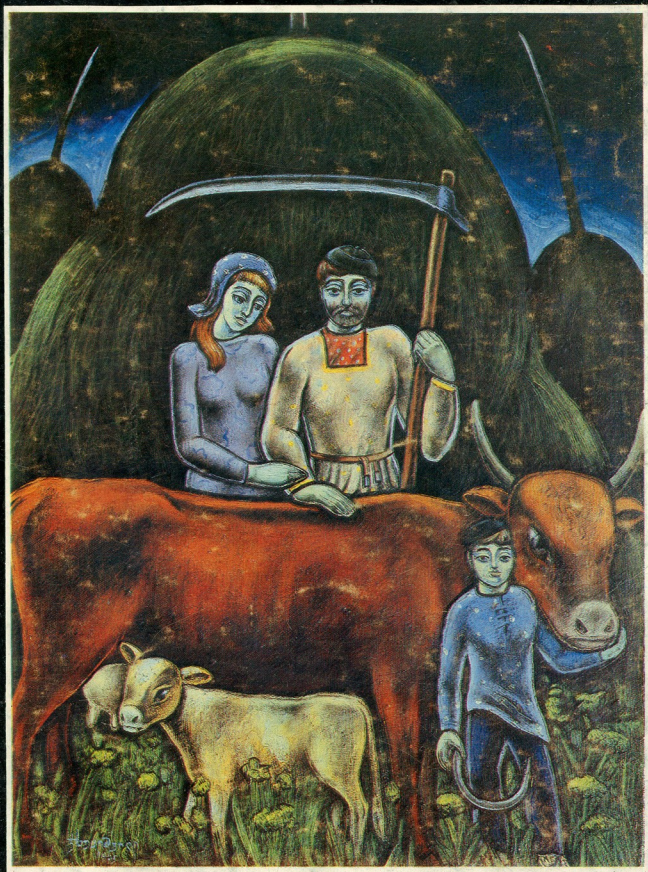


სტატუტა ზელთვნიპა

ISSN 0132-1307

10
1988

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უძველესი პერიოდი





ს ა გ ჭ რ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ჯ ა

10 • 1988

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქმველთვიური მუხრანელი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
ზურაბ აბაშიძე
(პასუხისმგებელი მდივანი),
აბაში ბაძრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ ბაბუნია,
ლილი გვარამაძე,
ვასილ კინცაძე,
ნოდარ მბალახლიშვილი,
ზურაბ ნინოიძე,
ნათელა შრუჭაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანდრონ წულუკიძე,
ნიკო შავჭავჭავაძე,
ნოდარ ჯანაშიანი.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 850029 თბილისი, კაშის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

მხატვრული რედაქტორი კავშირე მშენებელი

საქართველოს კვ. ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1988



მუსიკა	საშუაარი გადასასვრელ კროზლიმეზუი	120
	მირა ფიჩხაძე —	
თეატრი	სულხან ცინცაძის 24 პრელუდია ვიოლინოსა და კამერული ორკესტრისათვის	10
	გოგი ხარაბაძე —	
	სიმართლა და უპაჯრული ცხენი	10
	ნოდარ გურაბანიძე —	
	პირველი ნაბიჯი კონცეფტუალური რეჟისურისაკენ	20
	როსტომ ლომინაშვილი —	
	გრინობი რომაჰიმა: ფაქტები ბიოგრაფიიდან	98
	ვასილ კიქნაძე —	
	დაბრუნებული სახელებიდან	107
	მაია კიქნაძე —	
	ბენეფიციები ქართულ თეატრში	115
	ოლარ მამფორია —	
	ციხვიწიბს უმხედრო ბედაური (პეესა)	139
კინო	ზურაბ აბაშიძე —	
	ჩანაფიქრის რეალიზების რთული გზა	39
	ნუგზარ ამაშუკელი —	
	ბიოგრაფი უნდაღიანა	52
	შცხომთის კრესა ქართული ფილმების უსახეობა	61
	მიქელანჯელო ანტონიონი —	
	მარსელ კარნი, კარნიზი	124
მხატვრობა	გზა ხელოვნებისაკენ	49
	ირინე არსენიშვილი —	
	პირველი დაზღუბი სურათები ქართულ ფერწერაში	63
	ნანა ყიფიანი —	
	პასუხად წერილებისა „ათწლეულების გზაგასაყარზე“	72
	რუსუდან დაუშვილი —	
	მინიატურული კორტაჟები ლიტერატურის მუზეუმიდან	82
	დიმიტრი თუმანიშვილი —	
	ლევან რამულიშვილი	93
	ჯორჯო ვაზარი —	
	მარბარიტონი — არამოცილი მხატვარი, მანდაპარი და ხუმროთ-მოქმადარი	111

ს ა გ ზ რ თ ა
წ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: ჯ. ხუციშვილი — „მწყეშები“, „ზედაწივი“, „ძველი თბილისი“.

საუბარი გადასაჭრელ პრობლემებზე

ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის წინაშე მდგარი პრობლემები არაერთხელ წამოჭრილა და განხილულა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე.

რედაქცია აგრძელებს მსჯელობას ამ ძალზე სერიოზულ და მნიშვნელოვან საკითხებზე, რომლებსაც ამჯერად „მრგვალი მაგიდა“ მიეძღვნა.

მსჯელობაში მონაწილეობა მიიღეს კუკური ჭოხონელიძემ (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის გამგე), ანზორ ერქომაიშვილმა (ანსამბლ „რუსთავის“ ხელმძღვანელი), ჯემალ ჭკუასელმა (საქართველოს ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის ხელმძღვანელი), თემურ ჭკუასელმა (საქართველოს ტელევიზიის ხალხური შემოქმედების რედაქციის მთავარი რედაქტორი), გომარ სიხარულიძემ (თბილისის პუშკინის სახელობის პედაგოგიური ინსტიტუტის მუსიკის კათედრის გამგე), ედიშერ გარაყანიძემ (ანსამბლ „მთიების“ ხელმძღვანელი) და ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მუსიკალური განყოფილების გამგემ, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის მდივანმა მანანა ახმეტელმა, რომელიც „მრგვალ მაგიდას“ უძღვებოდა.

მ. ა. — მოგეხსენებათ, რომ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ ა. წ. 13 აპრილს გამოიტანა დადგენილება „რესპუბლიკაში მუსიკალური ფოლკლორის მოვლა-პატრონობის და შემდგომი განვითარებისათვის“, რომელშიც დასახულია უაღრესად მნიშვნელოვანი ღონისძიებები. თუ რაოდენ დიდ ყურადღებას აქცევს რესპუბლიკის მთავრობა ამ ღონისძიებების დაუყოვნებლივ განხორციელებას, ჩანს საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტში ჩატარებული თათბირებიდან, რომლებსაც ესწრებოდა მრავალი თქვენგანი.

ამ დადგენილების აქტუალობა უმაღლეს თვალსაჩინო გახდება თუკი გვახანალი-

ზებთ ჩვენი უმდიდრესი და უნიკალური საგანძურის — მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების დღევანდელ მდგომარეობას, თუკი ობიექტურად შევაფასებთ შექმნილ ვითარებას, რომელიც არაა ერთგვაროვანი.

საქმე ისაა, რომ ჩვენ გარკვეული მიღწევები გვაქვს ხალხური სიმღერების პროპაგანდის სფეროში....

კ. ჭოხონელიძე — უკანასკნელ პერიოდში მართლაც შეიქმნა რამდენიმე სახელმწიფო ანსამბლი, გასწორდა ფოლკლორული საღამოები, ტელე-რადიო გადაცემები, გამოვიდა გრამფირფიტები და სანოტო კრებულე-

ბი, იმატა სამეცნიერო სესიებისა და კომ-
ფერენციების რიცხვმა. ეტყობა ამის გამო
გავრცელდა აზრი, რომ ქართული მუსიკა-
ლური ფოლკლორი აღმავლობას განიცდის...

მ. ა. — ამ მოსაზრების გავრცელებას ხე-
ლი შეუწყო საერთაშორისო რეზონანსმაც,
რომელიც დღითიდღე იზრდება. რად ღიხს
ჯერ მარტო იაპონელი და ამერიკელი ახალ-
გაზრდების ინტერესა, ისინი ხომ დიდი
მონდომებითა და ვატაცებით მღერიან ქარ-
თული ხალხური პოლიფონიური მუსიკის
ურთულეს ნიმუშებს. ინტერესი სხვა ქვეყ-
ნებშიც იღვიძებს.

მაგრამ ამავდროულად ქართული ხალხური
მუსიკა ჰკარგავს თავის საყრდენებს მშობ-
ლიურ ყოფაში. დღითიდღე მცირდება მშობ-
ლიური ხალხური სიმღერების მცოდნეთა
რიცხვი. ჩვენს თვალწინ შეწყდა ამ სავან-
ძურის თაობიდან თაობაზე გადაცემის მრავ-
ალსაუკუნოვანი ტრადიციების განვითარ-
ება...

ა. ერქომაიშვილი — გეთანხმებით. ჩვენს
ყოფაში მშობლიური ხალხური სიმღერა
სულ უფრო ნაკლებად ისმის. ავიღოთ თუნ-
დაც შრომის სიმღერები, რომლებსაც ჩვე-
ნი გლეხები ვატაცებთ მღეროდნენ ხოლმე
ყანაში მუშაობის დროს. დღეს კი ძალზე
იშვიათად თუ იმღერებს ვინმე ყანაში „ნა-
დურსა“ თუ „ნამგლურს“, „ოდიას“, იგივე
ითქმის სხვა უანრის სიმღერებზეც. ქარ-
თული ხალხური სიმღერა სულ უფრო მე-
ტად სცილდება თავის ნიადაგს, სწყდება იმ
ფესვებს, რომლებსაც იგი მჭიდროდ უკავშირ-
დებოდა საუკუნეების მანძილზე. ამის შე-
დეგია ისიც, რომ დღეს თითებზეა ჩა-
მოსათვლელი ქართული ხალხური სიმღერე-
ბის ჰეშმარიტი მცოდნე მომღერლებიცა და
ლოტბარებიც...

კ. ჯოხონელიძე — როგორც მოგახსენეთ,
უკანასკნელ წლებში ჩატარებულმა მუსიკა-
ლურ-ფოლკლორულმა კონცერტებმა, ხალ-
ხური შემოქმედების სადამოებმა, გრამფირფი-
ტების ახალმა სერიებმა, ტელე და რადიო გა-
დაცემების სიხშირემ, პროფესიული და ნა-
ხევრად პროფესიული კოლექტივების მომ-
რავლებამ შექმნა სასიმღერო ფოლკლორის

ერთგვარი გამოცოცხლების შთაბეჭდილება
(ზოგმა ეს „რენესანსადაც“ კი მონათლა!),
მაგრამ მიუხედავად ამისა, რესპუბლიკაში
ქართული ხალხური შემოქმედების მდგომარე-
ობა ძალზე მიძიმეა. ამას ამტკიცებს
სხვადასხვა რაიონში ჩატარებული ფოლკ-
ლორული ექსპედიციების შედეგები და
დაკვირვებები. ქართული სოფლის ყოფაში
კატასტროფულად შემცირდა აუთენტური
ანუ წმინდა გლეხური შემოქმედება. არადა,
საუკუნეების მანძილზე ჩვენი სასიმღერო
ფოლკლორის შემქმნელი და გამავრცელებელი
სწორედ გლეხი იყო.

და თუ უკანასკნელი 25—30 წლის წინ
საქართველოს თვითელ რაიონში შესაძლებელი
იყო ათეულობით სასოფლო თუ ოჯახური
ანსამბლის დაფიქსირება, დღეს ასეთი
ანსამბლები სანთლით საქებაარია.

ბოლო წლებში ჩატარებულმა ფოლკლო-
რულმა ექსპედიციებმა ისიც გვიჩვენა, რომ
იმ რეგიონებში, სადაც სამი-ოთხი წლის წინ
უხვად ვიწერდით ფოლკლორულ მასალას,
დღეს უკვე ხალხური სიმღერა ძნელი მისა-
კვლევაა.

სიმღერამ ჩვენს ყოფაში დაკარგა ტრადი-
ციული მნიშვნელობა, რასაც ხშირად ხალ-
ხური სიმღერის სოციალური ფუნქციის
შესუსტებით ან უქონლობით ვამართლებთ.
ცხადია, ახლა გუთნის დედა აღარ არსებობს
და ტრაქტორსა თუ კომბაინზე „ოროველას“
და „კალსპირულს“ ველარ დაამღერებ. მაგ-
რამ დედა რომ აკენის ნანას აღარ მღერის —
ეს რაღას დავებრალოთ? განა სოციალური
ფუნქცია დაკარგა თუნდაც ქართულმა ქორ-
წილმა, სადაც შეუდარებელი „მრავალგამიერ-
ისა“ და „მაყრულის“ ნაცვლად, ზურნების,
დოლ-გარმონისა თუ ელექტროსაკრავთა გუ-
ლისგამაწვრილებელი, უგემოვნო და რაც
მთავარია, არაქართული მელოდიების გრგვინ-
ვა ისმის. განა ყველაფერი მეცნიერულ-ტექ-
ნიკურმა პროგრესმა და ურბანიზაციამ მო-
იტანა? რითი ავხსნათ, ან რა გამართლება
მოუძუქნონთ იმ გარემოებას, რომ ქართველ
ახალგაზრდებს (განსაკუთრებით პროვინცი-
ებში) მშობლიური სიმღერების შესრულება

სათაქლოდ, ხოლო ელექტროგიტარაზე და
ონიკაზე დაკრა პრესტიჟულად მიაჩნიათ?
არასწორი აღზრდა — აი, თავიდათავი
ჩვენი უმეცრებისა და აგრერიგად ფესვგამ-
დგარი სენისა.

ჯემალ ჭკუასელი — უნდა აღინიშნოს კი-
დეც ერთი ფრიად ნიშანდობლივი ტენდენ-
ცია: საქართველოს მთელ რიგ რაიონებში
მომღერალთა გუნდები ხალხურ სიმღერებს
მღერიან პროფესიული ანსამბლების მიბაძ-
ვით, რაც დაუშვებელია...

მ. ა. — ეტყობა მხედველობაში გაქვთ
თბილისური ფოლკლორული ანსამბლები,
რომლებიც ხალხურ სიმღერებს უფრო აკადე-
მიური მანერით მღერიან. დღეს ეს ანსამბლები
მასობრივი ინფორმაციის არხების მეშვეო-
ბით ზემოქმედებას ახდენენ რეგიონალურ
ფოლკლორულ კოლექტივებზე. ამ შემ-
თხვევაშიც ქალაქი გახდა ტონის მიმცემი.
არადა, პირიქით უნდა იყოს...

ჯ. ჭკუასელი — პირველ რიგში, მხედვე-
ლობაში მაქვს სახელმწიფო ანსამბლები,
რომლებიც იძულებული არიან თავიანთი
შემოქმედება დაუმორჩილონ, ერთი მხრივ,
საკონცერტო ესტრადის სპეციფიკას, მეო-
რე მხრივ კი კომერციას.

მოგეხსენებათ, რომ სახელმწიფო ანსამ-
ბლებში მრავლად არიან მომღერლები „და-
ყენებული“ ხმებით. ეს მომღერლები მო-
სული არიან მუსიკალური სასწავლებლე-
ბიდან, კონსერვატორიიდან, სადაც ისინი
ეუფლებიან აკადემიური, უფრო ზუსტად, სა-
ოპერო სიმღერის სტილსა და მანერას, რაც
საზიანთა ქართული ხალხური სიმღერებს
ხალასი თვითმყოფადი ბუნებისათვის...

თემურ ჭკუასელი — რვა წელია ვმუშაობ
საქართველოს ტელევიზიის ხალხური შე-
მოქმედების მთავარ რედაქციაში. პრაქტიკამ
დამარწმუნა, რომ ქართული ხალხური მუ-
სიკის განვითარებას აშკარად უშლიან ხელს
საქართველოს რაიონებში თბილისიდან „მიკ-
ლინებული“ ლოტბარები. მთელს რესპუბ-
ლიკაში შეინიშნება რეპერტუარისა თუ სა-
შემსრულებლო მანერის სტანდარტიზაცია,
რაც ეროვნული, უფრო ზუსტად, კუთხური
კოლორიტის ნიველირებას იწვევს. თბილი-
სელი ლოტბარები რაიონებში სანატო კრე-
ბულებით ხელდაამშვენებული მიდიან ხოლ-
მე. ადგილებზე არ ეძებენ სიმღერებს, თავი-

ანთ რეპერტუარს არ ამდიდრებენ ცოცხა-
ლი მასალით.

რაიონებში წარგზავნილ ლოტბარებს უნ-
და დაევალოთ ადგილებზე დღემდე უცნობი
სიმღერების მოძიება, აღდგენა, რეპერტუარ-
ში შეტანა. ასეთი სიმღერები არის და და-
ინტერესებულ პირებს ამის ათობით მაგა-
ლითს დავუსახელებ.

კ. ჭოხონელიძე — შექმნილი მდგომარეო-
ბა არ გვაძლევს თვითდამშვიდების უფლე-
ბას. შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას,
რომ თუ მოკლე დროში არ იქნა ჩატარებულ-
ი რიგი პროფილაქტიკური ღონისძიებები-
სა, ქართული ხალხური მუსიკა შეწყვეტს
არსებობას აუთენტური სახით. ეს კი
მძიმე დაღს დასავამს ერის სულიერ ცხოვ-
რებას.

ამის სიმპტომებს უკვე ვამჩნევთ — მი-
ნიმუმამდე დავიდა აუთენტური ფოლკ-
ლორული კოლექტივების რიცხვი. ნიადაგი
ეცლება გლეხურ (ანუ ნატურალურ) სა-
შემსრულებლო ხელოვნებას. გარეგნულმა
ეფექტებმა, საგასტროლო ტურნეებმა, პრე-
მიებისა და წოდებების მოპოვების სურ-
ვილმა ისე გავიჯატა, რომ ვერც კი შევამ-
ჩნიეთ, თუ როგორ მოგვერყა ნიადაგი...

მ. ა. — ხალხურ მუსიკალურ შემოქმე-
დებაში ფენომოკიდებულ ნეგატიურ ტენ-
დენციებს, პირად კეთილდღობაზე ზრუნ-
ვის გარდა, წარმოქმნიან სხვა არანაკლებ სე-
რიოზული მიზეზებიც... საქირთა ამ მიზე-
ზების კვლევა, გაანალიზება, წარმოჩენა, სხვა-
გვარად შეუძლებელია ამ ტენდენციებთან
ბრძოლა...

კ. ჭოხონელიძე — მიზეზები საქებარა-
სოციალური ყოფის ახალ ნიუანსებსა და
ურთიერთობებში, ურბანიზაციაში, კომუნე-
კაბელურობაში და ა. შ.

მ. ა. — ცხადია, ხალხურ შემოქმედებას
დისკომფორტი შეუქმნა თვით ჩვენმა ეპო-
ქამ, ტექნიკურმა პროგრესმა, სოციალური
ძვრებიდან წარმოქმნილმა მიზეზებმა, რომ-
ლებსაც აქვს გლობალური მასშტაბები, სა-
ყოველთაო ხასიათი. ამასთან ერთად არსე-
ბობს ადგილობრივი, ლოკალური მიზეზებიც.

კ. ჭოხონელიძე — ეს მიზეზები მომდინა-
რეობენ უშუალოდ ჩვენს მიერ დაშვებული
შეცდომებიდან.

შეჯიბრი, პაექრობა, ბრძოლა პირვე-

ლობისათვის — ქართველთა ბუნებაა. ჩემის აზრით, სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ 20-30-იან წლებში ქართული ხალხური სასიმილო შემოქმედების აღმავლობის ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზი. მხედველობაში მაქვს ხალხური შემოქმედების ოლიმპიადები, რომლის დროსაც სოფელი სოფელს, რაიონი რაიონს ეჯიბრებოდა. ეს იყო ჯანსაღი კონკურენცია. გამარჯვებულს წილად ხედვებოდა განსაკუთრებული პატივი და საერთო-სახალხო სიყვარული. მაშინ ოქროს მედლებს ასე გულუხვად არ არიგებდნენ. 1929 წლის ოლიმპიადაზე სულ ორი ოქროს მედალი გავიდა — ერთი მარო თარხნიშვილის გუნდს ერგო, მეორე არტემ ერქომაიშვილისას. ჩვენთვის ცნობილი ფოლკლორული კოლექტივების უდიდესი ნაწილი სწორედ ამ პერიოდში დაარსდა და თუ დღემდე ჩვენს სოფლებში მუსიკალური ფოლკლორის რაიმე ნიშანწყალი არსებობს, სწორედ იმ პერიოდის გამოძახილია. ოლიმპიადებისათვის მზადება და მასში მონაწილეობა საერთო სახალხო დღესასწაული იყო. თვით ომის შემდგომ წლებშიც კი ოპერის თეატრში თითქმის წარმოუდგენელი ვახლდათ საოლიმპიადო საღამოზე მოხვედრა.

ყოველივე ამას ანუ ორგანიზაციულ მხარეს მხოლოდ ხალხური შემოქმედების სახის ხელმძღვანელობდა.

მ. ა. — უკანასკნელ ათწლეულებში კი საოლიმპიადო მოძრაობამ მიიღო ერთობ ფორმალური, კამპანიური ხასიათი. იგი აშკარად გაუფასურდა. მან დაკარგა ფოლკლორული პროცესების სტიმულირებისა თუ ორგანიზების ძალა. იქნებ საოლიმპიადო სისტემამ ამოწურა თავისი თავი?..

კ. ჭოხონელიძე — მე კი მგონია, რომ ხალხური შემოქმედების ოლიმპიადები ჩვენთვის მხოლოდ და გავაუფასურეთ. როგორც წესი, ყოველი ასეთი დათვალიერება ერთგვაროვნად ანუ ყოველთვის დადებითად ფასდება. ასეთ ოლიმპიადებში გამარჯვების მოპოვება პრესტიჟული აღარაა, რადგან თითქმის ყველა კოლექტივი ჯილდოვდება. ოლიმპიადები ტარდება ყოველგვარი მეცნიერული თუ კრიტიკული ანალიზის გარეშე. ეს ოლიმპიადის ხელმძღვანელი ორგანოებისა და ყიულის გულგრი-

ლობისა თუ არასაკმაო კომპეტენტობის ბრალიცაა.

საერთოდ, უკანასკნელ წლებში მსხვილი კითხვად ვარიგებდით სხვადასხვა სახის ჯილდოებსა და წოდებებს, ხშირ შემთხვევაში პატივს მივაგებდით იმ ადამიანებს, რომლებიც ამას ნაკლებად იმსახურებდნენ. ქართული ხალხური სიმღერის თავდადებული მსახურნი, მამაპაპური ტრადიციების ქომავალი კი ჩრდილში რჩებოდნენ. მხედველობაში მყავს ისეთი შესანიშნავი ლოტბარები და მომღერლები, როგორიც არიან ნ. ხუბულავა, ვ. ვოგლიძე, შ. მდინარაძე, ა. სიმაშვილი და მრავალი სხვა. მათი ღვაწლი არაა სათანადოდ დაფასებული. არადა სწორედ ასეთ უანგარო ადამიანებს უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ჯერ კიდევ ჟღერს ქართული ხალხური სიმღერა...

თ. ჭკუასელი — ჩვენი რესპუბლიკის ყველა რაიონის ხელმძღვანელობამ უნდა ღირსეული პატივი მიაგოს ხალხური სიმღერების მცოდნეებსა და მოამაგეებს. ყურადღება, წახალისება აკლიათ განსაკუთრებით რაიონში მცხოვრებ ცნობილ ლოტბარებსა და მომღერლებს. ამ ადამიანებმა უნდა იგრძნონ, რომ ისინი საჭირო (უნიკალური!) ხალხია, რომ ისინი ემსახურებიან დიდსა და უკეთილშობილეს საქმეს. ცხადია, ეს არ უნდა ხდებოდეს ქაინაურების დონეზე. ასეთ დამოკიდებულებას ზურგს უნდა უშვებოდეს საქმე, კონკრეტული მხარდაჭერა, ხელისშეწყობა, მატერიალური დაინტერესება...

ა. ერქომაიშვილი — საგანგებო განხილვის მოითხოვს ხალხური შემოქმედების მსახურთა მატერიალური ანაზღაურება, რომელიც სადღეისოდ ძალზე დაბალია. დაფასება აკლიათ წარსულის გამოჩენილ მომღერლებსაც. უნდა დაწესდეს მათი სახელების პრიზები, რაც უკვდავყოფს მათ სსოვნას. ხალხური მომღერლებისადმი მეტი ყურადღება უნდა გამოიჩინოს პრესამ, ტელეხედვა, რადიომ...

ელიშერ გარაყანიძე — თვითმოქმედ კოლექტივებს შორის აუცილებლად უნდა აღორძინდეს შეჯიბრის მომენტი, რაც ამჟამად ფორმალურ და ხშირად არასამართლიან ხასიათს ატარებს.

საუკეთესო შემოქმედებები უნდა გავოვინდნენ ყოველწლიურად, საფეხურებრივი შერჩევის გზით. დასახვეწია და გასამდიდრებელი გამარჯვებული კოლექტივებისა და მათი ხელმძღვანელების წახალისების ფორმები.

გომარ სიხარულიძე — ამ რამდენიმე ხნის წინ გაზეთ „თბილისის“ ფურცლებზე გამოვეთქვი ჩემი მოსაზრებები ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების საკვირბოროტო საკითხებზე. აქ ჩემს შეხედულებებს აღარ გავიმეორებ. ვიტყვი მხოლოდ, რომ საქართველომ სსრ კულტურის სამინისტრომ და მუსიკალურმა საზოგადოებამ უნდა დააწესონ სპეციალური ფულადი ჯილდოები იმ კოლექტივებისა თუ ცალკეული ანსამბლებისათვის, რომლებიც თავს გამოიჩინენ თავიანთი კუთხის სიმღერების მაღალ დონეზე შესრულებით.

ფირფიტაზე ჩასაწერად, რადიოთი და ტელევიზიით გადმოსაცემად რეკომენდებული უნდა იქნენ მხოლოდ საუკეთესონი.

ო. კუახელი — მეც აუცილებლად მიმაჩნია ოლიმპიადების აღდგენა რაღაც ახალი ფორმით. გადასახალისებელია ოლიმპიადის დებულება და სტრუქტურა. ეს საკითხი ცალკე მსჯელობის საგნად უნდა იქცეს...

მ. ა. — როგორც ზემოთქმულიდან ჩანს, ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებას წინააღმდეგობები ეღობება ქალაქშიც და სოფლადაც. მას სერიოზულ დაბრკოლებებს უქმნის უზომოდ ჭრელი და საკმაოდ დაბინძურებული ჩვენი მუსიკალური ყოფა, რომლის ფილტრაციას, სხვათა შორის, უნდა აწარმოებდეს მუსიკალური ფოლკლორიც, მით უფრო, ისეთი მაღალი ხარისხისა, როგორიც ქართული ხალხური მუსიკაა. მაგრამ იგი ვერ ასრულებს ამ ფუნქციას, რისი მიზეზიც საძებარია მუსიკალური განათლების სისტემაში.

კ. კოხონელიძე — ქართული კულტურის მესვეურებმა ჯერ კიდევ მუსიკალური განათლების გარიჟრაჟზე განჭვრიტეს, რომ აღზრდის პროცესის უმნიშვნელოვანეს ეტაპს დაწყებითი საფეხურიდანვე უნდა წარმოადგენდეს ეროვნული სასიმღერო ნიმუშების ათვისება. დღეს კი ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლა მოსწავლე-ახალგაზრდობას ეროვნულ ინტონაციურ სამყაროსთან ზიარების

თითქმის არავითარ შესაძლებლობას არ აძლევს, სიმღერა-მუსიკის გაცვეთილობისათვის განკუთვნილ პროგრამაში ქართული ხალხური მუსიკა უმნიშვნელო დროს იწარმოდგენილი. ეს მაშინ, როდესაც ყველა კულტურულ ერს უკვე დიდი ხანია ჩამოყალიბებული აქვს მუსიკალური აღზრდის საკუთარი სისტემა.

მიუტევებელია, რომ ათეული წლების მანძილზე საქართველოს ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების უმეტეს ნაწილში სიმღერის გაცვეთილები ან საერთოდ არ ტარდება, და თუ ტარდება, — დაბალ დონეზე.

დღემდე არა გვაქვს „დედაენის“ ტოლფასი ქართული მუსიკის სახელმძღვანელო; არ გავაჩნია სკოლამდელი თუ სკოლის ასაკის მოზარდთა მუსიკალური აღზრდის მეცნიერულად ჩამოყალიბებული მეთოდოლოგია. გვაკლია ენთუზიასტი აღმზრდელები, კვალიფიციური სპეციალისტები, ინიციატივანი პედაგოგ-ნოვატორები.

უკეთესი სურათი არც სპეციალიზებულ მუსიკალურ სკოლებშია. აქ სწავლების მიუღწევი წლის მანძილზე მშობლიურ მუსიკალურ ფოლკლორს მხოლოდ 35 საათი აქვს გამოყოფილი და ეს დროც უმთავრესად მასალის თეორიულ შესწავლას ეთმობა. აღარაფერს ვამბობთ საშუალო სკოლასთან არსებულ მუსიკალურ სტუდიებზე, რომლებშიც დაახლოებით 25 ათასამდე ბავშვია გაერთიანებული და სადაც ხალხური მუსიკა საერთოდ იგნორირებულია.

მ. ა. — ჩვენი ბავშვების გული ღიაა მშობლიური ხალხური მუსიკისთვის. როგორც ცნობრება ამტკიცებს, პატარებიცა და მოზარდებიც დიდი მონდომებით სწავლობენ, მშვენივრად ითვისებენ ქართულ ხალხურ სიმღერებს. ამას ცხადყოფს ბავშვთა ფოლკლორული ანსამბლები, რომლებიც ყალიბდება რესპუბლიკის ამა თუ იმ კუთხეში.

ამ პროცესსაც სტიმულირება სსრიდება:

კ. კოხონელიძე: ბოლო ხანებში სასიკეთოდ ძვრები მოხდა უმაღლესი მუსიკალური განათლების სფეროში. მხედველობაში მაქვს თბილისის კონსერვატორიის საგუნდო-სადირიჟორო კათედრა. ქართულმა ხალხურმა მუსიკამ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა მომავალ ქორმეისტრთა აღსაზრდელ სისტემაში. ახლა არა მარტო სწავლების პრო-

ცესში, არამედ უკვე მისაღებ გამოცდებზე, აბიტურიენტს სსხოვენ მეტ-ნაკლები სირთულის 25 ხალხური სიმღერის ცოდნას. ამჟამად სტუდენტებს პრაქტიკული მეცადინეობა ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში უტარდებათ არა ერთი (როგორც აქამდე იყო), არამედ ხუთი წლის მანძილზე. პრაქტიკულ მეცადინეობებს უძღვებიან ხალხური მუსიკის სპეციალისტები. ამასთან ერთად საგუნდო-სადირიჟორო განყოფილების სტუდენტები ფოლკლორის და მუსიკის თეორიის კათედრებზე გადიან თეორიულ კურსს, რაც ეხმარებათ ცოდნის გაღრმავებაში.

მ. ა. — ძალიან რთული და სერიოზული სამუშაოა ჩასატარებელი, რათა განათლების სისტემაში გაიზარდოს ქართული ხალხური მუსიკის როლი. დასამუშავებელია პროგრამები, მეთოდოლოგია, გამოსაცემია სასწავლო ფირფიტები და სანოტო კრებულები, სახელმძღვანელოები. მთავარი კი ისაა, რომ ჩვენ არა გვეყავს პედაგოგიური კადრები, რომლებიც ჩაერთვებიან ზოგადსაგანმანათლებლო და სპეციალურ მუსიკალურ სკოლებში და მოსწავლე-ახალგაზრდობას შეასწავლიან მშობლიურ ხალხურ სიმღერებს.

ა. ერქომიაშვილი — ეს ძალზე სერიოზული პრობლემაა. მომავალი პედაგოგების აღზრდაზე ახლავე უნდა ვიზრუნოთ. მიზანშეწონილად მიმაჩნია თბილისში სკოლა-ინტერნატის გახსნა. ამ სკოლამ უნდა უზრუნველყოს საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსული ნიჭიერი ბავშვების აღზრდა. ავრთვე საჭიროდ ვთვლი დირიჟორ-ლოტბართა განყოფილების გახსნას რომელიმე მუსიკალურ სასწავლებელთან.

ამასთან ერთად, ჩვენი რესპუბლიკის ყოველი რაიონის მუსიკალურ სკოლებთან უნდა ჩამოყალიბდეს ბიჭუნათა ჯგუფები, რომლებიც შეისწავლიან თავიანთი კუთხის სიმღერებს...

უნდა გამოიცეს ყველა კუთხის სიმღერათა სანოტო კრებულები, რომლებსაც საილუსტრაციოდ დართული ექნებათ ამ სიმღერათა საუკეთესო ჩანაწერები. მარტო სანოტო კრებულებით შეუძლებელია ქართული ხალხური სიმღერების შესწავლა, განუთმეორებელი კოლორიტისა და საშემსრულებლო სტილისტიკის აღქმა და ათვისება.

ფირმა „მელოდია“ გამოსაცემად ამზადებს

ასწავლო ფირფიტებს, რომლებზეც აღიბეჭდება ყველა კუთხის სიმღერათა ცალ-ცალკე ხმები. ცხადია, ამ ფირფიტებსაც თან დეტრთვება შესაბამისი სანოტო კრებულები.

მ. ა. — როგორც ზემოთქმულიდან ჩანს, მრავალი პრობლემაა გადასაჭრელი ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ყველა სფეროში. გამოჩაყლის არ წარმოადგენს არც მეცნიერული ფოლკლორისტიკა, რომელსაც სამწუხაროდ, ვერ ვამჩნევთ ინტენსიურ წინსვლას და განვითარებას. თუმცა, ეროვნული მუსიკალური მეცნიერების ამ უაღრესად მნიშვნელოვან დარგს, ამ ბოლო დროს, შეემატნენ ახალგაზრდა, პერსპექტიული ძალები, თბილისის კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრის აღზრდილები...

კ. კოხონელიძე — მუსიკალური ფოლკლორის მეცნიერული შესწავლა ამჟამად ძირითადად კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრაზე წარმოებს. მუსიკალური ფოლკლორის სპეციფიკური თვისებების გამო კათედრას მრავალპლანიანი სამუშაოს ჩატარება უხდება: სამეცნიერო თემატიკის დამუშავება, საცვლესამეცნიერო ექსპედიციების ჩატარება, ხალხური სიმღერების დაფიქსირება, გაშიფრვა და კრებულების მომზადება. არც ის უნდა გამოგვჩქეს მხედველობიდან, რომ კათედრის წევრთა ერთ-ერთ ძირითად მოვალეობას წარმოადგენს ლექციებისა და ინდივიდუალური მეცადინეობების ჩატარება. შრომატევადი და მრავალმხრივია კათედრის მუშაობა.

ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების უაღრესად მაღალი დონე, ორიგინალური აზროვნება და თვითმყოფადი ბუნება მრავალ სიძნელეებს წარმოქმნის მისი მეცნიერული შესწავლის გზაზე. იგი რადიკალურად განსხვავებულია ნებისმიერი მუსიკალური კულტურისაგან და ყოველი კონკრეტული პრობლემის გადაჭრისას ორიგინალური მეთოდოლოგიის შემუშავებას საჭიროებს.

განსაკუთრებული სიძნელეები ახლავს მრავალპლანიანი ხალხური მუსიკის სანოტო სისტემაზე გადატანის პროცესს. რიგ შემთხვევაში ერთეული სიმღერის ნოტირება კვირებსა და თვეებს მოითხოვს. ხალხური სიმღერების გაშიფრვა წარმოუდგენელია

განსაკუთრებული მუსიკალური მონაცემებისა და მდიდარი პრაქტიკული გამოცდილების გარეშე.

აღსანიშნავია, რომ ქართული ხალხური სიმღერების მეცნიერული შესწავლა და გამომზეურება, პედაგოგთა და მკვლევართა კადრების აღზრდა, სავლელ ექსპედიციების ჩატარება, სიმღერების გაშიფრვა, კრებულების მომზადება, სამეცნიერო კონფერენციებში მონაწილეობა და სხვა ხორციელდება კათედრის მცირერიცხოვანი ძალებით (კათედრას სულ სამი პედაგოგიური და მეცნიერ-მუშაკის ოთხი საშტატო ერთეული გააჩნია). შედარებისათვის აღვნიშნავთ, რომ ზეპირსიტყვიერ ფოლკლორს, რომელიც თავისი სპეციფიკით გაცილებით უფრო მათეტივ მოვლენად აღიქმება, სპეციალისტთა მთელი არამია ემსახურება (უნივერსიტეტის ფოლკლორის კათედრა, შ. რუსთაველის სახელობის ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილება, თელავის, ბათუმის, გორის პედაგოგიკის ინსტიტუტების შესაბამისი კათედრები და სხვა).

გადაუღახავ ზღუდელ იქცა კათედრისათვის მეცნიერ-მუშაკთა საშტატო ერთეულების გამოყოფა. შედარებისათვის ასევე აღვნიშნავთ, რომ ფოლკლორის კათედრასთან ერთდროულად ჩამოყალიბებულ ესთეტიკის კათედრაზე ამჟამად, თუ არ ვცდები, მეცნიერ-მუშაკის 25 საშტატო ერთეული და 50-მდე მეცნიერ-თანამშრომელია (!).

ამკარაა, რომ კონსერვატორიის მუსიკალური ფოლკლორის კათედრას ქმედითი დახმარება სჭირდება.

ე. გარაყანიძე — ფოლკლორის დარგში სამეცნიერო მუშაობის სტიმულირებისათვის და საუკეთესო ნაშრომის გამოვლენის მიზნით კარგი იქნებოდა ყოველწლიური კონკურსების ჩატარება, შემდეგ კი გამარჯვებულ ავტორთა ნაშრომების დაბეჭდვა რესპუბლიკურ, საკავშირო და უცხოეთის სპეციალურ ჟურნალებში.

დღეს უკვე სრულიად წარმოუდგენელია ხალხური მუსიკის ნიმუშთა ფიქსირება ამ უხარისხო ტექნიკით, რომელიც კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრას გააჩნია. მოძველებული აპარატურით ჩაწერილი სიმღერები ძლივს ისმის...

დღეს უკვე ასევე წარმოუდგენელია ფოლკ-

ლორული ექსპედიციების ჩატარება ვიდრე ტექნიკის გარეშე. ნუთუ ის ვრდომეგნიტოფონები, რომლებსაც საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭო სხვადასხვა უწყებაზე ანაწილებს, ხალხურ შემოქმედებაზე უფრო საჭირო საქმეებს ხმარდება?

მ. ა. — ერთობ მძიმე სურათი იხატება. არადა მუსიკალური ფოლკლორის მეურვეობა მრავალ ფრიად სერიოზულ ორგანიზაციას ევალება...

კ. ჭოხონელიძე — დღეს ქართულ ხალხურ მუსიკას რამდენიმე ძიძა ჰყავს. მისი მოვლა-პატრონობა ევალება საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, მუსიკალურ საზოგადოებას, კონსერვატორიას, ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურ მეთოდცენტრს; პროფკავშირების მეთოდცენტრს, კომპოზიტორთა კავშირს...

მ. ა. — საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს, ფილარმონიას, გრამფირფიტების ფირმა, „მელოდიას“...

კ. ჭოხონელიძე — ამ ორგანიზაციებს შორის თითქმის არავითარი კავშირი არ არსებობს. არავინ იცის ვინ რას აკეთებს. ამიტომაც მათ მუშაობაში ადგილი აქვს პარალელიზმს, სუბიექტივიზმს, მატერიალური სახსრების უყიარათო, არამიზანდასახულ ხარჯვას.

შემოთანიშნულ უწყებებს დაუმატებ რესპუბლიკის რაიონების კულტურის განყოფილებები, რომლებსაც ასევე ევალებათ ხალხური შემოქმედების მოვლა-პატრონობა და რომლებიც ხშირად გადაწყვეტილებებს მხოლოდ საკუთარი შეხედულებების მიხედვით იღებენ. შესაძლოა ყოველი დაწესებულება ცდილობს გარკვეული წვლილი შეიტანოს ფოლკლორის აღმავლობის საქმეში, მაგრამ დაქსაქსულობა, არაორგანიზებულობა, ვიწრო უწყებრივი ინტერესების წინა პლანზე წამოწევა, ამბიციურობა, ზოგ შემთხვევაში არაკომპეტენტურობა ძნელად გადასალახავ ქარიერებს უქმნის ხალხურ შემოქმედებას...

მ. ა. — როგორ შეიძლება მდგომარეობის გამოსწორება?

ა. ერკომაიშვილი — სასწრაფოდ უნდა ჩამოყალიბდეს ფოლკლორის ცენტრი, რომელიც მოახდენს შემოთანიშნული უწყებებისა თუ დაწესებულებების კოორდინირე-

ბას და ხალხური მუსიკის ფონტს უხელ-
მძღვანელებს მთელი რესპუბლიკის მასშტა-
ბით.

ფოლკლორის ცენტრი უზრუნველყოფი-
ლი უნდა იყოს თანამედროვე აპარატურით —
მაგნიტოფონებითა და ვიდეოტექნიკით, რაც
იშვიათი ნიმუშების დაფიქსირების საშუალე-
ბას მოგვცემს.

ფოლკლორის ცენტრს ჩვენი რესპუბლი-
კის ყველა რაიონში უნდა გააჩნდეს შესაბა-
მისი ვანყოფილება, რომელთა მიზანი იქნება
თავიანთი კუთხის სიმღერების შესწავლა-
აღორძინება.

გ. სიხარულიძე — ფოლკლორის ცენტრი^ა
ჩამოყალიბების ინიციატორად ჯერ კიდევ
ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის
ერთ-ერთი ფუძემდებელი აწ განსვენებუ-
ლი ბატონი გრიგოლ ჩხიკვაძე გვევლინებო-
და.

ფოლკლორის ცენტრმა უპირველეს ყო-
ლისა უნდა წარმართოს ღრმა და საფუძვ-
ლიანი მეცნიერული მუშაობა. მიზანშეწონი-
ლად მიმართა ახალგაზრდა ფოლკლორისტე-
ბის მივლინება მსოფლიოს სხვადასხვა მო-
წინავე ფოლკლორულ ცენტრში, ასევე სა-
ჭიროა ამ ცენტრებიდან ცნობილი მეცნი-
ერ-კონსულტანტების ჩვენთან მოწვევა...

თ. ჭყუასელი — კარგი იქნებოდა ფოლკ-
ლორის ცენტრთან ხალხური სიმღერების
მოყვარულთა კლუბის გახსნა. ამ კლუბში
გაერთიანდებიან ცნობილი მომღერლები და
ლოტბარები. ეს ჩემი აზრით, თვალსაჩინ-
ო კერა იქნება მშობლიური მუსიკით დაინ-
ტერესებული ახალგაზრდებისათვის (ასეთე-
ბი საქაოდა!), რომლებსაც კლუბის წევ-
რები შედარებით ადვილ სიმღერებს შეას-
წავლიან. გარდა ამისა, თვითმოქმედი ან-
სამბლის ხელმძღვანელები აქ მიიღებენ გა-
ვეთილებსა თუ კონსულტაციებს ცნობილი
სპეციალისტებისაგან. აქ შეხვდებიან ერთ-
მანეთს ჩვენს დედაქალაქში და რესპუბლი-
კაში გაბნეული მომღერლები, რომლებიც
აქვე შემღერდებიან და ფირზე ჩაიწერებიან
კიდევ. ისინი ერთმანეთს გაუზიარებენ სიმ-
ღერათა უნიკალურ ვარიანტებს. დღეს, სამ-

წუხაროდ, საუკეთესო მომღერლებს ^{ერთ-}
მანეთთან პარტნიორობა თითქმის ^{აღარ}
უწევთ! ასე შეიქმნება ^{იმპროვიზებული}
ანსამბლები, დაგროვდება უნიკალური ჩანა-
წერების ფონდიც. ურიგო არ იქნება თუ-
კი ამავე კლუბის ჯიხურში გაიყიდება ამ
ჩანაწერთა კასეტები, აგრეთვე ქართულა
ხალხური სიმღერების კრებულები, ფირფი-
ტები, ხალხური საკრავები, სხვა სუვენირე-
ბიც. კლუბის წევრებს უნდა მიეცეთ ფასია-
ნი შეხვედრა-კონცერტების ჩატარების
უფლება. შემოსავალი კლუბის საჭიროებას
უნდა მოხმარდეს. კლუბის წევრები აირჩევენ
თავიანთ პრეზიდენტს.

კლუბი უნდა გადაიქცეს ქართული ხალ-
ხური მუსიკის პოპულარიზაციის ცენტრად,
ერთ-ერთ საყვარელ ადგილად თბილისელე-
ბისა და მათი სტუმრებისათვის...

ა. ერქომაიშვილი — ჩემი აზრით, ფოლ-
კლორის ცენტრთან უნდა არსებობდეს ქარ-
თული ხალხური სიმღერის მუზეუმიც, რო-
მელშიც წარმოდგენილი იქნება იშვიათი
ჩანაწერები, კრებულები, გამოკვლევები,
ხალხური საკრავები. აქაც შეიძლება ფოლ-
კლორული კონცერტების გამართვა. დარწმუნ-
ებული ვარ, ასეთი მუზეუმი დიდ ინტერესს
გამოიწვევს. მას ეყოლება მრავალი სტუმარი,
რომელიც აქ ეზიარება მრავალსაუკუნოვანი
ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქ-
მედების მადლსა და ტრადიციებს.

ქ. ჭიხონელიძე — თავდაპირველად უნდა
შეიქმნას ფოლკლორის ცენტრის საკოორ-
დინაციო საბჭო, რომელშიც შევლენ ზე-
მოთ აღნიშნული უწყებების წარმომადგენ-
ლები და რომლებიც უხელმძღვანელებენ
ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმე-
დების ყველა სფეროს. ფოლკლორის ცენტ-
რი უნდა არსებობდეს კულტურის სამინისტ-
როსთან...

მ. ა. — ფოლკლორის ცენტრის, უფრო
ზუსტად კი მისი საკოორდინაციო საბჭოს
სახით ხომ არ გვემუქრება კიდევ ერთი ფორ-
მალური და მრავალრიცხოვანი უწყების შექ-
მნის საშიშროება? განა არ აჯობებდა მოგ-
ვეხდინა ფოლკლორული ძალების კონ-



სოლიდაცია ერთი ორგანიზაციის (თუნდაც ფოლკლორის ცენტრის) ფარგლებში, ორგანიზაციისა, რომელიც თვითონვე იქნებოდა მმართველიც, განმკარგულებელიც, შემსრულებელიც, მაკონტროლებელიც.

დღეს, ცხადია, ძნელია ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა, რადგან ჩვენ არ გავაჩნია სათანადო გამოცდილება — არა გვაქვს ასეთი ორგანიზაციის მოდელი, არ გვიმუშავია მისი სტატუსის შექმნაზე. სავსებით ვეთანხმები ბატონ გომარ სიხარულიძეს, რომელიც მოითხოვს კონტაქტების დამყარებას მსოფლიოს მოწინავე ქვეყნებთან. ჩვენ უნდა ვიცნობდეთ მათ გამოცდილებას. რაც დაგვეხმარება ასეთი მოდელის ჩამოყალიბებაში.

ასეა თუ ისე, ფოლკლორულ ცენტრს საფუძვლად უნდა დაედოს მეცნიერულად დამუშავებული კონცეფცია, მას უნდა ჰქონდეს დეტალურად გააზრებული სამოღვაწეო პროგრამა, რომლის შექმნაზე ფოლკლორისტებთან ერთად უნდა მუშაობდნენ ეთნოგრაფები, სოციოლოგები, ესთეტიკოსები, მეცნიერების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლები. ჩვენთან კი, სამწუხაროდ, მოუშადადებლად, ნაჩქარევად ხდება ხოლმე ასეთი ფრიალ სერიოზული საკითხების გადაწყვეტა. ყოველ იდეას უნდა მოეძებნოს რეალიზაციის ოპტიმალური გზები, მომგებიანი და ხელსაყრელი პრაქტიკული ფორმები. საპირისპირო შემთხვევაში სათანადო ნაყოფს ვერ მოიხაამს ვერც ახლადდაარსებული ფოლკლორული ცენტრი და ვერც საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „რესპუბლიკაში მუსიკალური ფოლკლორის მოვლა-პატრონობისა და შემდგომი განვითარებისათვის“, რომელიც დროული და ფრიალ მნიშვნელოვანი დოკუმენტია.

