატვრული ტენდენციები, ისინი თმობდნენ პრიმიტივიზმს, თუმცა მან უკვე მოასწრო ფესვების გაღვმა, ურყევი ბერთვის შექმნა შემდგომ მიმდინარეობათა მხატვრების შემოქმედებაში.

ასე და ამგვარად, ფიროსმანის სურათები „ლარიონოველებისათვის“ იმდენად ახლად აღმოჩენილი პერსპექტივა კი არ იყო, არამედ უკვე არსებული საკუთარი გამოცდილების დადასტურება, გარკვეული საყრდენი, განვლილისა და მოპოვებული კანონზომიერების მტკიცება, თვითნაწავლი მხატვრის ავტორიტეტის ერთგვარი დამოწმება; ფიროსმანი სწორედ ის პრიმიტივი იყო, ის გულუბრყვილო მხატვარი, პროფესიონალი პრიმიტივისტისათვის იდეალურ ნიშანს რომ წარმოადგენდა.

ნეოპრიმიტივისტული მიმდინარეობის მოსკოველ ფერმწერთა სურათებისა და ფიროსმანის ნაწარმოებთა შედარება უფლებას გვაძლევს ვირწმუნოთ, რომ მ. ლარიონოვი, ნ. გონჩაროვა, ალ. შევჩენკო და ამ ჯგუფის მრავალი სხვა ხელოვანი ორგანულად ჩასწვდა პრიმიტივის არსს, აღიქვა მისი პოეტიკა, აითვისა სიუჟეტები და მოტივები, სამყაროსა და მის სილამაზეზე პრიმიტიული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი წარმოდგენებით აღიჭურვა.

ამ წერილში მოკლებული ვარ საშუალებას დავაყენო და გადავიკრა საერთოდ პრიმიტივის პრობლემა, თავს შეგნებულად ვარიდებ და არ მივეყვები კვლადაკვალ განსხვავებას ფოლკლორსა და გლეხურ ხელოვნებას შორის.

ვფიქრობ, განსაკუთრებით საძნელო საქმე იქნება ფიროსმანის მიკუთვნება ფოლკლორული შემოქმედების ამა თუ იმ განყოფილებისთვის. თუმცა ამ შემთხვევაში აღნიშნულ საკითხს, ცხადია, თავს ავარიდებ.

რადგან არც 1919-იანი წლების მოსკოველ ფერმწერთათვის, ვინც „შეიძინა“ ფიროსმანი, არ ყოფილა ეს საკითხი დიდმნიშვნელოვანი. მათ გამოიყენეს ყველა ტრადიცია ისეთი მხატვრული შემოქმედებისა, რომელიც ვერ ეტეოდა ახალი დროის ევროპული ხელოვნების სისტემის ჩარჩოში. — დაწყებული ალორძინების ხანიდან, ვიდრე XIX საუკუნემდე. მათთვის აბლობელი და ნათესაური მოვლენები იყო აღმოსავლური ხელოვნებაც. შუა საუკუნეების რუსული ფერწერაც, ხალხური საბაზრო სურათები ან სათამაშოები. აბრებიც, ბავშვთა შემოქმედებაც, მოსკოველ მღებავთა ნახელავიც. სხვათა შორის, ერთ-ერთ თავის გამოფენაზე მათ მოსკოველი მღებავებიც მიიწვიეს. ამიტომ ბუნებრივი იყო, ლარიონოვისა და მისი მეგობრების ყურადღების ცენტრში მოხვედრილ მოვლენათა მთელ ამ ორომტრიალში ფიროსმანს თავისი ნაწარმოებების როგორც ხარისხით, ისე ნეობრიმიტივისტული შემოქმედების იდეალის ცხოველმყოფელი რეალიზაციით გახსაკუთრებული მნიშვნელობა რომ მოეპოვებინა.

შედარებითი განხილვა, რის ჩატარებასაც ვაპირებ, სხვადასხვა გზით შეიძლება წარიმართოს. შედარებას „ექვემდებარება“ მხატვრული ხერხებიც, ხატოვანი აზრიც, ცალკეულ პერსონაჟთა ხასიათიც, სიუჟეტურ-თემატური ერთიანობაც. თითოეული განსაკუთრებულ როლს თამაშობს პრიმიტივის ხელოვნებაში. ისინი თითქოს მიჯაჭვულნი არიან სიუჟეტების მუდმივ წრეს, ხშირად რომ მეორეებიდან და ვარიანებენ. სიუჟეტებისა და მოტივების მყარი ერთიანობა, რასაც ფიროსმანის შემოქმედებაში ვხვდებით, ნეობრიმიტივისტებს ხელოვნებაშიც შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ. ამიტომ მიზანშეწონილად წამოაჩინა შედარება იკონოგრაფიიდან დაღწიყო. სწორად ამ მხარეზე გავამახვილებ ძირითადად ყურადღებას.

ლარიონოვის მიერ მოწყობილ რიგით მეორე გამოფენაზე, რომელიც „სამიზნეს“ სახელითაა ცნობილი, გონჩაროვამ ორი კომპოზიცია წარმოადგინა — „ღვინის მსმელები“ (მხატვარმა 1910 წლით დაათარიღა) და „ღვინის დაწურვა“ (ფრაგმენტი, უთარიღო). შესაძლებელია, რომ 1913 წელს მოწყობილ გონჩაროვას პერსონალურ გამოფენაზე ამ ორი კომპოზიციიდან პირველი შედიოდა



მ. ლარიონოვი.

ტრაქტორის მაგიდა

ცხრანაწილიან კომპოზიციაში „ყურძნის კრეცა“, ხოლო მეორე — რენანაწილიან კომპოზიციაში კი გაერთიანებული იყო სახელწოდებით „შკა“.

გონჩაროვას ამ ორმა სურათმა არ შეიძლება მხახველს ფიროსმანის ცნობილი ნაწარმოებები არ გაახსენოს. გონჩაროვას „ღვინის მსმელებს“ ემთხვევა ფიროსმანის „მალაქნების ქეიფი“, „ხუთი თვადის ქეიფი“, „მუშების პურის ჭამა“, „ბევოს კამპანია“, „ქეიფი ტალავერში“, „ღვინის დაწურვა“, „ქეიფი რთველში“, „რთველი“. ხალხური შემოქმედებისა და პრიმიტივის შემოქმედებისათვის ეგზომ დამახასიათებელმა შემოდგომის მოსავლის აღების ტრადიციულმა სცენებმა და ქეიფის მოტივმა ამ ნამუშევრებში განსხვავებული, მაგრამ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ზედმიწევნით სისხლსავე ასახვა ჰპოვა. გონჩაროვა ექსპრესიულად, ინდივიდუალურად ახორციელებს ჩანაფიქრს, ფიროსმანი — ეპიკური ამაღლებულობითა და გულუბრყვილო დიდებულებით. თუ გონჩაროვა ექსპრესიონიზმში ეძიებდა ხერხებს, რომლის საშუალებითაც უნდოდა ზიარებოდა პრიმიტივის უშუალო გამომსახველობას, ფიროსმანი თვით იყო პრიმიტივის რეალიზებული ხელოვნება იმ თავისებური არტისტიზმის უმაღლეს საფეხურზე, რომლის მიღმაც მოსალოდნელი იყო პირველსახეთა ამ ხელოვნების საწყისების ნგრევა. პრიმიტივის მაღალი სტანდარ-

ტისა და ინდივიდუალური გამომსახველობის ბედნიერი წონასწორობით ფიროსმანი არქიტექტული აზროვნების ფარგლებში დარჩა.

ერთგვარი სიახლოვე შეიძლება აღმოვაჩინოთ. ერთი მხრივ, ფიროსმანისა და, მეორე მხრივ, ლარიონოვის ნაწარმოებებს შორის. 1910 წლების დასაწყისში ლარიონოვმა შექმნა ვენერას ტრადიციული კლასიკური სახისადმი მიძღვნილი რამდენიმე სურათი. მისეული ყოველი „ვენერას“ გმირი ქალი ამა თუ იმ ეროვნებისა ან სოციალური ფენის იდეალია (მაგალითად, „ჯარისკაცის ვენერა“, „მოლდაველი ვენერა“ და ა. შ.). ნეოპრიმიტივისტული მოძრაობის მიწურულს შექმნილ „ვენერათა“ უმრავლესობა საკმაოდ პირობითი მანერითაა შესრულებული (მაგალითად, „ვენერა და მიხელი“ 1912 წ.). ერთ-ერთი მათგანი (სვერდლოვსკის სურათების გაღერვა, 1912 წ.) ლარიონოვის ფერწერის განვითარების ადრინდელ პერიოდს გვაცნობს. იგი საკმაოდ საგნობრივადაა გადაწყვეტილი: დეტალები,

რომლებიც ჭარბადაა კომპოზიციაში, მხატვარს საგულდაგულოდ აქვს ფიქსირებული. იგი მთელი თავისი გარეგნობით, ფერწერული და კომპოზიციური გადაწყვეტით ფიროსმანის მიერ 1905 წელს შექმნილ ერთ-ერთ „ორთაქალის ტურფას“ გვაგონებს. ფიროსმანის სურათი ორი წლით ადრე შეიქმნა, ვიდრე პიკასოს ცნობილი „ავინიონელი ქალიშვილები“. ეს სურათები პერსონაჟების შერჩევით უახლოვდება ერთმანეთს, ხოლო ლარიონოვისა და ფიროსმანის სურათები მსგავსებას ამქვეყნებენ არა მხოლოდ ტურფების პოზით, არამედ ზეწრებით, ბალიშებით, დეტალებით (ყვავილებით კედელზე). ოლონდ ლარიონოვს ამ სურათზე ჩიტისათვის ადგილი არ დაუთმია, თუმცა მოსკოველი ფერმწერის სხვა სურათებში, კერძოდ, სურათში „ვენერა და მიხელი“ ხშირად გვხვდება ჩიტი.

აღნიშნული სიახლოვე უმალ წამოჭრის საკითხს — ხომ არ ჰქონდა ნანახი ლარიონოვი ფიროსმანის სურათი? ხომ არ ყოფილა იგი ლარიონოვის ახალგაზრდა მეგობრების მიერ 1912 წელს მოსკოვში ჩამოტანილ სურათებს შორის? ჯერჯერობით ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა შეუძლებელია. იქნებ იყო კიდეც. თუ კ. ზდანევიჩის მოგონებების მიხედვით ვიმსჯელებთ, მოსკოვში გამოფენილ ერთ-ერთ სურათს „ორთაქალის ტურფა“ ერქვა. ისიც საფიქრებელია, რომ მოსკოვში ჩატანილ სურათებს შორის რაიმე მსგავსი შინაარსის სურათიც იყო. ყოველივე ეს მხოლოდ ვარაუდია. ასეთივე წარმატებით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ლარიონოვმა სრულიად დამოუკიდებლად შექმნა ზემოთ დასახელებული სურათი, იგი ხომ თანმიმდევრულად მიდიოდა თავისი მიზნისაკენ, სულაც არ ესწრაფვოდა პრიმიტიული ენის მარტივ მიბაძვას. ლარიონოვი ცდილობდა მოეძებნა საგნისადმი ისეთი მიდგომა, ისეთი აზრი, რაც გამოარჩევდა ხალხურ მხატვარს. ამ შემთხვევაში ფიროსმანის, მართალია, გულუბრყვილო, მაგრამ უშუალოდ და თავისებური ხალხური სიბრძნით აღსავსე გამონათქვამი, რასაც უფრო ქვემოთ მოვახსენებთ, შესაძლოა, მოსკოველი ფერმწერისთვისაც პროგრამული გამხდარიყო. ფიროსმანს უთქვამს: „ხელიდან წასულ ორთაქალის ტურ-

მ. ლარიონოვი**შლაბიანი ქალი**



მ. ლარიონოვი

ქარისკაცი ცხენზე

ფებს რომ ვხატავ, მართალია, ფონად ბნელი ცხოვრების შავ ფერს ვიღებ, მაგრამ მათაც ხომ უყვართ სიცოცხლე — ამიტომ მათი ფიგურის ირგვლივ ყვავილებს ვწერ, მხარზე კი — ჩიტებს. თეთრ ზეწარსაც იმიტომ ვაფარებ, მეცოდებიან, თეთრი ფერით ცოდვებს ვპატიობო.² ფერწერის ყოველგვარი საშუალების, ხერხის, ფორმის უშუალო დამოკიდებულება აზრთან მუდამ იყო ნიშანი მთლიანი, არაცივილიზებული მხატვრული აზროვნებისა, რომელსაც ესწრაფვოდა ლარიონოვი და რომელსაც ფლობდა ფიროსმანი.

ლარიონოვის ამ ნამუშევართა შორის ჩვენი თემისათვის შინაურ ცხოველთა სამყაროს ამსახველი სურათებია საინტერესო. იგივე მოტივი ძალზე ახლობელია ფიროსმანისთვისაც.

ლარიონოვის და ფიროსმანის სურათებზე „ვირების“ საპით ვხვდებით მამლებს, ქათმებს, ინდაურებს, ბატებს, სახედრებს, ხარებს, თხებს, ძაღლებს, ღორებს, ფარშევანგებსაც კი. შინაური ცხოველების გარდა, ფიროსმანი ხატავს „ზღვისგამლე“ „გადამთიელ“ ცხოველებსაც კი — ეირაფებს, ლომებს, თეთრ დათვებს, ჩრდილოეთის ირმებს და ფართოდ შლის ფანტაზიას. ხოლო ლარიონოვი ნაცნობი შინაური ცხოველების სამყაროს ფარგლებში რჩება. და აი, სწორედ ამ ფარგლებში შეიძლება მისი ფიროსმანთან

შედარება. ლარიონოვის ინდაურები, ბატები, მამლები, ქართველი მხატვრის არ იყოს, თავისი ჯიშის „საუკეთესო თვისებების“ გამომხატველნი არიან, — თავისი ჯიშისა და სახეობის არსის უაღრესად ტიპური რეალიზატორები. ამასთან, ლარიონოვისა და ფიროსმანის ცხოველები ზოგჯერ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ზოგჯერ კი სრულიად საპირისპირონიც არიან. ხშირად ლარიონოვთან „ღორის სახე“, საგანგებოდ, ესთეტიკური დაკნინებისთვისა გამიზნული. ასეთი პოზიცია დამახასიათებელია დახვეწილი პროფესიონალი მხატვრისათვის და სრულიად უცხოა გულუბრყვილო გენიოსისათვის, ვინაიდან მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია ამაღლება, მშვენიერთან მიახლოება (ცხადია, მისი გაგებით). მისთვის წარმოუდგენელია ესთეტიკური დაკნინების პროცესი. ფიროსმანის ცხოველები გაადამიანურებულნი არიან. ამით აღამაღლებს მათ მხატვარი. ეს კი სწორედ ხალხური შემოქმედის დამახასიათებელი ნიშანია. ლარიონოვსაც ძალიან უყვარს მიმსგავსება, მაგრამ ცოცხალ ცხენს იგი სათამაშოს ამსგავსებს, ხოლო ხარის თავში უპირველესად რიტმებს ეძებს „ლურისტუ-

ა. შვეჩენკო

პოეტის პორტრეტი





ა. შეგენკო
საფირნიშო ნატურმორტი

რომ აგებისათვის, ლარიონოვის მიერ გამოყენებული ზევი მოტივი მსგავსებას პოულობს ფიროსმანის შემოქმედებასთან. განსაკუთრებით საოცრად გვეჩვენება ლარიონოვის სურათების სიახლოვე სერიიდან „წელიწადის დრონი“ ფიროსმანის ისეთ ნამუშევრებთან, როგორცაა „აღდგომის კრავი“ (1905 წ.). ამ ნაწარმოებებში გაძლიერებულია იმპრესიონიზმის მომენტი. მათი შინაარსი ყველასათვის მისაწვდომი, ცნობილი „მოლაპარაკე“ ატრიბუტების მეშვეობით ამოიკითხება. ლარიონოვი და ფიროსმანი ჰგვანან ერთმანეთს, მაგრამ თითოეულს საკუთარი, განსხვავებული მიზანი ამოქმედებს. ფიროსმანს სასესიებით დაკული აქვს სააღდგომო სურათის ტრადიციული ენა, არ ებრძვის მას, პირიქით, მისი მანერა მთლიანად ჯდება ტრადიციის ჩარჩოში. ლარიონოვი თავისი სურათების სერიას „წელიწადის დრონი“ ნეოპრიმიტივისტული პერიოდის დასასრულს ხატავს. აქ იგი ამარტივებს თავის წინანდელ სტილს და ტილოზე ლიტერატურული ტექსტის გვერდით თითქოს ერთგვარ ხატოვან ტექსტს ათავსებს. საჭირო ინფორმაციას იგი ნიშნებით გვაწვდის. განსხვავებული მიზნები და იმპულსები ხელს არ უშლის მხატვრებს მიუხსლოვანდნენ ერთმანეთს, უფრო მეტიც, საშუალებას აძლევს გარკვეულ წერტილში „გადაკვეთონ“ კიდევ ერთმანეთი. სწორედ ეს წერტილი აღმოჩნდა იმ პირობითი ნიშნობრივი ენის სანაცვლო, რომელსაც ორივე ფერმწერმა მიმართა.

როგორც დაინახეთ, იკონოგრაფიული დამ-

თხვევა, იმავდროულად, სურათების ენარისა და ტიპის დამთხვევაც აღმოჩნდა. საინტერესო იქნება კიდევ ერთ ენარს, ნატურმორტს მივმართოთ. ლარიონოვის ადრეული ნატურმორტები ძალიან ახლოს დგანან ფიროსმანის მიერ იმავე ენარში შესრულებულ ნამუშევრებთან. მაგალითისათვის ერთმანეთს შევუდაროთ ფიროსმანის „მკვდარი ნატურმორტი“ (ეინ იცის, იქნებ ეს სურათიც მონაწილეობდა გამოფენა „სამიზნეზე“) ან მისივე „ნატურმორტი“ (საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი) ლარიონოვის მაჟორული გამის „ნატურმორტს“. ეს სურათები ჰგვანან ერთმანეთს, მაგრამ ამ მსგავსებას იმდენად ფერწერულ მანერაში კი არ ამყლავნებენ, რამდენადაც ყოველი საგნის თავისებური „წარმომადგენლობით“, მისი თვითღირებულებით. ამ თვისებას ფესვი აქვს გადგმული სურათის „სააბრო“ დანიშნულებაში, რაც ლარიონოვისათვის ნაწარმოების ფუნქციის უშუალო შედეგს წარმოადგენდა, ფიროსმანისთვის კი — მხატვრულ მიზანს.

ლარიონოვის ან გონჩაროვასა და ფიროსმანის მიერ გამოყენებული მონათესავე სიუჟეტებისა და მოტივების ჩამოთვლაც კი შორს წაგვიყვანდა. ზემოთ დასახელებულ სურათებს ემატება ლარიონოვის მიერ დახატული ჟარისკაცი და ფიროსმანის „დაჭრილი ჟარისკაცი“, გავიხსენოთ გონჩაროვას მეთევზეები, გონჩაროვას მრავალნაირი ოჯახური სცენები; ამ სურათებს მსგავსება აქვთ ფიროსმანის ტილოებთან: „მეთევზეები“, „წყალზე მიმავალი ბავშვებიანი გლეხი ქალი“, „უშვილო მილიონერი და შვილებიანი ღარიბი ქალი“. ერთმანეთს შევუდაროთ ლარიონოვის პროვინციული ტურფები — „ქოლგანი ქალი“, „პეწენიკი კაცი“, „კეკლუცი ქალი“ ფიროსმანის „ქოლგანი და ყვავილებიანი ქალს“, „აკტრისა მარგარიტას“, ან „მაროიან ორთაქალის ტურფას“. დაბოლოს, გავიხსენოთ ლარიონოვის, გონჩაროვას, აგრეთვე ფიროსმანის დაინტერესება დუქნისა და სამიკიტნოს სცენებით.

კიდევ ერთი მსგავსება იხატება, რომელიც ფიროსმანის ირგვლივ აერთიანებს ნეოპრიმიტივისტული წრის სხვადასხვა მხატვარს. საქმე ეხება პროფესიული ტიპოლოგიის ასპექტში ადამიანის სახით დაინტერესე-



ბას. ყურადღება მივაპყროთ ფიროსმანის „მეარღნეებს“, „მეეზოვეებს“, სამიკიტნოს მოსამსახურეებს, მზარეულებს, იმავე ორთაჭალის ტურფებს, დახლიდარებს, მწყემსებს, მონადირეებს, დაბოლოს, მათხოვრებს ხალხური შემოქმედების ოსტატებს ყოველთვის აინტერესებდათ „პროფესიული დახასიათება“. ამ განხრით, პროფესიული ხელოვნება რუსეთში ხალხურ ხელოვნებას წერ კიდევ XIX ს-ის პირველ ნახევარში დაუახლოვდა. მაშინ, როდესაც ფერწერასა და გრაფიკაში მეარღნეების, დამტარებლებისა და არყისმხდელების ფიზიოლოგიური სურათები გაჩნდა.

მხატვრების ეს სპეციფიკური იკონოგრაფიული ინტერესი პროფესიული დახასიათების მიმართ თანდათან შენედა, შემდეგ კი აღორძინდა და დიდად გააქტიურდა ნეოპრიმიტივიზმში. ნეოპრიმიტივისტებმა თითქოს „დაინაწილეს“ ადამიანთა სხვადასხვა პროფესია. ლარიონოვი უფრო ხშირად ჯარისკაცებს, დალაქებს, ზოგჯერ მეპურეებს ხატავდა. გონჩაროვა უპირატესობას სოფლის მეურნეობის მუშაკებს — გლეხებს ანიჭებდა. შევჩენკოს მუსიკოსები, ჯარისკაცები, მრეცხავები უყვარდა. ფონვიზინი, ადრეულ პერიოდში, ცირკის მოჭირითებით იყო გატაცებული. ტატლონი — მეზღვაურებთან და თევზის გამყიდველებით. კიდევ შეიძლება განვავრძოთ ჩამოთვლა, ვინაიდან თითქმის ყველა მხატვარ-პრიმიტივისტს ჰქონდა თავისი „პროფესიული“ განხრა. ეს გატაცება, მთლიანად იმ უპიროვნო ტიპოლოგიური დახასიათების მიდრეკილებას ემთხვევა, ხალხურ შემოქმედებას რომ გამოარჩევს და ამიტომაც იყო მნიშვნელოვანი მხატვარ-პრიმიტივისტებისთვის. თუმცა, ფიროსმანისა და მოსკოველი მხატვრების ეს უპიროვნობა მთლიანად არ ემთხვეოდა ხალხური ხელოვნების მიერ შეთავაზებულ ვარიანტებს. თვით მოდელის მიერ ნაკარნახევი კონკრეტულ განუმეორებელი დახასიათების წილი ფიროსმანის სურათებში რამდენადმე გაზრდილია მოსკოველი პრიმიტივისტების სურათებთან შედარებით.

ამ დასკვნას უფრო დავაზუსტებთ, თუ სხვა ენარსაც მივმართავთ და ერთმანეთს შევუდარებთ შევჩენკოს „პოეტის პორტრეტს“ (1913 წ.) და ფიროსმანის „ალექსანდრე გა-

რანოვის პორტრეტს“ (1906 წ.). ფიროსმანთან ინდივიდუალური თითქმის ემთხვევა ტიპოლოგიურს, ამასთან, იგი თითქოს გვერდს უვლის ისტორიულ წინააღმდეგობას. გარანოვის სახე ძველქართული ფრესკიდან გადმოსულსა ჰგავს. ფიროსმანი თავის გმირს „ზოგად ადაშიანად“ აღიქვამს, ამიტომაც ბევრი ინდივიდუალური თვისება, რომელსაც, შესაძლოა, პიროვნების ასეთი გააზრება გააბათილოს, მოხსნილია. შევჩენკოს პოეტის ტრადიციულ „პოზაში“ მაინც შესაძინევია გმირისა და მისი დროის დამახასიათებელი ინდივიდუალობა. მხატვარი არ გაურბის ამ თვისებების გამამჟღავნებელ გარკვეულ სიმკვეთრეს.

ამ მოკლე წერილში შეუძლებელია შედარებისათვის გამოსადეგი მასალის ამოწურვა. ბევრი მხატვარი არ მოვისხენიე, ვისი სურათებიც შეიძლებოდა შემედარებინა ფიროსმანის სურათებისათვის. მაგრამ დამოწმებული მაგალითებიც საკმარისია, რომ საჭირო დასკვნები გამოვიტანოთ. მართალია, ფიროსმანის გამოჩენას არ შეეძლო ნეოპრიმიტივისტების შემდგომი მოძრაობის განსაზღვრა, ვინაიდან საიმპროოდ მათი გზები უკვე ყარვა ხნის მონიშნული იყო, ხოლო ძირითადი მიზნები — მიღწეული. ის კი ცხადია, რომ მოსკოველი მხატვრებისათვის ფიროსმანის გაცნობა განსაკუთრებით მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა. ნეოპრიმიტივისტები საკუთარ თავს ამოწმებენ იმ ხელოვნების უმაღლეს ნიმუშებთან შედარების გზით, რასაც ამ მიმდინარეობის მანათობელ ვარსკვლავად სახავდნენ. ისინი უძლებდნენ ამ გამოცდას. ამასთან, რწმუნდებოდნენ, რომ აუცილებლად იქნებოდა გადაულახავი სხვაობაც, ეს კი აიძულებდა ეძებნათ საერთო ამოცანების გადასარეული თვითგამოსახვის საშუალებანი, რაც დაიფარავდა მათ გაემეორებინათ ფიროსმანი, — „შესანიშნავი და არაჩვეულებრივი ნიკო ფიროსმანი“, — როგორც უწოდა მას მიხეილ ლარიონოვი.³

შენიშვნები:

1 კ. ზდანევიჩი, ნიკო ფიროსმანიშვილი. მოსკოვი, 1964. გვ. 29.
 2 იქვე, გვ. 46.
 3 იქვე, გვ. 29.



კვლავ ნათლისმცემლის მონასტრის საკმიტორო გამოსასულეების შესახებ

ზაზა სხირტლაძე

შშრნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (1983 № 11) გამოქვეყნდა ჩვენი წერილი, რომელიც გარეჯის მრავალმთის ნათლისმცემლის მონასტრის მთავარ ტაძარში შემონახულ ქართველ მეფეთა გამოსახულებების შესწავლას მიეძღვნა. პორტრეტების კვლევის საფუძველზე გამოთქმული იქნა მოსაზრება, რომ ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე, აგრეთვე დასავლეთი კედლის ჩრდილოეთ კუთხეში, დავით გარეჯელის ან მისი მოწაფის, ლუციანეს ფიგურის წინ წარმოდგენილი იყო ქართველ მეფეთა გამოსახულებების მთელი გალერეა, მათ შორის — თამარის, დავით სოსლანისა და მათი ძის, ლაშა-გიორგის პორტრეტები.

ნაშრომის გამოქვეყნებიდან გასული დროის მანძილზე, გარეჯის ფერწერულ სკოლაში შემონახულ საკტიტორო გამოსახულებათა კვლევის პროცესში, ცხადი გახდა საქართველოს სიძველეთსაცავებში დაცული მასალების მნიშვნელობა ზემოხსენებულ პორტრეტთა შემდგომი შესწავლისათვის. წინამდებარე წერილ-

ში ზოგი მათგანის შესახებაა საუბარი.

I. ექვთიმე თაყაიშვილის არქივში, რომელიც საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტშია დაცული, მოიპოვება საგულისხმო მასალები გარეჯის მრავალმთის სამონასტრო კომპლექსის ძეგლთა შესახებ. საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების დავალებით ექვთიმე თაყაიშვილს გარეჯში 1913 წელს უმოგზაურა¹. სწორედ ამ პერიოდში იქნა შესრულებული ის აღწერები, რომლებიც დღეს, გარეჯის ხუროთმოძღვრულ კედლის მხატვრობის თუ ეპიგრაფიკულ ძეგლთა საგრძნობი დაზიანების (ხშირ შემთხვევაში დაღუპვის) გამო საგანგებო მნიშვნელობას იძენს.

სამონასტრო კომპლექსის რამდენიმე განშტოების ქვაბ-სამლოცველოთა და იქ დაცულ ნივთთა აღწერებთან ერთად, ექსპედიციის დროინდელ ჩანაწერებში ეპიგრაფიკული მასალაც (ლაპიდარული და ფრესკული წარწერები, გრაფიტები) არის აღწუსებული. მათ შორის მოიპოვება ნათლის-

მცემლის მონასტრის მთავარი ტაძრის მოკლე აღწერა და რამდენიმე წარწერის ტექსტი. ისინი გვხვდება როგორც საექსპედიციო უბის წიგნაკში (№ 2261), ისე თეთრად გადაწერილ ნუსხაშიც, რომელსაც, როგორც ჩანს, ექვთიმე თაყაიშვილი გამოსაქვეყნებლად ამზადებდა (№ 296). ამ ტექსტთან ურთიერთდასაბუთებლად ამავე წიგნაკში იქცევა ჩანაწერი, რომელიც, ავტორის მითითებით, დასავლეთი კედლის საკტიტორო გამოსახულებათა თანმხლები წარწერებიდან იქნა გადმოღებული.² ამ გვ. 9-ზე ვკითხულობთ: „დასავლეთის კედელზე ტაძრისა, ჩრდილოეთის კუთხეში დარჩენილია ნაშთები წელზევითი ფრესკებისა მეფის თამარისა, მარჯვნივ მისი ქმრის დავითისა და შუაში ლაშა გიორგისა, ასეთის წარწერებით: მეფეთა: მეფე: თამარ ასული დიდისა: მეფეთა: მეფისა: გ სა/ ძე მათი ლ შა/ მეფეთა მეფე ღ თ“ (სურ. 1).

ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ შესრულებული ეს მოკლე, თუმცა ძალზე საყურადღებო, ჩანაწერი, ლენინგრადის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის ხელნაწერთა განყოფილებაში დაცულ, XIX ს-ის 40-იანი წლების გადმონაწერის შემდეგ, რიგით მეორე საარქივო მასალაა, რომელსაც ნათლისმცემლის მონასტრის

საკტიტორო გამოსახულებათა თანმხლები, აწ წარსოცილი წარწერები შემოუნახავს. ამასთან, ექვთიმე თაყაიშვილის წყალობით ჩვენამდე მოღწეული ეს წერილობითი წყარო უფრო მეტად იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ იგი ფაქტობრივად იმეორებს XIX ს-ში უცნობი პირის მიერ შესრულებულ ტექსტს და, ამდენად, მის სანდოობაზე მეტყველებს.

ექვთიმე თაყაიშვილისეული გადმონაწერი XIX ს-ის შუახანების უცნობი ავტორისეულ პირზე რამდენადმე უფრო ზუსტია: ა. 1840-იან წლებში შესრულებულ ასლზე გვხვდება მეფეთა მეფა (მეფე ქალის აღსანიშნავად გამოყენებული შედარებით ვკიანი ფორმა), აგრეთვე ლაშა (მეფისწულის უთუოდ არასწორად გადმოწერილი სახელი); ექვთიმე თაყაიშვილთან აღნიშნული ხარვეზები არ გვხვდება. ბ. ძველ გადმონაწერში თამარის გამოსახულების თანმხლებ ტექსტში იკითხება — ასული დიდისა მეფეთა მეფისა. ექვთიმე თაყაიშვილის გადმოწერა — ასული დიდისა მეფეთა მეფისა გ სა. ტექსტის ეს მეორე ვარიანტი უფრო სანდო უნდა იყოს, რადგან, როგორც ნათლისმცემლის, ისე სხვა თანადროულ საკტიტორო პორტრეტებში სამეფო კარის წამომადგენელთა რიგის გამოსახვისას ტექ-

სურ. 1.

დასავლეთის კედელზე ტაძრის ჩრდილოეთის კუთხეში დარჩენილია ნაშთები წელზევითი ფრესკებისა მეფის თამარისა, მარჯვნივ მისი ქმრის დავითისა და შუაში ლაშა გიორგისა, ასეთის წარწერებით:
 მეფეთა: მეფე: თამარ ასული დიდისა: მეფეთა: მეფისა: გ სა/ ძე მათი ლ შა/ მეფეთა მეფე ღ თ
 მარჯვნივ მისი ქმრის დავითისა და შუაში ლაშა გიორგისა

სტის სწორედ მსგავსი ფორმულა ჩანს მიღებული და გავრცელებული. გ. ლენინგრადში დაცულ ასლზე ფრესკაზე წარმოდგენილი პირთა სახელები დაუქარაგმებლადაა გადმოცემული. ექვთიმე თაყაიშვილის გადმონაწერი სახელების უმეტესობას დაქარაგმებულად გამოგვეცხადებს — დ'თ (დავით), ლ'შა (ლაშა), გ'სა (გიორგისა). ნათლისმცემლის ტაძრის საკრატორო პორტრეტებთან დღეისათვის შემონახულ წარწერებში სახელი სწორედ დაქარაგმებულადაა ნაწერი (შდრ. მეფეთა მეფე გ'ი ძე დ'ტესი — წარწერა გიორგი III-ის გამოსახულებასთან).



სურ. 2.

ორივე ასლზე არსებულ წარწერებში ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ მეფეთა მეფე თამარისა და დავით სოსლანის ძე არაქრისტიანული სახელით იწოდება (პირველზე ლაშა დაუქარაგმებლადაა გადმოცემული, მეორეზე ლ'შა ფორმით). მაშინ, როცა მისი გამოსახულების შემცველ ძეგლთა განმარტებით წარწერებში საქართველოს სამეფო ტახტის მემკვიდრის სახელად მხოლოდ გიორგი გვხვდება (შდრ. ბერთუნის ფრესკა ლაშა-გიორგის გამოსახულებით).³ შესაძლოა ნათლისმცემლის ტაძრის მონასტულობის შესრულების პერიოდისათვის არსებობდა კიდევ ეპიგრაფიკულ ნიმუშებში გიორგის გვერდით მისი ამგვარად მოხსენების ტრადიციაც. ამ ვარაუდის საფუძველს თუნდაც პრტენას თამარისა და ლაშასეული „ხელის“ (1189-1202 წწ.), აგრეთვე ბარალეთის ეკლესიის სამშენებლო (1202 წ.) წარწერები იძლევა, სადაც თამარის თანამოსაყდრის სახელად სწორედ ლაშას ვხვდებით.⁴ დასახელებულთაგან პირველი ძეგლი იურიდიულ დოკუმენტს წარმოადგენს და, ამდენად, საეკლესიო მოთხოვნებისა-

გან რამდენადმე თავისუფალი უნდა ყოფილიყო. ბარალეთის ეკლესიის წარწერას რაც შეეხება, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტექსტი საკმაოდ მალაა, ნაგებობის ლავარდანის ქვეშაა მოთავსებული და არც თუ საგულდაგულოდ გამშვენებული ასოებით ნაწერი, იგი მაინც უთუოდ ოფიციალური ხასიათის ტექსტია, რომელიც ეკლესიის აგებაზე მოგვიტობს და, რაც მთავარია, უფალს შესთხოვს ახლადგამეფებული ლაშას კეთილდღეობას. აქვე ისიცაა საგულისხმო, რომ ლაშა სახელით თამარის მემკვიდრე სომხურ ეპიგრაფიკულ ძეგლებშიც გვხვდება — ესაა ჯუხტაკ ვანჭის ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიის დასავლეთი პორტალის ტიშანის დიდი წარწერა 1201 წლისა.⁵ ბაგავანის ეკლესიაზე ამოკვეთილი, XIII ს-ის პირველ ათეულში შესრულებული ნაკლები ტექსტი,⁶ აგრეთვე პორომაირის მონასტრის ზედა კომპლექსის სამხრეთი ეკლესიის კარგად ცნობილი წარწერა 1206 წლისა,⁷ რომლებშიც საქართველოს მეფე არაქრისტიანული სახელით იხსენიება.

საკმაოდ უჩვეულოა ისიც, რომ თამარის მეუღლე — დავით სოს-



სურ. 3.



სურ. 4.

ლანი ორივე ასლის მიხედვით, ფრესკულ წარწერაში მეფეთა-მეფედ იწოდებოდა (XIX ს-ის შუახანების გადმომწესხავსა და ექვთიმე თაყაიშვილს ერთნაირად აქვთ გადმოწერილი თამარის მეუღლის ტიტული — ეს გარემოება ფაქტობრივად გამორიცხავს იმ სათუო დაშვებასაც კი, რომ აქ გადმომწესხავის უნებლიე შეცდომასთან შეიძლება გვექონდეს საქმე). საქმე ისაა, რომ დავით სოსლანი აღნიშნული ტიტულით ჩვეულებრივ არ იხსენიება საისტორიო წყაროებში. ცნობილი მხოლოდ ერთი შემთხვევა მისი მეფეთა-მეფედ წოდებისა — ესაა ანჩის სახარების 1204-1207 წწ. მინაწერი, რომელიც ჯერ კიდევ გასული საუკუნის მიწურულს გამოქვეყნდა: „ზეადიდენ და დაამყარენ ღწ ძლიერნი და უძღველნი დავით მეფეთა მეფე და ლეთივ-გვერგვინოსანი თამარ მეფეთა მეფე...“.⁸ სამწუხაროდ, მინაწერის სანდოობის შემოწმება დღეისათვის შეუძლებელია — ანჩის სახარება დაიკარგა და დარჩა მხოლოდ მისი მღვდელმონაზონ კალისტრატესეული მოკლე აღწერა. აგრეთვე ისტორიული ხასიათის ტექსტის ნაწილის გადმონაწერი. სახარება კალისტრატეს „უცხო ტომის კაცის ხელში“ უნახავს. იმხანად იგი უკვე დაზიანებული იყო. ამასთან, მღვდელმონაზონმა, ჩანს, დროის სიმციროს გამო, ოთხთავის მინაწერის მხოლოდ დასაწყისის გადმოწერა მოახერხა.⁹ გამორიცხული არ არის, რომ დაზიანებული ტექსტის სიჩქარეში გადმოწერისას შეცდომები გაპარულიყო. ამჟამად ჩვენს ხელთ არსებულ ტექსტში მართლაც ვხვდებით უზუსტობებს. მათი ნაწილი შეუნიშნავს თ. ყორღანიას, რომელმაც მინაწერი „ქრონიკების“ პირველ ტომში ჩართო, თუმც მასში გარკვეული კორექტივები შეიტანა. ყოველივე ზემოთქმულის გათ-

ვალისწინებით, როგორც ჩანს, ნათლისმცემლის მონასტრის მთავარი ეკლესიის ფრესკულ წარწერათა ასლებს გარკვეული სიფრთხილით უნდა მივედგეთ, თუმცა გამოსახულებათა იდენტიფიკაციისათვის მათი დიდი მნიშვნელობა უდავოა და ისინი აღნიშნულ საკითხზე მსჯელობისას უთუოდ გათვალისწინებული უნდა იქნას.

11. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ფოტოთეკაში დაცულია დიდი ზომის (18X24) ნეგატივები, გადაღებული ნათლისმცემლის მონასტრის მთავარ ტაძარში ჩვენი საუკუნის 20-იან წლებში, შ. ამირანაშვილის მიერ. მათ შორის რამდენიმეზე საკტიტორო გამოსახულებებზეა აღბეჭდილი. ერთ-ერთ ამ ფოტოთაგანს (სხსმ, სან. № 458) შემოუნახავს გამოსახულება კტიტორი ქალისა, რომელიც ტაძრის დასავლეთი კედლის ჩრდილოეთ კუთხეშია წარმოდგენილი და რომელიც ჩვენ მიერ თამარ მეფის გამოსახულებად იქნა გათვითქმნილი. ამ ექვსი ათეული წლის წინ გადაღებულ ფოტოზე ჩანს, რომ იმხანად ფიგურა შედარებით უკეთ იყო შემონახული; რაც მთავარია, რამდენადმე სრული სახით ყოფილა დარჩენილი კტიტორის სახე. ფოტოზე კარგად მოჩანს მისი მრგვალი სახის ოვალის მოხაზულობა, მარცხენა ოვალი თითქმის მთლიანად, ხოლო მის ზემოთ — წარბის ხაზი, მარჯვენა ოვალის კიდე, თხელი სწორი ცხვირის უმეტესი ნაწილი მარჯვენა ნესტოთი. ფოტოსურათს შემოუნახავს კტიტორის სამკაულთა გამოსახულებაც — მოჩანს დიდი ზომის წრიული საყურე (სახის ოვალის მარჯვნივ), აგრეთვე ყელზე შემოხვეული ვიწრო, მუქი ფერის ზონარი. აქვე გაირჩევა მხრებზე

დაცემული გრძელი კულულების (კავების) ფრაგმენტები, მათთან ერთად კი — აღნაბეჭდი გვირგვინის უკან დაშვებული მანდილისა (სურ. 2).

თამარის ჩვენამდე მოღწეულ ოთხ პორტრეტზე მეფე ქალის სახის ნაკეთები მეტნაკლები სისრულით არის შემონახული. დამატებითი ფოტოტექნიკური საშუალებებით კვლევის შედეგად აღნიშნულ პორტრეტებზე სახის ზოგიერთი ნაკეთის მოხაზულობა რამდენადმე უფრო მკაფიოდ გამოჩნდა.¹⁰ დღეისათვის თამარის ფერწერულ გამოსახულებათა საგანგებო კვლევის ოთხი ათეული წლის მანძილზე სრული დაბეჭვით შეიძლება მსჯელობა მეფე ქალის სახის საერთო იკონოგრაფიული ნიშნების თაობაზე.

აღნიშნულ გარემოებას საგანგებოდ იმიტომ შევხებით, რომ აქ მოტანილ ფოტოსურათზე შემონახული კტიტორის სახის ნაკეთები ფაქტობრივად ანალოგიურია თამარის საყოველთაოდ ცნობილ პორტრეტთა სახის იკონოგრაფიული ნიშნებისა. იგივეა სახის ოვალის ფორმა (ესოდენ დამახასიათებელი და ერთგვარი თამარ მეფის ყველა გამოსახულებისათვის), გრძელი და თხელი, ოდნავ მომშვილდული წარბების მოხაზულობა, თვალის გრძელი, შედარებით ვიწრო ჭრილი (ასევე კარგად ცნობილი მეფე ქალის პორტრეტებით), ორმხრივ დატანილი, ქუთუთოების მომნიშნავი თითო თხელი, მოხდენილი მონასმითურთ.

უნდა აღინიშნოს, რომ ნათლისმცემლის ტაძრის კტიტორის სახე იკონოგრაფიული ნიშნებით განსაკუთრებულ სიახლოვეს ვარძიასა და ბეთანიის პორტრეტებთან ამკლავებს (შდრ. სურ. 2,3 და 4).

უთუოდ საყურადღებოა და მნიშვნელოვანი ისიც, რომ ნათლისმცემლის ეკლესიის საკტიტორო გამოსახულების მსგავსად, თამარს ყელზე ვიწრო, მუქი ფერის ზონარი აქვს შემოხვეული ვარძიისა და ყინცივის ფრესკებზე, ხოლო ანალოგიური საყურებები (დღი ზომის ოქროს სალტე, რომელიც შიგნით წრიულად განლაგებული წვრილი თვლებითა და მათ შუაში ჩასმული, შედარებით მსხვილი, ქვით არის მოჭვილი) — ვარძიისა და ბერთუბანში.¹¹

ზემოთ დასახელებულ გამოსახულებათა ამგვარი მსგავსება საყურადღებო არგუმენტი უნდა იყოს ნათლისმცემლის ტაძრის მოხატულობაში წარმოდგენილი პორტრეტების იდენტიფიკაციის თაობაზე შემდგომი მსჯელობისათვის

შენიშვნები:

1 რ. მეტრეველი, საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოება, თბ., 1982, გვ. 51-52.

2 გულწრფელი მადლობით უნდა აღვნიშნო, რომ ცნობა ექვთიმე თაყაიშვილის არქივში დაცული ამ ჩანაწერის შესახებ მომაწოდა კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის თანამშრომელმა დარეჯან კლდიაშვილმა.

3 გ. ვ. ალიბეგაშვილი, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979, с. 27.

4 გ. ოთხმეზური, XII-XIII საუკუნეების მიწის ქართული ლაპიდარული წარწერები, როგორც საისტორიო წყარო, თბ., 1981, გვ. 71-72, 107-109, სურ. 2, 22, ტაბ. III, XX.

5 სომხური წარწერების კორპუსი, ტ. VI (იკევანის რაიონი), შეადგინეს ს. ა. ავაგიანი და პ. მ. ჭანფოლადიანი, ერ., 1977, გვ. 10, სურ. 1 (სომხურ ენაზე).

6 ი. ა. ორბელი, Багаванский храм и его надписи «Христианский восток», т. V, вып. 2, 1917, с. 141.

7 მ. მანუჩარიანი, ჰორომარის ძეგლთა ზედა კომპლექსი, „ისტორიულ-ფილოლოგიური ენაწილი“, 1979, № 4, გვ. 268 (სომხურ ენაზე). თ. ჟორდანი, ქრონიკები, წ. 1, ტფილისი, 1892, გვ. 293.

8 მღვდელ-მონაზონი კალისტრატე, ძვირფასი ნაშთი ქართული უძველესი ხელოვნებისა, „ივერია“, 1890, № 187, გვ. 3; გულწრფელ მადლობას მოვასწებებ პროფ. მარიამ ლორთქიფანიძეს, რომელმაც ამ ფაქტზე მიმიითხა.

9 თ. ჟორდანი წერს: „კალისტრატე ბერს, სამწუხაროდ, დრო არ ჰქონია, რომ სწორედ გადმოეწერა ეს საყურადღებო წარწერა. არავითარი ეჭვი არ არის, რომ აქ მოხსენიებულია თამარ (ეს სიტყვა კალისტრატეს წაუკითხავს „თინათინ“) მეფე და ქმარი მისი დავითი“. აღნიშნულია დამადატურებლად თ. ჟორდანიას ის გარემოება მიანიჩია, რომ საქართველოს ისტორიაში „არც ერთი დედოფალი, გარდა დიდებულის თამარისა“ არ იწოდებოდა მეფედ. ამასთან მინაწერში დასახელებული პირები — იოანე რკინაელი, ანგელი მთავარეპისკოპოსი თეოდორე და ოქრომქანდაკებელი ბექა თამარის დროის მოღვაწეები იყვნენ — ისინი ანჩის კარედი ხატის მოქედლობის წარწერებშიც იხსენიებიან (თ. ჟორდანი, დსახ. ნაშრომი, გვ. 293-294. შტრ. შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბ., 1956, გვ. 8).

10 ი. ნ. გილგენდორფ, Фреска открывает тайну, Тб., 1982.