ამ რუბრიკისათვის გოგი მასხარიანის გამოსვლის მოსამზადებლად მსახიობს დიქტოფონით ეწვია ახლგაზრდა ჟურნალისტი მარინე სირბილაშვილი. დაგროვილი სათქმელი ვერ ჩაეთია ნავარაუდევ ჩარჩოებში, შედეგად რამდენიმე მაგნიტური კასეტა გაივსო მრავალსათიანი ნაამბობით. ბუნებრივია, ჟურნალის ფურცლებზე მისი სრულად წარმოდგენა შეუძლებელი იქნებოდა, და ჩვენც მხოლოდ ნაწილი — გ. ხარაბაძის ნაუბრიდან ჩვენი შეხედულებით სადღეისოდ ყველაზე მნიშვნელოვანი ფრაგმენტები შევარჩიეთ. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს საინტერესო მასალა სრულადაც ნახავს დღის სინათლეს — მსახიობის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ბუკლეტში იქნება ეს თუ სხვა ფორმით...

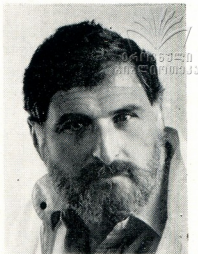
მკითხველთან ჩემს საუბარს, შესაძლოა დასაწყისშივე ახლდეს ერთგვარი სიმკვეთრე, რომელიც ყოველთვის თან სდევს გულახდილობას. გულახდილობის დროს კი, ვფიქრობ, იგი მისატყვევებელია და, ხშირად, შეუმჩნეველიც ხდება ხოლმე.

ჩემთვის, როგორც მსახიობისათვის, მაყურებლის რეაქცია საეზოიტო ბარათია და, ამდენად, მაყურებლისგანაც, ვინაიდან მას თანამოაზრედ ვიგულებ, მაქსიმალურად ბევრს მოვიტოვებ. ასევე ვცდილობ ჩემი შესაძლებლობების მაქსიმუმი გავიღო მისთვის. ვფიქრობ, ნებისმიერ შემოქმედს პროფესიონალ აუდიტორიაზე აქვს სწორება. ამისათვის იგი თავად უნდა იყოს პროფესიონალი. რა მდგომარეობაა ამ მხრივ საქართველოში?

გარდაქმნის პირობებში დაწყებული „მართლის თქმის“ ნაკადი მხოლოდ „ხმად მლაღადებლისა“ დარჩება, თუ ეს ტენდენცია საქმესაც არ დაეტყობა, თუ ყოველმა ჩვენგანმა ბოლომდე არ მიიყვანა მისთვის მინდობილი საქმე.

ჯერ შევეხები თეატრალურ სფეროს, ვინაიდან იგი უფრო ნაცნობია ჩემთვის, თუმცა, ამ შემთხვევაშიც კი არ შემიძლია ვიყო კატეგორიული; ჩემი მოსაზრებები,

სიპართლე და შაკაზეული ხანი



გოგი ხარაბაძე

ალბათ, უფრო ხმამაღლა გამოთქმული ფიქრები, ვიდრე სენტენციები. იმაზეც ხშირად მიფიქრია, შევძლებდი თუ არა ახალგაზრდა მსახიობისათვის რაიმე მესწავლებინა. ალბათ, არ მეყოფოდა გამბედაობა. თუმცა კი, ვფიქრობ, მივახვედრებდი, რატომ არის საჭირო და როგორ შეიძლება მსახიობმა ისე წაიკითხოს ბარათაშვილის „მერანი“, რომ არც გენიალურ პოეზიას მიადგეს ჩრდილი და არც მსახიობის ინდივიდუალობა დაიკარგოს... მსახიობის მიერ წაკითხული ლექსა სრულიად სხვაგვარად უნდა მოქმედებდეს მსმენელზე, რადიკალურად განსხვავებულად წიგნის ფურცლებიდან მკითხველის მიერ ამოკითხული ლექსის ზემოქმედებისაგან. მიმაჩნია, რომ მსახიობმა უნდა ისწავლოს ცხოვრება როლში და არა მისი თამაში; გარდა იმისა, რომ მას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს გათავისებული ტექსტი, უნდა ფლობდეს უზადო, ფილიგრანულ შინაგან და გარეგნულ ტექნიკას; როლის მონახაზი უნდა იყოს ნათელი, ზუსტი და დახვეწილი. ყველაფერი ამის მისაღწევად გარდა ნიჭის — როგორც აუცილებელი ატრიბუტისა, მსახიობს უნდა ახასიათებდეს შემოქმედის გონიერება, რათა წარმართოს თავისი ცოდნა და ემოცია, რომლის საშუალებითაც უნდა აანთოს და დაიპყროს მაყურებელი. თუ თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებული მიესადაგება მსახიობის ასეთ მოდელს, ვფიქრობ, სასწავლებლის ფუნქცია შესრულებულად შეიძლება ჩაითვალოს.

რას სწავლობს ქართველი ახალგაზრდა თეატრალურ ინსტიტუტში? ვფიქრობ, ძალიან ცოტას იმისათვის, რომ პროფესიონა-

ლად ჩამოყალიბდეს. თუ გავითვალისწინებთ, რომ თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულმა უნდა იცოდეს როლზე მუშაობის ყველა ხერხი და, აქვე ვიტყვი, რომ ხშირად გამგზდარვარ მოწმე, როცა ახალგაზრდა მსახიობს ტექსტიც კი არ სცოდნია რეპეტიციაზე, მაშინ კატასტროფული პარადოქსის წინაშე ვდგებით. მე თეატრალური ინსტიტუტის პედაგოგებს კი არ ვაყენებ შეურაცხყოფას (ვიცი, რომ მათ შორის ბევრა კემშირიტი პედაგოგია), არამედ უარყოფითად ვაფასებ სწავლების იმ საერთო სისტემას, რომელიც დღეს მოქმედებს. მსახიობს, ფაქტიურად, თავად უხდება იმ ელემენტარული პროფესიული ჩვევების აღმოჩენა და გამომუშავება, რომელიც სწავლების სკოლამ მზა სახით უნდა მიაწოდოს. ვისაც გაუმართლა და ბედნიერება ხვდა ემუშავა ისეთი კემშირიტი ტალანტისა და მაღალი პროფესიული ოსტატობის მქონე მსახიობებთან, როგორც იყვნენ სერგო ზაქარიაძე, სესილია თაყაიშვილი, ეროსი მანჯგალაძე და სხვანი, მათთვის თვითაღზრდის, პროფესიული სრულყოფის პროცესი შედარებით გაადვილებულია. ამ შემთხვევაში მხედველობაში არა მაქვს მსახიობის არც პოტენციური შესაძლებლობები, არც მისი მუშაობის შედეგი, არამედ საქმისადმი კეთილსინდისიერი დამოკიდებულება, შემოქმედებითი პატიოსნება, რაც ოსტატობის საფუძველია, შეუძლებელია მსახიობი გახდეს თავისი საქმის ოსტატი, ვიდრე მას ცეკვასა და სიმღერას, რაც მისი პროფესიული „იარაღი“ — მუსიკალობის, ხმისა და პლასტიკის — დახვეწას ემსახურება, ისევე ასწავლიან, როგორც

საზოგადოებრივ მეცნიერებებს... შესაძლოა მაყურებელმა ვერ შეამჩნიოს, რომ თამაშის დროს მსახიობს ის ღვთიური სიხარული არ განუცდია, რისთვისაც არტისტი ვახდა, მაგრამ, პროფესიულ უფიცილობაში მან არასოდეს უნდა დაგვდოს ბრალი. არ მინდა მკითხველმა ისე გამიგოს, თითქოს მსახიობისაგან სპექტაკლის დაწყებამდე ენის სეპარაციის გავლას მოვითხოვდე. რა თქმა უნდა, მთავარია, ითამაშო იდეა. რატომ არა გვყავს დღეს მონოლოგის წამკითხავი მსახიობი! რად უნდა შექსპირის მონოლოგს მანკვა-გრეხა და ცეკვა-თამაში, მაშინ როცა ყველაფერი შინაგანი მოქმედების ლოგიკას, აქედან გამომდინარე — სიტყვას და მსახიობის ფსიქოფიზიკურ მონაცემებს უნდა ემორჩილებოდეს — მის უნარს, განიცადოს წარმოთქმულ მონოლოგში გადმოცემული ამბავი. საჭიროა მაყურებელს ისე მიაწოდო სიტყვა, რომ შენ მიაღწიო ცრემლის ზღვარამდე, ხოლო მაყურებელს მოგვარო ეს ცრემლი... არავინ იცის, როგორი იქნება შედეგი, მაგრამ ამ შედეგისაქენ მიმავალი გზა მსახიობმა უნდა იცოდეს...

გამოსავალი (არა მხოლოდ თეატრალური სფეროსათვის), შემდეგნაირად მესახება: საქართველოში უნდა გამოიძებნოს თანხა, რათა ქართველმა ახალგაზრდებმა საზღვარგარეთ მიიღონ განათლება (თუკი ლა სკალაში მიღის ქართველი მომღერალი და იქ სტაჟირებას გადის, მსახიობს ანდა სხვა დარგის სპეციალისტს ნაკლებად სჭირდება ოსტატობა?) ილია, აკაკი, ნიკო ნიკოლაძე, ივანე ჯავახიშვილი და სხვანი დასრულებული თუ დაუსრულებელი საუნივერსიტეტო კურსით რომ მობრუნდნენ პეტერბურგიდან, სწორედ მათ მიერ შექმნილმა სკოლამ, იმ ერთეულეებმა მოიტანეს დღევანდლამდე საქართველო. თუ ასეთი მაღალგანათლებული თაობა არ შეეშველება დღეს ჩვენს ერს, თითქმის გამოუვალ მდგომარეობაში აღმოვჩნდებით. ჩვენ სწორედ ის ორი, სამი, თუ გნებავთ ათი, ჰეშმარიტად განათლებული ადამიანი გვჭირდება, რომლებიც შემდგომი თაობის გაზრდას დაუდებენ საფუძველს და თუ მერე საქართველოში მიღებული განათლება საზღვარგარეთ მიღებულს ტოლფასი იქნება, მაშინ ისევე ვიამაყებთ ქართული (ნების-

მიერი დარგის) ქოვნილი სკოლით, როგორც ქართული ქოვნილი სკოლით, როგორც ხალხური სიმღერის სკოლით, როგორც ღვინის დამზადების ჩვენი ტექნოლოგიით. განა ტრავედია არ არის, რომ ქართველი ძალიან ხშირად მოსკოვში მიდის სამკურნალოდ, რომ არაფერი გვაცვია სამამულო წარმოების, ჩვენს სახლებში არ დგას ქართული ავეჯი, იშვიათად ან საერთოდ არ ვყიდულობთ ქართულ ტელევიზორს. ამას წინათ ქურნალ „ოგონიოკში“ ამოვიკითხე ერთი ფაქტი: ამერიკელმა ქალმა გრეის კენან-უარნეკემ, წარსულში ცნობილი ფოტოკორესპონდენტმა და სატელევიზიო პროგრამების პროდიუსერმა, შექმნა ახალგაზრდული სიმფონიური ორკესტრი, რომლის საპატიო პრეზიდენტია ნენსი რეიგანი. მის ორკესტრში ნახევარი ამერიკელი მუსიკოსები არიან, ნახევარი კი — საბჭოთა. ისინი მოივლიან ჯერ ამერიკის შეერთებულ შტატებს, შემდეგ კი საბჭოთა კავშირის ქალაქებს; მათ გამოსვლებს წარმართავენ საუკეთესო დირიჟორები. ხომ წარმოგიდგენიათ, რა დიდი სკოლაა ეს ახალბედა მუსიკოსისათვის, და რა საწყენი იქნება, თუ იმ 50 საბჭოთა ახალგაზრდას შორის არც ერთი ქართველი არ იქნება.

არაპროფესიონალიზმის შედეგია ისიც, რომ საქართველოს ტელევიზია უმთავრეს შემთხვევაში ცენტრალური ტელევიზიის ერზაცს წარმოადგენს. პარალელისათვის რამდენიმე გადაცემას მოვიტან: „კინომოგაზურთა კლუბი“ — „გლობუსი“, „საღამოს ზღაპარი პატარებისათვის“ — „ზღაპრის გუნდა“, „კინოპანორამა“ — „კინოს სამყაროში“, „ვრემი“ — „მოამბე“ და. ა. შ. საქართველოს ტელევიზიის პროგრამაში დიდი ადგილი უკავია მოსკოვის გადაცემებს. თუ ამ გარემოებასაც გავითვალისწინებთ, არცთუ სახარბიელო სურათი შეგვჩება ხელში. განსაკუთრებით დაუშვებლად მიმაჩნია „თეატრალური“ და „სახალწლო შეხვედრები“, რადგან ქართველებს არ მოგვდამს მაგიდაზე ბორჯომი ანდა ყავის ჭიქა: გვედგას და ასე ვესაუბროთ ერთმანეთს, ამ შემთხვევაში — მაყურებელს. სხვისთვის კი ასეთი სიტუაცია ძალზე ბუნებრივია. ამგვარ მიმბაძველობას ხშირად უხერხულობამდე მივყავართ და ესეც არაპროფესიონალიზმის

გამოვლინებად მიმაჩნია. ვფიქრობ, აჯობებდა ჩვენთვის ორგანული ბუნებრივი ფორმების მონახვა. ამასთან დაკავშირებით ერთ შემთხვევას გავიხსენებ: 1966 წელს მოსკოვში რუსთაველის თეატრის გასტროლებს დროს ცენტრალურ ტელევიზიას უნდა ჩაეწერა ჩვენი სპექტაკლი „სიბრძნე სიცრუისა“. რამდენიმე დღით ადრე მოვიდნენ ტელევიზიის თანამშრომლები. სპექტაკლი რამდენიმეჯერ ნახეს, შემდეგ პიესის კადრირება მოახდინეს, რეჟისორთან შეათანხმეს იგი. პიერატორებს დაურჩევს და ამის შემდეგადაიღეს სპექტაკლი. ვიმეორებ, ეს ხდება 1966 წელს. როგორ იღებენ დღეს ჩვენთან სპექტაკლებს? მოვლენ, მაშინვე დააყენებენ კამერებს, გადაიღებენ და წავლენ. ამგვარი უპასუხისმგებლობა არაპროფესიონალიზმის შედეგია.

* * *

მასხოვს, ერთხელ მთხოვეს საქართველოს ტელევიზიით გარდაცვლილი ეროსი მანჯგალაძის შესახებ მესაუბრა. მე მოვემზადე ან საუბრისათვის: დავწერე პატარა ჩანახატი და სტუდიაში მივედი. აღმოჩნდა, რომ უკვე კომპოზიციურად მზა კადრში უნდა შეესულიყავი. კადრში კი, მწკრივში ისხდნენ თეატრის მსახიობები, სპორტსმენები, და ჰე უარი ვთქვი გადაცემაში მონაწილეობის მიღებაზე. არა იმიტომ, რომ ამბიციამ შემიპყრო და სხვებთან ერთად არ მინდოდა გამოსვლა, არამედ იმიტომ, რომ მიგზვდი, ამგვარი ფორმა საუბრისა შეურაცხყოფდა ეროსის ხსოვნას... ეს იქნებოდა კიდევ ერთი სტერილიზებული გადაცემა. კვლავ ვიმეორებ — ასეთი ფორმით ვერ შევძლებდით მისი პორტრეტის შევსებას, ახალი კუთხით წარმოჩენას: სამწუხაროდ, მოხდებოდა მხოლოდ დამომსვლელთა გრძნობებისა და ემოციების თქმონსტორირება...

* * *

ისევ თეატრს დავუბრუნდები პროფესიონალიზმთან მიმართებაში. ძალზე დამაფიქრებელია, რომ დღეს ქართული თეატრის ფენომენი გაუფასურდა. ერთხელ რობერტ სტურუამაც ეჭვი გამოთქვა იმის შესახებ, რომ პროფესიული ქართული თეატრი არ არსებობს და მის გამოსვლას დიდი აქოტაჟი მოჰყვა, მაგრამ... თუ სიმართლის რაეუ-

სით არ შეხედდ საკუთარ თავს, ვერასოდეს შეიძენ იმას, რაც არა გაქვს, ანდა ვერასოდეს ალაღვენ იმას, რაც გქონდა და დაკარგა. ვსარგებლობ შექმნილი გულახდილობის მტომსფეროთი და ვამბობ, რომ დღეს აღარ არის ქართულ თეატრში არც მარჯანიშვილისეული ესთეტიკა და არც ამბეტელის ტრადიციები... დარჩება კია სტურუას თეატრიდან ტრადიციები? ეს მომავლის საქმეა.. თუ პარალელს ვავაგლებთ რუსებთან, აღმოვაჩენთ, რომ სტანისლავსკის თეატრიდან მოდის მთელი პლეადა, რომელიც ამ სკოლის ძირითადი კონცეფციის განსხეულებად გვევლინება (ტოვსტონოვოვი, სმოკტუნოვსკი, კალიაგინი, ეფრემოვი, ევსტიგნევი და სხვანი). ისინი სტანისლავსკის სკოლის ნამდვილი შთამომავლები არიან და არა მხოლოდ ამ სახელის მატარებელნი. ერთი შეხედვით, თითქოს არაპატრიოტული პოზიციია: მე, ქართველი მსახიობი, ვამბობ, რომ არ არსებობს ქართული თეატრის ტრადიციები და ვალიარებ რუსულის არსებობას. მაგრამ მზად ვარ ამისათვის „ძელზე ვასმა“ ავიტანო, ოღონდ ამ სიმართლემ სასურველ შედეგებამდე მიგვიყვანოს... განა ტრაგედია არ არის, რომ დღეს საქართველოს (ორ მოკიდავეს თუ არ ჩავთვლით) არც ერთი ექსტრა-კლასის სპორტსმენი არა ჰყავს?! სად ქრება ის მუხტი, რომელიც ქართველი კაცის გენშია კოდირებული. არ დაიბადა ტალანტი? თუ დაიბადა და შემდეგ ვერ ჰპოვა განვითარება? ვერ დავიჯერებ, რომ ქართველ კაცს ნიჭი არა აქვს. მას არა აქვს საფუძველი, სკოლა, რომელსაც უნდა დაეყრდნოს ნიჭიერება და განვითარდეს. სიამაყე მიპყრობს, როცა ქართველი ახალგაზრდების საქმეების შესახებ ვიგებ. ალბათ, აუცილებელია, რომ ჩვენი პროფესიონალიზმი პატრიოტიზმის ადეკვატური გახდეს. ძალზე მტკივნეულია იმის შეგრძნება, რომ შენი ერი პრაქტიკულად არაფრის შემქმნელი არ არის... მასხოვს ის გრანდიოზული შთაბეჭდილება, რომელიც 1972 წელს მიუხენის ოლიმპიური სტადიონის ნახვისას განვიცადე. მასხოვს გერმანელი მუშა, რომელიც ღებავდა იარუსების ბოლო სანტიმეტრებს და ვიფიქრე: „თუკი მას შეეძლო ასეთი რამ შეექმნა, მე რატომ არ უნდა შემეძლოს? ეს ხომ რეალურად შესაძლებელია!“ სად უნდა იპოვოს ქართველმა კაცმა ის დაკარგულ

პოტენციური ენერგია, რათა მოახდინოს მისი კონცენტრაცია? ისევ და ისევ საკუთარ თავში, რომ ძველი აღადგინოს და შექმნას ახალი. ამისათვის კი უპირველეს ყოვლისა განათლებაზე დამყნობილი პროფესიონალიზმის შექმნა გვმართებს.

* * *

ბევრჯერ მიფიქრია წერილის დაწერა ინტელექტუური და არასასიამოვნო ფაქტორების შესახებ, რომლებიც განსაკუთრებულად მომძლავრდა ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ამჟამად მკითხველის ყურადღებამ უპირველესად მსურს გავამახვილო იმ პროვინციულ ტენდენციებზე, რომელსაც ხშირად ეწოდება ადამიანი... ერთ ტიპურ მაგალითს მოვიტან (ბევრჯერ გავმხდარვარ ასეთი დიალოგის მომსწრე): „აი, ეს პეტრე რაღაც არ მომწონს!“ — „კი, მაგრამ, რატომ?“ — „არ ვიცი, რაღაც არ მომწონს“. შესაძლოა, მკითხველს უხერხულადაც კი მოეჩვენოს ზემოთქმული და ჩათვალას, რომ ყოველივე ეს განზოგადების ღირსი არ არის, მაგრამ თუ ჩაუყვირდებით, შემომოტანილ დიალოგში ადამიანურ და სოციალურ ტრაგედიას დაეცინახავთ. ასეთი გაურკვეველი და დაუსაბუთებელი ბრალდებანი და, კიდევ ერთხელ გავიმეორებ — პროვინციული მიდგომა ადამიანისადმი, როგორც სოციალური ფენომენისადმი, ყოვლად დაუშვებლად მიმაჩნია. ვფიქრობ, რომ ეს არის პირველი და ძნელად დასაძლევი საფეხური, რათა ბოლოსდაბოლოს დამყარდეს პატიოსანი ადამიანური ურთიერთობები. ჩემი აზრით, ეს ფაქტორი საფუძველია საზოგადოების გარდაქმნისა და ჯანსაღი, ბუნებრივი დამოკიდებულებების დამკვიდრებისათვის...

ამ პრობლემაზე მსჯელობის გაგრძელებად მეჩვენება ის, რაც მკითხველს მინდა მოეუთხრო. ეროსი მანჯალაძე რომ გარდაიცვალა, ამბის გაგებიდან ნახევარი საათის შემდეგ სცენაზე უნდა გაესულიყავით. უეცრად ადადამიანურად ისტერიულმა აზრმა შემიპყრო: მის რომელიმე როლზე არ შემომიშვან და მისი კოსტიუმის ჩაცმა არ მომიწიოს-მეთქი. შემდეგ, როცა დაწყნარდი, აღმოვაჩინე, რომ უკანასკნელი 3-4 წლის განმავლობაში ეროსის როლი არ ჰქონია. განა არ არის ეს დრამა, როცა ისეთი პოტენციის მქონე მსახიობს, როგორც ეროსი გახლდათ, როლი არ ჰქონდა?

განა არ არის დრამა, რომ სმოკტუნოვსკის კარგა ხანია კინოში მისი ტალანტის შესაფერი როლი არ ჰქონია?! განა დრამა არ არის, რომ დიდი თეატრი პარიზში იყო მსახიობთა ლეგეონზე მამინ, როცა მია პლისეცკია საუკეთესო ფორმაში გახლდათ და იგი მოსკოვში დატოვეს? განა დრამა არ არის, რომ რუსთაველის თეატრში მრავალი მაღალნიჭიერი მსახიობია, რომელსაც 3-4 წლის განმავლობაში როლი არ ჰქონია? მკითხველს ისიც მინდა ვუთხრა, რომ 25 წლის განმავლობაში რობერტ სტურუასთან მხოლოდ 5 როლი ვითამაშე. მათ შორის, როლის გარეშე ყოფნის 11-წლიანი შუალედიც მქონდა, ხოლო მიხეილ თუმანიშვილთან 8 წლის განმავლობაში ორი ეპიზოდური როლი ვითამაშე; ყველაფერ ამაში არის მსახიობის პროფესიის დრამატიკულობაც და, თუ გნებავთ, ტრაგიკულობაც...

* * *

თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ ყველა ჩემი თანაგუფელი რუსთაველის თეატრში მიიღეს... ჩემს გარდა. მაშინ, როცა რ. სტურუამ დადგა ვ. როზოვის პიესა „ვანშობის წინ“ და ჩემმა მეგობრებმა მთავარი როლები ითამაშეს, მე ისევ ქუჩაში ვიყავი. ერთი წლის განმავლობაში უმუშევარი გახლდით, ხოლო 10 წლის განმავლობაში დამლაგებლის შტატით (40 მან.) ვმუშაობდი რუსთაველის თეატრში. ასეც გაგრძელდებოდა, სერგო ზაქარაძე რომ არ ჩადგომოდა თეატრის სათავეში; მან იზრუნა და 85 მანეთამდე გაზარდა ჩემი ხელფასი რატომ აღმოჩნდი ჩემი ყველა მეგობრისაგან (მათ შორის იყვნენ: ი. გიგოშვილი, ნ. გოდერძიშვილი, დ. ჩხიკვაძე, გ. მატარაძე, მ. თავაძე და სხვ.) განსხვავებულ მდგომარეობაში? როგორც მრავალი წლის შემდეგ შევიტყვე, ცნობილმა და მრავალი ქართველისათვის პატივსაცემმა რეჟისორმა მიხეილ თუმანიშვილმა ჩემს კანდიდატურას უარყოფითი დახასიათება მისცა. ასე რომ საკუთარ თავზეც განვიცადე ამ პროფესიის ტრაგიზმი. მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებითი სისტემისათვის, ალბათ, არ იყო საჭირო ჩემი სამსახიობო მონაცემები. უფრო სწორად, მას, როგორც რეჟისორს. არ ვპირდებოდი მე — როგორც მსახიობი, რა პრეტენზია შეიძლება ჰქონდეს 20 წლის დამწყებ

არტიკლს უფროსი თაობის რეკონსტრუქციისადმი ასეთ შემთხვევაში? ეს პრეტენზია, შესაძლოა, შემდგომში მდგომარეობდეს: თუ ათი თანატოლისაგან განსხვავებით უარყოფითი დახასიათება მხოლოდ ერთმა მიიღო, ხომ შეიძლება იგი სხვა შემოქმედებითი სისტემისათვის იყოს გამოსადეგი და როგორც საზოგადოების წევრი, ჰაერში გამოკიდებული არ დარჩეს? მითუმეტეს, როცა ლაბორატორია 20 წლის ახალგაზრდაზე, რომელიც ის-ის იყო იწყებდა ცხოვრებას, გაფართოებული თვალებით შესცქეროდა აკაკი ხორავასა და სერგო ზაქარიაძეს, თეატრის შესასვლელთან ხვდებოდა მათ და მორცხვად სთხოვდა გრიმის ვაკეთებაზე დასწრების უფლება მიეცათ. არ მინდა მკითხველმა ეს წუწუნად ჩამითვალოს. შესაძლოა, ასეთ მდგომარეობაში იმ დროს მხოლოდ მე როდი აღმოვჩნდი. ჩემი მაგალითი ტიპურია და მხოლოდ განზოგადებული დასკვნების გამოტანისათვის დამჭირდა. ასეთი ხვედრი, ალბათ, ბევრმა მსახიობმა გაიზიარა. ამიტომ ვფიქრობ, რომ ახალგაზრდებისადმი ჩვენს დამოკიდებულებაში (და არა მხოლოდ ახალგაზრდებისადმი) აუცილებლად უნდა დავძლიოთ არა მხოლოდ ის გაურკვეველი „რაც“ არამედ შეძლებისდაგვარად შევამსუბუქოთ პროფესიის ტრაგიზმი. აუცილებლად უნდა ვაჯობოთ იმას, რაც ხელს უშლის ადამიანს, როგორც სოციალურ ერთეულს, თავისი ადგილი დაიკავოს საზოგადოებაში. ჩვენ უნდა გადავარჩინოთ იგი — როგორც მოქალაქე, როგორც პიროვნება, როგორც მამა, ძმა, მეგობარ; ის, ვისი მხარის სთაბოც მეორისათვის ძვირფასია და ტონისიმოცემი...

* * *

აუცილებლად მიმაჩნია მკითხველს ვაგუზიარო საკუთარი მოსაზრებები XIX პარტიული კონფერენციის თაობაზე. ძალიან სამწუხაროა, რომ ის ცნობილი ქეშმარიტებები, რომლებმაც კაპიტალისტური სამყარო განვითარების შესაშურ დონემდე მიიყვანა და რომლებიც სოციალიზმის არსსაც შეადგენს, ჩვენ ახლად აღმოვაჩინეთ და ამისათვის ოთხდღიანი ფორუმის მოწყობა და 5000 კაცის თავმოყრა ვახდა საჭირო.

ჩემთვის ვსაგებია, რომ ამ სიახლეებთან საზოგადოების შეგუება თანდათანობით უნდა

მოხდეს და ამისათვის დიდი დრო და მცდელობაა საჭირო. ნებისმიერმა ქვეყანამ თავისი განვითარების ბუნებრივი პროცესებში უნდა გაიაროს. ბუნებრივი პროცესის დაღვევის შედეგად გაჩნდა ადილოვი უზბეკეთში. ადილოვი ამ შემთხვევაში შედეგია ან დარღვევის და მისი დაპატიმრება თუმცა აუცილებელი, მაგრამ მხოლოდ ზედაპირული მეტრნალობაა დამახინჯებული კანონზომიერებების... ამიტომ, ვფიქრობ, კონკრეტულ პიროვნებებზე პოლიტიკური პროცესების მიმდინარეობის გადაბრალება უმართებულოა... აქვე სტალინის პიროვნებაზე მინდა ვისაუბრო.

თუ ჩემი სალოცავი ხატი საქართველოა, მაშინ მე უნდა განვსაზღვრო, რა გააკეთა სტალინმა საქართველოსათვის — უბედურების მეტი არაფერი, ხოლო ვინც საქართველოს უბედურება მოუტანა, ის ჩემი მტერია...

ახლა მეორე მხარე: 1937 წელს დაიწყო სტალინიზმის ტრაგედია? 1933 წელს? თუ უფრო ადრე... ტროცკიმ დაიწყო? თუ ტროცკიმდე — ვინმემ? ამ გზას სამოქალაქო ომთან მივყავართ. ვინ წაასხიპა სამოქალაქო ომში დივიზიის მეთაურებს თავები? სტალინმა — არა. მართალია, შემდეგ სტალინი მოვიდა და ამ პროცესს გვირგვინი დაადგა, მაგრამ იგი ხომ 1953 წელს გარდაიცვალა. რა შეიცვალა 1953 წლიდან 1985 წლამდე. ის, რომ ხალხს უმიზეზოდ არ ვხვრეტთ; მაგრამ... ვანა ის, რაც ამ ხნის განმავლობაში ხდებოდა, მორალური სიკვდილი არ იყო საზოგადოებისათვის? თუ მწერალს კალამი არ მიეცა, მხატვარს ფუნჯი — ეს ფიზიკური სიკვდილის ტოლფასია. ამიტომ ვფიქრობ, რომ სტალინის პიროვნება — მისი კულტი შედეგია იმ, ჯერ კიდევ ადრე, სტალინამდე დაწყებული არაჯანსაღი სოციალური პროცესებისა. 1937 წლის ტრაგედია იმიტომ კი არ დატრიალდა, რომ სტალინი ტირანი იყო, არამედ საზოგადოების განვითარების არასწორი გზით წარმართვის შედეგად. სტალინი — კონკრეტული პიროვნება — საზოგადოებამ წარმოშვა. შესაძლოა, იგი თავად მკვლეელი იყო, მაგრამ ამასთან, ამ საზოგადოების პირმშოც, თუ გნებავთ მსხვერპლიც კი. თუ ჩვენ ამ მოვლენებს ასე გლობალურად არ შევხედეთ და საყოველთაო პოლიტიკური პროცესების სავალალო შედეგები ერთ ან ორ კაცს გადავაბრალოთ, მაშინ

არასწორი დასკვნებისაგან დაზღვეული არ ვიქნებოთ. ასეთი სწორხაზოვანი მსჯელობით — ღრმა ანალიზს ვერ მოვახდენთ და ვერც მოვლენებს დავარქმევთ თავ-თავიანთ სახელებს.

16 წლისას შესაძლოა ამდენი ინფორმაცია არ მქონდა, მაგრამ მე უკვე ვგრძნობდი, რომ სტალინი ის პიროვნება იყო, რომელიც ყველაფერს ამუხრუჭებდა, ვხედავდი, რომ სახლშიც კი თავისუფალი სიტყვის ხმამალა თქმა არ შეიძლებოდა; მაგრამ, ვიმეორებ: ეს ყველაფერი უფრო გლობალური მოვლენაა, ვიდრე ერთი პიროვნების დიქტატურა. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ შეგვიძლია უარი ვთქვათ სტალინზე და, მიუხედავად ამისა, უარეს მდგომარეობაში აღმოვჩნდეთ...

კორუფციული მსჯელობები. გამაღიზიანებელი ცრუბათეტიკური, მოჩვენებითად გულმართალი ტონი სწორედ რომ მუხრუჭი განლდათ, და არა მხოლოდ ჩემთვის. ეს ფაქტი ძალზე გულდასაწყვეტია და, ვფიქრობ, საზოგადოების ყურადღების ღირსია...

კიდევ ერთი მომენტი: ძალზე მალეღვებს. მაშინებს ის ხალხი, რომლებიც დღევანდელ ტრიბუნაზე ძველი ჭილდოებით მკერდდამშვენებულნი ადიან. რა თქმა უნდა, მათ შორისაც არიან გამონაკლისები, მაგრამ, ძირითადად ისინი ისევე ლაპარაკობენ დღეს, როგორც უძრავობის პერიოდში. ხომ არ არის დრო, რომ მათ დაისვენონ, რადგან ჩვენ ამ ტრიბუნიდან მხოლოდ სიმართლის გაგება გვინდა... სამწუხაროა ისიც, თუ რაზე რეაგირებდა კონფერენციის მიმდინარეობისას დარბაზი — გარდა იმისა, რისთვისაც ეს კონფერენცია შედგა, იმაზეც, რაზეც ჩვენ ამ კონფერენციაზე უარი უნდა გვეთქვა. აღმოჩნდა, რომ რჩეულ 5000 კაცში იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც საქმისადმი ძველებურ მიდგომაზე ისევ დადებითად რეაგირებენ.

ეს ფაქტორი მნიშვნელოვანი და ძნელად დასაძლევია ჩვენი საზოგადოებისათვის, ამიტომ ყოველი ჩვენგანი უნდა ეცადოს მართალი დამოკიდებულება ჰქონდეს საქმისადმი, ადამიანებისადმი, მართალი სიტყვა თქვას ყოველთვის, თანაც ისე, რომ არ ფიქრობდეს, ცხენი შეკაზმული მყავს თუ არაო.

* * *

რუსთაველის თეატრში ამჟამად ექსპერიმენტი მიმდინარეობს. შეიქმნა სამხატვრო საბჭო, რომლის შემადგენლობაშიც მსახიობები მოეჩნდა. შედგა სამხატვრო საბჭოს პირველი სხდომა. დღის წესრიგში ორი საკითხი განიხილებოდა: რუსთაველის თეატრის შენობის მიღება-ჩაბარებისა (მაშინ ჯერ კიდევ პროფკავშირების სასახლეში მიდიოდა სპექტაკლები) და ახმეტელის იუბილეს მოწყობის...

რუსთაველის თეატრის შენობა ჩვენ საბოლოოდ დასრულებული სახით არ მიგვიღია; თეატრში დღემდე მოუწესრიგებელია გათბობის სისტემა — სცენაზე და პარტერში ცივა, იარუსებზე ცხელა, იფშენება ახლადგაკრული „კაფელი“. ისევ ძველებური მიდგომა: „გარედან დევი — შიგნიდან ჯუჯა...“ ფაქტიურად, სწორი გადაწყვეტილების მიღება ამ შემთხვევაში სამხატვრო საბჭოში ვერ შეძლო...

* * *

რაც შეეხება მეორე საკითხს — ახმეტელის იუბილეს, მე გამოვთქვი ჩემი მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ იუბილეების მოწყობის ძველებური ფორმა არაფერს საინტერესოს არ აძლევს საზოგადოებას (ერთი ინტელიგენტის, ერთი კოლმეურნის, ერთი პიონერის გამოსვლა) და რომ უნდა მოინახოს იუბილეს მოწყობის ახლებური ფორმა (რაც, თუნდაც, რომელიმე სპექტაკლის აღდგენაში შეიძლებოდა გამოხატულიყო). ასევე დაუშვებლად მიმაჩნდა რეპეტიციების პროცესში მყოფი „მეფე ლირის“ ნაწყვეტების ჩვენება საიუბილეო საღამოზე ისევე, როგორც წარმოუდგენელია მხატვრის ნამუშევრის მეოთხედის, ანდა ნახევრის წარმოდგენა გამოფენაზე. სამწუხაროდ, იუბილე „ტრადიციულად“ ჩატარდა და ისევ ფორმალობის, სტერეოტიპის გავლენის ქვეშ აღმოვჩნდით. გამოვთქვი აგრეთვე მოსაზრება ამჟამად თეატრში მოღვაწე დამსახურებულ, ასაკოვან მსახიობთა საიუბილეო საღამოების მოწყობის თაობაზე; ხომ არ სჯობს კვლავ ბენეფისების შემოღება — დაიდგას ახალი სპექტაკლი, რომელშიც იუბილარი მისთვის სასურველ

მთავარი როლი თამაშებს. ეს დღე მისი იქნება და პრემიერის შემოსავალს იგი სურვილისამებრ მოექცევა (თეატრს აჩუქებს, რომელიმე ფონდში გადაიტყვას, ან ოჯახში მიიტანს). გარდა ამისა, თეატრს ახალი სპექტაკლი შეემატება. სამწუხაროდ, ჩემი ეს წინადადებაც უყურადღებოდ დარჩა; არავის გამოუთქვამს არც დადებითი, არც უარყოფითი მოსაზრება. ჩვენ ისევ დემოკრატიზმის მიღმა დავრჩით...

სამხატვრო საბჭოს მეორე სხდომაზე უნდა ჩატარებულიყო კენჭისყრა მსახიობების თეატრში დარჩენა-წასვლის თიბაზე. მე უარო განვაცხადე ამ პროცედურაში მონაწილეობის მიღებაზე, რადგანაც მიმაჩნია, რომ მე, როგორც მსახიობს, არა მაქვს უფლება კოლეგა უმუშევარი დაეტოვო; პროფესიულ და მორალურ უფლებაზე ვლაპარაკობ. მე რომ მთავარი რეჟისორი ვყოფილიყავი, მაშინ, ალბათ, „ვიკისრებდ“ ასეთ „წმენდას“ და ამაზე პასუხისმგებელიც მე ვიქნებოდი. აღმოჩნდა, რომ საბჭოს სხდომაზე ჩემი არდასწრება საქმეს „აფუჭებდა“ (ისევ იმ ტრადიციული ფორმალბობის გამო). მე ან ცნობა უნდა მიმეტანა ავადმყოფობის შესახებ, ან — გამოცხადებულიყავი. ამიტომ ასევე ფორმალურად მივედი და ფორმალურად ჩაეყარე ბიულეტენები ყუთში. ჩვენ ისევ აღმოვჩნდით იმ ძველი, თითქოს უარყოფილი სისტემის გავლენის ქვეშ და ამიტომაც ამ ექსპერიმენტმა ჩემთვის და, ალბათ, არა მხოლოდ ჩემთვის, ყოველგვარი ფასი დაკარგა.

სიტყვამ მოიტანა და ახლა უკვე მოდალტყეულ ექსპერიმენტზეც მოგახსენებთ: დაუშვებლად მიმაჩნია ყოველგვარი ექსპერიმენტის წარმოება (თვითდაფინანსება და სამეურნეო ანგარიში) ეროვნულ თეატრში. მთელი ცხოვრება ლოუტრენს ოლივიმ „ნაციონალური თეატრის“ შექმნას შეაღია და თავისი ვალი ერის წინაშე ამითაც მოხდილად ჩათვალა. ამ „ნაციონალურ თეატრს“ სახელმწიფო ინახავს. და არა მხოლოდ ინგლისში... ყოველ თავმოყვარე ერს აქვს ნაციონალური თეატრი, რომელსაც სახელმწიფო ინახავს („კომედი ფრანსეზი“, „დიდი თეატრი“). ამერიკელი ჟურნალისტი ზარლოუ რობინსონი 1923-24 წლებში აშშ-ში სამხატვრო თეატრის გასტროლების შესახებ წერს: „დიდი სიკეთე მოუტანა ამერიკას სტანისლავსკიმ. მან დაანახა ამერიკას რა სიღრმე-

ბსა და დახვეწილობას შეიძლება მიიღწიოს თავისი საქმისადმი თავდალებულმა, ერთგულმა მსახიობებმა, როდესაც ისინი ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში რეგულარულად ერთად მუშაობენ“. ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს მსახიობის შემოქმედებით თავის, აქვს თუ არა მას თავისი შემოქმედებითი მდგომარეობის არასტაბილურობის შეგრძნება, შიში, რომ ორი წლის შემდეგ გააგდებენ. ეს ზომ სოციალური და მორალური სტატუსის მერყეობასთან არის დაკავშირებული. პოკრევი არის ასეთი ტერმინი: «*все права*» და თუ მსახიობს (ეროვნული თეატრის მსახიობს) ეს «*все права*» წავართვით, მაშინ შემოქმედებით საყრდენგამოცილი, „გატეხილ“ ნატურას მივიღებთ. რეჟისორმა და თეატრის ადმინისტრაციამ მსახიობს უნდა შეუქმნან მორალური, ადამიანური, პროფესიული მარაგის სრული რეალიზების საშუალება და, თუ ის ნაციონალური თეატრის მსახიობია, მის ცხოვრებას თან არ უნდა ახლდეს უმუშევრად დარჩენის შიში.

მოსკოვის თითქმის ყველა თეატრში მიმდინარეობს ამგვარი ექსპერიმენტი. ეს, ვფიქრობ, აუცილებელიცაა ზოგიერთი თეატრისათვის, რომელთაც შემოქმედებითი და ადმინისტრაციული კრიზისი ემუქრებათ, მაგრამ არამც და არამც ეროვნულსთვის.

ეროვნული ქართული თეატრი ის ტრიბუნაა, ის ადგილია, სადაც ქართული სული ტრიალებს და ქართული სიტყვა ისმის. ერს უნდა ჰქონდეს სურვილი და შესწევდეს ძალა არჩინოს კიდევ იგი.

* * *

მინდა გავისხენო რეიგანის გამოსვლა ამერიკის საელჩოში საბჭოთა კავშირში ვიზიტის დროს. მან თქვა დაახლოებით შემდეგი: სამწუხაროდ, საბჭოთა მოქალაქისათვის გაუგებარია ასეთი ფაქტი: თეთრი სახლის წინ წევს ამერიკელი. მოდის პოლიციელი, აყენებს მას და მიყავს, რათა დააპუროს, დაამინოს იგი. ის ამერიკელი, შესაძლოა, მეორე დღეს ადგეს, პოლიციელის წინააღმდეგ საქმე აღძრას და მოიგოს ეს საქმე, რადგან პოლიციელი მის პიროვნებას შეეხო. მას სურდა თეთრი სახლის წინ წოლა და პოლიციელს უფლება არა აქვს ხელპყოს პიროვნების თავისუფლება.

კიდევ ერთ შემთხვევას მოვუყვები მკითხველს და შემდეგ, შევეცდები, დასკვნის სახით მივაწოდო ჩემი მოსაზრება.

გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში მოგზაურობისას ვნახე ახალგაზრდა ულამაზესი წყვილი თოთო ბავშვით. ჩამოკონკილები ნაგვის ყუთებში იქექებოდნენ, ღარიბების შესახებ ნატურალისტურად დადგმული სექტაკლის პერსონაჟებს ვავდნენ. ყუთში ნაპოვნს ჭამდნენ, რაღაცას ჯიბეში ინახავდნენ. გიდს ვთხოვე ამ ფაქტის კომენტირება. მანაც მოიხმო ეს ახალგაზრდა წყვილი, გავე-საუბრეთ და მათ მითხრეს, რომ ცხოვრობენ ისე, როგორც სურთ. ხვალ თუ ინჟინრობა ან ექიმობა მოესურვებათ, ისწავლიან და კიდევ გახდებიან არტისტები ანდა... პრეზიდენტები! ჩვენს ქვეყანაში ხომ პრაქტიკულად შეუძლებელია მათხვარი იყო და არტისტი ან ქვეყნის მეთაური გახდე? სამწუხაროდ, გარდა იმისა, რომ დემოკრატიზმის ამგვარი ფენომენი არ გვესმის, ეს საქმეშიც ვადმოგვაქვს, ზედაპირულად ვუყურებთ პიროვნების შინაგან თავისუფლებას და ეს მიმაჩნია ჩვენს ტრაგედიად... ჩვენ არა გვაქვს უფლება უბოდიშოდ ჩავეროთ მეთრე ადამიანის სოციალურ და პიროვნულ ყოფაში. არა გვაქვს უფლება შევიღებთ თავს მოვახვიოთ ჩვენი შეხედულება ჩაცემლობის, სავყვარული მუსიკის, წიგნის თაობაზე და მოვითხოვოთ მოსწონდეთ ის, რაც ჩვენ მოგვწონს. მთავარია, საერთო მნიშვნელობაზე შევთანხმდეთ. თუნდაც, უპირველესად იმაზე, რომ ადამიანები ვართ და თანასწორნი ღვთის წინაშე...

ასეთივე დამოკიდებულება უნდა მოვითხოვოთ ერთმანეთისაგან საქმეშიც, სწორედ საქმე უნდა იყოს ჩვენი საერთო მნიშვნელოვანი. პარტნიორი ჩემთვის უპირველესად საქმისადმი დამოკიდებულებით ფასდება. სცენაზე ან რეპეტიციაზე ჩვენ მხოლოდ მსახიობები, კოლეგები ვართ და საქმე, ხელოვნება გვათანასწორებს. მთავარია პარტნიორი კეთილსინდისიერი იყოს თავისი პროფესიის მიმართ. რა სჯობს იმ იდეალურ შემთხვევას, როცა პარტნიორი შენი თანამოაზრეა და გიყვარს კიდევ იგი. თუმცადა, მე შემიძლია ვითამაშო ადამიანთან, რომელიც არ მიყვარს, მაგრამ საქმისადმი ერთგულია და პასუხისმგებლობის გრძნობა გააჩნია...

ამის საუკეთესო მაგალითს ჩემთვის სერგო

ზაქარაძე და გოგი გეგეჭკორი წარმოადგენენ. ჩემს მისწავლებლად და ჰუმანიტარულად ვთვლი ზინა კვერენჩხილაძეს. ჩემს თაობაშიც არიან საქმის ერთგული ადამიანები და ეს დიდ ბედნიერებად მიმაჩნია. ახალგაზრდებს შორის ჩემი იმედია ლევან უჩანეიშვილი და მურმან ჯინორია, რომლებთან ერთადაც ამჟამად ვმუშაობ ახალი ფილმის გადაღებაზე.

* * *

რუსთაველის თეატრის ყოველი გასვლა საზღვარგარეთ არა მხოლოდ ჩვენ, მსახიობებს გვახარებს, არამედ მაყურებელსაც.

სამწუხაროდ, ქართველი მსახიობები საზღვარგარეთ კატასტროფულ მდგომარეობაში ვარდებიან. ჩვენ გვიხდინან 16-დან 20 დოლარამდე. მას შემდეგ, რაც ეს ტარიფი დადგინდა, დოლარმა მრავალჯერ განიცადა დევალვაცია. საზღვარგარეთ ჩვენი ყოფნა უკვე მრავალ უხერხულობასთანაა დაკავშირებული — მტკივნეული და დამამცირებელია.