11 დსახ. ნაშრომი. ტაბ. Г. В. Алибегашвили. 5, 17. საყურებები გვხვდება თამარის პორტრეტზე ყინცივისშიც, თუმც იქ ისინი რამდენადმე განსხვავებული ტუპისაა.

გიტარის ქართული წინაპრები*

გივი თუშიშვილი

გიტარას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ჩვენი ხალხის მუსიკალურ ცხოვრებაში. ეს მდიდარი ტრადიციებისა და შესაძლებლობების მუსიკალური საკრავი ქართველმა ხალხმა დიდი ხანია შეიყვარა და შეითვისა. ისტორიული ცნობების მიხედვით ექვსსიმიანი კლასიკური გიტარა, რომელსაც პრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს, მხოლოდ ორასიოდე წლის წინათ, საქართველოს რუსეთთან შეერთების შემდეგ შემოვიდა ჩვენს ქვეყანაში.

გიტარის მრავალ წინაპართა შორის უძველესად მიიჩნევენ გევიპტურ ნაბლასა და არაბულ ალ-უდს. შემდგომში მისი წინაპრების ოჯახს ბერძნული კითარა, ლირა, ლუთნა, ესპანური ვიუელა და სხვა სიმებიანი საკრავები შემოემატნენ. აქედანაც ჩანს, რომ გიტარის ყველა წინაპარი უცხოური წარმოშობისაა. ამ საკრავებს ქართველ ხალხთან თითქმის არაფერი ჰქონდათ საერთო. მაგრამ იბადება კითხვა: ნუთუ საქართველოში, რომლის კულტურა ჩაისახა ჯერ კიდევ წინაისტორიულ ხანაში და საუკუნეების მანძილზე ერთარდებოდა შლოფლიოს უძველეს კულტურებთან ერთად, ზოგიერთს მაინც არ იცნობდნენ ზემოთ ჩამოთვლილი საკრავებიდან?

ამ საკითხის გარკვევაში გვეხმარებიან სხვადასხვა პერიოდში აღმოჩენილი ძეგლები. დიდი კულტურის მონაპოვარი ხშირად მსხვერპლად ეწირება დროის ქარტახილებს და მისი კვალს აღსადგენად საჭირო ხდება შემოქმედებითი ძიება. მეცნიერების ისეთი დარგების მოშველიება, როგორცაა არქეოლოგია, ანთროპოლოგია, ეთნოგრაფია და სხვ.

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში წარმოებულმა მრავალწლიანმა არქეოლოგიურ-

მა გათხრებმა, აქ მოპოვებულმა მასალებმა მოგვცეს ქართული კულტურის საერთო სახის აღდგენის საშუალება. მათ შორის აღმოჩნდა ისეთი კულტურული ძეგლები, რომლებზედაც აღბეჭდილი გამოსახულებები თუ წარწერები წააგვანან გიტარას და მის ხსენებულ წინაპრებს.

როგორც ცნობილია, საქართველოს საუკუნეების მანძილზე ლაშქრადნენ არაბთა, მონღოლთა, სპარსთა, ოსმალთა და სხვა ურდოები, რომლებიც ანადგურებდნენ ჩვენს კულტურას, მათ შორის სამუსიკო კულტურასაც. დროთა განმავლობაში საქართველოში გავრცელებულ სიმებიან საკრავთა ოჯახს ბევრი ცნობილი და საყურადღებო ნიმუში გამოაკლდა. ასეთი ბედი ხვდათ, ქნარსა და უდს, რომლებიც მოხსენებულია ძველ ქართულ ლიტერატურულ წყაროებში.

მართალია, ჩვენ ზემოთ აღნიშნული საკრავების შესახებ არ მოგვეპოვება ნივთიერი დოკუმენტები, რომელთა საფუძველზე შეიძლებოდა ქვეშაობების დადგენა, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში საკითხების გაშუქების ერთადერთ საიმედო საშუალებას წარმოადგენს შედარებითი მასალების მოშველიება. ამ მხრივ ფასდაუდებელი ღვაწლი მიუძღვით აკადემიკოს ივანე ჯავახიშვილს, კომპოზიტორ ია კარგარეთელს, პროფ. გრ. ჩხიკვაძეს და სხვებს, რომლებმაც ქართული საკრავების რობა საფუძვლიანად შეისწავლეს, როგორც სამამულო, ისე უცხოური წყაროების მეცნიერული ანალიზის საფუძველზე, რითაც დიდი წვლილი შეიტანეს ქართული მუსიკის ისტორიის კვლევა-ძიების საქმეში.

პროფესორ გრიგოლ ჩხიკვაძის წიგნში — „ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა“ — ვკითხულობთ: „ცნობილი ბერძენი ისტორიკოსისა და მხედართმთავრის ქსენოფონტეს შრომებში, აღნიშნულია, რომ

* წერილი რეკომენდირებულია პროფესორ გრ. ჩხიკვაძის მიერ.

ქართველ ტომებს შორის, ჯერ კიდევ წარმართულ დროს, IV საუკუნეში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე, საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა საერო მუსიკა, სახელდობრ, საომარი და საცეკვაო. მისი ცნობით თურმე ჭანები და ლაზები ომს იწყებდნენ საომარი სიმღერებითა და ცეკვებით“.

ძველ ეგვიპტეში სამუსიკო საკრავთა შორის ქნარს განსაკუთრებული ადგილი ეკავა. იგი ეპქსისმიანი იყო და მათზე უკრავდნენ ტაძრებში მსხვერპლის შეწირვისას. ბერძენულ ენაში ქნარს ეროვნულ საკრავად სთვლიდნენ, ღვთიურს უწოდებდნენ. ამ საკრავს ჩემულობდნენ ბერძნები, არაბები, ებრაელები, ფრიგიელები, ასირიელები და აღმოსავლეთის სხვა ხალხები. ზოგიერთები ქნარის სამშობლოდ საბერძნეთს მიიჩნევენ. მაგრამ ბერძნებზე ადრე იგი ეგვიპტელებს ჰქონიათ: ქნარი სწორედ აქედან გავრცელდა სხვა ქვეყნებში.

ია კარგარეთელი თავის წიგნში — „მოკლე პოპულარული სამუსიკო ენციკლოპედია“ — მოგვითხრობს: „ქნარის პოპულარობა ძალზე დიდი იყო არაბეთშიც, სადაც მუსიკას სახელმწიფოებრივი დანიშნულება ჰქონდა. მუსიკოსები მეფის სასახლეში დიდი გავლენით სარგებლობდნენ... არანაკლები პატივისცემით სარგებლობდნენ ეგვიპტელი მუსიკოსებიც. ისინი ამბობდნენ: „მუსიკა ღმერთებისათვის გაჩენილი ლოცვაა, ხოლო მუსიკოსი ამ ლოცვით ღმერთებთან მოლაპარაკო“.

უძველეს საქართველოში ინსტრუმენტული მუსიკის არსებობაზე მეტყველებს მრავალი ძეგლი. მ. ტურაევის ცნობით, რამდენიმე სუბარულ ბარელიეფზე აღმოჩნდა მემუსიკეთა გამოსახულება — ქნარით. ცნობებს ქნარის შესახებ გვაწვდის აგრეთვე მუსიკის ისტორიის მკვლევარი კურტ ზაქსი რომაში „ბაბილონისა და ასურეთის მუსიკალური კულტურა“, სადაც ვკითხულობთ: „ჩვენ ვხვდებით მეტად დიდი ზომის „ლირის“ (ე. ი. ქნარის) გამოსახულებას ერთ-ერთ ბარელიეფზე მეფის სასახლე ტულოში, რომელიც მიეკუთვნება სუბარულ ეპოქას“. აქ ავტორს გაიგივებული აქვს ქნარი და ლირა. მათ ინდენტურობაზე ხაზგასმით მიუთითებს პროფ. გრ. ჩხიკვაძეც. რაც შეეხება ლირას, იგი ლეგენდის თანახმად საქართველოს მიწაზე ჯერ კიდევ ჩვენს წელთაღრი-

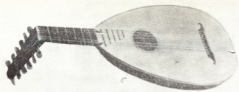
ცხამდე მე-13 საუკუნეში აქლერებულა დიდი ფეხის მიერ.

ისტორიული წყაროებიდან ცნობილია, რომ ლირა მიეკუთვნება გიტარის წინაპართა რიცხვს. გიტარის ცნობილი სპეციალისტი და ისტორიის მკვლევარი ბ. ვოლმანი თავის ერთ-ერთ ნაშრომში წერს: „გიტარის საბოლოო ჩამოყალიბება იმ სახით, როგორსაც ჩვენ დღეს ვიკნობთ, მოხდა მხოლოდ მე-18 საუკუნეში. მის წინამორბედებს მიეკუთვნება სხვადასხვა, ძველებური სიმებიანი საკრავები: ბერძნული კითარა, ლირა, ლუთნა, ესპანური ვიუელა, იტალიური ვიოლა“ (იხ. ბ. ვოლმანი „გიტარა“. 1972 წ. გვ. 8-9).

მნიშვნელოვანი შედეგი გამოიღო არქეოლოგიურმა გათხრებმა, რომელიც აწარმოვა არქეოლოგმა დ. ფილიმონოვმა ყაზბეგში, სადაც აღმოაჩინა მრავალი ბრინჯაოს ქანდაკება ადამიანის ფიგურებით. ერთ-ერთი ასეთ ფიგურაზე აღბეჭდილია მამაკაცი, რომელსაც ხუთსიმიანი ქნარი უჭირავს. ფინელი არქეოლოგის, პროფ. ტალგრენის აზრით, აღმოჩენილი ნივთები ეკუთვნის X-VI საუკუნეებს ჩვენს ერამდე და მჭიდროდ უკავშირდება ხეთურ კულტურას.

სვეტიცხოვლის ფრესკა





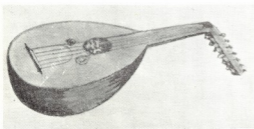
ლუნა. XVI საუკ.

საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ, რომელსაც აკ. შ. ამირანაშვილი ხელმძღვანელობდა, უფლისციხეში აღმოაჩინა თიხისაგან გამოძეწილი მუსიკოსის ქანდაკება. დამკვრელს ხელთ უპყრია მუსიკალური საკრავი. სვეცი-ალისტების აზრით ეს ძველი ქანარია. ამგვარად, თუ დღემდე ქანარის შესახებ მხოლოდ ზოგიერთი გამოსახულებისა და უფრო მეტად ლიტერატურული წყაროების მიხედვით გვიხდებოდა მსჯელობა, ამჟამად გვაქვს ქანარის ნივთიერი დადასტურება, რომელიც ძვ. წ. მე-5 საუკუნით თარიღდება (იხ. თ. ქარუმბიძის... „უფლისციხის გათხრების მასალები“). ეს ფაქტი ცხადყოფს საქართველოში ქანარის გავრცელებას.

ქანარი როგორც საგალობლებისა და ჰიმნების თანხლები საკრავი ჩანგთან და ებანთან ერთად, ხშირად იხსენიება ძველ ქართულ ორიგინალურ თუ ნათარგმნ ძეგლებში. უნდა აღინიშნოს, რომ „დაბადების“ ქართულ თარგმანში (ესაია 5,12 ბქარისეული გამ.) ქანარი მიჩნეულია საერთო-სალხინო საკრავადაც: „რამეთუ ქანარისთანა და საფსალმუნისა დავლთა, ღვინოს სუმენ, ხოლო რამეთა უფლისათა არა ხედავენ“ — ჩივის ისრაელთა ღმერთი.

ქანარი მოხსენებულია მეთორმეტე საუკუნის ლიტერატურულ წყაროებში. მაგალითად, თამარ მეფის კარის ნებხოტზე ჩახრუხაძე ასე უმღერის:

ულ



„თამარ წყნარი, შესაწყნარი, ხმა ნარნარი, პირ-მცინარი“
 მზე მცინარი საჩინარი, წყალი მქნარი
 მომღიმარი
 მისთვის ქნარი რა არს ქნარი, არსით მთქნარი
 უჩინარი
 ვარდ-შამხნარი შამხ-მღნარი, ღაწვ
 მწყნაზარი შუქ-მფინარი“.

საგულისხმოა, რომ სულხან-საბა ორბელიანი ქანარის განმარტებისას ამბობს: „ქანარი — ჩანგი (მეგრული)“, ასე რომ საბას დროს ქანარი, ჩანგის სინონიმად ყოფილა მიჩნეული, ჩანგი კი ერთ-ერთ უძველეს, სიმებიან საკრავთა მწკრივს განეკუთვნება და გამოირჩევა მეტად თავისებური აღნაგობითა და ტკბილი, საამო ტემპრით.

საბჭოთა საგიტარო სკოლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი, პედაგოგ-შემსრულებელი და კომპოზიტორი ა. ივანოვი-კრამსკოი თავის წიგნში, — „ექვსსიმინ გიტარაზე დაკვრის სკოლა“ — აღნიშნავს: პირველი ცნობები გიტარის შესახებ განეკუთვნება შორეულ წარსულს. ეგვიპტის უძველეს ძეგლებზე, რომელთა დასაბამი იკარგება ათასწლეულების სიღრმეში, გვხვდება მუსიკალური ინსტრუმენტის — ნაბლას გამოსახულება, რომელიც გარეგნული ფორმით ძალიან წააგავს გიტარას“, იგი ნაბლას გიტარის უძველეს წინაპრად თვლის. იმავე აზრისაა ცნობილი კომპოზიტორი და გიტარისტი ე. ლარინგი. იგი თავის „ექვსსიმინი გიტარის თეიმასწავლებელში“ გიტარის პროტოტიპებად ეგვიპტურ ნაბლასა და არაბულ-ელ-აუდს (ალ-უდი) ასახელებს.

ძვილ ეგვიპტესა და საბერძნეთში გავრცელებული იყო სიმებიანი საკრავი ნაბლა, რომელსაც სიკეთის სიმბოლოს უწოდებდნენ; ამ საკრავის გამოსახულება აღმოჩენილია ფარაონის მეოთხე დინასტიის აკლდამაში, რაც იმას ამტკიცებს, რომ ნაბლა უძველესი წარმოშობისაა. ივანე ჯავახიშვილის განმარტებით: „ქანარი ბერძნულ ნაბლას უდრის“. (ივ. ჯავახიშვილი, „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, თბ., 1939, გვ. 136). თუ ქანარი და ნაბლა მართლაც ერთი და იგივე საკრავია, როგორც ეს ჩვენს სახელოვან მეცნიერს მოაჩნია, მაშინ ქანარიც გიტარის უძველეს წინაპრად უნდა ჩაითვალოს.

საქართველოში გავრცელებულ საკრავ-

თავან უდი ერთ-ერთი უძველესია. სპეციალურ ლიტერატურაში უდის რაობისა და სასიათის შესახებ საყურადღებო ცნობები მოგვეპოვება, სულხან-საბა ორბელიანს სიტყვა უდი შეტანილი აქვს თავის ლექსიკონში, მაგრამ როგორც სურნელოვანი ხის სახელი. ივ. ჯავახიშვილი წერს: „უდი მეფე თეიმურაზ I-ის პოემაში უფრო მისრეთის (ეგვიპტის) საკრავად წარმოგვიდგება, იგი ძალიან მოსწონდათ ირანსა და არაბეთშიც, მაგრამ ქართველებსაც სცოდნიათ, რასაც ფეშანგის საისტორიო პოემის ცნობა გვაფიქრებინებს“. დიდ მეცნიერს მხედველობაში აქვს შემდეგი ადგილი აღნიშნული პოემიდან — „ჩაღანა და უდ ქამანჩა, მულნი ლაშურ ამო თქმითა“ (ფეშანგი, „შაჰნავაზიანი“, ტაეპი 206).

უდი ერთ-ერთ „ხმიან“, მელოდიის წამყვან საკრავად ითვლებოდა. ამ მნიშვნელობით იხმარება უდი ძველ ქართულ ლიტერატურულ წყაროებში. მეფე თეიმურაზ I „ლელი-მაჯნუნიანში“ ამბობს:

„უბო შეუკრეს მას მზესა, საკაცე
სანდალ-უდისა,
აჲ გიკვირთ მისი სურნელი გლახ სუნი
აღარ უდისა?
კვილისა და მოთქმისა ხმა სისხლით
გამოუდისა
იყო ზარი და ქვითინი, არ თუ კვრა
ჩასტა-უდისა“.

ივ. ჯავახიშვილის საგულისხმო მითითებას „ქართული უდის“ არსებობის შესახებ ახალი საბუთებით ადასტურებენ. ასეთად მიგვაჩნია მანცხვარიშის (სვანეთის) ეკლესიის ხის კარებზე გამოსახული მუსიკალური საკრავი, (დათარიღებული X ს.), რომელიც ძირითადი აგებულებით და ფორმით სავსებით შეესატყვისება უდის სახელით ცნობილ საკრავებს.

განსაკუთრებით საყურადღებოა „სვეტიცხოვლის“ მარჯვენა კედლის ფრესკაზე გამოსახული საფერხულო ცეკვა მუსიკალური საკრავების თანხლებით, რომელთაგან ერთ-ერთს „ქართულ უდს“ ამსგავსებენ. გრ. ჩხიკვაძეს და პროფ. ვეპა გვახარიას კი აღნიშნული ინსტრუმენტი — ლუთანად მიაჩნიათ.

როგორც ცნობილია, დღევანდელი სვეტიცხოველი, რომლის თავგადასავალი მჭიდროდაა გადახლართული საქართველოს ისტორიასთან, XI საუკუნის პირველ ნახევარ-



ქნარი

შია აშენებული, მაშინ, როდესაც თბილისში ჯერ კიდევ არაბთა ამირა იჯდა. კედელზე აღბეჭდილი ინსტრუმენტის გამოსახულება მიეკუთვნება შუა საუკუნეებს, მაგრამ თვით საკრავი საქართველოში გაცილებით უფრო ადრე (არაბების პერიოდში) უნდა ყოფილიყო გავრცელებული. წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი არ აისახებოდა ისეთ ძეგლზე, როგორც სვეტიცხოველია.

ივ. ჯავახიშვილი ნაშრომში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ აღნიშნავს: „უდი არაბულად ხეს და შემდეგ საკრავსაც ნიშნავს. მეგრ-არაბების წყალობით ეს საკრავი ესპანეთსა და სიცილიაში, ხოლო შემდეგ შუა საუკუნეებში მიეღეს ევროპაში გავრცელდა და ეწოდა Louth (ესპანურად), ALouth (პორტუგალიურად), Luth (ფრანგულად) და Lauth (გერმანულად) — აქ ყურადღება მივაქციოთ ერთ საინტერესო დეტალს: როგორც ივ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს, უდის გერმანული შესატყვისია „Lauth“. ახლა მივმართოთ ჩვენს საიქნაღულო მწერალს კ. გამსახურდიას, რომელიც დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ქართული თარგმანის განმარტებებში (VIII ტომი, გვ. 842) ლუთანს შემდეგნაირად ახასიათებს: „ლიუტო იტალ. Liuto, გერმანულად Lauth, გიტარისებური, სიმებიანი მუსიკალური იარაღი“. ე. ი. როგორც ვხედავთ, ლუ-

ონასა და უდს. გერმანულად ჰქვია ერთი და იგივე სახელწოდება „Lauth“.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გიტარის უახლოეს წინაპრად ლუთნასთან ერთად მიიჩნევიდნენ ესპანური ვიუელას. ესპანური მუსიკის მკვლევარი ი. მარტინოვი წერს: „XV-XVI საუკუნეებში ესპანეთში დიდი გავრცელება პოვა ესპანურმენტულმა მუსიკამ და კერძოდ ვიუელაზე დაკვრის ხელოვნებამ, რომელიც ფართოდ გავრცელდა. ვიუელა წარმოიშვა არაბული ლუთნიდან (ალ-უდი) და მართა განმავლობაში უფრო დაიხვეწა“ (ი. მარტინოვი „ესპანეთის მუსიკა“, 1977 წ. გვ. 45-47). როგორც ჩანს, მარტინოვიც ლუთნას ალ-უდის სინონიმად მიიჩნევს. და თუ „ალ-უდი“ ნამდვილად ქართული უდის ის ორეულია, რასაც გარდა სახელწოდებისა, ამ ორი საკრავის საოცარი გარეგნული მსგავსებაც მიგვანიშნებს, უნდა ვიფიქროთ, რომ გიტარის უახლოესი წინაპარი ვიუელა (ესპანეთი) ლუთნიდან, ე. ი. იგივე უდიდან წარმოიშვა.

ცნობილი ლუთნისტი და მუსიკისმცოდნე შანდორ გალოში საკავშირო ფორმა „მელოდიის“ მიერ გამოცემული ფირფიტის „ალორძინების ეპოქის სალუთნო მუსიკა“ („მელოდია“ 1981. ლენინგრადის გრამფირფიტების ქარხანა) ვარე ყდაზე წერს: „ვეროპული ლუთნის პირდაპირი წინაპარია ალმოსავლური — ალ-უდი, სახელგანთქმული „ათას ერთი ღამის“ ლუთნა“. ე. ი. აქაც ვეროპული ლუთნა და არაბული ალ-უდი გაიგივებულია.

არაბული ფოკლორის ისეთ შესანიშნავ ძეგლში, როგორცაა „ათას ერთი ღამე“, უდი ძალზე ხშირად გვხვდება, როგორც თვით ნაწარმოების ტექსტში, ისე მასში უხვად გამოყენებული არაბული პოეზიის ფრაგმენტებშიც.

„ათას ერთი ღამის“ ქართველი მთარგმნელის ნანა ფურცელაძის განმარტებით სხვადასხვა ავტორების მიერ მოხსენიებული ტერმინი „ალ-უდი“ — დამკვრელ ქალს ნიშნავს (ტომი III, გვ. 392). მართლაც „ათას ერთ ღამეში“ უდის დამკვრელებად უფრო ხშირად ქალები გვევლინებიან: „...როდესაც მხევალმა თავის ბატონის ნათქვამი გაეგონა, აიღო უდი, შეეხო, ააწყო და ეს ბეითები იმღერა: რამდენ მზეთუნახავს დაჰკრავს უდი, სული წაუღია თითების შეხებას“... („ათას ერთი ღამე“ ტომი I გვ. 320.

თბილისი, 1967 წ.). „...მოხუცმა აიღო უდი, შეეხო და ღმერთმანი მეგონა, უდი სუფთა არაბული ენით ამეტყველდება-მეთქი, დულუნა და ლამაზი ხმით...“ (ტ. V, გვ. 403), ან კიდევ: „...ქალს ხელთ ეპყრა ინდოელ ხელოსანთა ნახელავი უდი, ქალმა მუხლებზე დაიდო უდი და ისე დაიხარა მისკენ, როგორც დედა იხრება შვილისაკენ. დაუკრა და დაამღერა. ოცდაოთხ კილოზე ააქლერა სიმები ისე, რომ კაცს გონება დაეფანტებოდა...“ (ტ. III, გვ. 278).

ლუთნისა და უდის იდენტურობა დასტურდება არა მარტო სახელწოდებისა და გარეგნული მსგავსებით, არამედ მათი ისტორიული წარმოშობის შესახებ მოღწეული ცნობებითაც. კურტ ზაქსის აზრით, „უდი მე-15, მე-16 საუკუნეებში ერთ-ერთ სინტრეგსო სამუსიკო საკრავად ითვლებოდა, მე-18 საუკუნიდან მოყოლებული იგი თავის ადგილს თანდათან სხვა საკრავებს უთმობს“. ავტორი არ ასახელებს იმ საკრავებს, რომლებსაც უდი ადგილს უთმობს, მაგრამ კარგადაა ცნობილი, რომ „გიტარის უახლოესი წინაპარი ლუთნა, მე-17 საუკუნის დასასრულისათვის თავის პოზიციებს თანდათან უთმობს გიტარას, რომელმაც განდევნა იგი ევროპის ქვეყნებიდან“, (იხ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“ 28.2.84 წ., გიტარის უახლოესი წინაპრები“, გ. თ.).

ამრიგად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ლუთნისა და უდის ისტორიული წარსული (განურჩევლად იმისა, რომ ეს ორი საკრავი ერთი და იგივეა თუ სხვადასხვა) დასაბამს იღებს არაბეთიდან. რაც შეეხება სვეტიცხოვლის ფრესკაზე გამოსახულ ინსტრუმენტს, რომელიც წააგავს ორივე ზემოთ აღნიშნულ საკრავს, საფიქრებელია, რომ იგი არაბების მიერ იყო შემოტანილი საქართველოში მათი ბატონობის (VII-XI სს.) უამს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ გიტარისა და მისი წინაპრების ქართული პროტოტიპები საქართველოში გავრცელებული იყო მანამდე, ვიდრე თვით გიტარა დაიბადებოდა ესპანეთში (XIII ს). ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ ქართულ ერს უძველესი დროიდან ჰქონდა მაღალი სამუსიკო კულტურა, როგორც ვოკალური, ისე ინსტრუმენტული მუსიკა.



მნიშვნელოვანი შენაჩენი

მანანა ხეთისიაშვილი

გივი ორჯონიძის წიგნი „თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შექმნე“ წარმოადგენს მგზნებარე პუბლიცისტური ტონით დაწერილ, პრობლემური ხასიათის ფუნდამენტურ შრომას, რომელიც ქართული კულტურის მტკიცეულ საკითხთა იმდენად ფართო წრეს გვთავაზობს, რომ თავისებური მუსიკალურ-კრიტიკული კონტრაპუნქტის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ წიგნის არქიტექტონიკა, დაფუძნებული რამოდენიმე აზრობრივი ლაიტთემის ერთდროულ გატარებაზე, ემორჩილება მუსიკალურ კანონზომიერებათა იმ შენიღბულ პულსაციას, რომლის შედეგადაც მთელი რიგი პრობლემების წარმოჩენა ვარიაციულ-ვარიანტული გზით მიემართება, გარკვეულ დისტანცი-

ებზე ამოზრდილ მიკროთალებს ეყრდნობა, ხატოვანი რემინისცენციების ჭრილში იკვეთება და იმპროვიზაციულ ნაკადად მიედინება. ეს არის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თავისებური „შინაგანი მონოლოგი“, რომელშიც სხვადასხვა პლასტებად ლაგდება ისტორიული, სოციოლოგიური და ესთეტიკური პროცესების ის ლინეარიზმი, რომლის ფონზეც მუსიკის ფენომენი სრულიად ახალ მნიშვნელობას იძენს.

გ. ორჯონიძის შრომა გამოირჩევა იმ ფართო დიაპაზონით, რომელიც მოიცავს ეროვნული კულტურის ყველა სფეროს, ისტორიულ პროცესებთან უშუალო კავშირში წარმოდგენილს და უეცარი ექსკურსებით გამდიდრებულს.

წიგნში გამოკვეთილი თითოეული პრობლემა ანალოგიურად ვითარდება, ჯერ ხდება მისი მკაფიო გამოძერწვა და ფილოსოფიურ განზომილებაში გადაყვანა, ხოლო შემდეგ, დამუშავების პროცესში, რომელიც აზრობრივ სპექტრად იშლება და რემინისცენციურ მოტივებად ნაწევრდება, დომინირებს იწყებს ის იმპროვიზაციულობა, რომელიც მუსიკალური ცნობიერების ნაკადად წარმოგვიდგება. ამავე დროს, მუსიკალური პროცესები, განხილული ხელოვნების სხვა დარგებთან კონტექსტში, დიალექტიკური მატერიალიზმის კატეგორიებზე ჯდაყრდნობით იკვეთება და სინამდვილესთან დამოკიდებულების ზოგადსა და არსებით კავშირებს ასახავს.

„მუსიკისადმი ჩვენი მიდგომა უფრო ამქრულ-პროფესიულია, ვიდრე ჰუმანისტურ-ფილოსოფიური“ — გულისტკივილით წერს ორჯონიძე თავის შრომაში, და აი სწორედ ეს ჰუმანისტურ-

ფილოსოფიური მიდგომა განსაზღვრავს წიგნის „თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შუქზე“ მთავარ ამოსავალ საყრდენს, რათქმა უნდა, უმაღლეს პროფესიულ-მეცნიერულ დონეზე ამოზრდილს.

განსახილველი შრომის ლერძი მუსიკის ღირებულების პრობლემაა, მისი მთავარი საზომის, ესთეტიკურის ხაზგასმით და მხატვრულობის რაობის დადგენით. აღნიშნულ პრობლემასთან კავშირში გამოკვეთილია მელიოდირ-ინტონაციური გამომსახველობის მნიშვნელობა, ინტონაციის, როგორც „ადამიანური საწყისის გასაღების“, ამ მუდმივ მოძრაობაში მყოფი „დროის შვილისა“ და დროის სვლის კანონებისადმი დამორჩილებული ფენომენის რაობა, მისი ღირებულება, რომელიც სიმბოლოს ხარისხში ასელის უნარით განიზომება. ღირებულების სხვა მსაზღვრელებს შორის გივი ორჯონიკიძე გამოყოფს ისეთებს, როგორცაა ფორმა, სტილი, ენარულ-სტრუქტურული და ლოგიკური პრინციპები და წარმოგვიდგენს თითოეული მათგანის განვითარების დინამიკას ქართული მუსიკის ვრცელი, ორმოცდაათწლიანი პანორამის ფონზე, „არსებითი მომენტის“; ეროვნული თვითმყოფადობის წინ წამოწევით და მისი მნიშვნელობის გამაზვილებით.

მეორე დიდი პრობლემა, რომელიც მკვლევარის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს და შრომის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ლაიტთემას ქმნის, კულტურის ეროვნულობას ეხება და ორჯონიკიძის წიგნის მესამე თავში ფოკუსირდება. სწორედ აქ გვხვდება ყურადსაღები საკითხების ნამდვილი კალეიდოსკოპი: „უცხოთა“ და „მკვიდრის“ ურთიერთობის დიალექტიკით,

ტრადიციულისა და ახლის წინააღმდეგობისა და ბრძოლის სპეციფიკით, ინტერნაციონალური კავშირების განვითარების როლის ხაზგასმით, კულტურის ისტორიული მეხსიერების რაობით და ფასეულობათა იერარქიის დადგენის პროცესში მისი უდიდესი როლის წამოწევით, მუსიკის მიერ ბგერადი გარემოს გათავისებით და ა. შ.

ეროვნულობის პრობლემა ძალზე ორგანულად და ბუნებრივად გადაიზრდება, უფრო სწორედ, ჩაიწნება ხალხურისადმი მრავალგანზომილებიანი დამოკიდებულების უამრავ საკითხთან, რომლებიც ლინეარულად ვითარდებიან და კონტრაპუნქტულ ქსოვილს ქმნიან. ასე მაგალითად, ორჯონიკიძის წიგნში ფოლკლორი, ერთის მხრივ, წარმოდგენილია როგორც „არქაული მოვლენა, რომლის ფესვი საუკუნეთა მანძილზე ქვადქცეულ ქანებშია ჩატანებული“, ხოლო, მეორე მხრივ, როგორც განუწყვეტელ მოძრაობაში მყოფი, ცვალებადი, ყოველ დროსთან ახლებურ კონტაქტში შესული და ახალი სოციალურ-ფსიქოლოგიური იდეებით გადახალისებული, „მუდმივი ქმნადობისა და დახვეწის პროცესში“ წარმოდგენილი.

აი ასე, რამოდენიმე რაკურსით გვიხატავს დაკვირვებული მკვლევარი ყველა იმ მუსიკალურ მოვლენას, რომელიც მისი ყურადღების ორბიტაში ექცევა. სწორედ ასეთი გზით მიმდინარეობს მთელი რიგი მუსიკალური პროცესების რაობის ვარკვევა, მათი მრავალწახანავოვანი წარმოდგენა, სიღრმისეული ფესვების მიგნება და უწყვეტი ევოლუციის დინებაში ჩართვა. შედეგად კი სხვადასხვა ინდივიდუალურ მეობაში გარდატეხილი განსხვავებული სტილური კონცეფციები ავლენენ იმ შინა-

გან კოდირებულ მთლიანობას, რომელიც კულტურის მთლიანობის პრობლემაზე მეტყველებს და თანაბრად აზროვნების გამჭოლი ხაზების არსებობაზე მიგვანიშნებს.

ასევე ჭრილში იკითხება ქართული მუსიკის ის ფართო სტილური დიპაზონი, რომელიც ორჯონიკიძის შრომაში უკიდურესი პოლარული წერტილებით წარმოგვიდგება და ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში სოციალურ-ფსიქოლოგიური ნოვაციით გაქნისაზღვრება.

არის რაღაც „დავითსბიუნდლერული“ ამ წიგნში. მის მამხილებელ ტონში, შეურიგებლობაში, „სტანდარტიზაციის ურჩხულის“, „მუსიკის კეთების“, ეკლექტიზმის, ეპიგონობის, ყალბი პრესტიჟულობის, „ცეხობრივი ინერციის“, მხატვრულად უსუსური ტრადიციებისა და დილეტანტიზმის მიმართ. ყველგან იგრძნობა მუსიკისმცოდნისა და კრიტიკოსის ეთიკური მისიით შობილი პათოსი, გამიჯნული „ოდისა და სადღეგრძელოსათვის“ დამახასიათებელი, „სამხრეთული ტემპერამენტის მცხუნვარებით აღბეჭდილი რეკლამური ტონისაგან“. მკვლევარის ყურადღების ცენტრშია ის, რაც მოისი აზრით, აბრკოლებს ეროვნული კულტურის წინსვლას. მისი თვითმყოფადობის დამკვიდრებას, თვითმყოფადობისა, რომელიც, ვიმეორებ, „კულტურის ღირებულების ერთ-ერთი უმთავრესი მსაზღვრელთაგანია“ და რომლისთვისაც ბრძოლა კულტურის არსებობის აუცილებელი პირობაა.

ორჯონიკიძის შრომის პუბლიცისტური პათოსი იმაშიც ვლინდება, რომ იგი არა მხოლოდ ააშკარავებს ქართული კულტურის წინსვლის გზაზე ბარიერად აღმართულ ამა თუ იმ ნეგატი-

ურ მოვლენას, არამედ ეძიებ „დახშირად კიდევ პოულობს მისი გადალახვის რეალურ გზებს. იმ შემთხვევაში კი, როდესაც გულისტყვილით სავეყ უამრავი კითხვა უპასუხოდ რჩება, ავტორი მაინც აღწევს მიზანს, ვინაიდან აუცილებლად გამოაფხიზლებს და ღრმად ჩააფიქრებს ქართული კულტურის ყოველ კეთილმოსურნე მკითხველს.

კატეგორიულობა, ირონია და ზოგჯერ სარკაზმიც ორჯონიკიძის ლექსიკის ის პარამეტრებია, რომელთა სიღრმეშიც არაჩვეულებრივი სიცხადითა და დამაჯერებლობით იძერწება ქართული მუსიკის ძირითადი ტენდენციები, მისი სტილური ორიენტაციები, ღირებულების მსაზღვრელები და მთელი რიგი კანონზომიერებანი, წარმოდგენილი საბჭოთა მუსიკისა და მსოფლიო კულტურის ესთეტიკური და სოციოლოგიური თვალსაწიერის ფონზე.

შრომის კონტრაპუნქტულ ქსოვილში, მის სხვადასხვა კვანძებზე, ამა თუ იმ პრობლემის გადაჭრის შექმნე იძერწებიან ქართული კულტურის სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელნი, რომელნიც თითოეულ კონკრეტულ შემთხვევაში სულ რამოდენიმე შტრიხის მეშვეობით ადგენენ იმ შესანიშნავ მრავალფეროვან კომპოზიციას, რომელშიც მთელი სიცხადით ვლინდება თითოეული მათგანის განუმეორებელი ინდივიდუალობა. უფრო მეტიც, ამა თუ იმ ნაწარმოებზე მსჯელობის პროცესში, რომელიც ხატოვანი ვერბალიზაციის გზით მიმდინარეობს, იქმნება მუსიკალური ფერადობის ის ილუზია, რომლის მიღწევაც მხოლოდ განსაკუთრებული ნიჭითა და მუსიკალური „ნათელმხილველობით“ დაჯილდოებულ კრიტიკოსებს ძალუძთ.

„თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შუქზე“ საკმაო ადგილს უთმობს საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო ხელოვნების აქტიური თანამშრომლობის, მუსიკალური აღზრდისა და კულტურის მართვის საკითხებს; შინაარსისა და ფორმის, დროისა და ტრადიციის ურთიერთდამოკიდებულების დიალექტიკურ კანონზომიერებებს; მეცნიერული ეთიკისა და კულტურის მთლიანობის პრობლემებს. აქვე აღვნიშნავ არამუსიკალური ტერმინოლოგიის ტექსტში ჩართვისა და ბუნებრივი ვათავისების იმ საინტერესო პროცესს, რომელიც კიდევ უფრო ამდიდრებს ორჯონიკიძის შრომის ხატოვან ლექსიკას და მისი ასოციაციური ველის გაფართოებას ახდენს.

„ხომ შეიძლება, რომ ზოგიერთმა მოსაზრებამ თანაგრძნობა, დაფიქრება ან პოლემიკური ქინი მინც გამოიწვიოს“ — წერს ავტორი წიგნის შესავალში. რა თქმა უნდა, შეიძლება! უფრო მეტიც; ალბათ, ცოტანი მოიძებნებიან მკითხველთა შორის ისეთნი, რომლებიც მშვიდად დახურავენ ამ მუსიკალურ-კრიტიკულ აპასიონატას, ფიქრით დამუხტულს, ემოციური ძაბვით დაელექტრირებულს, ძარღვიანი ენით ამეტყველებულს, ასოციაციური ხატოვნებით შემკულს.

მხოლოდ ერთ განცდას გამოირიგხავს ორჯონიკიძის წიგნის გრძნობების სპექტრი. ეს გახლავთ გულგრილობა, ის გულგრილობა, რომელიც უცხო იყო ორჯონიკიძისათვის, როგორც მეცნიერისათვის, მოაზროვნისათვის, პიროვნებისათვის. „გულგრილობა საშიშია ყოველ სფეროში, საშიშია ცხოვრებაშიც, მეცნიერებაშიც. არ შეიძლება ცხოვრობდე და მუშაობდე სიმ-

ხურვალის, ტემპერამენტის, სიყვარულის ან სიძულვილის გარეშე“ — წერდა მოსტაკოვიჩი იმ საშინელი მთარაული სენის შესახებ, რომელსაც საოცრად სწრაფი გავრცელების რადიუსი გააჩნია და „გულგრილობა“ ჰქვია სახელად. აქვე მინდა გავიხსენო ის საინტერესო შეფასება, რომელიც მისცა მოსტაკოვიჩმა სოლერტინსკის და ასე კარგად ესადაგება ჩვენს გულმზებულ კრიტიკოსს: „ყველაზე უფრო შესანიშნავ თვისებას სოლერტინსკისას, წარმოადგენდა გულგრილობის სრული უქონლობა. მას ყოველთვის ან უყვარდა ან სძულდა. წლებმა კი არ დაუკარგეს მას ეს ძვირფასი თვისება, არამედ სულ უფრო გაუმძაფრეს. მას ხშირად საყვედურობდნენ მუსიკალური ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენისადმი მიკერძოებას. მე მგონი ეს საყვედური სამართლიანა იყო. მაგრამ არა! წორი იყო ის, რომ მას კი არ აქებდნენ ამ მიკერძოებისათვის, არამედ საყვედურობდნენ. მიკერძოება ყოველი ხელოვანის ძვირფასი თვისებაა“².

„თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შუქზე“ არ არის ჩვეულებრივი წიგნი. მას ატყვია იმ განსაკუთრებულობის ნიშანი, რომელიც ქმნიდა გვი ორჯონიკიძის აზროვნების არეალს, მრავალგანზომილებიანსა და განუყოფელს.

შენიშვნები:

1. 2. Д. Шостакович. — О времени и о себе. М., 1980.

გოეთეს საუბრაები ეპერმანთან*

1825 წ. 24 თებერვალი

— ჩემი საქმე რომ კვლავ თეატრის მესვეურობა იყოს, — თქვა გოეთემ ამ საღამოს, — სცენაზე დავდგამდი ბაირონის „ვენეციელ დოუს“. ცხადია, ეს პიესა მეტისმეტად გაქიანურებულია და საჭირო იქნება მისი შემოკლება. მაგრამ ვინმემ კი არ უნდა დაპრას და დააქუცმაცოს, არამედ ყოველი მოქმედება გონივრულად გაიანროს და შემოკლებით წარმოადგინოს. ამრიგად, პიესა მოკლედ შეიკვრებოდა, იმის მაგიერ, რომ ვინმეს ცვლილებებით ზიანი მიეყენებინა. ამით მისი შემოქმედებითი ძალა გაიზრდებოდა და არც მისი მშვენიერი ნაწილი დაიკარგებოდა.

გოეთეს ამ მოსაზრებამ ჩემთვის ნათელყო, თუ როგორ უნდა მოიქცეს თეატრი ასობით ასეთ შემთხვევაში. მაშინვე წარმოვიდგინე, როგორ გაახარებდა ეს წარმონათქვამი გონიერსა და პოეტური ბუნების ადამიანს, რომელმაც ასეთი ტექსტის შექმნა უნდა იცისროს.

ჩვენ განვაგრძეთ საუბარი ლორდ ბაირონზე და მე გავისხენე მისი საუბარი მედვინთან. როცა თქვა, არ არსებობს უფრო ძნელი და უმადური საქმე, ვიდრე თეატრისათვის წერააო.

— იცით, — მისაზრება გოეთემ, — მთავარია, პოეტმა მიაგნოს იმ გზას, რომელიც საზოგადოების გემოვნებასა და ინტერესებს ყველაზე უკეთ გამოხატავს. თუ ნიჭი და საზოგადოების განწყობილება ერთიმეორეს დაემთხვევა, უკვე ყველაფერი მოგვარებულია. ჰუვალდმა² მიაგნო მას თავის „პორტრეტს“ და ამით აიხსნება მისი საყოველთაო წარმატება, ლორდ ბაირონი აღბათ ვერ ეზიარებოდა ასეთ ბედნიერებას, რადგან მისი თვალსაზრისი საზოგადოებისას შორდება. ეს სულაც არ მეტყველებს იმაზე, ჭეშმარიტად დიდია თუ არა პოეტი. პირიქით, საზოგადოების, მათურების კეთილგანწყობილებას პოულობს უშაბ იხ, ვინც საზოგადოების საუბელი დონეს ბევრად არ აღემატება.

ჩვენ კვლავ განვაგრძობდით საუბარს ლორდ ბაირონზე და გოეთე განცვიფრებული იყო მისი განსაკუთრებული ნიჭით.

— ის, რასაც მე პირველმიგნებას, აღმოჩენას ვუწოდებ, — თქვა, — არასოდეს არც ერთ ადამიანში არ შემხვედრია ისეთი ძალით, როგორც ბაირონში.

დრამატული კვანძის ბაირონისეული გახსნა ყოველთვის ახალი და მოულოდნელია.

— ასევე მესახება შექსპირთან, — ჩავურთე მე, — სახელდობრ ფალსტაფთან, რომელიც საბოლოოდ იხლართება თავის სიყრუეში და მე თავს ვეკითხები, როგორ მივეშველებოდი, რომ მდგომარეობიდან ისე გამომეყვანა-მეთქი, მაგრამ შექსპირი ყველა შემთხვევაში აღმატება ჩემს ვარაუდებს, თქვენ რომ ამას ბაირონზე ამბობთ, ეს უმაღლესი შეფასებაა, რაც შეიძლება მისი მისამართით ითქვას. თუმცაღა, — დავძინე თან, — პოეტი, რომელმაც თავი და ბოლო ყველაზე კარგად იცის, გატაცებულ მკითხველს ყოველთვის აღმატება!

გოეთე დამეთანხმა და კიდევ გაიცინა ბაირონზე, რომელიც ცხოვრებაში არავის და არავითარ კანონს არ ემორჩილებოდა, ბოლო ხანებში კი მოხვდა სამი ერთიანობის ყველაზე უფრო სულელური კანონის წევრების კვეთ.

— ამ კანონისა მასაც ისევე ცოტა გაეცებოდა, როგორც ყველა სხვას, — თქვა გოეთემ. — შთაბეჭდილება არის მისი და სამივე ერთიანობა კარგია იმდენად, რამდენადაც შთაბეჭდავია. თუ ეს კანონები ამ შთაბეჭდილებას (დას ფასსიხე) ეწინააღმდეგებოდა ან აბრკოლებენ, მაშინ სრულიად გაუგებარია, რა საჭიროა ეს კანონები, ან მათი მორჩილება რა ბედენაა! თვით ბერძნები, რომელთაც ამნაირ მოქმედებას საძირკველი ჩაუყარეს, მას ყოველთვის როდეს იცავენ. ევრიპიდეს „ფეთონში“³ და სხვა პიესებში ადგილი იცვლება, რაც ნიშნავს, ბერძნებს მოქმედების ღირსეულად ჩვენება უფრო დიდ საქმედ მიაჩნდათ, ვიდრე ბრმა მორჩილება კანონისა, რასაც დიდი ფასი არც ოდეს ღირსა. შექსპირის პიესების დროსა და ადგილის ერთიანობას იმდენად შორდებოდა, რამდენადაც შესაძლებელია, მაგრამ ისინი გასაკები და შთაბეჭდვანი არიან, უფრო შთაბეჭდვანი, ვიდრე სხვა რაიმე, ამიტომ ძველი ბერძნები მოიწოდებდნენ მათ. ფრანგი პოეტები ცდილობდნენ სამი ერთიანობის კანონის უშეკერესად დაცვას, მაგრამ სცოდავდნენ შთაბეჭდილების წინააღმდეგ, ამასთან დრამატულ კანონს წყვეტდნენ არა დრამატულად, არამედ თხრობით.

...გოეთემ განაგრძო საუბარი ბაირონზე.

— მარად უსაზღვროებისკენ მიმართულ მის ბუნებას, — თქვა, — დიდი სარგებლობა მოუტანა იმ შეზღუდვამ, რაც სამი ერთიანობის კანონზე დავიკრევაბამ მოახდინა. ნეტავი, ზნეობრივ სამყაროშიც ასევე შეეზღუდა თავისი თავი! სამწუხაროდ, ეს ვეღარ

* გაგრძელება. იხ. „საბუთო ხელოვნება“, № 7, 1986.



შეძლო და ამან დაღუპა, რადგან ლაგამაწვეტილი ცხოვრებით ვაწირა თავი.⁴

თვით საკუთარ თავზე ბუნდოვანი წარმოდგენა ჰქონდა, თავისი დღე და მოსწრება მუდამ ვენახთა ღელვას მინდობილი მოქმედებდა, იმას კი არ უფიქრდებოდა, თუ რას აკეთებდა. თავისი პიემით „ინგლისელი ბარდები და შოტლანდიელი მიმომხილველები“ მან იმთავითვე გადაიკიდა თავისი დროის გამოჩენილი ლიტერატორების შემდეგ მან ერთი ნაბიჯით უკან დაიხია, რათა ეარსებოდა. მაგრამ შემდგომ თავის შემოქმედებაში ისევ დიკაჯა ვერუგობილი და ქედმაღლური პოზიცია. არც ეკლესია და სახელმწიფო დაინდო თავდასხმებისაგან. ამ კადნიერმა გამოხდომებმა აიძულეს დატოვებინა ინგლისი და შემდეგ ევროპიდანაც კი გადახვეწილიყო. ყველაგან ევეწროვებოდა და თავის განუსაზღვრელ პიროვნულ თავისუფლებაშიც კი თავს შევიწროებულად გრძნობდა; ქვეყნებზეა სასურათოდ ჩეხენებოდა. საბერძნეთში ჩასვლა საკუთარი სურვილით არ მომხდარი. მთელს სამყაროსთან განხეთქილებამ აიძულა გადაედგა ეს გმირული ნაბიჯი.

მარტო ყოველივე ჩვეულებრივის, ტრადიციულის, პატრიოტულისაგან განდომამ კი არა, მისმა რევოლუციურმა სულიკეთებამ და მასთან დაკავშირებულმა მუდამ დაძაბულმა გრძნობა-გონებამ (გემუტ) შეუშალეს ხელი იმის ნიჟიერებას, რომ სათანადო განვითარება მიეღო დიდი ტლანტის პატრონს, ამასთან ქმნილებების შეუფასებლობამ უდაღესი ზიანი მიუყენა. ასეა არა მარტო იმიტომ, რომ პოეტის შეღაბული განწყობილება მკითხველსაც გადაეცემა, არამედ იმიტომაც რომ მუდმივი საწინააღმდეგო მოქმედება ქმნის უარყოფას (ნეგატივს), უარყოფა არაფერს არ იძლევა. თუ ცუდს ცუდი ვუწოდებ, ამით ბევრს რას მივალწევ? რა სარგებლობას მოიტანს? ხოლო თუ კარვსაც ცუდი ვუწოდებ, ეს უკვე ზიანს მოიტანს. ის, ვინაც სიკეთის მოვანა სურს, კი არ უნდა იღამიდებოდეს და სხვათა ხინჯს აწვიადებდეს, არამედ მარად სიკეთეს ემსახურებოდეს. საქმე ნგრევა კი არ არის, არამედ შექმნა იმისა, რაც კაცობრიობას ახარებთ.

შე ვტკბებოდი მისი მშვენიერი სიტყვებით და მხარობდა ეგზომ ძვირფასი აზრების მოსმენა.

— ლორდ ბაირონი, — განაგრძობდა გოეთე; — უნდა განვიხილოთ, როგორც ადამიანი, ინგლისელი და დიდი ტლანტი. მისი საუკეთესო თვისებები უნდა მივაწეროთ მის ადამიანობას, ცუდი — ინგლისელობას; რაც შეეხება ტლანტს, აქ ის განუზომელია... ყველაფერი, რასაც ხელს შეაზნებდა, გამოსიდა და შეიძლება დაბეჭდვით ითქვას, რომ მასში რეფლექსის ადგილს შთავიანება იჭერდა. მისი მოთხოვნობა მუდამ ის იყო, რომ შეექმნა. ამასთან ყველაფერი, რაც ადამიანობიდან, მეტადრე გულიდან გამოდიოდა, ბრწყინვალეა. თავის თხზულებებს ის ქმნიდა ისე, როგორც ქალბი ქმნიან მშვენიერ ბავშვებს, თუმცა ამაზე არც ფიქრობენ და არც არაფერი იციან.

ბაირონი დიდი ტლანტია, თვითნაბადი, და ჩემი აზრით, პოეტური ძალა არსად ისე მშლავრად არ ვლინდება, როგორც მასში. გარემოს აღქმითა და ნათელი, გამოვლი ქვერტით ის შექსპირზე ნაკლები არაა. მაგრამ შექსპირი, როგორც სუფთა პიროვნება (ინდივიდი) უფრო დიდია. ამას ძალიან კარგად გრძნობდა ბაირონი, ამიტომაც მასზე ცოტას ლაპარაკობს,

თუმცა მისი ქმნილებებიდან მთელი ადგილები...⁵ რად იყოდა. ხალისთაც უარყოფდა, რადგან მისი სიცოცხლის სიუკარული შემაბარებელ ლოდად ელოებება წინ და ვერაფერი გააწყო შექსპირისეული მხარულების წინააღმდეგ, ვერაფერს უპირისპირებდა მას. პოსს არ კიცხავს, რადგან მიხვითი არავითარ საფრთხეს არ წარმოადგენს. ხშირად ახსენებს და ყოველნაირად პატივს სცემს, რადგან ძალიან კარგად იცის, რომ მის გზაზე ის მხოლოდ სუსტი თერია.

გოეთესათვის ბაირონი ამოუწურავი იყო და თითქოს ყოველთვის სურდა მისთვის ესმინა. მცირე ხნით რომ სხვა საგანზე გადავიდოდა, მალე ისევ ამ თემას დაბრუნდებოდა.

— ინგლისის პერის მალღმა მდგომარეობამ ბაირონზე ცუდი ზეგავლენა იქონია, რადგან გარე სამყარო ზღუდავს გენიალურ ადამიანს, მით უფრო ეგზომ ამპარტავანსა და მდიდარ კაცს. ოქროს შუაღდა აღბთა ბევრად უფრო ხელსაყრელი ნიჟიერი კაცი-სათვის, რადგან მხატვართა და პოეტთა უმრავლესობა საშუალო წოდებიდანაა გამოსული. ბაირონის მიდრეკილება განუსაზღვრელისაკენ ეგზომ საშიში არ იქნებოდა, უფრო დაბალი წოდებისა და ნაკლებად მდიდარი რომ ყოფილიყო... ან როგორ უნდა ჰქონოდა თავად ეგზომ წარჩინებულ ადამიანს სხვა წარჩინებულთა წინაშე რიდი და კრძალვა? ის ამბობდა იმას, რაც მოეხასიათებოდა, და ამან მიიყვანა გარე სამყაროსთან შეურთებულ კონფლიქტთან... მაგრამ როგორც პოეტი, ის იყო ქვეშაირი ბატანი.⁶

1825 წლის 20 აპრილი

ამ საღამოს გოეთემ მიჩვენა ბარათი ერთი სტუდენტისა, რომელიც სთხოვს გაუგზავნოს „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის გეგმა, რადგან თავის მხრივ განუზრახავს მისი დასრულება.⁷ საქმიანად, გულთუხვეილოდ და გულახდილად გადმოსცემა თავის სურვილებს და ბოლოს სრულიად დაუფრავად აცხადებდა, რომ თუმცა ბოლოდროინდელი ლიტერატურული მისწრაფებანი ჩიღის ფასად უღირს, თვითონ მისი სახით ახალი ლიტერატურა უნდა გაიფურქვოს.

მე არ შემიხვედრია ახალგაზრდა კაცი, რომელსაც განუზრახავს გამიეროს ნაპოლეონის ლაშქრობანი მსოფლიოს დასაპრობად, ან მშენებელი დილტანტი, რომელიც კელნის ტაძრის დასრულებას აპირებს, იმდენად არ გამიკვირებოდა და არც ისეთ შემშლელად ჩავთვლიდი, არც იმდენად სასაცილოდ მივიჩნევდი, რამდენადც მომეჩვენა პოეზიის ეს ახალგაზრდა მოუკარული, რომელსაც ეყო სიამამე, რომ „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის დასრულება უფრო იოლი მგონია, ვიდრე გოეთეს „ფაუსტის“ გაგრძელება გოეთესებურად...

...არ შევეუდგები იმის კვლევას, რატომ წარმოუდგენია ჩვენს თანამედროვე ახალგაზრდობას, რომ დღის მუცლიდანვე დაპოვოლია იმის შექმნის უნარი, რასაც აქამდე მხოლოდ მრავალწლიანი ჭაფითა და გამოცდილებით აღწევდნენ. მაგრამ იმის თქმის უფლება კი მიქვს მგონი, რომ ამჟამად გერმანიაში გახშირებული წარმოდგენა, ვითომ ახლანდელ ახალგაზრდებს შეუძლიათ თანდათანობითი განვითარების ყველა საფეხურს გადაახტენ, სანუგუშო იმდენ არ გვაძლევს იმისას, რომ აიღო ხანში უფრო ღირებული ლიტერატურული ნაწარმოებები შეიქმნება.

— უბედურება ისაა, — თქვა გოეთემ, — რომ სახელმწიფოში არავის სურს იცხოვროს და ცხოვრებით გაიხაროს. ყველას ბატონობა უნდა, ხოლო ხელოვნებაში — შექმნილით კი არ დატკბეს, არამედ უთუოდ თვითონაც ღამობს შექმნას რამე.

ამასთან არავინ ფიქრობს იმაზე, რომ უკვე შექმნილი პოეტური ნაწარმოებები თავიანთ გზაზე მოიშარჯონ. მოიშველიონ, განავითარონ, არამედ ყველა ცდილობს თვისი საკუთარი სახით იგივე გამოიკოს უთუოდ.

კიდევ ერთი: ახლა აღარ არის სერიოზულობა, რომ საერთო საქმისათვის ვინმემ თავი გამოიღოს, ახალი ღირებულება შეეძლოს შექმნის, ყველა იმის ცდაშია, უთუოდ თავი გამოიჩინოს და საზოგადოების უურადალება მოიპოვოს, თვალსაჩინო ადგილი დაიმკვიდროს. ეს ყალბი წაწრავება იგრძნობა ყველაფერში. ასე, ყველა ცდილობს მიზნამის უახლოეს ვირტუოზებს, რომელნიც შესასრულებლად ირჩევენ არა ისეთ პიესებს, მსმენელს რომ წმინდა მუსიკალურ სიამოვნებას მიანიჭებენ, არამედ ისეთებს, რომლებშიაც შექმნულად თავის სიმაჩვევს გამოავლენს, სანაქებო ტექნიკას წარმოაჩენს. ყველგან და ყველაფერში მოინახება ინდივიდუმი. რომელიც ღამობს თავი ოსტატად გაასაღოს, და აღარსად ვხედებით პატიოსან მისწრაფებას, რომ ცოტა უკან დადგეს და ზოგადი საქმისათვის პირადული გასწიროს.

აი, ამიტომაც აღაშინებთ ცუდად მუშაობენ, წუნს უშვებენ, ისე რომ თვითონ ამს ვერც კი გრძნობენ. უმწიფოები უკვე წერენ ლექსებს, წერას სიჭაბუკეშიც განაგრძობენ და მერე, დიდები რომ ხდებიან, ხვდებიან, რა ფუჭად დაუპარგავთ დრო, რა ტყუილად ეგონათ, შეგვიძლიაო, როცა შეიცნობენ, რა არის მშვენიერება, ამოა მცდელობაზე დახარჯულ დროს მისტირან.

ბევრი კი საერთოდ ვერ ხვდება, რა არის სრულყოფილობა, ვერც თავის უმწიფობას გრძნობს და ბო-

ლომდე განაგრძობს მდარე ნაწარმოებების თხზვას. რა: და თქმა უნდა, თავის დროზე რომ შეეგნოს, რამდენი მშვენიერი და სრულყოფილი ქმნილება ქვეყნადა და რა თვისებებს უნდა ფლობდეს კაცი, რათა მათ გაუტოლდეს ან რამდენადმე მიუახლოვდეს, მაშინ ახლანდელი ასი მთხზველიდან ერთი თუ გამოიეროდა ისეთი, თავის თავში რომ ეპოვნა საკმარისი შეუპოვარობა, ვაქაცობა და ნიჭი, რათა მშვიდად და გეგმაზომიერად განეგრძოს შრომა და მსგავსი ოსტატობისათვის მიეღწია ან მიახლოებოდა მას.

მრავალი ახალგაზრდა მხატვარი ხელში ფუნჯს არასოდეს აიღებდა, თავის დროზე რომ მიმხედარიყო და შეეგნო, რა შექმნა ისეთმა ოსტატმა, როგორიც რაფაელი იყო.

საუბარი წარმართა საერთოდ მცდარ ტენდენციებზე და გოეთემ განაგრძო:

— ასე, მაგალითად, ჩემი მისწრაფება პრაქტიკული მეტადინობისაკენ სახვით ხელოვნებაში იყო ცრუ, ფუჭი ტენდენცია, რადგან არ იყო ჩემში მისკენ თანდაყოლილი მიდრეკილება, და მისი განვითარება, ცხადია, მე არ შემეძლო, თუმცა ერთგვარი უდავო განცდა პეიზაჟისა, სანახებისა ჩემში კი იყო და პირველი ცდებიც იმედის მომცემი ჩანდა. იტალიაში მოგზაურობამ ხელი ამაღებინა ამ პრაქტიკულ სიამოვნებაზე. თვალწინ ფართო პერსპექტივები გადავშალა, მაგრამ წნორედ ამან ჩაკლა ჩემი სანუკვარი უნარი. ამრიგად, მხატვრული, სახვითი ხელოვნების საკადრისი ნიჭი ვერაფერ განვითარდებოდა, ვერც ტექნიკურად, ვერც ესთეტიკურად. ამიტომაც ჩემი მისწრაფება განქარდა.

...ცხოვრების გაგება და ცხოვრებაში მოქმედება ერთიმეორისაგან უნდა გაფარჩიოთ. საცოდნელია ისიც, რომ ნებისმიერი ხელოვნება, როცა საქმე აღსრულებას ეხება, უაღრესად ძნელი და დიადია; და აღაშინა მთელი თავისი ცხოვრება უნდა შესწიროს, რომ მასში ოსტატობას მიაღწიოს.

იოჰან პანინის ვილჰელმ ტოშანი.

გოეთე იტალიაში



გოეთე უყოველთვის ცდილობდა ცხოვრებაში შეღწე-
ვას მრავალმხრივ, მაგრამ თავისი ცხოვრების მანძილ-
ზე ერთი გზით შემოიფარგლა. მხოლოდ ერთი, ერთა-
დერთი ზელოვნება გაითავისა, ოღონდ დიდოსტატურად,
სახელდობრ: გერმანულ ენაზე წერის ზელოვნება; მა-
სალა, რაზედაც ის წერდა, მრავალფეროვანი რომ
იყო, ეს შეივარე საყთობია.

...პოეტე, რომელსაც სურს თეატრისათვის წეროს,
საუფუძლიანად უნდა იცნობდეს სცენას, რათა გააზ-
როს ის საშუალებები, რომლებიც მის განკარგულება-
შია, და საერთოდ იცოდეს, რა უნდა გააკეთოს, რას
როგორ მოუაროს. ასევე, კომპოზიტორი, რომელიც
ოპერებს წერს, უნდა იცნობდეს პოეზიას და უნდა გა-
არჩოს ცუდი კარგისაგან, თორემ ამაოდ დაწერება
და თავის ზელოვნებას ფუჭი გარჭით შელახავს.

— კარლ მარია ფონ ვებერსს არ უნდა დაეწერა
მუსიკა „ვერიანთესათვის“, — თქვა გოეთემ. — უნდა
დაენახა, რომ ესაა ცუდი მასალა, ვერაფერს გახდება.
კაცმა რომ თქვას, ასე უნდა განსაჯოს უყოველმა კომ-
პოზიტორმა.

ასევე, მხატვრმა უნდა იცოდეს, რა საგანი შეე-
ფერება მის ზელოვნებას, რა დახატოს და რა არა.

— საერთოდ კი, — განაგრძო, — უდიდესი ზელო-
ვნებაა, რომ თავისი შეზღუდვა და იზოლირება შეიძლოს.

1825 წ. 1 მაისი, კპირა

გოეთესთან ვარ სადილად. დღეს ჩვენი საუბრის
მთავარი თემა უნდა იყოს ახალი თეატრის მშენებლო-
ბა...

— დიდმა პერცოგმა, — განაგრძო გოეთემ, — გა-
მოთქვა ჩემი საწინააღმდეგო ვარაუდი, რომ თეატრს
არავითარ შემთხვევაში არ ესაუბრობა ხუროთმოძღ-
ვრული დიდმშენებლობა, რაზედაც მთლიანობაში ვე-
რაფერს შეიძლება. შემდეგ მან თქვა, რომ თეატრი,
ესაა სახლი, რომლის მიზანი ფულის შოვნაა. ასეთი
გაგება პირველი მუხედვით რაღაც მატერიალურად
ფერხს. მაგრამ, თუ დრამა ჩაუვლირდებით, არავითარ
შემთხვევაში არ აკლია მას ამაღლებული მხარე, რად-
გან თეატრი მხოლოდ ხარკებს კი არ ითხოვს, არამედ
მოგებას, ფულსაც იძლევა. და აქ უველაფერი რაგზეა.
საუბოთესო ზელოვნება უნდა ჰქაუდეს, რჩეული
მსახიობები უნდა თამაშობდნენ, და ბოლოს, საუკეთესო
პიესები უნდა იდგმებოდეს, რომ უყოველ სადამოს დარ-
ბაში გაქედელი იყოს. მოკლედ ვამბობთ, მაგრამ აქ
ბევრია ნათქვამი, და თითქმის შეუძლებელიც.

— დიდი პერცოგის აზრი, — ვთქვი მე, — რომ
თეატრში ფული უნდა შემოიღიოდეს, თუთუღ მის
პრაქტიკულ მხარეს შეეხება, რაშიაც იგულისხმება
აუცილებელი რამ: მაღალ დონეზე დგომის მოთხოვნი-
ლება.

— შექსპირსა და მოლიერსაც მეტი არაფერი უთ-
ქვამთ, — მომიგო გოეთემ, — ყველაფერზე ადრე
მათ უნდოდათ, რომ თეატრის საშუალებით ფულიც
ეშოვათ. აქ სხვა მიზანიც იგულისხმებოდა, რომ უვე-
ლაფერი მაღალ დონეზე უყოველიყო და ძველ სიყე-
თეს დროდებოდა ახალიც შემატებოდა, რაც ხალხს
ხიბლავს. „ტარტუფის“ აგრძალვა მოლიერისათვის
მეხის დაცემა იყო, მაგრამ არა პოეტის, არამედ დი-
რექტორ მოლიერისათვის, რომელსაც შესაფერისა
დასისათვის უნდა ეწერა და მისიანებს ლუკმა-პურა
არ დაეკლებოდათ.

— თეატრის კეთილდღეობისათვის, — განაგრძობდა
გოეთე, — არაფერია ისე საშიში, როგორც უფროსე-
ბისაგან საქმის ისე დაყენება, რომ უმნიშვნელ შემო-
სავალს ვერაფრით წარდიან, რათა მსახიობთა ცხოვრე-
ბა უზრუნველყონ და დირექცია უძღუროს რაიმე
ახლით შეავსოს წლის განმავლობაში დაგროვილი სა-
ლაროს დაწკაობის, თეატრის ახალი წყარო გაუჩინოს...

...მშენებელი ამინდი იყო და ჩვენ ბაღში მიმოვლი-
ლით, მერე ჩამოვკეით გრძელ სკამზე ხშირი, მწვა-
ვი ღობისკენ უზრუნველყული. ვლამარკობდით ოლი-
ნების მშვილდზე, კომერსისის მწვერულზე, შემდეგ
ბერძენ ტრაგიკოსებზე, ბოლოს საყოველთაოდ გავრ-
ცდილულ აზრზე, რომ ბერძნული თეატრი ევრი-
პიდეს სახით დაეცა. გოეთე არავითარ შემთხვევაში
არ იზიარებდა ამას.

— საერთოდ, — თქვა, — მე არ ვიზიარებ იმ აზრს,
რომ რაიმე ზელოვნება ერთი ადამიანის გამო დაეცეს.
ამ დაკვირვებას ბევრი რამ უნდა იწყევდეს, რისი აღ-
ნიშნავც ეგრე იოლი როდია. ბერძენთა ტრაგიკული ზე-
ლოვნების დაკვირვება ისედაც ნაკლებადაა შესაძლებე-
ლი ევრიპიდეს გამო, როგორც მათივე სახვითი ზელო-
ვნების რომელიმე დიდოსტატის მიზეზით, რომელიც ფი-
დიასის გვერდით ცხოვრობდა, მაგრამ მასთან ვერ
მივიდოდით. ასე ხდება, რადგან დრო, თუ ის დიდია,
მიდის საუკეთესოს გზით და უფრო უმნიშვნელო
უქედებზე რჩება.

მერე რა დიდი იყო ევრიპიდეს დრო! ეს გახლდათ
არა დაკვირვების, არამედ გემოვნების წინსვლის საუ-
კუნე. ქანდაკებას ჭერაც ვერ მიეღწია უმაღლესი
მწვერვალისათვის, ხოლო სახვითი ზელოვნების დარგი,
ფერწერა ჭერაც უწინდელი, სრულყოფის გზაზე იდ-
გა.

თუნდაც დიდი შეცდომები ჰქონდა ევრიპიდეს, რო-
მელსაც სოფოკლეს უპირისპირებდნენ, ეს სულაც არ
ნიშნავს იმას, რომ მომდევნო დროის დრამატურგებს
ამ შეცდომებისათვის მიუბაძათ და ამით ზელოვნება
დაეცულებოდა. ხოლო თუ იმ გვიანდელ დრამატულ
პოეტებს რაღაც დიდი სათნობანი ჰქონდათ, ისე რომ
რამდენიმე სოფოკლეს პიესებსაც კი აღემატებოდა,
რატომ არ ბაძვდნენ შემდგომი პოეტები ამ
სათნობებს და რატომ არ არიან უყოველ შემთხვევაში
ისე დიდები, როგორცაა თვითონ ევრიპიდე?

ხოლო თუ აღარ გამოჩნდა ცნობილი დიდი სამეულის
შემდეგ მეოთხე, მეხუთე ან მეექვსე, მათი ჭრფით და
სიყვარლით, ეს უკვე ისეთი საყთობია, რაზედაც პასუ-
ხის გაცემა იოლი არაა, შეიძლება მხოლოდ ყველას
თავისი აზრი ჰქონდეს და ზოგი მათგანი მებნაკლებად
მიუახლოვდეს კემშარბიტებს.

ადამიანი უზარალო არსებობს, და რაოდენ მდიდარი,
მრავალფეროვანი და უძირკვე არ უნდა იყოს იგი,
მის მდგომარეობათა წრე მინც ცვალებადია.

ჩვენ, საცოდვე გერმანელებს რომ სათანადო გარე-
მოებანი გვქონდა, აგერ ლესინგმა ორი თუ სამი პიესა
დაწერა, მეც სამი თუ ოთხი, შილერმა — ოთხი თუ
ხუთი გამოსადგე პიესა, აქაც გამოჩნდებოდა ვინმე
მეოთხე, მეხუთე და მეექვსე, ადგილს ნახავდა სადმე.
მაგრამ ბერძენთა ასეთი შემოქმედებითი სიუხვის
გვერდით, როცა სამ დიდ ტრაგიკოსთაგან თითოეულმა
ასზე მეტი ან თითქმის ასი პიესა დაწერა, იქვე კიდევ
კომერსის ტრაგიკულ სიუჟეტს სამჭერ-ოთხჭერ იუე-
ნიებდნენ, — ასეთი სიუხვის გვერდით ჩვენი სიღარიბე
იმის დასტურცაა, რომ უკვე ამოიწურა მასალაც და

შინაარსიც და მორიგი სამუშაოსათვის რაღა დარჩაო, შეიძლება კაცმა იფიქროს.

სინამდვილეში რა საფუძვლილი საამისოდ? ნუთუ ბოლოს და ბოლოს საქმია დრო არ გავიდა? და განა ესტოლეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს ხელოვნება და სიღრმე ისეთი არაა, რომ მუდამ ხელახლა გვირდა ვუ-ყუროთ და ვიმზინოთ მათი ქმნილებები, ისე რომ არც დაუყოლიო გვეჩვენება და არც მკვდარი? აჲ მოაღწი-ეს ჩვენამდე ამ მცირე ოდენობის გრანდიოზულმა ნამ-სხვრევებმა ისეთი მოცულობითა და მნიშვნელობით, რომ ჩვენ, საბრალო ევროპელები მრავალი საუკუნის შემდეგაც მათ ევაკონინებით და კიდევ გავიღოს მრავალი საუკუნე, ვიდრე მათი ცქერა და დადგმა-კეთება მოგვეჩინებდა.

1825 წ. 12 მბინი

გოეთე დიდი აღფრთოვნებით ლაპარაკობდა მენან-დრეზე.⁹

— სოფოკლეს გარდა, — თქვა, — მე არ ვიცი არა-ვინ, ჩემთვის მისებრ ძვირფასი. მენანდრე ერთიანად გაუღწევლობია სიწმინდით. კეთილშობილებით, სიცოცხ-ლის სამითა და სიდადიტ. მისი პოეზიის მომზიხლო-ბა მიუწევდომელია. ცხადია, დასანანი, რომ მისი ქმნი-ლებებით ასე ცოტა შემოგვრჩა, მაგრამ ეს მცირეც — ფასდაუდებელია და ნიჭიერ ადამიანებს მისგან ბევრი რამ შეუძლიათ ისწავლონ.

— მთელი საქმე ისაა, — განაგრძო, — რომ ვისგა-ნაც რომე გვიდა ვისწავლით, ჩვენს ბუნებას უნდა შეესაბამებოდეს. ასე, მაგალითად, კალდერონს, თმ-ცა თავისთავად დიდია და არ შემოძლია მისი ქმნილე-ბით აღტაცებული არ ვიყო, არასოდეს არავითარი ზე-გავლენა არ მოუხდენია ჩემზე — არც კარგი, არც ცუდი. სამაგიეროდ შილერისათვის იგი საშიში იქნე-ბოდა, რადგან უთუოდ დაბნედა. და მე ბედნიე-რებად მიმაჩნია, რომ კალდერონმა გერმანიაში სა-ყოველთაო უურადლება მიიპყრო ზოლოდ შილერის გარდაცვალების შემდეგ. კალდერონი უსაბრლოდ დი-დია ტექნიკური და თეატრალური თვალსაზრისით. სა-მაგიეროდ შილერი უფრო ძლიერი, საქმიანი, სერიო-ზული და დიდია ნებისყოფის სახეობით. მისწრაფებათა მნიშვნელობით, და სამწუხარო იქნებოდა რომ ამ ღირსებების ნაწილიც კი დაეთმო და თანაც ვერ მი-ეღწია კალდერონის სილიადისათვის სხვა სფეროებში.

საუარო მოლიერზე გადავიდა.

— მოლიერი, — თქვა გოეთემ, იმდენად დიდია, რომ მისი ყოველი ხელახალი გადაკითხვის განცვიფ-რებელი რჩება. ის თავისებურად ერთადერთია, მი-სი პიესები ტრაგიკულს ექაზღვრებიან და მთელს შენს არსებას მოიცავენ, მის მიზანყას ვერავინ გახედავს. „ქუნწი“, სადაც მანიკერება შილს უკარგავს ყო-ველგვარ პატოსსემას მამის მიმართ, — არა მარტო დიდია ნაწარმოებია, არამედ უმაღლესი აზრით ტრაგიკულია. ზოლო როდესაც ერთ გერმანულ გადაკე-თებაში შეილი შეცვლილია უბრალო ნათესავით, ის კარგავს ყოველგვარ მნიშვნელობას. ჩვენთან ვერ ბე-დავენ მანიკერების, ხინჯების ჩვენებას მისი კუშმარი-ტი სახით, და მაშინ რაღა რჩება პიესისაგან? არსებო-თად, რაღა არის აუტანლზე უფრო ტრაგიკული?

მე ყოველწილიურად ვკითხულობ ზოლოდ მოლიერის რამდენსამე პიესას, ისევე როგორც ვუყურებ ზოლოდ დიდი იტალიელი ოსტატების სურათების მიხედვით

შექმნილ გრავიურებს. ჩვენ, პატარა ადამიანებს არ შეგე-ვენებს ძალა, რომ ჩვენს არსებაში დიდი ხნით შემოვი-ნახოთ მსგავსი ქმნილებების სილიადე და ხშირად ვუბრუნდებით მათ, რომ შთაბეჭდილება გავხალისოთ. მშრალ ლაპარაკობენ ორიგინალობაზე, მაგრამ არ არის მანიც ეს ასეთი? რაწამს გავჩნდებით, უკვე იწყებს გარე სამყარო ჩვენზე ზემოქმედებას და ასე გრძელდება აღსასრულამდე. და მაშ რაღას ვუწო-დებთ ჩვენ ორიგინალობას, თუ არა ენერჯიას, ძალა-სა და ნებისყოფას? მე რომ ჩამოვთვლო, რითაც ვარ დაავლებული ოდეს წინამორბედებისა და თანამედრო-ვეებისაგან, ბევრი აღარაფერი დამრჩება.

მაგრამ ამასთან სულაც არაა სულერთი, ჩვენი ცხოვ-რების რომელ პერიოდში რომელი უცხო პიროვნება ახდენს ჩვენზე მნიშვნელოვან ზეგავლენას.

ლესინგი, ვინკელმანი და კანტი რომ ჩემზე უფ-როსები იყვნენ და პირველი ორი ზეგავლენას ახდენს ჩემს ახალგაზრდაობაში, ჩემზე, მესამე კი ხანდაზმულო-ბაში, ამას დიდი მნიშვნელობა მქონდა და აქვს ჩემ-თვის.¹⁰

შემდეგ, შილერი რომ ბევრად უფრო ახალგაზრდა იყო ჩემზე და შევხვდი თავისი ახალგაზრდული მგზნე-ბარების, ნიჟისა და მისწრაფებათა გაფურჩქნის უამს, როდესაც მე უკვე ვიწყებდი ცხოვრებით დაქანცუ-ლობას, და რომ მშები მუშაობდებოდა და შლეგელე-ბი ჩემს თვალწინ დგამდნენ პირველ ნაბიჯებს, — არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო. აქედან გამოდიოდა ჩემი ურიცხვი უპირატესობა.

1825 წ. 25 დეკემბერი, კვირა

დღეს გოეთესთან საღამოს 6 საათზე მივიდი და რამდენიმე შევნიერი საათი დავუყვი...

...შემდეგ გოეთემ მიჩვენა უაღრესად საინტერესო და მნიშვნელოვანი რამ: ინგლისური აღბოში, რომლის სპილენძის გრავიურებზე ასახული იყო შექსპირი. უკვლავ გვერდზე წაჩვენებოდა იყო პიესის აღსახელი ექვ-სი სურათი, ქვეშ წარწერებად სათანალო დიქტები მქონ-და, ასე რომ, თვალწინ დავიგვეზოდათ პიესის მთელი შინაარსი, აზრი და სიუჟეტური სიტუაციები. ყველა ტრაგედია და კომედია, ყველა უცვდავი ქმნილება ნიღბოსანთა კარნავალიებით მიმართებოდა ჩემს წინაშე.

— კაცს შიში მოგიკავს, ამ პატარა სურათებს რომ უყურებ, — თქვა გოეთემ.— აქ პირველად გაიპრებას კაცი, რაოდენ უსაბრლოდ მდიდარი და დიდია შექსპირი! ადამიანთა ცხოვრების არც ერთი მოტივი არ გამოჩნდება, ყველა აუხსავს და ყველაფერი გამო-უთქვამსო, იტყვი. თანაც რა მსუბუქად და თავისუფ-ლად!

მწელია შექსპირზე ლაპარაკი. ყოველგვარი მსგელო-ბა უსუსური აღმოჩნდება ზოლოდ. „ვილჰელმ მაისტერ-ში“ თითქოს ყველაფერი მოვინჯე, მაგრამ ვერაფერი გზიანი ვერა ვთქვი მანიც. შექსპირი არ გახლავთ თე-ატრალური მწერალი, სცენაზე ის სულაც არ ფიქ-რობდა, ის მნიშვნელოვან ვიწრო სპოტიის მაღალი სუ-ლისხამის; თუმცა, მას ზომ საერთოდ მთელი ბილუ-ლი საშუარო ევეწროვება! რამდენი ნიჭიერი გერმანელი დღეუა შექსპირმა, და კალდერონმა!

შეტისმეტად მდიდარი, მეტისმეტად ძლიერი და ძალმოხილია. კაცმა, რომელსაც თვითონაც აქვს ბუ-ნებით მიდრეკილება შექსპირსაკენ, წელიწადში მის

ერთ პიესაზე მეტი არ უნდა წაიკითხოს, თორემ და-
ლუპულია. მე კარგად მოვიციცი, რომ მხოლოდ „გეც
ფონ ბერლინინგენი“ და „ეგმონტი“ დავწერ და ამით
გადავიადე მისი უღელი კისრდან; კარგად მოიქცა
ბაირონიც, რომ მის მიმართ განსაკუთრებულ მოწი-
წებას არ გამოხატავდა და საკუთარი გზით მიდიოდა!

— შექსპირი, — განაგრძობდა გოეთე, — ვერცხლის
ფალაღით ვაქვანდის ოქროს ვაშლებს. მხოლოდ ში-
ხი ქმნილებების შესწავლით ვიღებთ იმ ფიალებს, მაგ-
რად შიგ ოქროს ვაშლების ნაცვლად მხოლოდ კარ-
ტოფივანი ვაყვობთ, რა ცუდია ეს!

მე გულიანად გამეცინა და გამახარა კიდეც ამ მოხ-
დენილმა შედარებამ.

ახლა გოეთემ წამოიკითხა ცელტერისი! წერილი „მაკ-
ბეტის“ დადგმაზე ბერლინში, სადაც მუსიკა ვერაფერად
შეესაბამებოდა პიესის დიად სულსა და ხასიათს, რა-
ზედაც ცელტერი ვრცლად მსჯელობდა. გოეთეს კითხვამ
კვლავ გააცოცხლა ცელტერის წერილი, ხანდახან ის
შვიხვებდა, რათა მეც მასთან ერთად გამეზარა მისი
მეგობრის მოსწრებული სიტყვით და გამოჩრდიული
ადგილობით.

— „მაბეტს“, — თქვა ბოლოს გოეთემ, — მე
ვთვლი შექსპირის საუკეთესო პიესად თეატრალური
თვალსაზრისით. მასში ყველაზე უკეთაა გათვალისწი-
ნებული სცენის ყველა მოთხოვნა. ხოლო თუ მისი
თავისუფალი სულიკვეთების შეცნობა გსურთ,
წაიკითხეთ მისი „ტროილუსი და კრესიდა“, რომელ-
შიაც „ილიადს“ მასალას თავის ყაიდაზე აშუშავებს.

1826 წ. 8 ნოემბერი, ოთხშაბათი

გოეთე დღეს კვლავ აღტაცებით ლაპარაკობდა ბაი-
რონზე.

— ბაირონის „გარდასახულ მახინჯს“ რომ ვკითხუ-
ლობდი,¹² — თქვა, — ვიჭირობდი: რაოდენ დიდაა
მისი ნიჭი! მისი ეშმაკი ჩემი მეფობითადაც განსაზღ-
ვრებული იქნა, მაგრამ ეს არაა მიზანძა, ყველაფერი მასთან
ორიგინალურად და ახალი, ყველაფერი მოკლედ მოქ-
როლი, გამიწული და მახვილგონივრული. არც ერთი
ცარიელი ადგილი, როგორც იტყვიან — ნემსიც არ ჩა-
ვარდება, მერე რამდენი გონება და მონაცანი. ერთა-
დერთი აღბრუნება მის ზაზე — ესაა იქონიერება
და უარყოფა. ეს რომ არა, ისეთივე დიდი იქნებოდა,
როგორც შექსპირი და ძველი ბერძნები...

1826 წ. 29 ნოემბერი, ოთხშაბათი

ახლა მეც წავიკითხე ბაირონის „გარდასახული მა-
ხინჯი“ და ნასადილევს გოეთეს ამაზე ჩამოვუვადე სი-
ტყუა.

— ხომ მართალია, რომ პირველი სცენები აღსავსეა
სილიაღით, და თანაც პოეტური სილიაღით? დანარჩენი
კი, ე. ი. რომის ალუა და დაცემა, პოეზიის თვალ-
საზრისით შედარებით ნაკლებად სრულყოფილია, თუმცა
მახვილგონიერებით წუნს ვერ უპოვნი.

— დიახ, მახვილგონივრულია, — ვთქვი მე, —
და მგონი არც ის ძნელია იყო მახვილგონიერი, თუ
არაფრის რიდი და ზტილისცემა არა გაქვს.

გოეთეს გაეცინა.

— ნაწილობრივ მართალი ხართ, — მითხრა. — არ
შეიძლება უარყოფი, რომ პოეტი მეტს ამბობს, ვიდრე
საკიროა. ის ამბობს სიმართლეს, რაც ზოგჯერ ცუდ
გუნებაზე ვაყუენებს. და მაშინ ფიქრობ: კარგი იქ-
ნებოდა, ენას რომ კბილს დააქერდებო. ქვეყნად ბევრი

რამეა ისეთი, რაც პოეტმა უმადლ უნდა დაფაროს და
არა ვაშინველოს, მაგრამ ასეთია ბაირონის ხასიათი,
და სხვაგვარად რომ ვისურვოთ, ეს იქნება მისი განად-
გურება.

— დიახ, უადრესად ენამახვილია, — ვთქვი მე. —
მაგალითად, რა მოსწრებულადაა ნათქვამი:

„ეშმაკი უფრო ხშირად ამბობს მართალს, ვიდრე სურს,
შავს ღუმეცარი მსმენელები...“

— ეს, რა თქმა უნდა, არანალებ გაბედული და
მნიშვნელოვანია, ვიდრე ის, რასაც ჩემი მეფობითადაც
ამბობს. მაგრამ რაკი მეფობითადაც ვახსენებ, —
განაგრძო, — მე გიჩვენებ იმას, რაც კუდრემის ჩა-
მომიტანა პარიზიდან. აბა, რას იტყვი?

ამ სიტყვებზე წინ ვადამიშალა ლითოგრაფია, გა-
მომხატველი იმ სცენისა, სადაც ფატიკი და მეფობ-
ითადაც ცდლობენ ციხიდან გრეთხენის გამოხსნას
და ამხედრებულნი ჩაუქროლებენ სახარობელსა...¹⁴

...რაც უფრო მეტს ათვალერებ ამ სურათს (აუერ-
ბახის სარდაფი), მით უფრო აღგატაცებს გამომხს-
ველობით ძალა მხატვრისა, რომელმაც უკოდელი თი-
ვურია ისე დახატა, რომ მეორეს არა შვავს, ყოველ
მთავანში კი გამოხატა სხვა დამოკიდებულება იმისად-
მი, რაც აქ ზედა.

— ბატონი დელკარუა, — თქვა გოეთემ, — უადრე-
სად ნიჭიერი მხატვარია, და „ფაუსტში“ მან ნახა თა-
ვისი ნიჭისათვის შესაფერისი საკვები. ფრანგები მას
ბრალს სდებენ, მეტისმეტად შფოთიანიო, მაგრამ აქ
ეს სახეებით მართებულა. ამბობენ, თელი „ფაუსტის“
ილუსტრირებას აპირებო, და მე უკვე წინასწარ შევ-
ხარი მისი კუდიანების საშარეულოს და სცენას ბრო-
კენის მთაზე. ჩანს, უკვე ბევრი რამ ნახა ცხოვრებაში,
პარიზი ხომ ამ მხრის საკეთესო ასპარეზს იძლევა.

მე შევენიშე, რომ ასეთი ილუსტრაციები ხელს
შეუწყობენ პოემის უკეთ გაგებას.

— უთუოდ, — დამეთანხმა გოეთე. — ეგზომ დახ-
ვეწილი თანაზია ასეთი დიდი მხატვრისა გვაიძულებს,
ესა თუ ის მდგომარება ჩვენც ისე ნათლად წარმო-
ვიდგინოთ, როგორც მას ესახება; და თუ მე ვაღი-
ავიფინებ, რომ ბატონმა დელკარუმ მე მძლია ჩემგანვე
შექმნილი ზოგიერთი სცენის ხილვებში, ამდენადვე
აღმეტანებ მისი სურათები მიხიხველის წარმოსახვას.

1826 წ. 14 დეკემბერი, ოთხშაბათი

სულრასთან სადილზე მანდილოსნები ერთი ამხ-
გარდა კაცის პორტრება აქებდნენ. „განსაკვირვ-
ბული კი ისაა, — დასქენდნენ, — რომ თვითნასწავ-
ლია. ეს განსაკუთრებით შესამჩნევი იყო ხელებზე,
რომლებიც არასწორად და ხელოვნებისათვის ცოტა
შეუსაბამოდ ჰქონდა გამოყვანილი.“

— ჩანს, — თქვა გოეთემ, — ახლავარდა კაცი ნი-
ჭიერია, მაგრამ ყველაფერი რომ თვითონ ისწავლა,
ამისათვის გემართებს მისი ვაიცხება და არა შექება.
ნიჭი იმისათვის კი არ იხდება, რომ მხოლოდ საყუ-
თარ თავს მიენდოს, არამედ იმისათვის, რომ ხელოვ-
ნებას და კარგ ოსტატებს მიმართოს. ამ დღეებში წა-
ვიკითხე მოცარტის ერთი წერილი, რომელშიაც ერთ
ბარონს, რაღაც კომპოზიციები რომ გაუგზავნია გან-
საკლად, დაახლოებით ასეთ რამეს წერს: „თქვენს
დილტანტები გასალანძლი ხართ, რადგან ჩვეულებრივ
ორი უსიამოვნება მოგდით: ან საკუთარი აზრები არ
გავანინათ და სხვისგან სესხულობთ, ან იხინი გაქვთ,
მაგრამ ვერ მოვიგლით“. განა ეს ღვთაებრივი არაა? და

განა ეს ბრწყინვალე სიტყვები, მოცარტს რომ მუსიკაზე დაუწერია, ხელოვნების ყველა დარგს არ ეხებინა?
 — ლეონარდო და ვინაი ამბობს, — განაგროვო გოეთემ: — „თუ თქვენს შვილში იმდენი განცდა არაა, რომ თავისი ნახატი მძლავრი ჩრდილებით ისე ამოხურცოს, ხელოთ აღება მოიწადინოს კაცმა, მას ნიჭი არ ჰქონია“.

შემდეგ ლეონარდო ამბობს: თუ თქვენი შვილი პერსპექტივასა და ანატომიას დაუფლებულია, მისგან შეგიძლია კარგი ოსტატი გამოიყვანო.

— დღეს კი, — განაგრძობდა გოეთემ, — ჩვენი ახალგაზრდა მხატვრები ისე შორდებიან მასწავლებლებს, არც ერთი გვეგებიათ და არც მეორე. ასე იცვალა დროება!

— ჩვენს ახალგაზრდა მხატვრებს, — განაგრძობდა მცირე ხნის შემდეგ, — არც ვაძინებო ჰყოფნით, არც გონება, არც სული. არც გული! ხატავენ მხავილებს, რომლებიც არ კვებენ, და ისტებს, რომლებიც მიწანში არ ხვდებიან. ზოგჯერ მეჩვენება, რომ შექმნის სულისკვეთება ქვეყნიერებაზე გამარტა.

— და მაინც, — შევნიშნე მე, — შეიძლება კაცმა იფიქროს, რომ უანასქნელი წლები ომებზე გამოაფხიზლეს ადამიანის სული.

— მე კი ვფიქრობ, — მიპასუხა გოეთემ, — რომ უფრო ნებისყოფა გამოაფხიზლეს, ვიდრე სული, თანაც პოლიტიკური სული და არა ხელოვნებისა, ხოლო მიამიტობა (ნაივტიკტ) და გრძობიერება (წინსწიხობიკატ) პირითი, სულაც გაქრა. აბა როგორ შეუძლია მხატვარს ამ ორი დიდი მოთხოვნის გარეშე დახატოს ისეთი რამ, რაშიც ვინმე სიხარულის წყაროს დაინახავს!

მე ვუთხარი, რომ ამ დღეებში მის „იტალიურ მოგზაურობაში“ წაგივითხე კორტეოს სურათის აღწერა. სურათზე ნაჩვენებია ურბის ძუძუდანი მოწყვეტა. მართაბს ურმა კლთაში უფის. ბავშვის ხელი გავწყვიდა და აღარ იცის, რა არჩიოს, დედის მკერდი თუ გამოწყვილი მსხალი.

— დაბ, — მიპასუხა გოეთემ, — აი, მესმის ასეთი სურათი! აქ არის სულიც, სულიყვეთებაც, მიამიტობაც, გრძობიერებაც, ყველაფერი ერთად. წმინდა ურმა სრულიად ადამიანური არსება და წარმოადგენს სიმბოლოს, ცხოვრების იმ პერიოდის ამსახველს, რომელსაც ყველანი გავივლით. ასეთი სურათი მარადიულია. რადგან ჭერ გვაბრუნებს უკან, კაცობრიობის უადრეს ხანაში, და ამით იჭრება მომავალში. ხოლო თუ მხატვარი დახატავდა ქრისტეს, რომელიც ბავშვებს თავისკენ უზმობს, ეს სურათი ვერავის ვერაფერს ტყუილად, ყოველ შემთხვევაში მნიშვნელოვანს ვერაფერს.

— აგერ უკვე ორმოცდაათი წელია, — განაგრძობდა გოეთემ, — რაც ვაკვირდები გერმანულ მხატვრობას, და არა მარტო ვაკვირდები, ერთ დროს მეც მიცედა ზემოქმედების მოხდენა, მაგრამ დაგრწმუნდი, რომ ახლანდელ ვითარებაში სასიეთო მოლოდინი არ უნდა ექონიოთ, დღეს მხოლოდ ამისი თქმა შემიძლია. უნდა გამოჩნდეს ერთი დიდი ნიჭის პატრონი, რომ ჩვენი დროის ყველა მონაპოვარი ათვისლის და ამით აღემტოს ყველა სხვას. საამისოდ უფროდ მონაცემი არსებობს, გზები გავკალულია. ჩვენ ახლა ვტკბებით ფიდიასის ქმნილებებით, რაზედც ბავშვობაში ოცნებაც არ შეგვეძლო. 79 კლია მხოლოდ დიდი მხატვარი, როგორც მითქვამს, მხოლოდ დიდი მხატვარი, და

იმედი მაქვს, რომ ის მაინც მოვა. იქნებ უკვე წაგვს აკვანში და მის დიდებას თქვენ მოესწრებით.