დარწმუნებული ვარ, არც ერთი არასაბჭოთა მსახიობი (საშუალო დონისაც კი, მე, რა თქმა უნდა, ვარსკვლავებზე არ მოგახსენებთ) სერიოზულად არ მიიღებს წინადადებას 16 დოლარად გასტროლებზე წასვლის თაობაზე. პარადოქსია, მაგრამ ქართველი მსახიობი მაინც წავა გასტროლებზე, თუნდაც ის 16 დოლარი არ გადაუხადონ და აქაური ჯამაგირიც დაატოვებინონ. ეს ფაქტი ძალზე მნიშვნელოვანი სოციალური პრობლემის წინაშე გვაყენებს. გარდა იმისა, რომ ქართველი მსახიობის ფსიქიკაზე მსჯელობის საშუალება გვეძლევა, ერთგვარი სიბრაულის გრძნობაც ჩნდება... არგენტინაში სექტაკლის შემდეგ ვიღაც ლამაზი ახალგაზრდა მსახიობი გოგონა დამხვდა და თავაზიანი კომპლიმენტითაც გამახარა (მოწმეა ჩვენი თარჯიმანი ვანო ცაგარეიშვილი). უცხოელები ცოტა არ იყოს გულუბრყვილო ხალხია და სასტუმრომდე გავაცუბებთო, მთხოვა. სხვა რა გზა მქონდა. გზაზე შემომთავაზა დამტვრეული ინგლისურით, მე ასევე დამტვრეული ინგლისურის მცოდნეს, ლუდი ხომ არ დაგველიაო; არ ვსვამ ლუდს-მეთქი — ამაყად ვუპასუხე... გაელიმა — ღვიწი იყოსო. არც ღვინოს გეახლებით-მეთქი, მამ მხოლოდ ბრენდის? — ამაზე სულ ტანში გამცრა და ხელები გავასავსავე. ერთი კიკა შამპანური მაინც დავლითოთ, არ მე-

შეგობდა ის დალოცვილი. "შამანურის ხსენებაზე ელდა მეცა, ასევე ცივი უარი ეტკიცე. Only water — თქვენ ეტყობა, მართო წყალს სვამთო, მითხრა ირონიული ღიმილით და იმედგაცრუებული გაუყვა ხმაურიან ბუნდ აერის ქუჩას. რას ვსვამ და რამდენს — ამას, ალბათ, აღარ აქვს მნიშვნელობა, მაგრამ იმ გვიან დამით ვაბითურებული და დამცირებული ვიდექი ქართველი საბჭოთა მამაკაცი უსახსრობის გამო ესპანელი ლამაზი ქალი ჭიქა ღვინოზეც რომ ვერ მივიპატიე. თუ რუსთაველის თეატრი ერთ-ერთი საუკეთესო თეატრია მსოფლიოში და თუ ჩვენ ამ თეატრის მსახიობები ვართ, მაშინ რატომა ჩვენი სოციალური სტატუსი გასტროლებიას ასე შეზღუდული. თუმცა შესაძლოა, ხელფასის შემყურეს ის ესპანელი ქალი ვერც თბილისში მიმეპატიებინა შამანურსა და კონიაზე.

მოსკოვის საერთაშორისო კინოფესტივალზე სერგო ზაქარაიძემ (სოფო ლორენთან ერთად) მთავარი პრიზი მიიღო როლის საუკეთესო შესრულებისათვის. მაგონდება მაყურებლების ვამაყრუებელი ოვაციები, ფეხზე წამოჭრილი დარბაზი და მიკროფონისაკენ მიმავალი ბატონი სერგო... თეატრის საინვენტარო ნომრით შემკულ კოსტიუმში გამოწყობილი. ყოველ მსახიობს მაყურებელი აღიქვამს როგორც განზოგადებულ პერსონაჟს, რომელსაც აიდეალებს კიდევ, სხვანაირად მსახიობის ხელოვნება დაკარგავდა იმ მომზიბვლელობას, რომელიც მას თან ახლავს. ეს მომზიბვლელობა ახალგაზრდა მსახიობს იქნებ უფრო მეტად სჭირდებოდეს თვითდამტკიცებისათვის: ეგრეთწოდებული „იმიჯი“, რომელსაც მსახიობი არა მარტო სცენაზე ქმნის, არამედ ამტკიცებს ყოველდღიურ ცხოვრებაში (ჩაცმის მანერა, მისი ყოფა, ინტერესები, მეგობრების წრე), ხელს უწყობს მის პოპულარობას და მაყურებელთან კონტაქტის დამყარებას.

დაპურებული და კარგად ჩაცმული უნდა იყოს ქართველი მსახიობი. «Все права» უნდა ჰქონდეს. განა შეიძლება ანასტასია ვერტინსკაია ჩაცმულობითაც არ ბრწყინავდეს, ან ამ ბოლო ხანს ჩვენთან სტუმრად მყოფი რობერტ რედფორდი და რობერტ დენირო წარმოვიდგინოთ უეგმოვნოდ და ულახათოდ ჩაცმულნი?!

ისტორიკოსებს თუ ვერწმუნებოდნენ, ქართველებს საინტერესო ეროვნული ბიოგრაფია გვაქვს: ჩვენი შუა საუკუნეების მსახიობთა წელი სრული სიბნელია. მაშინ, როცა ევროპაში აღორძინება იწყება, ქართველი ერი იმით სუნთქავს, რაც შუა საუკუნეებამდე, ოქროს ხანაში შეიქმნა საქართველოში. ამ ოთხასი წლის განმავლობაში ჩვენს რელიგიას ოფიციალურად ებრძვიან, „ეფეხისტყაოსანს“ წვავენ. გასაოცარია, როგორ მოვიდა მაინც ეს წიგნი ჩვენამდე, როგორ შეინახა ხალხური სიმღერა ქართველმა კაცმა... ფაქტია, რომ ეს ყველაფერი არ მოკვდა. ერის გენეტიკაში ჩაქსოვილია გადარჩენის ინსტინქტი. რაშია ამ ინსტინქტის საიდუმლოება? იქნებ ქართველი კაცის ოდნავ უღარდელ დამოკიდებულებაში სამყაროსადმი, იქნებ ოდნავ ირონიულ დამოკიდებულებაში ყოველგვარი ფანტიზმისადმი. ან იქნებ მის მაღალნიჭიერებასა და შეუპოვრობაში, ვინ იცის... ქართველისათვის ყველაზე პოპულარული წმინდანია წმინდა გიორგი: იგი იბრძვის, მოქმედებს... აი ეს მოსწონს ქართველ კაცს. ბევრი დიდებული თვისება გვაქვს. ხშირად მიფიქრია, ნუთუ კორუფციის ის 70 წელი, რომელიც გავიარეთ, დამლუპველი აღმოჩნდება საქართველოსათვის! ამის დაჯერება შეუძლებელია. ქართველ ახალგაზრდას გენში აქვს ეროვნულობის შენარჩუნების კომპლექსი. ყოველთვის სიამაყით ვივსები, როცა ჩვენი ახალგაზრდების ეროვნული საქციელის შესახებ ლაპარაკობენ: ეს მძლევს იმპულსს და ადამიანად მხდის.

როდესაც 14 აპრილს ქართული სახელმწიფო ენის დასაცავად გამოსული ქართველი ახალგაზრდობა ვნახე, მეც, რეპეტიციაზე მიმავალი, მათთან ერთად დავდექი რუსთაველის პროსპექტზე; არასოდეს დამავიწყდება ერთი ყმაწვილის თეარი პერანგი, რომელზეც წითელი პომადით ეწერა „აი ია“.

ჯერჯერობით ჩემი ოპტიმიზმი ქართველი ახალგაზრდების პოტენციით საზრდოობს და, ვფიქრობ, ჩვენი შემდგომი თაობა აუცილებლად შეძლებს თავი დააღწიოს იმ არასასურველი სოციალური პროცესების შეგავლენას, რომელთა შესახებაც ჩემი აზრი გავიზიარეთ.



რეჟისურისკენ

(„საილემის პროცესი“)*

ნოდარ გურაბანიძე

თავი II

რუსთაველის სახელობის თეატრის ირგვლივ გამართულმა კამათმა თავის აპოგეას 1964—1966 წლებში მიაღწია. 1964 წლის ზაფხულში გამართულ თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე, რომელიც გასული თეატრალური სეზონის შედეგების შეჯამებას მიეძღვნა, ვნებები უკიდურესად დაამაბა.

ამ პლენუმზე არავის არ აინტერესებდა ქართული თეატრის მდგომარეობა რესპუბლიკის მასშტაბით, არც რეპერტუარი, არც სცენური შემოქმედება. ყველას ყურადღება თავმოყრილი იყო რუსთაველის თეატრის ირგვლივ. საკავშირო პრესაში დაწყებული პოლემიკის ცეცხლი საქართველოშიც გადმოვიდა და, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო, პოზიციათა დაუნდობელი შეჯახება გამოიწვია.

კამათის ცენტრში მარად ძველი და მარად ახალი პრობლემა იდგა—ტრადიციისა და თანამედროვეობის ურთიერთობა. დიდი ნერვიული ენერჯია დაიხარჯა მაშინ, ორივე მხარე თავისი პოზიციის ჭეშმარიტებაში ღრმად იყო დარწმუნებული და ეს წინააღმდეგობას განსაკუთრებით დრამატულ ხასიათს აძლევდა. არც ერთს არ სურდა თუნდაც ჭეშმარიტების

რაიმე მარცვალი ეძია განსხვავებულ პოზიციაში.

ერთ მხარეს იყვნენ — პირობითად და უბრალოდ თუ ვიტყვით, „ტრადიციონალისტები“, რომლებიც თავიანთ ლიდერად დ. ალექსიძეს მიიჩნევდნენ, მეორე მხარეს — „ავანგარდისტები“ მ. თუმანიშვილისა და მისი „შვიდაკაცს“ მეთაურობით.

დღეს ჩვენ მშვიდად შეგვიძლია გადავიკითხოთ ამ ისტორიული პლენუმის მასალები და პრესაში გამოქვეყნებული უაღრესად მძაფრი, უფრო მეტად ტენდენციური წერილები და მათში რაციონალური მარცვალი დავინახოთ, მაგრამ მაშინ, ვნებების უკიდურესი გამძაფრების ქამს, გონიერება უკან იხევდა და წინ შიშველი ემოციები გამოდიოდა.

პარადოქსი ის იყო, რომ მოწინააღმდეგეები თავ-თავიანთი პოზიციების განსამტკიცებლად ერთნაირად იშველიებდნენ ს. ახმეტელის შემოქმედებას, მაგრამ ბუნებრივია, სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციას აძლევდნენ მას. სულ რაღაც რვა წელი იყო გასული ს. ახმეტელის რეაბილიტაციიდან და ყოველ თეატრალში უდიდეს ტკივილს იწვევდა რაიმე უსამართლო (წარმოიდგინეთ, სამართლიანიც კი) შენიშვნა მის შემოქმედებაზე. სანდრო ახმეტელის რეაბილიტაციამ

* დასაწყისი იხ. № 5.

დაწყვეტილი წიგნიდან „რეჟისორი რობერტ სტურუა“.



კვლავ გახსნა ის კრილობა, რომელიც ქართულ თეატრს რეპრესიების წლებში მიყენეს. ბუნებრივია, თეატრალურ ესთეტიკაზე, თეატრალურ სტილზე კამათის დროს დიდი ტაქტი და წინდახედულება იყო საჭირო, ეს განსაკუთრებით მაშინ ჩანდა აუცილებელი, როცა საქმე თეატრის წარსულს ეხებოდა, მის გმირულ-რომანტიკულ სტილს.

მიიწვინებს რას საყვედურობდნენ რუსთაველის თეატრის ახალ თაობას? ტრადიციის დაღატაკება, გმირულ-რომანტიკული სტილის უარყოფა, ფსიქოლოგიურ-ყოფითი თეატრისაკენ გადახრას, ფართო საზოგადოებრივი პრობლემების, მასშტაბური გააზრების უგულვებელყოფას, „დიდი ტილოებისადმი“ ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას.

ეს პოზიცია უკიდურესი ექსტრემიზმით გამოიხატა ვახტანგ ქართველიშვილის სტატიაში „ფიქრები რუსთაველის თეატრზე“, რომელიც ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ (1964 წ. № 5) ფურცლებზე დაიბეჭდა. სხვათა შორის ეს ჟურნალი, რომელიც, როგორც წესი, მაშინ კატასტროფული დაკვიანებით გამოდიოდა ხოლმე, ამჯერად „დროზე“ — ივლისში — გამოვიდა და მისი ეგზემპლარები პლენუმის გახურობული მუშაობის დროს დაუბრუნდათ მის მონაწილეებს.

წერილის ავტორის მახვილი მიმართული იყო მხოლოდ მ. თუმანიშვილის შემოქმედების დასამხობად, მის გასაბიარებლად. არც ადრე და არც მერე, არ წამიკითხავს მსგავსი წერილი, სადაც ასე უკადრისი გამოთქმებით „ინატებოდა“ რეჟისორის პორტრეტი. რასაკვირველია, ამგვარი წერილები ნერვიულ ატმოსფეროს ამკვიდრებდნენ თეატრში, კიდევ უფრო ამწვავებდნენ ისედაც დაძაბულ ვითარებას და მშვიდი შემოქმედებითი მუშაობისათვის არახელსაყრელ ნიჰილურ კმნიდნენ. ეს წერილები იმიტომაც გავიხსენე, რომ ავტორი ჩვენი წიგნის გმირს, რ. სტურუასაც გადაწვდა. რ. სტურუას სრულიად უწყინარმა და არსებითად მართლმადიდებლურ ფრაზამ, რატომღაც ვ. ქართველიშვილის აღშფოთება გამოიწვია. იგი წერდა: „ჰეროიკულ-რომანტიკული შინაარსი რუსთაველის თეატრის სუბსტანციაა, ვა-

ნაიდან იგი ქართველი ხალხის სუბსტანციაა. ახალგაზრდა რეჟისორი რ. სტურუა ვახუშტის ფურცლებიდან საქვეყნოდ გვატყობინებს ქართული თეატრის ისტორიაში ჰეროიკულ-რომანტიკული მიმართულების დამწყებად, მამად ახმეტელი არისო მიჩნეული. ასეთი თქმა მხოლოდ ისეთ ადამიანს შეეძლება, რომელსაც საერთოდ ქართული თეატრისა და კერძოდ რუსთაველის თეატრის ისტორიისათვის სახელოსნო-რიხოდ თუ მოუკრავს ყური. რეჟისორმა კი არა, ოდნავ გააფულმა მაყურებელმაც კარგად იცის (ხაზი ჩემია. ნ. გ.), რომ რომანტიკულ-ჰეროიკული ტრადიცია ლადო მესხიშვილის თეატრიდან მომდინარეობს, ხოლო რუსთაველის თეატრი კოტე მარჯანიშვილის მიერ დასაბამითგანვე ჰეროიკულ-რომანტიკულ თეატრად გახლდათ ჩაფიქრებული“.

რასაკვირველია, რ. სტურუა ამგვარი ლექციის წაკითხვას არ იმსახურებდა, მითუმეტეს, რომ მას მხედველობაში ჰქონდა მხოლოდ ის, რომ ს. ახმეტელის შემოქმედებით რუსთაველის სახ. თეატრი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა, ასე ვთქვათ „გაფორმდა“ რომანტიკულ-ჰეროიკული სტილის თეატრად.

ასეთ უცვრტემონიო დემარშის შემდეგ, დღეს აღარ უნდა გვკვირდეს ის ბუნებრივი რეაქცია, რომლითაც რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა რეჟისორი მაშინ პასუხობდა კრიტიკას: „როგორც მე მეონია, სრულიად ვერ ასრულებს თავის ფუნქციას ჩვენი თეატრალური კრიტიკა — ეს ნიშნავს არაპროფესიული მიამიტობისა და, ამავ დროს, არაობიექტურობისა, რომელიც ერთ შემთხვევაში გამოიხატება საშუალო, თუ არა უფერული, მოვლენების დაუფიქრებელ განდიდებაში და ხობტაში, მეორეს მხრივ — უსასტიკესი უხეშობით, გაბოროტებით და მიჩქმალვით. კრიტიკა ხშირად ივიწყებს თავის პასუხისმგებლობას ისტორიის, მაყურებლის წინაშე, მას არაფრად უღირს დღეს ამაგოს ის, რასაც გუშინ აქებდა და პირუტყვ“ (გაზ. „მოდოლიოე გრუზიი“ 1966, 15 იანვარი).



ელიზაბეთ — ზინა კვერენჩილაძე



პროტორი — ედაშერ მაღალაშვილი,
აბიგაილი — ლეილა აბაშიძე

დიახ, ეს იყო მაშინ...

..გაივლის მრავალი წელი და მ. თუნანი-შვილი თავის მოგონებათა წიგნში დიდი გულსტიციელით და მიმტეველობით მოიგონებს ამ აფორიაქებულ ეპოქას, ისე, რომ არავისზე, კონკრეტულად, რევანშს არ აიღებს, შურს არ იძიებს.

„როგორც ქარიშხლის ტალღები, ისე მათამაშებდა წალმა-უკულმა ცნებები: „ტრადიციები“, „თეატრის საბე“, „ჰეროიკა“, „რომანტიკა“... მინდოდა გადარჩენა? მინდოდა, რასაკვირველია, და ყოველ ნაბიჯზე კომპრომისზე მივდიოდი, ძალიან ხშირად ვაკეთებდი არა იმას, რისი ვაკეთებაც მინდოდა და რასაც გული მკარანახობდა. რატომ ვუგდებდი ყურს ასე იშვიათად მის კარნახს? ალბათ იმიტომ, რომ ძალზე მტკივნეულად განვიცდიდი კრიტიკის ქარცეცხლში მოხვედრას. აი, ახლაც, რაღაც ჩამწყდა შიგნით, როცა გამახსენდა ის „ტრადიციების დარღვევა“, „მაღალი რომანტიკული აღთქმების დავიწყება“... (ყურ. „საბჭ. ხელ“. № 10, 1982 წ.). სხვათა შორის, ამ წიგნში „ჰეროიკულ-რომანტიკულ სუბსტანციაზე“ ვიპოვით რეჟისორის აზრს: „ბევრჯერ და ბევრგან წამიკითხავს იმა-

ზე, რომ ქართული თეატრი ჰეროიკული ან ჰეროიკულ-რომანტიკულია და ის, ვინც ცდილობს ამ ხაზის შეცვლას, მიუტევებელ შეცდომას სჩადის.

ამას წინათ, ერთ საგაზეთო სტატიაში ამტკიცებდნენ, ტრადიციული ქართული თეატრი კარნავალური, ბალაგანური თეატრიაო (ხაზი ჩემია, ნ. გ.). მე კი დღეს დიდი სიამოვნებითა და ინტერესით ვკითხულობ გასული საუკუნის ქართული სცენის ოსტატების — ვალერიან გუნიას, კოტე მესხია, კოტე ყიფიანის სტატიებს და ვარკვევ, რომ ისინი მსახიობთა თამაშის რეალისტურ ხერხებს — ცხოვრებისეულ თეატრს უწყევდნენ პროპაგანდას. იქნებ, მაინც ეს იყოს ქართული თეატრის ტრადიციები? ვინ იცის? განა ეს სადმე ფიქსირებულია? მარჯანიშვილისათვისაც, მიუხედავად მისი სპექტაკლების თეატრალურობისა და ზეიმურობისა, ხომ მაინც ადამიანი და მისი შინაგანი სამყარო იყო ხელოვნების მთავარი პრობლემა, მაგრამ მასაც ხომ გვარიანად ჯორაკდნენ, ეკლექტიკურობაში ადანაშაულებდნენ, ქართული თეატრი ვარიეტედ გადააქციაო, დასავლეთის თეატრს ბაძავს და ტრა-



წლის სპექტაკლების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, იგი ეკლექტიკური იყო („პოეზიის/სალამო“, ბ. ბრეტის „სამგროშინი თბერა“, უ. შექსპირის „ზაფხულის ღამის სრმარი“, რ. სტურუასა და გ. ჯავთარაძის „ბრალდება“, ი. შტოკის „ღვთაებრივი კომედია“, ა. სულაიაურის „წყალიდიობა“ და ვ. დარასელის „სიმღერა შევარდენზე“ -- იგივე „კიკვიძე“). იგი ეკლექტიკური იყო არა მხოლოდ დრამატურგიის თვალსაზრისით, არამედ თეატრალური სტილის, თეატრალური ფორმის თვალსაზრისითაც. აქ აშკარად ჩანს მხატვრული კომპრომისები, უკიდურესობათა შორის ქანაობა. თეატრი შინაგანი წინააღმდეგობებით იხლიჩება და სწორედ ამ დროს, 1965 წლის თებერვალში რ. სტურუა დგამს სპექტაკლს, რომელიც საეტაპო აღმოჩნდება არა მარტო მის, არამედ რუსთაველის თეატრის შემოქმედებაში.

ეს გახლდათ არტურ მილერის დრამის „სეილემის პროცესის“ საფუძველზე შექმნილი სპექტაკლი, რომელიც მაყურებელზე უძლიერეს შთაბეჭდილებას სტოვებდა თავისი ფართო ფილოსოფიური გააზრებით, განცდის სიღრმით, თეატრალური ფორმის სრულყოფილებით და ვიტყვი პირდაპირ, მოუგერიებელი ემოციურობით. აქ. რ. სტურუა ისეთ სიმალღეზე ავიდა, რომ ერთბაშად გამოჩნდა მთელი მისი ნიჭის განსაკუთრებულობა. ადრე დადგმულ სპექტაკლებთან შედარებით ეს იყო განსაკვიფრე-

სენა სპექტაკლიდან „სეილემის პროცესი“

დიციებს არღვევს, უკიყინებდნენ“ (ყურ. „საბჭ. ხელ.“ № 1. 1982).

ისევ დავუბრუნდეთ სამოციანი წლების დასაწყისს. მიუხედავად იმისა, რომ რუსთაველის თეატრის ძიებათა მომხრეებისა და მოწინააღმდეგეების პოზიციები თითქოსდა გარკვეული იყო, ორივე მხარეს ეტყობოდა ერთგვარი დაბნეულობა, რაც თეატრის რეპერტუარშიც აისახებოდა. 1964

პეილი — გურამ საღარაძე, პროქტორი — ე. მაღალაშვილი



ბელი ნახტომი წინ, თვისობრივად განსხვავებული წვდომა გმირთა ცხოვრების ფსიქოლოგიურ-ემოციური შრეებისა.

„ვახშმობის წინ“ და „ბრალდება“ იყო „სკოლა“, ეგზერსისი, დიდი ტილოს შესაქმნელად. თეატრალური სიმართლის ის ძიებები, რომელიც წინა სპექტაკლებში თვალნათელი იყო, ახლა „სეილემთან“ შედარებით გამოჩნდა როგორც ესკიზური მონახაზი ახალი ფორმის მიღწევისათვის. აქ პირველად შეხვდა რ. სტურუა დიდი ვენებების, რწმენის, მისწრაფებების დრამას, უმძაფრეს კონფლიქტებს, რომელიც დიდ საზოგადოებრივ, განზოგადებულ მასშტაბს გულისხმობდა.

მაშინ რ. სტურუა 27 წლის იყო და უკვე აშკარად გამოჩნდა, რომ მის მიერ დაგროვილი ცოდნა თანამედროვე ხელოვნების ყველა სფეროში, მის მიერ გაცდილი პრობლემები საზოგადოებრივი ცხოვრების თუ სულიერი კულტურის სფეროში, რუსთაველის თეატრის ესთეტიკაზე, მის ტრადიციაზე, მის მომავალ გზებზე ფიქრი გამოსავალს ეძებდა, დინამიურად მოქმედებდა და სახეობრივი გამოხატვისაკენ მიისწრაფოდა.

„ჩემი პირველი სერიოზული ნაბიჯი რეჟისურაში — იტყვის რ. სტურუა „სეილემის პროცესის“ დადგმიდან ათი წლის შემდეგ — გახლდათ როზოვის „ვახშმობის წინ“ და მილერის „სეილემის პროცესი“. საერთოდ, რეჟისორმა აუცილებლად უნდა გამოსცადოს თავი ყველა ენაში, რათა შეისისხლხორცოს მათი თავისებურებანი, მიაგნოს იმას, რისთვისაცაა მოწოდებული. ამისათვის მე ათ წელზე მეტი დამჭირდა, მაგრამ, თქვენ წარმოიდგინეთ, ახლაც მიუჭირს თქმა, ვიპოვე თუ არა ჩემი „ამბულა“. რეჟისორი მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე უნდა იყოს ძიებაში, მოძრაობაში, შემოქმედებით წვაში, ეცადოს, რომ ყოველი მისი სპექტაკლი არსებითად განსხვავდებოდეს ერთმანეთისაგან“ (გაზ. „ახ. კომ“. 1975 წ. 07. 10).

„ვახშმობის წინ“ (1963 წ.) და „ბრალდება“ (1964 წ.) თავისი სტილისტიკით, კამერულობით, ფსიქოლოგიური რეალიზმით სრულიად განსხვავებული იყო მომდევნო „სეილემის პროცესისაგან“ (1965), რაღაც ერთ-

ორ წელიწადში რეჟისორის განსაცვიფრებელი მეტამორფოზა ვიხილეთ. მან თითქმის „დაივიწყა“ თავისი წინა სპექტაკლები და სრულიად ახალ, თვისებრივად განსხვავებულ თეატრალურ სამყაროში გადასახლდა. სხვათა შორის, რეჟისორის მიერ ერთხელ უკვე შექმნილი სპექტაკლის „დაივიწყება“ თვით სტურუა ლაპარაკობდა ერთ თავის ინტერვიუში. ეს „დაივიწყება“ აუცილებელია წინსვლისა და შემოქმედებითი ძიებისათვის ამის გარეშე შეუძლებელია ახალი სინამდვილის შექმნა: „ჩემის აზრით, რეჟისორმა თავისი სპექტაკლი, კარგი გამოვა ის თუ ცუდად, განხორციელების შემდეგ უნდა „დაივიწყოს“ და თუ გაიხსენებს, კრიტიკულად უნდა შეაფასოს, შესძლოს ობიექტური ანალიზის გაკეთება, რადგან რეჟისორი არ უნდა ჩერდებოდეს, იგი უნდა იზრდებოდეს, სრულყოფილი ხდებოდეს ყოველი ახალი სპექტაკლით“ (გაზ. „ახალ. კომ.“ 1975. 07. 10).

თითქმის სრულყოფილების ძნელად მისაღწევ ზღვარს მიუახლოვდა რ. სტურუა „სეილემის პროცესის“ დადგმით. სპექტაკლში გმირთა ბუნების ფსიქოლოგიური სიღრმის წვდომა, დიდი ვენებების გამოხატვა, რომელიც რთულ რეჟისორულ პარტიტურას ეყრდნობოდა და გმირთა ურთიერთობის უმძაფრესი დრამატიზმი სრულ მხატვრულ მთლიანობაში იყო განსხეულებული.

„ვიღრე თანამედროვე ინტელექტუალური დრამის არსებითი კონფიციების გააზრებას შეუდგებოდა ან ბრეხტის ეპიკური თეატრის ესთეტიკას ქართულ სასცენო ხელოვნებას დაუკავშირებდა, მან განხორციელა დადგმა, რომელსაც პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა რუსთაველის თეატრში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების გააზრებისათვის, მისი უახლესი მხატვრული ტენდენციების გარკვევისათვის. მათი რაობის განსაზღვრა ცხადია, სრულქმნილ მხატვრულ მასალაზე უფრო იყო შესაძლებელი. ა. მილერის „სეილემის პროცესი“ კი სწორედ ასეთ ნიმუშს წარმოადგენდა. რ. სტურუას ადრინდელ ძიებათა შედეგები აქ ახალ თვისობრიობაში იყო გამოხატული. ნაწარმოების პრობლემათა თანამედროვე გააზრება, მათი გადატანა ზნეობის სფეროში, ფსიქოლოგიური წვდომის ოსტა-

ტობით გამოხატული დიდი ადამიანური ვნებები, ქმედითი ანალიზის პრინციპებზე აგებული რეჟისორული პარტიტურა, საშემსრულებლო თუ სცენოგრაფიული კულტურა ისეთ მხატვრულ მთლიანობაში იყო განხორციელებული, რომ საეტაპო მოვლენის მნიშვნელობას სძენდა დადგმას. სპექტაკლის შემქმნელი კოლექტივი ტირანიის წინააღმდეგ იმალღებდა ხმას და იგი ამ მართებობაც უკავშირდებოდა რუსთაველის თეატრის საუკეთესო ტრადიციებს..“ (დ. მუმლაძე, ყურნ. „საბ. ხელ.“, № 12, 1981 წ.).

ეს იყო სინთეზური სპექტაკლი. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ მასში ყველა კომპონენტი ამოქმედებული იყო: — სასახიობო შესრულება, სცენოგრაფია (კოსტიუმების ჩათვლით), მუსიკა ერთ მთლიანობას ქმნიდა და სტილისტურად უნაკლოდ იყო კომპონირებული. იგი სინთეზური იყო უფრო მაღალი აზრითაც — აქ ერთმანეთს ერწყმოდა რუსთაველის თეატრის ტრადიციის და თანამედროვე თეატრის საუკეთესო თვისებები. ეს ტრადიცია, როგორც ვიცით, გულისხმობს ადამიანთა ცხოვრების მასშტაბურ გამოსახვას, დიად მისწრაფებათა და ვნებათა შეჯახებას. ეს ტრადიცია გაცოცხლებული იყო თანამედროვე თეატრის მიღწევებით — ეს დიდი ადამიანური ვნებები ურთულეს ფსიქოლოგიურ ქსოვილზე იყო აღმოცენებული, მსახიობების ყოველი მოქმედება განპირობებული იყო ამ შინაგანი იმპულსებით, რეჟისორის „ქმედითი ანალიზის“ ზუსტი „ნახაზით“. სცენოგრაფია („სამეული“) უფრო „ზოგად“ ხასიათს ატარებდა, იგი ამოდიოდა დრამის კონფლიქტიდან, სულიერი ატმოსფეროდან და მიზნად არ ისახავდა კონკრეტული გარემოს ზუსტი ასლის შექმნას. მუსიკა (სპექტაკლი მუსიკალურად გააფორმა ე. მაკავარიანმა) გადმოსცემდა გარემოს ხმაურს, მოძრაობას, ბუნებრივსა და მექანიკურ ხმებს. ერთი სიტყვით, ეს იყო ე. წ. „კონკრეტული მუსიკა“ — ანუ „უშინაარსო“ მუსიკა, რომელიც ემოციურ აზრს აქლევდა ეპიზოდს. ამისი მთელი ეფექტი იყო ის, რომ რაც უფრო „კონკრეტული“ იყო იგი, მით უფრო ზოგად, საყოველთაო მნიშვნელობას ანიჭებდა სცენურ სიტუაციას.

ექსპოზიციამთვე რეჟისორი პირველ ემოციურ დარტყმას აყენებდა მაყურებელს.

პარტერი და სცენა გაყოფილი იყო თეატრის „რკინის ფარდით“ (სახანძრო უშიშროების მიზნით რომ ეშვებან ხოლმე სპექტაკლის დასასრულს). ამ „ფარდის“ მიმდებარე ტლანქი, პირქუში ფორმა დამთრგუნველი იყო. იგი, როგორც გიგანტური გილოტინა ხრჭიალით, მიმედ ადიოდა და თავზარდამცემი ხმაურით ეცემოდა ძირს. მისი სიცივე, შეუვალობა, შემაზარზენი შეგრძნება რაღაც გამოუცნობისა და ტირანულის, შუა საუკუნეების სიღრმეში დაძირული იდეალების ხატად იყო თითქოს ქცეული. დარბაზის და სცენის რკინის ფარდით გაყოფა სხვა მრავალ ასოციაციასაც იწვევდა. სწორად შენიშნა მწერალმა გიორგი ხუხაშვილმა: „ერთი შეხედვით ეს კედელი მოგვაგონებს შუა საუკუნეების მკაცრი დარბაზების ჯაჭვიან ჰიშკრებს. ალბათ ასეთი კარი ჰქონდა ელსინორის სასახლეს, სადაც სული ეხუთებოდა ჰამლეტს. ალბათ ასე შემოსომივერულად იღებოდა და იგმანებოდა რკინის ჰიშკარი რიჩარდ მესამის სამფლობელოში, ან მაკბეტის ციხე-დარბაზში, ამგვარი ასოციაციები უნებურად ჩნდება და ჩვენს წარმოდგენებს შუა საუკუნეების პირქუშ გარემოში ეზიდება“ (გაზ. „ლიტ. საქ.“ 2. 04. 1965 წ.).

ახდებოდა ეს რკინის ფარდა და ჩვენს წინ გადაიშლებოდა ბინდ-ბუნდში, ნახევრად სიბნელეში ჩაფლული სამყარო, რომლის სიბნელის გარღვევას კედლის ნიშნებში ჩადგმული სანთლები ლაშობდნენ. „სამეულის“ მიერ შექმნილი ეს სცენური კონსტრუქცია უაღრესად მკვეთრი იყო თავისი პირქუში სილუეტით. აქ ყველაფერს ეტყობოდა მშრომელი კაცის ტლანქი და მოუხეშავი ხელი (გაურანდავი ფიცრებით შეკრული მავიდა და სკამები. ხის პლანშეტზე მდგარი ხისავე უნეში, ძელებისაგან შეკრული კონსტრუქცია).

დროისაგან თუ კვამლისაგან ყავისფრად ჩაშავებულ-ჩამუქებული მიმიე, მასიური ძელებისაგან აგებული იყო ეს კონსტრუქცია და თეთრი კედლები (შენარჩუნებული იყო ბათქაშის ფაქტურა) კი არ ამსუბუქებდა მას, არამედ, წარმოდგინეთ, უფრო ხაზგასმით გვაგრძობინებდა გარემოს სულის შემსუთველ ატმოსფეროს, მის სიმძიმეს. ეს იყო ასკეტური გარემო, სადაც თითქოს

შეუძლებელია ადამიანთა ცხოვრება. მბრუნ-
ვად სცენაზე აგებული ეს კონსტრუქცია
ხშირად ისეთ რაკურსში დგებოდა და სანთ-
ლებით ისეთნაირად ნათდებოდა, რომ კონ-
კრეტულობას მოკლებული ეს გარემო მოუ-
ლოდნელად, მცირე ხნით რაღაც მყუდრო-
ებასა და ინტიმსაც კი იძენდა. მაშინ შევ-
ვძლო გვეფიქრა, რომ სწორედ ამგვარ გა-
რემოში უნდა ეცხოვრათ სულით ისე წმინ-
და და უბრალო ადამიანებს, როგორებიც
იყვნენ ცოლ-ქმარი ელიზაბეთი და პროქ-
ტორი. ამავე დროს (უკვე სხვა რაკურსში)
ჩვენ ვხედავდით სულისშემბნთავი ატმოს-
ფეროს შემქმნელ კოჭებს და ამ კოჭებზე
ჩამოკიდებულ სახრჩობელებს, რაც უკვე
მთელ სცენურ გარემოს მეტაფორის მნიშ-
ვნელობას ანიჭებდა. ჯონ პროქტორისა და
პერისის სახლში ჩამოშვებულ კოჭებზე
შემდეგ აღიმართებოდა ვიგანტური სახრ-
ჩობელა, რომელიც დომინანტის მნიშვნელო-
ბას იძენდა (სხვათა შორის, „სახრჩობელის
მოტივი“ ისევე როგორც „სკამების“ თემა,
მიჰყვება რ. სტურუას ყველაზე სახელგან-
თქმულ სპექტაკლებს „ყვარყვარეს“, „აჰაჰა-
სიურ ცარცის წრეს“, „რიჩარდ III“-ს, „ას
ერგასის დღეს“ და „მეფე ლირს“) კონკრე-
ტული გარემოს ეს განზოგადებული ხა-
სიათი (ისევე როგორც ასკეტური, ლოკალუ-
რი ფერის კოსტიუმები, თავიანთი თავშე-
კავებული სილუეტით) სრულად გადმოს-
ცემდა მილერის დრამის, უფრო სწორად,
რ. სტურუას სპექტაკლის დრამატული კონ-
ფლიქტის, დაძაბული ქმედების სულისკვე-
თებას, „სამეულის“ (ო. ქოჩაიძე, ა. სლო-
ვისკი, ი. ჩიკვაიძე) დიდ, რეტროსპექტულ
გამოფენასთან დაკავშირებით გამოსულ ალ-
ბომში (გამ. „ხელოვნება“. 1986) მოთავსე-
ბულია „სეილემის პროცესის“ დეკორაციის
ესკიზი და რ. სტურუას გამონათქვამი მხატ-
ვრების შემოქმედებაზე. „თეატრში ჩემი
პირველი დიდი წარმატება (იგულისხმება
„სეილემის პროცესი“. ნ. გ.) სამეულთან
ერთად შექმნილ სპექტაკლთან არის დაკავ-
შირებული. ამდენად, ჩემთვის ძალიან ძვირ-
ფასია მათთან მუშაობის გახსენებაც კი და
მთლიანად მათი შემოქმედებაც... შეიძლება
იტყვას, რომ სწორედ ისინი იყვნენ იმ თა-
ობის პირველ რიგებში, რომელმაც „დაამსხ-
ვრია“ თეატრის მხატვრობაში დაახლოებით

ორი ათეული წლის მანძილზე გამეფებული
სტილი. მაგრამ მარტო დამსხვრევა არაფერს
ნიშნავს, უნდა რაღაც ახალი შექმნა, ახალი
ალტერნატივა შესთავაზო და შექმნილი,
სამეულმა შესძლო ამის გაკეთება... სამეუ-
ლის ხელოვნება ყოველთვის გამოირჩევა
მკვეთრი გადაწყვეტით, მათი დეკორაცია
მუდამ მკაფიოა და აზრის მატარებელი, აქ-
ტიური მეტაფორა იქნება ეს თუ უბრალოდ
გარკვეული სცენური ატმოსფერო“.

სწორედ ამგვარი აქტიური მეტაფორუ-
ლობითა და სპექტაკლის კონფლიქტის შე-
საბამისი სცენური ატმოსფეროთი გამოირ-
ჩეოდა ეს დადგმა.

„ამ სპექტაკლში არის ავტორის სტილის გა-
მოხატვის... სიზუსტე. სპექტაკლმა ზომა იცის
ყველაფერში, მისი დეკორაციების გამომსახ-
ველობაში: დიდი, მძიმე კოჭები, ქვის უხე-
შად შელესილი კედლები, ფსიქოლოგიურ დე-
ტალიზაციაში, რომელიც გამოჰყოფს მთა-
ვარ ძირითად მომენტებს და უარყოფს ყო-
ველივე შემთხვევის, არასავალდებულოს.
ეს სპექტაკლს გარკვეულ განზოგადებას,
მონუმენტურობას ანიჭებს“ — წერდა ჟურ-
ნალ „ტეატრის“ მაშინდელი მთავარი რე-
დაქტორი იური რიბაკოვი (ჟურნალი „საბჭ.
ხელ“. № 3, 1967 წ.).

...სცენის ბინდ-ბუნდში ქარის კენესა,
რაღაც გაურკვეველი ბურტყუნის, უცნაური
ხმაური (ადამიანის ფეხის ხმა თუ ძალზე
შორეული სროლის ექო?) და გალობის ხმე-
ბი ერწყმოდნენ ურთიერთს. შემდეგ ყვე-
ლაფერს ფარავდა შემაშფოთებელი ხრჭია-
ლი და უცებ ქალის თუ გოგონას ისტერი-
ული კივილი შემაზრუნენ შთაბეჭდილებას
ახდენდა. ეს „ხმები“ სხვადასხვა ვარიან-
ტებით ისმოდა სპექტაკლის ყველაზე დრამატულ
მომენტებში.

სპექტაკლის ყოველ მოქმედ პირს ქმე-
დითი ამოცანა, ანუ თავისი დრამატული ხა-
ზი ჰქონდა. ყოველი მათგანი იბრძოდა თავისი
შინაგანი რწმენის კარნახით, ან რაღაც
„ზეამოცანის“ მიღწევისათვის, ისინი ჩაბ-
მულნი იყვნენ ადამიანის უფლებათა ბრძო-
ლის ორომტრიალში — ერთნი იბრძოდნენ
ამ უფლების მოპოვებისათვის, მეორენი
ამას ეწინააღმდეგებოდნენ. სპექტაკლში არ
იყო ნეიტრალური გმირი, ისევე როგორც არ
იყო ე. წ. ნეიტრალური ზონა. სწორედ ამი-

ტომ მთელი მოქმედება ვითარდებოდა შეუ-
ნელებელი დამახულობით (აზრობრივი, ემო-
ციური, რიტმული), დინამიურად, ტემპით.
რეჟისორმა მაქსიმალურად გამოიყენა რუს-
თაველის თეატრის დიდი სცენის მთელი
სივრცე, პლასტიკური გამომსახველობით
(მოქმედების არსის შესაბამისად) აავო მი-
ზანსცენები, აშკარად ჩანდა, რომ იგი მთელ
სცენურ გარემოს ხედავდა და ფლობდა ამ
დიდ სივრცეს.

სპექტაკლი გარეგნულადაც, თეატრალური
ფორმის აგების თვალსაზრისითაც მასშტა-
ბური იყო. ამ ატმოსფეროში ბრუნავს სპექ-
ტაკლის გმირების სახედისწერო ეტლი და
თავის ამ ბრუნვაში ითრევს ადამიანებს,
რომელთა შეცოდება ღვთისა და რელიგი-
ის წინაშე მხოლოდ ავადმყოფური, სატანუ-
რი ხილვებისა და შურისძიების გამოწვევია.
სეილემი რ. სტურუასათვის გადაიქცა სამყა-
როს მიკრომოდელად, სადაც შიშს, შეშფო-
თებას, უნდობლობას დაუბუღებია. იქ ყვე-
ლას ერთმანეთის ეშინია, ყველა, სულით ხორ-
ცამდე, შეძრული ელის, თუ როდის აღი-
მართება მის თავზე „მართლმსაჯულების“
მსახვრალი ხელი. ყველამ იცის ერთმანეთის
უდანაშაულობის ამბავი, მაგრამ ვერავის
კაუბდება ხმის ამოღება უდანაშაულოს
დასაცავად. უნდობლობის ასეთ ატმოსფე-
როში ბატონობს სატანური სული, უსამარ-
თლობა, ძალმომრეობა. აქ არავინაა დაზღ-
ვეული ცილისწამებისაგან, არავის ძალუძს
თავი აარიდოს სასჯელს, დაემალოს მოსა-
მართლე დენფორტის ყოვლისმხილველ
თვალებს. ეს იყო რეპრესირებული სამყა-
როს თავზარდამცემი — სურათი, რომელიც
თავისი ალევორიებით და ასოციაციებით
შორს სცილდებოდა შუა საუკუნეების
ამერიკის პროვინციის სეილემის (1692
წელს მომხდარი ისტორიული ფაქტი უდევს
საფუძვლად ა. მილერის ამ პიესას) ამბებს.
იმდროინდელი მაყურებელი, რასაკვირველია,
კარგად ხედავდა თუ რა განზოგადებას
მიმართავდა რეჟისორი, კარგად გრძნობდა
თუ რომელი ისტორიული წარსული იგუ-
ლისხმებოდა განუკითხავობისა და უსამარ-
თლობის ამ სულისშემძვრელ სურათებში.
განა წამებით მოპოვებული ცრუ მტკიცება-
ნი, ცილისწამებით შედგენილი ჩვენებანი,
უმაღლესი იდეის სახელით წარმოებული

პროცესები, ფორმალურად სწორად აწყობი-
ლი დოკუმენტაცია, რომელიც განაჩენის სა-
ფუძველს შეადგენდა, ანუ ყველაფერი ეს
რასაც ამ სპექტაკლში ვხედავდით, — სრულ-
ლიად კონკრეტული და ლოკალურად მი-
ნიშნებული დროის ასოციაციებს არ აღქ-
რავდნენ? „როგორც არ მომცა ღმერთმა
უფლება მზის ამოსვლის შეჩერებისა, ისე
არ მაძლევს იგი ნებას, გადავლო დასჯა“ —
ამბობს დენფორტი, რითაც დასჯის ღვთაებ-
რივ, ზებუნებრივ ძალას აღიარებს. ეს იყო
რ. სტურუას პირველი დიდი სპექტაკლი,
სადაც მან სრულყოფილად გამოთქვა თავი-
სი პროტესტი დესპოტიზმის, ადამიანის სუ-
ლის, რწმენის დათრგუნვის წინააღმდეგ.
დესპოტიზმის, ტოტალურობის, ტირანული
სულის წინააღმდეგ ბრძოლა შემდგომ რ.
სტურუას ე. წ. „პოლიტიკური თეატრის“
უმთავრეს თემად იქცა, სადაც მან სარკაზ-
მითა და გროტესკით, უმძაფრესი ირონიით
და ტრაგი-ფარსული გონებამახვილობით
კვარცხლბეკიდან კისრისგნით ჩამოყარა
ძირს „ძველი ღმერთები“, რათა მაყურე-
ბელს მასთან ერთად ეცინა „ამაღლებული
გმირების“ კომიკურ გრიმსებზე.

ამ სპექტაკლის დადგმიდან რამდენიმე
თვის შემდეგ რ. სტურუამ ასე გამოხატა თავისი
მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი
პოზიცია: „ჩერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში იყო
გამოთქმული აზრი იმის შესახებ, რომ არ-
სებობს ორი შეხედულება ცხოვრებაზე.
პირველი — ყველაფრით კმაყოფილი იყო,
შეზაროდე ქვეყანას ისეთს, როგორც ის
არის, ფიქრისა და მღელვარების გარეშე, მე-
ორე — ეძებდე ნაკლოვანებებს და იბრ-
ძოდე მათი აღკვეთისათვის, უკეთესი მერ-
მისისათვის და თუ მიიწე კმაყოფილი ხარ,
მაშინ გწამდეს, რომ ეს არ არის საბოლოო
ზღვარი.“

თუ ჩვენ იმ ადამიანების პოზიციაზე დავ-
დგებით, რომლებიც ამხელენ ნაკლოვანე-
ბებს მათი გამოსწორების მიზნით და ამ პო-
ზიციებიდან შეგხედავთ ქართულ თეატრს,
მაშინ დავინახავთ, რომ ყველაფერი როდია
ისეთნაირად მოგვარებული, როგორც ჩვენ
გვგონია და ჩერ კიდევ ბევრ რამეს უნდა
მოვუაროთ“ (გაზ. „მოლოდიოე გრუზიი“.
1966 წ. 15. 01).

„სეილემის პროცესის“ გამო არტურ მი-

ლერი ამბობდა: „ამ პიესას სხვა დროს არა ვითარ შემთხვევაში არ დაეწერდი, თუ არა სწორედ ახლა“. რ. სტურუას შეეძლო მაშინ ეთქვა: „ამ პიესას სხვა დროს არავითარ შემთხვევაში არ დავდგამდი, თუ არა სწორედ ახლა“, რადგან მან მთელის არსებით იგრძნო აუცილებლობა იმისა, რომ მას, ახალგაზრდა კაცს, თავისი თაობის სახელით, სიმართლე ეთქვა უახლოესი წარსულის იმ სინამდვილეზე, რომელმაც უშუალოდ მისი წინა თაობა თითქმის ერთიანად შეიწირა. კიდევ ვიმეორებ, მაყურებელი ხედებოდა სპექტაკლის ალეგორიულობას, მაგრამ ვის შეეძლო ეთქვა — მივხვდიო?! შექპირის „რიჩარდ III“-ის გმირის, ბრეკენბერისა არ იყოს: „ასეთია ეს წუთისოფელი!.. ვინაა ისეთი ბრიყვი, რომ ვერ მიხვდეს სიმართლეს? მაგრამ ვინ არის ისეთი თავზეხელაღებული, რომ გაბედოს და თქვას — მივხვდიო!“.

პიესის ცენტრში დგას ჯონ პროქტორისა და მისი მეუღლის ელიზაბეთის ტრაგიკული ისტორია. ამ ისტორიის მთელ შინაარსსა და ფონს ქმნის ჯონ დენფორტი, ფანატისკოსი, დაუნდობელი და ერთგული მსახური „უმალღესი იდეისა“. მისი პირველი გამოსვლა ძალზე ეფექტური იყო: ს. ზაქარიაძე-დენფორტის მძლავრი ფიგურა რკინის ფარდის ფონზე იკითხებოდა როგორც საჭრეთლით ამოკვეთილი ჰორელიფი, სადაც შუქ-ჩრდილები სხეულს მოცულობას აძ-

ლევენ. მოკლედ შეკრეჭილი ჭაობრა თმება, ასევე ჭაობრა, მოკლედ შეკრეჭილი წვერი, ქვისაგან ნაკვეთი სახის სკულპტურული მისი ბუნების განსაკუთრებულ ასკეტურობას ავლენდა. რაღაც ნაცრისფერი სიმშრალე თუ სიცივე გადმოდიოდა მთელი მისი გარეგნობიდან. ეს სიცივე და სიმკაცრე შინაგანი თვითდაჯერებიდანაც მოდიოდა. ზუსტად შენიშნავდა მ. ლევინი, ავტორი მონოგრაფიისა „სერგო ზაქარიაძე“ (გან. „ხელოვნება“. 1975 წ.): „მისი პირქუში, მსაჯულის მანტიით მოსილი ზვიადი სხეული... სივრცეს ყოველმხრივ სერავდა, თითქოს თავისი მსხვერპლის გამო კაბალისტიკურ ნიშნებს ხატავდა... მეტად შემაზრუნია მისი რეფლექსი ადამიანის აღქმისა, როგორც პოტენციური დამნაშავეისა“ (გვ.