1827 წ. 4 იანვარი, ხუთშაბათი

გოეთემ ძალიან აქებდა ვიქტორ შოვოს ლექსებს... ლამარტინსა და დელაიენს ადარებდა...

...საუბარი გადვიდა ფერწერაზე და სიძველის მიმბაძველთა სკოლის მაგენ ზევაღენაზე.

— თქვენს თავს არ თვლით მცოდნედ, მოხბრა გოეთემ, მაგრამ ახლა გიჩვენებთ ერთ სურათს. ის დახატვა ერთმა ჩვენმა ცერმანელმა საუკეთესო მხატვარმა, რომელიც ჭერ ცოცხალა, მაგრამ მაშინვე თვალში გეცემათ, რამდენი შუტცოდავს ხელოვნების უპირველესი კანონების წინაშე. თქვენ ნახათ, რომ ზოგი დეტალი ჩინებულია, მაგრამ მთლიანობაში თვალს მოარჩილებთ და ვერც ვაიბებთ, რისთვის არის ეს საქრო. საქმე ნიჭის უკმარისობა როდია, მაგრამ გონება, რაც ნიჭს უნდა წინამძღოლობდეს, ამ მხატვარს დაუბრუნდა აქვს, როგორც ამ სკოლის ყველა წარმომადგენელს, და ის ანგარის არ უწევს სრულყოფილ ოსტატებს სამაგიეროდ, არასრულყოფილ წინამორბედებს მიმართავს და მათ რაცეს ნიშნუდა.

რადგან და მისმა თანამედროვეებმა მანერის შუტცელდულობიდან თვისუფლებისა და ბუნებრივისაკენ გაქრა შეძლეს. ახლანდელი მხატვრები კი, იმის ნაცვალად, რომ ღმერთს მადლობა უთხრან და უკვე გავალული გზით წინსვლა განაგრძობ, ასეთი უპირატესობა გამოიყენონ. ისევ ძველ შეზღუდულობას უბრუნდებიან. სამწუხარო ამბავია და მისი ხანა შეუძლებელია. რაკი ამ გზაზე თვითონ ხელოვნება დასაურდენად არ გამოადგებათ, მას ეძებენ რელიგიაში და გარკვეული მიმართულებას, პატრიის სამსახურში, რადგან რელიგიისა და პატრიის ფრთვეტვეშ მათი სისუსტე შეუმჩნეველი დარჩება.

— ხელოვნებაში, — განაგრძობდა გოეთემ, — ლამის მთავარია შემკვიდრებობითობა. დიდ ოსტატს რომ იხილებდ, უოველთვის ჰგონებოთ, იმანაც სხვა დიდი წინამორბედის მონაპოვარი გამოიყენა და ამით გახდა დიდი. ისეთი ოსტატი, როგორც რადავალია, მიწიდან როდი იზრდება. მისი ხელოვნება ემყარებოდა ანტიკას და წინამორბედთა საუკეთესო მონაპოვარს. თავისი დროის უპირატესობანი რომ არ გამოეყენებინა, მის ხელოვნებაზე სათქმელიც არაფერი იქნებოდა.

1827 წ. 14 იანვარი, კვირა

გოეთესთან რომ მივედი, მუსიკალურ ხალამოს წავადეტი, რითაც მას პატივად სცა ებერვინის ოქსანა, ოპერეტის წყურთა მოწაწილეობით. მცირერიცხოვან მსმენელთა შორის იყო ვენერაელ-სუბტიტიტინგერტრორი, კარის მრჩეველი ფოგელი და ორი-სამი მანდილოსანი. გოეთემ ერთი განთქმული ახალგაზრდა კომპოზიტორის კვარტეტის მოსმენა ისურვა, რაც კონცერტის დასაწყისშივე შესრულდა. თორმეტი წლის კარლ ებერვინის როლიას მოუჭდა, გოეთემ მისი დავერით ძალზე ემყოფილი დარჩა და მართლაც შესანიშნავი იყო. მთელი კვარტეტიც სრულ მოწონებას იმსახურებდა.

— გასოცარია, — თქვა გოეთემ, — რა შორს წავიყვანა თანამედროვე კომპოზიტორები მალაღმა თანამედროვე ტექნიკამ და შექანაყამ. მათი ნაწარმოები უკვე მუსიკა აღარაა, ისინი ადამიანის აღქმის დონეს სიღლებიან და აღარატებს არ აძლევენ არც გონებას, არც



გულს. თქვენ მოგწონთ? მე ყველაფერი ეს მხოლოდ უკრებში მეჩხირება.

მე ვუპასუხე, რომ ამ შემთხვევაში არც მე მაქვს საქმე უკეთესად.

— მაგრამ ეს ალეგრო. — განაგრძო გოეთემ, — სხვა ხასიათისა, თავისებურად უღერს. ამ დაუსრულებელმა ბზრიან-ტრიანმა არაერთხელ მომაგონა კუდიანების როცა ბროკინის მთაზე, შაშხადად შემოქმნა მხედველობით სახე, რაც ამ საოცარ მუსიკას შეეწყო.

შევედნენისას, როცა საუბრითა და ტკბილულით ვიქცევდით თავს, გოეთემ მაღამ ებერვანის სიხოვა რამდენიმე სიმღერის შესრულებას. პირველად მან იმღერა ცელტურის შესანიშნავი სიმღერა „შუალამისას“, რამაც ყველა ჩვენგანზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა.¹⁶

— ეს სიმღერა მშვენიერი იქნება, რამდენჯერაც არ უნდა მოისმინო, — თქვა გოეთემ. — მის მელოდიაში არის რაღაც მარადიული და წარუშლელი.

...სტუმრების წასვლის შემდეგ კიდევ რამდენიმე წუთით დავჩინე გოეთემთან.

— დღეს ერთი რამ აღმოვაჩინე, — მითხრა, — რომ ამ სიმღერებს „დევიანდან“ ჩემთან აღარაფერი აქვთ საერთო. ყველაფერი აღმოსავლური და ის, რაც ჩემი ვნებათაღელვადან გადმოსულა, ჩემს სულში ჩაკვდა და გზაზე დარჩა, როგორც გველის პერანგი. მხოლოდ ეს „შუალამისას“ არ კარგავს კავშირს, თითქოს ცოცხალი ნაწილია ჩემი და ჩემშივე ცოცხლობს.

საერთოდ, არც თუ იშვიათად ხდება ის, რომ ჩემი საკუთარი ნაწარმოებები ჩემთვის ისრულიად უცხოვდებიან. ამასწინათ რაღაც ფრანგული ლექსი წავიკითხე და კითხვისას ვფიქრობდი: ეს კაცი საკმაოდ მარჯვედ წერს, ამას ვერც მე ვიტყვოდი უკეთესად-მეთქი, და რომ უფრო მეტი გულისხუბრი ჩავაკვირდი, აღმოჩნდა, რომ ნაწყვეტი უოფილა ჩემი თხზულებიდან თარგმნილი.

1827 წ. 28 მარტი, ოთხშაბათი

დღეს მე გოეთემს დავუბრუნე პირიქის¹⁷ წიგნი, რასაც იმ დღეებში გულდასმით ვკითხულობდი. ამასთან ხელახლა გადავხედე სოფოკლეს ყველა პიესას, რათა მასალას სრულყოფილად გავცნობოდი.

— ახა, რას იტყვი? — მითხრა, — ხომ შეუძლია ამ ფილოსოფოსს საგნის შუაგულში შეღწევა?

— პირდაპირ მიკვირს ჩემი ამბავი, — ვუპასუხე, — არც ერთ სხვა წიგნს არ აღუბრავს ჩემში ამდენი ფიქრი, და არც ამდენი საწინააღმდეგო აზრი.

— სრულიად ბუნებრივია, — მიპასუხა გოეთემ. — რასაც ვეთანხმებით, ის მშვიდად ვტოვებს, და რასაც არ ვიზიარებთ, ის გვაიძულებს ტვინი გავანძროთ, ნაყოფიერად ვიპროვინოთ.

...— და მაინც. — ვთქვი მე, — თქვენც ჩემსავით ფიქრობთ, რომ მის წიგნს საფუძვლად დაედო კეთილშობილური განზრახვა, და რომ ეს აღვიძებს აზრებს.

— მისი იდეა ოჯახსა და სახელმწიფოზე, — მიპასუხა გოეთემ, — და აქედან გამომდინარე ტრაგიკული კონფლიქტები უსათუოდ მოსაწონი და ნაყოფიერია. მაგრამ ვერ დავეთანხმები იმაში, რომ ტრაგედიის ხედვლებსაიყოფის ეს იდეა საუკეთესო და თუნდაც ყველაზე მართებული იყოს.

ცხადია, ჩვენ ყველანი ოჯახსა და სახელმწიფოში ვცხოვრობთ, და ჩვენც არანაკლებ მწვავედ გვატყდება თავს ის ტრაგიკული ბედი, რაც მათ ორივეს ატყდება.

მაგრამ ჩვენც შეგვიძლია ვიყოთ კარგი ტრაგიკული გმირები, თავს დაგვატყდეს იგივე ბედისწერა, სულერთია, ვიქნებით მარტო მეოჯახნი თუ სახელმწიფოს მსახურნი, — მხოლოდ ოჯახისა თუ მხოლოდ სახელმწიფოს წევრები. აქ ყველაფერი დამოკიდებულია გადაუწყვეტელ კონფლიქტზე, რომელიც შეიძლება შეიქმნას უოვლ ნებისმიერ წინააღმდეგობაში. მთავარია აქ მხოლოდ ერთი რამ: რთული კონფლიქტის მიზეზი იყოს დამაჯერებელი და ბუნებრივი, რათა ამ კონფლიქტმა ტრაგიკულის ხასიათი მიიღოს. ასე, აი-აქსის (ინახს) ღუაშას პატიოსნების შურისაძებროვლი გრძნობის დემონი, ჰერკულესს (მერკულეს) — ექვის დემონი,¹⁸ არც ერთ შემთხვევაში ნახსენებია არაა ოჯახური მოწინების და სახელმწიფოებრივი სიქველის, მათ შორის არსებული კონფლიქტის საყთხი, რაც პირიქისის მიხედვით ბერძნული ტრაგედიის უდავო ელემენტებია.

— აშკარად ჩანს, — ვთქვი მე, — რომ ამ თეორიის შექმნის დროს მას მხედველობაში ჰქონდა მხოლოდ და მხოლოდ ანტიგონე. ვფიქრობ, მხოლოდ აქ ამ გმირი ქალის ხასიათი და მოქმედება ედგა თვალწინ, როცა დაიწყო მტკიცება, რომ ოჯახისადმი სიყვარული და მოწინება უწმინდესი სახით გამოვლინდება მხოლოდ ქალში, ყველაზე წმინდად კი დაში, რამეთუ მხოლოდ დას ძალუმს უყვარდეს მშა სუფთა, უფნებო სიუყვარულით.

— მე ვიტყვოდი, — მიპასუხა გოეთემ, — რომ დის სიყვარული დისადმი კიდევ უფრო სუფთა და უფნებო, სექსუალური გრძნობისაგან თავისუფალია! ჩვენ, სხვათა შორის, მრავალი შემთხვევა ვიცით, როდესაც დასა და მშას შორის შეცნობილი თუ შეუცნობელი გრძნობიერი სიყვარულიც უოფილა, მიდრეკილება.

— საერთოდ, — განაგრძობდა გოეთემ, — თქვენ აღბათ შეიღწეეთ, რომ პირიქის ბერძნული ტრაგედიის გარჩევისას უოველთვის გამოდის იდეიდან, და როგორც ჩანს, ფიქრობს, რომ სოფოკლემ თავისი პიესების ჩანაფიქრისა და შეთხზვის პროცესში აგრეთვე იდეიდან გამოდის, ამით ხელმძღვანელობს და ამის მიხედვით განსაზღვრავს მათს ხასიათს, სქესსა და წოდებას. სინამდვილეში კი სოფოკლემ თავის პიესებში ამ სახით სულაც არ გამოდის იდეებიდან, ის უშაღ შეარჩევდა თავისი ხალხის ძველთაგანვე გამზადებულ თქმულებას, მითს, რომელშიაც უკვე თავისთავად იყო კარგი იდეა ჩაქსოვილი, და ფიქრობდა მხოლოდ იმაზე, რომ ეს ამბავი თეატრისათვის რაც შეიძლება უკეთ წარმოედგინა. არც ატრიბუტს სურთ აიპქის ვაჟის დაქრძალვა, მაგრამ ის სიყვე, როგორც „ანტიგონეში“ და იბრძვის მშისათვის, „აიპქისში“ მშა იბრძვის მშისათვის, დაუმარხავა პოლინიკე რომ მშას მიაზაროს, ამისათვის მისი და ირჭება; ასევე ცდილობს აიპქის დაქრძალვას მისი მშა, და ეს სრულიად შემთხვევითი ამბავია, ასეა თქმულებაში და სოფოკლემ მას მისდევს, არც შეუძლია სხვანაირად მოიქცეს. გმირები სოფოკლეს მოგონილი როდი არიან.

— რასაც პირიქის წერს კრეონის მოქმედებაზე, — დავძინე მე, — არც ის ემორჩილება კრიტიკას. ასევე სუსტი და დაუჯერებელია. ცდილობს დამატკიცოს, რომ მისი მეცადინეობა პოლინიკეს დაქრძალვის წინააღმდეგ სახელმწიფოებრივი სათნოებითაა ნაკარნახევი. რაკი კრეონტი, რომელმაც პოლინიკეს დაქრძალვა აკრძალა, მარტო მამაკაცი კი არა, ხელმწიფეცაა,

მინიჭმს ასეთი მოსაზრება წამოაუენა: რამდენადაც ეს კაცი სახელმწიფოს ტრაგიული ძალადუღების წარმომადგენელია, სხვაგვარად ვერ მოიქცევა: მას არ ძალუძს არ იყოს ასეთი ძალადუღების განსახიერება, სხვა სიტუებით — მეფე, და შემდეგ, რომ მთელს სახელმწიფოში ვითომ ის ერთი მალალი სახელმწიფო-ტარი გასათიების მტაკებელი.

— არა მათონა ვინმე ირწმუნოს ასეთი მტაკებანი, — ერთგვარი ღიმილით შენიშნა გოეთემ. — კრეონტი ზღმძღვანელობს არა სახელმწიფო ინტერესებით, არამედ მას ამოძრავებს მიკვლევებისადმი სიძულვილი. სახელმწიფოდან ძალადუღების განდევნილმა კაცმა, პოლინიემ რომ მამისეული სამკვიდროს დაბრუნება მოიწადინოს, ხომ არაერთი გავებით არა ისეთი მძიმე დანაშაული, რომ ამისათვის კაცმა კაცს სიკვდილი არ აქმაროს და სახელმწიფოს წინაშე ისეთი ელფონარი დანაშაული დააკისროს, რაც თვალდსწინებდეს უდანაშაულო ცხედრის უკრანთა საჩიჯნად დტოვებს.

საერთოდ, არც შეიძლება სახელმწიფოებრივი სათნოება ეწოდოს იმას, რაც სასოგადოდ სათნოებას ეწინააღმდეგება. აქ სიტუვის ჩვეულებრივი გაგებაა გაბათილებული. როცა კრეონტი კრძალავს პოლინიეს ცხედრის დაკრძალვას და გახრწნილი გვიმი არა მარტო წამაღებს შავს, არამედ მისი ნათლები ძალდება და მტაცებელ ფრინველებს დააქუთ და საყურთობვლებსაც კი ბოლწვენ, ეს უკვე სახელმწიფოებრივი სიქველ და სათნოება კი არაა, არამედ სახელმწიფოებრივი დანაშაულია, რაც ერთნაირად შეურაცხყოფს ადამიანებსა და ღმერთებს. მეფემ აიძვდრა ქვეყანა. მის წინააღმდეგ აღდგნენ სახელმწიფოს უზუცესნი, რომელნიც კოროს შუადგენენ, აღდგა ხალხი, აღდგა ტრეზია, დაბოლოს თვით მისი საკუთარი ოჯახი აეშალა, მაგრამ კრეონტი არ უსმენს არავის მუდარას, ჩუტობს. განაგრძობს მტრებლობას, ვიდრე თვითონაც არჩილად არ იქცევა.

— ამის მოუხუდვად, — შეენიშნე მე, — როცა კრეონტს უსმენ, ვგრძნობ, რომ რაღაცაში ისიც მარტალია.

— ამაში მდგომარობს სოფოკლეს უდიდესი ოსტატობაც, და საერთოდ დრამატული ზელოვნების არსიც. — მოახსუსა გოეთემ. — უველა მისი მოქმედი პირი დაქილოდებულა ისჯი მჭკვრემტყველების უნართი, ისე დამაქრებელია გადმოსცემენ თავისთი ციკვის ზასარგებლო მოტივებს, რომ მაურბებელი უკველთვის იმის მხარეზეა, რომელიც უკანასკნელი ღაპარაკობს.

ჩანს, ახალგაზრდობაში ის რომელიმე კარგ რიტორთან სწავლობდა,19, რომ ასე მოხერხებულად და ოსტატურად არჩენს უკველნიარ საბუთსა და ყალბ საბუთს, ამა თუ იმ საქმის სახარგებლოდ. მართალია, ამ უნარისა და დახელოვნების წყალობით ხშირად მეტისმეტად უორს იტრება და ბევრი შედომაჟ მოხლის.

მავალთან, ანტიგონეში1 არის ერთი ადგილი, რაც უკველთვის რაღაც დანაკერად, დაბეჭილად მიჩვენება, და რას არ მივემედი, რომ გამოჩენილიყო რომელიმე ფილოლოგი, დამტკიცებინა, ეს ადგილი შემდეგ ჩამატებული ნახვადურია და სოფოკლე აქ არაფერ შუაში არ არისო.

სახელდობრ, მას შემდეგ, რაც პიენის მსვლელობის

დროს გვირმა კალმა ჩინებული საფუძვლები გამოწუნა თავის მოქმედებას და უწინდესი სულის კეთილშობილური მისწრაფება გამოავლინა, სასიკვდილოდ მიმავალი აღნიშნავს ისეთ მოტივსაც, რომელიც კომიკურს უფრო ჰგავს.

ანტიგონე : ბოზის: იმას, რაც ჩემი ძმისთვის გავაკეთე, დედა რომ ვუოფილიყო, არ გავაკეთებდი. არ გავაკეთებდი არც ჩემი მკვდარი შვილებისათვის, არც ქმრისათვის, „რადგან, — განაგრძობს კალი, — მე რომ ქმარი მომკვდომოდა, სხვას გავუვებოდი, ხოლო თუ შვილანი დამეზოცებოდნენ, ახალს გავაჩინებდი სხვა ქმარად. ძმა სხვაა. ძმას არავინ დამბრუნებს. მამაც მომკვდა და დედაც. ვინდა გააჩენს ჩემთვის ახალ ძმას?“

ასეთია ამ ადგილის შეუღამაზებელი აზრი, რაც, ჩემი აზრით, სასიკვდილოდ მიმავალი გვირ კალის ტრაგიულ განწყობილებას აღუქმებს, აუზრალიებს, და ჩამატებულს, რაღაც დიდიმეტრიკურ უცნაურობას უფრო ჰგავს. ვიშორებ, ძალიან გამებარდებოდა, თუ რომელიმე კარგი ფილოლოგი მას ნაუალებვად ჩათვლიდა და ამას დამტკიცებდა.

წენ განვაგრძობდით სოფოკლემ საუბარს და ვთქვით, რომ ის ნაკლებად ფიქრობდა მორალურ ტენდენციანზე და უფრო იმას ცდილობდა, თავისი პიენის სიუჟეტი კარგად დემიწავებინა, მეტი თეატრალური ეფექტისათვის მიეღწეა.

— მე არადერი მქვს იმისი საწინააღმდეგო, რომ დრამატულმა პოეტმა კარგი მორალური ზემოქმედებაც მოახდინოს მაურბებელზე. — თქვა გოეთემ, — მაგრამ როცა საქმე ეხება მაურბებლის წინაშე სიუჟეტის ნათლად და ეფექტურად შიტანას, გვირთა საბოლოო მორალური მიზნები ბევრს ვერაფერს დაეხმარებინა, უფრო იმისათვის უნდა იზრუნოს, წარმოდგენისა და სცენის მეტი ცოდნა გამოავლინოს, მეტი ფანტაზია ჩაქსოსოს მოქმედებაში, რთა სწორად განსაჯოს, რა შეიძლება და რა არ შეიძლება მოხდეს ფიცარნაზე. როცა ზნეობრივი ზემოქმედება თვით პიენსაში ჩადებული, ის მაინც არსად არ დიკარგება, თუნდაც ავტორს მიზნად მხოლოდ მისი მხატვრული დამუშავება დეასახა. ხოლო თუ ის სულიერადაც მიდგარია, როგორც სოფოკლე, მაშინ მთელი ქმნილება უდავოდ ზნეობრივი იქნება, როგორც არ უნდა გაიზრდოს. მე რე და მან იცოდა სცენაც, თავისი ზელობაც, როგორც არავინ სხვამ.

— რაოდენ კარგადაც იცოდა თეატრი, — ჩავურთე მე, — და რაოდენ ნათლადაც ედგა თვალწინ თეატრალური ზემოქმედება, ეს შეიძლება განვსაჯოთ მისი „ფილოკლეტის“ მიხედვით,20 აგრეთვე იმით, თუ რაოდენ მსგავსია კომპოზიცია და სიუჟეტის განვითარება ამ ტრაგიდიისა და მეორისა და „ოიდიპოსი კოლონოსში“. ორსავე პიენსაში გვირება მოხუცები არიან, უსუსუნნი, სხულის ტვივილებით დაღდასმულნი. ოიდიპოსის ერთადერთი დასაყრდელია მისი ასული. ფილოკლეტი კი მხოლოდ თავისი შვილის ამარა დარჩენილა უცხო კუნძულზე. მაგრამ მსგავსება შემდეგაც არის. ორივე უბედურნი მოხუცი განდევნილია, მაგრამ როცა ორკულმა წინასწარმეტყველა, რომ მხოლოდ მათ შეუძლიათ გამარჯვების უზრუნველყოფა, შექმედებინა საშობლოში მათს დაბრუნებას. ფილოკლეტისთან ჩადის ოდისევსი, ოიდიპოსთან — კრეონტი. ორივე ტკბილი და ციბერი სიტუებით იწყებს ზი-

მანკლურ ლაპარაკს, მაგრამ ვერაფერს რომ ვერ ვახდენდა, ძალადობას მიმართებდა: ფილოქტეტებს მშვილდს მოპარალებს, რიფიანს — ასულს.

— ასეთი ძალადობა, — თქვა გოეთემ, — იძლევა სახაბს შესანიშნავი დიალოგებისათვის. ხოლო გმირთა ტანჯვა აღძრავდა მყურებელთა დღეღვარებასა და სიბრძნის, რისთვისაც უყვარდათ დღეღვარებულ პოეტებს ასეთი დრამების შექმნა, მყურებლის შობაზე დიდიხაზა იყო მათი მთავარი საზრუნავი. თავისი ოიდიოსის მოქმედება რომ უფრო გააძლიეროს დემეტრე ზემოქმედებაც მოახდინოს, პოეტს ის სუსტ ბერეკაცად გამოჰყავს, თუმცა ყველა გარემოების მიხედვით ის ჭერ კიდევ ჩაიხიროდა და ძალების გაფურჩქნის ასაკში უნდა იყოს. მაგრამ ჩანდნობის ხავს ოიდიოსის ამ პიესაში ჭეროვანი შობაზე დღეღვარებას აღძრა არ შეეძლო, ამიტომ სოფოკლემ ის გვიჩვენა, როგორც სუსტი, მიხრწნილი, უმწეო ბერეკაცი.

— მაგრამ ფილოქტეტისთან მსგავსება კიდევ გრძელდება, — განაგრძო მე. — არც ერთი გმირი, კაცმა რომ თქვას, არ მოქმედებს, მხოლოდ ითმენს ტანჯვას. სამაგიეროდ ამ მომთმენ გმირებს ჰყავთ თითო ოროლა მოპარდაპირე, მოქმედი ფიგურა: ოიდიოსს კრეონტი და პოლინიკე, ფილოქტეტებს ოდიპესი და ნეოპტოლემე, ის მოპარდაპირე ფიგურები საქარო არიან იმისათვის, რომ ყოველმხრივ განვითარდეს მოქმედება, შეტი სინათლე, სისრულე და ხორციელი სრულყოფა მიეცეს წარმოდგენას.

— თქვენ შეგოძლიათ თამამად დაუმართოთ, რომ ეს ორი პიესა მსგავსაა კიდევ, მეტად შთაბეჭდავი, აქტიურად მოქმედი სიტუაციების ხალისიანი მონაცვლეობით, როცა ერთს, ისედაც უმწეოს, უნებუროს, საყვარელ ასულს ართმევენ, მეორეს კი არანაკლებ საყვარელ მშვილდს მოსტაცებენ და გადაუშალავენ. მსგავსაა აგრეთვე შერგების სცენები ორივე პიესისა, როცა ორივე გმირი თავისი უბედურებიდან გამოსავალს ეძიებსა! ოიდიოსს ნეტარი აღსასრული წაიყვანს, ფილოქტეტს კი ღმერთები აუწყებენ, რომ ილიონის კედლებთან მას ეცხულება განკურნავს. — საერთოდ კი, — განაგრძო გოეთემ, — თუ გვესურს გავგვათ, რა გვიწოდ თანამედროვე თეატრისათვის, მოლიერს უნდა მივმართოთ.

იცნობთ თქვენ მის „საეკეო სნეულს“? იქ არის სცენა, რომელიც ყოველთვის, როცა პიესას ვკითხულობთ, თეატრის კანონების სრულყოფილად ცოდნის სიმბოლოდ მიმჩნია. მხედველობაში მაქვს ის სცენა, სადაც საეკეო სნეული პატარა ასულს ღუიზონს ეკითხება, ახალგაზრდა კაცი ხომ არ შესულაო უფროსი დის ოთახში.

სხვა კომედიოგრაფი, რომელსაც ხელობა ჩაკლებად გაეცნო, აიძულდა ღუიზონს მოეთხორო უკლაფერი, რაც მოხდა და მორჩა.

მაგრამ რამდენი სიცოცხლე, რამდენი მოქმედება შეაქვს პიესაში მოლიერს ნაირნაირი შემოვლენებით მოკთვების შეტანით! რა მოხერხებულად გამოტებს მათა ვოკაზნას... წაიკითხეთ, და განიშკვრილებით რწმენით, რომ აქედან შეიძლება დიდი პრაქტიკული სარგებლობის გამოტანა, შეტისა, ვიდრე ყველა თეატრალური თეორიიდან.

— მე მიყვარს მოლიერი, — განაგრძო გოეთემ, — სიყმაწვილიდანვე, მთელს ცხოვრებაში ვსწავლობდ

მისგან. ყოველწლიურად ვადაკითხავ ხოლმე. მარამდენიმე თბზულენას, რათა ვერსიარო ამ სანოცარსთვის. მაგრამ მე მიყვარს მოლიერი არა მარტო მისი მხატვრული ხერხების სრულყოფილობისათვის, რაც მსმენ მიზნლავს, არამედ მისი მომხილავი ბუნებრიობისათვის, მისი მაღალი შინაგანი კულტურისათვის. იგი აღსახვა გრაციით, ტაქტის უწყვიტო გრძნობით. მას ჭკევის ფაქიზი ტონი და თავისა ამშვენებს, რაც აიხსნება აგრეთვე იმ დროის საუკეთესო აღმანიებთან ყოველწლიური შეხვედრებით. მენანდრედან ჩენამდე სულ რამდენიმე ნაწევებს მოუღწევია, მაგრამ ეს ფრაგმენტებიც მაძლევენ ისეთ მაღალ წარმოდგენას, რომ ამ უდიდეს ბერძენს მე ვთვლი ერთადერთად, ვინც უძლებს მოლიერთან შედარებას.

— ბედნიერი ვარ, — თქვა მე, — რომ თქვენ ასე ლაპარაკობთ მოლიერზე. პირდაპირ ვიტყვი, თქვენი სიტყვები რამდენადმე ეწინააღმდეგება ბატონ ფონ შლეგელის მოსაზრებას..

— ისეთი კაცისათვის, როგორც შლეგელია, — მიხასუხა გოეთემ, — მოლიერის წანსალი ბუნება იგივეა, რაც თვლში ევალი. ის მას ვერა გრძნობს და ამიტომ არც უყვარს. „მიწანთროსი“, რომელიც ალბათ ქვეყნად ყველა პიესაზე მეტად მიყვარს და მუდამ სიკლავდა ვკითხულობ, მას სმავს. „ტარტიფუსი“ კი ძალაუნებურად შეაქვებს ხოლმე, მაგრამ იქვე, რაც შეუძლია, ამცირებს.

...არ შეიძლება იმის უარყოფა, — განაგრძო გოეთემ, — რომ შლეგელმა უსაზღვროდ ბევრი იცის, და შეგეშინდება კიდევ მისი უსაზღვრო ცოდნისა და ნაყოფიანობისა, მაგრამ ეს არ ემართა, საერთოდ, განსწავლულობა ჭერ კიდევ არაა მწყველობა. მისი კრიტიკა უადრესად ცალმხრივია. ყოველ პიესაში ის ხედავს მხოლოდ ფაბულის ნიწნის, კომპოზიციას და კიდევ დაიძებს რაღაც წვრილმან შეხვედრებს დიდ ისტორიულ მოვლენებთან, არ ხედავს სიცოცხლის ხალისსა და მაღალი სულის ჩამოუადიებებას, რისი ვადროსადაც სურს ავტორს... შლეგელს ვერ უხატებია მოლიერისათვის, რომ დასცინის მოწვენიებით სულგრძელობას სწავლული მანდილოსნებისას ალბათ გრძნობს, როგორც ეს შენიშნა ერთმა ჩემმა მეგობარმა, რომ მოლიერი არც მას დაინდობდა, ერთ დროში რომ ეცხობრათ... შლეგელის ნაწერების ფრანგულ თეატრზე, ჩემი თვალსაზრისით, რეცეპტებია ცუდი რეცენზენტისათვის, რომელიც სრულიად მოკლებულია მშვენიერების გრძნობას, ამიტომ ცდილობს გვერდით ჩაუაროს, როგორც წავის გროვას.

— შექსპირსა და კალდერონს, — შეედავე მე, — მაინც სამართლიანად არჩევს და უქვეელი პატივისცემითაო.

— ვინ არ შეაქებს ამ ორს! — თქვა გოეთემ, — თუმცა მე არც ის გამოვიადრება, რომ შლეგელმა ეს გენოსეციტი კი ქების მაგიერ აძაგოს. ჭეროვანი პატივით უფურებს სქილეს და სოფოკლესაც, მაგრამ ვფიქრობ, არა იმიტომ, რომ ცოცხლად ჩასწვდა მათს არაჩვეულებრივ ღირსებებს, არამედ იმისათვის, რომ ანგარიში გაუწიოს ფლოლოგებს, რომელთა შორისაც უხსოვარი დროიდან მიღებულია მათი ქება ძალიან მაღალ დონეზე. ასეა, რადგან ისეთ კაცუნას, (პერსონაჟს), როგორც შლეგელია, არ შეუძლია შეაფასოს ეს დიდი და დიდი ტალანტები. ასე რომ არ უფიქრობო, ვერც ვერაიღებს გაუსწორადებოდა

ევწომ ვაგლახად, მაგრამ მან იცის, რომ ფილოლო-
გები არც ისე ძალიან აფასებენ ამ უკანასკნელს, და
სიხარულით აღარაა, რომ არავითარი დიდი ავტორი-
ტეტები არ უშლიან სამარცხვინოდ მოეცეს დიდ
ბერძენს, და კიდევ ასწავლოს მას.

მე არაფერი მპეკს იმ აზრის საწინააღმდეგო, რომ
ევროპიდეს აქვს თავისი შეცდომები, ნაკლოვანებები,
მაგრამ რაც უნდა კიცხო, ის იყო ესკილეს და სო-
ფოკლეს ჭეფთი და მათი ღირსეული თანამოღაშერე-
მები რა, რომ არ ჰქონდა მათი საკადრისი მაღალი
სიმკაცრე და მხატვრული სრულყოფილობა, ხოლო რო-
გორც ავტორული პოეტი, საგნებს რამდენადმე
უფრო დაუდევრად, ადამიანურად განმარტავდა,
ვიდრე მისი დიდი წინაპორბედები. სამაგიეროდ, ის
საყრდენი კარგად იცნობდა თავის ათენელებს და
დასწრუნებულნი იყო, რომ მისი ტონი მათ უველა-
ზე უკეთ აძლევდა ხელს. ხომ არ შეიძლება, რომ
კაცი, რომელსაც სორატე თავის მეგობარს უწო-
დებდა, რომელსაც ადიდებდა არისტოტელე და რომ-
ლითაც ავტორული იყო მენანდრე, და ბოლოს,
ვის სიკვდილზეც სოფოკლე და მთელი ათენი ძა-
ძებით შეიმოსა, დიდი ადამიანი არ უოფილიყო! და
თუ ჩვენი თანამედროვე შლიეველი მას ლანძღავს რა-
ღაც შეცდომებისათვის, სიმართლე რომ ითქვას, ვერ
მის წინაშე მუხლის მოყრა ჰმართებდა და მერე ასე
მუხლმოყრის ელანდა რამდენიც უნდოდა!

კომენტარები

1 მეღვინი, თომას (1788—1869) — ინგლისელი
მწერალი, ბაირონის მეგობარი, მასთან საუბრების გა-
მომცემელი, „ინგლისელთა ვერძინი“.

2 ჰუვალდი, ერნსტ (1778—1845) — დრამატურგი,
„ბედისწერის ტრაგედიების“ ავტორი („პორტრეტი“
და სხვ.).

3 ევროპიდეს „ფეთონს“ ჩვენამდე არ მოუღწევია,
გოეთე მჭკლობს ნაწყვეტების მიხედვით (მოკმედე-
ბის ადგილი იკვლება ესკილეს „ევმენიდებში“, სო-
ფოკლეს „აიაქსში“ (ენანტი) და სხვ.).

ფეთონი („სახეოსანი“) — კომერსთან შხის
ღმერთის წოდებაა. ცნობილი მითის და დაკარგული
ღრამის მიხედვით ესაა ჰელიოსის ძე, რომელმაც
მამას შხის ეტლი განათხოვა, მართვა ვერ შეძ-
ლო. ხანძარი გაჩნდა და ქვეყნიერება რომ გადაერ-
ჩინა, ზეცმა მეხით განგებრა.

4 გოეთე გულისტკივლით ლაპარაკობს ბაირონის
წინაპრივ თავისუფლებაზე, რაც ლევენტების საგანი
გახდა, მაგრამ შემდეგ ზოგი რამ არ დღდასტურდა.

5 ბაირონის მრისხანე თვდასხმა კრიტიკოსებზე
მხოლოდ პასუხი იყო მათს გამოხლომებზე (არ ცნობ-
დნენ პოეტად და სხვ.). ცნობილი სატირული პოე-
მის „ინგლისელი ბარდები და შოტლანდიელი მიმო-
მხილველები“ წინათქმამი ის წერდა, რომ არასოდეს
არ დასხმია თავს იმას, ვინც მას თავს არ დაესხა,
მაგრამ არ აღინდობს „ჩრდილოეთის მგლებს“, „უბად-
რეუ ბარდებს“, „კრიტიკის ქალაღის ტყვიებით
დაცხრილეს“ ყველა შეიარაღებულ თუ შეუიარა-
ღებულ მჭირდაეს.

6 ბაირონზე, მის პიესებზე, პიროვნებაზე, თავშე-

უაყებებზე ცხოვრებაზე გოეთე ლაპარაკობს
საუბრებშიც: 1826, I. VI და სხვ., ორ მიძღვნილ
ლექსში.

7 „სტუდენტის „ფაუსტი“... მართლაც, სტუდენტ-
მი კარლ შონემ გოეთეს მიწერა, რომ ვანზრახული
ქვს თეთონ დაწეროს „ფაუსტის“ მეორე ნაწილი,
რადგან თვთ გოეთემ პირველი ნაწილი 1808 წ.
დაწერა და მეორეს თითქმის არ წერდა (ასეთი გან-
ზრახვა სხვებსაც ჰქონდათ). შონემ მართლა და-
წერა თავისი „ფაუსტი“ და 1823 წ. გამოაქვეყნა
კიდევ გოეთემ ეს „თავისი ფაუსტის წერა“ ახალ-
გაზრდა პინესაც კი არ აპატია, ეუშტად შეხედა.

იქვე „კელნის ტაძრის დასრულება“ მართლაც
უსაშველო გახდა. უღიღესი და უღიღესი გოტი-
კური ნაგებობა ჯერის ფორმისა, ეპისკოპოს ჰონშტა-
დენის დროს დაიწყო 1248 წელს და 600 წლის შემ-
დეგაც არ იყო დასრულებული (1842 წ. შეწირულთ-
ბებით თითქმის ააშენეს და მხოლოდ 1880 წ. დას-
რულდა. ასე რომ, გოეთეს დროს ის წერაც დაუშ-
ვებელი იყო).

8 ვებერი, კარლ მარია (1786—1826, გარდ. ლონ-
დონში) — გერმანელი კომპოზიტორი, პიანისტი —
ვირტუოზი, გერმანული ხალხური ოპერის შემქმნე-
ლი. დაწერა 9 ოპერა, მათ შორის „ევრიათე“ (მწე-
რალ ქალ ჰელმინე ფონ ჰეიეს ტექსტით), ლეგენ-
დულარადული ოპერა (1823), „ტროადონტი“ და
სხვ. უვერტიურა „ევრიათესათვის“ მსოფლიო სიმ-
ფონიური მუსიკის ოქროს ფონდშია.

9 მენანდრე (342 — დაახლ. 290 ან 290 წ. ძვ. წ.) —
დიდი ბერძენი კომედიკოსი, შემორჩა მხოლოდ
დიდი ფრაგმენტები, დანარჩენ დრამებს ეიცნობი
პლავტუსის მონათხრობით. დაახ. 1900 წ. აღმოჩნდა
ახალი ფრაგმენტები, ბოლო წლებში — სხვა ფრაგ-
მენტები. ცნობილია ერთადერთი სრული კომედია
„აკთომბოლე“, ჰქონია ის ასზე მეტი კომედია, ელა-
სიკურად დახვეწილი, ნატიფი იუმორით, გამოკეთი-
ლი სახეებით (ანტიკური კომედიის ფუმეღებელი).
გოეთესეული დახასიათება დასტურდება ახალი აღ-
მოჩენებით, მათ შორის ძალზე მნიშვნელოვანია გრი-
გოლ წერეთლის კვლევა („ჩვენი მეცნიერება“, 1923,
2—3), ს. ვახუშტეილის და მ. ფხაკაძის ნაშრომები.

10 გოეთე 32 წლით უმცროსი იყო ვინკელმანზე, 25
წლით — კანტზე, 20 წლით — ლესინგზე; 10 წლით
უფროსი — შილერზე.

11 ცელტერი, კარლ ფრიდრიხ (1758—1832) —
გერმანელი კომპოზიტორი, მუსიკოსი, გოეთეს მეგო-
ბარი 1796 წლიდან (მიმოწერა), შექმნა სიმღერები
მის ლექსებზე.

12 „გარდასახული მახინჯი“ ბაირონის ორმოქმედე-
ბიანი ლირიკული ღრამა (III მოქმედება — ფრაგ-
მენტების სახით).

13 კუდრე, კლემენს ვენცესლავ — ხეროთომოდვარი,
პოეტის მეგობარი, გოეთე „საუბრებში“ თავის მე-
გობარს ოცერე ასხედეს.

14 დიდმა ფრანგმა მხატვარმა ევენი დელაკრუამ
(1798—1863) ვერ განახორცილა განზრახვა, რომ
მიეული „ფაუსტი“ დაესურათებინა, მაგრამ შექმნა
17 ჩინებული ლითოგრაფია (ღამე, ჰიმურის წინ,
სამეცადინო ოთახი, ციხე, აუერბახის სარდალი და
სხვ.). გოეთე მუდამ აფასებდა ამ სურათებს.



ს ა ტ ს ხ ვ რ ე ლ ტ ა ს ე ლ ტ მ ნ ე მ ა

№ 3
1987 წ.

15 ებერვაინების ცნობილი მუსიკალური ოჯახი — გოეთეს მეგობრები: ჰენრიეტა (1790—1849) — მუსიკოსი, ვაიმარელი მუსიკოსის ფრანც კარლ ებერვაინის მეუღლე; მაქსი — ფრანცის ძმა, კომპოზიტორი; ფრანცის ძე კარლოსი მუსიკოსი იყო.

16 „შულამისას“... გოეთეს ცნობილი პატარა ლექსი, მუსიკალად გადაღებული („შულამისას მიედოლი, არც თუ ხალისით, პატარა ბივი სასაფლაოს სვედიან გზაზე — სასაფლაოსკენ, სადაც იყო სახლი მამისა, და ვარსკვლავები ციმციმებდნენ მოსარკულ ცაზე; შულამისას...“).

17 ჰინრიქსი, ჰერმან ფრიდრიხ ვილჰელმ (1794—1861) — ფილოსოფოსი, „ფაუსტის“ მიმოხილველი მეცნიერული თვალსაზრისით. ცნობილია მისი „ანტიკური ტრაგედიის არსი...“ (ღრმა, მაგრამ შეცდომებით უხვი განსჯა).

18 აიკსი, აიანტი — პერქეთა ერთ-ერთი უდიდესი გმირი ტროის ომში, ტელამონიდი (უფროსი), სალამინელი, აქილევსის შემდეგ უსწრაფესი, ულამაზესი და უმაჰაცესი. აქილევსის გვიამან გამართულ ბრძოლაშიც ისახელა თავი. თეტიდამ თავისი ძმის აქილევსის იარაღი უმაჰაცესს აღუთქვა. ოდისევსმა ტროელები მოისყიდა, ავამენონის (ატრიდის) ზეგავლენით. ათქმევინა: „ყველაზე მეტი ტროელი ოდისევსმა დახოცა“, იწაღიც მას ერგო. გამაგებულმა აიანტმა ატრიდების გაწყვეტა განიზრახა, მაგრამ ათანამ სიგივე დაატეხა, საქონელი გაწყვიტა და გონს რომ მოეგო, ჰექტორის ნახეჭარ მახვილზე აეგო.

პერაკლემაც სიმეგის ვაჟს ცოლ-შვილი დახოცა, ბოლოს კი ეჭვრანი მეუღლის დეიანეირას მიერ გავზავნილ, კენტავრ ნესოსის შხამიან (ჰიდრის) სისხლით დაეღწილ სამოსს ჩაიცვამს, იწამლება და ტანჯვით დაღვეს სულს. ვერაბილეს „გავიფხულ პერაკლემში“ ასახულია კოსმიური სიგიჟით მოცულ პერაკლეს ამოსვლა ქვესქელიდან და ბოროტი მეფის ლიკოსის მოკლა, რომელმაც მისი შვილების დახოცვა განიზრახა. სიგიჟის კოსმიური, სტიქიური ხასიათით აიანტის და პერაკლეს სიგივე ერთნაირია.

19 გოეთეს ვრავილი სვიდას ლექსიკონს ემყარება: „ვერიბიდე, მნესარქეს ძე... დაიბადა იმ დღეს, როცა პერქნებმა სპარსელები გააქციეს. პირველად მხატვარი იყო, მერე მოწაფე პროდიკოსის რიტორიკაში, სოკრატესი — ეთიკასა და ფილოსოფიაში... დატოვა ათენი და გადავიდა მკედონიაში, სადაც დიდ პატივში ჰყავდათ“, მაგრამ მეშურნე პოეტებმა მეფის ძალებს დაავლენეს.

20 ფილოქტეტე — აქაველთა უდიდესი მოისარი, ტროის ომში მიმავალი საკურთხევიდან ჩამოკურთხულმა ასპიტმა დაგესლა, წყლული აუროლდა, ბერძნებმა უღაბურ კუნძულზე დატოვეს, მრავალი წლის შემდეგ ოდისევსმა და ნეოპტოლემემ დააბრუნეს.

**გერმანულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო
ბააკი გელოვანმა**

თეზურ აბჟლავშილი

სამიარუსიანი ქალაქი

ორნაწილიანი პიესა

(შვილი სურათი)

მ ო მ მ ე ლ ი პ ი რ ნ ი:

ქ ი ბ ი ლ ო	ს ო ფ რ ო მ ა ძ ე	—	მეშატეტა ბრიგადის ხელმძღვანელი, 52 წლისა
ბ ა ბ ი ნ ე	—	მისი მეუღლე, 49 წლისა	
ზ უ რ ა ბ ი	—	მათი შვილები, 27 წლისა	
ქ ი მ შ ე რ ი	—	20 წლისა	
ზ ო ი ა	—	ზურაბის მეუღლე, 29 წლისა	
ნ ა ბ ო	—	ზურაბისა და ზოიას შვილი, 5 წლისა	
ლ ა ლ ი	—	ქიმშერის საცოლე, 20 წლისა	
ანტონ ბარბაქაძე	—	შახტის ერთ-ერთი უბნის უფროსი, 48 წლისა	

მ ე შ ა ბ ტ ე ბ ი

პირველი ნაწილი

პ ი რ მ ე ლ ი ს უ რ ა თ ი

თანამედროვე ავეჯით მოწყობილი სასტუმრო ოთახი. დაბალკერძიანი, ტიპური, სამოთხაიანი ბინაში ჩიბილო სოფრომადის ოჯახი ცხოვრობს. მარჯვენა სადარბაზო კარია, მარცხნივ — სამზარეულო... რეაქს ზარი. სამზარეულოდან გამოდის ბაზინი. ზარი განმეორდა.. სალამო ხანია.

ამ პიესას სსრ კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობისადმი მიძღვნილ ღრამატულ თხზულებათა რესპუბლიკურ კონკურსზე მეორე პრემია მიენიჭა.



ბ ა ბ ი ნ ე. ახლავე! (გადის კარის გასაღებად) ზუ-
რაბი!

ზუ რ ა ბ ი. გამარჯობა, დედა! (შემოდინ. ზურაბს
მფრინავის ფორმა აცვია; ჩემოდანი დადგა).

ბ ა ბ ი ნ ე. შენ გენაცვალე, ჩემო ზურაბი! როგორა
ხარ, შვილო?! მარტო ჩამოხვედი? (ზურაბი არ
უპასუხებს) მთელი წელიწადია თქვენი არაფერი მეს-
მის. ხომ კარგად არიან, ცოლ-შვილი რატომ არ ჩამო-
იყვანე?

ზუ რ ა ბ ი. კარგად, დედა, კარგად... რა ვიცი, ვერ
შეძლებ წამოსვლა... თქვენ როგორ ხართ? ჭიშკერი
ჭარიდან ჩამოსულა...

ბ ა ბ ი ნ ე. ჩემი წერილი მიიღე, დედა?... ერთი გა-
ნახა, როგორ გამაღლდა და დამშვენდა. კი ვეღარ იც-
ნობ, შვილო. ერთი თვეა ჩამოვიდა, მარა, ვადაპყვა
მეგობრებს და შინ შუალამისა შემოიღის;

ზუ რ ა ბ ი. მამ ხომ კარგადაა?

ბ ა ბ ი ნ ე. მამაშენი... ვერ არის კარგად.

ზუ რ ა ბ ი. რა მოუვიდა?

ბ ა ბ ი ნ ე. აღარ შეუძლია, ბერა. გატეხა იმ ქვესკ-
ნელმა. ამას წინათ სისხლეც ამოახვალა.

ზუ რ ა ბ ი. ექიმთან ვერ მიიყვანე?

ბ ა ბ ი ნ ე. რამდენჯერ ვთხოვე, გისმენს? თითქოს
რაც ქვეყანაზე ქვანახშირია, სულ სოფრო-
მაძებებს მოსანგრევი იყოს! ორი წელია პენ-
სია ეკუთვნის, მამა, მოკალი და სიტყვას ნუ გაა-
გონებ. (მცირე პაუზა) ცოტა გამხდარხარ, ზურაბ,
მარშან უკეთ გამოიუფერბოდი... ქაღარაც გამოგრე-
ვილა, დედა! როგორ ვარბის წლითი შენ და ქაღარა,
შვილო... ჩემი კუდრაქა ნატო რატომ არ ჩამოიყვანე,
ენაცვალს ბებია. (ზურაბი არ უპასუხებს, სიგა-
რეტს უკიდებს). წერილებს რომ აღარ გვწერთ, ახე
უნდა! ზოია ხომ კარგადაა?

ზუ რ ა ბ ი. ზოიას რა უქირაა... მამა შახტშია?

ბ ა ბ ი ნ ე. კი, მეორე ცვლაშია. ჭიშკერი დაბადების
დღეზე წავიდა. აღარ ვიცი, რა უქნა, ზურაბი! ყოველ-
დღე სმა და მეგობრებს ჩამოკონწილდება გაგონილა?
ზუ რ ა ბ ი. მაგაზე ნუ ვაგრობ, დედა. დავაჟაც-
ბულია, უნდა გიხაროდეს.

ბ ა ბ ი ნ ე. რა ვაჟაკობაა მთელი დღე ქურა-ქურა
ხეტიალი?! ერთ სიტყვას არ ეტყვის ჭიბილო, ისევე
მე შემომხარუნდება. აცალე, ქალო, პაწიას გაინავარ-
დებს და თავის წახს თვითონ მოსახვას...
ჭერ გაინავარდებს, მერე... გლონი საცოლე ჰყავს. ჭა-
რიდან ერთი ჩემოდანი წერილები ჩამოიტანა.

ზუ რ ა ბ ი. ამაზე ბუნებრივი რაღაა?

ბ ა ბ ი ნ ე. ინსტიტუტზე აღარ იფიქროს? შენც კი
დაქორწინდი ადრე... იმ სიშორეს... (კედლიდან სუ-
რათი ჩამოსხნა, დაპყურებს) ვენაცვალე, ივლისში
ჩემი ნატო ზუთი წლისა გახდებოდა... მე და მამაშენს
კი გინდოდა ჩამოსვლა, მარა, კივიე ქვეყნის ბოლო-
შია, შვილო... რძალი და შვილიშვილი გენატრებოდეს.
ესა ცხოვრება? (სურათი მაგიდაზე დაღო) ჩვენ ზაფ-
ხულით გელოდებოდით, აგვისტოში რატომ არ ჩა-
მოხვედით?

ზუ რ ა ბ ი. აგვისტოში?... შეგუბლება არ მომცეს...
(პალტუხი შეისხნა) მოდი, ტანსაცმელს გამოვიცვლი.

ბ ა ბ ი ნ ე. ხო, ნამგზავრი ხარ, ახლავე ზაქაპურს გა-
მოვაცხობ, ცომი მოწვევლი მაქვს. ზუთი წუთი და-
ჭკვი, დედა (გადისკ პაუზის შემდეგ ისმის მისი
ხმა) შენ გენაცვალე, ჩემო ზურაბ, როგორ გამახარე.
ჭიბილო ყოველდღე შემომჩიოდა: უფურე შენ, როგორ

არ ჩამოვიდნო. (ზურაბმა კოსტუმი გაიხადა, სკამის
სასურგზე გადამინა. თავისი ცოლ-შვილის სურათს
დააკვირა, მერე კედელზე ჩამოქიდა... ჭურჭლის
ქარადღან კონიაკი და ჭიქა გამოიღო, დაასხა, ვადაპ-
რა და უკანვე შეაღავა) ზურაბ, ბინა ხომ არ მიი-
ღეთ, ხომ არ გაფართოვდით?

ზუ რ ა ბ ი. მაღე მოგვცემენ, დედა. ვაზაფხულისთ-
ვის გავიარდებან.

ბ ა ბ ი ნ ე. (შემოდის). ნატოს და-მშანი ხომ უნდა,
შვილო! ერთ შვილზე გაჩერება გაგონილა? (მცირე
პაუზა) ა, ზურაბ!

ზუ რ ა ბ ი. კი, დედა, კი. (პაუზა. ჩემოდანი კე-
დელთან გადადგა) ეს ფერადი ტელევიზორი როდის
გამოიტანეთ?

ბ ა ბ ი ნ ე. ვაზაფხულზე იყიდა მამაშენმა, ძველი
აღარ აჩვენებდა, კი ჩაიბარეს ორცმოცდაათ მანეთად...
ამ სიბერეში ფებრუარზე გადაირია ჭიბილო. ჩვენი და
კიევის „დინამო“ რომ თამაშობს, მთლედ ბალანს ემს-
გავსება. სულ იმას გაიძახის, ნეტავ ჩემი ზურაბი უყუ-
რებს თუ ღრულებში დაფრინავს.

ზუ რ ა ბ ი. ოპო! რაკი კიეში ვცხოვრობ, მგონია,
რომ კიეველების გულშემატყვიარი ვარ?

ბ ა ბ ი ნ ე. რა ვიცი, დედა. ამ ვაზაფხულს თვალები
დავჭყუდა მოლოდინით. მამაშენმა უარესად გამაგი-
ვრა. კაცი მუაუნის სუბს მიჩვიდა და შეგუბლებითაც
რომ არ ჩამოვიდეს, ნუ გამოვირგებო... როგორ მო-
გვანატრეთ, თავი, ზურაბ!.. ნატო გვენატრება, შვი-
ლო, ნატო! ვენაცვალე, რამოდენა გაიხრდებოდა ჩე-
ნი კუდრაქა... ის მაინც წამოგყვანა.

ზუ რ ა ბ ი. არ შედელოთ, არა! კარგი, დამასვენე,
მაქამე რამე!

ბ ა ბ ი ნ ე. ახლავე, შენი ჭირიმე. (გადის. პაუზა)
ზურაბ!

ზუ რ ა ბ ი. რა იყო, დედა!

ბ ა ბ ი ნ ე. შენ მაინც დაეღლაპრე მამას. (შემოაქვს
ვახშამი. სუფრას შლის) შეხედვას, შეგეშინდება. ოთხ-
მოცი წლის ბერიკაცს დაემსგავსა. ფოლტები მაგას
აღარ უვარგა და არაფერი. რამდენჯერაც სიტყვა ჩა-
მოუფუძე, აქეთ შემომიტია: რას ამბობ, ქალო, პენ-
სითი ვაცხოვრო ოჯახი?! აუჩემებია, მე შახტიდან
ამომასვენებდი, თვარა, იქ-დან ჩემი ნებით როგორ
ამოვალო. ახლა სილიკოური თუ სკირი, თავი მოსაყ-
ლავი გამიხდება... დაჭკვი, დედა. (გადის. მაღე უკანვე
ბრუნდება. სუფრას ზაქაპური მიუმატა) ზუმრობა ხომ
არაა, ორმოცდაათორმეტი წლის კაცმა ცოდვათი შახ-
ტში ვაგარა. ჭანი აღარ მისდევს, ჭანი. (ორივენი
მაგიდას მიუხსდნენ) მხედველობაც დააღალა, შვი-
ლო. ქალაქის თავზე თვითმფრინავი რომ გადააფუგუ-
ნებს, მაღლა იფურება, მარა რად გინდა! სანამ არ
დაღამდება. ცისთვის ვერ შეუხვედრას... გადიღე, ზუ-
რაბ, სანამ ცხელია.

ზუ რ ა ბ ი. ჩემი ჩამოსვლის სადღეგრძელო არ დაე-
ლოთ?

ბ ა ბ ი ნ ე. ახლავე, შენი ჭირიმე. (გადის სამხარე-
ულით... დოქით შემოაქვს ღვინო) ა, სუფთა „ცო-
ლიკოური“.

ზუ რ ა ბ ი. (პაუზის შემდეგ) დედა, არაყი არა
გაქვს? ცოტა არაყი უყვს ჩამიბობობა.

ბ ა ბ ი ნ ე. უიმი, არაყი რა დასალეფია, ბერა! (ჭურჭ-
ლის ქარადღან კონიაკი გაწოლო და მაგიდაზე დად-
გა) გადიღე, ჭამე. შვილო! ენაცვალს, დედა, ჭიშ-
კერი ჭარიდან რომ ჩამოვიდა, კარბში იყვირა, შენი



გავითებული კერძი მენატრება, ხანამ არ მაქმევ, ხმას ნუ გამცემთო.

ზურაბი, ჭიშკერს გაუმარჯობს! (კონიაეს სევას).
ბაბინე, იცოცხლე, ღმერთმა ჩანართლომა არ მოგაკლოთ არც ერთს. ჭარიდან ვერც ღლიბი ჩაორ-
იბნა და დედა. პარტიაზე სულ არ უფიქრია. ამისი
ტოლები ახლა ნემსის უწუნწი ძვრებიან და ქვას
წვენს აღენენ. ეს მეგობრებსაა გადაყოლილი. აივან-
ზე იმდენი „ბორჯომის“ ბოთლი დაგროვდა, ვაგონი
გაოვსება. (რეკავს ზარი. ბაბინე გადის კარის ვასა-
ლებად)

ჭიშკერი, დედა, რომ იცოდე, ვინ მოვყვანე!
(შემოდიან ბაბინე, ლალი და ჭიშკერი).

ზურაბი, ჭარბიკაცს ვახლავარ!

ჭიშკერი, მეორე კლასის მფრინავს გაუმარჯობს!
(ქმები გადახევიან და გადაკონენს ერთმანეთი) რო-
გორა ხარ, ზურაბ!

ზურაბი, ენეკვით. (მეორე პაუზა) გაზრდილა,
დავაჯავებულა. (აბა მოუჩინა).

ჭიშკერი, სიმაღლე 178 სანტიმეტრი, წონა —
74 კილოგრამი... აი, მხოლოდ „ბადიოში“ მეჭავრებო-
და კირივით... ჩემი ძმისშვილი სად არის? რძალი?

ბაბინე, ზურაბი მარტო ჩამოვიდა, შვილო.

ჭიშკერი, რატომ? (ლალის ხელი ჩაქიდა) გი-
ციანთ, ჩემი... ჩემი მეგობარია.

ლალი, ლალი.

ბაბინე, (ლალის დაკვირვებით მისჩერებია).
მობრძანდით, დასხედით, შვილებო!

ზურაბი, დასხედით, ვთხოვთ!

(ლალი, ჭიშკერი და ზურაბი დასხდნენ).

ჭიშკერი, ჩვენ... რომ იცოდეთ... სხვათაშო-
რის... (წამოღდა) დაბადების დღიდან გამოვიპარეთ. მა-
გარი სუფრა...

ბაბინე, გამოიპარეთ?

ლალი, (ღიმილით) დაახ, ჩემი დაბადების დღი-
დან გამოვიპარეთ!

ბაბინე, ღმერთო, მომალღი! რას იტყვიან თქვენა
მშობლები, სტუმრები?

ჭიშკერი, ზურაბ, რას იტყვიან სტუმრები?
(თვალი ჩაუკრა).

ზურაბი, არაფერს!

ჭიშკერი, არაფერს!.. შენი მშობლები რას
იტყვიან, ლალი?

ლალი, (ღიმილით). რა უნდა თქვან?

ჭიშკერი, რა უნდა თქვან, დედა! ავდექით და
უბრალოდ გამოვიპარეთ. უველაფერი კარგად აწყო,
იმ ნაბიჯარს რომ არ გავებითურებინეთ.

ბაბინე, ჭიშკერი!

ჭიშკერი, იმისთანა რეგენს ენა უნდა ამოა-
როს კაცმა. (ზურაბს) აი, რა წამოაკონატლავ? ნე-
ფე-დეფელავალი სუფრიდან მიიპარებო... მამა არ მო-
სულა?

ბაბინე, (ჭიშკერს ვაოცებით მისჩერებია). მამა
ბამუშაოზეა.

ჭიშკერი, მამის ჩვენ დავლიოთ... დედა, კიქები!
(აბინე გადის სამზარეულოში... ზურაბს) როგორი
გოგოა? (ზურაბმა ცერი შემართა. ბაბინეს შემოაქვს
კიქები) ერთი ხადღერაგლო მათქმეინეთ. (ღინთ

დასხა) პოდა... მოდი, ამ კიქით.. ზურაბს! ~~ჭიშკერი~~
ჭიშკერი... თქვენს გასაცნობად მოვიყვანე. ამაღამ ცოლს
ვართავ-

ბაბინე, რას ამბობ, შვილო?

ჭიშკერი, ისეთი რა შემოვსება, დედა!.. (ლალის)
იმ ნაბიჯარს იქვე მივახსივდილებდი! ვითომ რას
ენარებოდა სხვის საქმეში!.. ამ კიქით და კეთილი
გაძნობათ... დედა, უცლაფერს გაგება უნდა, რა!..
აი, ჩვენ დაბადების დღიდან..

ბაბინე, ისევე მთორალი ხარ, შვილო? ამ-
დენი სმა კარგს არაფერს მოგიტანს.

ჭიშკერი, მორჩა! დღეიდან... არც, ხელიდან ხმა
თავს ვანებებ. სიგარეტსაც თავს ვანებებ... ხვალ
ვიყოფი... ხვალ ვიყოფი ველოსიხედს და... ტუშა სოფ-
რომამე შემსახტე იყო. ჭიბილო სოფრომამეც შემსახ-
ტეა, მოწინავე ბრიგადარი, დაფხანებული კაცი... ვე-
ნაცვალე, ჭიგრიანი კაცო იყო ბაბუაჩემი. არა, ზურაბ?

ზურაბი, ვახსოვს, ბაბუა?

ჭიშკერი, რას ქვია, ნახსოვს ტუშა... მამანე-
მი კი, საერთოდ, მამანერმისნარი კაცი არ დღის ქვე-
ყანაზე... ერთხელ, მე და ტუშა სათევზაოდ მივდიო-
დით შორაზე. აბა, ბაბუა, ჩემი „ტუხიულა“ დღეში
ფერს რამდენჯერ იცვლობს, შეიძლება. არ ვიცი-მეთ
ქი, მე ვუთხარი. სამჭერ იცვლის, ბოშო, მაგას რავა
არ დაევირევიხარო... დღითი რუხი ფერი გადაქარავს,
შუადღით თანდათან მუქდება და საღამოს ვარდისფე-
რია. ეგ არ იცოდით? ქვანახშირი ირეცხება,
ბაბუა, ქვანახშირიო... მემსახტები საერთოდ დიდხანს
ვერც ცოცხლობენ, ტუშა სოფრომამეც კი სამოცდაათს
მიუყაუნა. ხომ ასეა, დედა?

ბაბინე, ხო, ასეა, შვილო, მარა... გადაიღეთ...
სტუმარს მიართვი რამე.

ჭიშკერი, ლალი, მიართვი „რამე“ (ზურაბს)
მამის მეშვიდე კლასში ვსწავლობდი. პირველად ტუ-
შამ ჩამიყვანა მეორასე პორიზონტზე და მიბრძა:
დაიხსომე, ბაბუა! გაიზრდები და შენც აქ მოხვალა,
ვთქავო გამოდი და არ შეგვარცხენო... სოფრომამე-
ები, მხოლოდ ზურაბი ფრინავს ცაში... იქ ელვაა,
წვიმა, ქვეა-ქუხილი. ზურაბი ღრუბლების მბრძანებე-
ლია, ცაშია მისი გზები... ო, რა პაწაწინება ჩანან
ეს ქონდრისკაცები!.. ზურაბ, საათებს თუ ითვლი,
რამდენი საათი იფრინე?

ზურაბი, (ღიმილით). ბევრი.

ჭიშკერი, ჭერ კი ისევე მეორე კლასის მფრინავი
ხარ... მაგაზე ჭავრი ნუ დაგიდებია, მშაო. დაამთავრებ
აკადემიას და მეთაურო... „ციხ მგელი“ ვახდები. (მე-
ორე პაუზა) შახტიდან რომ ამოვედი, ბაბუას უთხრეს:
ნახე, კაცო, ცივმა ოფლმა დაასას და გული აგრილა. ტუ-
შამ უპასუხა: ჩემი სისხლი და ჭილაგია, პირველად
მეც ასე დამემართათო... არა, თქვენ გიხარათ თუ
არა? მე ცოლი მომყავს... დედა, მე ხვალედან შახტ-
ში... ?

ბაბინე, რა გინდა, შვილო, შახტში? უკეთესი
ვერაფერი ნახე?

ლალი, შახტში კი არა... რა უნდა შახტში?! ჭიშ-
კერი ხუმრობს.

ჭიშკერი, როგორ თუ ვხუმრობ! ხუმრობისთვის
გამოვიპარეთ? ხუმრობისთვის გამომეც, გოგო?

ლალი, (ღიმილით... ბაბინეს). არა, ეს გადაწყ-
ვეტილია. მაგარა...

ბ ა ბ ი ნ ე. გადაწყვეტილი?

ლ ა ლ ი. დიახ; ხელს ვაწერთ და საქორწინო მოგზაურობაში მივდივართ.

ჭ ი მ შ ე რ ი. გემის, დედა! ხელს ვაწერთ და სამოგზაუროდ მივდივართ. (მცირე პაუზა) არა, თქვენ გიხარიათ, თუ არა? მე ცოლი...

ბ ა ბ ი ნ ე. კაი, თუ ღმერთი გწამს! ასე უცებ, ამ წუადამისს რამ წაოკებოდათ? აღარ გათენდება?

ჭ ი მ შ ე რ ი. გათენდება, მაგრამ ცოლი ღამე უნდა მოიყვანოს კაცმა.

ბ ა ბ ი ნ ე. ჭიშკერი!

ჭ ი მ შ ე რ ი. რა, ტყუილია?!

ბ ა ბ ი ნ ე. შვილო, ახლა... ამაღამ... გადაიდეთ რამე... ზურაბი ადღებგრძელდ. ძმებს ორი წელია არ გინახავთ ერთმანეთი.

ჭ ი მ შ ე რ ი. ზურაბს ვენაცვალდ. (წამოიწია, აკოცა) ზურაბს გაუმარჯოს ჩემს ნატოს ვენაცვალდ შე... დედა, ძალიან შეაძაყება ჩემი უფროსი ძმა... ჯარში რომ ვიტყუოდი, ჩემი ძმა მფრინავია და რძალი სტიუარდესა-მეტოკი, თვალდაკვეთილი მიუყურებდნენ ბიჭები... (ზურაბს) მოდი, გავფოთ ძმებმა ცა და მიწა... ზურაბ, სიმართლე მითხარ, როგორ მოგწონს ჩემი გოგო?

ჭ ი მ შ ე რ ი. გადღებგრძელდებთ, თქვენს ჩანაფიქრს გაუმარჯოს! (სევას)

ჭ ი მ შ ე რ ი. დედა, დაგვლოცე!

ბ ა ბ ი ნ ე. აღარ ზუმობო, შვილო?! მამას არ უცდი, აღარაფერს ეკითხები?

ჭ ი მ შ ე რ ი. რა მზუმობა, დედა! ეს გადაწყვეტილია. (პაუზა) შენ მითხარ, ლალი მოგწონს თუ არა? (პაუზა) არ მოგწონს?

ბ ა ბ ი ნ ე. შვილო... (სათქმელს ვერ ამბობს).

ჭ ი მ შ ე რ ი. დედა!

ბ ა ბ ი ნ ე. რა უყირს... მშენიერი გოგოა, მარა... ასე უცებ, სახელდახელოდ... ასეთი დაუფიქრებელი ნაბიჯის გადადგმა შეტისმეტად უჭკობაა.

ლ ა ლ ი. (წამოღდა). წავიდეთ, ჭიშკერი!

ჭ ი მ შ ე რ ი. დიაცა! დედა!

ლ ა ლ ი. არა, არა. (ბაბინეს) თქვენ ნუ შეწუხდებით. ჩვენ... ჩვენ მხოლოდ ორიოდ წუთით შემოვირბინეთ.

ჭ ი მ შ ე რ ი. დაჯექი!

ლ ა ლ ი. ჭიშკერი, სერიოზულად მოიქეცი. რისთვის მომიყვანე? (ხუმრობით) დარწმუნებული ვარ, დედაშენს ძალიან მოეწონებ. სახლამდე მომავლიდ.

ჭ ი მ შ ე რ ი. დედა!

ლ ა ლ ი. წამოდი, ტაქსი გველოდება.

ჭ ი მ შ ე რ ი. დედა, გემის?.. ტაქსი გველოდება... დედა, მოავარია ადამიანს გაუგო, მოავარია ადამიანის გულში ჩახედვა შეგძლოდა... შენ გგონია, მე მთვრალი ვარ?.. მთვრალი ვარ, ზურაბ! რა კარგ დროს ჩამოხვედი, ძმაო! ხვალვე სასწრაფო დეშემა აფრინე კიევში. მისწერე, რომ მე ცოლს ვირთავ.

ლ ა ლ ი. წავიდეთ, წავიდეთ, ჭიშკერი!. კარგად ბრძანდებოდეთ.

ჭ ი მ შ ე რ ი. (დელას). ფული მომეცი. (მცირე პაუზა) დედა, ტაქსი გველოდება. (ფული ზურაბმა მისცა) მამას უთხარე, ჭიშკერმა ცოლი შეირთო და ზედსიმედ შევიდა-თქვა. წავიდეთ!

ბ ა ბ ი ნ ე. ჭიშკერი! (ჭიშკერი შეჩერდა).

ჭ ი მ შ ე რ ი. რა, შინმოყვანილი უნდა გამოვიყო?!

პ. ასე უთხარია.

ლ ა ლ ი. ანატოი, ჭიშკერი მთვრალია. ნახვამდის (გაღიან).

ბ ა ბ ი ნ ე. ძალიან ნულარ დააგვიწებ! (პაუზა... თავისთვის) რა ამაყი და უზრუნველები ხართ, შვილო, დღევანდელი ახლგაზრდები. რა იოლად უყურებოცხოვრებას! (ზურაბს) რა ვქნა, სასმელმა რავა გადაარია ეს ბიჭი! მართლა შხბტში რომ წავიდეს, რა მემშველებია!

ჭ ი მ შ ე რ ი. მთვრალია და კიკიკებს. რა უნდა შხბტში?!

ბ ა ბ ი ნ ე. რა ვიცი... ისე სიწმარში მგონია თავი. ზურაბ, რა შეატყვე, მართლა საცოლედ იყო?

ჭ ი მ შ ე რ ი. მე მგონი საცოლედ.

ბ ა ბ ი ნ ე. აკი მთვრალია? არა, ამ შუალამისს, ახი მოუფიქრებლად... კინაღამ თავბრუ დამეგვა. გადაწყვეტილიაო, რომ გაიძახოდნენ და აღარ ამოგვა სუნთქეს... ჩიბილო მაინც ყოფილიყო, ა.

ჭ ი მ შ ე რ ი. არ გიხარია, დედა. ცოლი მოყავს. ხომ არ...

ბ ა ბ ი ნ ე. კი გამიხარდა, მარა... კინაღამ ენა ჩამივარდა, შვილო. ერთი მაშინ დამემართა ასე, შენ რომ საწვავით სკოლაში გაიპარე... არა, ეს რა მოულოდნელი ენდა იყო. ასე უცებ რავა მომეძვრა კარზე... ზურაბ, მზედედ, რა ეცვა? კარტოფილის ტომარა კქონდა წამოხურული... ასეთი ჭიუტები მაინც ვის ჰგავხართ სოფრობაძეები. (რეკავს ზარი. ბაბინე გადის კარის გასაღებად. ისმის მისი შეუფიქრებელი ხმა)

ბ ა ბ ი ნ ე. რა მოხდა, ჩიბილო? (შემოღიან).

ჭ ი ბ ი ლ ი. შხბტში ავარია... გამარჯობა, ზურაბ! (ზურაბმა ხელი ჩამოართვა. მისავათებელი ჩიბილო სკამზე დეშევა)

ბ ა ბ ი ნ ე. შენს ბრიგადაში? მსხვერპლი არის?

ჭ ი ბ ი ლ ი. უბედურებაა, ქალო, უბედურება! ბონდოია კაქუშაძე ჩამიარბა.

ბ ა ბ ი ნ ე. ბონდო! უიმე, უიმე, ჩვენი ბონდოია?! ორი შვილის მამა ვაი. შენს დედას, უბედურს, შვილო!.. რა იყო, რა მოხდა, იმ ჩამოსაკცევში? (ხანგრძლივი პაუზა) ჩიბილო! (ჯარბის და საშხრატულოდან შემოაქვს ჭიჭიტი წყალი) ჩიბილო!

ჭ ი ბ ი ლ ი. გაწე, ქალო, იქით! (პაუზა... ზურაბს) დედა! დამისი. (პაუზა) ახლა იმისი ბაღნები.. ეს, ბონდოია!

(ზურაბმა დედას მიწაღდა).

ბ ა ბ ი ნ ე. უბედური მისი ცოლ-შვილი... შენ ხომ არაფერს გიტყვიან, ა?

ჭ ი ბ ი ლ ი. რას ნერჩებობ, ქალო! მგაზე ვიჯერო ახლა? (სევას) აფეთქებოდა ჩამიარბა ის საწყალი დავი თავზე დედაზე. ოლი საათი ვეძებო, ძლივს ამოვიღეთ მისცავი. (პაუზა) გამწარდა, განდგურდა ოჯახი.

ბ ა ბ ი ნ ე. დედა! დედა! რამდენი წელი უავარიოდ მუშაობდით. გული მიტყობდა, რაღაც საშინელება მოხდებოდა. ვგრძნობდი, უბედურება არ აგვცდებოდა. აკი გულებზე, დაანდე თავი, გადი პენსიაზე! შენ მაინცა...

ჭ ი ბ ი ლ ი. (შეაწყვეტინებს). გააჩუმე ენა! (სანგრძლივი პაუზა) რა ბიჭი წავიდა? (პაუზა) შენ როგორა ხარ, ზურაბ?



ჭურაბი. მე რა მიშავს, მამა.

(პაუზა)

ჭიბილო. (წამოღდა). ეგა, ხაწალი ბონდოია...
ეშაწვილი მოვდა შახტში... თვრამეტი წლიხა მე
ამოიფიანე ხრესილიდან, ჩემს ზელში დავაქცადა...
შეღლით მიყვარდა, მარა, რა გამოვიდა. რაა მარტო
სიყვარული? (ბაბინეს) ხამახი მანეთი გამოშიტანე! (ბა-
ბინე ვედანს... ჭურაბს) მარტო ჩამოხვედი? (ჭურაბმა
თავი დაუქნია. პაუზა. ჭიბილომ თანჯარაში გაიხედა)
წვიმა დაიწყო... სად დავიარაგე, ქლოო?
ბაბინეს ხმა. არ დავთვალო?

(პაუზა)

ჭიბილო. ცოლ-ველი როგორა გყავს?
ჭურაბი. კარგად, მამა, კარგად არიან.
(შემოდის ბაბინე. ჭიბილოს ფულს გადასცემს)
ჭიბილო. წავედი მე. (მიდის)
ბაბინე. სად მიდიხარ ამ წვიმაში? (ჭიბილომ
ამრეცლია მოხედა) მეც წამოვალ, ჭიბილო! (ორთი-
ადე ნაბიჯი გადადგა და შეჩერდა. ჭიბილო გადის)
სად წავედა?

ჭურაბი. მიცვალებულს მიხედავენ, უპატრონებენ.
ბაბინე. ღმერთო, შენი ხახელი ჭირიმე! ღმერთო,
მევიდობით გამოაღწიოს იქიდან.

(პაუზა)

ჭურაბი. კოესპირული წვიმა დაუშვა.
ბაბინე. დაქეი, დედა! (ორიენი მაგიდას მიუხს-
დნენ)

მ ე ო რ ბ ს უ რ ა ბ ი ი

საგანრიგო ოთახი. კედელზე — შახტის სქემა.
გრძელი, გაშიშვლებული, უსუფრო მაგიდა. გრძელი
სკამები. პატარა მაგიდასთან ზის ანტონი. ტელეფონ-
ზე ლაპარაკობს.

ანტონი. მისმინე, ეზეკია! ღმერთი არ გაგიწყ-
რის, მაგათ გვერდიდან არ მოშორდე, ბიჭო... რა-
ვარც გითხარი, ისე მოიქციე... ხო... (კარებში გამოი-
ნდა ჭიბილი) შემოდი, ჭიბილო! (ყურმილი) აი, ჭი-
ბილოც მოვიდა... აბა, რას იტყვის?! აუფლებლად და-
მირეკე. არა, მაშინვე წვეით... რა?.. ხო... ხო...
გალოდებო, აბა! (ყურმილი დაღო) რა ქენით, როგო-
რაა საქმე? დაქეი!

ჭიბილო. მთელი ღამე იქ გავათიე. ამ დღიას
წავიდ-წამოვიდნენ ბიჭები.

ანტონი. რას ამბობ, ვის ეძინა თუ კაცი ზარ!

(მცირე პაუზა)

ჭიბილო. ბონდოს მამა ჩამოვიდა. ხრესილში
მიასვენებენ.

ანტონი. ხო, რა თქმა უნდა... სოფელში დაბა-
დებული და გაზრდილი კაცი თავის მამა-პაპასთან
უნდა დაიბაროს. ჩვენგან რაც საჭიროა, ყველაფერს
გააკეთებთ. მთელი შახტი დებმარება... რას იზამ,
ახლაგარდა კაცის სიყვდილი... სანამ სრულწლოვნება
გახდებიან, ობლები დახმარებას მიიღებენ. აქტი უკვე
შედგენილია. (პაუზა) რამდენი წელი უვარაოდ ვმუ-
შაობდით, ჩემო ჭიბილო. პრემიები არ გვაკლდა, ტა-
ში, პატრისცემა და ქება-დიდება. ამ ავარიამ თავდაუი-
რა დაუყვანა ყველაფერი. ჩვენს ილაღზე სწორედ მა-
შინ ჩამოიქცა, რაცა უზანი ჭილდოწეა წარდგენილი.

ჭიბილო. ღმერთს რომ თვალები ჰქონოდა, ყვე-
ლაზე დიდი ჭილდო იმ ბიჭის სიცოცხლე იყო. (პაუ-
ზა) ანტონი! (განცხადებდა გაუწოდა)

ანტონი. ეს რა არის?
ჭიბილო. ანტონი... სანამ ის ბიჭი არ დაიბარებდა,
მოდი, გამანთავისუფლებ.

ანტონი. რას ამბობ, კაცო? ავარია რამდენ ხანს
გავაცდენს თუ იცი?! ახლა შახტს ელატატება? ჩვე-
ნი ჩაფურთბებული საქმე ვის შევატოვო ხელში?
დანა და ყველი ერთად გვაქვს. ავარიის გამომწვევი
მიზეზების შეხასწავლად სპეციალური კომისია გა-
მოყოფილი.

ჭიბილო. მიზევი? მე მეთხოვნ მიზევი.

ანტონი. მაშ, ვის ჰკითხავენ... მოიცა, გუშინ ამ-
ბობდი, არაფერი ვიცო, ასე უცებ რა მოიფიქრე,
შე კაცო!

ჭიბილო. მოიფიქრე? ამას რა მოფიქრება უნ-
და! ჩვენ დავლუბეთ ის ბიჭი. ვიდეით და ვუცდი-
დით, სანამ თავზე დავედებოდა და აბა... რა ბიჭი
მოკვდა, რას ბიჭი... (პაუზა) გამოშვი, ანტონ! ხრესილ-
ში მინდა ჩავიდე. შახტში მე მოვიყვანე, შეღლით
მიყვარდა ბონდო, იცი შენ.

ანტონი. დამწვიდდი, ჩემო ჭიბილო! მე მესმის,
მძიმედ განიცდი. ყველა განვიცდით, მარა, ახლა წასე-
და-წამოხვდისათვის არ გვეკლია. რომელ გან-
თავისუფლებასა ღაპარაკი? მთელი შახტი ფეხზე
დგას. ცოტა წინ უნდა გავიხედოთ. ხომ ხედავ, მუშე-
ბი გულზე არიან გამსყდრები. იმათაც ანგარიში უნდა
გაუწოთ. ავარიის ზუსტი მიზეზის დადგენა ბევრ
გაუგებრობას აგვიცლებს თავიდან.

ჭიბილო. რა გაუგებრობას?

ანტონი. ესეც ასახსნელია, კაცო?! უზანი გაჩერ-
და. მუშობა შეუფრხდა. ხომ იცი, ავარიის ადღენას
რამდენი დრო უნდა. წლის ბოლოს ცეცხლს რომ
შემოგვინთებენ, ეს ყველაფერი (ცისრზე ხელს იდ-
ებს) აგერ, აქ დაგვაწვება, ა. აბა, რა გგონია?! (მცირე
პაუზა) მანც რა მოხდა? მართლა გავი აფეთქდა
თუ, ჭრასო მუშები ამბობენ...

ჭიბილო. მუშები? რაო, რას ამბობენ?

ანტონი. ვითომ არ იცო... აბა, ქაღალდი და ახ-
ლავე ახსნა-ვანმარტებითი ბარათი დაწერე... ჭიბი-
ლო, ამდენი ხანი შახტში მუშობ, დაფანებული კაცი
ზარ. გამოცდილება დიდი გაქვს, ქიციც იცი და ქიცი-
მაცუნა? ყველაფერი დაწერილებით დაწერე, ისე
დაწერე, შენს უზანსა და ბრიგადას ჩირქი არ მოცი-
ხო... ხო, დაქეი!

ჭიბილო. რა დაწერეო, ანტონი! არ მესმის
შენი გადაკრული სიტყვა.

ანტონი. კაცო, ჩემი კი არა, შენი მუშები ღაპა-
რაკობენ... მუშები ამბობენ, რომ ის ხაწალი...

ჭიბილო. რაო?

ანტონი. რაო და ბონდო კაკუშაქე თურმე თავის
თავს ემსხვერპლა. თვითნებობდა, ინსტრუქციის წე-
სებს არ იცავდაო და აი... სიჭიჭემ რა ქნა.

ჭიბილო. ვინ? ბონდო კაკუშაქე?.. შენც უურს
უგდებ, რასაც უბედობენ?

ანტონი. ვითომ რაა დაუჭერებელი?

ჭიბილო. მანც რას აკეთებდაო?.. არა, მაგი არ
თქვა, თუ ღმერთი გწამს! ის თავის სიმართლის გზით
არი, ჩვენ აქ...

ანტონი (შეაწყვეტინებს). მოიცა, ჭიბილო! ახლა
არც გადღის აჩუყების დროა, არც ვინმეს თავდებად
დადგომა საჭირო. ავარია ხომ აფეთქებისას მოხდა?

ჭიბილო. მერე?



ანტონი. აფეთქების წინ გაზი რამდენჯერმე გაიზომა. ტაბელში ყველაფერი აღნიშნულია. ისე რომ შეთანხმდეს ან ნახშირორჟანგის მომატება გამოირიცხებოდა. ვენტისადაც სრულ წესრიგშია.

ჭიბილო. წესრიგშია კი არა, გადასაყრელია ის კომპარტსერბები!

ანტონი. მაცალე, მაცალე! კომისიამ უკვე შეამოწმა და დაადასტურა, რომ უწესრიგოდ მონგრეულმა ქანებმა ლავი ჩამოაქცია, გზა ჩახერგა და სახიშმელი გამაგრება გამოყარა. (ხმა იმბალა) ბონდო კაცულამე თუ ბურღის დაგრძელებით შურების სიღრმეს ზრდიდა, მენ ეს იცოდა და მაღავედი...

ჭიბილო. (იყვირა). ტყუილია!. ვის მოუბრუნდებოდა მაგის სათქმელად! ცხრა წელიწადი გვერდიდან არ მომშორებია. რომელი გამოუცდიელი ბარტყი ან თავყერძა ის იყო... ტყუილია! ის სანგრევი დასაქცევად იყო გაშვებული... ვაშვირებო, კაცი მოკვდა, ჩიტი ხოცა... გამოდის, რომ ყურელთვის მკვლარია დანაშავედ, არა?! (ხმა იმბალა) მე მესმის, საითაც დაფაუვედ წყალი, მარა, არ გამოგვით მკვლარს შეხეოცოთ ხელემბი ტყუილად ფაფხურობთ!

ანტონი. ჭიბილო, შენ... დაუქრდი, რას ლაპარაკობ, თვარა... შახტის ხელმძღვანელობისათვის დღეს უკვე ერობოლია, რომ თქვენს ბრგადაში შურების რაოდენობას კი არ ზრდიდით, მათ სიღრმეებს აგრძელებდით. ვის რაში სჭირდებოდა აგრძელებით მეთოდული ჯვანახშირის ამოღება?! ვინ გასოცდა ამ გზით გეგმის შესრულებას?! ბონდოსთვის მანამდე უნდა აგებოდა თვალი, ხანამ თავს წააგებდა... მოკლედ, აი რა: ხანამ გვიან არ არის, ჩაუფიქრდი. მთელი პასუხისმგებლობა შენს კისერზეა და საქმეს იქამდე ნუ მიიყვან, ერთი განცხადება კიდევ!

ჭიბილო. ნუ მაზინებ, თუ ღმერთი გწამს!.. ოცდარვა წელი შახტში ვწიკე, წლობით ორ ცვლაში მიმუშავებო. ბევრი გაიჭრებო და ვაგლობო მინახავს, მარა, კაცისა და საქმისთვის არასოდეს მიღალტნებო... ორი წელია პენსია მიეუთვნის... ისე, ჩემთვის რომ ვთქვათ, გამოიჭრებო... კი გამოიჭრებო...

ანტონი. ხანამ პენსიას დაინიშნავდე. ჭერ ახსნა-განმარტებითი ბარათი დაწერე, დანარჩენი მერე ვილაპარაკოთ.

ჭიბილო. ანტონ ბარბაქაძე! ნუ გეკენება იმის იმედი, შე ქალადი დაწვერე და შვი ერთი სიტყვა ტყუილი ეტროს.

ანტონი. სიმაართლე, მხოლოდ სიმაართლე დაწერე. მესახტები დაგამოწმებენ, რომ მიუხედავად არაერთხელ გაფრთხილებისა, კაცულამე...

ჭიბილო. არა! მკვლარს არავის გავალანდებინებ, იცოდეს! ჩემს დანაშაულზე მე ვაგებ პასუხს, შენ შენი თქვი. სიმაართლე თუ ვინდა, ეს არის. (პაუზა) ჭერ მითხარ, ვინ დაეპოწმებს?.. ემე! (ხელი ჩაქნია, მიდის)

ანტონი. მოიცა, ჭიბილო ყოველთვის დამყოლი კაცი იყავი, ახლა რა მოგივიდა? (ჭიბილო შეჩერდა) ნუთუ არ ფიქრობ, ამას რა მოჰყვება? ახლა მინიშნებლობა აქვს ვითომ... იმ ახსნა-განმარტებითი ბარათში... წარსულს უკან ვეღარ დაბრუნებ, ჩემო ჭიბილო! დღეს ჭკვიანი კაცი თავიხი უნდა და ბრიგადის ინტერნებს დაიცავს. ჩვენი მტერი ჩივარს და ქვეყნის უბაში, ერთი კაცის გულია... (კარგში ეხეკა გამოჩნდება. ეტყობა, ეს-ესაა შახტდან ამოვიდა. შეშატს ტ.სისემელი და ამოსვრელი რეზინის ჩექმები

აყვია. თავზე ჩაფხუტი ახტარეს) მოდი ეხეკა-რომ-გორაა (საქმე)?

ეხეკა. (ჩაფხუტი მოხიდა). გამარჯოა, ჭიბილო! ჭიბილო. გავიშარკოს!

ეხეკა. უკან ამობრუნდენ, უფროსო. ყველაფერი თავდაყურა დგას. ის საწყალი თავისი უკუყობოთ: მკვლარი. ლავია ჩამოქცეული.

ჭიბილო. (იყვირა). ლავი რამ ჩამოაქცია?! ეხეკა. ქანები უბერიოდაა მონგრეული. შურების სიგრძე...

ჭიბილო. (შეაწყვეტინებს) ბიგები?! ეხეკა. რაა, ბიგები?! გამოსაცვლელი არც ერთი არ იყო!

ჭიბილო. ღმერთს ნუ სცოდებ, ეხეკა! გაიძვრა და პირის გამტები რომ ხარ, მთელმა ოკრიბამ იცის. შენ მარტლა კაცი არა ყოფილხარ!

ეხეკა. ხმა ჩაიწყვიტა. (ანტონს) რას რლანდებო, აბა! ქუა არა აქვს ამოდენა კაცს.

ჭიბილო. ვის არა აქვს ქუა?! შენითონა ლაწირაკებს იქით ვასვლი...

ანტონი. რა გაყვირებს, ჭიბილო?! თუ გესმის, რას იხარტები... ბიგები რა შუაშია? ბონდო კაცულამის შეცდომა...

ჭიბილო. თქვენმა მემე! კომისია უკან ამობრუნდა... აქი შეამოწმა და დაადასტურა?! თქვენ რომ გკითხოთ კაცმა, ზე სადღა, ყველგან რკინის ბოძებითა გამაგრებულთ. დიდი ხანია სიცრუე წესად აქციეთ. ქუეყანა რომ აიკეთო, ყველაფერი შექანიზებულიაო, ვის ატყუებდით?! რამდენჯერა ვთქვი: ბიგებია გამოსაცვლელი, ბიგებია გამოავცვლელი... ხანამ თვალემა არ დაგვეთხარა... ჩემი თავისთვის ვერ მიმატებო, მგონია, მე მოვკალი ის ბიჭი.

ანტონი. კარგი, კაცო, ეს რა გულჩვილობაა! სპეციალისტები თავიანთ დასკვნას გამოიტანენ. ჩვენ საქმეს კაცა ვაგმწვავებო... ჭიბილო, წინ აღარ იუფრებო, კაცო! ჭარიდან ბიჭი ჩამოვივია, მოყუყურე შახტში და... დავემხარებოთ. ბინას მიიღებ, ინტერტების ლიმიტს მივცემო. ამ კვარტალში მსუბუქ მანქანებს ვანაწილებო. კაცმა რომ თქვას, შენ აქამდეც უნდა გამოგვეყვანა, მარა... ფული თუ ჭიკრია, ავერ, ეხეკა გასტებო. (ეხეკას) ჩვენგან რას ითხოვენ?

ეხეკა. ცვლის უფროსმა და ბრიგადირმა ახსნა-განმარტებითი ბარათები წარმოადგინეთ.

ანტონი. მოდა, დასხედით და დაწერეთ. (ჭიბილოს) დამოქრე, დაუსტელს არც ერთს არ დაგვეთვებენ, მარა, ხახვლშიცაა განსხვავება. წლის ბოლო კარგია მომდგარი, ძმაო! კანიდან რომ ამოვჭვრეთ, ავარია სამ დღეში უნდა აღკავდნოთ... დაღუპულს ახლა აღარაფერი ეშუღებო... სახელწიფიყო გეგმა რომ ჩავვიყარდეს, ვინ გვაპატიებს?.. დასხედით, აბა! ქვეყნის სალაპარაკოდ ნუ გავხდით საქმეს. ყველაფერს ასე აჯობებს, ჩემო ჭიბილო.

ჭიბილო. რა დავწერო, კაცო?! ანტონი. დაქეი, დაქეი!

ჭიბილო. რა დავწერო, კაცო?! რომ მკითხავენ, აქამდე ხად იყავი, რა ვუპასუხო? ეშამეა, შემაცდინა და ტყუილი...

ანტონი. (შეაწყვეტინებს). კარგი, ახლა, თუ ძმა ხარ! რას ჭკია ტყუილი და მარტალი?! დაწერე, რომ შენ ერთხელ ვააფრთხილე, მარა, არ დაიჭერა, არ გაიგონა. (დაუყვავა) დაქეი, ახლა, ნუ ჭიუტობ. შენი სიტყვა თუ საერთო საქმეს წაადგება, ის უკვეა აღა-



რაა ტუფილი... აბა! (ჭიბილო და ეხეკია მაგიდას მი-
უსხდნენ. ანტონმა ორივეს ჭკალადი და საწერ-
კალამი წინ დაუწყო... დროდადრო ეხეკია ჭიბილოს
წაწერში იჭყიტება) ჭიბილო, იმის ჩვენება კი შეიძ-
ლება... იქ ერთი კომპარსორი მართლა გამოსაცვლე-
ლია. თუ გინდა, ჩაწერე ეს და.. (ტელეფონი რე-
კავს. ანტონმა ყურმილი აიღო) დიხსე! ა, შენა ხარ?...
აბა, ესლა გვინდოდა?... არა, თვითონ, თავისი გაუფრთ-
ხილებლობით... რას ამბობ, ამისთანა რისკზე ვინ მი-
დის, თუ ძმა ხარ... ხო... ხო... რავა იქნება, ჩამონგრე-
ული და ჩაოსრებულია... კი, ახლა დაიწყება ერთი
ვაი-უშველებელი და აღარ გათავდება ამაზე ლაპარა-
კი... დაკრძალვა? (ჭიბილოს) დაკრძალვა როდისა?
ჭიბილო. შაბათს.

ანტონი. (ყურმილში). დაკრძალვა — შაბათს...
ხო... ხო... კარგი, მეტი დაგიჩვენებ. (ყურმილი დადო.
ჭიბილო წამოდგა) დამთავრე?
ჭიბილო. მოვრი.