დენფორტი — სერგო ზაქარიაძე



სენა სპექტაკლიდან

356). ამ პერსონაჟზე არტურ მილერი ამბობს: „იგი პირქუშია, თუმცა იუმორიც გააჩნია ნაწილობრივ, უყვარს სოფისტიკა, მაგრამ მას მხოლოდ თავისი საქმისა და დაკავებული თანამდებობის ინტერესებისათვის იყენებს“. ს. ზაქარიაძე გმირის შინაგან „პირქუშობასაც“, კლდესავით შეუვალობასაც გვაჩვენებდა. მას, გუბერნატორის სრულუფლებიან წარმომადგენელს, მოსამართლეს, მხოლოდ არსებული წესრიგის განმტკიცება და თეოკრატიის დაცვა აინტერესებს. სატანური სიმშვიდით შეუძლია უდანაშაულოთა მთელი არმია აიყვანოს ეშაფოტზე, შემადრწუნებელი მეთოდურობით შექმნას მტკიცებათა მთელი სისტემა, რომელსაც ბზარს ვერ უპოვი, თუმც ბოროტება უდევს საფუძვლად. იგი ეძებს „საქმეს“, ზრდის მის მნიშვნელობას რათა ბრალდებასაც და სასჯელსაც საყოველთაო ხასიათი მიანიჭოს და განუწყვეტლივ შიშში ამყოფოს ისინი, ვინც დაჭერას გადაურჩა, სამუდამოდ აღუკვეთოს ყველას ადამიანად ყოფნის სურვილი. სპექტაკლის ალეგორიულობა ს. ზაქარიაძის სახეში იყო ყველაზე სრულყოფილად გამოხატული. სხვათა შორის, ამ სახის ალეგორიულობა მ. ლე-



პროტორი — ე. მაღალაშვილი
აბიგაილი — იზა გიგოშვილი

სენა სპექტაკლიდან



ვინმაც აღნიშნა, მაგრამ ეს ალეგორიულობა მან დაუკავშირა, როგორც მაშინ მიღებული იყო, პირსისხლიანი კაპიტალიზმის შავბნელ სამყაროს: „ამ თვალსაზრისით დენფორტი მართლაც ალეგორიული იყო. მაგრამ ის შინაგანი ძალა, რომელსაც იგი მიზნისაკენ მიჰყავდა და ამ გზაზე ყველა წინააღმდეგობას აცამტვერებდა, ადამიანურ ღირსებათა მონერწყვა გველის შხამით, ბოროტსა და კეთილს შუა საზღვრების მოშლა ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენდა, რომ მისი სახიერება ცოცხალი და აქტუალური იყო. ეს სატანურობა მაგიურ წრესავით გვეთრევდა და „საერთო იდეა“ უაღრესად ნათლად იკითხებოდა. თუკი მართლაც იყო ამოვარდნილი დენფორტი სპექტაკლიდან, ამას მისი გარეგნული სახიერება და პლასტიკა განაპირობებდა, ხოლო თვით მხატვრული სახის შინაარსი, მისი იდეური მიმართულება სავსებით შეესაბამებოდა ახალგაზრდა რობერტ

სტურუას მიერ დადგმულ უაღრესად გამომსახველ და ძლიერ სპექტაკლს“ (გვ. 355).

ს. ზაქარიაძის დენფორტი ცხადად გვიჩვენებდა ერთ უდიდეს საშინელებას — დანაშაულის, ზნედაცემულობის ჩვეულებრიობას. მისი ცინიზმიც ასევე მშვიდი იყო, რადგან შეცნობილი უზნეობა ედო საფუძვლად. ახლაც ყურში ჩამესმის ს. ზაქარიაძე-დენფორტის მშვიდი, შინაგანი რწმენით სავსე ხმა, რომელიც სწორედ მისი ცინიზმის გამოსახტულება იყო. კათოლიკური ეკლესიის მსახურს ჰეილის ეუბნებოდა, ვაცი, რომ დაპატიმრებულნი უდანაშაულონი არიან, მაგრამ „თორმეტი კაცი უკვე ჩამოახრჩეს, უსამართლობა იქნება ჩამოხრჩობილების მიმართ, თუ სხვებს ვაპატიებთ“. ამგვარი სისხლიანი ლოგიკით ხელმძღვანელობს ეს კაცი („ან აღსარება, ან სიკვდილი“) და თავისი დიდი ნებისყოფის ძალით ცხოვრებაში ახორციელებს. ა. მილერის შენიშვნა დენფორტის სოფისტიკის გამო, ძალზე საინტერესოდ იყო გახსნილი რეჟისორისა და მსახიობის მიერ. მხედველობაში მაქვს დენფორტის მიერ ჯონ პროქტორისა და მისი მეუღლის ელიზაბეთის დაკითხვის სცენა. ამ სცენას ს. ზაქარიაძე იწყებდა ისე, რომ ინარჩუნებდა დენფორტის „იმიჯს“ — პირქუშობას, გულცივობას, შეუდრეკელობას — იგი ხომ სიმართლის, კანონისა და სამართლიანობის დამცველია. ქედმაღლური ზიზღით სთავაზობდა ცოლქმარს — აღიარეთ თქვენი ცოდვები (პროქტორებს ეშმაკეულთან წილნაყარობა დასწამა ჯონის საყვარელმა, შინამოსამსახურე აბიგაილმა, რომელიც ამ გზით ცდილობდა მის საჭურჭელად ხელში ჩაგდებას) და მოინანიებო. თუ პროქტორი საკუთარ თავს ცილს დასწამებს, ამით სასჯელს აიცილებს. პროქტორი მტკიცე უარს ამბობს. სიმაღალეზე. ს. ზაქარიაძის დენფორტი უეცრად შეიცვლებოდა. ნაცვლად იმისა, რომ მრისხანება ეფრქვია, საშინელი სასჯელით დაეშინებინა პროქტორი, იგი უცებ მოეშვებოდა, „რბილდებოდა“, მერე უცებ წელში გაიმართებოდა, თითქოს მხრებიდან მოცილაო მანტია და შთავიგნებული, მეგობრული, ალერსით სავსე ხმით (სად გაქრა მისი ხაფი ხმა) ეუბნებოდა — კარგად ვიცი, შენს წინააღმდეგ წამოყენებული ბრალდე-

ბები შეითთხნილი რომაა და წმინდა წყლის სისულელეაო: „ყური დამივლევ და დაფასე ჩემი გულახდილობა. შენ ვერცხლად არა გაქვს, პროქტორ. დიახ, არა წარსაღმსაღმე... მხოლოდ ისეთ ჩარჩეტს, როგორც ჰეილია, შეეძლო შენი ხარეულის გამოხიარებელი ბოზანკალა წმინდანად მიეჩნია. გროშის ფასია ეს პროცესი. გვიანაა, პროქტორ. ახლა ამაზე ლაპარაკი. ძალზე ღრმად შეეტაპეთ. ყველა ჩვენ შემოგვცქერის ახლა, თუ გაგამართლებთ, ძირი გამოეთხრება მართლმსაჯულების ავტორიტეტს. იმის შემდეგ რაც ვითხარით, არ შემიძლია თქვენი გაშვება, გულითაც რომ მწადდეს. მე მინდა თქვენ ვამიგოთ, პროქტორ, ამ კედლებს მიღმა გადაშლილია ვრცელი და მშვენიერი სამყარო. რატომ ისწრაფავთ სიცოცხლეს? რა გსურთ? იქნებ გმირობა გსურთ? იქნებ გგონიათ, რომ მთელ ქალაქს გაგატარებენ და ხალხს დაენახვებით ეშფოტისაკენ თავაწეული მიმავალი? არა! თქვენ ჩამოგახრჩობენ ციხის ბნძქურ ეზოში, პირსაც კი ვერ გაალებთ, რათა წამოიყვიროთ ის ათიოდე ვარაზა, რომელიც წინასწარ მოიფიქრეთ. ხალხი წყევლა-კრულვით ავავსებს, პროქტორ, ჩვენ ამას შევძლებთ, იცოდეთ“. დენფორტის ეს გულახდილობა ორმაგი თამაშით არის შთავიგნებული და მით უფროა საშინელი: რაკი ინკვიზიტორული მეთოდით ვერ მიაღწია საწადელს, ადამიანური უშუალობის თამაშით განიზრახა პროქტორის ვატეხვა. ეს ორმაგობა თვით დენფორტის ხასიათიდან ამოდიოდა. მხოლოდ სატანური ძალის ადამიანს შეეძლო სიმშვიდე შეენარჩუნებინა პროქტორისა და ელიზაბეთის დაპირისპირების დროს.

„ეს სპექტაკლი საეტაპო იყო ჩემს შემოქმედებაში. ჩემთვის შეუშინველად მე მივედი კონცეფტუალურ რეჟისურამდე (ხაზი ჩემია, ნ. გ.) მე საესებით უარი ვთქვი მორალიზაციაზე და დიდაქტიკურ ტონზე. კრიტიკიუმები? აზრობრივი წყობის სიფხიზლე და მნიშვნელოვანი ნაობრივი ქვეტექსტისა გამარჯვებული ხანთელ სცენურ სახეზე. „სელიემის პროცესის“ შემდეგ დარწყო ჩემი პროფესიული მუშაობა. მე უკვე ვიცოდი, თუ რას ვეძებდი თეატრში და რა მსურდა მიმელო მისგან...“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 17. 06. 1984).

რეისორის კონცეფცია და ზნეობრივი ქვეტექსტის აზრი სპექტაკლის იდეაში იყო „ჩადებული“ და მისი ყველა კომპონენტის პარმონიული ერთიანობით გამოხატული. სპექტაკლის ცენტრალური გმირების ცოლ-ქმარ პროტორების, მათი ყოფილი შინა-მოსამსახურის აბაგაილის და მისი მეგობარი ქალიშვილების ურთიერთობებს ზედ „გადაჰფენოდა“ დენფორტის ინკვიზიციური სული და ჰეილის კათოლიკური ღვთის-მოსაობა. აზრთა, ვნებათა და მისწრაფებათა ეს შეჯახება და გადახლართვა ქმნიდა უღრესად დრამატულ სანახაობას.

არსად ისეთი თავდაქერილი და ძლიერი არ ყოფილა ედიშერ მალალაშვილი, როგორც პროტორის როლში (სხვათა შორის, ეს იყო მარჯანიშვილის თეატრის ცნობილი მსახიობი: დებიუტი რუსთაველის თეატრში). ჩვენს წინ იდგა თავის თავში დარწმუნებული, შინაგანად ძლიერი, უბრალო ადამიანი. არავითარი ეგზალტაცია არ იყო მის თამაშში, ყესტი ძუნწი, გამოზომილი და გაწონასწორებული. იგი ასხივებდა მშვიდ ძალას და თვითრწმენას. ასე მშვიდი, ზოგჯერ შიამიტურად მიმნდობი, თითქოს მოუწეული კაცი დიდ ადამიანურ სითბოს ავლენდა ელიზაბეთის მიმართ, ხოლო გულმოწყალებას, მიმტვევლობას — ყოფილ საყვარელთან, აბიგაილთან ურთიერთობაში. იგი გრძნობს თავის დანაშაულს ელიზაბეთის მიმართ, მძიმედ განიცდის იმ წამოერ სისუსტეს, რომელმაც აბიგაილისაკენ უბიძგა და ყოველნაირად ცდილობს მეუღლეს ტანჯვა შეუმსუბუქოს, მაგრამ არც ის შეუძლია, რომ პირდაპირ მოინანიოს ცოდვა და ერთბაშად აიხსნას მძიმე ტვირთი და მეუღლესაც ახსნას.

ე. მალალაშვილს ეს ურთიერთობა ნიუანსებზე, ნახევარტონებზე ჰქონდა აგებული; მის ხმაში ალერსიანი ინტონაციები იგრძნობოდა, გაუბედავი ყესტით ცდილობდა მოფერებოდა ცოლს (რადგან აბიგაილთან ცხოვრებით ბლალავდა მის მალალ გრძნობას). მაგრამ როცა მოდიოდნენ ელიზაბეთის დასაპატიმრებლად, აქ ე. მალალაშვილის პროქტორი მძვინვარე მამაკაცი იყო, შეუპოვარი და აშკარად, ღიად გამოხატავდა თავის დიდ სიყვარულს მეუღლისადმი. ტრაგიკული ძა-

ლით ყდერდა მსახიობის ხმა: „ახსენით ბორკილები, ახსენით ბორკილები!“...
შემდეგ, როცა იძულებულია ელიზაბეთს აბიგაილთან სარეცელის ვაზიარების წინაშე, ჩვენ ვხედავთ ერთბაშად მოტეხილი, სულიერი ტანჯვით განაწამები ადამიანის სახეს — მსახიობი ძლივს გასაგონი ხმით წარმოთქვამდა: „მე მასთან ვიყავი სერ, მასთან ვიყავი. ეს შეიღო თვის წინ მოხდა“. (ეს ამბავი ჩემმა მეუღლემ — ელიზაბეთმაც იცოდა). მაგრამ, აი შემოჰყავთ ელიზაბეთი, რათა დაადასტუროს ქმრის ჩვენება. სცენის სხვადასხვა მხარეს აყენებდა რეისორი მსახიობებს. ელიზაბეთისაკენ ზურგმჯექიული პროქტორის მთელი სხეული არა-ადამიანურ დამაბულობას გამოხატავდა. თითქოს ვგრძნობდით უკიდურესად დაჭიმულ ზამბარას, რომელიც უნდა გაიშალოს და გახლიჩოს მისი ტანი. მტკიცე პურიტანი ელიზაბეთი უფრთხილდებოდა ქმრის ღირსებას და ამბობდა არაფერი ვიცოდი მათი კავშირის შესახებ და უცებ ჩამოვარდნილ მძიმე პაუზაში ისმოდა პროქტორის სხეულის სიღრმიდან წამოსული ხმა — თითქოს სულიც ამოყალიბდა: „ელიზაბეთ, მე უკვე ვლიარე“ — ეს უკვე კულმინაცია იყო. ასეთ გამოცდას წმინდა სულის ადამიანები ვერ უძლებენ... შევხედეთ ს. ზაქარაიძის დენფორტის სახეს — მასზე ჯერ გაკვირვება იხატებოდა, მერე საზეიმო, სანეტარო სინათლე — მან გაიმარჯვა... ამის შემდეგ ხდებოდა მკვეთრი მეტამორფოზა და თითქოს მოულოდნელად, ტრაგიკული განსაცდელის პირისპირ პროქტორის არსებაში იღვიძებდნენ ძალები, რომელთა არსებობაზე ჩვენ აღრე მხოლოდ გუჟანით უნდა გვევარაუდნა. სადღა იყო მშვიდი და ბავშვივით მიმნდობი კაცი. ე. მალალაშვილის პროქტორი დენფორტთან ბრძოლაში, ჰეილთან კამათში გადაიქცეოდა სიმართლის, თავისი ადამიანური ღირსებების (და ამდენად, საერთოდ მალალი ზნეობის) ვნებიან დამცველად. პროქტორის სულში გადატრიალება ხდება, იგი ჰკარგავს სიმშვიდეს, მის ბუნებაში ფარული ძალები იღვიძებენ, მთელ მის ფსიქიკას გარდაქმნიან თითქოს. საოცარი ტემპერამენტით და გზნებით, ამავ დროს შინაგანი ღირსებით სავსე წარმართავდა ე. მალალაშვილი დრა-

მეტლ სცენებს, რომელთაც ავივრავინებდა ტკივილითა და სარკაზმით თქმული ფრაზა, „თუ ღმერთი ყველაფერს ხედავს და სდუმს, მაშინ მე ვიტყვი: ღმერთი არ არის, იგი მკვდარია“. აუტანლად მიძიევა მისთვის ამ ფრაზის თქმა, იგი გრძნობს, რომ უმძიმესი ცოდვა იკისრა, როგორც მორწმუნე ადამიანმა ამის თქმით. „იგი მკვდარია“ — ამბობდა ე. მაღალაშვილის პროქტორი, მაგრამ, სწორედ ამ წუთშიც კვდებოდა თავად...

...უკანასკნელი შეხვედრა ელიზაბეთთან, ხანგრძლივი პატიმრობის შემდეგ — თვალები დაბინდვია აუტანლად მიძიე ფიჭრისა და ცრემლისაგან. წვერი მოუშვია, სხეული დაძაბუნებია. ეს სიკვდილის წინა დიალოგი უსუფთავესი, სულისშემრყევი ლირიზმით და სიწმინდით იყო სავსე, როგორ უთრთოდა მთელი სხეული, როცა ხელს შეახებდა მეუღლეს. თითქოს დაიცალა ე. მაღალაშვილის პროქტორი, მაგრამ კვლავ პოულობდა ძალას დაშრეტელ სხეულში და ხელახლა იწყებდა უთანასწორო ბრძოლას დენფორტთან. დენფორტმა დაამარცხა პროქტორის სხეული. პროქტორმა დაამარცხა დენფორტის სული. პროქტორის რეპლიკა — „მე მოგყიდეთ ჩემი სული, მაგრამ მე მიინდა სუფთა იყოს ჩემი სახელი“, გამოხატავდა წამიერ სისუსტესაც და სწორედ სულის მოუსყიდველობასაც.

მისი მეუღლე ელიზაბეთი — ზინა კვერენჩილაძე — აჩრდილივით წყნარი და მომთმენი ქალი, ოჯახური მყუდროების განსახიერება იყო. მისი გამხდარი, ასკეტური სახე კეთილშობილებას ასხივებდა. იგი თავის გრძნობებს ღრმად მალავდა თავის გულში, („ნაღველმა სამუდამოდ დაიბუდა შენ გულში“ — ეუბნება პროქტორი) მაგრამ — და აქ იყო სწორედ მსახიობის ოსტატობა — პროქტორისადმი სიყვარული სძლევა და ხოლმე მის სიმკაცრეს, სიცივეს და მისი თვალები სინაზითა და სიყვარულით ივსებოდა. ეს ქალი ჩემი, ფარული სიყვარულის ალზე იწვოდა. საკუთარ არსებაშივე თრგუნავდა პროქტორისადმი სიყვარულსა და ვნებას, მაგრამ წამიერად, ძლივს შესამჩნევად თუ გაკრთებოდა მისი დიდი გრძნობის ნაპერწკალი. ქალის ამ თავშეკავებისა და სიცივის გამო პროქტორი აბიჯილის სისიყვარულო ხლართში გაება. ელი-

ზაბეთი გრძნობს, რომ თვით იგი ვახდა პროქტორის ღალატის უნებლიე ხელშეწყობი და ეს მის სიყვარულს კიდევ უფრო ზრდის, ხოლო მის ტანჯვას უფრო ამძაფრებს მშვენიერი იყო ის სცენა, როცა უკვე საბედისწერო წამის წინ გამოუტყუდება პროქტორს — ბუნებრივი სიმორცხვე (თუ — ჩვენის მხრით ვთქვათ — ბავშვობიდანვე მასში ჩანერგილი პურიტანული მორალი) არ მამლევდა საშუალებას ცოლ-ქმრული სარცეული მთელის ვნებითა და გზნებით ვამეზიარებინაო. სპექტაკლის იდეის მიხედვით, სწორედ ცოლ-ქმარ პროქტორისთანა უბრალო ადამიანზე წარმოადგენენ ამ ქვეყნის ზნეობრივ ძალას, ისინი განასახიერებენ სულიერების მშვენიერებას. ამიტომ ძალზე ბუნებრივად და ლოგიკურად ქდერდა დენფორტის სიტყვები, რომლებიც მის ვაოცებას და აღტაცებასაც კი ამხელდა: „საიდანა აქვთ ამდენი ძალა ადამიანებს“. ამ სუსტ ქალში დიდი ძალა ბუდობდა. მისი ხასიათის სიმტკიცეს პროქტორისადმი სიყვარული აძლიერებდა. როცა ხელზე ბორკილს დაადებდნენ, რათა საპატიმროში წაეყვანათ, თავზარდამცემი ტრაგიკული ძალით იფეთქებდა მსახიობის ხმა: „ო, ჯონ, მალე დამაბრუნე შინ“. აქ იყო ვედრებაც და იმედიც, შიშიც და სასოწარკვეთაც, შიში შეუცნობლის წინაშე, სასოწარკვეთა — ქმრისაგან მოშორების გამო. პროქტორისადმი რწმენა ზ. კვერენჩილაძის ამ ღვთისმოსავ ქალს, რელიგიურ რწმენასთან ჰქონდა გათანაბრებული. ეს ჩანდა ყოველ მის გამოხედვაში, ექსტში. თუმცა პროქტორი კი ეუბნებოდა „შენი გულმორწყალბა ყინულივით ცივიაო,“ მაგრამ როცა შემდეგ ეს სუსტი ქალი ამოიყვირებდა „ო, ჯონ, მალე დამაბრუნე შინ“ — ჩვენ ვგრძნობდით სიყვარულისა და თავყვანისცემის თუ რა ალი გიზვიზებდა მის გულში. ამიტომ გვჯეროდა ზ. კვერენჩილაძის ელიზაბეთის სიტყვებისა — „არ იქნება დედამიწის ზურგზე ჯონ პროქტორზე უფრო მკაცრი მსაჯული საკუთარი თავისა“.

გაზ. „იზვესტიაში“ (28. XII. 1966) კრიტიკოსი ვ. სეჩინი წერდა: „ახლის ნიშუშია — ზინა კვერენჩილაძის ელიზაბეთი, ახალგაზრდა რეჟისორის მიერ ჩინებულად დადგმული ა. მილერის „სეილემის პრო-

ცესში“. ელიზაბეთი უბრალო ქალია, დიასახლისი. კვერენჩხილაძე გვირის გარემომცველი ოჯახური გარემოდან უყურადღებოდ არ ტოვებს არაფერს. მსახიობს არ ეშინია „ყოფითობის“, ვინაიდან მის შესრულებაში არის მთავარი: ინტელექტუალური, შინაგანი თავისუფლებისა და გაუტეხელი ნებისყოფის ძალა, რაც სახეს ჰეროიკულ ძღერადობას აძლევს“.

ცბიერი, ვნებიანი, ხორციელი იყო იზა გიგოშვილის აბიგაილი — სეილემში ამ სატანური ზეიმის წამომწყები. გაშიშვლებული ვნება და ავხორცობა დადიოდა სცენაზე ი. გიგოშვილის აბიგაილის სახით. ყოველი მისი მოძრაობა, გამოხედვა, პოზა პროქტორისადმი თავშეუკავებელ ვნებას აშხლდა. მისი სექსუალური ლტოლვა ამ ძლიერი მამაკაცისადმი პირდაპირ დაუოკებელი იყო. ეს სექსუალური ლიბიდო წარმართავდა მის ხასიათს, ამ ხასიათის მოქმედებას. ის იყო სათავე მისი შემაზრხენი ცბიერების (მაგ. გამოხმობილ სულბთან საუბრის სცენა), დაუნდობლობის და შურისგების. თითქოს ბუნების ლაღი შვილი (მეგობარ ქალიშვილებთან ერთად შესრულებული ცეკვა, წრიული ბრუნვა, პლასტიკით და ჰეროიკულით სავსე, რეცისორისა და მსახიობის ბრწყინვალე, ქორეოგრაფიულ-პლასტიკური ხატი იყო) ასევე ლაღი სიყვარულისთვის იყო გაჩენილი, მაგრამ დაუოკებელი გრძნობა ბორტების სათავედ იყო ქცეული მის არსებაში, ყოველგვარი რიტუალი მისი მონაწილეობით ბაქქანალიად იქცეოდა.

აბიგაილის გამო არტურ მილერი შენიშნავდა რემარკაში: „განსაცვიფრებელი სილამაზისაა, თვალთმაქცობისა და „გარდასანვის“ უსაზღვრო შესაძლებლობებს ფლობს“. მსახიობი აბსოლუტურად ამართლებდა სცენურად ამ რემარკის შინაარსს. ხან ნაზი და მიაშიტი იყო, ხან შლეგი, ხან ნათელმხილველი, შეეძლო ჰაერში ფრინველივით ეფარვა ბელბეგაშვილს და ჰაეროვან არსებად, ზეცურ ფრინველად ქცეულიყო და ამ დროს ისეთი შეგრძნება გვეუფლებოდა თითქოს მისმა სხეულმა დასძლია დედამის მიზიდულობის ძალაო, შეეძლო იატაკზე დავარდნილიყო (სასამართლოს სცენა) დაპირილი მწეცივით ეყვირა და კონვულსა-

ურ კრუნხვებში „ამოხდომოდა“ სულთიგი რელიგიური ექსტაზით შეპურობილ, წმინდა სულთან ნაზიარებ ქალწულსადაც მამობდა (პირველი მოქმედების დასასრული: „მე მინდა ვალიარო, მე მინდა ვალიარო. მსურს, რომ შემოქმედის ცეცხლმა გამანათოს“) და სატანის კლანჭებში მოქცეულ ქალსაც (სასამართლოს სცენა: „ქარმა დაუბერა, ცივი ქარი შემოიჭრა ოთახში... ჩემს სულს სჯიჯნიან ისინი“). მხოლოდ ასეთ ცბიერსა და ამ ცბიერებაში არტისტულად დახელოვნებულ აბიგაილ—ი. გიგოშვილს შეეძლო მთელი სეილემი დაეკრძნებინა სატანის არსებობის ექვემდებარებაში.

ეს ტრაგიკულად გახლჩილი სამყარო, რელიგიური ფანატიზმით დაღდასმული, თითქოს წესრიგში უნდა მოეყვანა კათოლიკური ეკლესიის მსახურს, წმინდა და ამაღლებული გრძნობების კაცს ჰეილის, რომელსაც თავისი რწმენით სურდა ეშმაკეულით დაავადებული სულების განკურნვა. ამ როლს, რომელსაც გურამ სალარაძე თამაშობდა, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა რეჟისორი.

ეს ღრმად რელიგიური კაცი მტკიცედაა დარწმუნებული, რომ ადამიანების ხსნა მხოლოდ რელიგიის მეშვეობითაა შესაძლებელი. მისი ფანატიზმი მტკიცე რწმენასთან არის გადაწნული („მსურს, რომ ღვთის ცეცხლმა გამაცისკროვნოს“). მწერალ გ. ხუხაშვილის მოსწრებული შენიშვნით „მას ჯულწრფელად სჯერა კუდიანების არსებობა და ისე ჩამოდის სეილემში, როგორც მკურნალი ექიმი ეპიდემიის ადგილას“ (გაზ. „ლიტ. საქ“. 02. 04. 1965 წ.). თვით ჰეილი კი ამბობდა: „მე მოვისწრაფოდი სეილემში, როგორც საქმრო სატრფოსაკენ. მე მეგონა, რომ მომქონდა რელიგიის მაღალი სიმართლე. უწმინდესი კანონის მაღლი“.

გ. სალარაძე ურთულეს გრადაციებს გვაჩვენებდა როლის განვითარებაში. მისი ფერმკრთალი, წყნარი და ნათელი სახე რწმენის შუქით იყო განათებული. მისი მოძრაობა იყო რბილი, ყესტი ალერსიანი.

...„სეილემის პროცესში“ გ. სალარაძე ...მღვდელ ჰეილის თამაშობს. ეს არის ცოცხალი, კონკრეტული, ფილოსოფიურად ღრმად გააზრებული სახე. სპექტაკლში ისეთი ძალითაა ნაჩვენები შეუცნობელი ფანა-

ტიზმის ტრავედი, როდესაც ფანტიკოსს, ჭკვიან და ცოცხალ კაცს ბოლოს და ბოლოს აეხილება თვალს, რომ მყურებელს სამუდამოდ რჩება მეხსიერებაში ჰეილის შიშისაგან ფართოდ გახელილი თვალები სპექტაკლის ბოლოს. საღარაძე როლს დამაჯერებლად, გარეგნულად ყოფით პლანში — წყნარ, ნელ ტემპში, მშვიდი ინტონაციებით, პრემიერ მსახიობისათვის დამახასიათებელი მანერების გარეშე ასრულებს "... წერდა კრიტიკოსი ვ. სეჩინი ვაზ. „იზვესტიაში“ (28. XII. 1966 წ.).

ასეთი ადამიანი, თითქოს, მართლაც შესძლებდა განკურნებას ემპაქეულით შეპყრობილი ადამიანებისა (ხოლო ეს ადამიანები რომ სწორედ ემპაქეულით იყვნენ შეპყრობილნი, ამაში ოდნავადაც არ ეპარებოდა ეჭვი). მაგრამ მოქმედების განვითარების კვალდაკვალ იგი ხვდებოდა, რომ დენფორტის ავადმყოფური ხილვებით დახატული სურათი არ შეესაბამება სინამდვილეს. აი, მაშინ ჩნდებოდა ეჭვი მის სულში და აქედან უკვე მსახიობი გვაჩვენებდა გაორებულ, გაბზარულ ბუნებას. მას ფეხქვეშ წიადაგი ეცლებოდა, რწმენა ერყვოდა. შემკრთალი ჰეილი — გ. საღარაძე ძალგამოცლილი და ფარფატებდა სცენაზე. მაგრამ სულიერი კრახი მერე დგებოდა, როცა დენფორტის ძლიერი ზეგავლენით, რელიგიის სახელით ფაქტიურად ლოცვა-კურთხევას აღუვლენდა ბარბაროსულ აქტს. მან იცოდა, რომ დანაშაულზე მიდიოდა (აკი ეუბნება კიდევ დენფორტს: „ხელები სისნლში მაქვს მოსვრილიო“), მაგრამ უკან ვეღარ იხევდა. მან ავჯობინა თვითონ დამარცხებულიყო, როგორც ადამიანი, ოღონდ სხვებს ეჭვი არ შეჰპარვოდათ რელიგიური საფუძვლების ქეშმარიტებაში. ბოლოს კი აღიარებდა, რომ სიცოცხლეა ყველაზე ძვირფასი საჩუქარი, რომელსაც ღმერთი გვაძლევსო და ის, ვინც თავისი სიამაყით უარყოფს სიცოცხლის ღვთაებრივ ძღვენს — ღმერთის წინაშე უმძიმეს ცოდვას სჩადისო, მაგრამ ეს უკვე აღიარებაა დამარცხებული კაცისა, რომელსაც სურს ღმერთის მეშვეობით ადამიანი მიაბრუნოს სიცოცხლისაკენ. მაგრამ რის ხარჯზე? — სიცრუის აღიარების ხარჯზე! რადგან ღმერთი სიცრუეს უფრო ბატობს ადამიანს, ვიდრე სიცოცხლის ხელყოფას, მაგ-

რამ, როგორ შეცუბუნდებოდა, როგორ ჰკარგავდა ნათელს რელიგიით გაცნობიერებული გ. საღარაძე — ჰეილის სანე, როცა ელიზაბეთი ეუბნებოდა: „თქვენი სიტყვები სავსეა ცდუნებით, როგორც სიტყვები თავად ქატანის“.

ორი ძლიერი და მიზანსწრაფული ადამიანის შეჯახება, უეჭველად ტრაგიკული ფინალით უნდა დამთავრებულიყო, არა პროქტორი და არც დენფორტი კომპრომისზე არ წაიდოლდნენ. ეს ორი შეურიგებელი ანტიპოდი სამკვდრო-სასიცოცხლოდ შეებნენ ერთმანეთს. მათი კონფლიქტის ორბიტაზე ბევრი სხვაც აღმოჩნდა ჩართული. ჰეილი მათ შორის ყველაზე ტრაგიკული ბედის აღმოჩნდა — მან ფაქტიურად ბოროტება დალოცა და ამით, ანუ უზუნეანის ნებით, გაამართლა დენფორტის მოქმედება, შეუქმნა მას იდეური და ზნეობრივი საფუძველი. აი, რატომ დამეზო თვით ჰეილი.

ახალგაზრდა რ. სტურუამ პირდაპირ რკინისებური ლოგიკით წარმართა მსახიობთა ანსამბლი, თვითუელის მოქმედება იდეის ღრმად გახსნას დაუმორჩილა და შექმნა დიდი შინაგანი ძალით დამუხტული სპექტაკლი.

„ახალგაზრდა რეჟისორებს, რომლებიც ცდილობენ მიაგნონ ახალ ფორმებს, თეატრის ახალ ენას, ჩვეულებრივ უსაყვედურებენ იმას, რომ არ ეხერხებათ მსახიობებთან მუშაობა, უნარი არ შესწევთ „აავგონ“ სახის ფსიქოლოგიური ხაზი, დაეხმარონ მსახიობებს დაეუფლონ პერსონაჟის შინაგან სამყაროს. ამ აზრით „სელიემის პროცესი“ ავტორიტეტული უარყოფაა. სწორედ ამ სპექტაკლს განასხვავებს გმირების შინაგანი სამყაროს ზუსტი დამუშავება, მსახიობების მიერ ფსიქოლოგიური ამოცანების შესრულების სიზუსტე. ამ სპექტაკლში არ არის არავითარი გავრეგანი ნახატი, არავითარი არაბუნებრივი თამაში, ყველაფერი როლის არსზე, აზრზეა დამოკიდებული. (ი. რიბაკოვი. უფრ. „საბჭ. ხელ“. № 3, 1967).

სპექტაკლი მაღალი ტრაგიკული ნოტიით მთავრდებოდა, რაც საბოლოოდ ასრულებდა მთლიან ტრაგიკულ სურათს, მაგრამ მყურებლისათვის მოულოდნელად, სპექტაკლი ამით არ მთავრდებოდა თურმე. სცენის

სიღრმიდან მოისმოდა ხმა (პიესაში — არტურ მილერის კომენტარი), რომელიც თითქოს ისტორიის სიღრმიდან მოდიოდა და პიესაში აღწერილი მოვლენებიდან ოცი წლის შემდეგ მომხდარ ამბებს გვაუწყებდა. მას შემდეგ, რაც სცენაზე ვიხილეთ, ეს სიტყვები ძღერდა როგორც შემადრწუნებელი ტრაგიკული ირონია — ცინიზმის მცირე დოზით შეზავებული. აქ პირველად, თუ არ ვცდებით, გამოჩნდა რ. სტურუას ე. წ. „შავი იუმორი“ — აი, სპექტაკლის ფინალის შემდეგ წარმოთქმული სიტყვაც „ოცი წლის შემდეგ მთავრობამ ფულადი კომპენსაცია მისცა პროცესის დროს დაზარალებულთ. მაგრამ, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ სელიუმის მცხოვრებლებმა ხეირიანად ვერც კი გაიგეს ამ დატრიალებული ტრაგედიის ერთი უმნიშვნელოვანესი მიზეზი. ადამიანთა შეგნებამდე ვერ მიჩხდა ის აზრი, რომ ისინი იყვნენ დამნაშავენი იმაში, რაც მოხდა: მათმა ქიშობამ და შურიანობამ გამოიწვია ცილისწამებანი და დასმენები. მათ შორის, ვინც კომპენსაცია მიიღო, ისეთებიც იყვნენ, რომლებიც თავის დროზე არა მარტო მსხვერპლნი იყვნენ, არამედ დამსმენნიც“...

...იმავე წელს თბილისს ეწვია ამ პიესის ავტორი არტურ მილერი, უკვე საქვეყნოდ განთქმული არა მარტო თავისი პიესებით, არამედ ხასიათის სიმტკიცით, მიუყარებლობით, პირქუშობით (შემთხვევით არ უთქვამთ მისი და მერლინ მონროს ქორწინების გამო „ამერიკის ყველაზე მხიარული ქალი, ამერიკის ყველაზე მოსაწყვენ მამაკაცს გაჰყვაო“). ბუნებრივია, მილერმა ნახა რ. სტურუას სპექტაკლი: „დარბაისლური წარმოდგენა და არა სანტიმენტალური, როგორც ეს ზოგიერთ სცენაზე მინახავს. მომეწონა, ძალზე შთამბეჭდავია.. მიზანსწრაფულია, ძლიერია მოქმედება, მთლიანი და მონოლითური...“ (საიუბილ. კრებ. „რუსთაველის თეატრი“. გამ. „ხელოვნება“, 1981 წ. გვ. 177). მიუხედავად თეატრის ამ აშკარა წარმატებისა, მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოებამაც და პრესამაც აღიარა „სელიუმის პროცესის“ მაღალი მხატვრული დონე, ინერციით კვლავ გრძელდებოდა კამათი, რომელმაც ახალი

ძალით იფეთქა მას შემდეგ, რაც დ. აღუქსიძემ დატოვა თეატრი და კიევის მიამურა, ამ დრამატული მომენტიდან ^{გვაგონის} ოც წელზე ცოტა მეტი და რ. სტურუა თეატრმცონე გალინა კოჟუხოვასთან საუბარში იტყვის: „გამუდმებული შინაგანი ქენჯინის, სასოწარკვეთის გარდუვალი ზონების, ჩაგარდნების — (რომელთაც ჩვენ თავად ვაღიარებთ ხოლმე)— ყოველივე ამის მიუხედავად, მე ჯერ არ შემხვედრია ის ადამიანი, ნიჭიერი თუ უნიჭო, გამარჯვებული თუ ხელმოცარული, რომელიც თავისი სურვილებით დასტოვებდა თეატრს. ეს არის სიყვარულისა და სიძულვილის ტაძარი, გულთბილობისა და მძინვარების, აღსარებისა და პირმოთნეობის ტაძარი. ტანჯვისა და სიხარულის სახლი, სადაც ადამიანს ნაწილ-ნაწილ გლეჯენ ანგელოსები, დემონები, ყველაზე ნაკლებ კი მუზეები“ (ეურ. „საბჭ. ხელ“. № 10, 1985 წ.).

1966 წლის ჟურნალ „ცისკრის“ აპრილის ნომერში გამოქვეყნდა ჩემი წერილი „თეატრის კონფლიქტი“, სადაც ქართული საბჭოთა თეატრის უახლოესი ისტორიის ფონზე განხილული იყო რუსთაველის თეატრის ევოლუციის გზაზე წარმოქმნილი კონფლიქტები. აქ იყო ცდა იმისა, რომ დაგვედინა ერთგვარი კანონზომიერება თეატრის სტილისტური განახლების პროცესში. ამ წერილში მრავალი ტენდენციური შეფასებაა გაბნეული. ჩემი ცდა, მეჩვენებინა გმირულ-რომანტიკული თეატრის პრინციპების შეურყევლობა და აუცილებლობა რუსთაველის თეატრის შემდგომი განვითარებისათვის, არ ეყრდნობოდა პროცესების ყოველმხრივ ანალიზს, შეიცავდა სამწუხარო შეუსაბამობას, პედალოზირებული იყო ერთი ტენდენციის წარმატება და გაზვიადებული მეორის წარუმატებლობა ან თავშეკავებით შეფასებული აშკარა მიღწევები. ამ წერილს ეტყობოდა ავტორის დაბნეულობა. თუმცა მე აშკარად ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის პოზიციაზე ვიდექი, მაინც ჩანდა, რომ ძიებებსაც და სიახლეებსაც ვუჭერდი მხარს (მხოლოდ არა რუსთაველის თეატრის ჩამოყალიბებულ ტრადიციებზე დამყარებულს).

ამ წერილში ვამტკიცებდი, რომ ყოველი თეატრი, რომელსაც სურს ეპოქის მოთხოვ-

ნათა დონეზე იდგეს, ბუნებრივია, გვერდს ვერ აუქცევს ამ ეპოქის მიერვე შობილ სი-ახლებს. შეუძლებელია თეატრალურმა ხე-ლოვნებამ — სინთეტურმა ხელოვნებამ — ბუნებრივად არ შეიწოვოს ის ახალი ფორ-მები, გამოსახვის ის ახალი საშუალებანი, რომელსაც მიმართავს პოეზია, არქიტექტუ-რა, მუსიკა, თანამედროვე პროზა, მხატვ-რობა... და ა. შ. უფრო ელასტიური, ლა-კონიური, სადაა ეს ფორმები — თავისუ-ფალი გარეგნული სამკაულისაგან. იგი ცდი-ლობს პირდაპირი გზით, უშუალოდ მისწუ-დეს არსს, გაანთავისუფლოს „არარაციონა-ლური ჩენჩოსაგან“ — ზედმეტი მგრძობე-ლობისაგან.

„ამაში იღებს სათავეს ე. წ. ინტელექტუ-ალური ხელოვნება, რომელიც თავისთავად გულისხმობს ემოციას (ისე, როგორც ემოციური ხელოვნება თავისთავად გუ-ლისხმობს ინტელექტს). გავრცელებულია აზრი (რომელიც სიმართლის ნაწილს უექველად შეიცავს), თითქოს თანამედრო-ვე ადამიანი მიჰყვება არა ემოციათა ნა-კადს, არამედ ანალიზის გზას. იგი უპირა-ტესობას ანიჭებს გონებისმიერ საწყისს და მისგან წარმოქმნილ ემოციებს და არა ემო-ციურ საწყისს და მისგან წარმოქმნილ აზრს. ამგვარად, მთავარი გახდა არა გრძნობათა გამოსახვა, არამედ თვით ამ გრძნობებს ანალიზი.

უექველია, ჩვენს მოწინავე თეატრს, რუს-თველის თეატრს, სურდა, რომ ამ ახალ მოთხოვნათა სიმაღლეზე მდგარიყო, რომ მას უბრალოდ ხარკი კი არ გაეღო ამ გან-წყობილებისათვის, არამედ ორგანულად, შე-მოქმედებითად ეპასუხნა მისთვის. თეატრ-ში წარმოქმნილ ამ „ახალ ტალღას“ სურდა გაერიყა წარსულის მრავალი გადმონაშთი (თუმცა, პირველ რიგში, მან გარიყა ძვე-ლი თაობის რამდენიმე კარგი მსახიობი) — სიყალბე, ტონის არაბუნებრივი ზეაწეუ-ლობა.

ეს კეთილშობილური განზრახვაა. თავის-თავად ამგვარ თეატრს შეუძლია მიაღწიოს შემოქმედებით მწვერვალს, სრულქმნილე-ბას, შეუძლია შექმნას ღრმა და ადამიანის სულის შემძვრელი სპექტაკლი. ასეთი თე-ატრი მრავლადაა როგორც სსრ კავშირში, ასევე ევროპაშიც. ამგვარი თეატრის წარ-

მოქმნა სრულიად ახალ ნიადაგზე გაცილე-ბით ნაკლებ რთული პროცესია, ვიდრე მი-სი შექმნა რუსთაველის თეატრის ბაზაზე. აქ მოხდა ტრადიციისა და ამჟამინდელი გან-წყობილებების უმძაფრესი შეჯახება, საესე-ბით ბუნებრივად წარმოიქმნა წინააღმდე-გობა. ამ ბრძოლას ახლდა უხერხული მო-მენტები: — ერთ მხარეს ტრადიცია ესმოდა მხოლოდ როგორც მოძველებული და დრო-მოკმული, მეორეს — როგორც საუკეთესო და მარადიული. ბრძოლის ქარ-ცეცხლში ასევე არასწორი დამოკიდებულება გამოკ-ლინდა ყოველგვარი სიახლისადმი“ (გვ. 104).

აი, ამას ვწერდი სიტყვა-სიტყვით, მა-შინ, მაგრამ მთელი ამ პათოსის ყველაზე სუსტი (და არსებითი) ადგილი იყო ის — თუმი ვამტიციებდი, რომ თეატრალურ ხე-ლოვნებაში ყოველი ახალი და ორიგინალუ-რი წარმოიქმნება, ახალი იდეის, ორიგინა-ლური და ღრმა აზრის შედეგად — ფაქ-ტიურად კი გამოდიოდა, თითქოს, იმ პერი-ოდის რუსთაველის თეატრს ეს ახალი და ორიგინალური იდეა არ ჰქონდა, რაც, რა-საკვირველია, შეცდომა იყო და შორსმჭვრე-ტელობას მოკლებული.

გულის ფანქვალით და შიშით ვეძებდი ამ ჩემი ძველი სტატიის იმ ადგილს, რომე-ლიც რ. სტურუას „სეილემის პროცესს“ ეხება. ნუთუ ისე არაობიექტური და მიკერ-ძობებული ვიყავი მაშინ, რომ ვერ დავინა-ხე ამ სპექტაკლის მხატვრული ღირებუ-ლებანი — ვფიქრობდი ჩემთვის, და შვე-ბით ამოვიუსუთქე, როცა ამ სტრიქონებს წაეაწყდი:

„ამ უკანასკნელ სეზონში დადგმული სპექტაკლებიდან, ჩემი აზრით, საუკეთესოა ა. მილერის „სეილემის პროცესი“. ეს მძაფ-რი სოციალური, ადამიანური ღრამა გად-მოცემულია მიწიერი სიძლიერით, მახვი-ლი სცენური საშუალებებით. ადამიანურ ვნებათა, შეხედულებათა, ცხოვრებისეული ფილოსოფიის შეჯახება რელიგიურად იკ-ვეთება ძუნწი, მკვეთრი ხერხებით, დინა-მიურობის, ტრაგიკული სიმძაფრის მარ-თალი შეგრძენებით. მაგრამ, თუ არ ვცდე-ბი, ამ სპექტაკლს დააკლდა მხოლოდ ერთი მძაფრი ემოციური ტონუსი, რომ იგი ქვე-ულიყო ხელოვნების მნიშვნელოვან მოვ-ლენად. თითქოს რეჟისორმა საბოლოო, და-

მაგვირგვინებელი, განმსაზღვრელი და უმთავრესი მომენტი მხოლოდ მკვეთრი კონტურით შემოხაზა და არ ეყო ძალა ნამუშევრის ბოლომდე მისაყვანად. უფრო კონკრეტულად: მთელი სპექტაკლის ემოციური დაძაბულობა, კონფლიქტის სიმძაფრე (ასეთია ჩემი შეგრძნება) ერთი ტონით დაბლა დაუშვა (სცენური სიმართლის სასარგებლოდ?) და მრავლისმომცველი ადამიანური დრამა შედარებით მცირე საზღვრებით შემოუფარგლა. მერევისორის სრულიადაც არ მოვუწოდებ უქვეყლად ზეაწუთი ტონისკენ, უბრალოდ, გველისხმობ მეტ საერთო ემოციურ და ინტელექტუალურ დაძაბულობას“ (გვ. 109).

როგორც მკითხველი მიხვდება: სინამდვილეში რ. სტურუას სპექტაკლს კი არ აკლდა მძაფრი ემოციური ტონუსი, ერთი ტონით დაბლა კი არ დაუშვა მთელი სპექტაკლის ემოციური დაძაბულობა, არამედ, მე, პოლემიკურ როლში შეჭრილს, დამემართა ეს.

პასუხმაც არ დააყოვნა. „ლიტერატურული საქართველოს“ (1966 წ. 13 მაისი) მთელ გვერდზე (მაშინ ეს გაზეთი „კომუნისტის“ ფორმატის იყო) დაიბეჭდა „თეატრის პასუხი“, რომელსაც ხელს აწერდა „რუსთაველის თეატრის სამხატვრო საბჭო“ (ამ საბჭოში, ცხადია, რ. სტურუაც შედიოდა).

ეს იყო ფაქტიურად თეატრის პირველი სერიოზული პასუხი იმ „ბრალდებებზე“, რომელთაც მას თეატრალური კრიტიკოსები უკიენებდნენ. ობიექტურობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ თეატრის პოზიციის წინააღმდეგ მაშინ თეატრალურ კრიტიკოსთა აბსოლუტური უმრავლესობა იყო განწყობილი (შემთხვევითი არ არის, რომ მაგ. „სიელიების პროცესზე“ წერილებს წერდნენ რეჟისორები — ა. ჩხარტიშვილი, ს. ჭელიძე, ლიტერატურათმცოდნეები — ნ. ყიასაშვილი, გ. ხუბაშვილი, ფილოლოგები და ა. შ. ყველაზე ნაკლებ თეატრმცოდნეები). მხოლოდ ერთი — ნათელა ურუშაძე, ცნობილ თეატრმცოდნეთაგან — მხარში ედგა თეატრს და მისი იდეოლოგი იყო (თუმცა იგიც „დატუქსა“ ვ. ქართველიშვილმა, ჩვენს მიერ მოხსენიებულ წერილში). „თეატრის პასუხის“ მთელი კრიტიკული პათოსი მართლად იყო „ცისკარში“ გამოქვეყნებულ

ლი ჩემი წერილის წინააღმდეგ (ამ „პასუხის“ ქვესათაური იყო — „უფრონალ“ „ცისკარის“ მეოთხე ნომერში დაბეჭდილი ნაშრომის რეზიუმე“). უნდა ვაღიარო, რომ ამ გამოსვლამ ჩემი წერილის წინააღმდეგობრივი ხასიათი სრულად გამოავლინა და სარკასტულ-ირონიული ღიმილით უკუაგდო მასში განვითარებული მრავალი დეზაბულბა თუ ფაქტი. მაგრამ დაუფარავად ვიტყვი იმასაც, რომ სამხატვრო საბჭომ ვერაფერი პოზიტიური ვერ პპოვა წერილში და იგი თავიდან ბოლომდე უარჰყო.

რაში მდგომარეობდა „თეატრის პასუხის“ პოზიციის სისუსტე? შიდა ბრძოლები — და კონფლიქტების დაძლევის გზით გამარჯვებულ თეატრს პირველად მიეცა საშუალება ასე ფართოდ, ასე საჯაროდ გამოეთქვა თავისი აზრი მიმდინარე პროცესებზე. მაგრამ ამ დიდი სტატიის არც ერთი აზრაცი არ ამხელდა თეატრის პოზიტიურ პლატფორმას. მართალია, უარყრფის გზითაც შეიძლება საკუთარი პოზიციის გამჟღავნება, მაგრამ ეს მაინც პალიატიური მეთოდია. „თეატრის პასუხმა“ გვაჩვენა თუ რას არ ღებულობდა თეატრი პრინციპულად, მაგრამ ვერ ცხადჰყო, თუ რის დამკვიდრებას აპირებდა.

ეს ვითარება, მხედველობიდან არ გამოჩნენია ისეთ ბრწყინვალე პოლემისტსა და მოაზროვნეს, როგორიც რევაზ ჯაფარიძეა, რომლის პასუხმაც („დიდი რბევა“ „ცისკარი“ № 5, 1966 წ.) შესძრა თეატრალური საზოგადოება. ამ წერილის შემდეგ ქართულ პრესაში თითქმის აღარ გამოქვეყნებულა რაიმე მნიშვნელოვანი პოლემიკური წერილი (თუმცა ამ პოლემიკამ თეატრალურ კულტურებში გადაინაცვლა).

როგორ კრიტიკულადაც არ უნდა შევაფასოთ ჩვენ იმდროინდელი ბრძოლები თეატრის ირგვლივ, ერთი უმთავრესი რამ მაინც შეგვიძლია ვთქვათ დღეს: გადახრებისა და ტენდენციათა უმთავრესი შეჯახების შედეგად „ორივე მხარემ“ — ნებსით თუ უნებლიეთ — გადახედა თავის პოზიციებს, ხოლო თეატრი ამ პოლემიკის, ამ „რყევების“ შედეგად უფრო გამოიწრთო და მოემზადა ახალი ძიებებისარვის. 1966 წლის დასაწყისში (ოთხი თვით ადრე ვიდრე ჩემი წერილი გამოქვეყნდებოდა „ცისკარის“ მეოთხე

ნომერში) თვით რ. სტურუამ აღიარა, რომ თეატრის რეპერტუარსა და რეჟისურას ჯერ კიდევ მრავალი პრობლემა აქვს მოსაგვარებელი. „რასაკვირველია, თეატრს უჭირს, უჭირს რეჟისურას, რომელიც მცირე გამო-ნაკლისის ვარდა, მაინც ატარებს სტანდარტიზაციის ანაბეჭდს. ჩვენი რეჟისურა მიმართავს ვარიაციებს განსაზღვრული, უკვე დამკვიდრებული მეთოდებით და ხშირად აქცევს მათ შტამპებად. მას უჭირს დრამატურგის ახალი იდეების გარეშე. ამით გარეშე მას ეძნელება ჩვეული და ნაცნობი გზების სულისშემხთავი მარწმუნებიდან თავის დაღწევა და რაც ყველაზე მთავარია, რეჟისურას უჭირს ექსპერიმენტირება, ჩამოყალიბებული ტრადიციების ზეგავლენის გამო მას აფრთხობს რისკი, მას ეშინია რაიმეს შეცვლისა“ (გაზ. „მოლოდიოე გრუზიი“ 1966 წ. 15 იანვარი).

* * *

1966 წლის დასასრულს რუსთაველის თეატრი საგასტროლოდ ეწვია მოსკოვს. ექვსი წელი გავიდა ბოლო, 1960 წლის გასტროლებიდან. ბევრი რამ შეიცვალა თეატრში, დაწყებული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობიდან (დირიჟორი ალექსიძე) დამთავრებული სარეპერტუარო პოლიტიკით. აღარ იყვნენ თეატრში მისი სტილის განმსაზღვრელი მსახიობები აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, თამარ ჭავჭავაძე...

საგასტროლო რეპერტუარში იყო „ვეფხისტყაოსანი“, შექსპირის „მეფე ლირი“, ნ. დუმბაძის „მზიანი ღამე“, მილერის „სელიემის პროცესი“, გ. ნახუტრიშვილის „კინკრაჟა“, ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“, მ. ელიოზიშვილის „ბებერი მეზურნეები“ და ნ. აზიანის „უკანასკნელი მასკარადი“).

გაზ. „იზვესტია“ (1966 წ. 28. XII) წერდა: „არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ თეატრის სტილი ერთხმად იწოდებოდა „ჰეროიკულ-პათეტიკურად“, „მონუმენტურ-რომანტიკულად“. თეატრის სასახლოდ უნდა ითქვას, მან დროულად იგრძნო, რომ გარემომცველი ცხოვრების ჰეროიკა, რომელიც თავისი პირობით — მონუმენტური უძრავობის წყალობით კედელივით აღიმართა თეატრსა და დინამიკურ, დაუსრულებლად მრავალმხრივ,

ცვალებად სინამდვილეს შორის, თეატრის სტილისათვის შეუსაბამო შეიქმნა... ეს არ ნიშნავს, რომ თეატრს დღეს უნდა შეხვედეს პეროიკული, პათეტიკური, რომანტიკული ხელოვნების ნიმუშების შექმნის უნარი. ამ თვისებებმა რუსთაველთათვის სრულიად სხვა ფორმა მიიღეს, ვიდრე მაშინ, როცა თეატრის სცენაზე „იმ“ რუსთაველის თეატრის მგზნებარე ტიტანების ხმა ქუხდა“ (ვ. სეჩინი).

ეს გასტროლები უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო რ. სტურუას თეატრალურ ცხოვრებაში. ოცდარვა წლის რეჟისორს საერთო საკავშირო არენაზე გამოჰქონდა თავისი ორი სპექტაკლი. ამ გასტროლებზე ძალზე დიდი წარმატება ხვდა წილად „სელიემის პროცესს“.

„ა. მილერის „სელიემის პროცესი“ თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე სერიოზული ნამუშევარია... ამ სპექტაკლით რეჟისორი რ. სტურუა თავის თავს აყენებს ახალგაზრდა თაობის უაღრესად საინტერესო რეჟისორთა რიგში, რომლისგანაც მომავალში საინტერესო ნამუშევრებს უნდა მოველოდეთ. ამ სპექტაკლში იგრძნობა სიახლე. იგი თავისუფალია შტამპებისაგან (ამ სპექტაკლს კი ისინი უფრო მეტად ემუქრებოდნენ, ვიდრე თეატრის საგასტროლო რეპერტუარის ყოველ სხვა სპექტაკლს) და ამავე დროს მასში არის ოსტატობის სიმტკიცე, მხატვრული დამთავრებულობა“. ი. რიბაკოვი (ეურ. „საბჭ. ხელ“. № 3, 1967 წ.).

...„უქველია, „სელიემის პროცესი“ რუსთაველის სახ. თეატრში (რეჟისორი რ. სტურუა) — ყველაზე საუკეთესოა საბჭოთა სცენაზე განხორციელებულ ამ პიესის მრავალრიცხოვანი დადგმებიდან“. (ვ. პლუჩეკი „პრავდა“, 20. XII. 1966).

ზურაბ აბაშიძე

ქვეყანაში კინოწარმოებისა და კინოგაქირავების სფეროში არსებული რთული პრობლემების შესახებ არაერთგზის დაწერილა და თქმულა. ამ სიძნელეების პირდაპირი შედეგია, ახალი ნაწარმოებები შექმნის დღიდან კარგა ხანს რომ ელოდება ხოლმე მკითხველთან შეხვედრას, იქნება ეს 1986-87 თუ, წარმოდგინეთ, 1985 წელს გადაღებული სურათებიც. ამიტომაც, რომ — თუ მეხსიერება არ მალატობს — წლეულს, ზაფხულამდე „ხარება და გოგია“, „საფეხურის“, „ჩვენი ჯერია, ბიჭებო!“ გარდა არც ერთი ახალი ქართული ფილმი არ გვიჩვენებია.

თუ კინოს მოყვარულთა ინტერესებს დროებით გვერდზე გადავდებთ, ეს გარემოება საგრძნობლად უკან სწევს თანამედროვე კინოპროდუქციის შესწავლას, ხელს უშლის ქართული კინოს განვითარების დროულ განალიზებას, მისი ტენდენციების თვალმიდევნების გზით ერთიანი სურათის წარმოჩენას. ამასთან, კიდევ უფრო საგრძნობი ხდება გამოჩენა მკითხველსა და კრიტიკოს შორის: ერთ ასლად არსებული ფილმი ხელმისაწვდომია კინომცოდნეთათვის — რომელთა ბუნებრივი სურვილია ახალი ნაწარმოების პირველი შეფასება მისი ნახვისთანავე გამოთქვან, — და სრულიად უცნობია კინოს მოყვარულთა ფართო წრეებისათვის, რომლებიც, საუკეთესო შემთხვევაში, უნახავი ფილმის რეცენზიის გაცნობას უნდა დასჯერდნენ.

ამ მდგომარეობის მეორე მხარე ის განსაკუთრებით, რომ „დაგვიანებული“ ფილმები ზოგჯერ, განუთრევლად შექმნის თარიღისა, ერთიგორის მიყოლებით ხვდება კინოგაქირავებაში, რაც, რასაკვირველია, თავისთავად

არ არის ცუდი, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ მომდევნო თვეებში კვლავ კარგა ხანს ვერ ვიხილავთ ქართულ ფილმს, ცხადია, უფრო სამწუხაროა, ვიდრე სასიხარულო, რადგან ჩვენი მკითხველი გამუდმებით მოელის ეროვნული კინემატოგრაფის ახალ ნიმუშებს და საზრდოობს იმედით, რომ მაღალმხატვრული ეკრანული ქმნილებების დაბადება მისთვის განუწყვეტელი პროცესია. ეს იმედი მით უფრო დიდია, როცა ეკრანებზე კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ერთდროულად ოთხი ნაწარმოები მიდის, როგორც ეს მოხდა ივლის-აგვისტოში.

სწორედ ამ უბრალო დამთხვევამ გვიბიძგა ერთ წერილში ოთხი სურათის ავ-კარგინობაზე მსჯელობისაკენ — რადგან ჩვეულებრივ ასეთი ფორმა ნაკლებად არის მიღებული, თუ არ ჩავთვლით წლიური პროდუქციის მიმოხილვებს. და კიდევ ერთი მიზეზი, რამაც ამ განზრახვას შეუწყო ხელი: ეს სურათები, ერთის გამოკლებით, ქართულ კინოკოლაში აღზრდილ რეჟისორებს ეკუთვნით, რომელთა მთელი შემოქმედებითი გზა წინ არის, ამდენად მათი ყოველი ნამუშევარი საგანგებო ყურადღებისა და გულისხმიერი დამოკიდებულების საგანი უნდა იყოს, და თუ მთლიანად ქართული კინოსთვის ეს ფილმები — „ყველაზე სწრაფები მსოფლიოში“, „მოდის ვილაპარაკოთ“, „ვამეხი მოდის“ და „ქართველები ცაში“ — მისი განვითარების საეტაპო ნაწარმოებებს არ წარმოადგენს, ვფიქრობ, მათი ავტორებისათვის ისინი პირადი შემოქმედებითი ბიოგრაფიების მნიშვნელოვანი საფეხურებია, — და არა მარტო გიამატარაძის, რამაზ გიორგობიანის, ოთარ ლითანიშვილისა და ოთარ შამათავასათვის, რომ-



რ. გიორგობიანი ფილმში «ყველაზე სწრაფები მსოფლიოში»

ლებსაც (გ. მატარაძის გარდა) მანამდე სრულ-მეტრაჟიანი სურათები არ დაუდგამთ, არამედ თეატრალური ინსტიტუტის კინოფაკულტეტის პედაგოგის, გამოცდილი კინოდოკუმენტალისტის ომარ გვასალიასთვისაც.

ყოველივე თქმულის გამო, როცა ამ სურათებზე ვლაპარაკობთ, მგონია, რომ მომთხზონიც უნდა ვიყოთ და, იმავდროულად, მიმტყვებენიც, მთავარ ორიენტირად კი, როგორც ყოველთვის, ქართული კინოხელოვნების ინტერესებით, მისი საუკეთესო ნიმუშებით დამკვიდრებული პრესტიჟით და შეფასების მაღალი კრიტერიუმებით უნდა ვხელმძღვანელობდეთ.

საერთო თვისება, რაც იმთავითვე ეცემა თვალს, როცა ამ ოთხ ფილმზე ფიქრობ, არის შემოქმედებითი ჩანაფიქრის მცირე მოცულობით რეალიზება. ჩემი შეხედულებით, ეს არის მათი ძირითადი ნაკლი და სწორედ ეს განაპირობებს „კირისუფლურ“ თუ „ბულ-შემატკივრულ“ დამოკიდებულებას, რაც მათი განხილვისას აუცილებლად მესახება.

გია მატარაძეს სურდა გაეკეთებინა კარგი კომედია. სცენარისტ ამირან ჭიჭინაძესთან ერთად მან გადაიღო თავისი პირველი სრულ-მეტრაჟიანი სურათი — თემატურად გაერთიანებული ნოველებისაგან შემდგარი „შვიდი პატარა მოთხრობა პირველ სიყვარულზე“, რომელსაც, საესკებით სამართლიანად, ზმეტსწილად დადებითი გამოხმაურებები უნდა და აი, კვლავ გ. მატარაძის მონაწილეობით დაწერილი ა. ჭიჭინაძის სცენარი „ყველაზე სწრაფები მსოფლიოში“. ყურადსაღებია, რომ ფილმის ტიტრებში ვკითხულობთ:

„ცენტრალური ტელევიზიის დაკვეთით“ — ფაქტი, რომლის გამოც ეს სურათი უკვე ვიხილეთ ტელეეკრანზე. ყურადსაღებია კი ეს იმიტომ არის, რომ ჩვენი კინოსამყაროს წარმომადგენელთა საყოველთაო აზრით, საკავშირო ეკრანზე უნდა გადიოდეს საუკეთესო ტელეკინოპროდუქცია, რასაც ვერ ვიტყვით ცენტრალური ტელევიზიის დაკვეთით შექმნილი ფილმების უმეტესობაზე, ამოგამო კი ქვეყნის სხვადასხვა რეგიონის მაცურებელთა თვალში ხშირად წარმდგარვართ, როგორც მდარე გემოვნების, უკბილრ იუმორის, პრიმიტიული ფაბულისა და ხასიათების შემცველი კინოს შემქმნელები. ამასთან, დაკვეთილი ფილმების ავტორები არცთუ ისე ხშირად დაფიქრებულან იმაზე, თუ როგორ წარმოჩნდება მაცურებლის წინაშე ქართველი კაცი, მისი მრავალმხრივი და მრავალმნიშვნელოვანი ბუნება. სწორედ ქართული ხასიათის მრავალმნიშვნელოვნება არ ყოფილა უმეტეს შემთხვევაში მათი კვლევის საგანი და ამდენად არაერთხელ პრიმიტიული პერსონაჟების მხილველნი გავმხდარვართ.

ამთავითვე უნდა ვაღიაროთ, რომ „ყველაზე სწრაფები მსოფლიოში“ ამ თვალსაზრისით შორს არ წასულა წინამორბედი დაკვეთილი ფილმებისაგან. ადვილი წარმოსადგენია, რომ ჩანაფიქრი თავისთავად უფრო კეთილშობილური ჩანდა. ავტორებმა განიზრახეს იუმორისტული ფორმით რაჭისა და რაჭველების საკავშირო მაცურებლისათვის ახლო გაცნობა — ყოველ შემთხვევაში, ამის მუწყებელია მთხრობელის ტექსტი, რომელიც გვაწვდის ზოგად ცნობებს რაჭაზე და, ამავე დროს, განგვაწყობს კომედიური კინოთხრობის აღსაქმელად. თუმცა ეს, მეორე მომენტზე უკვე საკმარისად ხსავასმული თვით საექსპოზიციო ეპიზოდში, სადაც კოლუმბი და მისი „კომპანია“ ამერიკის მიწაზე ფეხის შედგმისთანავე წააწყდებიან... რაჭველ მეპურეებს. უნდა გამოვტყდეთ, ჩემთვის ბოლომდე გარკვეული არ არის როგორც ეს სცენა, ისე „კოლუმბის“ ბედნიერი შეძახილი, რომელიც მოყვება რაჭველების პასუხს — ესა და ეს ხალხი ვართო, — თუმცა სწორედ ამ შეძახილმა მისცა ფილმს სახელწოდება — „ა-ა! ყველაზე სწრაფები მსოფლიოში!“, ქართველებს იმთავითვე რომ მიანიშნებს: ის საგანგებოდ შერჩეულია ამბავთან კონტრასტის პრინცი-



კადრი ფილმიდან „ყველაზე სწრაფები მსოფლიოში“

პით, აოაქართველ მაყურებელთათვის კი ეს კონტრასტი ფილმის მსვლელობის დროს უნდა გაცხადდეს.

თვით ამ, რაჰველებზე ხალხში გავრცელებული ტრადიციული შეხედულების პრინციპზე მხატვრული ნაწარმოების დაფუძნება მისი ანეკდოტური ბუნების მაუწყებელია მაგრამ, როგორც ცნობილია, ხელოვნების ნაწარმოებში გადატანილი ანეკდოტი ხშირად როდი იძენს ხელოვნების ნაწარმოებისათვის აუცილებელ განზოგადებას, რეალური სინამდვილის მხატვრულ გააზრებას, რომელიც, ალბათ მკითხველი დამეთანხმება, კომედიისთვისაც საჭიროა. საუკეთესო შემთხვევაში, ანეკდოტი შეიძლება „მდგომარეობის“ კომედიის დონემდე ავიდეს, რისი მცდელობაც შეიგრძნობა გ. მატარაძის ფილმში, მაგრამ ხშირად მხოლოდ ამ მცდელობის დონეზე, უფრო სწორედ — ცვლავ ანეკდოტად, ოღონდ უკვე ეკრანიზებულ ანეკდოტად რჩება. ავიღოთ თუნდაც ერთ-ერთი პირველი ეპიზოდი. ხიდზე ტანსრული ახალგაზრდა ჩამომოქდარა. მთხრობელი (რამაზ გიორგობიანი, რომლის ამ როლზე მიწვევა მისი მონაცემების გარდა, შესაძლოა, იმიტაც იყო განპირობებული, რომ ის საკმაო პოპულარობით სარგებლობს ჩვენი რესპუბლიკის გარეთ) მასთან საუბრის გაბმას ცდილობს. პასუხად მხოლოდ ერთი სიტყვა — „ჩვიდმეტი“ — ესმის, კონტაქტის დამყარების მეორე ცდისთანავე კი... წყალში აღმოჩნდება და გაიგონებს — „თვრამეტი“... არცთუ ისე გონება-მახვილურმა ანეკდოტმა ეკრანზე გადაინა-

ცვლა. „ახალი“ კი (ზეპირ ანეკდოტთან შედარებით) აქ ის არის, რომ მთხრობელი, თავს ამოყოფს თუ არა წყლიდან, ხელებს გაასავსავებს და წამოიყვრება: „არა, ძმაო, ეს რაჰველი არ არის, არა!“ გაუგებარია, ან — რატომ არ არის რაჰველი, ან — თუ რაჰველი არ არის, რატომ აღმოჩნდა ფილმში — „ყველაზე სწრაფები მსოფლიოში“...

ამგვარი — ან ოდნავ „პერიფრაზირებული“ — ანეკდოტებია გავრთიანებული ფილმში; ამ ამბებს „გამქოლ მოქმედებად“ ვასდევს რაჰველ აფრასიონ რაჰველიშვილისა და „საქართველოს მრავალგზის ჩემპიონ“ აბიბო სირბილაძის მართონული ორთაბრძოლა, რომლის დროსაც აფრასიონი... ცოლსაც შეერთავს და შევილებსაც შეიძენს (ან გარემოებით მთხრობელიც გაცეცხულ-აღტაცებულია, რამაც, როგორც ჩანს, ხაზი უნდა გაუსვას იმას, რომ მიუხედავად მათზე გავრცელებული ხმებისა, რაჰველიც საკმაოდ მოხერხებული ხალხია და სრულიად არ გამოირჩევიან იმ ანეკდოტური სიღინჯით, რომლის მაილუსტრირებელი ამბებიც, როგორც ფილმის ბოლოს იგივე მთხრობელი გვაუწყებს, მათივე მოგონილია...). ყოველივე ამის გვერდით ყოვლად გაუგებარია „ისტორიის“ ჩართვა, სადაც არა მარტო ქართველთა სხვადასხვა „ტომის“ წარმომადგენლების თვისებებია უსაზღვროდ ჰიპერბოლიზებული, არამედ საქართველოს „მითითური“ მეფეც (დედოფლითურთ) საკმაოდ არასახარბილო შთაბეჭდილებას ახდენს — ცხადია, მეტადრე მათ თვალში, ვინც ნაკლებად



კადრი ფილმიდან „ქართველები ცაში“

არის გათვითცნობიერებული ჩვენი ერას ისტორიაში და, მითუმეტეს, ძალზე პირდაპირ აღიქვამს გროტესკს (ასეთები კი, დამუთანხმებთ, მაყურებელთა მრავალმილიონიან აუდიტორიაში საკმაოდ მოიძებნება).

მთავარი კი საბოლოოდ ის არის, რომ არ იციან აზრი, რისთვისაც გაკეთდა ფილმი, — თუ არ ჩავთვლით ერთადერთ „მორალს“, რომელსაც ფინალში მთხრობელი გამოთქვამს: გამარჯვება მხოლოდ სისწრაფეს როდი მოაქვსო... დასკვნა, რომ იტყვიან, საესებით შეესაბამება „სტილს“, გარდა ამისა, თავდაპირველად თითქოს სწორად არჩეული მიმართულება — დაფუძნებული იმაზე, რომ კომედიის საგანი ადამიანის სისუსტეები უნდა იყოს — უნაყოფო აღმოჩნდება, რადგან თუ აქ ნაჩვენები სისუსტეები — ეროვნული თვისებებია, ყურადღების ობიექტი ჰყარგავს ონკრეტულობას და „იფიტება“ (რომ არაფერი ვთქვათ თვით ამ იდეის ნაკლებად მაღლიან მიზანზე). ხოლო თუ ჩვენ ადამიანთა მოდგმის გარკვეულ ტიპებს ვიკვლევთ, ერთი მხრივ საკუთრივ ტიპური მოვლენები უნდა ავიღოთ, მაგრამ ამავე დროს მათი უნიკალურობაც უნდა ვაჩვენოთ და გავხსნათ (როგორც ეს, მაგალითად, ელდარ შენგელაიას „ცისფერ მთებში“ ვხილეთ). თუმცა ეს პრობლემა, როგორც ჩანს, არც მდგარა ავტორთა წინაშე, სწორედ ამიტომ სტოვებს ფილმი ნაჩქარევად გაკეთებულის შთაბეჭდილებას (რაც საესებით შესაძლებელია, თუ ტელეფილმების შესაქმნელად დადგინო ვადებს გავისვენებთ). ეს კი უღალოდ გულდასაწყვეტია პირველ ყოვლისა იმიტომ, რომ, როგორც უკვე აღინიშნა, ვია მატარაქმე კარგი სადებიუტო განაცხადი გააკეთა ფილმით

— „შივილი პატარა მოთხრობა პირველ სიყვარულზე“ — განაცხადი, რომელსაც, იმედია, რეჟისორი განამტკიცებს სურათში, ამჟამად რომ იღებს კინოსტუდიის მხარეთა ფილმში“.

ომარ გვასალიამ რამდენიმე წლის წინ გადაიღო ფილმი — „იმედის მწვანე კუნძული“, რომელმაც ერთხელ კიდევ ცხადყო რეჟისორის მისწრაფება დღევანდლობის აქტუალური პრობლემების კვლევისაკენ, მის მიერ უფრო ადრე შექმნილ უმთავრესად დოკუმენტურ ფილმებში რომ გამომჟღავნდა. გახსოვთ, ალბათ — „იმედის მწვანე კუნძული“ ბუნების დაცვის თემას ეფუძნებოდა. მისი აქტუური ქომავის სახე წარმოაჩინა, ახალგაზრდა ქალაქელი სპეცილისტისათვის ამ სფეროში ადგილის დამკვიდრების პრობლემასაც შეეხო და, მიუხედავად იმისა, რომ დიდად შესამჩნევ კინემატოგრაფიულ მოვლენად არ ქცეულა, გამოკვეთილად თქვასათქმელი — თემაზე, რომელიც, სხვათა შორის, დღეს უფრო მეტი, შეიძლება ითქვას — საყოველთაო ყურადღების არეშია მოქცეული. მწვავე, ასე ვთქვათ „პუბლიცისტური“ პრობლემატიკისაკენ ლტოლვა მის სხვა მხატვრულ ფილმებშიცაა გამჟღავნებული და ამ მხრივ ისინი ო. გვასალიას დოკუმენტურ კინოში შექმნილი ნამუშევრების ლოგოკურ გავრძელებას წარმოადგენს.

ასეთი შემოქმედებითი თანამიმდევრობის ერთგვარ დარღვევად იქცა ფილმი „ქართველები ცაში“, რომელიც ჩანაფიქრის თვალსაზრისით, შესაძლოა, აგრძელებს კიდევ რეჟისორ ო. გვასალიას კვლევის მიმართულებას — აქტუალური, მტკივნეული პრობლემების დასმას, — მაგრამ ამ პრობლემების მხატვრული გააზრების, მათი გამოხატვის მხრივ შორს დგას შემოქმედის დოკუმენტური კინონამოღვაწარისგან. შესაძლოა, სწორედ ეს არის წარუმატებლობის ძირითადი მიზეზი. არ არის გამორიცხული ისიც, რომ ამ ფილმის შექმნისას არ მოხდა მისცსენარის ავტორების, ორი საკმაოდ განსხვავებული შემოქმედის — ომარ გვასალიას და გოდერძი ჩოხელის სამყაროთა თანხვედრა; საბოლოოდ, ჩვენი მიზანია შედგინო შეფასება და არა მისი წარმოშობის მიზეზთა კვლევა-ძიება, თუმცა ვფიქრობ, საქმის ეს მხარე თავად ავტორთა ყურადღების არეში

უნდა იყოს, რადგან — თუ გამოთქმული ვარაუდი მთლად უსაფუძვლო არ არის — დამოფიქრებელია შეუთავსებლობა, რომელიც ახასიათებს ზოგიერთ თანავეტორობას და, ბუნებრივია, არცთუ სასურველი მხატვრული შედეგის მომტანია.

...ფილმი იწყება თავისებური პროლოგით: ოთხი მამაკაცი ღამით შემომსხდარა კოცონის გარშემო და ამბების გახსენებით იქცევენ თავს რალაცის (სურათში გაშიფრული არ არის) მოლოდინში. კარლო საკანდელიძის გმირის ნაამბობი მის მიერ თითქოს ნანახ მფრინავ თევზზე უჩვეულო ამბის სანახავად განვაწყობს. მსმენელთა რეაქცია, თვით გმირის სახე და ის აშკარა ტყუილები, რომლებსაც — გამოირცხული არ არის — გზადაგზაც კი იგონებს, მალე მიგვანიშნებს იმაზე, რომ სურათში კომიკური სიტუაციების მოწმეც გავხდებით. მფრინავი (გია ბაღრიძე) ნაამბობის საპირისპიროდ, თავისი პრაქტიკიდან აღებულ შემთხვევას სთავაზობს თანამოსაუბრეთ. ამ გარემოებით განისაზღვრება მყურებლის მოლოდინი: ჩვენ ველით რეალურ ამბავს.

თავდაპირველად ყველაფერი ასეც ვითარდება: თვითმფრინავში იკრიბებიან მგზავრები, ეკრანზე ერთიმეორეს ცვლიან ჩვენთვის კარგად ნაცნობი ტიპები, რომელთა მესახებ მათი გამოჩენისთანავე თითქმის ყველაფერი ვიცით — და არა მარტო ჩვენ, არამედ სხვა პერსონაჟებმაც, მაგალითად, ბორტგამცილებელმა (დ. ხარშილაძე), რომლისთვისაც ნათელია, რომ ინტელიგენტი (რ. ჩხიკვიშვილი) თავისუფლად შეიძლება შეაეიწროვო საქმოსნის (დ. პაპუაშვილი) ხათრით, მით უფრო ადვილია მისი დაჩაგვრა თანამედრობის პირის (ო. ლითანიშვილი) ნებასურვლით. ბორტგამცილებელი ასევე ძალდაუტანებლად ირჩევს საკონტაქტო ენას რძალ-დედამთილთან (ბ. ხაფავა, მ. კახიანი), რომელთათვის მთავარ საზრუნავს ძვირფასი ქალის, სხვა შეძენილი ნივთების შინ უყნებლად ჩატანა წარმოადგენს; უმალ გამოიყენოს ლოველასის (ე. ლოლაშვილი) ბუნებას შინაბერა (ს. ჭიაურელი). პერსონაჟთა მყურებლისათვის წარდგენის დასასრულებლად ქღერს კიდევ თითო-ოროლა რეპლიკა: კამერა მსხვილი ხედით გვიჩვენებს სახეებს. ამრიგად, საკმაო ხანს ეკრანზე მიდის თავისებური გაშლილი ექსპოზიცია, რომელიც



მ. კიკალეიშვილი ფილმში „ქართველები ცაში“

საბოლოოდ ხსნის კითხვის ნიშნებს იმის თაობაზე, თუ „ვინ ვინ არის“ და როგორ მოიქცევა ექსტრემალურ სიტუაციაში. მაშასადამე, ჩვენ საესეებით მომზადებული ვართ საიმისოდ, რომ სწორედ ფრენის დროს უნდა მოხდეს რალაც — და მხოლოდ „ფანტასტიკური“ ელემენტის შემოჭრამ შეიძლება ოდნავი გაკვირვება გამოიწვიოს, ეს „ფანტასტიკური“ გარემოება კი იმაში მდგომარეობს, რომ თვითმფრინავი „ჩერდება“ ჰაერში — თუმცა უმალ არ ვარდება ძირს, როგორც ეს, მეცნიერთა ვარაუდის მიხედვით, ბერმუდის სამკუთხედში ხდება, რადგან აღმოჩნდება არა სტიქიის, არამედ შეგნებული ძალების მსხვერპლი, რომელთა წარმომადგენელს განასახიერებს მამუკა კიკალეიშვილი.

ვინ არის ეს ახალგაზრდა კაცი? გამოძიებული? მსხნელი? მსაჯული? თავდაპირველად ერთიც, მეორეც და მესამეც. ის დაუნდობლად აუწყებს მგზავრებს „მწარე სიმართლეს“: თვითმფრინავი უნდა დაილტვოს, და ყველას პარაშუტი არ ერგება. მიუხედავად ყველა გრძნობის გამოხატვის ექსცენტრიკული ფორმისა (ვგონებ, მამუკა კიკალეიშვილის ერთ-ერთ, თუ მთავარ იარაღად არა, სწორედ ექსცენტრიკა იქცა, რაც ესოდენ მყარად „აითვისეს“ რეჟისორებმა), აშკარაა მისი ზიზი მათდამი, ვინც ამ უცნაური კაცის მოსყიდვით ან სხვაგვარი ეშმაკობით ცდილობს დაისაკუთროს ერთი იმ საწუკვარ პარაშუტთავანი, ხსნის გარანტიად რომ ქცეულა.

აქედან იწყება საზგასმა პერსონაჟთა ავარგიანობისა, ფილმის დაწყებიდანვე რომ იყო გაცხადებული. ყველაზე შორს მიდის ხელმძღვანელი მუშაკი, რომელიც ორ პარაშუტზეც კი არ ამბობს უარს. მეჩვენება, რომ აქ ავტორები მეტისმეტად გაიტაცა გრო-



რ. გიორგობერიანი ფილმში
„მოდი ვილაპარაკოთ“

ტეკვა, თუმცა ამ გმირის ქცევაში არის ერთი ზუსტი, მრავალმნიშვნელოვანი შტრიხი: ყველა ნამდვილი ბიუროკრატის კვალად, ის არ იშურებს დაპირებებს — „ადგილზე“ მოხვედრისთანავე ყოველგვარ ზომას მივიღებთ თვითმფრინავისა და მისი მგზავრების გადასარჩენად...

მის საპირისპიროდ „კეთილი კაცი“ (ასე ვუწოდოთ ზურაბ ქაფიანიძის გმირს) მხოლოდ იმაზე ფიქრობს, როგორ გადაარჩინოს „ნამდვილი კავკასიური ნავაზი“: მას პარაშუტი არ სჭირდება (რამდენი ასეთი სიკეთის, უნაგარობისა და თავდადების განმასახიერებელი გმირი გვინახავს, რომელთა თავდადების მოდელი პირდაპირ, ყოველგვარი ფსქოლოგიური თუ სხვა მოტივირების გარეშე გადმოუღიათ ისტორიიდან ან კლასიკურა ლიტერატურიდან, ჩვენთვის ცნობილ ქართული ხასიათის ამსახველ საუკეთესო მაგალითებზე დაყრდნობით). კეთილშობილება იმარჯვებს შუახნის ცოლ-ქმარშიც (მ. გამცემლიძე, ი. კახიანი), რომლებიც მანამდე მომხდარი „ქონებრივი“ ხასიათის კამათის საპირისპიროდ სამკვდრო-სასიცოცხლო პრობლემას შესაშური ერთსულოვნებით წყვეტენ: „მსაჯულს“ მიერ მათთვის ნაბოძები პარაშუტები ახალშეულღებულებს უნდა გადაეცეს.

ტრაგიკული ფინალის მომლოდინე ადამიანებს ჩვენება (მიუხედავად ფარსისათვის დამახასიათებელი ერთგვარი სიმსუბუქისა) პირად ღრამებს ეტლისხმობს. ეკრანზე „სასიყვარულო სამკუთხედის“ (ნ. ჭანკვეტაძე, ი. გიგოშვილი, კ. კაცსაძე) ურთიერთობის გარჩევის მოწმე ვხდებით. სიკვდილის წინ მამაკაცთან სიახლოვის სურვილი გაეღვიძება

შინაბერას (ს. ჭიაურელი), რომელიც სასწრაფოდ მათორევეს სადღაც (ნუთუ თვითმფრინავის ტუალეტში?) ლოველასს (ე. ლოლაშვილი), რომლის აშკარა არშეწყვეტილ პირველად „საკადრისი პასუხი“ ვაცა. ცოტა ხანში ისინი უბრუნდებიან თავიანთ სავარძლებს — შინაბერა ბედნიერი, ხოლო ლოველასი ქანცაწყვეტილი კაცის გამომეტყველებით...

როგორც ხედავთ, ჩაფიქრებულია ადამიანთა განცდების თავსებური ფიქრებზე, ჩვენ თანამედროვეთა სახეების გალერეა, რომელმაც უნდა კიდევ გაგვართოს, კიდევ ჩაგვაფიქროს — ადამიანის მორალზე, მის სისუსტეებზე, იმაზე, რომ ჩვენი ბედიღალა: ხშირად გადაჯაჭვულია ერთიმეორეზე და ამის დაფიქრება არცერთ სიტუაციაში არ ეგების, იმაზე, თუ რანი ვართ და როგორც ვცხოვრობთ. ამ შედეგის მიღწევის სურვილი ნამდვილად იკითხება ფილმში, მაგრამ, სამწუხაროდ, ზღვარი ეკრანსა და მაყურებელს შორის „არ იშლება“: არ ზღვება თანაგანცდა იმასთან, რასაც ეკრანზე ვხედავთ; ყველაფერს შთანთქავს „ღრამების“ სქემატურობა, რაღაც დომინანტად გამოყენებული ამა თუ იმ თვისების „ბაზაზე“ ჩამოსხმული პერსონაჟები. ბუნებრივია, რომ ყველაზე დამაჯერებლად ამ „კომპანიაში“ გამოიყურება ზურაბ ქაფიანიძე, რომელიც საკუთარ — ყველაფერ მშობლიურში შეყვარებული კაცის — როლშია. დანარჩენებს პერსონაჟის დადგენილ გარეგან მონახაზში უხდებთ მოქმედება, და ჩვენს წინაშეა რაღაც სტერეოტიპების განსახიერებანი: მხოლოდ საკუთარ მშვენიერებით მონუსხული ახალგაზრდა ქალი, მუსუსი, „იდეალისტი“ ინტელიგენტი, ჩინოვნიკი-ფუნქციონერი, კირვეული ცოლი და დამთმობი ქმარი და ა. შ. სამაგიეროდ, სრულიად „უცნობი“, გაურკვეველ რჩება პერსონაჟი, პირობითად „მსაჯული“ რომ ვუწოდეთ. როგორც ჩანს, ის ავტორთა პოზიციის მატარებელია. ამდენად ლოგიკურია, რომ მის მიზანს არ წარმოადგენს სახელდობრ დასჯა (მაგალითად, ის სრულიად ინდიფერენტულად ხვდება იმ ამბავს, რომ თანამდებობის პირი ორ პარაშუტს დაისაკუთრებს). ყველაფრით ჩანს, რომ მას სურს მხოლოდ გამოაფხიზლოს ადამიანები, შიშის გამოცდას გამოატაროს მათი ბუნების გამოსავლენად, და სწორედ ამ შიშით „დასაჯოს“

სინი — თუმცა „დასჯა“ აქ მართლაც პარობითია, რადგან არცერთი „ცული“ პერსონაჟი საბოლოოდ არ წვდება თავის „სიკუდს“. არ ვიცი ჩაფიქრებული ჰქონდა ავტორებმა თუ არა, ნებით თუ უნებლიეთ იბადება აზრი: სიკეთის დაშინებით მიღწევა, კეთილშობილებისა და დიდსულოვნების შიშით გაღვივება — ამით გარჯაა. სავსებით თანადროული დასკვნაა ჩვენი საზოგადოებისათვის, თუ გავითვალისწინებთ, რომ როგორც იქნა „ოფიციალურად“ არის ჩვენში აღიარებული. რარიგ ლოგიკური იქნებოდა, ეს აზრი მართლაც რომ ყოფილიყო თმარ გვასალიას ფილმის საფუძველი, — ლოგიკური. რადგან ჩვენ მას ვიცნობთ, როგორც მოქალაქეობრივი გზებით ანთებულ ხელოვანს. რომლისთვისაც დამახასიათებელია გამუდმებული ლტოლვა ჩვენი თანამედროვის სამყაროს შეცნობის, ღრმა და მწვავე პრობლემების ეკრანზე ასახვისაკენ.

რა დასამალია — მაინც ცოტა გვაქვს ისეთი ფილმები, წარმატებით რომ წყვეტს თანამედროვე ადამიანის სახის წარმოჩენის ამოცანას. მით უფრო მეტად ვამახვილებთ ყურადღებას ყოველ სურათზე, რომელიც ამ ცდას წარმოადგენს.

რამაზ გიორგობიანის ფილმი „მოდი ვილაპარაკოთ“ მიზნად ისახავს გვიჩვენოს როგორ ცხოვრობს ახალგაზრდა ქალაქელი კაცი, რა პრობლემები აქვს და როგორ უმკლავდება მის წინაშე წამოჭრილ სიძნელეებს თუ მისსავე ხასიათში ჩასახულ წინააღმდეგობებს. უკვე თვით ეს თემა განსაზღვრავს, ასე ვთქვათ, ქვეთემების არსებობას, და ამ ფილმშიც ვხვდებით თანამედროვე ოჯახის, სიყვარულის, მეუღლეებს შორის ფსიქოლოგიური თუ „ქინებრივი“ შეუთავსებლობის პრობლემებისადმი ავტორის ყურადღებას. მათ შორისაა მეშჩანურ-ობივატელური შეხედულებები და ცხოვრების წესი, მთავარი გმირისათვის რომ არის მიუღებელი ზოგიერთი მის გარშემო მყოფ ადამიანში.

საერთოდ, მეშჩანობა ბოლო წლებში საქმიად პოპულარული თემაა — და არა მარტო ქართულ კინემატოგრაფში, არამედ ლატვიაში, თეატრშიც. მეჩვენება, რომ ჩვენში შემუშავდა მეშჩანობის ჩვენების რაღაც სქემა, რომელიც, მეტ-ნაკლები განსხვავებით, არსებითად ერთსახოვნად წარმოდგება ფილმებსა თუ სპექტაკლებში. „დადგე-



ა. ბუაქე და მ. კახიანი ფილმში — „მოდი ვილაპარაკოთ“

ნილია“ ატრიბუტიკა — ბროლით გაკედილი ინტერიერი, საიუველირო ძვირფასეულობა და იშვიათი ტანსაცმელი, მოდურ ხელოვნების ნაწარმოებებზე ზედაბირული მსჯელობის გამომახტველი რეპლიკები. თავისთავად თემისადმი ყურადღება, ცხადია, იმაზე მეტყველებს, რომ, სამწუხაროდ, მეშჩანობა საკმაოდ გავრცელებული ჩვენს საზოგადოებაში, მაგრამ მისი ასახვის დროს აშკარა შტამბი, სქემატურობა, თემის რაღაც აუცილებლად, თითქოს ვალის მოსახდელად წამოჭრის შთაბეჭდილებას სტოვეებს და, ბუნებრივია, არანაირი სარგებლობა არ მოაქვს — არც საზოგადოებისათვის, არც ხელოვნებისათვის. ეს თითქმის ტრადიციად ქცეული, მეშჩანურობის პრობლემის „გამომხატურების“ ტენდენცია, სხვა ყველაფერთან ერთად, რაღაც გამრუდებულ ფორმებსაც იძენს ხოლმე — სახელდობრ, ზოგჯერ ნივთიერი დოვლათისადმი ისეთ დამოკიდებულებას ასახავს, რომელიც პრაქტიკულად არც შეგხვდებათ საზოგადოებაში. მართლაცდა, რატომ არის კარგად მოწყობილი ბინა თავისთავად მეშჩანობის გამომახტველი? ხომ არ ვაუბრალაობთ მოვლენას? ვფიქრობ, ამ საკითხში მეტი დაკვირვება, პრობლემის არსში წვდომა გვმართებს.

ობივატელური ყოფის ჩვენება ერთ-ერთი ამოცანად დაისახა რამაზ გიორგობიანსაც, და თუმცა აქ არ შეხვდებით მის პედალირებულად დახატულ სურათს (როგორც ეს, მაგალითად, ფილმში — „ეი, მაცსტრო!“ ხდება), ისიც ვერ აღწევს თავს მყარად დამკვიდრებულ შტამბებს. მარინე (მ. კახიანი) შეძლებულ ოჯახში ცხოვრობს და მის წარმოდგენაში გოგის (რ. გიორგობიანი) ბინა ვერაფრით ვერ თავსდება როგორც მისი საცხოვ-

რეპელო სახლი („მე და ნიკა სარდაფში არ ეცხოვრებთ“): ის უხვად ხმარობს კოსმეტიკას, უყვარს ლამაზად ჩაცმა, ხელგაშლილი წვეულებების მოწყობა, რომელზეც საკმაოდ მწირი ინტერესების ახალგაზრდები იკრიბებიან. ეს ყოველივე შინაგანად მიუღებელია გოგისთვის, მაგრამ მას უყვარს ცოლშვილი და სურს ნორმალური ოჯახური ცხოვრებით იცხოვროს.

მთელ ფილმს გასდევს მარინესა და გოგის უტყვი დიალოგი მეცადინეობის დროს: ენების შემსწავლელ ლაბორატორიაში, სადაც ისინი მუშაობენ, საკლასო ოთახები ისეა განლაგებული, რომ ცოლ-ქმარს ასეთი „ურთიერთობის“ მუდმივი საშუალება აქვთ. სწორედ აქ, ამ კურსებზე ვითარდება ძირითადად მოქმედება, ხუმცა ავტორის ყურადღების არეში უმთავრესად გოგის ჯგუფია. ეს, ერთი მხრივ, განპირობებულია გოგისა და მისი სამყაროსადმი ინტერესით, მეორე მხრივ კი იმით, რომ მთავარი გმირი კურსებზე ქართული ენის მასწავლებელია. როგორც ჩანს, რეჟისორს უნდოდა ხაზი გაესვა იმისთვის, რომ სწორედ მშობლიურთან ურყევი კავშირი აყალიბებს პიროვნებას, განაპირობებს სწორ ზნეობრივ ორიენტირებს. ამასთან, ქართული ენის შემსწავლელთა ჯგუფი სხვადასხვა ასაკის, სოციალური მდგომარეობისა და, რაც მთავარია, სხვადასხვა ერის წარმომადგენლებს აერთიანებს საერთო მიზნით და ცალკეული პიროვნებების მეშვეობით ერთაშორისი ურთიერთობების ჰეშმარიტ სიკეთეზე მიგვივითებს.

განსხვავებით ფილმისაგან „ქართველები ცაში“, სადაც პერსონაჟები მინც განცალკევებული რჩებიან (მიუხედავად ექსტრემალური სიტუაციისა, მათ მცირე ხნით უხდებათ ერთად ყოფნა), აქ ვხედავთ რაღაც მთლიანი კოლექტივის გარკვეულ ნიშნებს. კურსებზე მეცადინება შეაკავშირებს მათ, აღუძრავს ინტერესს ერთმანეთს ცხოვრებისადმი. საკმარისია ითქვას, რომ ბოლოს მათ ძალზე უჭირთ განშორება, და ეს მართლაც დამაჯერებლად გამოიყურება.

და მინც, მთავარი თემა, გაცხადებული სურათის სახელწოდებაში — „მოდის ვილაპარაკოთ“ — გოგის პირადი ცხოვრება, ცოლთან ურთიერთობაა. ამ თემასვე ემსახურება გაკვეთილების ბევრი ეპიზოდი, სადაც გოგი ხან თითქოს ადარებს ერთმანეთს ცოლსა და თავის მოწაფე ირინას (ა. არაყიშვილი),

ხან კი თავის შინაგან შფოთვის ჯგუფისთვის მთავაზებულ თემებში ამკაფანებს: სენა „ცოლ-ქმარს“ შორის, რომელსაც გადიამაშებენ კარინე (თ. კვაჭაძე) და ნიკოლაძე (ე. ნიკოლაძე), თემა — „როგორი ქალი (მამაკაცი) მოგწონთ?“ ოჯახურ დრამაში სერგეი პეტროვიჩის (ს. ვინოგრადოვი) „კეთილმოყველი“ ჩარევის მიზნით „ახვედრებს“ ავტორი მარინეს მას და „ათქმევინებს“ სენტენციებს სიყვარულზე, ადამიანთა ერთმანეთის მიმართ ღმობიერების აუცილებლობაზე, რაც სავესებით ბანალურად და, ვიტყვოდი, მეტისმეტად სერიოზულად ყდერს. ამით იმის თქმა მსურს, რომ ავტორს სრულიად გამორჩა მხედველობიდან თვითირინის დონა, რომელიც კეთილმოყველ გავლენას ახდენს ზოგიერთი ცხოვრებისეული სიტუაციის ასახვაზე. მასალასთან ამგვარ დამოკიდებულებას ამ ფილმშიც ვხვდებით, როდესაც გოგი თავისი ცოლისა თუ სიდედრის „სახელით“ ელაპარაკება თავს. „ფუ, რა დოყლაპია ხარ, არაფრის კეთება შენ არ შეგიძლია, რომელი ცოლი გაგიძლებს, ფული შენ არა გაქვს და არაფერი...“ მაგრამ სად იკარგება ეს ირონია, როცა, მაგალითად, გოგი მთელი სერიოზულობით ცდილობს რომანის გაბმას ირინასთან, ან სრულიად მოულოდნელად — სრულიად შეუფერებელ სიტუაციაში — შუა წვეულების დროს — იწყებს ცოლთან მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვან ლაპარაკს: „სახლში როდის უნდა დაბრუნდე?“ ირონიაზეც რომ არაფერი ვთქვათ, ეკვს იწვევს ასეთი ლაპარაკის იმ გარემოცვაში წამოწყების რეალურობა.