ანტონი. (წაწერს სწრაფად გადაავლო თვალთ).
ეს რა ახირებული კაცია! არა, ეს მთლად გადაარეუ-
ლა! კაცო, მე განცხადება გთხოვე... შენ სისხლი ხომ არ
უნდა გამოიშრო, ძმაო! მე განცხადება გთხოვე თუ
ახსნა-განმარტებით ბარათი?!

ჭიბილო. შევარცხვინე თქვენი დახმარება, თქვე-
ნი კაცობაცა და ეხეკიას ნახესხები ფულიც. ჭერ
მკედარი არ გაციებულა, ამოდენა ცოცხა-ბრალი იმას
გინდა აპკიდოთ, არა?! თფუ, თქვენი! (მიდის).

ანტონი. მოიცა, ჭიბილო! საქმეს ასე სჭირდება,
კაცო!

ჭიბილო. (შეჩერდა). ეე, ანტონ ბარბაქაძე! მე
ის კაცი აღარა ვარ, ვინც შენ შეგებრძოლებდა... უნ-
და წაიხიდე. ჩემი ბრალიცაა ბონდოს სიკვდილი. (მი-
დის)

ანტონი. მოიცა, კაცო შენი რა ბრალია?
ჭიბილო. ხომ გეუბნებოდით, ბიგებია გამოსაც-
ვლელი, ბიგებს გამოცვლა უნდა... მართო თქმა რას
უშველიდა?!

ანტონი. (წინ გადაუდგა). ჭიბილო, ახლა... შენ...
ნუთუ არ გესმის, რას შევბი?

ჭიბილო. თქვენ არ გესმით (მიდის)

ანტონი. დაიცა, ორი სიტყვა მათქმევინე.

ჭიბილო. რაკი არ გესმით, აღარც სალაპარაკო
გვქონია.

ანტონი. ჭიბილო, ყელსა მჭრი!

ეხეკია. ორი ბიგი ღირს ვითომ სალაპარაკოდ?

ჭიბილო. (შეჩერდა). უბედურებაც ისაა, რომ
ორი იყო გამოსაცვლელი და არა ათი! (მიდის).

ანტონი. თავის გაფარება გინდა, არა?! არ გა-
მოვივა ის ბიჭი თავის თავს ემსხვერპლა, მე ამას
დავამტკიცებ.

ჭიბილო. მეტი რა ჩარა გაქვთ! თქვენ ის ხალხი
ხართ, ბუფს სსილოს აშობინებთ, „ტყუებულას“ აღმა-
უქცევთ თავს!

ანტონი. იცოდ, ამისთვის პასუხს აგებ!

ჭიბილო. რა კაცი ვიქნები, თქვენისთანა ნაძი-
რალბისა შემეშინდეს. (გაუდის)

ანტონი. უუურე, ამ სულძაღლს! (მცირე პაუზა)
ეს ვინ ყოფილა!.. გაგონილა, ბიჭო?! ფეხებზე დაიკი-
დოს მთელი შახტო, ფხანი, უფროს-უმცროსი, ერთი
ავარიის გულითა, ასე უნამუსოდ გაგწეროს! რავა,
გააცოცხლებს თუ?! ახლა მთელი წელი ჩვენი ღანძ-

ღვის მეტ არაფერს გააკეთებენ, ეს უტვირო „შამა“-
ძალიე კი დაღბინებული უნდა იქდეს შინ და შო-
რადან გვიფურხოს.

ეხეკია. გაუშვებენ?
ანტონი. წინ ვილა დაუდგება?.. მე თუ მკითხა-
ვენ, კინწისკრით უნდა გაავადოს კაცმა. უკან აღარ მოა-
რდებს. (პაუზა) არა კენი, დამთავრე?

ეხეკია. ჭერ არა.
ანტონი. არაღს ელოდები?

ეხეკია. მარტო მე?

ანტონი. რავა სულელივით კითხულობ! მაშ, ვინ?
ეხეკია. არ ვიცი.

ანტონი. სწორედ შენი ნათქვამი დაამტკიცებს
სიმართლეს... ეს განცხადება კი დიდი კოხი-
რია... ალბათ, მკონია, ყუავილებითა და სასულედ ორ-
კესტრით გააკეთებენ... განდაბამდე გზა სქონია!

ეხეკია. (ცერი შემართა). იქ არაფერს იტყვის?
ანტონი. ვის სჭირია ცარიელი სიტყვები! მთა-
ვარი სახუთია. დაქვით! (ეხეკია დაჭდა. წერას აგრძე-
ლებს) მაინც რას გადაფოფრა იმ ბიჭს?... ა, ეხეკია?

ეხეკია. არ ვიცი.

ანტონი. თან არ ჩამყვებს... შენ გგონია, მართ-
ლი ის ძირმომპალი ბიგებია ავარიის მიწეში?

ეხეკია. არ ვიცი... ჩავწერო?

ანტონი. რა უნდა ჩაწერო, ბიჭო?! შენ თუ ფიქ-
რობ, თავზე ხელს გადავიხობენ. ორი ბიგის გულსი-
თვის გავფუჭდეთ ხალხი? (პაუზა) როდის იქნება
კომისიის დასკვნა?

ეხეკია. არ ვიცი.

ანტონი. შენ რავა, სულ „არ ვიცი, არ
ვიცი“ გაიხაზი. დღეს რა მოგივდა? (პაუზა) დედას
გიტრებ, ჭიბილო სოფრომაძე, თუ მოგივდე ბელში!

მ ე ს ს მ ი ქ უ რ ა ტ ი

პირველი სურათის დეკორაცია.

ჭიმშერის ხმა (მეორე ოთახიდან). დედა, რომე-
ლი საათია?

ბაბინე. ადექი, ადექი, ძილისგულა! შუადღემ ლო-
გინში მოგიწერო.

(პაუზა).

ჭიმშერის ხმა. ჩემი შარვალი რა იქნა?

ბაბინე. შარვალსაც მე ეცითხები, შვილო... ღმერ-
თო, თავს მომაკვლევენებს ეს ბიჭი.

(პაუზის შემდეგ შემოდის ჭიმშერი. სპორტული
შარვალი და თეთრი მაისური აცვია)

ჭიმშერი. თავი მიბრუის.

ბაბინე. რატომ უარესი არ დაგემართება!
ჭიმშერი. ღამის გამსკდეს.

ბაბინე. ჭიმშერ, მოიხედე აქეთ, დედა. კაცს გუ-
ლი ხელით უჭირავს, არ ვრცხენია? არ მოგებრდა
ეს თავაწყვეტილი ღრეობა?! ასე უსაქმურად რო-
დემდე უნდა იყო? მეტიც მოთმენა აღარ შემიძლია,
შვილო!.. ხო, ხო, იცინე. შუალამისს რომ შემოვხე-
ტები, კარს არ გაგაღებ, იცოდეს!. ვის დასცინი, შენ?!
თავი გინდა მომაკვლევიანო? მითხარ, თავი ჩამოვიბრ-
ხო თუ შეეეკვს ხართულიდან გადავხტებ?

ჭიმშერი. შენ გაბედე, დედა, პარაშუტს მე ვი-
შოვი... აუ, როგორ შტკია.

ბაბინე. ღაწანდარობის გუნებაზე კი ზარ.



მოვიდეს მამაშენი! ჭერ მოვიდეს მამაშენი! (პაუზა) ჭიშკერ, ვის ველაპარაკებნი?

ჭიშკერ. ეხლა დედან, დედა, ხვალედან ვიწყებ ადამიანურ ცხოვრებას. „ბორჯომი“ სადა?

ბაბინე. მაიცვარაში. შენ არ ვაგაცია, დემრთმა. (ჭიშკერმა მაიცვარი გამოაღო. ბორჯომის ბოთლი მოიყუდა. რეკავს ზარი. ბაბინე გადის კარის ვასალბად... შემოდის ჭიბილოსთან ერთად)

ჭიბილო. ეს ახლა ადგა?

ბაბინე. ჭერ პირიც არ დაუბანია.

ჭიბილო. ზურაბი ხალ რაბი?

ბაბინე. ფოსტაში. კიდეში უნდა დარეკოს.

ჭიბილო. ფოსტაში?

ბაბინე. ხო, რა იყო, ჭიბილო?

ჭიბილო. ა. რ. ფერი. შორაზე სათევზაოდ უნდა წამყვანა ორივე. (ჭიშკერს) ხვალედან სხვა ცხოვრებას ვიწყებთ. ვინადროთ, თვეში დავიჭიროთ. ხვალ წავიდეთ შორაზე.

ბაბინე. შახტში არ მიდიხარ?

ჭიბილო. რა მინდა შახტში? (ჭიშკერს) რამდენი ხანია ანკესი არ გქერია ხელში?

ბაბინე. ანკესს რავე დაიჭერს, ბერა, წელი სწყუდება. ღვინის ჭიქისთვის ვერ უღალტნია. ჭიქობე, წუხელ, როდის მობრძანდა... რატომ არ ეკითხები?

ჭიბილო. იქიფოს, რა მოხდა მერე? წავიდეს, გალაღებს, გაიარ-გამოიაროს. (ჭიშკერი იტინის) ქარი-ღეს ახლა არ ჩამოვიდა?

ბაბინე. გალაღებს ხომ? (ჭიშკერს) რაა, სულელურად რომ იტინი, ბიჭო? ნეტავ ვიცოდე, ვის ასულელტებ? ხარკში მინც ჩაიხედე, შე ბედოვლათო! (მცირე პაუზა) მართლა, ჭიბილო! რა გითხრეს, რავე გადაწყდა შენი ამბავი?

ჭიბილო. არაფერი.

ბაბინე. როგორ თუ არაფერი?

ჭიბილო. თითქოს იყო და არა იყო რა... ეს შენი ჭიბილო სოფრომაძე საწუშაოდან გაანთავისუფლეს და სახტეი საუვედურაც აპკიდეს.

ბაბინე. რაო?

ჭიშკერი. გაგანთავისუფლეს, მამა?

ჭიბილო. მორჩა, დღეიდან ჩემი ფეხი აღარ იქნება შახტში!

ბაბინე. დედა, ჩემი სიკვდილი! დედა, რატომ ვარ ცოცხალი! ამდენი წლის შრომა და ამავი კაცს წყალში ჩაუტარონ, ესაა მავათი ადამიანობა? ესაა სამართალი? (მცირე პაუზა) კაცო, მართლა გამოგიშვეს?

ჭიშკერი. მამა, გაგანთავისუფლეს თუ?...
ჭიბილო... კი. არა, ჩემი ნებით წამოვიდი. განცხადება დავქვერე.

ბაბინე. რას ამბობ, ადამიანო! სტუფო! ჭიშკერს ვაფიცებ, სტუფო... შეზედე, შვილო, რა ფერი ადებს. (ჭიბილოს) საუვედურით გამოგიშვეს და კიდევ იხტობარს არ იტხავ? ოცდაათი წელი შახტს შესწირე, შენი ჭანი და ქანმრთელობა იქნა ჩაქცეი და ასე ერთი ხელის მოსმით გაგანთავისუფლეს?

ჭიშკერი. შენც მაგას არ ნატრობდი?

ბაბინე. მე?

ჭიშკერი. აბა, რა! ზურაბს უვებლდე ეუბნებოდი: უთხედე, რას დავსგავსა მამაშენი. აღარ შეუძლია, უთხარო... აბა, უთხარო... ანტონ ბარბაქაძის..

ბაბინე. გაჩუმდი! გალოთებულო უქნარა! პანდურით როდის გამოაგებენ-თქვა, ამას ვნატრობდი?... რატომ მიწა არ გამისკდება! გეგმა ვერ შესრულდა —

ჭიბილო სოფრომაძე გათათხეს. ავარია მოხდა... ჭიბილოა დამნაშავე... გაიძულეს ხომ? შენზე ვაღატაკებეს ჭოხი და გაიძულეს, წამოსულიყავი. კი, ასე იცინა: ამ დროს განცხადებას დააწერიინებენ ხოლმე. ჩანმრთელობის გაუარესებას მოიგონებენ, ან რაცაა ჩანდა... შენი ღდე და მოსწრება ქიბი მიწისქვეშ მუშაობით მოიჭერი, ასე უმადურად თუ გრავდენ ხელს, თავზე ლაფს დაგასამდნენ, ამას მოვიფიქრებდი?... ისე...
ჭიბილო (შეაწყვეტინებს). კარგი, ქალო, რა ვაგრძედე გაბრძობის მავარივით.
ბაბინე. ისე, ახი კია შენზე. ხომ გეუბნებოდი: აღარ შეგიძლია, ჭიბილო, დროულად წამოდი...
ჭიბილო. (შეაწყვეტინებს). გაჩუმდი, თვარა, შენზე ვიყარე იმითი ჭავრი!
ბაბინე. (ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ). ახლა რაღა გვეშველება, ჭიბილო. პენსიით გინდა აცხოვროოქახი?

ჭიშკერი. აუჰ, ეს რა თქვა! (მამას) გაიგონე. რა თქვა?... დედა, რავე „ტუბულებასავით“ დღეში სამჭერ იცვლი ფერს. (ირონით) მართლა, რაღა გვეშველება, ახლა ხომ მშვიტები დავიხოცებოთ. (მამას) პენსიიე გინდა აცხოვროოქახი?

ჭიბილო. (ბაბინეს) რატომ პენსიით? მივდგებ-მოვდგები, კაცისთვის საქმე დაილია? აი, ჭიშკერი წამოგვეშველება.

ბაბინე. ამის იმედი გაქვს? ამ დასმარებული ტყე-ქორას იმედი გაქვს? ეს... ეს დღეს თუ ხვალ ცოლის წამოისვამს კისერზე.

ჭიშკერი. უთხარი მავრად ჩამოქვდე.

ბაბინე. გაჩუმდი, უსინდისო! შენ მახსრობის მეტე არაფერი იცი, ჩემს საწამებლად ხარ გაჩენილი.

ჭიშკერი. დამშვიდობ, დედა, ცოლის შერთვას არ ვიჩქარი. გადავიფიქრე.

ბაბინე. მჰ!

ჭიშკერი. ჰო.

ბაბინე. რა?

ჭიშკერი. ასეა და რა ექნა.

ბაბინე. მავთებ ხომ? გინდა სისხლი ჩამეჭკცეს თავში.

ჭიშკერი. სიმართლეს გეუბნები.

ბაბინე. (ჭიბილოს). ა, უყურე, გადაიფიქრა! თავის ამფსონებთან წანწალი და უქმად უოფნა ურჩევნია. იმ დამეს ისე დამაუფიანა, კინაღამ გული გამოსცდა. ახლა გადაიფიქრა!.. (ჭიშკერს) ყველაფერს ასე ადვილად რავე უჯრებს. მამაშენის მშავი შენ არ გენადვლება, არც... იმ გოგოს რაღას აუბედურებ. (ჭიბილოს) ანას ცოლის ნოყვანა იწილო-მიწილოს თამაში ჰგონია. წამოუფრინებდა — შუალამისას დამაუენებს თავზე. მოუნდება — გადაიფიქრებს. შენ, შვილო, არანორმალური თუ ხარ...
ჭიშკერი. კარგი, დედა, რა მოგივდა?

ბაბინე. როგორ თუ რა მომივიდა?! ზურაბია, დღეიდან დამედურული ზის, ხმას ვერ ამოადებინებ. მე ხომ ვგრძნობ, რაღაც ცეცხლი უტრიალებს გულში. მამაშენია და ასე გამწარებული გამოუშვეს. მე რომელი ერთი ვიღარდო... (ტირის) არც კი გრცხებინა, უსინდისო!

ჭიშკერი. კარგი, დედა, ტირილი აბა, რა საჭიროა... ღლის დღესვე შევირთავ. მხოლოდ თქვენს თანხმობას ველოდები.

ჭიბილო. ოღონდ მავ დღეს შემასწრო! მოიყვანე



შერე, რაღას უდი? მოიყვანე და ამ ჭავრანს გულ-
ზე... ჯორწილი გადავდოთ პაწია ხანს.

ჭიმშერი. არ გვინდა ჯორწილი. სულ არ გვინდა
ჯორწილი! ახლავე დავრეკავ. (ტელეფონთან მიღის).

ბაბინე. ა, შეხედე! შენ რომ დღე და ღამე გა-
საქანს არ მარტყვდი, ეს ტელეფონით ირთავს ცოლს.
(ჭიმშერს) ჩემს ვაგიუებას აპირებ, შეილო?! ასე უკულ-
მართად როდემდე უნდა შელაპარაკო. თუ შენც არ
იცო, რა გინდა?

ჭიმშერი. ვიცო, დედა... გადადება აღარ ივარ-
გებს... ზენე...

ბაბინე. რა, მოხდა რამე?
(პაუზა. იგრძნობა, რომ მოხდა)

ჭიმშერი. ჩვენ... მე და ლალის... ჩვენ ძალიან
გვიყვარს ჭრთმანეთის.

ჭიმბილო. შენ გაგახარა, შენმა გამჩინმა! ძლივს
არ გავცოცხლდი კაცი!

ბაბინე. რა საულწასულები ხართ, შეილო, დღე-
ვანდელი ახალგაზრდები... პერანგი მანც ჩაიციო, ანე
დღამა აღარ შეგშენის... აწი, შენ ინსტიტუტისკენდა
გაიხედავ? ააა! (მეორე არ იქნა ჩემი შტერი).

ჭიმშერი. ა. (პერანგს იცვამს). ისე ხარ მოწადინე-
ბული, ლამის ჩემს მაგიერ შენ მოეშინადო... დედა,
დაუსწრებელზე ჩავაბარებ. ენახოთ. ჭერ მუშაობა უნ-
და დავიწყო.

ბაბინე. ღმერთსა მაღლია! შენი თავი მაჩვენე,
შვილო, გზაზე დამგვარო... მოიცა, სად აპირებ მუ-
შაობას?

ჭიმშერი. შახტში.

ჭიმბილო. შახტში?

ჭიმშერი. ხო, რატომ გაიკვირე?

ბაბინე. რას ამბობ, ჭიმშერი? რა გინდა შახტში?!
მამაშენმა ძლივს გამოაღწია და შენ შახტში... დედა
თუ გიყვარს, ეგ მეორედ აღარ გაშავონ!

ჭიმშერი. დედა, მე...

ბაბინე. არა! საში დღეა ბონდო დამარხეს. შახტ-
ში ვინც ჩადის, არ იცის, იქიდან ცოცხალი ამოვა თუ
არა... მე შავის უფლებას არ მოგცემ, იმ ქვესკნელ-
ში...

ჭიმშერი. (შეაწყვეტინებს). რა მოგივიდა, დედა?!
ასე რატომ შელაპარაკები. ეს გადაწყვეტილია!

ბაბინე. არა, არაფრის გულიხანთია! მამაშენს
რომ უყურებ, მიწისქვეშ შრომამ განადგურა. ხომ
ხედავ... შეხედე, უღროოდ რავა ჩამოხმა. ისიც ხომ
ნახე, ქაანწყევტა როგორ დაუფასეს... მძიმეა, ძნე-
ლია, შეილო, შენ ინსტიტუტისთვის უნდა მოემზა-
დო! უფირალი რომ დამჩადეს... დამჭივრე, დედა,
უნწავდელი გაიტანჯები.

ჭიმშერი. დედა! მე...

ბაბინე. არა! არა!

ჭიმშერი. დედა, მომისმინე.

ბაბინე. ღმერთო, რა დავაშავე?! ეს რა ამბავია
ჩემსაქ! ერთი ცაში ფრინავს, მეორე — შახტში მი-
დის ხამუშაოდ. რა ხდება, რატომ მიწაზე ვერ დატე-
ვულხარს სოფრომადეში? (ჭიმბილოს) რას განუშებულ-
ხარ?! უთხარი... უთხარ, რა დღეები გვაქვს ნახაბი.
მესამე ცვლაში რომ ჩადიოდი, მთელი ღამეები არ
მეძინა. მეშინოდა, არ ვიცოდი, თუთარად გათენდებო-
და თუ არა ემან არ იცო, რა არის მიწისქვეშ შრო-
მა, ბავშვია და ჭერ უკვლავთერი ედავილება. (ჭიმ-
შერს) არა, მე იმას ეერ ავიტან, დღედღამე ქვანახში-
რი ანგრიო.

ჭიმშერი. დედა, გეყოფა! დამშვიდდი.
ბაბინე. ჭიმშერი, გემუღარებო, შეილო. იქ...

ჭიმშერი. კარგი, დედა! ვინა ბავშვი? მიწის-
ქვეშ შრომა ძნელია, მძიმეა. ვიცო; ექვსი თვე იქ არ
ვმუშაობდი?.. შახტში ვაქყაცები მიდიან ხამუშაოდ.
გაომუშავებაც უფრო მეტო აქვთ, ვიდრე უშაღლეს-
დამთავრებულეს. (მამას) ხომ მართალია?

ბაბინე. კი, შეილო... მარათალია, მარა... რა
გინდა შახტში?

ჭიმშერი. მამა, ამას შენ მეუბნები? ტუშა სოფ-
რომანის შევიო? ბაბუაჩემი ამბობდა, კაცმა მთა უნდა
გადააბრუნოსო.

ბაბინე. ნუ გააწყალე გული ამ ბაბუაშენით!
(ჭიმბილოს) უთხარ, სხვაგან იმუშაოს. სხვაგან, სადაც
უნდა. მიწაზე საქმე რამ გამოლია?.. ხმა ამოიღე,
ჭიმბილო, თავი არ მოშაკვლევინო!

ჭიმბილო. კარგი, ქალი... (ჭიმშერს) ახალგაზრდო-
ბაში მეც შენსავით ვფიქრობდი, როცა ურო მეჭირა
ხელში, მეგონა მიეღ დედამიწას დავიშორჩილებდი.
მეგონა გულის გავუსერტავ-მეთქი, მარა... კაცი თუ
არ გოდვას გვერდში და არ ხედავს, როგორ ებრძვი
მიწას... რა გითხრა... გონს ახლა მოვედი.

ჭიმშერი. ესე იგი, მსხვერპლი იყო საქირო, რომ
გონს მოსულეთყავი?

ჭიმბილო. (გაოცების სწრაფი რეაქცია).

ჭიმშერი. ხო, მე ყველაფერი ვიცო. ტყუილი
ვერ გათქვივინეს, მაგრამ სიმართლეს ვაქვეცი.

ჭიმბილო. ვაფეციცი?... კი არ ვაფეციცი?! (მცირე
პაუზა) მიდი, დავნაყო წყალი. ვამოვა რამე?..

შეაყარე კედელს ცერცვი.

ჭიმშერი. შენც აღქვი და განცხადება დაწერე.
კარი მაგრად გამოიხურე და წამოხვედი... კი, ჭიმბილო
სოფრომამ მართალია კაცია, სიცრუე ვერ დაცდებ-
ნენეს. მაგრამ რა გამოვიდა?.. ქვეყანა უნდა შეგქმარა,
რკინა დაგვენიტა! რისი შეგეშინდა?

ჭიმბილო. შეგეშინდა?

ბაბინე. ჭიმშერი, შეილო...

ჭიმბილო. კი არ შეგეშინდა? წაიდი, ებრძოლე ან-
ტონ ბარბაქაძეს... მიდი, იჩხუბე, შეძარი ქვეყანა!
დღეს ისაა უზნის უფროსი. (პაუზა) შენ ჭერ ახალგაზრ-
და ხარ, თუ ფიქრობ, ცას და მიწას გაასწორებ... აი,
კლდეს შუბლით რომ შეეჭახები... (სათქმელი აღარ
დამითარა).

ბაბინე. ჭიმშერი, დედა... დაანებე თავი მტყუან-
მართლის ვარჩევას. რა გინდა იმ ჭურღმულში, სიბ-
რდელი. ღებერობაში? შეხედე, ანთონიანით სუნთქას
მამაშენი.

ჭიმშერი. გამაგივებს ეს ქალი! დამანებე თავი!
დამანებე თავი! (მამას) შენგან მისწავლია კაცი თვი-
თონ უნდა იყოს თავისი თავის ბატონ-პატრონიო.

ჭიმბილო. უნდა იყოს... ეე, შეილო, შორიდან ად-
ვილია ლაპარაკი. აი, ენახოთ შენ როგორ იმუშავებ...
ენახოთ!

ბაბინე. სად უნდა იმუშაოს. სად?! ნაიწილამაინო
ჩემი შვილი რატომ უნდა წავიდეს შახტში? (ჭიმ-
შერს) ნეტა რა დაგჩრენია იმ ქვესკნელში?

ჭიმშერი. ოო, ქვესკნელი, წესენელი! მე ვიცო
ჩემი საქმისა. (რეაქცის ხარი. ჭიმშერი ვადის კარის
გსაღებდა... ზურბათან ერთად შემოდის)

უღრბანი. რა მოხდა, დედა? (პაუზა... მამას) აღარ
იტყვიო, რა იყო?

ქ ი მ შ ე რ ი. პეპა-ქუხილის ფრონტში მოვხვდი. სრული ღრუბლიანობა ათი ბაღია. მაგარი რუყვაა.

ჭ უ რ ა ბ ი. (ღიმილით თმა მოუჩქინა). მორჩი მაიმუნობას!

ქ ი მ შ ე რ ი. სათადარიგო აეროდრომზე ვითხოვ დაშვებას.

ჭ უ რ ა ბ ი. (დღვას). შევეცთა ორჭერ გავიფორმ. არ მინასხვებს.

ქ ი ბ ი ლ. ფოსტაში რას მიდილი, აგერ არ არის ტელეფონი?

ჭ უ რ ა ბ ი. გუშინ ვერა და ვერ დავრეკე. გამაგოვა ამ აპარატმა.

ქ ი ბ ი ლ. ამაღამ თუ კიდევ შეეცდები, კარგს იხამ.

ჭ უ რ ა ბ ი. დავრეკავ; მამა. (გადის სამზარეულოში)

ქ ი ბ ი ლ. (ბ.ბ.-ნებს). არ წავივთ კარტოფილის ამოსღებდა?

ბ ა ბ ი ნ ე. ქალი გაგივებასა ვარ, რა მკვარტოფილება.

ქ ი ბ ი ლ. ვარჯი, აბა. (წასვლა დააპირა... ჯიმშერს) აგერ თუ მიგონებს გული... შენ იცი.

ბ ა ბ ი ნ ე. რას აწიბობ, ადამიანი! ისევ მაგას ეუბნენ-ბი? ცოტა რაჲ გამოცდაც შენს თავზე?

ქ ი ბ ი ლ. წავედი მე. (მიდის)

ბ ა ბ ი ნ ე. ჯიბილო!.. მოიცა, კაცო! მარტო რას გააკეთებ? (ჯიმშერს) გამოგონე, შეილო. შენს გაზრდა-გამრავლებას. გული აღარ შემჩნა, დედა. ორ წელიწადში ქვანახშირის მტვრით აგვესება ფილტვები. იქ ცხელი, მანჩრობელა პაერია. რად გინდა ცხოვრება გამოქპარო. სხვაგან... ქსადმე... იქნებ...

ქ ი ბ ი ლ. აღარ წავიდე, ქალო?

ბ ა ბ ი ნ ე. წაიდე... ზო, შეილო, დამიჭერე, დედა, წევე მოვგანატრება.

ჭ უ რ ა ბ ი ს ხ მ ა. ჯიმშერა! (ჯიმშერი გადის სამზარეულოში)

ბ ა ბ ი ნ ე. ჯიბილო, ასე რატომ იმეტებ მაგ ბიქს.

ქ ი ბ ი ლ. კაი, ქალო, კაი! სად წავა, აბა! ექვსი თვე მუშაობდა შახტში და ექვსი წუთი არ გავა, ბიქვანა არ ახსენარ. უველა თავისი ქუთით წაიყვანა. ვაჭირების ტალკვისი იყო შენი ჯიმშერი. (გადიან. სამზარეულოდან შემოდიან ზურაბი და ჯიმშერი. ზურაბს არყის ბოთლი და კიკები უჭირავს. დგამს მაგიდაზე. კიკები შეავსო).

ჭ უ რ ა ბ ი. არ დალევ?

ქ ი მ შ ე რ ი. არა.

ჭ უ რ ა ბ ი. (არაფი გადაკურა) რა მოხდა? დედა რატომა დარდიანი?

ქ ი მ შ ე რ ი. არაფერი. ხვალდიან შახტში მივდივარ სამუშაოდ.

ჭ უ რ ა ბ ი. ოჰო, მამასთან.

ქ ი მ შ ე რ ი. მამა გაანთავისუფლებს.

ჭ უ რ ა ბ ი. გაანთავისუფლებს?

ქ ი მ შ ე რ ი. ზო, განცხადება დაუწერია.

ჭ უ რ ა ბ ი. კარგადაც მოქცეულა. არ გადააყოლებს იმ ავარიას?! კაცს მყურნალოება და დასვენება სჭირდება... შენ გამორული საქმე ეა გადაგიწყვეტია. ქალებს უყვარს მუშახტები, ბუღებოვით დაგებვევანი. (პაუზა) რას ვეები, ცოლს როდის ირთავ?

ქ ი მ შ ე რ ი. დაღესენ. (ტელეფონს ეცა) ახლავა! (ნომერი აკრიფა) ალო, მე ვარ... მალან მომინატრე, ჩემო გოგო... მეც, მეც... მისინე: ახლავ ჩოხლავ ჩემო-

დანი და მოუსვი მამაშენის სახლიდან... არა... დიან დახ, ამ წუთში... რა?.. ვითომ მოვიტაცე?.. აჲ მხოლოდ!

შენ თვითონ მომიტაცე... გამოგონე, რაც გიხსობი ტაქსი დაიჭირე და ახლავე წამოდი... იცოდ, წუთებს ცითვლი. (ყურმილი დაღ) ესეც ასე.

ჭ უ რ ა ბ ი. შენ მართლა აღარ ხუმრობ.

ქ ი მ შ ე რ ი. ხუმრობას მოუსვდა პატრონი. (ფანქარაში იყურება) უცებ ჭაუშვა.

ჭ უ რ ა ბ ი. ჩვენთან ზომ ყოველდღე წვიმს. დაღ-მა ქვევანა! (მცირე პაუზა) ცოლის მოყვანა კარგია.

(პაუზა) რა გინდა შახტში?

ქ ი მ შ ე რ ი. შენ რომ საავაციო სასწავლებელში გაიქციე, ვის დაეითხე.

ჭ უ რ ა ბ ი. გავიქციე... კი არ გავიქციე! (პაუზა) ეი, ჩემო ჯიმშერ! (კრეა შეივსო)

ქ ი მ შ ე რ ი. მართლა ნომრია არ გიპასუხა?

ჭ უ რ ა ბ ი. გასაგებად არ ვთქვი?... ალბათ, შინ არავინ იყო.

ქ ი მ შ ე რ ი. გუშინწინ მეც დავრეკე ზოისთან.

ჭ უ რ ა ბ ი. შენ? რისთვის? მერე?... რისთვის დარეკე?

ქ ი მ შ ე რ ი. არა... არაფერი... ვერ ველაპარაკე ალბათ, შინ არავინ იყო.

ჭ უ რ ა ბ ი. შენ რაღაცას მიმალავ. (ჯიმშერი ღუმს ხანგრძლივი პაუზა) მე რომ სკოლაში გავიქციე... ახლა რომ შენოღნა ვიყო, სხვანაირად შევხედავდი ცხოვრებას... სულ სხვანაირად დავიწყებდი... ესე იგი: შახტში მიდიხარ!

ქ ი მ შ ე რ ი. აბა, სად წვალი! ხელი არ მაქლია და ფეხი. თვეში სამას-ოთხასი მანეთი ფულია. ცოლს ვირთავ, ფული მჭირდება.

ჭ უ რ ა ბ ი. შენ იცი... ერთხელ, ბავშვობაში ჩავედი შახტში. ბაბუამ ჩამიყვანა და ისეთი ცხელი პაერი მეცა სახეში, სული შემეგულდა. ზედ გულზე მაწვეს მთელი სიმძიმე, რაღაც მთელავს და ვეღარ ვსუნოქავ. ვარშემო კი ჩემს გასაბრაზებულად დარბიან ვირბები.

ქ ი მ შ ე რ ი. ვირთხებიც შახტში ჰყავთ იქ, აბა?!

ჭ უ რ ა ბ ი. არა, მე არ გეხუმრები! კარგად მოილოქრე. პარველი ნაბიჯი ხშირად გადაშეყვებრა ცხოვრებაში... საერთოდ თვითმფრინავის აფრენა უველაზე საპასუხისმგებლო მომენტია. კაცის ცხოვრებაც ასეა.

ქ ი მ შ ე რ ი. ვიცი.

ჭ უ რ ა ბ ი. პაერში ფრენის ან დაჯდომისას დაშეხებული შედრომის გამოსწორების შანსი თუ მუდამ არსებობს, აფრენის დროს ოდნავი დაუდევრობა ან სულ უბრალო შეცდომა შეიძლება ტრაგიკულად დამთავრდე.

ქ ი მ შ ე რ ი. ზურაბ, მე დიდი ხანია...

ჭ უ რ ა ბ ი. (შეაწყვეტინებს). ცალი ძრავით თვითმფრინავის დასმა, გამმედობა, სიმტკიცე, ნებისყოფა, ეს უველაფერი გამოსავლის ძებნა, სიცოცხლის გადარჩენის ინსტინქტია. მთავარია არ შეეფრინდეს. შიშს რომ დაძლევ, ცარიელი ხელებით მგელსაც მოგუდავ. (კრეა ასწია).

ქ ი მ შ ე რ ი. მოიცა, რა გასმევს ცარიელ კუჭზე?

ჭ უ რ ა ბ ი. არაფერი არ მინდა. (არაფი გადაკურა).

რომ იცოდ, რა სილადა, იქ, ცაში... ღამით ფრენა უვეთობს, უფრო მშველია, ნაკლებია რუყვა... ხანდახან მგონია, ვარსკვლავებს ხელით მივწვდები.

ქ ი მ შ ე რ ი. ასი გრამიც თუ ზუზუე, ცა ქულად არ მიგანწია და...

ჭუ რ ა ბ ი. (შეაწვევტილებს). მისმინე, ჯიშმერი.. მფრინავები საერთოდ ამაუი ხალხია, ზემოდან გადა-
მოკურებენ დედამიწას, გრძობენ თავიანთ უპირატე-
სობას და ჰიანჯველასავით უშწყო ეჩვენებენ ადამიან-
ნი... ეს სიამავე თუ დაჰკარგე, შენც ჰიანჯველას
დაემსგავსები. ადამიანი ზოგჯერ სორიში მიძვრება,
უნდა რომ თავი დაიმტკიცოს, დაიპატარას... მწერად
უნდა იქცე? ცოცხალი კაცი მწერად როგორ უნდა
გაქციონ? შენი სისხლი თუ მორჩილებას მიეჩნია, გა-
დაიხსნე მაჭა და გამოუშვი... რისთვის გაანთავისუფ-
ლებს მამა? ვერ გატყუებს, ფეხქვეშ არავის ჩაუვარდა,
ტუული ვერ ათქმევინებს და იმიტომ.

ჯ ი მ შ ე რ ი. გატყუა, აბა, რა არის! ეს ყველაზე
იოლი გზაა.

ჭუ რ ა ბ ი. შენ გგონია, ცხოვრებიდან გასვლა ად-
ვილია?

ჯ ი მ შ ე რ ი. არა, მე ვიცი... მამა მართალი კაცია.
მართალი რომ არ იყოს, არ შემეცოდებოდა. ბოლმა
ახრჩობდა და ხმა ვერ ამოიღო.

ჭუ რ ა ბ ი. ანტონი საქმიანი კაცია. საქმიან კაცთან
ბძროლას გველთან პირისპირ შეხვედრა გერჩიოს.
(ეტყუება, სანამელი მოკვდა). რცნა შეიძლება მოდრი-
კო კაცმა... ცხოვრებაში ზოგჯერ კი უნდა დათმო რა-
ღაც... დაიხანსობერე, ჯიშმერი, ყელზე არავინ გამოიბა,
ფრთები არავის შეაკვეციონ... კაცმა თავისი საყვარე-
ლი საქმე უნდა აკეთოს, მაგრამ... ქალმა რაღაც ხომ
უნდა დათმოს კაცის გულისთვის. (პაუზა)

ჯ ი მ შ ე რ ი. გიდალტა?

ჭუ რ ა ბ ი. არ ვაცოცხლებ! სხვა კაცთნ გავლილ
ქალთან მე არ ვიცხოვრებ.. შენ ვერ გამოიგე... დაახსი!

ჯ ი მ შ ე რ ი. მირონივთ დღინო გვაქვს, რა გასმევს
ამ ოხრობას?

ჭუ რ ა ბ ი. შენ ჯერ არ გესმის... ნატო მეცო-
დება, ბიჭო, ნატო. ნატოს გულისთვის შემიძლია კაცი
მოკვლა... მას აღზრდა უნდა, ბავშვს დედა უნდა
ჰყავდეს გვერდში. ის კი მიზულ ბებიასთან იზრდება,
რა ჯენა, როგორ გვაკავებინო. თითისტოლა გოგოს
როგორ ავუხსნა, მე რა მაწუხებს, იქ. ცაში... შინ
ცოლი! სამახურში — ცოლი! კაბინეტში — ცოლი!
სალონში — ცოლი! „გამარჯობათ, ამხანავო მგზავ-
რებო! ჩვენი თვითმფრინავი მიფრინავს ცხრა ათას
მეტრ სიმაღლეზე...“ „ეკიპაჟის წევრები გისურვებენ
ბედნიერ მგზავრობას!“ რა ჯენა, როგორ ავუხსნა, რომ
ეს ყველაფერი აი, აქ ამოვიდა. (პაუზა) ახლა რომ
წვიდმეტრ წელსა ვიყო, სულ სხვანაირად შევხედავდი
ცხოვრებას. (რეკავს ზარი)

ჯ ი მ შ ე რ ი. კარი ღიაა (შემოდის ლალი. ჯიშმერი
შეეგება) მოდი, ჩემო გოგო! დახველდი? (ზურაბიც
წამოვლდა)

ლ ა ლ ი. არა. (ზურაბს ხელი გაწწოდა). გამარ-
ჯობათ!

ჭუ რ ა ბ ი. გაგიმარჯოს! დაბრძანდით!

ლ ა ლ ი. ჰეიფობო?.. არც საქმელი, არც არაფერი.
ამით იხოკავთ თავებს?

ჯ ი მ შ ე რ ი. დაქვით. (ზურაბობით) ამ წუთას შენი
სადღეგრძელო უნდა დაგველია.

ლ ა ლ ი. აბა, ჩქარა მოაშორე ეს ბოთლი აქედან!

ჭუ რ ა ბ ი. ნუ გაგვიხანსობებ, ჩემო რძალი! მე
მართლა გულით ვესამ თქვენს სადღეგრძელოს! (გადა-
კრა) წავიდე.

ლ ა ლ ი. აჰ, უკაცრავად! ხომ არ გაწუხენინო?.. დარ-
ჩიო, რატომ მიღიხარო?

ჭუ რ ა ბ ი. ჩვენს ბაღში გავლა მომენატრა. წავად-
კარტოფლს ამოვიღებ. თოელი წელია მიწაში **ქნაღლი**,
არ ჩამოყვია.

ლ ა ლ ი. ამ წვიმაში?

ჭუ რ ა ბ ი. აბა, თქვენ იცით! აგერ, ტელეფონი
მღვდელი გამოიძახეთ და ჯვარი დაიწერეთ. პანქანას
დავიტერ და ჩვენებს მოვიყვან, დახველდებიან. (გა-
დის. ჯიშმერი ლალის ეტერება. კონის)

ლ ა ლ ი. (გაეცალა) ჯერ ეს ბოთლი გადაკარგე, შორა,
ჩემმა თვალბმმა არ დაიხანსო.

ჯ ი მ შ ე რ ი. ლალი, რა მოგვივიდა?

ლ ა ლ ი. მე შენთვის მიწვოდა მეითხა: რა მი-
გვივიდა? სად ბრძანდებოდი ორი დღე?.. გისმენ!.. აა,
ვიცი, ძალიან, ძალიან გადაუღებელი საქმე გქონდა.
სასწრაფო და მნიშვნელოვანი... ამას უხიხარ უკუვლ-
დღე? ამით იწამლავ გულ-მუცელს?.. შენი ძმა იმი-
ტომ ხომ არ ჩამოვიდა შევეფუდებით. ამ საწიწლობის
სმას მიგაჩვიოს!

ჯ ი მ შ ე რ ი. აბა, აბა, გეყოფა... მშითევი რა უყა-
ვი? არაფერი მოგცეს?.. სულელი! ხომ გითხარ, ჩე-
მოდანი ჩაღაკე-მეთქი! მორჩა, დღეს აღარ გავიშვებ.
დავუტყუოთ მღვდელს და ჯვარი დავიწეროთ.

ლ ა ლ ი. მაღლობა ღმერთის ძლივს არ გათენდა ეს
დღე! როდის მივდივართ სამოგზაუროდ?

ჯ ი მ შ ე რ ი. სამოგზაუროდ ხომ ვიყავით? ერთად
არ ვიყავით? უყვე ვიყავით და ჩამოვდით.

ლ ა ლ ი. დამტყინ?

ჯ ი მ შ ე რ ი. არა, ჩემი გოგო. რაღა დროს მოგზაუ-
რობაა? ხვალ სამუშაოდ გავდივარ.

ლ ა ლ ი. რა კარგია! გესმით? ჯიშმერის სოფრობამე
დღეს ცოლს ირთავს და ხვალ მუშაობას იწყებს...
სად, შახტოს ხომ არა?

ჯ ი მ შ ე რ ი. რა თქმა უნდა!

ლ ა ლ ი. რა? რა თქვი!

ჯ ი მ შ ე რ ი. პირველად გესმის?

ლ ა ლ ი. ამას თუ სერიოზულად გადაწყვეტდი, არ
მეგონა. ესე იგი, ჩემს სიტყვას ფასი არა აქვს... მე
რისთვის დამირეკე? ეს უნდა გეხარებინა?

ჯ ი მ შ ე რ ი. მოიცა, ახლა ნუ დამიწვევ დედანივით.

ლ ა ლ ი. არაფერისაც არ დამიწვევ... გუშინ ვითან
ერთად ბრძანდებოდა კინოში?.. ვინ გყავდა კინოში?

ჯ ი მ შ ე რ ი. არავინ. შენ რა, ექვიანობ?

ლ ა ლ ი. არავინ?.. გამოიდე კარი!

ჯ ი მ შ ე რ ი. კარი?

ლ ა ლ ი. დიახ, რაღას უღვებარ?

ჯ ი მ შ ე რ ი. აჰა!.. კარს ახლავე გაგიღებ, ახლავე

ჯერ თქვი, რითა ხარ უცმაყოფილო?

ლ ა ლ ი. კმაყოფილი რილათ უნდა ვიყო?! მე
სიყვარულს მეფიცებო, კინოში კი ვილაციებთან და-
დიხარ. არა, რა უნდა მერქვას მე? მემშატის ცოლი?
რატომ მაინცდამაინც შენ უნდა იმუშაო შახტოში?

ჯ ი მ შ ე რ ი. რა დავემართათ?! ვილაცამ ხომ უნდა
იმუშაოს რა მოგვივიდა?! შენ, როგორც ბატონბ,
მინისტრზე ნაკლებს არ გაუვები ცოლად.

ლ ა ლ ი. დიახ, რატომაც არა! (მცირე პაუზა) ნე-
ტავ ვიციოდე, იქ რა დაგრჩენია? შახტო! დედაჩემს
არ ეყოფა ის ტანჯვა და გულის ხეთქება? დედაშენს
არ ეყოფა? მემშახტებში დიდახანს ვერ ცოცხლობენ.

ჯ ი მ შ ე რ ი. ნუ დამიწვევ ახლა ფილოსოფია! ენ-
არავინ იცის, ვინ რამდენს იცოცხლებს... ლალი, სე-
რიოზულად მომისმინე: ჩვენ მალე ბინა, ავეტი... ათა-
სი რაღაცა საქიროს... ბავშვი რომ გაჩნდება, განა...



უველაფერს ანგარიში უნდა გავუწიოთ, ფული ციდან ხომ არ ცვივა!

ლალი. არ მინდა მე შენი ფული! არაფერი არ მინდა! გამიშვი ჩქარა!

ჯიმშერი. ლალი!

ლალი. რატომ მესაფლავებ არ წახვალ, მიწის ზევით მაინც იქნები, ცას მაინც დაინახავ. არაფერი არ მინდა, არც შენი შვილი მინდა! გამიშვი ჩქარა! ჯიმშერი. აბა, აბა! ნუ წაიღე ტვინი! რა სისულეს ლაპარაკობ! გირჩენია, დაფიქრდე. ან დღეს, ან არახოდეს! (პაუზა)

ლალი. არახოდეს! ჯიმშერი. არახოდეს? იცოდე, აქტო შემბეზვენიბი, მერე გვიან იქნება.

ლალი. არა... ისეც წამოშახებ? უსინდისო! ეგ არახოდეს არ მოხდება! თუ დამპირდა, ექიმთან მივალ. ჯიმშერი. რა თქვი? (მკაფად) გაიმეორე, რა თქვი?!

ლალი. ეს მე ვიცი, რაც ვთქვი.

ჯიმშერი. თუ გესმის, რა წამოროშე?!

ლალი. არც დაფიქრდება!

ჯიმშერი. ხომ არ შეიშლება?... მითხარ, შეიშლება?... ეგ მეორედ აღარ გამაგონო! არც კი გაიფიქრო, თორემ მოგკლავ!

ლალი. ახ, ასე?... მე შენ არაფერს გვკითხები.

ჯიმშერი. (ბრტყბი ხელი ჩავალო). გადაირიე? ლალი, რა დაგმართავ?

ლალი. დამანებე თავი! (თავი გაითავისუფლა) შენი ზმის გაგონება არ მინდა. შენი დანახვაც კი არ მსურს! ახლავე გამიშვი!

ჯიმშერი. არ გაგიშვებ!

ლალი. ჩქარა გამიღე! მე შენ არ მიყვარხარ.

ჯიმშერი. მოდი აქ! (ხელში აიტაცა, საწოლისკენ მიჰყავს)

ლალი. გამიშვი ხელი!.. გამიშვი!.. არ გაბედო. უსინდისო! თავი დამანებე, ბრძოლო!.. გამიშვი ხელი! ჯიმშერი. (ხელი გაუშვა). წადი!

ლალი. ასე!.. წავალ!.. წავალ!.. შენ კი მთელი ცხოვრება გუბრულუმი, ფსკერზე იხობი ღებ, შენს ვირთხებთან.