მაგრამ გამოგონილი სიტუაციები, „კონსტრუირებული“ ეპიზოდები, სამწუხაროდ, ამით არ იწურება. ყალბ შთაბეჭდილებას ახდენს ზოგიერთი გაკვეთილი, რომლის დროსაც ენის შესწავლისას შემოთავაზებული თემა ნამდვილ კონფლიქტებს გამოიწვევს. გაუგებარია, რატომ მოდის მინც და მინც გოგისთან რჩევის საკითხავად გაია (ი. უფანიძე), რომელიც შეყვარებულია ირინაში, ან კიდეც — როგორ მოხდა, რომ ბოლო გაკვეთილზე მთელმა ჯგუფმა დაიგვიანა და გოგის ვერ შეხვდა (წინა ეპიზოდში ხომ ის ირინას ეუბნებოდა, რომ ყველა გაფრთხილებული ჰყავს შეხვედრის თაობაზე)?! ასევე ნაკლებ დამაჯერებლად გამოიყურება „ჰეფი-ენდი“ — მარინე, რომელიც მთელი ფილმის განმავლობაში სიტყვივითაც და მოქმედებითაც ამ-

ტიკებს, რომ მათ „არაფერი გამოუვათ“, თვითონ მოდის შვილთან ერთად გოგისთან. ჩანს, ასეთივე ბედნიერი ფინალი ელის იმ წყვილთა ურთიერთობასაც, რომლებიც გოგის ჯგუფში შეხვდნენ ერთმანეთს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ერთმანეთს აღარ დაშორდებიან ირინა და გია, კარინე და კარენი, ქალბატონი ნინა (ს. ვარდანიანი) და სერგეი პეტროვიჩი, უფრო მყარი გახდება ზოიასა (რ. კიკნაძე) და იგორის (ე. ბასილაშვილი) ოჯახური ცხოვრება. გაურკვეველია მხოლოდ, როგორ წარიმართება ვერასა (ნ. იიფე) და მისი ეკვიანი საქმროს (პ. იაკაშვილი) ურთიერთობა, მაგრამ თუ მთლიანად ფილმის ოპტიმისტურ განწყობილებას გავივლით, ალბათ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მათი სიძნელეებიც დაძლეული იქნება, როგორც ეს სხვა შემთხვევებში მოხდა, როდესაც მარტოხელებიც „დაბინავდნენ“ და დაწყვილებულთა ცხოვრებასაც ახალი სული შთაებრა.

და კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც, ვფიქრობ, რეჟისორისათვის ერთგვარი გაკვეთილის როლს შეასრულებს. ფილმში — „მოდის ვალაბრაკით“ ვხვდებით მრავალთემიანობის ცდას, რომელიც წარმატებით ვერ დასრულდა. ეს თემები მხოლოდ მინიშნების დონეზე დარჩა და, ვფიქრობ, სწორედ ამან განაპირობა, რომ, ვერ შეიქმნა პოლიფონიური ეკრანული ნაწარმოები, რომელშიც თითოეულის „ხმა“ გამოკვეთილად და თავისუფლად ჟღერს. მარტოხელა შუახნის მამაკაცისა (სერგეი პეტროვიჩი) თუ ახალგაზრდა ქალის (ირინა), თბილისელი მატრებაზისა (ა. ბუაძე) თუ ქალაქში მოხვედრილი თავხედი სოფლელი გოგოს (ნონა), უყურადღებოდ მიტოვებული დედის (მსახ. ნანა მკველიძე) თემები „გზად“, სასხვათაშორისოდ ვერ ვანიხილება. მათ ან სხვა მასშტაბი და ეკრანული დრო (თითოეული ცალკე ნაწარმოების დროს), ან კიდევ სიღრმისეული წვდომის საფუძველზე აღმოცენებული უკიდურესად ზუსტი, ლაკონიური დახასიათებები და ნიშნები სჭირდება. სხვაგვარად გარდაუვალია ზერღლე, სტერეოტიპული გადაწყვეტა.

დასაწყისში ოთხი ფილმის ერთად განხილვის მოტივირება ვცადე. ახლა კიდევ ერთ საერთო ნიშანს მინდა მივუქციო მკითხველის ყურადღება: ოთხივე სურათი იწყება თავისებური ექსპოზიციის-პროლოგით, რომელ-

შიც გაცხადებულია მისი თემა, ყანრი თუ მთავარი სათქმელი. ასეა ოთარ ლითანიშვილისა და ოთარ შამათავას ფილმში „ერთი მხის მოდის“, რომლისთვისაც სცენარი დაწერა წერა დრამატურგმა ლაშა თაბუკაშვილმა. „ღვთის წყალობით მოვა გმირი ვამეჩი...“ — გვესმის პირველი კადრების მსვლელობის დროს. და უმაღლეს — ამბის „განაცხადი“: „უკვალოდ გაქრა მთავრის ასული...“

ვამეჩი — ქართველი კაცის სულია, იმედია, რომელსაც დღემოდამ დაატარებს ხალხი, — გვარწმუნებენ ფილმ-ზღაპრის ავტორები. უბრალო ჰაბუკს არჩევანის წინაშე აყენებენ: ან უნდა აღიაროს, რომ ვამეჩი არ არსებობს, ან სიცოცხლეს გამოესაღოს. „სიცოცხლე ტკბილია, მაგრამ სიმართლე უფრო ტკბილია“, — ისმის პასუხი. „ვამეჩს ელი?“ — „ჰო...“

თავიდანვე ჩნდება აზრი, რომ ვამეჩს ბოლომდე ვერ ვიხილავთ. — ეს ალბათ, ფილმის ღირსებად უნდა ჩავთვალოთ, თუმცა ძნელი სათქმელია, ჩვენი მოზარდებისთვისაც იქნება გასაგები თუ არა, რომ ვამეჩი — თვით ხალხი, მისი ცხოველმყოფელობისა და ოპტიმიზმის გამოხატველი იდეაა. ეს ეკვი იმიტომაც იბადება, რომ ფილმის დასაწყისში ლუკას უცნობი მეომარი გადასცემს ვამეჩის წერილს დედოფალ თვალთასადმი, რაც, ბუნებრივია, ცოტადენ გაუგებრობას უწყობს ხელს.

თვით რწმენა, რომელიც უბრალო ადამიანებს ასულდგამულებს, ცხადყოფს: მოქმედება ერის ძნელბედობის ყამს ხდება. აწეწილია მისი ყოფა-ცხოვრება, დათარეშობენ აფთარი მეომრები, ბატონობს განუკითხაობა. ბოროტი ძალები განსაჩიერებულია დიდი ვეზირისა (შ. ქრისტესაშვილი) და მისი დამქაშების სახეებში. ცხადია, ბოროტებას უპირისპირდებიან სიკეთისა და სინათლის საწყისის მატარებელი ხალხის შვილები — ლუკა (რ. ერაძე) და ბაკური (გ. ბურჯანაძე), ცისია (მ. ცქიტიშვილი), თავადი ზაალი (ე. გიორგობიანი), დედოფალი თვალთა (ნ. სუხიშვილი). დიდვეზირი ლამობს თვალთას დასაკუთრებას. მაგრამ, როგორც მისი ერთა „დაკითხვის“ დროს ირკვევა, მთავრის ასულმა იცის რაღაც საიდუმლო განძის ადგილმდებარეობა, ასე რომ მხოლოდ ვეზირის სიყვარულში არ ყოფილა საქმე.

და მაინც, მთავარი ამ სურათში არის თვით

თავგადასავალი — გმირების ბრძოლა თვალთავს განათავისუფლებისათვის, რომელმაც უნდა გაიტაცოს ჩვენი მოზარდები, «განმსკეპლოს სიყვარულით მამაცი და კეთილშობილი ჭაბუკებისადმი, ინტერესით ჩვენი ისტორიისადმი. მაგრამ, როგორც ზღაპრის შეეფერება, საქმე გამოგონილ ამბავთან გვაქვს. მეორე მხრივ, ზღაპრის კანონები არ ბატონობს აქ მთელი სისრულით. ამ თვალსაზრისით დამახასიათებელია ერთი ეპიზოდი: კლდეზე მიჯაჭვულ ლუკას ხელის ერთი მოჭნევით ჯაჭვიანი ბორკლებისაგან განათავისუფლებს ბაკური — ისე, როგორც ეს ზღაპრულ გმირებს შეუშვენით, — მაგრამ აქვე ასეთი დილოგი იმართება: „შენ იქნებ კარიც მოაწვრიო“ — „მე შენ მართლა ბაყბაყ-დევი ხომ არ გგონივარ?!“ როგორც ჩანს. ავტორებს სურდათ მიეახლოვებინათ გმირები რეალური ადამიანებისათვის, და ეს ამოცანა წარმატებით არის გადაჭრილი, უფრო მეტიც — ისინი ჩვენს თანამედროვე ახალგაზრდებსაც ჰგვანან — განსაკუთრებულ მაშინ, როდესაც, ვიტყვით, მეტისმეტად სადღეისო ლექსიკითა და ინტონაციებით მეტყველებენ (ეს პირდაპირ თვალშისაცემია ცისიასა და ლუკას დილოგში, რომელიც თვალთან ნაკვლად მოახლის ჯარისკაცებას ხელიდან დასწრის ამბავს მოყვება). მეორე მხრივ, ფილმში ისეთი წმინდა ზღაპრული მომენტებია, როგორიცაა სამიდან ერთი სწორი გზის არჩევა. აქ გმირს ეხმარება გზების შესაყართან პირდაპირ მიწაზე მდომი ძაძებიანი ახალგაზრდა (!) ქალი, რომელიც ლუკას კითხვაზე პასუხობს: „ქალაქში ყველა გზა მიდის, მაგრამ შენი გზა სწორედ ეს არის“. ფილმში ვხვდებით ქართული ზღაპრისათვის ნაკლებად დამახასიათებელ ქლემენტებსაც — როგორიცაა ჩხუბი სამიჯიტი-ნოში, რომელიც უნებლიეთ ბადებს ასოციაციებს „სამ მუშეკერთან“ თუ „კოვბოურ“ ფილმებთან, ან ღამის ეპიზოდი ცისიას მამიდასთან, სადაც ლუკა ღამობს ქალიშვილთან სარეცელის გაზიარებას, მაიმიდა კი ამ დროს თავს მოიმძინარებს(!)...

სამაგიეროდ, ტრადიციის ჩარჩოებში სავსებით თავსდება სიყვარულის ნიადგზე აღმოცენებული ქალის ღალატი (მონაზონი ღალი — მსახ. ლ. ქაყარაძე), უკუთო და უნებისყოფო მთავრის (ო. მეღვინეთუხუცესი) უღარდელი ცხოვრება, გარდაუვალი მსხვერპლი (ცისიას მამიდა, ბაკურის შეყვა-

რებული), ბოროტების კეთილი ძალებისაგან დათრგუნვა. თუმცა აქ, ფინალში, ერთი გადაწყვეტა — გაუმართლებლად ექსპონება — ვეზირს წმინდა გიორგი განგმირებს! ქართველი კაცი მტერს საკუთარი ხელით დაუმარცხებია, და ეს პრინციპი, ვფიქრობ, ზღაპარშიც უნდა დაგვეცვა...

ბოლოს აუცილებელია აღინიშნოს, რომ თავისთავად ამ ქანრისადმი ახალგაზრდა რეჟისორების მიერ გამყდარებული ინტერესი (თუ ის შემთხვევითი და ძალდატანებითი არ არის) უთუოდ მისასაღმებელია. ამ საქმის კეთება დღეს ამბავად რთულია — იმდენად იშვიათად იქმნება ისტორიული ფილმი და ფილმ-ზღაპარი. ო. ლითანიშვილისა და ო. შამათავასთვის „ვამეხი მოდის“ — პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი, პირველი ფილმი-ზღაპარია... და თუ ეს სურათი თუნდაც მცირედ ბიძგს მისცემს ჩვენში კინოზღაპრის, საერთოდ საყმაწვილო კინოს განვითარებას, მას „ყულაბაში“ ერთი მნიშვნელოვანი მიღწევა ექნება.

შესაძლოა, ზოგს მოეჩვენოს, რომ ამ წერილში მეტისმეტად მკაცრი დასკვნებია გამოტანილი ოთხი ქართული ფილმის მისამართით. თუ ის კამათის სურვილს აღძრავს — მით უკეთესი. ამჯერად კი საქმის ერთ მხარეზე მინდა გავამახვილო ყურადღება წარმოვადგინოთ, რომ გვეწვია სტუმარი, რომელმაც არაფერი იცის ქართული კინოს შესახებ, და ერთადერთი საშუალება გავაყენოთ თვითმოყოფადი ეკრანული ხელოვნების ნიმუშები — კინოთეატრში მიპატიჟება. ივლის-აგვისტოში თბილისში ჩამოსულ სტუმარს მიეცემოდა შემთხვევა გაცნობოდა ფილმებს: „ყველაზე სწრაფები მსოფლიოში“, „ქართველები ცაში“, „მოდი ვილაპარაკოთ“, „ვამეხი მოდის“. ვფიქრობ, ქართველი კინოს მოყვარულები დამეთანხმებიან: სტუმარს არ ჩამოუყალბდებოდა კარგი წარმოდგენა ქართულ კინოზე. რასაკვირველია, იგი საუკეთესო ნიმუშების გაცნობას მოსადევს, მაგრამ ის, რასაც ჩვეულებრივ საშუალო დონის ვუწოდებთ ხოლმე, უფრო მაღალმხატვრულად, უფრო ოსტატურად უნდა იყოს გაცემებული. ეჭვი არ არის, დღევანდელ ქართულ კინემატოგრაფს შესწევს ამის უნარი.



ილია მართალი



ქართული
ნიპონიკონი



ფეოფანოვი



ფეოფანოვი, ზენაბი



ბიუტოს გზაზე



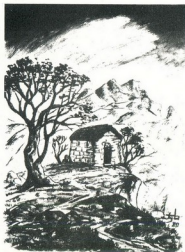
ქართული
ნაციონალური
ბიბლიოთეკა

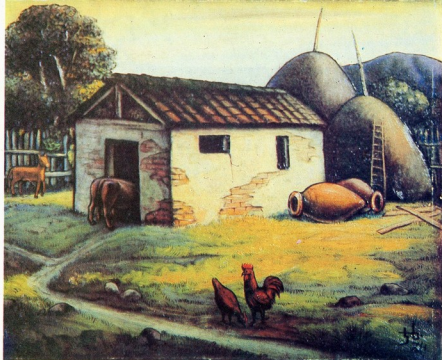




ვეპარსები

საქართველო
ზოგადი განათლების
სახელმწიფო უნივერსიტეტი





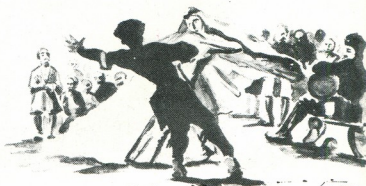
სოფლის ეზო

ოფლის კუთხე

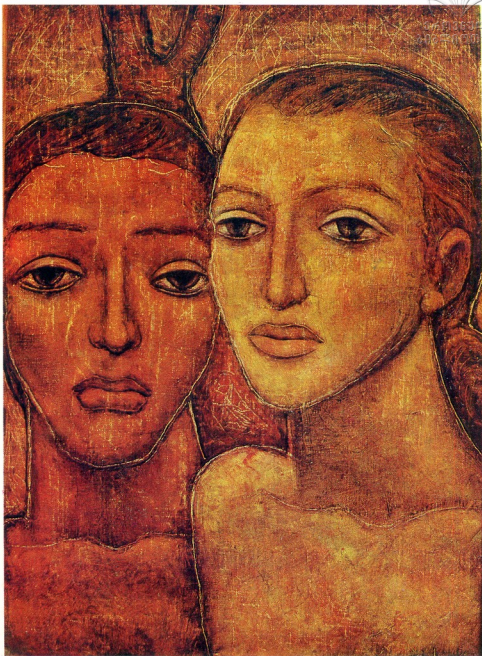




მოცვანეს თამარ-ქალი



19 1967
აპი



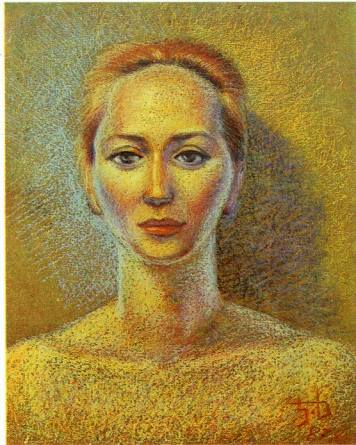
მეგობრები



სპი. სენ



სიზმარი



ნათელა

გზა ხელოვნებისაკენ

ორმოცდაათი წელი შეუსრულდა ჩემალ ხუცი-
შვილს, ერთ-ერთ ნიჭიერ, თვითმყოფად ფერმწერს,
რომლის შემოქმედებას აცნობს მკითხველებს შურ-
ნალის ეს ნომერი. გთავაზობთ ჩვენი კორესპონდენტის
საუბარს მხატვართან.

— პატივცემულო ჩემალ! სამოციანი წლე-
ბის დასაწყისში ქართულ მხატვრობაში
თქვენს მოხვლას მეტად სასიამოვნო მოუ-
ლოდნელობის ეფექტი ახლდა: თვითნა-
წავლ მხატვართა ნამუშევრების გამოფენაზე
წარმოდგენილი თქვენი მრავალრიცხოვანი
ტილოები, კარგად მახსოვს, ერთგვა-
რად „ამოვარდნილიც“ იყო საერთო გარემოც-
ვიდან. ამით იმის თქმა მინდა, რომ ამ ნამუ-
შევრებისთვის ნიშანდობლივი არ იყო ის
გულუბრყვილობა და ოსტატობის უქმარი-
ნობა, რაც, უშუალომხატვართან ერთად, დიდად
განაპირობებს ხოლმე მოყვარულ მხატვართა
შემოქმედების თავისებურ მომხიბვლელო-
ბას. მხატვრობასთან ახლოს მდგომათთვის მა-
შინვე იყო ცნობილი, რომ თქვენ თბილისის
სამხატვრო სასწავლებელში სწავლობდით,
თუმცა არ დაგიმთავრებიათ. რამ განაპირობა
საზოგადოების წინაშე თქვენი პირველი წარ-
დგენა თვითნაწავლ მხატვრად?

— სხვანაირად არ შეიძლებოდა მომხდარი-
ყო, რამდენადაც თვით ჩემი გზა მხატვრობაში
წინააღმდეგობრივად გაიკვალა. დაიწყებ იქი-
დან, რომ მშობლიური თელავის საშუალო სკო-
ლის მოსწავლეს ადრეული ბავშვობიდან მიყ-
ვარდა ხატვა და რაც თავი მოსწავლედ მან-
სოვს, მე მაქისრებდნენ ყოველგვარ სასკო-
ლო დასახატ-გასაფორმებელ სამუშაოს. აღ-
ბათ ჰქონდა მნიშვნელობა საკუთარ ძალებ-
ში დარწმუნებას, რამაც ხატვისადმი ჩემი
მისწრაფება სულ უფრო გააღრმავა. და მა-
ინც, გადამწყვეტი აღმოჩნდა პროფესიულ
გზაზე შედგომა: თელავში ჩამოყალიბებუ-
ლი იყო სახვითი ხელოვნების წრე, რო-
მელსაც ხელმძღვანელობდა თბილისის სამ-
ხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაქულტეტის
კურსდამთავრებული სერგო ასლანოვი. სკო-
ლაში სწავლის პარალელურად ამ წრეში და-

ვიწყე მეცადინეობა და არ შემეძლია უდი-
დესი მადლიერებით არ მოვიხსენიო ჩემი
პირველი მასწავლებელი, რომელმაც არა მხო-
ლოდ მაზიარა სახვითი ხელოვნების ანბანს,
არამედ დიდხანს მაძლევდა გეზს ჩემს ძიე-
ბებში, ხელს უწყობდა ჩემი შესაძლებლობე-
ბის განვითარებას. სერგო ასლანოვი დღეს
თელავის სამხატვრო სასწავლებლის დირ-
ექტორია და კვლავ სიყვარულით ემსახუ-
რება მომავალი თაობის აღზრდის საქმეს.

სახვითი ხელოვნების წრეში მეცადინეო-
ბისას და შედგომაც მუდამ მოუღლებლად
ვმუშაობდი ნატურიდან, პლენერზე, სწორად
ვესტუმრებოდი ხოლმე სოფლებს, სადაც
კი ნათესავ-ნაცნობები მეგულებოდნენ, ვა-
კეთებდი ჩანახატებს, ეტიუდებს, მიზიდავ-
და სივრცის, ჰაერის, პლასტიკური ფორმის
ფერწერაში გადმოცემის ამოცანები. ხარბად
ვეცნობოდი კაცობრიობის მხატვრულ მო-
ნაოვარსაც. კერძოდ, ერთხანს გამიტაცა
იმპრესიონისტული ფერწერის პრინციპებ-
მაც. ასე ამრიგად, ჩემი ხატვის მასწავლებლი-
სა და ბუნება-ნატურისადმი შემოქმედები-
თი ინტერესის წყალობით შეეძელი მხატვ-
რობის, ასე ვთქვათ, პირველი საიდუმლოებე-
ბის შეცნობა...

— მერე კი, ალბათ, ბუნებრივად გაჩნდა
საფუძვლიანი პროფესიული განათლების
შეძენის სურვილი...

— რა თქმა უნდა. ამას კი არა მხოლოდ
საკუთარი სურვილი და მისწრაფება განა-
პირობებდა, არამედ უფროსების მიერ ჩემს
ნამუშევრებში გარკვეული მონაცემების და-
ნახვა, მათი რჩევა — გავყოლოდი მხატვრო-
ბის გზას.

თბილისის სამხატვრო სასწავლებელში
კარგი ნიშნებით ჩავირიცხე, გულმოდგინედ
ვსწავლობდი. აქ კიდევ უფრო გამიტაცა ექს-

პერიმენტებმა, ფერთა გამომსახველობის ძიებებმა და, როგორც ახლა ვისხენებ, ზოგჯერ ზღვარგადასულად გაბედული აღმოჩნდა ეს ექსპერიმენტები, რაც, ეტყობა, სწავლების ნორმებსაც ასცდა. ვერც მაშინ გამოვიტანე საჭირო დასკვნა და არც დროის დღევანდელი დისტანციიდანაა ჩემთვის გარკვეული, რით გამოვიწვიე ისეთი რისხვა, რომ სასწავლო წლის ბოლოს სასწავლებლიდან გარიცხული აღმოვჩნდი...

— ალბათ ეს ის პერიოდი იყო, როცა არც სამხატვრო აკადემიაში მოსწონდათ აკადემიური ნორმებისაგან გადახვევა და აქაც ხომ იყო შემთხვევები ნიჭიერ სტუდენტთა გარიცხვისა...

— ყოველ შემთხვევაში, ფარ-ხმალი არ დამიყრია. სამხატვრო სასწავლებელში ცხრა-კლასდამთავრებულმა ჩავაბარე. ამიტომ გადაწყვიტე საშუალო სკოლა დამემთავრებინა და აკადემიაში შესასვლელად მოემზადებულიყავი. დავბრუნდი თელავში, დავამთავრე სკოლა. მთელი ამ ხნის მანძილზე ინტენსიურად ვმუშაობდი ნატურაზე, კომპოზიციებზე, დავეტილობდი სოფლებში, ბაზრებში, სადაც უხვ მასალას ვპოულობდი ფერადოვანი, კოლორიტული სურათებისათვის. უამრავი ჩანახატისა და ეტიუდის საფუძველზე ვთხზავდი თემატურ კომპოზიციებს...

— ქართული სოფლისა და სოფლის მშრომელთა ცხოვრება, ჩანს, ამიტომაც იქცა თქვენი შემოქმედების ძირითად თემად. შეიძლება ითქვას, ბევრისმომცველად შეგისწავლიათ და მხატვრულ სახეებად გაგიტავისებიათ მშობლიური მიწა-წყლის ეროვნული თავისებურება, ხასიათი...

— ვიდრე სამხატვრო აკადემიისაკენ გავეშურებოდი, ლადო გუდიაშვილს ვაჩვენე ჩემი ნამუშევრები. მისმა შეფასებამ გაბედულება შემმატა ჩამებარებინა მისაღები გამოცდები. მაგრამ... არც აქ გამილიმა ბედმა, სამი წლის მანძილზე ვაბარებდი და ყოველთვის მაკლდებოდა ქულები. ბოლოს ხელი ჩავიქნიე... ერთხელაც ჩემი ნამუშევრები ხალხური შემოქმედების სახლის დირექტორს გურამ გაბაშვილს ვუჩვენე... სურათები თვითნასწავლ მხატვართა გამოფენაზე გამოიტანა... ეს იყო 1960 წელს...

— და აქედან დაიწყო თქვენი მოულოდ-

ნელი და ერთსულოვანი აღიარება, წარმატებული გზა კიდევ უფრო ფართო. — საკავშირო აღიარებამდე, სახლდარგარეთ — თქვენი ნამუშევრების გახვლა პროფესიონალ მხატვართა სხვადასხვა ჯგუფთან ერთად... საინტერესოა, შემოქმედებითი ჩამოყალიბების რომელ პერიოდში თუ ეტაპზე შეიგარქინით საკუთარი ენისა და საქმედლის მიგნებით გამოწყვეული ემყოფილება?

— თვითგამოხატვით ემყოფილება მომიტანა ტექნიკური და მხატვრული ხერხების მიგნებამ, რითაც შეეძელი პლასტიკური ფორმისა და მოცულობის ჩემული შეგარქნების გადმოცემა. ვფიქრობ, ამაში ბიძგი მომცა პლასტიკებზე მუშაობამ (ერთხანს საპლაკატო სამაქროში ვმუშაობდი), ფორმის გამოსაკვეთად შავი ფერის, კონტურის მხატვრულ საშუალებად გამოყენების სურვილმა. მაგრამ თუ ასეთი ხერხი შენთვის ორგანულად არ იქცა, თუ იგი არ შეერწყა შენეულ საერთო ფერწერულ-პლასტიკურ აზროვნებას, ტილოს ქსოვილს, ცხადია, მხოლოდ ნაძალადევი და ანტიმხატვრული იქნება... თითქოს ფერწერული ენისათვის უცხო ამ პირობითმა ხერხმა ჩემი სურათების კომპოზიციების აგების პირობითობაც განაპირობა; ეგრძოდ, მრავალფეროვანი სურათების ერთგვარი სტილიზებული-დეკორატიული წყობა.

— თქვენი გზა პროფესიონალიზმისაკენ არც განსხვავდება სპეციალურ სასწავლებელში დიპლომისაკენ მიმავალი გზიდან: ნატურაზე სისტემური ვარჯიში ხელმძღვანელის ზედამხედველობით და კონსულტაციით, ცოდნისა და თვალსაწიერის გაფართოება, ღრმა ინტერესი წარსულისა და თანამედროვე ეროვნული კულტურისადმი, დაუცხრომელი შრომა და ძიება საკუთარი შემოქმედებითი ხილვების ფერწერაში ასამეტყველებლად — პროფესიონალიზმისაკენ მიმავალი ქეშმარიტი გზაა, მითუმეტეს თუ ამ გზაზე მავალი ბუნებამ თვითმყოფადი ნიჭითაც დააჯილდოვა. ამიტომაც ღრმად ვარ დაწმუნებული — სამხატვრო სასწავლებელთან ერთად აკადემიაც რომ დაგემთავრებინათ, თქვენი შემოქმედება მაინც ისეთი სახით ჩამოყალიბდებოდა, როგორც ჩამოყალიბდა.

— მეც ასე ვფიქრობ. ალბათ სხვანაირად ვერ ვიმუშავებდი, ჩემთვის უცხო და მიუღებელ რეცეპტებს ვერ მოვიხმარდი. მხატ-

ვარს თავისი გული და საკუთარი შეგრძნება უნდა კარნახობდეს...

— და კიდევ ტალანტი, რომელიც თვითმყოფადობის გარეშე არ არსებობს. რამდენი დიპლომიანი მხატვარია, რომლისგანაც მხატვარი ვერასოდეს გამოვა, მსოფლიოს ყველა უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებელი რომ დაამთავროს...

— ასეთები, სხვათა შორის, მშვენივრად პოულობენ იოლ გზას არა თუ კარგი მხატვრის სახელის მოსაპოვებლად, არამედ გამორჩეული, ნოვატორი მხატვრისაც. დღეს, როცა გზის არჩევანი ფართოა და შეუზღუდავი, თვითმიზნური, ზერელე-აბსტრაქტული ფორმათქმნადობა ზოგჯერ ადვილად საღებბა მალღ შემოქმედებად.

— გამომდინარე იქიდან, რომ ბუნებით მომადლებული ტალანტი გადამწყვეტია ხელოვნის დაბადებისთვის, როგორ ფიქრობთ, ფიროსმანს რომ სამხატვრო აკადემია დაემთავრებინა, როგორ მხატვრად ჩამოყალიბდებოდა? პირადად მე მიმაჩნია, რომ ის ისეთივე ბუმბერაზი ეროვნული მხატვარი დადგებოდა, მაგრამ ეს ბუმბერაზობა სულ სხვა ფორმით გამოვლინდებოდა. აკადემია ხომ პროფესიაში წვრთნა, გეზის მიცემაა ოსტატობის სიმადლებებისაკენ. თვითმყოფად ტალანტს იგი ჩარჩოებში ვერ მოაქცევს, — შემოქმედი მინც საკუთარ გზას გაიკვლევს... ეს რომ ასე არ იყოს, ვანა იქნებოდნენ ამდენი გამორჩეული სახის დიდი ხელოვანი ყველა დროში და ახლაც? მათ ხომ სკოლა გაიარეს!

— სავსებით გეთანხმებით. ფიროსმანი ისეთივე დიდი ეროვნული მხატვარი იქნებოდა. წარმოუდგენელია, რომ იგი დაკარგავდა მომწუსხავ უშუალობას და სინამდვილის ესოდენი პოეტურობით აღქმის სიხალსეს, ჰუმანურობის, თანაგრძნობის, თანაგანცდის, მშობლიურით აღტაცების ნიქს, უაღრესად მეტყველ მხატვრულ სახეებად რომ იქცევა მის მრავალრიცხოვან ტილოებში. ჩემი სიყვარულის, გატაცების, შთაგონების წყარო იმთავითვე, განსაკუთრებით გამორჩეულად, სამი ქართული მხატვარი იყო: ფიროსმანი, გუდიაშვილი, კაკაბაძე... და, რაც მთავარია, — დიდებული, სწორუპოვარი, ქართული ფრესკა, რომლის არც ერთი ნიმუ-

ში არ მეგულება, ადგილზე რომ არ მიწახოს...

— პირველმა პერსონალურმა გამოფენამ (1966) დიდად გაზარდა საზოგადოების ინტერესი თქვენი შემოქმედებისადმი. მას შემდეგ გამოფენები ხუთჯერ გაიმართა მოსკოვში, მოწყო თელავშიც (1970). განვლილი დროის მანძილზე ბევრი ახალი ტილო შეემატა უკვე შექმნილს. მათ შორის, ვფიქრობ, მეტად საინტერესოა პორტრეტული ნამუშევრებიც, რომლებშიც ასე კარგად ჩანს ოსტატობის ამაღლებაც და კონკრეტულადამიანთა ინდივიდუალურ ხასიათში წვდომის უნარიც. ჩანს გემოვნება, სიმართლისადმი ერთგულება, თქვენეული სტილისტიკის ფარგლებში ტექნიკური შესრულების სიფაქიზე და დახვეწილობა. პორტრეტებს ნატურიდან ასრულებთ თუ ნატურის ერთდროული გამოყენების შემდეგ წარმოსახვით მიმდინარეობს მისი სრულყოფა?

— ნატურიდან მუშაობა ძირითადია; მაგრამ, ცხადია, მიმდინარეობს საერთო ჩანაფიქრის წარმოსახვით განხორციელება, დეტალებით შეესება. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ამოცანა სხვადასხვაგვარია. ზოგადი მხატვრული პორტრეტული სახეები ხშირად წარმოსახვითაა შექმნილი.

— შესავალ წერილში თქვენი ნამუშევრების ალბომისათვის, რომელიც ამ ათწლის წინათ გამოსცა გამოცემლობა „ხელოვნებამ“, ელგუჯა ამაშუკელი კარგად წერს: „მხოლოდ ის მიწა იძლევა მწიფე ნაყოფს, რომელსაც ძალუძს შეიწოვოს ბუნების ცრემლი — წვიმაც და მზეც. მხოლოდ ის ხელოვანი ქმნის ახალს და საინტერესოს, რომელსაც შეუძლია მძაფრად შეიცრძნოს ბუნება უთვალავი ფერით. ჭემალ ხუციშვილი თავის მშობლიურ მიწაზე ამოზრდილი ნაყოფია, დამძიმებული და დახუნძლული მისი ბარაქით... სიწფველემ, სიმართლემ, სიცოცხლის სიყვარულმა გაიყვანა იგი შემოქმედების ნათელ და ფართო გზაზე“.

— ამჟამად კვლავ თელავშია გამართული ჩემი სურათების რიგით მერვე პერსონალური გამოფენა. თელავის გალერეიდან ექსპოზიცია მირზანის ფიროსმანის სახლ-მუზეუმში გადაინაცვლებს...



ნუგზარ ამაშუკელი

საქართველოდაც ცნობილი ბიუფონის აფორიზმი: „სტილი ეს თვით ადამიანია“. შენგელაიას ფილმში ჩანს თვით ხელოვანი, ხოლო მათთვის, ვინც მას კარგად იცნობს, ნათელია, რომ გიორგი შენგელაიას ფილმებში ყველაფერი, რაც კარგია, ყურადღების ღირსია, თვით გიორგის პიროვნებიდან მოდის. და თუ ჩვენი ნაკლი მართლა ჩვენი ღირსების გაგრძელებაა, მაშინ გიორგი შენგელაიას ფილმების ნაკლი რამდენადმე მისი პიროვნების, მისი ხასიათის გამოვლინებაა.

სიბრძნე წლებს მოაქვს, ხოლო ძიება და შეცდომები ძირითადად ახალგაზრდობისათვისაა დამახასიათებელი. შემოქმედებაში მკაცრი კანონები არ არსებობს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მოსაწყენი იქნებოდა. შენგელაიას შესახებ, მაგალითად, არ შეიძლება თქვა — „აი მისი პირველი გაუბედავი ნაბიჯი, შეხედეთ როგორ იზრდება და ვაჟკაცდება იგი როგორც ხელოვანი“... მასთან ყველაფერი სხვანაირადაა. პირველივე ფილმაში („ალავერდობა“) გვიჩვენა, რომ კინოში მოვიდა, არა, კი არ მოვიდა, არამედ შემოიჭრა ბოპოქარი და თვითმყოფადი ტალანტი..

ძნელია აგერიოს გ. შენგელაიას შემოქმედებითი ხელწერა სხვაში. ამის მიღწევა ადვილი როდია. ხელოვნებაში საკუთარი „მეს“ ძიება გიორგი შენგელაიასათვის რთული იყო, ამავე დროს მტიკინეულიც. ამ გზაზე იყო გააჩვენებაც და დამარცხებაც, მაგრამ რეჟისორს არასდროს უღალატნია იმისათვის, რაც ცხოვრებასა და ხელოვნებაში მისთვის მთავარია, — შემოქმედის პოზიციისათვის. ამ მხრივ ვერც ვერავინ უსაყვედურებს მას და ვერც თვითონ — თავის თავს. გიორგი შენგელაიას ყოველი იდეა, ჩანაფიქრი თავის დროს ელოდება. ამასთან, მას აქვს შესანიშნავი უნარი — არ აპყვეს კონიუნქტურულ მოსაზრებებს, პირადი ინტერესები შეუფარდოს დროის მოთხოვნას. ასეთი იყო იგი სიკაბუქიდან და სწორედ ასე მოვიდა თავისი

პირველი ფილმის — „ალავერდობის“ გადაგმადე, რომელიც მისი სადიპლომო ნამუშევარი გახდა.

ფილმის სიუჟეტი კინოდაკვირვების მეტოდით, დოკუმენტური სიზუსტით გადაღებული „ალავერდობის“ დღესასწაული. დღეობის მრავალრიცხოვანი სცენები დანახულია არა დოკუმენტალისტის ცივი კამერით, არამედ დედაქალაქელი, თბილისელი ჟურნალისტის დაინტერესებული თვალით, რომელიც სიძველეში, ტრადიციებსა და წინაპრების წეს-ჩვეულებებში ცდილობს მოძებნოს პასუხი იმ სადღეისო კითხვებზე, მას რომ აწვალდება. ამიტომ კამერაც, რომელიც აღბეჭდავს ავტორის ხედვას და მის შეხედულებას მიმიდინარე მოვლენებზე, ჩვენს ყურადღებას ფილმის გმირთან ერთად აფიქსირებს ერთ დეტალზე, გვერდს უვლის მეორეს, გამოყოფს სახეთაგან ერთს (არა უბრალოდ დამახასიათებელს, არამედ უფრო ტიპოლოგიურს), დანარჩენებს კი საერთო მასაში იძლევა. დეტალურად ჩერდება რა ცალკეულ ეპიზოდებზე, ქმნის თვით ამ დღესასწაულის მტანჯველ და ანგარიშშიუცემელ ატმოსფეროს.

„ალავერდობის“ განსაკუთრებული დამსახურებაა, რომ მისი შინაგანი დაძაბულობა გადაეცემა მაყურებელს თითქოსდა თავისთავად, შუამავლების გარეშე — არც მოვლენებს, არც პროტაგონისტის რეაქციას არა აქვს გადაამწყვეტი მნიშვნელობა. მთავარია დღესასწაულზე (რომელიც სინამდვილეში იდლი ხანია მოკვდა, დაკარგა ჰუმმარტი შინაარსი) შეკრებილი ხალხის მასის გაუმართლებელი, ამოუხსნელი გაშმაგება. სულიერი გახვევა, ანგარიშშიუცემლობა ზუსტადაა გადმოცემული ფილმის პლასტიკით. სურათი იწყება ალავერდის კათედრალის დიდებული ანსამბლის კედლის გრძელი, მდორე პანორამით. ეპისკოპოსის სავანე, სატრაპეზო, სამრეკლო... ყველგან სიმშვიდეა. დილაადრი-

ან ახლომდებარე და შორეული მთის სოფლებიდან ტაძრის წინ მინდორზე თავს იყრის ხალხი — ზოგი ფეხით, ზოგი ცხენით, ურმეებით და მანქანებით, მოხუცი და ახალგაზრდა, ქალები და კაცები, ბავშვები და ღრმად მოხუცები; პირდაპირ ბალახზე აღაგებენ უამრავ სანოვავებს და ღვინიან თუნგებს. ბაზრის ვაჭრები აჩაღებენ თავიანთ უწყინარ ვაჭრობას. ეს ჭერ კიდევ არაა დასაწყისი, მხოლოდ მზადებაა დღეობისათვის. რაც დრო ვადის, ეს თითქმის იდეალური სცენები იცვლება მკაცრი, ყოველგვარ სილამაზეს მოკლებული ეპიზოდებით: გროვდება ერთმანეთთან არაფრით დაკავშირებულ ადამიანთა მასა და მათ შორის, როგორც შიშველ მავთულზე, ისე გადადის არაკეთილმოსურნეობისა და გაღიზიანების ნაპერწკლები. საქმეში ერევა ბრბოს ინსტინქტი, რომელიც მკაცრია როგორც გულბრძოლაში, ისე გამხეცებაში. ოდესღაც დიდებულმა ბუნებრივმა დღესასწაულმა დაკარგა სული. დარჩა მხოლოდ „მიწიერ სიამოთა“ რიტუალი, უაზრო დროსტარება. გულისტკივილით უყურებს ფილმის გმირი თობასთან ერთად როგორი აგრესიულები ზღებიან ადამიანები არა მარტო ერთმანეთის, არამედ თვით ბუნების მიმართაც. რა-ღონე მშვიდად და გულგრილად შეჭყურებენ, როგორ ამბობანებენ მათ თვალწინ უმწიო ცხენს. გმირი მათ გამოაფხიზლებს, მთვრალი რტვისა და ძილღვიძილისაგან მათ გამოგლეჯას ცდილობს. რა თქმა უნდა, ეს სიმბოლოა და მისი მნიშვნელობა, ჩემი აზრით, ასეთია: უმოქმედო, გაყინულ მორალს უმადლესი ადამიანური ეთიკა უნდა აღუდგეს. ფილმი თითქმის ისევე თავდება, როგორც იწყება. ალავერდის ტაძარი — თვით ისტორია და ისტორიის მოწმე გვიმხსოვრებს ჩვენ და ჩვენს დროს.

რამდენიმე წლის შემდეგ ამის მსგავსად — ჭკრის ტაძრის პანორამით — დამთავრებს თავის ფილმს „გიორგობისთვის“ ოთარ იოსელიანი.

ასეთი ხატოვანი და სიმბოლური ხასიათის ფინალი ამ ორი, სტილისტიკით (და არა აზრობრივად) სრულიად განსხვავებული ფილმისა, შემთხვევითი არაა.

ამ სურათების ავტორები, ხედავენ რა თანამედროვე საზოგადოებაში მორალურ ფასეულობათა დევალაციას, ჭეშმარიტების ძიებაში მიმართავენ ტრადიციებს, მაგრამ არა

მათი დღევანდელი სახით, არამედ ეძებენ იმ თავდაპირველსა და მუდმივს, რამაც ეს ტრადიციები დაამკვიდრა ცხოვრებაში. რატომ გადაავარდა ტრადიცია — საკითხია.

ახლახან მოსკოველ ჟურნალისტ ნ. ნეჩაევასთან საუბარში გიორგი შენგელაიამ აღნიშნა:

— საქართველოში ტრადიციები, რა თქმა უნდა, ძალიან ძლიერია. ეს ვაპირობებულია ისტორიული განვითარების მთელი გზით, ბუნებრივი სიამაყით, რაც გამოწვეულია საკუთარი ხალხისა და ქვეყნის წარსულით, სწრაფვით, არ გაწყდეს კავშირი ამ წარსულთან. არქიტექტურასა და ლიტერატურაში ასახული წარსულის იდეალების ისტორიის აღდგენის ცდა ტრადიციების შენარჩუნების ძლიერი სურვილითაა ნაკარნახევი. ეს ერთი მხარეა. მეორე ისაა, რომ ცხოვრების თანამედროვე პირობები ტრადიციების შენარჩუნებას არ უწყობს ხელს. თანამედროვეობა ისეა მოწყობილი, რომ გარეგნულად ჩვენ თითქოს პატივს ვცემთ სიძველეს, სინამდვილეში კი ეს რამდენადმე დამახინჯებულადაც ჩანს, რადგან ჩვენ, ჩვეული დემაგოგიის გამო, ვუსპობთ მათ ნამდვილ შინაარსს. ჩემი სურათი „ალავერდობა“ იმის შესახებაა, რომ რომელიც ტრადიციები შენარჩუნებულია, მაგრამ დაკარგულია მათი პირვანდელი შინაარსი. ჩემი აზრით, ფილმში არაა საუბარი იმის შესახებ, რომ საჭიროა ტრადიციების მოსპობა, არამედ ლაპარაკია იმაზე, რომ რელიგიურ დღესასწაულს ტაძრის კედლებთან რაღაც სხვა, უფრო ღრმა ფესვები ჰქონდა.

ამრიგად, „ალავერდობაში“ ლაპარაკია არა მარტო ტრადიციებზე, ამასთანავე ესაა მოთხრობა როგორც დრომოკმულობაზე, ისე ტრადიციის გამძლეობაზე, სულიერი მემკვიდრეობის აუცილებლობაზე (და არა ზოგიერთი ფორმის ფორმალურ დაცვაზე).

ორმოცდაათიანი წლების მეორე და სამოციანი პირველი ნახევარი საბჭოთა კინოს ისტორიაში გარდატეხის წლები იყო, მან დიდი როლი შეასრულა კინოს შემდგომ განვითარებაში. საზოგადოებრივ შეგნებაში ძლიერდებოდა რწმენა ჩვენი ცხოვრების არა მარტო უფლებრივი და ეკონომიკური, არამედ ზნეობრივი საფუძვლების აღდგენისადმი. ახალი მსოფლშეგარძნება არ შეიძლებოდა არ ასახულიყო ხელოვნებაში. მის მოძრაობას ძლიერი იმპულსი მიეცა.

სწორედ ამ დროს, ჩხეიძისა და აბულაძის კვლადაკვალ, ქართულ კინოში მოვიდნენ: ოთარ იოსელიანი, მიხეილ კობახიძე, მერაბ კოკოჩაშვილი, თამაზ მელიავა, ალექსანდრე რეხვიაშვილი, ძმები — ელდარ და გიორგი შენგელაიები. თითოეულ მათგანს გააჩნდა სამყაროს საკუთარი ხედვა და მათი ფილმები ერთმანეთს არ ჰგავდა.

გიორგი შენგელაია ამ ფონზეც გამოირჩეოდა, არა იმდენად წინასწარ გაუთვალისწინებელი, არაორდენარული შემოქმედებით, რამდენადაც თავისი პირადი თვისებებით, რომელიც ცხოვრებისადმი ფილოსოფიური მიდგომით იყო განსაზღვრული. გ. შენგელაია ის მხატვარია, რომელსაც სურს გაამწვავოს, გადაასხვავდეს და გააფართოვოს საზოგადოდ მიღებულ ცნებათა აზრი.

ვინც გაცნობისთანავე დაასკვნის, რომ იგი მუდამ მზიარულია, ღრმად შეცდება, გიორგი ხშირად არის სევდიანი და შეწყუბუღებული, მსჯელობისას კატეგორიული, ირონიული და სარკასტულიც კი. მაგრამ მისი მთავარი ღირსება, ძირითადი სულიერი მდგომარეობაა სხვებისადმი კეთილმოსურნობა და თავის თავის მიმართ უკიდურესი მომთხოველობა.

მხატვრის ბიოგრაფიაში ჩვეულებრივ ღერძს, შემოქმედების შინაგან, გამჭოლ ხაზს ეძებენ ხოლმე. ეს ხაზი, რასაკვირველია, გიორგი შენგელაიასაც აქვს, მაგრამ მისი შემოქმედებითი ინტერესები ძალზე ფართოა. მას იტაცებს სხვადასხვა ჟანრი, ახალი გადაწყვეტის ძიება. მაგრამ ამ რეჟისორის ყველა ფილმს (განმეორების არ მეშინია), როგორც არ უნდა იყოს — წარმატებული თუ ნაკლებ წარმატებული, მათი შემქმნელის ბეჭედი აზის.

ბევრისათვის სრულიად მოულოდნელი იყო, როცა მწარე და ძალზე თანამედროვე, ფილოსოფიური განსჯით აღსავსე ფილმის „ალავერდობის“ შემდეგ, გიორგი შენგელაიამ სათავგადასავლო სურათი „მაცი ხვითა“ გადაიღო. ბევრისათვის ეს მოულოდნელობა იყო, მაგრამ არა იმათთვის ვინც მას კარგად იცნობს.

მე მაინც ვთხოვე განმარტება.