ჯიმშერი. რა? მამაშენი ხომ მემშახტა... რადგან ჩვენი მამები შახტში მუშაობენ, ფსკერზე ხოხვენ?.. მეც თვლები არა მაქვს, ვის ვთხოვ ცლობას!

ლალი. შენ თვითონ რას ჰგვებარ? შენზე უკეთესს უკველთვის გაყვები ცოლად.

ჯიმშერი. (ხელი ასწია. პაერში გაუშვედა) კარი ღია! მომშორდი აქედანს!.. ქარაფშუტა!.. მიბრძანდი!

ლალი. ჯიმშერი!

ჯიმშერი. ჩქარა მომშორდი! წადი! (ლალი გადის)

მეორე ნაწილი
მეოთხე სურათი

მეორე სურათის დეკორაცია. ანტონი ქალაღლებს ჩაკირკიტებს. ჯიმშერმა კარი შემოაღო.

ჯიმშერი. შეიძლება?

ანტონი. მობრძანდი!

ჯიმშერი. გამარჯობა!

ანტონი. გაგიმარჯოს!

ჯიმშერი. (პაუზის შემდეგ). ვეღარ მიცანიო?... ჯიმშერი ვარ მე. (მცირე პაუზა) კი მიცნობთ თქვენ...

ორ წელიწადში დაგავიწყდით? ჯიმშერი ვარ. ჯიბილო სოფრობაძის შვილი. ჯარში წასვლამდე თქვენთან ვმუშაობდი.

ანტონი. აა, ჯიმშერი! (წამოდგა, ხელი ჩამოართვა) დილიდანვე ისე ვარ ქალაღლებში ჩამხერჩავალი... ვიცავთ ქვეყანას ხომ? როგორა ხარ?

ჯიმშერი. არაფერი მიჭირს... მაინც როგორ ვერ მიცანიო?

ანტონი. არა, უცებ... რამდენი ახალგაზრდა მოდის და მიდის... შენ რავე გამოცვლდხარ, დავაუკაცებულხარ. ჯარი მაინც როგორ ცვლის ადამიანებს. (პაუზა) მამაშენი ნაწუნი ხომ არ არის ჩვენზე?..

ჯიმშერი. ჩვენი კიდევ შექმლო მუშაობა, მარა, არ დაგვიჭერა და... როგორ არის? შინაა თუ მოეწეო სადმე?

ჯიმშერი. შინაა. საბუთებს ავროგვებს.

ანტონი. რა საბუთებს?... აა, ხო, ხო... რა თქმა უნდა, პენსია დამსახურების მიხედვით დაენიშნება. ის უბედური შემთხვევა რომ არა... ხშირად პატარა დაუდევრობა დიდ საქმეს აფუტებს. ნუ გეშინია, არაფერს დაუქარგავენ... რისთვის გარჯილხარ? ჯიბილომ გამოგაზავა?

ჯიმშერი. არა, მუშაობა მინდა დღევანო თქვენთან.

ანტონი. ჩვენთან?... კარგია! ახალგაზრდობა ხალხით მოდის შახტში. ჯარიდანაც ბევრი დაგვიბრუნდა. იცე კი აღარაა, წინათ მშობლები რომ ამონებდნენ; თუ არ ისწავლო, შეგადგებ ტუბულუს შახტში და კვამლში რომ ამოიხრბობი, წიგნი სახატარელ გაგინდება. ჩვენი უკლია დავანტერცოთ ახალგაზრდობა. პირობები შევექმნათ და როცა დარწმუნდება, რომ წარმოების ხელმძღვანელები უყვლანაირად ხელს უწყობენ, ფიზიკური შრომა მათთვის მოთხოვნილება გახდება.

ჯიმშერი. არ გეწინოთ, ბატონო ანტონ და კარგი ლოზუნგია მე და ჩემმა ღმერთმა! ხშირად სირუჯა და საქმე ისე განსხვავდება, როგორც ცა და მიწა.

ანტონი. რატომ? გუშინ სამი უმაწილი მივიღეთ, სკოლადაშთაგრებულები. თუმცა, რის უმაწილი, საცოლე ხალხია. (პაუზა) მაგაზე უარს ვინ გეტყვის, ჩემო ჯიმშერი! მე ვიცი, რომ შენ მამაშენის კვალს გააყვებოდი, გოტო. მშრომელი და გაუტყებელი ხალხი ხართ სოფრობაძეები. სამედიცინო შემოწმება გაიარე და კადრებში განცხადება დატოვე.

ჯიმშერი. ექიმთან უკვე ვიყავი. მამაშენის გზას კი მინდა ვაყვებ, მარა, მთლად იმ გზაზე სიარული... ანტონ ბატონო, მე სხვა რამის სათქმელად მოვედი თქვენთან. 1

ანტონი. გისმენ.

ჯიმშერი. მამაჩემის ყოფილ ბრიგადაში მინდა მუშაობა.

ანტონი. მამაშენის ბრიგადაში?

ჯიმშერი. ხო, ძველ ადგილზე, ნაცნობი, შეჩვეული ხალხია. ალბათ, არ იქნებოთ წინააღმდეგი.

ანტონი. რატომ მაინცდამაინც ძველ ადგილზე? სადაც მუშახელი გვაკლია... ახალგაზრდა კაცი ხარ, მარტო ფულისთვის ხომ არ მოდიხარ შახტში. საქმისთვის თუ გული შეგტოვა, სხვაგან უფრო გვიჭირს და იქ გაგაგზავნი.

ჯიმშერი. სხვაგან?... სხვაგან ვერ ვიმუშავე. აი, ჩემს ძველ მეგობრებთან... მეგობრებთან არ ჯობია?

ანტონი. ჯიმშერი, მე კი მესმის შენი, მარა...



ჩვენთან ახლა მძიმე მდგომარეობაა. მეოთხე კვარტლის გეგმა თუ ვერ ამოვქანეთ, ცხრა პირ ტუავს გავკვირობენ. შექვეს ბრიგადა ყველაზე დიდ გასაქირ- შია. ისე, მე ოთხ მეთხვე, მეგობრებს ყველაგან გაი- ჩენ. მწიწკვეშ შრომა, მუწინ ვაგონებმა ისევ მოგ- ვაცდინა. აგვრ თუ გაგრძელდა, ქვანახშირს ვერ გა- მოვტატათ, თავზე დაგვეყურება.

ანტონი. დღეს იქნება ვაგონები. შენ ხალხს მი- ზედი, ცოტა ააჩქარე, შეუცაცხანე! ორ დღეში ახა- ლი ლავის მომზადება უნდა დავამთავროთ. დღისით ხმას უღდებინა, სამუშაოზე ჩადიან და სძინავთ. გუ- შინ ხომ ძინა ბოკორიშვილს?

ეშეკია. ლავი ორ დღეში იქნება მზად, მარა, ახალი ბრიგადირი დროზე თუ არ დავინიშნეთ...

ანტონი. მაგაზე მერე ვილაპარაკოთ. (მცირე პაუზა) ეს ჩემშირია, ჩინილო სოფრომამის შვილი. არ გახსოვრ?

ჩემშიერი. გამარჯობა, ეშეკია! ვერც შენ მიცა- ნი?

ეშეკია. ზეგმარჯოს! კი გამოცვლილხარ ცოტა. ჩარი მოგდენია. სამუშაოდ ხომ არ მოდინარ ჩვენთან?

ჩემშიერი. კი გამოიყენე... გვადროვე ერთ წამს. ეშეკია. ანტონთან საქმე მაქვს.

ანტონი. ეშეკია რას გვეზღის?

ეშეკია. ისეთი რა საიდუმლოა, ჩემთან არ ითქ- მება.

ჩემშიერი. ძალიან თუ გაინტერესებს?.. ყველა- ვფრს გაოგებ. გარტო დაგველოდე პატარა ხანს.

(პაუზა)

ანტონი. წადი, ეშეკია. ოღონდ არსად დამეკარ- გო. (ეშეკია გადის) როგორც გითხარი, ამჟამად შექვეს ბრიგადა ყველაზე გაქირვებულია.

ჩემშიერი. ეგენი მუდამ გაქირვებულები იყვნენ. ანტონ ბატონო, ერთს გეტყვი კიდევ და ნამეტანს ნუ შეიცვალავ. მე მაინცდამაინც იქ მინდა. მამაჩემის ადგილზე უნდა გამიშვა. მე ვიქნები ბრიგადირი.

ანტონი. ძალიან ბევრს ხომ არ მოითხოვ, ბიჭო?! ეს ცინიზმა და თუ? (იყინის) ვერ გამოგია, რა გემარ- თებთა ამ დღეებდელ ახალგაზრდობას? დიდსა და პატარას, ყველას და ყველაფერს ცინიკურად რავე უუფრებთ?.. ოცი წელია აქ ვმუშაობ და ჯერ არავის- გან გამოგია... შენს ახასუი, ბრიგადირად გამოიშვი- თებოთ კი არა, ორ სიტყვას ვერ დავილაპარაკებდ- ზედიზედ. ჩვენ თქვენსავით იოლად კი არ დავგიწყობა.

მამა! წელეზზე ფეხს ვიდგამდით... კარგი, ვთქვათ, გავგიწყობა ღმერთი, მოგადეთ ამოდენა საქმე და დავინიშნებ ბრიგადირად. ვინ შეასრულებს გეგმას? ვის მოვთხოვოთ პასუხი.

ჩემშიერი. ქასუხი? მე.

ანტონი. შენ?

ჩემშიერი. დიას, ბატონო.

ანტონი. მერე?

ჩემშიერი. რაღა მერე?

ანტონი. კაცო, ვალამრევეს ეს ბიჭი!.. მშაო, მე ხახუშვი ბალი კი არა მაქვს აქანა?! თუ იცი, რა- მოდენა სახასუხისმგებლო საქმეა, თუ იცი, რა არის სახელმწიფო გეგმა?

ჩემშიერი. ვიცი, ანტონ ბატონო, ვიცი. ვაღამ.

თიელი ხომ არ გგონივარ?.. გეგმა თუ ვერ შექრულა, და, ცინ რას მომცემს, ვინ მირჩენს ცოლ-შვილს?

ანტონი. ცოლ-შვილიც გუავს? ციმბირიდან ჩა- მოიყვან?

ჩემშიერი. ჯერ არა მუავს. შეელოება.

ანტონი. ღმერთმა ხელი მოგმართოს!.. არა, ისე მოთხოვნილებები დიდი გაქვთ. მარამ თავის შე- წუხება არ გინდათ, იოლ სამუშაოს ეძებთ, ფიზიკურ შრომას თავს არიდებთ. (პაუზა. ანტონი ჩაფიქრდა) ვნახოთ, მე მაინც დავრეკავ დირექტორთან. (ყურ- მილი აიღო) არა, მე წინააღმდეგი არა ვარ, შენზე უკე- თებს ვის გავუშვებთ, მარა, ძალიან გაგვირდება.

ჩემშიერი. არა! ნუ დარეკავთ. დირექტორი თანახ- მია, თქვენს სიტუაცს ელოდება.

ანტონი. (გაფიქრებულმა ყურმილი დაღო). აგ- რეც ვცილო. შენ სხვაანარად ვერ მოხვიდოდი ჩემ- თან.

ჩემშიერი. (გამარჯვებულის იერიით). რატომ?

ანტონი. დირექტორთან... ჯერ... შენ. აქ რა სცე- ნებს მიწყობ, თუ ძმა ხარ! დირექტორთან რას მიდიო- დი, მე უარი გითხარი?

ჩემშიერი. რა ვიცი... თქვენი სიტუაცით, თითქოს ბრიგადირობა ადვილია. მაშენ გამოდიხ, რომ უზინს უფროსის საქმე უფრო იოლი უყოფილა.

ანტონი. (მუშტს მაგიდაზე ურტყამს). გააჩუშე- ნა! მე არა ვარ შენი სამაგალითო. პატარა ზრდლო- ბა იქონიე. ჩარბივლილი კაცი ხარ.

ჩემშიერი. (მშვიდალ). ნუ ბრახობ, ანტონ ბატო- ნო. მაგიდას თუ არა, ხელს მაინც გაუფრთხილდი. ერთს გეტყვი კიდევ!.. მოდი, ყვირილი არ გვინ- და, უზნაურად ვილაპარაკოთ. ბევრი კი არაფერი მინდა. მე ბრიგადირად დამინიშნეთ და თქვენ უნდა წახვიდეთ შახტიდან.

ანტონი. ჩემი ადგილი ხომ არ გინდა, ბიჭო?! შენ ისეთი თავხედი ხარ, არც მაგაზე იტყვი უარს. ეს ვინ უყოფილა!.. წადი, ძმაო, მომშორდი აქედან! მუშაობა თუ გინდა, ტუბულში შახტები დაილია? მაშაშენის ადგილზე კაცი უკვე დანიშნულია.

ჩემშიერი. ტუულია! (პასუხა)

ანტონი. ჩემშიერი, იცი, რას გეტყვი: ჩვენ ვერ გავუგებთ ერთმანეთს. გირჩევიან, სხვა ზღას ეწიო.

ჩემშიერი. გამოიღის, რომ შენ ჩემი არ გვისმის.

ანტონი. თქვენი... თქვენეობით უნდა მელაპარაკო.

ჩემშიერი. გამოიღის, რომ თქვენ ჩემი არ გვე- მით. მე კიდევ თქვენი. ძალიან კი მინდა გავუგოთ ერთმანეთს.

ანტონი. რავე, მაშინვე თუ! მე მუშტები! შენ იქ- ნებ მე არ მიცნობ.

ჩემშიერი. (მშვიდალ) გიცნობ, კარვად გიცნობ. მუქარისაგან კი ღმერთმა დამიფაროს. მე ის მაინ- ტერესებს, თქვენზე თანამდებობით უფროსებსაც ასე ელაპარაკეით?

ანტონი. როგორ?

ჩემშიერი. მხოლოდ ხელკეციებითან ყვირით თუ... მოდი, ერთ რამეში შევთანხმდეთ: ხმას ნუ აუწყავთ და ალარც მუშტი დაბარავუნოთ მაგიდაზე.

ანტონი. ენა ნუ წაიგრძელებ, ჩემშიერი სოფრო- მამი! კაი გამოცდილი ადვოკატით ნუ შექაქანები! პირდაპირ გეტყვი: არ მიმწინს შენი უზიანეი ხსანათი! სამუშაოს სხვაგან ეძებე!.. ბრიგადირი!

ჩემშიერი. ძალიანაც კარგი, პირდაპირი ლაპარა- კი თუ შეგიძლიათ. დღესვე დამინიშნავთ ბრიგადირად,

ხვალ მე ჩაივყვან ხალხს შაბტში. სხვა არაფერს მოგთ-
ხოვთ: არც ბინას, არც მანქანას, სამსახურში ველო-
სიამოდით ვივლი. ინსტიტუტში ლიმიტით შეხვლას
არ ვაპირებ.

ანტონი. მოიცა, ეს რა ქარაგმებით მელაპარაკე-
ბი, არ მესმის.

ქიმიშერი. ანტონ ბარბაქაძე! კი ხვდები შენ,
ყველაფერს ხვდები. მიუხედავად იმისა არასოდეს
ყოფილხარ, სხვაწარად იმ საქმიდან თავს ვერ და-
იხტეხენდი. (ეხვეკამ კარებში თავი შემოყო)

ეშეკია. აღარ მორჩით?

ქიმიშერი. მოდი, ეშეკია, მოდი! ვიცო, კარებთან
ხარ ატუხული. (შემოდის ეშეკია) გული თუ არ ვით-
მენს, ყველაფერს მოგასმენინე. (ანტონს) ასეა. კი გა-
გვიბრლებს, მარა, შეხტიდან უნდა წახვიდე, სხვაწარად
არ იქნება.

ეშეკია. ქიმიშერი, თუ გესმის, რას ლაპარაკობ?
ანტონს ეუბნები მთავს?

ქიმიშერი. მაცალე, ეშეკია! გაიძვერა და პირის
გამტეხი რომ ხარ, მთელმა ოკრიბამ იციხს. ნაგეფარი.
ვით რას აბრიალებს თვალებს, მაცალე, (ანტონს) მე
ვთქვი...

ანტონი. (შეაწყვეტიანებს). მომწყდი თავიდან მე
მოვრჩი შენთან ლაპარაკს.

ეშეკია. კარგი ახლა, რავე იხარჩები, ბიჟო! უნა-
მუსო ვიყო, არ გეკადრება.

ქიმიშერი. ვინ ლაპარაკობს ნამუსზე? შენ, ეშე-
კია? ნუ ასხენებ მაგ პატრონს სიტყვას ამას დამა-
ნი სული აქვს და ბონდო კაკუშაძის ცოდვით სიკე-
დილამდე ვერ გაიხარებს. (ანტონს) ისიც ყველზე და-
გადგება ოთხ წელიწადში შვიდი მანქანა რომ გამოიყ-
ვანე...

ანტონი. (მუშტს მაგიდაზე ურტყამს). გაჩუმიდი!
ქიმიშერი. (შევიდალ). რატომ ცხარობ, ანტონ ბა-
ტონო!.. ვუვლელავთ ქვეყანას ხომ?! ერთი ბიძაჩემს
მიჰყიდეს ბრხსილი, მეორე — ძირკვანში, მესამე...

ანტონი. (ყვიროლით) ხმა ჩაიგდე შენი!.. შენ...
შენ... მე შენ გიჩვენებ! მოგსპობ, გაგანადგურებ!

ქიმიშერი მიქთამაქამელო! ვის ხარჯზე ღლებავ
ან ხალხს ქა ან...

ანტონი. ვაჯურიე! ვაგორიე აქედან!.. ცილისწამე-
ჯინათვის სასამართლოს გადაგცემ, ციხეში ამოკალაობ!..
მაცალე, მე შენ... მაცალე...

ქიმიშერი. (ყურმილი აიღო და გაუწოდა). და-
რეკე!.. მიდი, ახლავე დარბე მდილიაში! (პაუზა) გა-
მოშარტივი!.. რატომ არ რეკავ? გეშინია? (პაუზა. ყურ-
მილი დაღო)

ანტონი. მამა გიცხონდა, მეშინია! ეგდა მაცლა
შენისთანა დაუხუმლებლავა ღლაკებმა შემაშინოს!.. შენ
რალაც ძალი ნ იჭიფებები! ამ ღაქლაქს არ გაპატიებ,
იცოდე! მე შენ ღებებზე მდილია შენი...

ქიმიშერი. ახა, ახა! მუქარას თავი დაანებე!
(პაუზა)

ანტონი. ბი... ბრიგადირი!.. შენ შახტი ჩაის
პლანტაცია ხომ არ გგონია. ბრიგადირად კი არა, შე-
ნისთანა ინტრიგანი აქ საერთოდ არ გამოადგება. შახტ-
ში ვვაკაუტება საქირო და არა ენაწაგარქმელბული ქა-
ლები.

ქიმიშერი. (ბრახით აენთო. უკან დიხნია). აგრე
ადვილად ვერ შემიცდენ, იცოდე!.. ჭერ ერთი, უფრო-
სი კაცი ხარ. მეორე: მე შენზე ხელს არ გავიხვრი...
მოწყვეტ რომ აქ გადგას? შენი ჩემების მწმენდავი.

ეშეკია. ეე!
ქიმიშერი. რა?!

ეშეკია. არაფერი.

ანტონი. (ნაძალადევი სიმშვილით). წადი, ძმხო,
თავი დამანებე! მე შენთან საქმე არაფერი მაქვს... რა
ეღლაპარაკე, ცაში ფეტივი გითხია, ვაღმთავრად
ენა და... ვიცო, რაც გაწუხებს: გგონია, ქვეყანას ვაასწო-
რებ, ან მამაშენის დანაშაულს გამოისყიდი.

ქიმიშერი. რა დანაშაულს?.. მამაჩემს თავი და-
ანებე, აგრე ადვილად ნუ ასხენები!.. აჰი, ვერ მიცანი?
ქალაქებში ისე იყავი ჩამხრჩავლი...

ანტონი. ბიჟო, ეგაა შენი ვაჟაკობა?! ბოზო
ბით იწყებ ცხოვრებას? დასმენა და დაბეზლებაა კაცის
ხელთობა?

ქიმიშერი. აა, აღიარებ? საბოლოოდ ვატყვი?.. მე
არ ვაპირებ შენს დაბეზლებას, დამბეზლებელი ხალხი
რომ ვიყო ჩვენ, შავას ჩიბილო სოფრომამეც გაა-
კეთებდა... მაგრამ როდემდე?.. ჩლიქები წაიცვდა,
ანტონ ბარბაქაძე, წყალი გაქვს შეუცნებულში... რამდენ
შენისთანა ნაძირალას შერჩენია, ვისაც მაგარი შურგი
ქონდა, დაწინაურებულა კიდევ... მე მხოლოდ ის
მაფიქრებს, ამ ადგილზე კაცი რომ მოვა, იმასაც ყვე-
ლაფერი შენსავით ხალი თუ აღმოჩნდა, რა ეშველება
ან საქმეს, ჭნ...

ანტონი. რა გესმის, ბიჟო, შენ საქმის? რა გა-
ნახავს, რა გამოიცილა?

ქიმიშერი. მართალია, ბევრი არაფერი... რომ შე-
მედლოს, ჭერ თავის ქალას აგზდიდი, მეტრ გულს გაგი-
სინჯავდი. ვაი, რომ ადგილზე არაფერი აღმოჩნდეს.

ანტონი. ეს ვის გადავტარე!.. (ეხვეკას) უთხა-
რი... უთხარი ამ მუტრუქს, წავიდე აქედან. მომშორ-
დეს თორემ ან თავს მოვიკლავ, ან შემომაკვდება.

ქიმიშერი. თავს ნუ მოიკლავ. ახა, რა საქიროა!
მარა, ერთად რომ ვერ ვიმუშავებთ, კი იცი შენ...
ეს რაც ეთხარები, გითხარი, რაც არა და შენც ხომ კარ-
გად იცი. ისიც ხომ იცი, ორი ქვიის შემდეგ როგორ
სიმღერა იციან მემუხტებმა. ჰოდა, კარგად იყავი!
(გაღის)

ეშეკია. რა გრძელი ენა აქვს ამ შობელძალდს!
ანტონი. ეგეთი ღაწირაკი ბევრი მინახავს... არა,
შინც ეს რა შხაში გამომანთხია. (პაუზა) მიდი, მიდი
მოპარუნე ეგ ძალდის ნაშობი, ხანამ იქ მეორედ მივა.

ეშეკია. მოვებრუნე? ბრიგადირად ნიშნავ?
ანტონი. რალას უღებხარი? (ეშეკია გაღის. ან-
ტონმა ყურმილი აიღო) გამარჯობათ, ბატონო შალვა!..
ბატონო შალვა, შეიძლება ორიოდე წუთით თქვენ-
თან ამოვიდე?.. დიახ... დიახ... ბატონო შალ-
ვა... აი, ჩიბილო სოფრომამის შვილი, ქიმიშერი...
ესავე ბრიგადის ხელმძღვანელად... ჩიბილო სოფრომა-
ძის უფილ ბრიგადაში ქიმიშერი რომ... თქვენთან
უკვე იყო?.. თქვენ რატომ შეგაწუხებთ, ბატონო შალ-
ვა... რა თქმა უნდა, თანახმა ვარ... დიახ, ახლხან
დაბრუნდა ჩარიანი, ძალიან შრომელი და ენერგიუ-
ლი ახალგაზრდაა... დიახ... დიახ... დარწმუნებულ
ვარ, მამაზე უფრო გაუძლებია... დიახ... რას ბრძანებთ,
რკინას დაცვენებს თუ მოინდომა. ვასწავლით, დავებ-
მარები... მე?.. ბატონო შალვა... ბატონო შალ-
ვა... კომისიის დასვენა?.. ვინ აჩქარდა? სპეციალისტე-
ბისგან შედგარი კომისია... დიახ... დიახ... დი...
ახ... ამ სალამოს?.. კეთილი, ვაჟაგებია, ვასაგებია, ბატო-
ნო... მესმის, კეთილი... დი... (გაფთხებულმა ყურმი-
ლი დაღო. შემოდის ეშეკია)



ე უკცია. წავიდა.

ანტონი. სად წავიდა?

ე უკცია. ანტონთან ლაპარაკ მოვრჩი, ხვალ სამუშაოზე გამოვალო.

ანტონი. გამოვა, რატომ არ გამოვა.

ე უკცია. ნეტავ შენი თავის ქალაც ამხადდევინაო.

ანტონი. სკალელებით ხომ არ დადის ეგ შობელ-ძალი. (აუზა) გველის წიწილი გაგაზრდია ჭიბილო სოფრომამქს!. მიტე ვიცო, როგორ უნდა სამაგიეროს გაახვად. (აუზა) აია, ამისთანა ლაწირაკი ბებრი მინახავს, მარა... ე უკცია, მე რომ სხვაგან გადამიყვანონ, ხომ გადმოხვალ ჩემთან... სამუშაოდ? (აუზა) არ გადმოხვალ? (ე უკცია მხრებს იჩეჩავს). ერთი შენა ხარ კიდევ... (გაღის).

ე უკცია. შენ დაუბუბბეღავი ლლაბი უძახე... (თითები პირში ჩაიწყო და დაუსტვინა)

მ ე ხ ბ უ თ ე ს უ რ ა ბ ი

შახტი. ცუენის სივრცე საკმაოდ შემოზღუდულია. შუგ ფონზე მოჩანს სამიოდე ვიწრო გვირაბი. აქაიქ ბეტუტავს მართალი სინათლე. სცენაზე არანა ჭიმშერი, ზრწველი და მესამე მეშახტეები — ჩაფხუტებზე დამაგრებული აქეთ აკუმულატორით მკვებავი ნათურები. ეტყობა, ეს-ესაა მუშაობა დამამთერეს. იქვე აწყვივა მამუშაო იარაღები: ხერხი (ბირდაბირი), ნაჭახი, პნეუმატური ჩაქუჩი და უბო.

მეორე მეახტე. (ბოა გარედან). ბიქებო, ბიქებო! (შემოდის ოცდაათექსმეტი წლის ხმელ-ხმელი მამაკაცი, ცალ ხელში წერაქვი უჭირავს, მეორეში — დანა) ბონდოს დანა ვიპოვე.

პირველი მეშახტე. დანა?

მესამე მეშახტე. მართალია, ბონდოსია.

მეორე მეშახტე. შეხედეთ, რავა ჩაფანტებულა. (ვახსნა. შემოდის მეოთხე მეშახტე. იგი ოცდა-თვრამეტე წლისაა, წელს ზემოთ შიშველია. ქურთუბს იცვამს)

მეოთხე მეშახტე. რა არის?

მეორე მეშახტე. ბონდო კაკუშაძის დანაა. ვინ იცის, როგის ამოუჭარდა. (ჭიმშერს) აბა, შენ გქონდეს სახსოვრად. ან მამაშენს მიუტარე.

პირველი მეშახტე. ჭიბილოს წაუღე, ჭიბილოს. მამაშვილივით იყვნენ ისინი. (ჭიმშერმა დანა ჭიბეში ჩაილო) სიზმარივით გაქრა საწყალი... იმ დღეს ქარგ გუნებაზე იყო. რა გიხარია, ბონდოსია, მე ვუთხარი. ჩემმა გოგომ პირველი ხუთიანი მიიღო — პირველ კლასში ჰყავს ბაღანა. მთელი დღე ხელი არ გაუჩერებია. თან დღიწებდა, მოდი, დასიკენეთქვა, მე ვუთხარი. იმან სიმეტრა წამოიწყო, ბიჭო. სანამ ააფეთქებდა, მღეროდა.

მეორე მეშახტე. კი შეეწირა კაცი.

მესამე მეშახტე. მე შენ გეტყვი, მაღლიერი დარჩა ვინმე. აგრეა, ძმავო. მკვლარი ხარ თუ ცოცხალი, პატრონი უნდა გვაკვდეს გვერდში.

ჭიმშერი. კაცი თვითონა თავისი თავის პატრონი. სხვისი ხელით სათრევი რატომ უნდა გახდებ?! მეორე მეშახტე. რა სხვისი ხელით?... ანტონი ელმავალის რელსებზე უნდა გაავოს კაცმა.

მესამე მეშახტე. (ჭიმშერს). მამაშენმაც კარგი პატრონობა არ გაუწია?! მარტო იმის ძახილი, ბონდოს სახელს არავის გავალანძღვიებო!.. ეგე, ამით რა ჭინაღვლებათ!

ჭიმშერი. შენ რალა გენაღვლება?! საქმეზე შტეტკივა გული თუ მეგობარზე?

მესამე მეშახტე. საქმე... შენ სულ საქმე გაეკრია პირზე. ჩვენ აქ დაგვხოცავ, ძმავო, მუშაობით. წელი აღარ მივარგა და ქაჭები. რა იყო, ფულსა ხარ დახარბებული?

ჭიმშერი. აბა, რა! ცოლი უნდა მოვიყვანო, ფული მიჭირდება.

მესამე მეშახტე. წელში სოუ გავწყდები, ფული რალაში მჭირია... (ანხანაგებს) არ მოინდომა ქვეყნის გადამბრუნება? აგრე თუ გავაგრძელებთ, აქ ირი დღეც ვეღარ გავჩერდები.

მეოთხე მეშახტე. თუ კაცი ხარ, ენას კბილი დააღებ! გუნებს ნუ გვიშამაგ და სულში ნუ გვაფურთხებ. (ჭიმშერს) მე მამუშავე, ჩამდენიც გინდა, ამას უფრს ნუ უღადებ. მამუშავე და ფული მომეცი. (მესამე მეშახტეს) იმ თვეში ცხრა თუმანი გამოვიმუშავე, ესაა საქმე?! ეს ავარიო, ეს მოცდენა, ეს საკარბოო კვირა... გაიხედეთ, ყველი რა ღირს ბაზარში, სიმინდის ფჭვილი!

მეორე მეშახტე. აბა! საღამოთი შოშიებვიტ პირდაფრენილი ბანდენ რომ შემოგახვადვენ ხელბეში, რას ეტყვი.

მესამე მეშახტე. არა, ძმავო! მთელი დღე ხელ-ფხიბი არ გააჩეროო, არავის უთქვას. (ჭიმშერს) ის არ მყოფავ, ჭანმართლობას ვინგრავ ახალგაზრდა კაცი?! თავში ვინა მცემდა, რას მოვდიოდე აქანა.

ჭიმშერი. იუზა, თუ არ გინდა შახტში მუშაობა, თოკი კი არავის გამოუბია შენთვის.

მეოთხე მეშახტე. წაი, ბიძია, ზევით და რესტორანში იმუშავე. კვანჩას ტლოკვა მაინც გიყვარს და ადგილს იყოდე. ჩვენსავით უბრალო მუშაკაცი რომ შემოვა, ვისაც ორიოდ გროში წერაქვითა აქვს ნაშოვნი, ადვილად გაყველავ. ფხიბი თუ არავინ შემოადაგა, იწექ და იმინე ჩამდენიც გინდა. (ყველანი იციანდა, უფრო დასკინიან)

მესამე მეშახტე. ვინა? რა მიინდა რესტორანში?! რესტორანში წამსვლელი ვარ მე? მართლა ასე კი არაა საქმე.

პირველი მეშახტე. ეს მეშახტედაა დაბადებული. ქვანახშირის ნგრევა სისხლში აქვს გამჭდარი.

მეორე მეშახტე. იუზა ბოქორიწვილმა შტრეცში მუხლებზე თუ არ იხობა, ყოველდღე ეს მთავე მჭერი თუ არ იხუნთქა, რავა გააქლებს.

მეოთხე მეშახტე. წაი, ბიძია, ზევით, წაი და ჰაერზე იმუშავე! რაზე აღაპარაკებ ამ ხალხს!

პირველი მეშახტე. ამას არც წასვლა შეუძლია და არც დარჩენა.

მეორე მეშახტე. იცი, ამ ოხერმა, მართლა პირქუში ქალივით იცის შუტყუება. ებრძვი და ჭიბრში გიდაგას, თითქოს იმორჩილებ, მაინც არ გნებდებ... ერთი თუ ჩახედე მიწას გულ-მუცელში, ადვილად აღარ გაგიშვებს. (შემოდის ორმოცდაშვიდი წლის მუხუთე მეშახტე. მხარზე ჰკიდია ინტეროფერომეტრი — გაზისა და ნახშირორჟანგის საზომი აპარატი. სახეზე აშკარად ეტყობა, გაწვილებულია) რა იყო, კლიმენტია?

მეხუთე მეშახტე. რა იყო და მთელი დღე არ დამპარავია? ის ოხერი ჩარჩო „დასტაქვიბით“ იმფერ გადაჯაჭვდა და გავქექე, ატომური ბომბი ძვრას



ვერ უნახს-მეთქი! გავიგონია! აფეთქებას ასანთის ღერებზეთ გამოუყრია-

ჭიმშერი. შპურები გექნებოდა განზე ნაბურღი. მებუთე მეშახტე. არა, შე კაცო.

ჭიმშერი. სანგრევზე წყალი ხომ არ გადმოსულა?

მეხუთე მეშახტე. აპაპ! ნავალბეივით მშრალია. წვეთი რაა, ერთ წვეთსაც არ გამოუთონავს... ევბ, ამ უპატრონომ მთელი დღე უქმად დამპყარგინა. დღეს მორჩა, შხაპში ხვალ ისე გავაშაგრებ, ძალის კბილა ვერაღერი დაკლავს... შენ რაღაც ვერა ხარ გუნებაზე.

მეორე მეშახტე. გუნებაზე რაა იქნება, ამოდენა ქვანახშირი თავზე გვაურია. გუშინდელივით დავგანებთ თუ შემოახდის ვაგონები, დღესაც ვერ გავიტანთ.

ჭიმშერი. ვერ გავიტანთ და ნუ გავიტანთ მაგის დედაც ვატირე!

მეხუთე მეშახტე. ხელის ჩაქნევა არ გამოვა, ბიძია! ბოლოს მაინც შენ მოგახოვენ პასუხს. ის კომპარტსორები ისეც გამოსაცდელია, შტრეკში მაერი არ იწმინდება.

ჭიმშერი. გამოცვლით, კლიმენტი ბიძია, გამოცვლით.

მეორე მეშახტე. როდისღა?

მესამე მეშახტე. კომპარტსორებისა და ვაგონებისთვის ვინა სცხელა! შეშახტების დარღვივის ჩაშუღია? შიხა-შვილს ანტონთან ძველი ანგარიშები აქვთ გასასწორებელი. ჩვენ თავი მოსაკლავი კი არა გვაქვს აქნა. ვინ იცის, ხვალ იქნებ ვერც შე გამოვიტანო ნომერი.

ჭიმშერი. იუზა, ენას კბილს რომ დაადგამდე და საქმეს მიხედავდე, ის გირჩევნია.

მესამე მეშახტე. რაა, მაშინებ თუ? მე დღე და ღამე ქვანახშირს ვანგრევე, მოცდენა მოცდენაზე იწერება. თვის ბოლოს ვინ რას მომცემს. ცოლ-შვილს თუ არაფერი მივუტანე... ფული წამოღლივით დროზეა საქირო, სანამ ცეცხლი გიკიდია და ჩაიწვება.

მეორე მეშახტე. (მესამე მეშახტეს). მოიცა, რომ დაგიფრენია პირი და ფული, ფულიო, გაიძახი, შენი დახარჭული მანეთი თუ უნახავს ვინმეს?

მესამე მეშახტე. ვინა? მე? ჩემი? მაშინ მოკვდები. ბიჭი იუზა. თქვენ გენაცვალათ ჩემი ჭიბე! ჩემი სალარო თქვენთვის მუდამ ღიაა. წავიდეთ, დღეს „ტიტოვანზე“ შევუბეროთ, ყველას გეპატოვებით.

მეხუთე მეშახტე. დღეს ისეც გაძლები, გატყვრები იმდღევანდელივით, ხვალ ჩამოხვალ აქნა და...

ჭიმშერი. იუზა, აქ რომ ჩაინებულნი გნახო, იცოდე...

მესამე მეშახტე. ვინა? მე?.. მე?.. უკვე მოგიტანეს ამბავი? იმ დღეს მაშია, მუცელი მტკიოდა, თავი ვერ აწევი მაღლა. წავიდეთ, დღეს მე ვკისრულობ, შხაპით ჩვენა. (ჭიბიდან ფული ამოიღო). ფული იმდენი მაქვს... ჩემი ოფლითაა ნაშოვნი. (პაუზა)

პირველი მეშახტე. რა ექნათ, წავიდეთ?

მეხუთე მეშახტე. დღეს არ გამოვა შეგ ამბავი.

მესამე მეშახტე. ღმერთი ნუ გამიწყრება... მამა ნუ მიცხონდება, უნდა წამოხვიდეთ. (რომელიმე მეშახტეს) სხვ რა ვაკეთოთ, ძმაო! მე შენ გიტყვი,

გართობა და თავშესაქცევი უელამდე. ასე შეიძლება გაგიძღვს კაცი. მომბეზრდა ამხრალბულ ტელევიზორთან ძილი.

პირველი მეშახტე. შენც ადექი და გამოართე.

მეოთხე მეშახტე. მაშინვე კედლისკენ გადაბრუნდება და ხვრინავს ამოუშვებს, არ იცი ამის ამბავი?

პირველი მეშახტე. იუზა, ყველდღე გამტყვრალი რომ მიხვალ სახლში, ცოლს ზურგს შეტყვევ და ძილქუშად მივადები, ისე, ხანდახან ცოლისკენაც უნდა გადმობრუნდე. შე კაცო. ერთგული ქალი ამდენ სხანსა და დაღლილობას არ გაპატებს. (ყველა იცინიან, უფრო დასცინიან)

მესამე მეშახტე. მისე, მე სმაც შემიძლია და... თქვენ თქვენი იკითხეთ. (მეორე მეშახტეს) რა გაკვირებული მიუყრები? (პაუზა)

მეორე მეშახტე. ჩავუჭირდი, ბიძია აქ უსაქცელობას არავე ვაპატებს. (პირველ მეშახტეზე მიუთითებს) აგერ, რეზოს ხუთი პირი უყვს გამოსაკვები. მანწავლებელი კაცია და რომ გაუჭირდა, შახტში მოვიდა სამუშაოდ... ორი კაპიტი გიშოვია, წადი, ცოლ-შვილს მიუტანე, „ტიტოვანზე“ საარული არ გამოგადგება. რისტორნები და სასაიდლოები უნაად-ბიძათა სავსე.

მესამე მეშახტე. იმით დედაც ვატირე შე ჩემი მარქვენა მაცხოვრებს... საწყალი ბონდო ისე ჩავილა მიწაში, ორ დღეს ვერ გაიხარა. თავისი სიცოცხლეც რომ დაამადღის?! (ჭიმშერს) მამაშენიც ღარბულად მოიქცა... (ყველას) რა ტყუილია?! (ჭიმშერს) ვითომ შენ რას გამოგგზავნის, სიმართლეს არსად დაეარგავ?! ჩვენ შენზე ნაკლებები რითა ვართ?! (თავისთვის) ოცი წლის ღლაპი თავზე რომ წაგადგება...

მეოთხე მეშახტე. ერიპა! თურმე რა ჰქონია გულში.

მეხუთე მეშახტე. ბრიგადირობა მოინდომა ბიჭმა.

პირველი მეშახტე. შენ მართლა, რა მოგივიდა? კაცი ხმას არ გცემს, გაანებე თავი!

მესამე მეშახტე. მე ამის უგუნებობას ვუყურრო?! მინდა დავლევ, მინდა — ყირაზე დავდგები.

ჭიმშერი. დადექი, იუზა, დადექი! შენ მაინც უნახვე დგახარ. მთელი დღე ცხენით რას ჭიხვინებ, ბიჭო?! ჩალა უნდა გაგიფინოს ქვეშ კაცმა!.. თუ არ გინდა ჩვენთან მუშაობა, კისერიც გიტეხია!

მეოთხე მეშახტე. თუ დაიტევი ჩვენთან, იმუშავე კაცურად, თუ არადა, ეწყვიას გზას დაადექი.

მესამე მეშახტე. ჰოდა, წავალ, არ მინდა თქვენთან მუშაობა.

მეორე მეშახტე. ეპა! უყურე შენ!

მეხუთე მეშახტე. არ გინდა, ბიძია და გადადი სხვა ბრიგადეში, ცხრა ჭვარის მთიდან აფრენილი ქვათვით თავზე რას დაგჩხავი?! ჩვენ გინდა ჭიმშერთან მუშაობა. მე თუ მინდა ორმოცდაშვიდი წლის კაცს, შენ რატომ არ უნდა გინდოდეს? არ გეპიტანვება? მაშინ წაი სხვა უბანში? ჭიბული სოფრამაქ აუჯად აღარ ახსენო, იცოდე. ყველა ჭიბილსნაირი მეშახტე რომ იყოს, რაღა გვიჭირს. სახელად ისიც იყოფა, ვაუკაცი გზარდა.

პირველი მეშახტე. კლიმენტია მართალია.

მესამე მეშახტე. მართალი, კი, მართალი!



მეორე მეშახტე. აბა, აბა, ნუ წაივრძობდე ენა, თორემ თუნდა ეს მუშტი მოგვხდებოდა, თუნდა — ურო. ვიცით შენი მარჯვენის, მარჯვთისა და პარ-მარლის ამბავი. თუ პატრონად იმუშავე, იყავი ჩვენთან. არადა, შახტი დიდა.

მეხუთე მეშახტე. შენ რომ იყოდი, ენკიას ამან გამოუყვანა წირვა.

მეოთხე მეშახტე. ენკიას მალე ანტონიც მიჰყვება.

მესამე მეშახტე. მიჰყვება, თორე ამით რამე შეიცვლება.

მეოთხე მეშახტე. ვითომ რატომ არ შეიცვ-ლება? მოიცა, ამას ბრავადირობა უნდოდეს, ალალი და შრომელი კაცია... შევლმა მამის გზა გააგრძე-ლოს, რა გასაკვირია?!

მეხუთე მეშახტე. შენ რა პირთ უტოდდე-ბი, წერაქვის დანახვაზე წელი გწუდება.

პირველი მეშახტე. აგრეა, ხაბა! უველამ შენ-სავით რომ თავი მძვოდო და დავიძინოთ, ვირთხები ცოცხლად შევკვამენ.

მესამე მეშახტე. კარგით, ხო... წიხლებით ნუ შემდგებით. მე ისა ვჭკვი, რასაც ხალხი ღაპარა-კობს.

პირველი მეშახტე. კაცი რასაც ფიქრობს, იმას უნდა ამბობდეს. მიხებდ-მოიხებდე, ჭერ გაი-კითხე, რა ამბავია!.. ავერ, ჭიბილოს სილიუსი აღ-მოაჩნდა. შენ გამოგვიგვლი ენა და მამა-შვილზე ღა-პარაკობ. (შეუბნე ხელს მიადებს) ხანდახან ამითაც უნდა იფიქრო, ტვინი რისთვის მოუყია ღმერთსა?!

მეორე მეშახტე. ტვინი ღორსაც აქვს. ოც-დათორმეტი წლის კაცია, ჭკუა უნდა ჰქონდეს პატარა.

მესამე მეშახტე. ვის არა აქვს ჭკუა?! უფ-როსი კაცი კი ხარ, მარა, შენც ნამეტანი მოგდის... არ მოდიხართ საქიეთოდ და ნუ მოდიხართ, ეგ მე არ ვიდარდო.

მეხუთე მეშახტე. შენ ახლა გადაუხვიე. შე აფერისტო მამაპალო! აქ ქვიფზე აღარაა ღაპარაკი. ჭერ ერთი, შენს პურ-მარლს რა თავში ვიხლი! გა-დახდალე რომ შივა საქმე, გაიპარები.

მეორე მეშახტე. კი, კი, ეგრეა! (ჭიმურის) იყოდე. ეს ანტონის მოგვანილია.

პირველი მეშახტე. ანტონის? (გაიწია. მეო-რე მეშახტემ შეიტყა) როდემდე ვუთმინოთ ამ მო-ხელდალს?!

მეორე მეშახტე. რწუილივით კი იკბინება პატარას, მარა... (მესამე მეშახტეს) სოფრომაძებზე სურთოდ აღარ დაილაპარაკო!

მეოთხე მეშახტე. თვარა დაგაკრავთ ანტონს ზურგზე და...

მეორე მეშახტე. აგრეა, ძამა! დამახსოვრე!.. დღევანე სულ რე გვტრება, დღეს როგორმე მოითმინე. (უველამ) ხვალ ჩემი ბივის დახადების დღეა და უცვლას ჩავაკრავდით.

პირველი მეშახტე. ო. აგაშენებს ღმერთი. რამდენის ხდება?

მეორე მეშახტე. თექვსმეტი.

მეოთხე მეშახტე. რა გინდა, ვუკაცი მოგეს-წრო. (ამხანაგებს) ოცდათექვსმეტი წლის კაცს საქო-რწინო ბიკი ჰვავს. (მეორე მეშახტეს) ერთად ხომ არ და-ღიხართ ხოლმე საერთო საცხოვრებელში?

მეორე მეშახტე. ეე. ვაგაფუკა ღმერთმა.

მეოთხე მეშახტე. შა, იკისრე, იკისრე.

პირველი მეშახტე. ისეთი ახალგაზრდობა წამოვიდა, ჩვენ რაღას გვაცლიან... აქ ხომ არ უპირებ შემოვლებას?

მეორე მეშახტე. რა ვიცი... ჭერ სკოლა უნ-და დამთავროს. სადაც უნდა, თვითონ იცის, თავისი საქმისა... ისე, მე რომ მკითხოს...

(გარდენ ისმის რომელიმე მეშახტის ხმა)

— ელმავალი მოვიდა, ბიჭებო, ელმავალი!

პირველი მეშახტე. ა, ელისაძა!

მეოთხე მეშახტე. შე, წავედი!

(იარაღი წამოკრებს და გასასვლელად შეეშაბნენ)

ჭიმურე. კლიმენტ ბიძია, გამომართვი ეს დანა.

მეხუთე მეშახტე. რატომ, ბიძია?

ჭიმურე. გამომართვი. შენ გქონდეს სახსოვრად

მეხუთე მეშახტე. რას ამბობ, ყელსა ნჭრი

ბიჭო? ჭიბილო გაიგებს და ეწყინება... დამიჭერე.

ბიძია, კაცს ნაცარი შეჟარეს თვალბეში. ჩაიდე, ჩაი-

დე დანა ჭიბეში...

მეოთხე მეშახტე. შე, ნუღარ ვაკვიანებთ.

(ვალან)

მ ე მ მ მ მ მ მ ს უ რ ა ბ ი

პირველი სურათის დეკორაცია. ზურაბი ბოლთს სცემს. მერე მაგდას მოუჭდება. ეტყობა რაღაცის განიცდის... სწრაფად წამოდგება, ტელეფონთან შივა და ნომერს აკრებს.

ზურაბი. ალო!.. გამარჯობა, ლალი... ზურაბი ვარ... სოფრომაძე... რა მიშავს, შენ როგორ გიკით-ხო... ლალი, მოდი დღეს შევხვდეთ მე და შენ... ამ საღამოს... ხო... კარგია თუ უველაფერი გეს-მის... რა თქმა უნდა... რა თქმა უნდა, რომ უხვებუ-ლია... ლალი, მისმინე. შენ კვიციანი გოგონა ხარ, უნ-და...

ბ ა ბ ი ნ ე ს ხ მ ა. (მეორე ოთახიდან). ზურაბ!

ზურაბი. (ყურმილში) განა შეიძლება მამინე უწი-კური შრომა ახირება იყოს?.. არა, ლალი, ნამდვილი მამაკაცი უსაქმოდ ვერ გაძლებს... მომისმინე, ქალმა უველაფერი უნდა დათმოს მამაკაცს გულიანთვის... ხო... სუფარული, ზრუნვა, გაჭირვება, მსხვერპლის გა-დებმა საუფარლო ადამიანისთვის... ასე რომ არ იყოს, მაშინ უველას შევიყვარებდით... არა, არა... შენ, მე არ მინდა იმავე კარგი მოგაჩვენო, ვიდრე სინამდ-ვილეში არის... კი...

ბ ა ბ ი ნ ე ს ხ მ ა. ზურაბ, მამაშენი მოვიდა?

ზურაბი. არ მოსულა. (ყურმილში) როგორ?... კი, რა თქმა უნდა... ძალიან კარგი... ამ საღამოს უვე-ლაფერი გეტყვი... არა, შენებულმა მოითავრებდა, ზეე მივდივარ... ზეე, შეატრებლით... მივდივარ, რომელ სა-ათზე?... კარგი, კარგად იყავი. (შემოდის ბაბინე. ზუ-რაბმა ყურმილი დაცლი)

ბ ა ბ ი ნ ე. მეგონა, მამაშენი ელაპარაკებოდი. სად დაიკარგა აქამდე?

ზურაბი. ალბათ, შეხვდა ვიღაცას. სანამ წამალს გამაზადებდნენ, სადმე შევილიდა.

ბ ა ბ ი ნ ე. ჩიმურმა რატომღა დაიგვიანა?... ჩიბი-

ლო უკვადროს შახტად რეკავდა ხოლმე ჩიმურე რატომ არ ტყავს, ხომ არაფერი მოხდა?

ზურაბი. ამ ბოლო დროს რა უცნაური გხდი-

რა უნდა წომხდარიყო, დედა?

ბ ა ბ ი ნ ე. აზრი და გონება თუ შერბა, ის ვაგვი-ვირდეთ. წამალი და ექიმი მინდოდა მე? ვის რა და-



ვლავი? იმან თავი გაიკლა იქ, სადაც მამაშენის განმრთვლობა განადგურდა. თქვენ გამხადეთ, შვილო, უცნაურიცა და გიფიც. სხვა ჩემს ადგილზე ბაწარში თავს გაუყრიდა.

ზურაბი. კარგი, კარგი. ნუ მოპყუები თავიდან! ყველაფრის გაზვიადება ნუ გიყვარს.

ბაბინე. შენ არ იცი, რა ძნელია, სახლში რომ ავადმყოფი გვაქვს... გიმშობმა ერთი რომ დივიკიანა, რა ვიცი, რა დამემართება... შენი შეებულბაც დამთავრდა. ვინ იცის, როდისღა ჩამოხვალ. იქნებ ისევ მარტო ჩამოხვდი! რა უცნაური კაცი ხარ, ზურაბი იცი, ის ბავშვი სიცოცხლეს გვიხალსებებს. წე-რანაშვილი ერთხელ ამოდენა გაზაზე მოდიხარ და... ზურა, სახალწლოდ ცოლ-შვილი ჩამოიყვანე, ორი-სამი დღით როგორ არ გამოგიშვებენ.

ზურაბი. გამომიშვებენ, დედა, გამომიშვებენ.

ბაბინე. მოლოდინი გვექნება. წერილებიც მოგწერეთ, ზოიას წერილის წერა არ ეჩარება.

ზურაბი. ხო, დედა. (პაუზა) დედა...

ბაბინე. რა იყო?

ზურაბი. ...არაფერი, არაფერი.

ბაბინე. რა მოხდა, შვილო? (პაუზა) შენ რაღაცს მიმალავ, ზურაბ! (პაუზა)

ზურაბი. ჩვენ გავშორდით.

ბაბინე. რა თქვი?.. გაშორდით?

ზურაბი. (თავს უქნევს).

ბაბინე. რას ამბობ, ზურაბი? ოჯახი დანგრევი? ბავშვი? ნატო?

ზურაბი. არა, სასამართლო ჭერ არ ყოფილა. უნდა გავშორდეთ. ფაქტურად ცალ-ცალკე ცხოვრობთ.

ბაბინე. რა... რა... რა... რა მონდა? გიღალატა? აი, თურმე გულს რა გიკლავს. აი, თურმე...

ზურაბი. დედა!

ბაბინე. სხვა მამაკაცი გავკვალა?

ზურაბი. (ყვიროს). არა! მინცდამინც უნდა გავეცვალე? მხოლოდ ღალატისთვის შორდებიან?

ბაბინე. მაშ, რა მოხდა? შენ... შენ სხვა შეიყვარე?

ზურაბი. არა!

ბაბინე. აბა, რატომ აქცევთ ოჯახს? ვერ გამოგია, რა ამბავია შენსას?.. ნატო... თქვენ თუ ერთმანეთს ზურგი შეაკციეთ, ღმერთმა არ იცის, რისთვის, ნატოს როგორ ეღალატებან? ზურაბ, შვილო, რა ჩავარდა ჰქვენს შორის?

ზურაბი. შენ ვერ გაიგებ.

ბაბინე. რატომ? მე რა ისეთი გაუგებარი მნახე.

ზურაბი. აღარ შემძლია. ჩვენი ერთად მუშაობა აღარ შეიძლება. უნდა გავშორდეთ, სანამ ერთმანეთს ყელში ამოგვივა, სანამ შეგვზოხლებან.

ბაბინე. სულ ეგ არის მიზეზი?

ზურაბი. ეს დიდი მიზეზია. აკი გითხარ, შენ ვერ გაიგებ-მეთქი!

ბაბინე. ღმერთო, დიდებულში! ნუ იმუშავებთ მერე. ამის გულისთვის კერა დაქციოთ, თქვენს თავსა და ბავშვსაც გა-კვალი აუბნოთ... ნუ იმუშავებთ მერე! მაგაზე ადვილი რა არის? უთხარ, დაანბნოს თავი. ერთ-ერთმა დათმეთ სასახური.

ზურაბი. ადვილია?!.. როგორ, მე შინ დავჯდე და იმან იმუშაოს? იორ წელიწადში კავდებიან დავამთავრებ. მიტომ ვადავდე თავი, რომ შინ ვიჯდე? ზოიას ამის გაგონებაც არ უნდა. მას რომ ჰკითხო, არ შე-

უძლია, თუ არ იფრინა. ცის გარეშე ცხოვრება ვერ წარმოუდგენია.

ბაბინე. ნეტავ, რა ყრია იმ ცაში?.. არა, ზურაბ, მე არ მჭერა შენი. სიმართლის თქმა არ გინდა და რაღაცეებს იყრინებს, რაღაცას მიმალავ.

ზურაბი. რატომ არ გჭერა? მე შენი შვილი არა ვარ?

ბაბინე. მე სხვანაირ შვილებს ვზრდიდი. ის არის და ასეთი კერპია. არ მინდოდა ცხოვრებაში გაქირვება გენახათ. აღარც მე მინდოდა, ასეთ გამწარებულ მარტოობას არ ველოდი. შვილო, ზოია იყოს შენს გვერდში, რას გიშლის. ცოლი ქმრის გვერდით მუშაობდეს... ერთად უყეთესი არ არის?

ზურაბი. არა, არ არის უყეთესი. ერთად ყოფნა ფიზიკურ სიახლოვეს არ ნიშნავს... დამიჭრე, დედა, ეს პირიქითა.

ბაბინე. რა არის პირიქით? რა ჩიუტი და თავისნათქვამი ლახი ხარ, თქვენი ვერაფერი გამოგია... შენ, შენ ხომ ვაჟაკი ხარ, ქალის სადავე ხელში ვერ დაგვიქრია?

ზურაბი. აი, ვივრ კიდევ, ვივრ, რადგან ისიც კლდეა, შეუსწიდელი. ბავშვს დედა უნდა ჰყავდეს გვერდში. მე მინდა, დედამ გაზარდოს... მაგრამ არც შენ გეცმის. (კარადღან არყის ბოთლი და ჭიქა გამოიღო)

ბაბინე. ხელი გაუშვი, ლოთო... გალოთებულში (ბოთლი ხელიდან გამოსტაცა) ისევ შხამს მიეძალე... შენ დალუკვის გაზაზე დგახარ, ზურაბ! ოჯახს ანგრევო და თქვენც არ იცი, რისთვის! ესღა გვაკლდა! (რუჯავს ზარი) ესღა გვაკლდა!

ზურაბი. დედა, გაჩუმდი მომიცი ბოთლი! (ზარი განმეორდა) ეს თუ მამაა, არაფერი არ თქვა.

ბაბინე. (მიდის კარის ვასალებად). ყველაფერს ვიბნავი. (ზურაბმა ჭიქა კარადაში შედგა... შემოდიან, ერთი... ხელში წამლი უჭირავს — გიმშერი და ბაბინე)

ჭიბილო. ამ ბოთლს რას დაარბენინებ, ქალო, აქეთ-იქით. მიეცი, ჯავრს გადააყოლებს.

ბაბინე. რავა, შენ ყველაფერი იცი?

ჭიბილო. ვიცი, მაშ. დიდი ხანია ვგრძნობ, მარა, რადგან თვითონ არაფერს ამბობს... (ზურაბს) წინათ ჩინეთში, თურმე, ცოლს ღალატს თუ შეამჩნევდნენ, ციხეში ქმარს ჩასვამდნენ ხოლმე.

ზურაბი. (წამოენთო). ისევ ღალატი? რა მოგივიდათ, ყველას ერთი აზრი რატომ გიტრიალებთ? უკვე სათითაოდ მივითხოვ: ხომ არ გიღალატა, ხომ არ გიღალატა? ასე იცნობთ? რატომ გგონიათ, რომ მინცდამინც სხვაში უნდა გავეცვალე! (დედას უყვიროს) ისევ ხელში გიჭირავს?

ბაბინე. დამშვიდდი, შვილო... გვაპატიე, დედა. (არყის ბოთლი გააქვს საშხარეულოში და უკანვე ბრუნდება)

ზურაბი. ახლა დამშვიდდე? ახლა? გაიგეთ, რომ მე ის ქალი მიყვარს. მიყვარს და არ მინდა შემძულდეს. იმისმა გადაჭარბებულმა ზურუნვამ ბავშვად მაქცია... აღარ შემძლია ახე ცხოვრებას. ზოიას რომ ჰკითხო, სტიუარდესობა მეოცე საუკუნის პროფესიაა, წინ ახალ-ახალი ქვეყნები ელის, ქალაქები, ადამიანები რომ იცოდნენ, სალონში გახვლის წინ თმას როგორ ისწორებს... სარკეში თავის თავს ელომის... აბა, რა მზავრებს სასიამოვნო განწყობილება ხომ უნდა შეუქმნას მისთვის დახვეწების დღე არ არსებობს, დღე,



ღამე, ამინდი და უამინდობა... „ზოია, როდის მოვლენა ამას ბოლო, როდის მიაქცევ ბავშვს უურადღებს?“ „რას ამბობ, წინ ათასობით კილომეტრია!“ უნდა რომ „ცის მგელი“ გახდეს! მე კი მინდა მენატრებოდეს, მინდა — ცოლი, შვილი, სითბო და მყუდროება მელოდეს სახლში... ძხვებისა და კონსერვის დანახვა აღარ შემიძლია... თქვენ... თქვენ მის პატრონებაში გეპარებათ ექვი, ჭურ ღოძ უნდა იკითხოთ, რა მოხდა! (ჭაბუღის) რა უნდა იკითხოთ?! სხვაწაირად რომ უყოფილიყო, მაშინვე ვიტყოდი. ვის დავუშალავდი?!

ჭიბილო. ვეთქვა, მერე... თუ გიყვარს, მაგას რა ჭიბობა... მარა, კაცი ოჯახს რომ დაანგრევს, ცოლმა ხომ არ უღალატაო, ჭრ ეს დავცემს თავზარს... მაშინ... მაშინ, იმასაც თუ უყვარხარ, გაგიგებს. კი, ქალის ამბავი ვიცი მე. გაგიგებს, აბა, რა ღმერთი გაუწყობდა!

ჭიბილო. ვამიგებს... იცით, რას ეძახის თვითმფრინავს? ზღაპრულ კოშკს, ბედნიერების სასახლეს.

ჭიბილო. თუ ვერ გაგიგო, მაშინ... არა, მძებმა კი აწყვეთ ცხოვრება. შენ მის გვერდით მუშაობა უნდა ამოვიტოვო. ამან მონოკუანილი ქალი გააქცია. ვინ იცის, ორი ადამიანის ცოდვის იღებს კისერზე... არა, არა! მეტი დაფიქრება გმართებთ. მხოლოდ თქვენი საზომით ნუ შეხედავთ ქვეყანას... ვინ ებრძვი, ბიჭო, შენ, ანტონ ზარბაქაძეს ებრძვი?

ჭიბილო. რომელი შადიმან ბარათაშვილი ისა მუკავს.

ჭიბილო. უარესია, შვილო, ეგ დღევანდელი შადიმანი... შენ გგონია, ბრიგადა თუ ჩაგაბარეს... რატომ გაბოშებს ბრიგადირად. უერ ხვედები? კვანუს დავიდექს საღმე. მე თუ ვერაფერი ჩამომათალა, შენ გაგამწარებს.

ჭიბილო. ვერ ჩამოგათალა... მეტი რაღა უნდა ექნა?

ჭიბილო. მეტი რაღა უნდა ექნა?! თვალბში ნაცარი შეგაყარა.

ჭიბილო. შენ წელბზე ფეხს იდგამდი, იმან ორსართულიანი სახლა წამოიჭრა.

ჭიბილო. აგარაკი ჩაღდა.

ჭიბილო. მანქანებს ხელთათმენებით იცვლიდა.

ჭიბილო. ფული აქვს მიწაში ჩამარხული.

ჭიბილო. მეტი რა უნდა ექნა?!

ჭიბილო. მე დირექტორთან მაინც არ დამიწყია სირბილი, სოფრომაძეებს არ გვცინია ეს.

ჭიბილო. რატომ? პირში წყალი გაქვთ ჩაგუბებული? მე თუ მივდი, რა დაშავდა?!

ჭიბილო. კარგი, ჭიბილო... ზურაბ, კაცი დალილია, დასვენეთ.

ჭიბილო. რა დაშავდა და ახლაგზრდა კაცს დამხვდებლიხა და ინტრიგანის სახელი გაგივარდება. ცალკე ბიძაშენია აღრენილი, ჭიბილო ვინ კითხავს, მე ვისგან რას ვიყდიო.

ჭიბილო. აღაპარკადა მდრწნელი? არმად ნაშოგნი ფული რაში ენაღვლებდა!

ჭიბილო. ზურაბ!

ჭიბილო. გაჩუმდი! რაც არ უნდა იყოს, ძმა ჩემი.

ჭიბილო. რატომ უნდა გაჩუმდეს? არც ბიძაჩემია მამა-აბრამის ბატანი. ისიც შენსავით რომ ფიქრობს, იმიტომა გვაქვს აღჩურე საქმე. ანტონმა და

მისთანებმა ხალხს ტყინი გადაუბრუნეს, ქვეყანა... გადაჩივს.

ჭიბილო. კი, მარა, აქა-იქ ლაპარაკი მაინც არაა კაცის საქმე!

ჭიბილო. მამა, მე არავინ დამიბეზღებია! არავინ! იმ არაკაცს პირში მივახალე ყველაფერი... შენ თუ არ იტყვი, მე თუ ხმა არ ამოვიღო... დირექტორთან იმიტომ მივდი, რომ კომიის დასკვნა გამოვითხოვე... არ ვიცი, რაზე მედავები.

ჭიბილო. ვის იცავ, მამა, შენ, ანტონ ზარბაქაძეს იცავ?

ჭიბილო. შვილო, ზურაბ! ჭიბილო, მამა ავალა გეყოფათ ამაზე ლაპარაკი. თქვენც შევადვო, კაცს შრომა როგორ დაუფასეს. პენსიაზე გავიდა და უარესად მოტყდა, ყველა ავადმყოფობამ ახლა იჩინა თავი. კარგით, შვილო, აღარ გაჩუმდებით?!

ჭიბილო. ეს ფილტვებითა ავად მყოფობას ვეწველებ. მაგარა კაცს სულის კიბო რომ მოედება, როგორ გინდა ჩათხარო ხელი და ძირფესვიანად ამოგლიჯო (მამას) იმით რა ხატრი დაგრჩენია, ვინც წურბელასავით სისხლს წოვს ადამიანებს. შენ გგონია, მხოლოდ თავიანთ თავს ალპობენ?.. მამა, გაიგე, მე არ მინდა შენსავით ვიცხოვრო. არ მინდა!

ჭიბილო. კარგით, დამთავრეთ, აღარ ვისაღილოთ? ჭიბილო. დავამთავროთ... (ჭიბილო) ძნელია, შვილო, მაგ გზით სიარული, ძნელი.

ჭიბილო. კაცი საქმეს შეეკიდოს, სიმატლეს თვალი გაუსწოროს... ადვილი რაღაა, მამა?.. აი, ბიჭებმა ბონდოს დანა გამოგიგზავნეს.

ჭიბილო. დანა.

ჭიბილო. ხო, ბონდოს დანა იპოვეს შახტში, სახსოვრად გამოგიგზავნეს.

ჭიბილო. (დანა გახსნა, შეთვალეირა). აპი, ჭიბილო სოფრომაძე... გამოცდას გიწყობენ. დანა კი გამოგიგზავნეს, მარა, ჩემთან რატომ აღარავინ მოდის! აღარც რეკავენ. დავიწყებს ხომ ჭიბილო... რა მოხდა, აღარავის ეჭირდები? (რეკავს ზარი. ბაბინე გადის კარის გასაღებად. ჭიბილო ჭიბილო დანა დაუბრუნდა) სახსოვარი გაფრთხილება უნდა.

ბაბინე. ხმა. ზოია! ნატო!.. შვილო, ნატო! ჭიბილო! (შემოდიან ზოია, ნატო და ბაბინე)

ჭიბილო. ნატო ჩამოვიდა, ნატო... როგორ გიკითხობთ ჩემო რძალი (ორივე ეფერება). მაღლობთ, თქვენ ხომ კარგად ხართ. ჭიბილო, გამარჯობა, ჩარისკაცო! (ჭიბილო ზოიას და ნატოს კოცნის). ზურაბი. როგორ ხართ: როგორ იმგზავრეთ? (ორივეს კოცნის)

ჭიბილო. ძალიან დავიღალე. საშინელი ფრენა იყო. ნატო მშვენივრად გრძნობდა თავს, თითქოს თვითმფრინავში იყოს დაბადებული.

ბაბინე. (ნატოს). შენი ჭირიმე, ჩემო სიხარული. (ზოიას) პალტო გაიხადე, შვილო. (პალტოს გახლას შევლის) რატომ აღრე არ ჩამოხვედი? (ზოია ღუმეს... ნატოს) შენ შემოგველოს ბებია. მოდი, ჩემო სიყვარული.

ჭიბილო. ნატო, ჩემო ცუგრუმელა ნატო. ბაბინე, ვაშალე სუფრა!

ბაბინე. ახლავე. ეს რა ბედნიერი დღე გამითენდა. (გაღივ)

ნატო. ბაბუა, წყალი მინდა.

ლალი. არ ჩამოვალ!

ჭიმშერი. შეხედე, აქა-იქ სინათლეები აინთო, ოღონდ განათდა ჩვენი სამიარუსიანი ქალაქი. (მცირე პაუზა) აგერ, იქ, ჩვენი სახლი... იქ — სტალინი...

(სინათლე თანდათან მატულობს)

ლალი. თითქოს ციციანთელებს მოუქარგავთო... აგერ, ჩვენი სკოლა... ერთი... ორი... მეოთხე ფანქარსთან მე და შენ ვისხედით...

ჭიმშერი. აი, იქ კომსარიატა... იქით — ხაცურაო აუზი...

ლალი. გაკვეთილების შემდეგ იმ ხიდზე გადმოვდიოდით, შენ საწლამდე მაცილებდი და უკან ბრუნდებოდი...

ჭიმშერი. აგერ, მეზობტაო კულტურის სახლი...

ლალი. გახსოვს? მეშვიდე კლასში ხიდზე წამოწეწე და წერილი გადმომიცაო. რვეულის ფურცელზე მხოლოდ ერთი სიტყვა ეწერა. მე თვალებს არ ვუჭერებდი და წერილს მთლიან დღე ვკითხულობდი...

ჭიმშერი. პარკი ჩაბნელებულია...

ლალი. მე და შენ შადრევანთან ვხვდებოდით საღამოობით...

ჭიმშერი. ქადართან სკამზე ვსხდებოდით...

ლალი. მერე სკამი უფროსებმა წაგვართვეს. ერთხელ ქიბის მასწავლებელმა დაგვიანხა და იმის შემდეგ პარკში აღარ შევსულვართ.

ჭიმშერი. ორივეს სამზენე გამოგვყვა ქიმაში...

ლალი. იქიმშერი, აგერ საშობოიარო სახლი... ჭიმშერი!

ჭიმშერი. რა იყო (მცირე პაუზა) რა მოგივიდა?

ლალი. ...ჩვენ მალე შვილი გვეყოლება. (სინათლე თანდათან მატულობს)

ჭიმშერი. შვილი?!

ლალი. შენ მალე მამა გახდები.

ჭიმშერი. ჩემო გოგო! (კოცნის) ჩვენ მალე ბიჭი გვეყოლება! ექვემ! ბოთა, ჭიქი!

ლალი. ჩუმად, რა გაუყირებს?

ჭიმშერი. (კოცნის). ლალი... ლამის ქვეყანა შეგვარა... ღმერთო, რა იქნება, ბიჭი იყოს!.. მინდა ყველამ გაიგოს (კოცნის) ჩემო გოგო!

ლალი. ნუ, ნუ მკოცნი.

ჭიმშერი. (კოცნის). ჩემო სიყვარულო.

ლალი. ნუ მკოცნი!

ჭიმშერი. რატომ?

ლალი. არა ვარ ხასიათზე. არც მინდა სინათლე ჩაერთოს, იწვიმოს, იქუხოს, თუნდაც ქარიშხალი ამოვარდეს, ოღონდ არ მოვადებს სინათლე... ჭიმშერი!

ჭიმშერი. რა მოგივიდა? თავბრუ დაგეხვა?

ლალი. არა... შინ წასვლა არ მინდა.

ჭიმშერი. ენა! ოხუნჯობ? ეს რა ოინებია? აბა, წამოდი. ჩქარა სახლში!.. უცხო მამაკაცებისკენ თვალი ნუ გაგვირბის.

ლალი. მე არ გეუბრებო.

ჭიმშერი. სამუშაოდან ქმარი დაღლილი მოვიდა. არც სადღიო გააშხადე? ბავშვს რატომ არ აქამე? ხარტები ისეუ ქაბში გაყურია, არა, შენთან ცხოვრება აღარ შემძლია!

ლალი (წამოიტირებს). დამანებე თავი!.. დამანებე!

ჭიმშერი. რა მოხდა, რამ გაგიუწყა ხასიათი?

ლალი. სინათლე რომ მოვიდეს... ამაღამ... შენ მესამე ცვლაში გადიხარ... ამაღამ მარტო უნდა დავრჩე. ჭიმშერი. (აბრაუნებს). მოდა, დარჩები.

ლალი. არ წამოვალ შენ. ვინ იცის, როდის გა-

თენდება, ამაღამ, ხვალ, ზეგ...

ჭიმშერი. ჩვეულებრივად გათენდება. ჩვეულებრივად, როგორც ყოველთვის. აბა, რა გატირებს! ბაბუარემი ამბობდა ხოლმე: მემსატყეები გმირი ხალხია, მიწის სიღრმედაც ამოვივ სითბო და სინათლე, რაც ასე ძალიან სჭირდებათ ადამიანებსო.

ლალი. და არა ქვანახშირი?

ჭიმშერი. ხო, ჩითბო და სინათლე.

ლალი. და არა ქვანახშირი?

ჭიმშერი. რა თქმა უნდა, ქვანახშირი! მივცეთ საშობოლოს მები მწვანე ოქროს... მივცეთ საშობოლოს მები შავი ქვა! ამიტომ ბუზლუნა ცოლები სახლში დავტოვო და ჩვენ ვწვივთ მესამეზე მორიზონებზე... ჩემო სულელო გოგო, დღეს გამანათვისსუფულებს. იციან, რომ ცოლი შევიართე.

ლალი. მართლა? ჩქარა წავიდე თ სახლში.

ჭიმშერი. წამოდი.

ლალი. მოდი, დავუძახოთ ვინმეს.

ჭიმშერი. (იციინის). მერე, კიბეს ამოგვაწვდის?

ლალი. მაშინ... მაშინ რა ვქნათ?.. რა კარგი იქნებოდა, ადამიანი კიბით რომ ადიოდეს ცაში. კიბეს ჰქონდეს მილიონი... არა, კიბეს ჰქონდეს უთვალავი საფეხური... რა იქნებოდა, რომ ჩიტივით ცხოვრობდეს, ლალი და თავისუფალი.

ჭიმშერი. ერთ დღეს კიბე ეცლებოდა და უკან ზღარბანით ჩამოდიოდეს... სადაც კიბეა, იქ თავისუფლება სადღაა.

ლალი. არა, კიბით კი არა... ფრთებით. წამოდი, ჩვენი ფრთებით ვავრინდეთ ცაში.

ჭიმშერი. მე აქ მირჩევია. მიწაზე, ჩემს სახლში. აბა, რა გვინდა ყვავი?

ლალი. მე ვიცი, სადაც გირჩევია. ყოველდღე კვამლი თუ არ გამოიხრე...

ჭიმშერი. ადამიანი თვითონა ცა, მიწა, ქალაქი, სოფელი, ბაღანი...

ლალი. შახტი გამოგრაჩა.

ჭიმშერი. დიდად კი არ განხვავდება ცა და მიწა. ადამიანის გარეშე ცა ცარიელი სივრცეა და მები არავფერი. ოღონდ...

ლალი. რა?

ჭიმშერი. ადამიანი თვითონ უნდა იყოს თავის თავის უფალი.

ლალი. თავისუფალი!

(უცხე სცენა ძლიერი უშუქით განათდება)

ჭიმშერი, სინათლე მოვიდა... რა კარგია, სინათლე მოვიდა!

ჭიმშერი. ჩვენი მესამე იარუსი ჩაერთო.

ლალი. წა-ე-დი!

ჭიმშერი. მშვი-დო-ბით!

ლალი. მშვი-დო-ბით!.. მშვი-დო-ბით!.. ჭიმშერი, დედიმწიფე ვეშვივთ, ჩვენს სახლში... ექვემე, მოგვაქვს სითბო და სინათლე.

ჭიმშერი. უნდა დავანთოთ დიდი კოცონი...

ლალი. მისი ალი ცასა სწვდებაოდეს...

ჭიმშერი. რომ გაიწმინდოს ადამიანის სული...

ლალი. უშვებთ განჯლოს წუთისოფელი...

ჭიმშერი. და გაფრინდეს ცაში...

ლალი. შხამისხგან გაწმინდო-გასუფთავებულ... ჭიმშერი. მშვი-დო-ბით!

ლალი და ჭიმშერი. მშვი-დო-ბით! მშვი-დო-ბით!

უარღა



სულის ამოკახილი

ეთერ შაგვულიძე

რუსულადან ტოზაშვილი ლალის-
ყურში დაიბადა და იქ გაატარა
ბავშვობის ის წლები, როცა ხდე-
ბა ადამიანში პიროვნული თვისე-
ბების ჩამოყალიბება, სამყაროსა-
დმი გრძობად-შემეცნებითი და-
მოკიდებულების გაღვივება, თა-
ვისი ხალხის ზნეობრივი და ეთი-
კური ნორმების გათავისება. 12
წლამდე ეს პროცესი ისეთი სის-
წრაფითა და სიღრმით წარიმარ-
თა, რომ სამუდამოდ აღიბეჭდა
მის ცნობიერებაში და მომავალი
შემოქმედის მსოფლშეგრძნების
განმსაზღვრელ ფაქტორად იქცა.

რუსულადან ტოზაშვილი თვით-
ნასწავლი მხატვარია, რომლის
შემოქმედება დროის შედარებით
მცირე მონაკვეთს მოიცავს, მაგ-
რამ მხატვრული აზროვნების უტ-
ყუარ ნიშნებს ატარებს. მისთვის
დამახასიათებელია საკუთარი ეს-
თეტიკური იდეალის, საკუთარი
სახეობრივი წყობის დამკვიდრე-
ბისაკენ მისწრაფება. რუსულდანის
ნამუშევრებში იგრძნობა ჭეშმა-
რიტი შემოქმედის განუმეორებე-
ლი ხელწერაც და ფერწერულ-
პლასტიკური ხედვის განსაკუთრე-
ბული უნარიც. მაგრამ მთავარია,
ის, რომ მათში აისახება სამყარო-
სადმი ავტორის თავისებური, ინ-
დივიდუალური დამოკიდებულება,
კეთილმოსურნე და ამასთან ოდ-
ნავ დამცინავი, ხაზგასმულად ყუ-
რადღებიანი ადამიანთა სულიერი
მდგომარეობისადმი და თან რამ-
დენადმე გროტესკული ფორმათა
დამუშავებაში; ფანტაზიის აღმაფ-
რენით ნიშანდებული და მაინც
თვალსაჩინოდ რეალისტური ცალ-
კეულ მოცულობათა ხელშესახებ
წონადობის გამო.

უცნაური და ამასთან საოცრად
მიწიერი სამყაროს ასახვისათვის
რუსულადან ტოზაშვილი იყენებს
ფორმათქმნადობის თავისებურ
მეთოდს: წმინდა, ლოკალურ ფე-
რთა სრულიად მოულოდნელი შე-
ხამებით აგებს გამოსახულებებს
ისე, რომ რეალური ფორმების
ნიღმა მოულოდნელად იკვეთება
მოვლენის რეალური არსი და
ავტორის ჩანაფიქრი მხატვრულ
სინამდვილედ იქცევა.

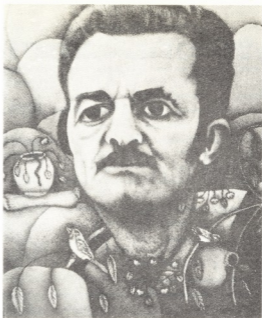
სიყრმის წლები რუსულდანმა
თბილისში გაატარა, თანამედროვე
ურბანიზებულმა ქალაქმა თავი-
სი ცხოვრების წესს აზიარა მხატ-
ვარი — აგრძნობინა საუკუნის მა-
ჯისცემა, გააცნო კაცობრიობის მა-
ტერიალური და მხატვრულ-კულ-
ტურული მონაბოვარი. მაგრამ, მი-
უხედავად ამისა, იგი ბუნების პირ-
მშოდ დარჩა, საქართველოს ბუ-
ნებისა, რომელიც იმდენად მრავ-
ალფეროვანი, მდიდარი და ამო-
უწურავია, რომ ხელოვანის ფან-

ავტობორტრეტი



ტაზიას გულუხვად აწვდის შემოქმედებით საზრდოს, ამავე დროს გამომსახველი ხერხების სამყაროში თავისუფალი ნაჯარდის საშუალებასაც აძლევს.

საინტერესოა მხატვრის შემოქმედებითი ძიებანი. ავტორი არ ცდილობს დამაჯერებელი პორტრეტული მსგავსების მიღწევას, მას ამოძრავებს მხოლოდ ერთი სურვილი — მოდელს მოუძებნოს მისი პიროვნული ნიშან-თვისებების, შინაგანი სამყაროს შესაბამისი სახეითი ფორმა. მრავალრიცხოვანი დეტალების ნაცვლად ტილოზე ჩნდება ზუსტად მოძებნილი სულ რამდენიმე ფორმა, რომელთა კომპოზიციური გაწონასწორება საბოლოოდ აყალიბებს კონკრეტული ნატურის განზოგადებულ მხატვრულ სახეს. ფსიქოლოგიურ დახასიათებას აძლიერებს ფერითი ნიუანსებას განწყობითი ხასიათი, ხოლო თუ ეს გრაფიკული ფურცელია, მაშინ გამომსახველობით საშუალებათა არსე-



კამელეტ გონაშვილი

ნაღს ემატება ხაზისა და შტრიხის ძალა.

საერთოდ, რუსულდან ტოზაშვილის გრაფიკა საინტერესო ფენომენია. აქ კიდევ უფრო ცხადად იგრძნობა სახეობრივი დამუშავე-



ჩგუფური
პორტრეტი

ბის უჩვეულო, განუმეორებელი მანერა. ხაზობრივ-პლასტიკურ და სივრცით-არქიტექტონიკულ საშუალებათა ერთობლიობა მიღწეულია მოცულობათა ხედვით რიგებად წარმოდგენითა და სასურათე ველზე მათი რიტმული განფენილობით. ფიგურათა მოცულობითი რაკურსები, იდუმალებით მოცული სტატიკური მდგომარეობა, გამოსახულებათა იმპოზანტურობა და შინაგანი ექსპრესია, გრაფიკული პირობითობისა და განცდის უშუალობის ორგანული სინთეზი — ყოველივე ამის მიღმა იგრძნობა სინამდვილის თავისუფალი გარდასახვის უნარი და თამამი ფანტაზია, ძიება-აღმოჩენის სურვილი.

რუსუდან ტოზაშვილის თავისებური მხატვრული ხელწერა ძი-

მწუხარება და სიხარული განსხეულებულია, ხოლო საგანი აბსტრაქტულ ცნებად იქცევა; ყველაფერი მოძრაობს, პაერი სავსეა უმცირესი ნაწილაკებით და სიცარიელე არსად რჩება — ყველგან სიცოცხლეა!

სიცოცხლის არსის ამგვარი განზოგადება მოითხოვს ფორმათა თავისუფალ ვარიაციებს, აბსტრაგირებული სხეულების ასახვასა და სრულიად რეალისტურ ფორმათა ირეალურთან შერწყმას. ამიტომაც აქვს რუსუდანის ნამუშევრებზე თივის ზვინებს თვალეზი, ფრინველის სხეულს ადამიანის თავი, ხოლო თვით ადამიანს კი პირობითი, ამორფული სხეული. მიუხედავად ამისა, ყველგან



კევენოსანი

რითადად ვაკირობებულობა სამყაროს პარმონიული ერთიანობის გადმოცემის სურვილით: სული არ შეიძლება მხოლოდ ადამიანურ ფორმაში იყოს გამომწყვედელი: ზოგჯერ ადამიანი უსულო საგანს მოგვაგონებს, ხოლო საგანი კი მეტყველი თვალეზით შემოგვცქერის; მეზაღე ჭიამიას ცრემლებით ტირის, ქვაბი და კოვზი კი ადამიანის თვალეზით იმზირებინან:

იგრძნობა განცდის უშუალობა და გრძნობადი აღქმის სიწმინდე.

ასეთია რუსუდან ტოზაშვილის ესთეტიკურ-ფილოსოფიური პოზიცია, რომელიც ცივი გონებით კი არ არის ნაკარნახევი, არამედ ნიჭის, პოეტური სულის ამოძახილს წარმოადგენს და მყუდრობელს აიძულებს გულისყური მიაპყროს ამ ხმას.

ქრონიკა

გამოყენები მხატვრის სახლში

● ლიბმალ მხატვართა ნამუშევრების გამოყენებამ დაგვანახა, რომ თანამედროვე ბალტიისპირელ ფერმწერთა შემოქმედებაში მიმდინარეობს საინტერესო ძიებები. 15 ფერმწერი შეხვდა დემოვალეირებელს. შინაარსითა და ფორმით მრავალფეროვანი ნამუშევრები მტკიცეობდა ავტორთა ინდივიდუალურ მიდრეკილებებსა და მაღალ შემოქმედებით პოტენციალზე.

გამოყენაზე წარმოდგენილი ფერწერული ტილოები უანრულთემატური მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა, თუმც იგრძნობოდა პორტრეტთა სიმრავლე, რაც თანამედროვე ადამიანის ასახვისადმი დიდ ინტერესს ცხადმუყავს. პეიზაჟებში განსაკუთრებით მკვეთრად გამოვლენდა შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, სინამდვილის ჰავისებური აღქმა. ფერმწერლებსაცთვის ნიშანდობლივია, აგრეთვე, მხატვრულ სახეთა სიმბოლოებისაკენ სწრაფვა.

თითქმის მთელი თვის მანძილზე ლიტველ მხატვართა ნამუშევრების გამოყენას „მხატვრის სახლში“ დამოუვლიერებლები არ მოკლებია.

● მხატვრის სახლში „ხალხთა მეგობრობის“ დევიზით მოწყობილმა გამოყენებამ ამატრად გავაცნო კიეველი მხატვრის ალექსანდრე პავლოვის შემოქმედება. ნამუშევრები ხასიათდება განცდის უშუალობით, ფერადოვან კონტრასტებზე აგებული კოლორიტით. მხატვრის ტილოებს შორისა არა მხოლოდ ზოგადი ფილოსოფიური აზრის შემცველი სურათები, მხატვრულ სახეთა ასოციაციურ წაკითხვას რომ გულისხმობს, არამედ კონკრეტულ პიროვნებათა პორტრეტები, თანამედროვე სინამდვილის ამსახველი კომპოზიციები, მოგზაურობათა შთაბეჭდილებების შედეგად შექმნილი პეიზაჟური მოტივები.

სურათებში, რომლებიც კიევისა და რიგის ხელებს წარმოხაზავს, გვიხილავს ლამაზი კონტრასტები, ფართო და ლაღი მონასმები.

ა. პავლოვს მკიდრო მეგობრული ურთიერთობა აკავშირებს ქართველ მხატვრებთან, შემოქმედებით ჩნტილიცენციასთან. შთაბეჭდავია მხატვრის ტილოები, რომლებიც საქართველოში მოგზაურობის შთაბეჭდილებებზე შექმნილი („გრემი“, „თელავი“).

● დამთავალირბეალთა ინტერესი დაიმსახურა „მხატვრის სახლში“ გამართულმა მოქანდაკე ნინო თაბუაშვილის პერსონალურმა გამოყენებამ, მრგვალ ქანდაკებებთან და პორელიეფებთან ერთად წარმოდგენილი იყო მხატვრის გრაფიკული ნამუშევრებიც.

სკულპტურულ პორტრეტებში ნათლად იკითხება მოქანდაკის სწრაფვა მიადწიოს პიროვნებათა ფსიქოლოგიურ დახასიათებას, მათს ინდივიდუალურ ნიშანთვისებათა გამოხატვას. განსაკუთრებით საინტერესოა ბარელიეფები, რომელთა შორისა თანამედროვე-



ნ. თაბუაშვილი. ლილი

თა თუ ცნობილ ისტორიულ პირთა ბევრი საინტერესო პორტრეტული სახე. პოეტურობით და მეტყველი პლასტიკურობით გამოირჩევა იაკობ ცურტაველის, ფარნავაზის, ვლ. შაიკოვსკის, გალაკტიონისა და სხვათა რელიეფური გამოსახულებები. გამოყენაზე მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა შედელებს, აქაც პორტრეტული დახასიათების სიმსხვილით ყურადღება მიიქცია მთელმა რიგმა ნიმუშებმა. მხატვრის გრაფიკული ნაწარმოებები კი ახალი კუთხით გვიჩვენებს მის შემოქმედებით შესაძლებლობებს.

ინგა ძარბანი

ა. პავლოვი. გრემი



**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 3, 1987

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

Тата Твалчрелидзе

**ПРОБЛЕМА НЕИСКУПЛЕННОГО ГРЕХА
НА ЭКРАНЕ**

Рецензируется фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние», ставший знаменательным явлением в жизни всей страны (стр. 3).

Гоча Арчвадзе

**ПРОБЛЕМЫ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ
АРХИТЕКТУРЫ**

В статье ставятся проблемы современной производственной архитектуры, освещаются ее достижения и говорится о путях дальнейшего развития (стр. 15).

**НОВЫЕ ЛАУРЕАТЫ ПРЕМИИ
им. ШОТА РУСТАВЕЛИ**

Постановлением ЦК КП Грузии и Совета Министров Грузинской ССР премии им. Ш. Руставели в области литературы, искусства и архитектуры за 1987 год присуждены академику Акакию Шанидзе, поэту и переводчику Александру Межирову, художнику Уче Джапаридзе, певице Цисане Татишвили, композитору Отару Тактакишвили, кинорежиссеру Мерабу Кокочашвили и архитектору-реставратору Вахтангу Цинцадзе (стр. 20).

Манана Ахметели

ПРОТИВ КОНЪЮНКТУРЫ

Недавно в Москве Всесоюзная комиссия музыковедения и музыкальной критики провела пленарное заседание на тему: «Проблемы музыкальной критики в свете решений XXVII съезда КПСС», в котором участвовали специалисты из всех республик нашей страны. На заседании выступила секретарь правления Союза композиторов Грузии музыковед М. Ахметели, которая говорила о всеобщих недугах музыкальной критики (стр. 21).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления культуры и искусства Запада (стр. 35).

Хатуна Чхеидзе

**ОТ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ЗАМЫСЛА
К ФИЛЬМУ**

Под рубрикой «Мастерская молодого кинокритика» печатается статья выпускницы ТГУ — искусствоведа Х. Чхеидзе о роли художника в процессе создания фильма. (стр. 22).

Ирина Абесадзе

ПЛАСТИКА В ПРОСТРАНСТВЕ

Статья о творчестве скульптора Роланда Нарошвили, произведения которого отмечены своеобразным мышлением и мастерством, осмыслены в связи с пространством (стр. 36).

Серго Закариадзе

ЗАПИСИ МОИХ МЫСЛЕЙ

Журнал продолжает публикацию записей выдающегося грузинского актера Серго Закариадзе, о театральном искусстве (стр. 42).

**СТАРАЕМСЯ СОЗДАВАТЬ ЛУЧШЕ,
ЧЕМ ВЧЕРА**

Творчество Дмитрия (Джуну) Микатадзе значительный вклад в развитие грузинской станковой и монументальной скульптуры. В номере печатается диалог корреспондента нашего журнала со скульптором, а также репродукция его произведений (на обложке — «Етим Гурджи» — памятник поэту) (стр. 52).

Наталья Казмина

ДВАЖДЫ ДВА — ВОСЕМЬ

Журнал печатает перевод той части статьи М. Казминой, опубликованной в журнале «Театр», (№№ 11, 12, 1986), где она критически анализирует спектакли грузинских молодежных театров (стр. 60).

ТВОРЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ КОМЕДИИ

Печатается беседа корреспондента журнала с художественным руководителем Грузин-



ского театра сатиры Тенгизом Чантладзе (стр. 68).

Мая Цицишвили

**ГРУЗИНСКОЕ ПОРТРЕТНОЕ
ИСКУССТВО XIX ВЕКА**

В статье анализируется искусство мастеров портрета XIX века. Парадные портреты, которые создавались с начала прошлого столетия, отражают общие творческие тенденции эпохи (стр. 75).

Рамаз Сурмаиძე

ВСЕ МНЕ КАЖЕТСЯ СНОМ

Автор повествует о пребывании Антона Павловича Чехова в Грузии, о тех знакомствах и обстоятельствах, которые произвели на него неизгладимое впечатление (стр. 82).

Кетевან Багратишвили

**ПО СЛЕДАМ ПРОТОТИПОВ
ПЕРСОНАЖЕЙ ПИРОСМАНИ**

В статье автор знакомит читателей с интересными результатами поисков реальных «моделей» Пиросмани. Поиски эти, в ряде случаев, увенчались успехом (стр. 91).

Дмитрий Сарабянов

**НИКО ПИРОСМАНАШВИЛИ
И РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ**

В статье творчество Пиросманашвили сопоставляется с творчеством русских мастеров неопримитивизма. Сравнительный анализ выявляет некоторую близость их художественного мышления (стр. 101).

Заза Схиртлаძე

**ВНОВЬ О КТИТОРСКИХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ
В МОНАСТЫРЕ КРЕСТИТЕЛЯ**

Статья являет собой научное исследование ктиторских изображений в Гареджском

монастыре Крестителя (Натлисмцемели). Материалы древности проливают новый свет на вопросы изучения этих фресок (стр. 108).

Гиви Тушишвили

ГРУЗИНСКИЕ ПРЕДКИ ГИТАРЫ

В статье, на основе археологического и этнографического материала, а также памятников изобразительного искусства и литературы, исследуется происхождение древнего грузинского инструмента, который автор считает «грузинским предком гитары» (стр. 114).

Манаია Хвтиснашвили

ЗНАЧИТЕЛЬНОЕ ПРИОБРЕТЕНИЕ

Автор рецензирует книгу известного грузинского музыковеда Гиви Ордашвиладзе «Современная грузинская музыка в свете эстетики и социологии» (стр. 119).

БЕСЕДЫ ГЕТЕ С ЭККЕРМАНОМ

Печатается перевод «Беседы Гёте с Эккерманом» (начало см. № 7, 1986), (стр. 123).

Темур Абулашвили

ТРЕХЯРУСНЫЙ ГОРОД

Печатается пьеса молодого грузинского драматурга Темура Абулашвили «Трехярусный город» (стр. 134).

Этери Шавгулиძე

ВДОХНОВЕНИЕ

Статья о творчестве народного мастера, самобытного художника Русудан Тозашвили (стр. 153).

გადაცემა წარმოებას 23. 01. 87 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქდად 13. 03. 87 წ.
საბუქები ქალაქი 5.25
ქალაქის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბუქები თაბახი 10,5
საალრიცხო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 243. უფ 08318. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ზაბოცის და
ი. კვაანტირაძის ფოტოები.

6297/63



ԳՅՈՒՆ 1 836. 70 333.



ՈՒՆՅՈՒՆ 76177