„იცი, მინდა გადავიღო ნამდვილი ვესტერნი — დენვითა და სროლით“, — თან ეშმაკურად მილიოდა. შემდეგ უკვე სერიოზულად განაგრძო: „ოდესღაც ცნობილ ამერიკელ რეჟისორსა და აქტიორს ორსონ უელსს ჰკითხეს ვის თვლიდა საუკეთესო რეჟისორად,

უელსმა უპასუხა: ჯონ ფორდს (საიდუმლოდ უნდა გამოვიტყუდე, რომ გიორგი შენგელაიაც ამ აზრისაა). ფორდს, რომელმაც გააკეთა მრავალი ვესტერნი და მხოლოდ რამდენიმე საავტორო ფილმი, მათ შორის ნამდვილი შედეგები „თამბაქოს გზა“ და „რა მწვანე იყო ჩემი ველი“. ჯონ ფორდს შესანიშნავად ესმოდა კინემატოგრაფის სპეციფიკა: მაყურებელი ყოველთვის იზიდავს მას გართობის საკენ. ეს ფაქტია და არ შეიძლება მხედველობაში არ მივიღოთ. ამიტომ მეც კინოში არსებობის ასეთი ფორმა ავირჩიე და სურათის ნაწილს ვიღებ ჟანრში, ნაწილს კი, პირობითად რომ ვთქვათ, უჟანროდ. ჩემი სადიპლომო ნაშრომი „ალავერდობა“ იყო ცდა გავშორებოდი იმას, რასაც, ასე ვთქვათ, ეწოდება კინო, და მივახლოვებოდი მხოლოდ ლიტერატურისათვის მისაწვდომ სფეროს. მაგრამ შემდეგ ვიგრძენი, რომ ასეთ ფილმებზე გაძლება შეუძლებელია. მხედველობაში მაქვს არა მარტო მატერიალური, არამედ ფსიქოლოგიური მხარე. გარდა ამისა, მე ვარ მეორე თაობის კინემატოგრაფისტი. მამაჩემის ბიოგრაფია ამტკიცებს: არ შეიძლება განსაზღვრული ჟანრის ჩარჩოებში ჩაქცევა.“

უნდა ვერწმუნოთ გიორგი შენგელაიას სიტყვებს (ის კი მუდამ გულწრფელია თავი გამოსვლებში) და ამ პოზიციიდან შევხედოთ ვესტერნს, სადაც მთავარი გმირი უბრალო გლეხის ბიჟია დასავლეთიდან. ამჯერად დასავლეთ საქართველოდან, სამეგრელოდან.

ფილმ „მაცი ხვითა“ ჩანაფიქრისა და იდეის პირველწყაროა ანტონ ფურცელაძის რომანი — „მაცი ხვითა“. როგორც რომანის, ისე ფილმის სიუჟეტს საფუძვლად დასდებია ლეგენდა სახალხო შურისმაძიებელზე, რომელიც აღდგა მდიდრებისა და ხელისუფალთვითნებობის წინააღმდეგ. სიტყვამ მოიტანა და ეს სიუჟეტი ახალი არაა ქართული კინოსთვის. სახალხო ლეგენდა კეთილშობილ ყაჩაღ არსენაზე ორჯერ არის ეკრანიზებული. არანაკლები წარმატებით სარგებლობდა ტელემყურებლებში დათა თუთაშვიას თავგადასავალი, რომელიც ჭაბუა ამირეჯიბის პოპულარული რომანის მიხედვით გადაიღეს.

გავლენიანი თავადის — დადიანის მსახურების მაცი ხვითას უკლავენ მამას, იტაცებენ მის საცოლეს და დას. მათი ტყვეობიდან გასათავისუფლებლად და მამის მკვლელებთან ანგარიშის გასწორების მიზნით მაცი თავის მეგობარ კოკოიასთან ერთად შეუერთდება

ყაჩაღების მეთაურ ომარ მარღანიას. შემდეგ კი სიუჟეტი სათავგადასავალო ფილმის კლასიკური კანონების მიხედვით ვითარდება, თუმცა ჟანრის სიწმინდეს ზოგჯერ ხელს უშლის ზედაპირზე ამოტივტივებული მელოდრამატიზმი.

კინოს ცნობილი თეორეტიკოსი ბელა ბალში წერდა იმის შესახებ, თუ როგორ გარდაიქმნება ესა თუ ის ცნობილი სიუჟეტი ნაციონალურ ნიადაგზე: „მე-18 საუკუნის ფრანგულ ფაიფურზე, რომელიც მოხატულია ჩინეთის ფრანგული ნიმუშების მიხედვით, გამოსახულია მკაცრად ვერსალის მოდაზე ჩაცმული მარკიზა და მწყემსები, მაგრამ ძალიან გვანან ჩინელ მანდარინებს. მეისენის ფაიფურის საწინააღმდეგო მაგალითიც ცნობილია: ძველმა ჩინურმა ნაყუმებმა შეიძინეს ბიდერმაიერის გერმანული ხასიათი. მთავარი მოდელი კი არაა, არამედ ის თუ როგორ ფლობდა ი ფუნჯს“. ასევე გიორგი შენგელაიას ფილმი, ჯონ ფორდის ვესტერნებისადმი არაკრთავის ხაზგასმული მიმდევრობის მიუხედავად, გარეგნულად მიყვება ტრადიციულ სიუჟეტს, მაგრამ არსით სრულიად ორიგინალური ნაწარმოებია. გიორგი შენგელაიას შემოქმედების მრავალი ნიმუში — იუმორი, გარემოების გადასხვანაირება, მისგან თავისი გმირების სამყაროს შექმნა, ჩვეულებრივისათვის განუმეორებელი ხასიათის მიცემის უნარი — ყველაფერი ეს აისახა ფილმში.

თითქმის სახეზეა სათავგადასავალო ფილმის ან ვესტერნის (თუ ყველმეორებთ თვით რეჟისორის სიტყვებს) გეგმა ქანრობრივი თვისება. ფილმში არის ამ ჟანრის კლასიკური ნიმუშებისათვის დამახასიათებელი გულუბრყვილობა და სიწმინდე, ხეტიალი და ჩხუბი, არის სამართლიანობის აღდგენისათვის პირადი შურისძიების წმინდა უფლების მოტივი, დატულია ისიც, რაც, ცნობილი ფრანგი კრიტიკოსის ანდრე ბაზენის განსაზღვრით, ვესტერნისათვისაა დამახასიათებელი — „ვესტერნში ყველა ქალი კარგია, ცუდები მხოლოდ მამაკაცებია“. ყველაფერი ასეა, მაგრამ გაიხსენოთ გერმანული ფაიფურის მაგალითი, რომელზეც ჩინური ნაყუმებია, თუმცა გერმანული მოვლენაა და არა ჩინური ხელოვნება.

მთავარი, რის გამოც გიორგი შენგელაიას ეს ფილმი არაა ჩვეულებრივი სათავგადასავალო ფილმი კეთილშობილი ყაჩაღის შესახებ, არამედ აძლევს მას რომანტიკულ და

დრამატულ ტონს — მაციის სახეა, რომელშიც რეჟისორმა გააგრძელა ჯერ კიდევ „ალავერდობაში“ დაწყებული ეროვნული ხასიათის ძიება (მხოლოდ სხვა რაკურსით) ალავრდობაში“ ეს იყო თბილისელი ჟურნალისტი, აქ — უბრალო სოფელი ბიჭი. მაცი კეთილია, გულისხმიერი, დაუზარელია, როცა ვინმეს მისი დახმარება სჭირდება. მისი ხასიათის ეს თვისებები ფილმის პირველივე კადრებში ჩანს...

კინოში ადამიანური ბუნების არსის, უფრო ზუსტად — ძირეული ეროვნული ხასიათის გახსნის ერთ-ერთ საშუალებად გიორგი შენგელაიას მიაჩნია სხვადასხვა ჟანრისადმი მიმართვა, რადგან ეს იძლევა სხვადასხვა ჰიპოტეტაში პიროვნების, მისი ხასიათის ჩვენების საშუალებას.

ასეთმა მოჩვენებებთმა ყოვლისმომცველობამ თემებისა და ჟანრების არჩევისას, შეიძლება ვერკვეული საფრთხე შექმნას. იქნებ ეს ყოველივე ეკლექტიკაა? ვინც ასე იფიქრებს, სწორი არ იქნება. შენგელაია არ შეიძლება დავადასაშუალოთ ჟანრის ბუნების არცოდნაში. იგი გადაურჩა ეკლექტიკის იმის წყალობით, რომ აქვს სტილის შეგრძნება და შეუძლია საგნის აღქმა მთლიანობაში. შენგელაიას ფილმში თავისუფლად იხლართება თხრობითი ინტონაციები და ფარსი, იკვეთება დრამის, მელოდრამის და ექსცენტრული კომედიის მონახაზები. მისთვის ჟანრის არჩევა ავტორის ახირება არაა, იგი განპირობებულია იმით, თუ რას ეთანხმება რეჟისორი და რას არა ცხოვრებაში. ამიტომ შენგელაიას ფილმები — იქნება ეს „ალავერდობა“, „მაცი ხეცია“, „ვერის უბნის მელოდიები“ თუ „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“, არ ამოიწურება ხილული ნიშნებით, შინაარსის პირველი ფენით. მათი ღირებულება უზრუნველყოფილია სინამდვილის მხატვრულად გააზრების, სხვერისათვის დაფარულის გამოვლენის, ბევრისათვის მისაწვდომად გადაქცევის უნარით. შენგელაია ძალზე ძუნწია, ლაკონიურია გამოსახვის საშუალებების შერჩევისას, უარყოფს ყველაფერს, რაც ხელს უშლის სურათის მთლიანად აღქმას. არადა, მონტაჟის დროს ზოგჯერ რა ძნელია ამოავლო ის, რაც გადაღების დროს ისეთი მნიშვნელოვანი და საინტერესო გეგმვებოდა. თვითონტროლი და თვითშეზღუდვა — დამახასიათებელია შენგელაიასათვის სცენარის წერის პერიოდშიც კი. ასეთი ასკეტიზმის მი-

ზანი ნათელია — წვრილმანებში არ გაეპაროს მთავარი, არ დაუშვას ჩანაფიქრის გაბნევა. ქალაღზეც, გადასაღებ მოედანზეც, სამონტაჟო მაგიდასთანაც იგი არ ცდილობს შექმნას სერიოზულობის შთაბეჭდილება მრავალმნიშვნელოვანებისა და სტილიური გართულების ხარჯზე, მისი მიზანია ყოველ ხასიათში იპოვოს საერთო განწყობის, ერთიანი კონფლიქტის გამოძახილი, სწორედ იმისა, რაც ნაწარმოებს აერთიანებს და ასრულებს.

ამრიგად, გიორგი შენგელაიას დიპლომის შემდეგ გაკეთებული პირველი ფილმი „მაცი ხეტი“ იყო ვესტერნი. ახლა იმაზე, თუ რა იქცა საპროგრამოდ რეჟისორისათვის.

„ფიროსმანი“ დიდ ნიკო ფიროსმანიშვილს მიეძღვნა. ის, ვინც მიჩვეული იყო შემოქმედების გარკვეულ, ადვილად ამოსაკითხ ტრადიციულ ჩარჩოებში ჩასმას, ამ ფილმმა დააბნია.

ერთის მხრივ, რეჟისორმა უკვე ათვისებული გზიდან გადაუხვია. მეორეს მხრივ, ნათელი იყო, რომ საქმე კვლავ ეროვნულ ხასიათს ეხებოდა, ამასთან საყვარელ ეროვნულ გმირს. მხედველობაში მისაღებია კიდევ ერთი გარემოება: რიგი სიძნელების მიუხედავად (რომელი ქართველი რეჟისორი არ ფიქრობდა ფილმის გაკეთებას ფიროსმანზე), გიორგი შენგელაიას კანდიდატურა უყოყმანოდ დაამტკიცეს. საუკეთესო მხეველებად ფიროსმანის სახის გააზრება. მაგრამ ესეც გასაგებია. ფიროსმანი ეროვნული სიამაყეა და ის, თუ როგორ წარსდგებოდა იგი მაყურებლის წინაშე, ძალზე ძნელად გასაცნობიერებელი და საშაროც იყო. წინ გავუსწრებ მოვლენათა მსვლელობას და ვიტყვი, რომ ფილმის დასრულებასთან ერთად ყველა ეჭვი გაქარწყლდა.

„ფიროსმანზე“ მუშაობის დროს გიორგი შენგელაია ასე იგონებს:

— „ფიროსმანისაკენ მე ბავშვობიდან მივისწრაფოდი. ჩემი მშობლების წრე მხატვრის ჭეშმარიტ თაყვანისმცემელი იყო. ბავშვობიდანვე აღფრთოვანებული ვიყავი მისი ნახატებით. მხოლოდ შემდეგ გავიაზრე, რომ ფიროსმანის ხელოვნება ჭეშმარიტად ქართული ხელოვნებაა. ამ ადამიანის პიროვნება, მისი ცხოვრების ამბავი იმდენად მიმზიდველი იყო, რომ მესამე კურსზე ფიროსმანის ნახატებზე პატარა დოკუმენტური ფილმი გადავიღე. ფილმში მინდოდა მეჩვენებინა არა მარტო მუხუშუმებიდან ცნობილი სურათები, არა-

მედ მინდოდა მომეძებნა უცნობი ნახატებიც. ამ მიზნით გავემგზავრე ლენინგრადში, ვაგინცანი ბევრი მოსკოველი კოლექციონერი. მე ვამაყობ იმით, რომ შეეძელი და ფილმში შევიტანე მხატვრის მანამდე უცნობი რამდენიმე ნახატი. შემდეგ, როცა მხატვრულ კინოში დაიწყო მუშაობა, მოსვენებას არ მაძლევდა ფიროსმანის შესახებ ფილმის გადაღების სურვილი. მე და ერლომ ახვლედიანი და დავიწყეთ „ფიროსმანის“ სცენარზე მუშაობა, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზების გამო საქმე არ ადგო. წამოიჭრა ჩანაფიქრის რეალიზაციის პრობლემებიც. მაშინ ძალიან დამიპირეს მხარი მოსკოვის საექსპერიმენტო სტუდიაში, კერძოდ სიმონოვმა და ტარკოვსკიმ. ვანსაყულობით მაღლობელი ვარ კონსტანტინე სიმონოვისა, მარტო იმიტომ ვარ არა, რომ იგი ჩვენი იდეებით განიშქვალა, არამედ იმიტომაც, რომ ბევრი რამით უწყობდა ხელს მთ პრაქტიკულად განხორციელებას.

ამრიგად, გიორგი შენგელაიამ ხელს მოკიდა ფილმს მხატვარზე, ამასთან გენიალურ მხატვარზე. ბიოგრაფიული ცნობები მის შესახებ, მისი ცხოვრების კონკრეტული ფაქტები ძალზე მწირი იყო.

მხატვრის შინაგან სამყაროში შეღწევის ცდა, მისი შემოქმედების სათავეებთან მიახლოება ყოველთვის ძნელია, ამისათვის საკმარისი არ არის იყო უბრალოდ პროფესიონალი და დიდად განათლებული ადამიანი. ეს თავისთავად იფულისხმება. მთავარი და აუცილებელია თვითონ იყო შემოქმედი და ფლობდე რაღაც მეექვსე გრძნობას — სიმართლზე ორიენტირებულს. ფილმ-ბიოგრაფიების შექმნის რამდენიმე გზა არსებობს. სამწუხაროდ, ყველაზე გავრცელებულია „პორტრეტირებულის“ ცხოვრების ცალკეული არსებითი ანდა არც ისე არსებითი ეპიზოდების ასახვა, ისე რომ, იგი ჩაისვას საინტერესო სიუჟეტურ ქარავაში. მხატვრის შემოქმედების, მისი ბედის ანალიზი, — ასეთ შემთხვევაში შედეგის შექმნის პროცესის იმიტაციაზე დაიყვანება.

როგორც წესი, ამ გზას მისდევენ პროფესიონალურად კეთილსინდისიერად მომუშავე, მაგრამ უმეტესად საკუთარ მსოფლშეგრძნებას მოკლებული რეჟისორები. გიორგი შენგელაია სხვა გზას დაადგა. თუ ყურადღებით დავაკვირდებით, დანამდვილებით შეიძლება ითქვას: ის, რაც ადევნებს მხატვარ ფიროსმანს ფილმში, რეჟისორი გიორგი შენ-

გელაიას ცილებზე ცხოვრებაში. რეჟისორს სურდაღების გარეშე არ დაუტოვებია ისეთი კომპონენტები, როგორცაა ეპოქის აღდგენა და თვით ფილმში განსაკუთრებული შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნა და ესმოდან რა მის წინაშე დამსული ამოცანის მთელი პასუხისმგებლობა, შენგელაიამ ყურადღება მხატვრის პიროვნებაზე გაამახვილა. „ძირითადი სირთულე, — აღიარებს შენგელაია, — თვით ფიროსმანის პიროვნებაა, უბრალო და დაიდი, უმწეო და შეუპოვარი, ნაზი და მარტოხელა, ტრაგიკული ბედის ადამიანი“.

რეჟისორმა იმის გაკეთება შესძლო, რაც იშვიათად ხერხდება მხატვრის შესახებ შექმნილ ფილმებში. ფიროსმანის ნამუშევრები და თვით მისი ცხოვრება ამ ფილმში ცალ-ცალკე კი არაა გადმოცემული, არამედ მთლიანობაშია. უყურებ „ეირაფს“, „ლომს“, „მეზოვეს“ ან „ორთაპალის ტურფას“ და ხედები, რომ ეს ნახატები შეეძლო შეექმნა მხოლოდ ერთ ადამიანს — ფიროსმანს, თანაც მხოლოდ ისეთ ფიროსმანს, როგორც ფილმში ავთანდილ ვარაზია, არაპროფესიონალი მსახიობი, პროფესიით მხატვარი, მაგრამ ამის შესახებ ქვემოთ. ეს სწორედ ისეთი შემთხვევაა, როცა მხატვარზე შეიძლება ვიმჯღოთ მისი შემოქმედებით, ხოლო მისი შინაგანი სამყაროს კვლევა თავად ხდება ხელოვნების საგანი.

თუ შევეცდებით „ფიროსმანის“ სიუჟეტური კონსტრუქციის, მისი შიშველი სქემის გამოყოფას, მივიღებთ „ხეტიალის“ სიუჟეტს (უნდა ვივარაუდოთ, რომ მსგავსი მოდელი ახლოსაა გიორგი შენგელაიასათვის. უფრო დასრულებული სახით ეს აისახება რამდენიმე წლის შემდეგ ფილმში „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“). მშვიდი ცხოვრება ფიროსმანისათვის უცხოა, მაგრამ მისი ხეტიალი გამოწვეულია სურვილით, იპოვოს თავისი თავი სამყაროში, იცხოვროს მასთან პარმონიაში. და თუ ბუნების ძველისძველ სამყაროში ეს შესაძლებელია, სამაგიეროდ, ადამიანთა საზოგადოებაში საქმის ვითარება ბევრად რთულია. არსებითი არ არის ის გაგრძობა, რომ გარეგანი ფაქტორების თვალსაზრისითაც მას არ გაუმართლა. ობიექტული, ყოფითი სიმართლის თვალსაზრისით პირიქითაც ეზონდა, თბილისში ჩამოსულმა ბინა დაიდო ცნობილი მეცენატის კლანტაროვნების ოჯახში. რამდენიმე ხნის შემდეგ, გაურკვეველი მიზეზების გამო, ყველაფერი მიატოვა და ტფილის-ბათუმის მატარებლის გამ-

ცილებლად მოეწყო. ამ უსასრულო ძგზავრობაში, როგორც მხატვრის ბიოგრაფიებში აღნიშნავენ, ფიროსმანმა ბევრი მეგობარი შეიძინა. საგვებით შესაძლებელია, რომ ბევრი გიერთ მათგანს ის ხატავდა კიდევ. ნახატები არ შენახულა, გარდა ერთისა — „ორი რკინიგზელი მეგობრის პორტრეტი“, დუქან „ვარიაგში“ რომ ეკიდა. მაგრამ ყველაფრიდან ჩანს, რომ გიორგი შენგელაია დარწმუნებულია, ამ სურათების სადღაც არსებობაში. შეიძლება ამიტომაც იჩენს რეჟისორი ასეთ ყურადღებას მხატვრის გარშემო მყოფ ადამიანებისადმი. მსგავს პირებს ალბათ ხედებოდა კიდევ ფიროსმანი ტფილის-ბათუმის გზაზე. მეოცნებე და იმპულსურმა ნიკომ თავი ვერ გაართვა საქმეს და იძულებული გახდა სამუშაო დაეტოვებინა. მხატვრის შინაგანი სამყაროს კვლევისას შენგელაია უშვებს და, შეიძლება ითქვას, ეკვიც არ ეპარება იმაში, რომ ფიროსმანის უსასრულო გაჭირვებაში დამნაშავეა ყოველთვის არა გარშემო მყოფი ადამიანები ან სოციალური პირები (ფილმში ფიროსმანის მეგობრები და ნაცნობები კარგი ადამიანებია, მათ უყვართ ნიკო და როგორც შეუძლიათ ცდილობენ გაუგონ მას), არამედ დამნაშავე თვით ცხოვრების ყაიდაა, სადაც ნიჟს ადგილი არა აქვს.

იყო რაღაც მოვლენები, მოვლენათა ჯაჭვი, ფიროსმანის პიროვნების ფორმირება რომ განაპირობებს. მაგრამ ცხოვრება არა მარტო მოვლენებისაგან შედგება. ადამიანის შინაგან სამყაროზე არანაკლებ გავლენას ახდენს მარადიული ბუნება, საგნების სამყარო — იმ საგნებისა, რომლებიც გარს გვარტყია, მათი საოცარი ურთიერთკავშირი. მათი უნიკალურობის გაგება ყველას არ შეუძლია, — მხოლოდ მხატვრებს. უნდა ვიფიქროთ, რომ ფიროსმანის სევდიანი ამბის თხრობისას გიორგი შენგელაიასათვის ამოსავალი იყო ის, რომ სიუჟეტი სრულიადაც არ არის „შემთხვევითა“ ჯაჭვი. სიუჟეტი ერთდროულად მთავარი მოქმედი პირიცაა. შემოქმედების არსის გახსნისას გიორგი შენგელაია ცდილობდა ეჩვენებინა ადამიანი მთელ სამყაროსთან ურთიერთმოქმედებაში, ურთიერთკავშირში. გ. შენგელაიას „ფიროსმანში“ არ არის წინააღმდეგობა მხატვარსა და საზოგადოებას შორის. მასში არ არის აბსოლუტურად დადებითი გმირი და არ არიან არამხადები, რომლებიც მის წინააღმდეგ მგზავრობას აწყობენ. ეს ფილმი

გაცილებით ღრმა და რთულია — იგი შემოქმედებაზეა.

უღიდავსა ყურადღებითა და დელიკატურობით, თითქოს ეშინია ყურადღება არ გაექცეს მეორეხარისხოვანსა და არარსებითზე, კამერა იხედება მხატვრის წმიდათაწმიდა გრძნობებში. ისეთი განცდა გვეუფლება, თითქოს მართლა ჩვენს თვალწინ იბადება შედეგები. შეიძლება ამას იმანაც შეუწყო ხელი, რომ ფიროსმანის როლს ასრულებს შესანიშნავი მხატვარი ა. ვარაზი, რომლის ბედი რალაციით ფიროსმანისას წააგავდა.

შენგელისათვის მნიშვნელოვანია შემოქმედების ყველა წვრილმანი. იგი ცდილობს არ გამოჩინოს არცერთი მნიშვნელოვანი დეტალი, ჩვენ ვხედავთ რა ფიქიზად ჰიმავეს მხატვარი შავ მუშაბას ჩარჩოზე, აკურატულად აწყობს საღებავებს და ფუნჯებს ლობოს თეფშსა და ბოთლ ღვინოსთან. რამდენჯერაც არ ვნახე ეს ფილმი, მუდამ ისეთი გრძნობა მქონდა, თითქოს ყველაფერ ამას პირველად ვხედავდი და თითქოს ნამდვილად ვესწრებოდი სურათის შექმნას. ავთანდილ ვარაზის ნერვიული თითები პირველ ფუნჯს უსვამს, ვგრძნობ მისი გამხდარი, მხრებში მოხრილი ფიგურის რალაციური განსაკუთრებულ დაძაბულობას, მისი მზერა ნათლება და ხედები, რომ შენს წინ ოსტატია, რომლისათვის თავისი სამუშაოს გარდა ყველაფერი წარმავალია. ფრანგი მხატვარი შარდენი წერდა, რომ „ქე-შმარიტი მხატვრები საღებავებს ხმარობენ, გრძნობით კი ხატავენ“. ავთანდილ ვარაზი-ფიროსმანის ფუნჯით ასე დაიხატა ჩემს თვალწინ „აქტრისა მარგარიტაც“, „მეუზოვეც“, „ლომიც“, „სააღდგომო ბატკანიც“, „დათვი მთვარიან ღამეშიც“.

შემდგომმა ფილმმა — „ვერის უბნის მელოდიები“ — კვლავ გააკვირვა ყველაფერში სიზუსტის დაცვის მოყვარულები. მხატვრის მარტოობაზე ვეღარცხდები დრამატული ფილმის შემდეგ ეს იყო მგზნებარე, იუმორით სავსე მუსიკალური ფილმი (როგორც აღნიშნავდა კრიტიკა, პირველი საბჭოთა მუზიკლი) ძველი თბილისის შესახებ. მოქმედების დრო და ადგილი იგივეა, რაც „ფიროსმანში“, ხოლო ინტონაცია, ცხადია, სულ სხვანაირი. თვითონ გიორგი შენგელია საკმაოდ უბრალოდ და საინტერესოდ ხსნის ამას: „ფიროსმანის შემდეგ დიდხანს ვიავადმყოფე, რაც უფრო მიგრძელდებოდა ავადმყოფობა, მით უფრო ნათელი ხდებოდა, რომ ამ მდგო-

მარეობიდან გამოსვლისათვის საჭირო იყო რაიმე მსუბუქი ფილმის გადაღება. ავადმყოფობის დროს ჩემს ვაჟთან ერთად ხშირად დავდიოდით მუსიკალურ ფილმებზე; მას კვლავსაკუთრებით მოსწონდა „ჩემი მშვენიერი ლედი“. მაშინ შევპირდი, რომ მისთვის რაიმე მსგავსს გადავიღებდი. მე არასოდეს დამიფარავს, რომ მივისწრაფოდი ცნობილი ნიმუშების მიბაძვისაკენ, და თუ ვინმე თუნდაც შორეული ასოციაციით, იპოვის პარალელს ჩემს ფილმსა და „მშვენიერ ლედის“ შორის, მე სრულებით არ მეწყინება. მუზიკლი, ჩემი ღრმა რწმენით, ისეთი ჟანრია, რომელშიაც უნდა იყოს არა მარტო მუსიკა, არამედ მოწინააღმდეგე მხარეთა შორის აუცილებელი დაზავება. ამაზეა აგებული მუზიკლი, ისევე როგორც ვესტერნი (გაეხსენეთ ჯონ ფორდის კლასიკური „დილიჯანსი“), რომელშიც სიკეთემ აუცილებლად უნდა გაიმარჯვოს ბოროტებაზე. ამ ფილმზე მუშაობამ დიდი სიამოვნება მომანიჭა. სიუჟეტის ძიებიდან დაწყებული აქტიორებთან მუშაობით დამთავრებული გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ ყოველთვის არ ხერხდება იმ აქტიორების მოპოვება, რომლებიც გინდა იხილო შენს ფილმში. „ვერის უბნის მელოდიებში“ მე მქონდა ბედნიერება შემუშავა ყველა იმ აქტიორთან, რომელთა მონაწილეობის იმედიც მქონდა. ამ მხრივ მე ძალიან გამიმართლა, მაგრამ განსაკუთრებით გამიმართლა მთავარი როლის შემსრულებელმა ორმა გოგონამ. ალისა ფრინდლისმა, კახი კავსაძემ, ვახტანგ კიკაბიძემ უბრალოდ მითხრეს: „ჩვენ ვიმუშავებთ ისე, როგორც მუშაობენ ეს გოგონები... ვიმუშავებთ ისე როგორც მოითხოვს მათი როლები...“ ყველაფერმა ამან ერთად აღებულმა, ხელი შეუწყო ფილმის წარმატებას.

ამბობენ, ახალგაზრდა გოეთემ, მძიმე სულიერი მდგომარეობიდან თავის დასაღწევად „ახალგაზრდა ვერთერის ვენებანი“ დაწერა. მან მოკლა ვერთერი, რათა როგორმე განთავისუფლებულიყო საკუთარი დამორღუპველი მდგომარეობისაგან. ვფიქრობ, რომ ამ ამბავში სიმართლის მარცვალიცაა. რატომღაც, როცა შემოქმედებაზე ვლაპარაკობთ, მხედველობიდან გვრჩება სუბიექტური მომენტი, რომელიც ძალზე მნიშვნელოვანია შემოქმედის ბუნების გასაგებად — რასაკვირველია, იგულისხმება ის შემთხვევა, როცა საქმე ეხება ხელოვანს და არა ხელოსანს.

გიორგი შენგელისაგან განმარტება თუ რა-

ტომ მოკიდა ხელი მუზიკლს „ფიროსმანის“ შემდეგ, დამაჯერებელი მეჩვენება. რასაკვირველია, ეს სიმართლეა, მაგრამ არასრული. ვგონებ, შენგელაიამ, თავი მოგვაჩვენა რა მსუბუქი სამუშაოს უწყინარ მაძიებლად, ოდნავ იეშმაკა. ნათელია: სრულიად სხვა მასალაზე და სრულიად სხვა ენაში მან გააგრძელა მისთვის ასე მნიშვნელოვანი მოთხრობა ცალკეული ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთობის შესახებ, სხვა რაკურსით დაგვანახა ეროვნული ხასიათი. მაყურებლის დასაინტერესებლად, ნ. ვ. გოგორის თქმით, მთავარია იპოვო ანეკდოტი, „ამბავი“. „ამბავი“, რომელიზეც ავებუღია, „მელოდიები“, არ გამოირჩევა სიახლით, პირიქით — ეს ძველი და მარად ახალი სიუჟეტი კონკიას შესახებ, რომელიც მრავალ ტანჯვას გადაიტანს. მაგრამ ნიჭი, შრომისმოყვარეობა, მოთმინება და ადამიანობა ბოლოს აუცილებლად დაჯილდოვდება და არა აქვს მნიშვნელობა ზღაპრული უფლისწული იქნება ბედის საჩუქარი, თუ სხვა რამ. ამ ფილმში ერთის ნაცვლად ორი კონკია — დები მარო და თამარა, — მუდამ ცეკვისა და სიმღერისათვის განწყობილი გოგონები. ამ ორი კისკისა შემხედვარე მამას — ქვივ მედროვე პავლეს გული უთბება. მრეცხავი ვარდო კი, რომელიც სიმპათიითა გამსკვალული პავლეს მიმართ, ყველაფერს აკეთებს, რათა დები „ტანცკლასში“ მიაბაროს.

სიუჟეტი, როგორც ვხედავთ, ჩვეულებრივია და ტრადიციულიც, იმდენად, რამდენადაც მუზიკლს სჭირდება. ამ შემთხვევაში სიუჟეტი შემოწმებული და ვარგისიანი ჩონჩხია, რომელზეც ასხმულია სხვა დეტალები. ძველი ტფილისის სამყარო ამ ფილმში თითქოს წინა ფილმიდან გადმოვიდა. ძველი ქალაქის იგივე სურათები, მისი მრუდე ქუჩებით, მრავალრიცხოვანი აივნისანი სახლებით, დუქნების, ფარდულების, აფთიაქებისა და მალაზიების ისეთივე ფირნიშები, იგივე სხვადასხვა ჯურის ხალხი — კინტოები, გაზეთების დამტარებლები, მეაფთიაქეები, მედუქნეები, მრეცხავები და პოლიციელები. თითქოს ყველაფერი იგივეა, მაგრამ სხვა ენარია, რის გამოც ნაცნობი სამყარო სხვანაირად წარმოგვიდგება, თითქოს სხვა მხრიდანაა დანახული. ფილმის გმირი — მრეცხავი ვარდო (სოფიკო ჭიაურელის შესანიშნავი შესრულებით) სარეცხიანი კალათით მსუბუქად და თავისუფლად მიაბიჯებს ქალაქის მრუდე ქუჩებში.

ეს ერთდროულად პრიმადონას ავანსცენაზე გამოსვლაცაა და ამბის სრულიად ნორმალური ეპიზოდიც. ვარდოს სიარული ერთდროულად ცეკვაცაა და სიცოცხლით სავსე დაძინების მტკიცე ნაბიჯიც — რამდენი რამ უნდა მოასწროს დღის განმავლობაში, რამდენს უნდა მოემსახუროს, — ხაზაზებსა და ყასაბს, მეაფთიაქესა და გიმნაზიელს, სახლის პატრონ ზიმზიმოვს, თვით ბატონ პოლიცმეისტერს და „დაწესებულების“ გოგონებს. გიორგი შენგელაიას საოცრად ეხერხება თეატრალური პირობითობისა და ცხოვრებისეული რეალობის შეხამება. სცენის ჩარჩო თელქალაქს მოიცავს, მეორე მხრივ კი — ვერის უბნის ხმაირიან სამყაროს სცენის ჩაყვტილ სამყაროში სიცოცხლე შეაქვს. აქ ჩანს გიორგი შენგელაიასათვის დამახასიათებელი სტილის გრძნობა, რაც ძალზე მნიშვნელოვანი თვისებაა რეჟისორისათვის, რომელიც ხელს კიდებს მუზიკლს. სტილისტური მოდუნება ხშირად იწვევს ენარულ გაურკვევლობას, არეულობას, რაც მუზიკლისათვის წარმოუდგენელია. ვესტერნის მსგავსად, იგი არსებობს მხოლოდ „წმინდა“ სახით. გიორგი შენგელაიასაც, როგორც ენარული კინოს თავანისმცემელს, შესანიშნავად ესმის ეს. ამიტომ რამდენადაც ტრივიალურია ამ მუზიკლის ფაბულა, იმდენად არაორდინარულია მისი გადაწყვეტა — მუსიკალური, ქორეოგრაფიული და აქტიორული. განსაკუთრებით აქტიორული. ფილმზე მუშაობის გახსენებისას გიორგი შენგელაია ტყუილად კი არ აღნიშნავს მსახიობებთან მუშაობას, როგორც ყველაზე სასიამოვნო პროცესს. სიუჟეტის ასე ცოცხლად, მსუბუქად და ძალდაუტანებლად განვითარება მნიშვნელოვანწილად განპირობებულია აქტიორთა შთაგონებით, რომლებიც თვით შემოქმედებითი პროცესით ტყებოდნენ. ისინი ერთ სტილში მოქმედებდნენ და თამაშის ერთსა და იმავე წესს ემორჩილებოდნენ, რეჟისორი რომ სთავაზობდა.

მათი თამაში ფილმის „სცენურ-ცხოვრებისეული“ სიმართლის ერთგვარ კამერტონად იქცა, კამერტონად, რომლის მიხედვითაც აიწყო ყველა „ინსტრუმენტი“, რომელთა ერთსულოვნებამ და შეხმატებობამ განაპირობა საერთო ჰარმონიული ტონი. ასეთმა ატმოსფერომ ფილმს მისთვის აუცილებელი გულუბრყვილობა და ლაზათი შესძინა.

ფილმის არტისტიზმმა, მისმა განსაკუთრებულმა საზეიმო განწყობამ, ბუნებრიობამ და

მუსიკალური ნომრების ორიგინალობამ საშუალება მისცა კრიტიკოსებს სიხარულით გამოეცხადებინათ მუზიკლის ჟანრის დაბადება საბჭოთა კინოში.

მუზიკლის ჟანრში ასეთი ბრწყინვალე დებიუტის შემდეგ გ. შენგელაიას თითქოს უნდა ეცადა განემტკიცებინა წარმატება, და ის, რასაც ასე ბუნებრივად და უბრალოდ მიიღწია, გაემეორებინა და განვიითარებინა. მაგრამ შენგელაია ერთხელ კიდევ აკვირვებს იმ ადამიანებსაც კი, ვინც კარგად იცნობს მასაც და მის შემოქმედებასაც. იგი აკეთებს ფილმს „ქვიშანი დარჩებიან“ — პირველ ფილმს თანამედროვეობაზე.

ამ ფილმში რეჟისორს აინტერესებს ადამიანთა ურთიერთობა წარმოების პროცესში. „ჩვენს გმირებს ახალგაშენებული ვაზის მოსარწყავად არნი გაყავთ, — ამბობს იგი. — არნი ბუტაფორული არ არის. იგი მართლა გაყავთ, და იმ ადამიანების უმრავლესობა, რომლებსაც ეკრანზე ხედავთ, მსახიობები არ არიან. ისინი იმ ადგილების მკვიდრნი არიან, სადაც ფილმს ვიღებდით. ვინ არიან ეს ადამიანები, და რა მოხდა მათ შორის მშენებლობის დროს, საერთო საქმესთან დაკავშირებით — აი, ამის გაგება გვსურდა...“

დღეს, დროის დისტანციიდან ალბათ უფრო ადვილია ფილმის ღირსება-ნაკლოვანებათა ობიექტური შეფასება. მინუსები, შეუიარაღებელი თვალითაც ჩანს. პირველ რიგში ესაა დრამატურგიული საფუძვლის დაუხვეწაობა, მეორე — ამ ხარვეზის გამოსწორების ფუჭი ცდა. თუმცა ზოგჯერ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს რეჟისორი შეგნებულად უგულვებლყოფდეს ინტრიგების დაუხვეწაობას. ფილმის გმირების წმინდა „ფაბულური“ ურთიერთობა, ის, რაც შინაგანი არსიდან კი არ მოდის, არამედ სიუჟეტის განვითარების აუცილებლობიდან გამომდინარეობს, მაყურებელს გულგრილს ტოვებს. რასაკვირველია, ეს ფილმის ყველაზე მტკივნეული მხარეა, ყველაზე დიდაქტიკური, ზედაპირული და ყველაზე ტრადიციული. სწორედ თავისი ტრადიციულობის გამო ყველაზე სქემატური. ვფიქრობ, აქაც ჩანს გ. შენგელაიას რეჟისორული და მოქალაქეობრივი კრედიტო: იგი მკვეთრად ყოფს ცხოვრებაში ყველაფერს დადებითად და უარყოფითად. ადამიანებად, რომლებიც ქმნიან ცხოვრებას და ადამიანებად, რომლებიც ხელს უშლიან მას.

ფილმს „ქვიშანი დარჩებიან“ გ. შენგელა-

იას სხვა ფილმებისაგან განსხვავებით კრიტიკა გულგრილად შეხვდა, რაც საერთოდ საბრთლიანია, მაგრამ სამწუხაროდ არის, რომ ფილმში არ დაინახეს ის, რაც ცხოვრებაში დაინახა და გადაიღო რეჟისორმა. შეიძლება ვერ დაინახეს? იმიტომ, რომ გ. შენგელაიას დეკლარაცია უფრო გამოუვიდა ფილმის შესახებ, ვიდრე ფილმი? შეიძლება ასეცაა შემდეგ იყო „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“.*

„როცა გაკვირვებულები მეკითხებიან, — ამბობს გ. შენგელაია, — ოცი წლის მანძილზე მხოლოდ ექვსი ფილმი რატომ გადაიღეო, მუდამ ასე ვპასუხობ: აიღეთ კინოენციკლოპედია და ნახეთ რამდენი ფილმი გადაიღეს ოცი წლის მანძილზე ეიზენშტეინმა, პუდოვკინმა, დოვჟენკომ“. ეს სიტყვები პოზა არ არის. მათში გამოხატულია პატივისცემა პროფესიონაღმი, მაყურებლისადმი, რომელიც ხელოვანისაგან გულანდილობას ელის. სხვას ოცი წლის მანძილზე შეიძლება მეტიც გაეკეთებინა. გ. შენგელაია კი მხოლოდ იმას ჰკიდებს ზელს, რის გაკეთებასაც იგი, როგორც ხელოვანი აუცილებლად თვლის.

გ. შენგელაია არ იქნებოდა გ. შენგელაია, თუ კიდევ ერთხელ არ შეეცდებოდა მიღწეულის დათმობას და წარმატების ლურჯი ფრინველის ძიებას იმ ადგილებისაგან მოშორებით, სადაც კეთილი ადამიანები ურჩევდნენ. კარგა ხანია დამთავრდა მუშაობა ფილმზე „ხარება და გოგია“. დროის თვალსაზრისით ეს „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ პერიოდი, თემატკითა და ჟანრით კი „მაცი ხვითისა“ ერთგვარი გაგრძელებაა. რით არის ეს გამოწვეული? ნოსტალგიით, თუ სურვილით გაიაზროს ეს პერიოდი სხვანაირად?

„არა. ეს ტრადიციული ვესტერნია. მე არ შემიძლია წარმოვიდგინო კოსტიუმირებულ ვესტერნი თანამედროვე პირობებში. იმ ეპოქაში კი ცეცხლმსროლელი იარაღის სიჭარბე იგრძნობოდა. მეტი არაფერი“.

და გ. შენგელაია ეშმაკურად იღიმება, თითქოს სურს მოსაუბრეს დაუმალოს ის, რაც მისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია... იქნებ ეს ყველაფერი მხოლოდ მოგვეჩვენა?

* ამ ფილმის შესახებ ნ. ამაშუკელის წერილი დაიბეჭდება უახლოეს ნომერში (რედ.).



უზნოეთის პრესა ქართული ფილმების შესახებ

ქრნალის ამ ნომერში გთავაზობთ მასალას, რომლებიც უცხოურმა პრესამ მიუძღვნა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ნაწარმოებებს „ამბავი სურამის ციხისა“, „ნეილონის ნაძვის ხე“ და „გაბრაბიონი“.

„ამბავი სურამის ციხისა“

„უოტს ონ“, დიდი ბრიტანეთი. 1987

აშკარაა, რომ ფარაჯანოვის სტილი მკვეთრად განსხვავდება უმეტესი საბჭოთა რეჟისორების სტილისაგან. ტარკოვსკი კი მასთან შედარებით რამდენადმე სწორხაზოვანი შეიძლება მოგეჩვენოთ. მისი შემოქმედებითი მეთოდი ახალ ფილმში („ამბავი სურამის ციხისა“ — რედ.) აგებულია „ცოცხალ სურათებზე“, რომლებიც სიმბოლური ფერით გამისა და ხატი-სიმბოლოების წყალობით ცოცხლდება. ყოველი დეტალი შინაარსს იძენს მხოლოდ ისტორიის უზარმაზარი შრეების კონტექსტში, მაგრამ მათ გაგებაში პოეზია და რელიგიური ალევორიები გვეხმარება. თბრობაში აშკარაა სიუჟეტის რღვევა. მაგრამ სწორედ ეს უსვამს ხაზს მის თანმიმდევრულ განვითარებას. ფილმი დასრულებული ებიზოდებისა თუ ნოველებისაგან შედგება. მის ბირთვად იქცა ქართული ლეგენდა ციხეზე, რომელსაც ქართველები დამპყრობლებისაგან ქვეყნის დასაცავად აშენებენ. ციხე ინგრევა მანამ, ვიდრე მკითხავი არ ურჩევს მშენებლებს ციხის კედლებში მშენიერი ქაბუკის ჩატანებას. ფილმი მოგვითხრობს მეომარ ზურაბის გმირობაზე, რომელიც თავს სწირავს სამშობლოს დაცვას. ფილმის ფარულ აზრს რომ ჩაწვდეთ, რამოდენიმეჯერ უნდა ნახოთ იგი. მხოლოდ მაშინ შესძლებთ არა მარტო მისი ვიზუალური კომპოზიციის, არამედ აქა-იქ გამომკრთალი უცნაური იუმორის, საოცარი თვითმყოფადობის, ამ რთული და მაყურებლის მიმართ მომთხონი კინონაწარმოების უჩვეულობის ღირსეულად შეფასებას.

„ტაიმ აუტ“, დიდი ბრიტანეთი, 1987

წლებმა ვერ დაიმორჩილეს სერგო ფარაჯანოვი და ვერ მოტეხეს იგი სულიერად. თოთხმეტი წელი დაიკარგა მას შემდეგ, რაც მან „ბროწეულის ყვავილი“ გადაიღო, მაგრამ მისი ახალი საოცარი ფილმი ისეა დადგმული, თითქოს მას არც კი შეუწყვეტია მუშაობა. სიუჟეტს საფუძვლად დაედო ქართული ფოლკლორიდან აღებული უბრალო ამბავი. ავტორი აქცევს მას შუასაუკუნეების მისტერიის, მიკელ კლარკის ბალეტისა და მაზოხისტური მედიტაციის ნახვად თემაზე — გმირობა, როგორც თავგანწირვა. ფარაჯანოვი ხატავს მითიურ საქართველოს, დაუსტებულს მის მმართველთა დეკადენტობითა და კაპრიზებით. მისი თავდაცვა შეუძლებელი ხდება, რადგან მისი ციხის კედლები მუდამ ინგრევა. ფილმი იქცევა ურთიერთდაკავშირებული ამბების მცირე ანთოლოგიად, რომლის ცენტრში მიჯნურთა წყვილია, ოდესღაც დანიშნული, მაგრამ ბედის უკუღმართობით, შემდეგ დაშორებული. სიუჟეტური ხაზი აქ გაცილებით რთულია, ვიდრე „ბროწეულის ყვავილში“, მაგრამ ეს ფილმი წარმოგვიდგება როგორც მწკრივი სურათებისა, რომელიც სიზმრებს ენაცვლება. მათი ვიზუალური პოეტიკის მუხტი იმდენად ძლიერია, რომ ერთგვარად იხლიჩები სიუჟეტის განვითარებისთვის თვალის დევნების აუცილებლობასა და ვიზუალური სახეების ფსიქოლოგიური შემოქმედებისადმი სრული თავის მიწოდების შესაძლებლობას შორის. ახლახან გამოქვეყნებული ინტერვიუს თანახმად ფარაჯანოვი ამ ფილმს განიბილავს როგორც გმი-

რობის ზნეობრივი არის გადმოცემის ცდასა და მწიკის სათქმელია, რამდენად შეძლო მან ეს, მაგრამ სერიოზულობისა და იუმორის, არქაიზმისა და მოდერნიზმის, ჰეტეროსექსუალობისა და ჰომოეროტიზმის უცნაური ხლართი ამ ფილმში უნიკალური და სწორუბოვარია.

ტონი რეისი

„ლიუნტიე“, საფრანგეთი, 1987.

ფარაჯანოვი კვლავ იმ სტილისტიკაში მუშაობს, რომელშიც მისი შედეგები „საიათნოვა“ გადაღებული: სულისშემძვრელი სილამაზის მოკლე სცენები, თხრობის შენელებული ტემპი იმის მაუწყებელია, რომ რეჟისორს არ შეუწყვეტია შემოქმედებითი ძიება. ესაა ლოცვა, ხატი, რაღაც წმინდა. ეს სრულყოფილება აღფრთოვანებას იწვევს. მიუხედავად ამისა, ფილმი ისეთი ემოციური არ არის, როგორც „საიათნოვა“, მაყურებელი იმით კმაყოფილდება, რომ აღიქვამს მის ხედვით რიგს. მისი სული ამ დროს სხვაგანაა.

„ლა კრუა“, საფრანგეთი, 1987

ანტიკური სილამაზე ფილმში უფრო ძლიერი ზემოქმედებისაა, ვიდრე დღევანდელი საბჭოური ცხოვრების უბრალო გამოაშკარავება. ფარაჯანოვი უფრო მალე გარწმუნებთ, ვიდრე ჩვეულებრივი კინემატოგრაფისტი, რომელიც პოლიტიკურ ფილმებს იღებს: პაზოლინის შემდეგ იგი ეკუთვნის იმ უმცირესობას, ვისაც ლეგენდის თხრობა შეუძლია.

ჟან ლებრენი

„ექსპრესი“, საფრანგეთი

ყველაფერს, რასაც ფარაჯანოვი იღებს, იგი სიმბოლოდ აქცევს. ფილმში ჩვენ კეშმარიტად ლირიკული თხრობისა და რამდენიმე საოცარი ხედვითი სცენის მოწმენი გავხლეთ. მაგრამ ზოგჯერ სურათი მოსაწყენი მეჩვენება.

„ფრანს კათოლიკ ეკლესია“, საფრანგეთი

ამ დიდებული ფილმის შინაარსის გადმოცემა უადრესად რთულია — იგი თვალთ უნდა „შესვა“, რადგან ეს მხატვრის ქმნილებაა (ფარაჯანოვი კი სწორედ ასეთთა რიცხვს ეკუთვნის). ამასთანავე სურათი ძალიან ლამაზია, მის შესაქმნელად კი არც ისე ბევრი

დრო წავიდა. მას რომ უყურებ, ასე გგონია დროთა წიაღიდან მოვლენილ ხატებს შეხედე. ეს კი იმ სასწაულის წყალობით ხდება რომელსაც გენიალობა ჰქვია. მხატვარი ფარაჯანოვი ბოროტად როდი იყენებს ლამაზ ხატებსა და ფოლკლორულ ეგზოტიკას, ამასთანავე სიამოვნებით გამოჰფენს სამოსს, ხალიჩებს, პეიზაჟებს... აუცილებლად უნდა ნახოთ ეს ფილმი და სასურველია ქართულ ენაზე. დიალოგები აქ თითქმის არ არის. იგი საკვრეტადაა შექმნილი.

პიერ დალბი

„ლე ნუველ ობსერვატორ“, საფრანგეთი

ფარაჯანოვი რეალურ ფაქტებს კი არ იღებს, არამედ გმირობის ფილოსოფიური აზრის გადმოცემას ცდილობს. ფილმის ესთეტიკური მხარე ბევრს კარგავს „სოკოლორის“ ფირის საშინელი ხარისხის გამო.

„რევოლუსიონ“, საფრანგეთი

ფილმის ავტორი დეკორატიული ესთეტიკური ფორმით გადმოსცემს ეპოქის განუზომებლობას. იგი დიდებულებითა და მოულოდნელობებითაა აღსავსე. ამასთანავე ძირფასი სურათების ეს გაღერვა, მშვენიერი სამკაულებისა და სამოსის გამოფენა, ძირძველი თავადის ქალებისა და მამაცი მეომრების ალღუმი და კინემატოგრაფიული ხერხების არსენალი ზედმეტად ხშირად მეორდება. და მაინც, სურათში (დროთა შენაცვლების მიუხედავად) ყურადღებას იქცევს ისტორიული ძირები, ხოლო ფინალურ კადრებში მეფის მოწოდება სამშობლოს დაცვისაკენ რაღაცით ალექსანდრე ნეველის მოწოდებას ეხმიანება.

„ლა რეპუბლიკა“, იტალია

შარშან (1986 წ. — რედ.) პეზაროში ნაჩვენები ფილმი ახლა შეიძლება იტალიური სუბტიტრებიტრებით ვნახოთ. ეს იტალიელი მაყურებლის მართლაც რომ საინტერესო შეხვედრას ფაქიზი სულის ხელოვანთან, რომელსაც ეს მის მუსიკა, ფერწერა, ფოლკლორი.

ფილმის მოქმედება ვითარდება ფანტასტიკურ შუასაუკუნეებში, ქრისტიანული და მუსულმანური ცივილიზაციების ურთიერთშეჯახების დროს, წარსულისა და აწმყოს ძალა შედარებითი თანასწორობის ხანაში. მიუხე-

დავად იმისა, რომ კოსტიუმები ზოგჯერ ზღაპრულია და ზოგჯერ ეპოქის შესატყვისი, თანამედროვე მოტივები აქ მაინც შესამჩნევია.

ფარაჯანოვის მიერ გადაღებული ფილმის სცენები სამხატვრო გამოფენის სურათებს ჰგავს: პორტრეტები, ნატურმორტები, პეიზაჟები, ისტორიული და ფანტასტიკური კომპოზიციები ენაცვლებიან ერთმანეთს და ანცვიფრებენ მყურებელს ჩანაფიქრის სიღრმით.

ფილმის სტილი და იკონოგრაფია ისეთივეა, როგორც „საიათნოვაში“, მაგრამ ფილმში — „ამბავი სურამის ციხისა“ მეტი სივრცეა, მეტია ეპიკური და მაგიური მიმზიდველობა(...)

„ფილმოვი სერვის პრასოვი“, პოლონეთი

„ბროწეულის ყვავილის“ შემდეგ ფარაჯანოვის ახალი ფილმი არ გაკვირვებთ. მისი სტილი გამოირჩევა სტატიკური კადრი-სახეებით, რომელშიც ადამიანები, ცხოველები და საგნები ერთნაირად მნიშვნელოვანია. კინოს ხელოვნების არსის ძიებაში რეჟისორის სტილმა საინტერესო ევოლუცია განვლო. მისი ადრეული ფილმები გამოირჩეოდა რომანტიულობითა და დინამიკით, ისინი აერთიანებდნენ მოძრაობას, მუსიკას, სიტყვას. ამ სტილის ყველაზე მკაფიო გამოხატულებაა ფილმი — „მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილები“. მასში გუცულოთა ფოლკლორი საოცრად ლამაზ სანახაობასთანაა შერწყმული. მაგრამ სომხეთის ძველ კულტურასთან შეხვედრამ და საიათნოვას პოემების ფილოსოფიურმა სიმდიდრემ ზეგავლენა მოახდინა ფარაჯანოვის ესთეტიკაზე. მან უარყო დინამიკა და კინო სიმბოლური შინაარსით დატვირთული ფერწერის ნაირსახეობად აქცია.

„ამბავი სურამის ციხისა“ შექმნილია ქართულ მიწაზე, სადაც თვით ფარაჯანოვი დაიბადა. სურამის ციხე ინგრევა მანამ, ვიდრე მის კედლებში ნებაყოფილობით არ ჩაეტანება ჰაბუკი. ამ თემამ გამოხმაურება ჰპოვა ქართულ ლიტერატურასა და კინოში. საკმარისია გავიხსენოთ ივანე პერესტიანის მუნჯი ფილმი „სურამის ციხე“ (1923 წ.).

ფილმის თანავებტორია ცნობილი ქართველი მსახიობი დოდო აბაშიძე, რომელიც განსახიერებს ორ პერსონაჟს: — სიმონს — მუსიკოსისა და ხალხის შვილის სიმბოლოს, და ამის ანტიპოდს — ქვეყნის უძღებ შვილს,

სარწმუნოებისა და სამშობლოს უარყოფელი სიმან-ალას, რომელმაც მხოლოდ მონაწილეს შემდეგ ჰპოვა თავისი ადგილი ცხოვრებაში.

სიმონი პატარა ზურაბის მასწავლებელია იგი მოუთხოვს მას ამირან-პრომეთეს ამბავს, რომელმაც ადამიანებისათვის ღმერთებს ცეცხლი მოსტაცა, წმინდა ნინოზე, რომელმაც საქართველო ქრისტეს რჯულზე მოაქცია, და სხვ. სიმონი ერთადერთი მოწმეა ზურაბის გმირობისა. ხელოვნების როლის ალეგორიული ჩვენება — სახეთა სამყაროს დამაკავშირებელი ერთ-ერთი ელემენტი. სიმბოლური ორნამენტებისა და ზოგიერთ სცენაში საგნებისა და ადამიანების განლაგება ყოველთვის არაა გასაგები სხვა კულტურის მყურებლებისათვის. ეს გარემოება ფარაჯანოვის ფილმს მისტერიად აქცევს. მისი იდუმალება ესთეტიკური ზემოქმედების საშუალება ხდება და ფილმს უნივერსალურობას ანიჭებს...

„ნეილონის ნაძვის ხე“

„ფილმოვი სერვის პრასოვი“, პოლონეთი

საშუალო თაობის ქართველი რეჟისორი და მსახიობი რეზო ესაძე პოლონელი მყურებლისათვის ცნობილია მხოლოდ როგორც სახასიათო როლებს ნიჭიერი შემსრულებელი. ახლა მას საშუალება აქვს უფრო სრულად გაეცნოს მის შემოქმედებას. მხედველობაში გვაქვს მისი ფილმი „ნეილონის ნაძვის ხე“. იგი ფაქიზად გრძნობს და გადმოსცემს სინამდვილის, ადამიანთა ხასიათების, მათი ქცევის ნიუანსებს. „ნეილონის ნაძვის ხეში“ არ არის მთავარი გმირი, არ არის მოქმედება, ამ სიტყვის ჩვეული გაგებით. ჩვენ არ ვიცით პერსონაჟთა სახელები. ესაძის ფილმში ყოველ ეპიზოდს აქვს მნიშვნელობა, რადგან სცენები გამსჭვალულია უდარდელი იუმორით და ამავე დროს, მწარე ირონიით.

დღიდან კინოს არსებობისა რეჟისორები მოქმედების ადგილად ჩაკეტულ სივრცეს ირჩევენ, რათა შექმნან ატმოსფერო გმირთა ხასიათის საკვლევად და ცხოვრებისადმი ადამიანთა დამოკიდებულების გასაანალიზებლად. ამ ფილმის სიტუაცია ექსტრემალურთა რიცხვს ეკუთვნის. ასეთ პირობებში ადამიანი ისეთ ვნებებსა და ემოციებს ავლენს, რომლის არსებობის შესახებ ეჭვიც კი არ ჰქონია. ეს მეთოდი ენმარება მსახიობებს გადმოსცენ თუ როგორ თანაარსებობს ადა-

ბინში ხასიათის ურთიერთსაწინააღმდეგო თვისებები, როგორ ექცევა იგი სხვადასხვა განწყობილების გავლენის ქვეშ.

თხრობის მანერითა და თემატიკით „ნეილონის ნაძვის ხე“ გვაგონებს იუგოსლავურ დოკუმენტურ ფილმს „ავტობუსში“, რომელმაც 1986 წელს კარლოვი ვარის კინოფესტივალზე პრიზი მოიპოვა.

„უფიცო სტამა“, იტალია

იგი ქართველი რეჟისორია, როგორც იოსელიანი, შენგელაია, ფარაჯანოვი, აბულაძე და სხვა. ესაა ძალიან მდიდარი სკოლა საესე შემოქმედებითი ძიებით და ანტიკონფორმიზმით.

ესაძე მოგვითხრობს ავტობუსით ერთი მგზავრობის შესახებ. ესაა მოზრდილთა კინო. რეჟისორი აჩქარებს ინტრიგებს. ყველა მის ნაწყვეტებს სინკოპის მსგავსად, თითქოს საქმე ეხებოდეს ჯანს და ეს კინოენაა სწორედ, ყველაზე უფრო მეტად ჯანის ენას რომ გვაგონებს: მაყურებლები ცდილობენ წინასწარ გამოიკნონ რა მოხდება, მაგრამ ყველაფერი მონახაზის დონეზე რჩება. წინასწარ შეუძლებელია ფინალის შეცნობა. აქ არაა „თხრობა“ ტრადიციული გაგებით და ის ესაძეს არ აინტერესებს. ეს არის გზად შეგროვილი პერსონაჟების პოეტური შესწავლა. გლეხის თუ წვრილი ხელოსნის უბრალოების, მათი გულწრფელობის ჩვენება. ესაა ინტონაციური კინემატიგრაფი და სამწუხაროა, რომ უწყვეტი საუბარი, რომელიც მას ქართულ ენაზე მიყვება, ხშირად ხელს უშლის ჩვენს აღქმას. ფილმში თანდათან ხდება განზოგადება: მიკროსამყარო გარდაიქმნება მაკროსამყაროდ. მაგრამ მიზანი რომ მიღწეული იქნეს, მაყურებელი ჭკვიანი და გონიერი უნდა იყოს და თვითონ უნდა გააჩნდეს ფანტაზიის უნარი.

ესაა ულამაზესი ფილმი და არა გვგონია, რომ გორბაჩოვის წინა პერიოდში იგი აკრძალული ყოფილიყო არაარსებული პოლიტიკური მიზეზით. გარდა ამისა, საბჭოთა კავშირშიც, ისე როგორც ყველა სხვა ქვეყანაში, ფილმის გასვლა ეკრანებზე ფილმის გამჭირავებელ ორგანიზაციაზე დამოკიდებული, ისინი დაინტერესებული არიან დარბა-

ზებში ხალხმრავლობა იყოს, ამიტომ ავანგარდისტული და ძიებებით საესე ფილმები სამწუხაროდ, როგორც წესი, დიდ წინააღმდეგობებს აწყდება.

საქართველო
გინელოგია

„ბაზრბინი“

„ფილმ“, პოლონეთი

ჩვენამდე მოსული ცნობები საბჭოთა კინოში მომხდარი დიდი ცვლილებების შესახებ ჯერ კიდევ არ დასტურდება იმით, რასაც კინოთეატრების ეკრანზე ვხვდებით. იშვიათი გამოჩასისით, ჩვენი კინოთეატრების ეკრანებზე ტრადიციული მანერით გადაღებული საბჭოთა ფილმები გადის. მათ რიცხვს ეკუთვნის გიული ჭოხონელიძის „ბაგრატიონი“.

ჭოხონელიძემ, ბონდარჩუკის ნებართვით, გამოიყენა „ომი და მშვიდობის“ ზოგიერთი კადრი, მაგალითად, ბოროდინოს ბრძოლის ეპიზოდი. ამგვარად, ჩვენ ვხვდებით სხვა რეჟისორის მიერ გადაღებულ ბატალურ სცენებს, რამაც კული შედეგი გამოიღო. ჭოხონელიძე დაემორჩილა ბონდარჩუკისა და ნაწილობრივ თვით ტოლსტოის ეპოპეის პოეტიკას. საბჭოთა კრიტიკა დადებითად შეხვდა ამას და მიიჩნია, რომ ბოროდინოს ბრძოლის სცენები კარგად მოერგო ახალ კონტექსტს. ორივე ფილმის სცენართა თანავეტორმა ვასილი სოლოვიოვმა გამოსავალი ნახა: ქართველი თავადის ცხოვრებას სიკვდილისწინა მოგონებებით ვადმოგვეყვინ. მოვლენათქრონოლოგია ამ დროს დარღვეულია.

თუკი ბრძოლის სცენა არ იწვევს საყურდურს (თუმცა მაყურებლისათვის გაუგებარია ვინ გაიმარჯვა), სხვა ეპიზოდები გვიჩვენებენ რეჟისურის უმწეობასა და მონტაჟურ შეცდომებს. ფილმის მეორე ნახევარში ჩვენ დიდხანს ვერ ვივებთ, რომ საუბარია 22 წლის გმირის კარიერის დასაწყისზე. გულუბრყვილოა ბაგრატიონის სიკვდილის წინა სცენა. ფილმი მეორადია, მაგრამ მარტო ეს არ არის მისი მთავარი ნაკლი. ჭოხონელიძის სურათი ნაკლებად დაკავშირებული ტოლსტოის რომანთან, ვიდრე ბონდარჩუკის ნაწარმოები. თვით ჭოხონელიძე — საშუალო

ხელის რეჟისორი და მსახიობია. პატარა ქართული კინემატოგრაფის მოღვაწეებმა გადაწყვიტეს შეექმნათ ფილმი, რომელიც მათი გამოჩენილი თანამემამულის გმირულ ცხოვრებას ასახავდა, მაგრამ ეს კეთილშობილური ჩანაფიქრი წარმატებით ვერ დაგვირგვინდა. ფილმის ღირსებად შეიძლება მივიჩნიოთ რეკვიზიტის გულდასმითი შერჩევა და ისტორიულ მოვლენათა ასახვის უტყუარობა.

ისმის კითხვა: შეიძლებოდა თუ არა საინტერესო ბიოგრაფიული ფილმის შექმნა ამავე მასალის გამოყენებით? ვფიქრობ შეიძლებოდა, და ფილმში არის ამის დამადასტურებელი მომენტები. ცუდადაა დამუშავებული ბაგრატიონის დრამა: იგი ბრძოლაში იმა-

რჯვებდა, მაგრამ უბედური იყო პირად ცხოვრებაში. იმპერატორის დაში შეყვარებული ბაგრატიონი იძულებულია ცოლად ნიხორის/თავადის ქალი სკაფრონსკაია, რომელიც ტოვებს მას და რუსეთის მტრების ბანაკში აღმოჩნდება. ყოველივე ეს შესანიშნავი მასალა ნამდვილი და არა მონუმენტური დრამის საჩვენებლად(...)

ლონგინ კაცერსკი

უცხოური პრესისა და „სოვექსპორტფილმს“ ბიულეტენების მიხედვით მასალა მოამზადა

მ. კარახალიძე.

პირველი დაზგუში სურათები ქართულ ფერწერაში

XVIII ს. მეორე ნახევრისა და XIX ს. დასაწყისის ქართული პორტრეტული მხატვრობა

ირინე არსენიშვილი

დაზგუში სურათების პირველი ნიმუშები ქართულ ფერწერაში ჩნდება პორტრეტის ენაში XVIII ს. მეორე ნახევარში. XVIII ს. მეორე ნახევრისა და XIX ს. დასაწყისის პორტრეტული მხატვრობა სპეციალურად შესწავლილი არ არის. შ. ამირანაშვილი თავის ნაშრომში „ქართული ხელოვნების ისტორია“ (თბილისი, 1971 წ.), პორტრეტის ენას ახალი ხელოვნების წარმოშობის პროცესში წამყვან მნიშვნელობას ანიჭებს. ამ აღრეულ, ე. წ. „წარჩინებულ პირთა“ — პორტრეტების ჯგუფს ის სტილისტურად უკავშირებს XVIII ს. დამლევის რუსულ პორტრეტულ ფერწერას, მაგრამ, ამასთან

ერთად, აღნიშნავს მათ გარკვეულ განსხვავებას რუსული პორტრეტების ფერწერული მანერისაგან.

აღნიშნული პორტრეტების ატრიბუციას (ყველა მათგანი ხელმოწერელია) ართულებს ის გარემოება, რომ ამ ხანის ქართველი მხატვრების შემოქმედება, მიუხედავად არსებული ისტორიული ცნობებისა, მათი ბიოგრაფიისა და შემოქმედებითი მოღვაწეობის შესახებ, ნაკლებად არის შესწავლილი.

გვიანდელი შუა საუკუნეების ქართული ფერწერა, წინა ეპოქებთან შედარებით, ხასიათდება მხატვრული დონის დაცემით. XVIII ს. მეორე ნახევარი — XIX ს. პირ-

ველი ნახევარი ახალი ქართული ფერწერის ჩამოყალიბებისა და განვითარების საწყისი ეტაპია. მას ასაზრდოებდა სხვადასხვა მხატვრული ტრადიცია — რეტროსპექტული პოსტიზანტიური ხელოვნება, ხალხური ხელოვნების ტრადიციები, აღმოსავლური ხელოვნება და დასავლეთ ევროპის ხელოვნება, რუსული ფერწერა. ამ გარდამავალი ხანის ფერწერის ხასიათი რთული და მრავალფეროვანია. ახალი ხელოვნების, მისი გამოისახელობითი სისტემის ჩამოყალიბების პროცესში ხელოვნების ძეგლებში თავს იჩენდა რომელიმე აღნიშნული მხატვრული ტრადიციისადმი მკვეთრად გამოკვეთილი ორიენტაცია, ან იკრძობოდა მათი თანაარსებობის კვლი. საუკუნეების ქართული ფერწერის განვითარების შეფერხების დაძლევაში და ახალი შემოქმედებითი ძიებების გზაზე გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა დასავლეთ ევროპის ხელოვნებას, რომელმაც განსაზღვრა არა მარტო ახალი ქართული ფერწერის, არამედ მსოფლიო ხელოვნების განვითარების რეალისტური ორიენტაცია.

შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში და მინიატურაში არსებობდა ხანგრძლივი ტრადიცია ისტორიული პირებისა და ქტიტორთა გამოსახვისა, რომელთა იერში ჩანს პორტრეტული ნიშნები, — სახის სახასიათო ნაკვთების, სამოსის, ატრიბუტების გადმოცემა. ეს „ხატსებრი“ პორტრეტები არ წარმოადგენს პორტრეტებს ამ სიტყვის კემარტი მნიშვნელობით, მათში შენარჩუნებულია შუა საუკუნეების მხატვრული სისტემისათვის დამახასიათებელი პირობითობა, თუმცა აქ ჩასახლმა მხატვრულმა თავისებურებებმა მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ქართული პორტრეტის განვითარება.

გვიანფეოდალური ხანის საქართველოში (XVI-XVIII სს.) დასავლეთ ევროპის ხელოვნების გავლენის გავრცელების ორი გზა არსებობდა. პირველი იყო ევროპული ხელოვნების უშუალო გავლენები, რომლებიც განსაკუთრებით გაძლიერდა XVII-XVIII საუკუნეებში. კათოლიკე მისიონერების მოღვაწეობის შედეგად საქართველო ეზიარა დასავლეთ ევროპის კულტურას. განსაკუთრებით ინტენსიური იყო თეატინელთა ორდენის ბერების მოღვაწეობა. ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო დონ კრისტოფორო დე კასტელი, რომელიც

საქართველოში 1628 წელს ჩამოვიდა პადრე ანტონიო ჯარდნისა და ბერ კლაუდიუსთან ერთად. 1638-1649 წლებში საქართველოში, ოდიშის სამთავროში, მოღვაწეობდა მკვეთრ იტალიელი მისიონერი არქანჯელო ლამბერტი, შემდეგ ჯულიანი, ტოჩინელი და სხვანი. თითქმის ყველა მათგანი, ვარდა ძირითადი მოვალეობის შესრულებისა — სარწმუნოებრივი პროპაგანდისა — დახელოვნებული მხატვარი იყო.

XVII ს. 60-იან წლებში თბილისში კათოლიკე მისიონერებმა გახსნეს სკოლა, სადაც კათოლიკურ-ქრისტიანულ მოძღვრებასთან ერთად, ასწავლიდნენ ქართულს, იტალიურს და ლათინურ ენებსაც. მათ მოწაფეები ჰყავდათ, აგრეთვე, მეფისა და სხვა მსხვილ ფეოდალთა სასახლეებში. თბილისის ვარდა, მისიონერები მოღვაწეობდნენ გორში, ახალციხეში, ქუთაისსა და სხვა ქალაქებში. 1670 წლიდან რომის უმაღლეს თეოლოგიურ სასწავლებელში იგზავნებოდა ორი ყველაზე უფრო ნიჭიერი ახალგაზრდა თბილისის სკოლის კურსდამთავრებულთაგან. ზოგი ქართველი თავიდანვე იყო ნეპოლის საშუალო სკოლაში „სამოქალაქო მეცნიერებას“ სწავლობდა. 1629 წ. მისიონერებმა ქართველ მწიგნობრის ნიკიფორე ჩოლოყაშვილის (იობაქის) თანამშრომლობით რომში ქართული სტამბა მოაწყვეს და მისივე თანაავტორობით დაბეჭდეს ქართულ-იტალიური ანბანი ლოკვებიტურთ და ქართულ-იტალიურ ლექსიკონი. 1643 წ. რომშივე დაიბეჭდა ქართული გრამატიკა.

განსაკუთრებით გაძლიერდა ევროპული ორიენტაცია საქართველოში XVIII ს. დასაწყისში. „მუსლიმანი მეფეების“ ეპოქაში საქართველოში განრავლდნენ კათოლიკეთა მისიონერები. ეს პროცესი იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ კათოლიკოსი დომენტი თანახმა იყო პაპის უზენაესობა ეცნო და რომის ტაძრისათვის დაეკრა თავი².

ეს ისტორიული ფაქტები ასახევენ საქართველოსა და იტალიას შორის გარკვეულ კულტურულ ურთიერთობას. ბუნებრივია რომ საქართველოში და, კერძოდ, თბილისში XVII-XVIII საუკუნეებში იტალიიდან (მისიონერებს, სწავლის ან მოგზაურობის შემდეგ დაბრუნებულ ქართველებს ან ვაჭრებს) ჩამოჰქონდათ ხელოვნების ძეგლები, — ხატები, სურათები, მცირე პლასტიკის ნიმუშე-

ბი და ა. შ. გარდა ამისა, უთუოდ არსებობდა შემოქმედებითი კონტაქტები მისიონერებსა და ქართველ ოსტატებს შორის. არსებობდა მხატვრული სახელოსნოები, სადაც სრულდებოდა იტალიური ხელოვნების ნიმუშთა პირები.

დასავლეთ ევროპის ხელოვნების გავლენის გავრცელების მეორე გზა იყო XVII-XVIII სს. რუსული ფერწერა³, უკვე XV ს. დასასრულიდან რუსული კულტურა გარკვეულ მხატვრულ კონტაქტებს ამყარებს დასავლეთ ევროპის ხელოვნებასთან, უფრო ზუსტად, ეს კონტაქტები ვლინდება იმაში, რომ 1490 წლიდან ჯერ მოსკოვში, ხოლო შემდეგ პეტერბურგში ჩამოდის მრავალი უცხოელი მხატვარი: იტალიელები, გერმანელები, სკანდინავიელები, ინგლისელები, ჰოლანდიელები, ფლამანდიელები, ფრანგები, რომელთა შემოქმედების მეშვეობით რუსეთი ეცნობა ევროპულ ფერწერას, თუმცა დასავლეთ ევროპის მხატვრული კულტურის შემოქმედებითი ათვისება რუსეთში იწყება მხოლოდ პეტრეს ეპოქიდან (1690-1725), როდესაც ხდება გარდატეხა შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობაში და კულტურაში, იწყებს განვითარებას საერო ხელოვნება. პეტრეს ეპოქიდან რუსეთი ფართოდ ეხმარა ევროპულ ხელოვნებას.

უკვე XVII ს-ში რუსულ ხელოვნებაში პორტრეტს გარკვეული ადგილი უკავია. მოსკოვის საკურგლის პალატაში, რომელიც ამ ეპოქის ყველაზე მნიშვნელოვანი, წამყვანი მხატვრული ცენტრი იყო, რუს და სხვადასხვა ეროვნების მხატვრებთან (უკრაინელები, ბელორუსები, სომხები, ბერძნები, პოლონელები, შესაძლოა ქართველებიც) ერთად მუშაობდნენ დასავლეთ ევროპელი მხატვრებიც, თუმცა XVII ს-ში ევროპული მხატვრული გამომსახველობითი სისტემის გაცნობას და მის ათვისებას ჯერ არ ჰქონდა თანმიმდევრული და ორგანული ხასიათი. XVII ს. რუსულ პორტრეტში — „პარსუნაში“, როგორც მას უწოდებდნენ, ვლინდება წინააღმდეგობრივი ხასიათი ძველსა და ახალ მსოფლმხედველობას შორის. XVII ს. პორტრეტის მხატვრული სახე ხასიათის პირობითობით გამოირჩევა. მასში შენარჩუნებულია ხატის იერატიკული საზეიმო ხასიათი, მისი სიბრტყობრიობა და დეკორატიულობა. მხოლოდ დეტალებში ჩანს კონკრეტუ-

აგრატ ბატონიშვილის პორტრეტი

ვახტანგ ბატონიშვილის პორტრეტი





ვახტანგ ბატონიშვილის პორტრეტი

ლობა. ეს ნიშნები შენარჩუნებულია პეტრეს ეპოქის ზოგიერთ პორტრეტშიც.

პეტრეს ეპოქაში ფერწერაში ხდება გადასვლა ძველი ხატისებრი სტილიდან ახალ ევროპულ ხელოვნებაზე.

ახალი რუსული და ასევე ახალი ქართული ხელოვნების განვითარება, ეროვნული ხასიათის შენარჩუნებასთან ერთად, მკიდრო კავშირშია ევროპული ხელოვნების განვითარებასთან. მოწინავე მსოფლიო მხატვრული მემკვიდრეობის ათვისება ხდებოდა და ხდება ყოველთვის და ყველა ხალხის მიერ. მთავარია, რომ ეს ათვისება შემოქმედებითი იყოს. სწორედ პეტრეს ეპოქიდან იწყება ამ პროცესის დაჩქარება. ამან გამოიწვია ზოგჯერ მოულოდნელი შეთავსება სხვადასხვა ხასიათის მოვლენებისა. ევროპაში ხელოვნების თანმიმდევრული ეტაპობრივი განვითარება რუსეთში და ჩვენთანაც, საქართველოში, შემქმედროვებულ ხასიათს იძენს. XVIII ს. რუსული ხელოვნების ძეგლებში თავისებურად შერწყმულია რენესანსული მხატვრული სახის დამახასიათებელი მხარეები XVII-XVIII ს. რეალისტური ფერწერისა და ევროპული აბსოლუტიზმის ხელოვნების — ბაროკოს, კლასიციზმის, რუ-

კოკოს სტილისტურ ნიშნებთან. ეს თავისებურება განაპირობებს ამ ძეგლების ერთგვარ სიკრელესა და მრავალფეროვნებას. და, ამგვარად, სირთულესაც შემოქმედებით პროცესებისა და მხატვრული მიმდინარეობების კანონზომიერების აღდგენაში.

რაც შეეხება პორტრეტის ყანრს რუსულ ფერწერაში, აქ რეალიზმი ვითარდებოდა უფრო სუფთა სახით. მართალია, ამ ეპოქის რეალიზმი განსხვავდება XIX ს. მეორე ნახევრის რეალიზმისაგან. XVIII ს. რეალურობის ობიექტურობის ძიება გარკვეულწილად შეთავსებულია იდეალური სილამაზისაკენ სწრაფვასთან, რომელიც ვლინდება ხან ბაროკოს პარადულობაში, ხან როკოკოს სალონურ გრაციაში, ხან სანტიმენტალურ გრძობადობაში. XVIII ს. პირველი ნახევრისა და XIX ს. პირველი ნახევრის რუსულ პორტრეტის განვითარებაში „დედაქალაქის“ ფერწერასთან ერთად მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა პროვინციულ ფერწერას. მაგალი წოდების რუსი დიდგვაროვნები ხშირად კმაყოფილდებოდნენ თავიანთი ყრმა მხატვრების შემოქმედებით, რომელიც შორს იყო იმ დროის მოწინავე რუსული ხელოვნებისაგან. ამ მხატვრების ერთი ნაწილი თავიანთ პორტრეტებში ყურადღებას ამახვილებდნენ მხოლოდ გარეგნულ მსგავსებაზე, ატრიბუტების ნატურალურ გადმოცემაზე, მათი პორტრეტული სახეებისათვის არ იყო დამახასიათებელი ტიპიზაცია, ხოლო მეორე ნაწილის მხატვრულ მსოფლადქმას საფუძვლად ედო ხალხური ტრადიციები.

გამომდინარე ზემოთქმულიდან, ეპოქის მხატვრული იდეალის ხასიათი ძალიან რთულია, მრავალფეროვანი და გაპირობებულია რუსეთისა და ჩვენთვის საინტერესო — საქართველოს პოლიტიკური, სოციალური და კულტურული განვითარების სირთულეთ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საქართველოში ევროპული კულტურის გავრცელების მეორე გზა იყო რუსეთი. უკვე XVI ს-ში რუსეთსა და საქართველოს პოლიტიკური ურთიერთობების გარდა, კულტურული ურთიერთობებიც ჰქონდათ. შემოქმედებითი ძალების სიმცირის გამო ქართველი მეფეები და საეკლესიო მოღვაწენი ხშირად იწვევდნენ უცხოელ მხატვრებს, არა მარტო ბერძნებს, არამედ რუსებსაც. XVI ს. დასასრულ კახეთის მეფის თეიმურაზ I მიერ კახეთს იუ-

გენ მიწვეულინი მოსკოველი ოსტატები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მოსკოვის ქართული კოლონიის ისტორიული მნიშვნელობა რუსული და ევროპული მეცნიერების, ლიტერატურისა და კულტურის გაცნობისა და ათვისების თვალსაზრისით. მოსკოვის ქართულ კოლონიას საფუძველი ჩაეყარა XVII ს. 90-იან წლებში. მისი ფუძემდებელი იყო ვახტანგ V-ის ვაჟი, იმერეთის მეფედყოფილი არჩილი. 1724 წლიდან მოსკოვის ქართული კოლონია უფრო მრავალრიცხოვანად გახდა. ქართლიდან წასული ვახტანგ VI-ის დიდი ამაღის საგრძნობი ნაწილი მოსკოვს დასახლდა. ვახტანგს თან ახლდნენ ქართული კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეები: სულხან-საბა და ზოსიმე ორბელიანები, ვახუშტი ბატონიშვილი, მამუკა ბარათაშვილი და სხვა. ქარაულმა კოლონიამ, პოლიტიკურ მოღვაწეობასთან ერთად, რუსეთის დედაქალაქში ფართო ლიტერატურული და მეცნიერული მოღვაწეობა გაშალა, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა არა მხოლოდ ქართული მეცნიერებისა და კულტურის განვითარებაში. მან საგრძნობი წვლილი შეიტანა რუსეთის სულიერ და ინტელექტუალურ ცხოვრებაში¹.

სავარაუდოა, რომ ქართველების ნაყოფიერად შრომა, ლიტერატურასა და მეცნიერებასთან ერთად, ვრცელდებოდა სახვით ხელოვნების სფეროშიც, კერძოდ, ფერწერული პორტრეტის ყანრში, რომლის შემქმნელები შესაძლოა ყოფილიყვნენ კოლონიაში მცხოვრები ქართველი ოსტატები. ცნობილია, რომ ქართველი დიდგვაროვნებიც ლიტერატურულ და მეცნიერულ მოღვაწეობასთან ერთად, ვატაცებულნი იყვნენ მხატვრობით (მეფე გიორგი XII-ის ძე იოანე ბატონიშვილი). XVIII ს. მეორე ნახევრის პორტრეტებში უმთავრესად წარმოდგენილი არიან ის ქართველი მეფენი, ბატონიშვილები, დიდებულები, რომლებიც ცხოვრობდნენ მოსკოვის კოლონიაში, ან მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ მასთან. თუმცა, თავისთავად, ეს ფაქტი არ მოწმობს იმას, რომ ყველა ეს პორტრეტი შესრულებული უნდა ყოფილიყო უსათუოდ რუსეთში. ამას გარდა, აღსანიშნავია ისიც, რომ თბილისში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ადგილი ჰქონდა დასავლეთ ევროპის მხატვრული ტრადიციების გავლენას. რუსეთში ნამყოფ ქართველ მხატვრებსაც

(იხილეთ თურქესტანიშვილი, გრიგოლ და სოლომონ მესხიშვილები, ნიკოლოზ აფხაზი და შესაძლებელია, სხვებიც) საშუალება ჰქონდათ უშუალოდ გასცნობოდნენ და შეეხებოდნენ ბინათ ევროპული „მანერა“. რუსულ და მითუმეტეს ევროპულ პორტრეტულ ხელოვნებასთან შედარებით ქართული პორტრეტების შესრულების შედარებით ნაკლები ოსტატობა და სტილისტური სხვაობა იმ ვარაუდის სასარგებლოდ მეტყველებს, რომ მათი ავტორები ქართველი მხატვრები იყვნენ. ქართველი მხატვრებისათვის ევროპულმა რეალისტური გამომსახველობითი სისტემამ იყო ახალი, მისი ათვისება მოითხოვდა მათგან გამომსახველობითი საშუალებების დაუფლებას, დახელოვნებას. სწორედ ეს, ახალი მსოფლაღქმისა და ოსტატობის ჩამოყალიბების პროცესი, გარდამავალი პერიოდის ნიშნები ვლინდება ამ სურათებში.

არის კიდევ ერთი გარემოება, რაც მიგვანიშნებს მათ ქართულ წარმოშობას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პორტრეტები ხელმოუწერელია. ეს ფაქტი თავისთავად ეკვივს ქვეყანებს მათ შესრულებას რუსი ან, მით უმეტეს, ევროპელი მხატვრების მიერ, რადგან

ივანე ბაგრატიონ-მუხრანსკის პორტრეტი





მიხეილ სარაჯიშვილის
პორტრეტი (ფრაგმენტი)

ევროპაში და უკვე რუსეთშიც მხატვრის თვითშეგნება, სიამაყის გრძნობა საკუთარი მხატვრული ინდივიდუალურობის გამო, უკვე დიდი ხნის მანძილზე უქარნახებდათ მათ თავიანთ ნაწარმოებზე მოეწერათ ხელი. ხოლო რაც შეეხება ქართველ მხატვრებს, ისინი, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების ოსტატების მსგავსად, არ არღვევდნენ ამ წესს.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIX საუკუნის დასაწყისის ქართული პორტრეტების საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ჯგუფიდან, რომელიც დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, ბევრა მხატვრული სახის ხასიათითა და სტილისტური ნიშნებით ნათლად ავლენს დასავლეთ ევროპის ხელოვნების გავლენას. პორტრეტები შესრულებულია ტილოზე ზეთის საღებავებით. ზოგ შემთხვევაში ტილო დაჭიმულია ხის ჩარჩოზე, ხოლო ზოგჯერ დაკრულია მუყაოზე. უმეტესი მათგანი საკმაოდ დიდი ზომისაა, — 88X66, 82X66, 95X43.5, 69X54 სმ. და ა. შ. პორტრეტების ამ ჯგუფისათვის, „პარადული პორტრეტის“ ჟანრის თავისებურებების — გარეგნული იმპოზანტურობა, სამოსისა და ატრიბუტების სიმდიდრე (თუმცა ყურადღება არ არის არასოდეს

ამაზე გამახვილებული) — მიუხედავად, დამახასიათებელია მხატვრული სახეების მრავალფეროვნება. ამავ დროს ყველაზე უფროსაა ერთო შინაგანი წონასწორობა, შიშველსევებულიობა და მნიშვნელოვნება. ნეიტრალურ, არქიტექტურის ან პეიზაჟის ფონზე წარმოდგენილია თავისუფალ პოზებში მყოფ ადამიანთ ნახევარფიგურები, მთელი ტანით, ან მკერდამდე, რომლებიც თითქმის მთლიანად ასებენ სურათის ფორმატს. ინდივიდუალური დახასიათების სიმკვეთრე, სამოსისა და ატრიბუტების სიმდიდრე დამორჩილებულია საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის განზოგადებას, რაშიც ვლინდება არქიტექტონიკულობის გრძნობა პლასტიკური, მატერიალური მოცულობების განაწილებაში. მსხვილი პლანი, მშვიდი და, ამავ დროს, თავისუფალი პოზები, წერის განზოგადებული მანერა განსაზღვრავს მხატვრული სახის მნიშვნელოვნებას. აღსანიშნავია შესრულების გარკვეული ოსტატობა, განსაკუთრებით ზედაპირის ფაქტურის გადმოცემისას. თბილი, ერთიანი ტონალური გამა, მკვეთრად განათლებული, „გასხივოსნებელი“ სახეები მხატვრულ სახეს შინაგან კეთილშობილებასა და დახვეწილობას ანიჭებს. ქართული ფერწერისათვის ახალი გამომსახველობითი სისტემის ფარგლებში ვლინდება სიახლოვე შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის აყვავების ხანის (XI ს. დასაწყისი — XIII ს. შუა ხანა) ტრადიციებთან, — გამომსახველობითი ენის ლაკონიზმი, მხატვრული სახის შინაგანი წონასწორობა და მონუმენტური ხასიათი. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პორტრეტებში ერთი შეხედვისთანავე ჩანს ორიენტაცია დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაზე, შეუძლებელია მივუთითოთ ამ ეპოქას (XVII-XVIII სს.) რომელიმე მხატვრის, მხატვრული სკოლისა თუ რომელიმე სტილის უშუალო გავლენაზე, იგივე შეიძლება ითქვას ამ დროის რუსულ ფერწერაზეც. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს გამომსახველობითი ენის რეალისტური სისტემის დასავლურ წარმოშობასთან, მის ორგანულ ათვისებასთან, ხოლო მხატვრული ფორმისა და მხატვრული სახის ხასიათი გაპირობებულა ამ ეპოქის საქართველოს ისტორიულ-კულტურული ვითარებით და აიხსნება არა მხოლოდ იმით, რომ ქართული ხელოვნება თავისი განვითარების ტემ-

მით მნიშვნელოვნად ჩამორჩებოდა დასავლეთ ევროპას და თითქმის სამი საუკუნით ვეიან დაადგა რეალისტური განვითარების გზას, არამედ იმდროინდელი საქართველოს ურთულესი პოლიტიკური ვითარებით, როდესაც, ისე როგორც არასდროს, საქართველოს ისტორიაში, მწვევად იდგა ქვეყნის ფიზიკური და პოლიტიკური არსებობის საკითხი, რამაც, ჩვენი აზრით, მნიშვნელოვნად განსაზღვრა აღნიშნული ჯგუფის ქართული პორტრეტული ფერწერის თავისებურება, მხატვრული სახის წყობა. პიროვნების მაღალ ზნეობრიობას, სულიერ ღირსებებს დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა სამშობლოს ბედის გადაწყვეტაში. მხატვრული სახის ხასიათი ყველაზე უფრო სრულად გამოხატავდა ეპოქის მოთხოვნას.

თუ მხატვრული სახის აღნიშნული ხასიათი ამჟღავნებს გარკვეულ მსგავსებას პეტრეს ეპოქის პორტრეტებთან, — პიროვნებისათვის დამახასიათებელი აქტიურობა, მიზანდასახულობა თავისი ქვეყნის საკეთილდღეოდ; თვალშისაცემი განსხვავებაა გამომსახველობით ენის მხრივ. რუსულისათვის დამახასიათებელია ფერის ინტენსივობა, ერთგვარი სიჭრელე, ამვე დროს ფორმის გარკვეული „გაუბრალობა“ და დეტალების გადმოცემის ნიჟუსტე. რაც შეეხება XVIII ს. მეორე ნახევრის რუსული პორტრეტული ფერწერის ხასიათს, როგორც მხატვრული სახის საერთო წყობის, ასევე შესაბამისად გამომსახველობითი ენისა, ფორმის სტილისტიკის თვალსაზრისით შეუძლებელია გარკვეული მსგავსების დადგენა, თუმცა ეს ფაქტი არ გამორიცხავს ამ დროის რუსული პორტრეტულ ფერწერის დიდი მიღწევების გაცნობასა და გათვალისწინებას, რაც იჩენს თავს ცალკეული ქართული პორტრეტების ფერწერულ ოსტატობაში.

შემკვეთის აქტიური პოზიცია შემოქმედებით პროცესში, მისი მსოფლალქმა და ესთეტიკური გემოვნება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება ამ ეპოქის ხელოვნების განვითარებაში. მხატვრისა და შემკვეთის ურთიერთობის პრობლემა მით უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს მაშინ, როდესაც საკითხი ეხება პორტრეტების ამ ჯგუფის ოსტატების ვინაობისა თუ ეროვნების დადგენას, რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ სურათების მხატვრული თავისებურებანი ვაპირობებუ-

ლია ეროვნული მხატვრული ტრადიციები და ქართველთა სულიერი მისწრაფებები. უფლისწულ ალექსანდრე არჩილის ძისა და ივანე კონსტანტინეს ძის ბაგრატიონების მხატვრულ სახეებში მკაფიოდაა გამოვლენილი გმირული სული და ამავე დროს კეთილშობილება, ხოლო ბატონიშვილი ბაგრატი და უფლისწული ვახტანგი ჰარმონიულად განვითარებული პიროვნებებია. (შემთხვევითი არ არის ის, რომ უფლისწული წარმოდგენილია რენესანსული პალაცოს ფონზე). ამ პორტრეტებში მხატვრული სახის ხასიათის სხვადასხვა ასპექტები გახსნილია გარკვეულ ჰარმონიულ თანაფარდობაში, რაც განსაზღვრავს მათ შინაგან სიანოვებს რენესანსული ეპოქის გმირებთან. აქ წარმოდგენილ პირთა ინდივიდუალური დახასიათება, ამავე დროს ეპოქის მოწინავე ადამიანების ტიპური ნიშნების წარმოჩენაა. ეს კიდევ ერთხელ მოწმობს არა დასავლეთ ევროპის ხელოვნების უშუალო გავლენას (იმ დროს, როდესაც შეიქმნა ეს პორტრეტები, დასავლეთ ევროპაში და რუსეთშიც სულ სხვა ხასიათის ხელოვნება ვითარდებოდა), არამედ მხატვრული ტრადიციებისადმი თავისუფალ-

მიტროპოლიტ იოანე ბოდბელის (მაყაშვილი) პორტრეტი



შემოქმედებით მიდგომას. აღსანიშნავია პორტრეტების შესრულების განსხვავებული მანერაც. ზოგი მათგანი შესრულებულია ლოკალური ფერებით და „გლუვი“, გაპრიალებული ზედაპირი აქვს. ამ შემთხვევაში ხაზგასმულია ფორმის მატერიალურობა, სიმკვრივე. ზოგი კი შესრულების ფერწერულ ბით, მდიდარი ფერადოვანი გამით ხასიათდება.

ფერწერული ოსტატობითა და დახვეწილი გამოვნიებით გამოირჩევა ვახტანგ ბატონიშვილის პორტრეტი, აგრეთვე ბატონიშვილ ბაგრატიის პორტრეტი, ერეკლე II ძის უფლისწულ ვახტანგის, იოანე მყაუჭილიძე-მოდელის, მიხეილ გიორგის ძე სარაჯიშვილის პორტრეტები. ახალ ქართულ ხელოვნებაში სურათების ეს ჯგუფი დაზგური ფერწერის ის პირველი ნიმუშებია, რომლებმაც ძირითადად განსაზღვრეს ქართული რეალისტური ფერწერის შემდგომი განვითარების გზა.

შ ე ნ ი შ ვ ე ნ ა ბ ი :

1 ი. პ. დაუცოვა, Материалы для словаря художников, работавших в Грузии во второй половине XVIII—XIX века, Музей 7, Художественные собрания СССР, М., 1987.

2 მ. თამარაშვილი, ისტორია კოთლიკობისა ქართველთა შორის, თბ., 1902; საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1973, ტ. IV; დონ ჯუზეპე ჯულიე მილანელი, „წერილები საქართველოზე. XVII ს.“, თბ., 1964;

ა. ჩიქობავა, ჯ. ვათიშვილი, პირველი ქართული ნაბეჭდი გამოცემები, თბ., 1983.

3 ა. პ. მოდლერ, Иностраные живописцы и скульпторы в России, М., 1925.

ე. ს. Овчинникова, Портрет в русском искусстве XVII века, М., 1935.

ნ. Коваленская, История русского искусства XVIII века, М.-Л., 1940.

Лебедев Г. Е., Русская живопись первой половины XVIII века, Л.-М., 1938.

4. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1973, ტ. IV;

ნ. ა. Бердзенишвили, Путеводитель к выставке «Грузинская колония в Москве», 1953.

ვლ. ტატიშვილი, ქართველები მოსკოვში, 1959.

5 ლაზარევიჩი ვ. ნ., Портрет в европейском искусстве XVII века, М.-Л., 1937.

Западноевропейское искусство XVII века, Памятники мирового искусства, М., 1971.

Reau L., L'art au XXVIII-e siecle en France. P. 2, Stule Louis XVI. 1760-1789. Paris, 1952.

Giulio Carlo Argan, L'arte moderna 1770-1970. Roma, 1974.

ამ წერილის გამოქვეყნების მიზანით გთხოვთ გარემოებამ განაპირობა: დანაწილებით წერილთა სერიაში „ათწლეულების გზაგასაყარზე“, რომელიც დაიბეჭდა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ და ეხება ქართველ მხატვართა თაობის მხატვართა დაზგურ ფერწერას (1987 წ. №№ 7, 9, 10; 1988 წ. №№ 1, 2, 3, 4, 5, 6), და ამავე ჟურნალის 1987 წ. მე-1 ნომერში გამოქვეყნებულმა მისივე პასუხებმა რედაქციის მიერ დასმულ კითხვებზე. ეს კითხვები ეხებოდა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70 წლისთავისადმი მიძღვნილი გამოფენის მხატვრულ დონეს, ჩვენი ხელოვნების მთელ რიგ პრობლემებს, მხატვრული კრიტიკის ფუნქციის, ქართულ მხატვრობაში მოდერნიზმის მიმართულულებებს, ეროვნული ფორმის მისხვა საკითხებს.

თუმცა დ. ანდრიაძის წერილთა სერიამაც და საანექტო პასუხებმაც თვალსაჩინოდ დაგვანახა, რომ მათზე რეაგირება საჭიროა, დიდხანს ვიკავებდით თავს, რადგან, ჯერ ერთი, ვიზიარებდით თვით ავტორის ერთგვარ გამოთქმულ აზრს, რომ დაწუნება და უარყოფა „ზშირად უკუეფექტს — რეკლამის როლს ასრულებს“, რისი დაშვებაც და, შესაბამისად, ავტორის ნაშრომების გარკვეულ მნიშვნელობამდე აყვანაც არ გვინდოდა, და მეორეც — ლოიალურობა ვარჩიეთ. მაგრამ ნაშრომის იმ მონაკვეთმა, რომელიც ჟურნალის ამა წლის მე-5 ნომერში გამოქვეყნდა, საპასუხოდ უკვე თავისთავად გვიბიძგა. მასში თვალსაჩინოდ გამოიკვეთა ავტორის პოზიცია, რომელიც მთელს მის კვლევას აისახა და ბოლოს სიტყვიერადაც დაკონკრეტდა: „სიბრალული პოზიცია არაა, ეს უფრო პოზიაა. ადამიანი ან უნდა გიყვარდეს, ან უნდა გტუდეს. ადამიანური ურთიერთობის და საერთოდ ცხოვრების აზრი ამგვარ მაქსიმალიზმში — ნამდვილ სიყვარულში ან ნამდვილ სიძულვილშია“ — წერს იგი. ეს არა მხოლოდ გარკვეულ კონტექსტში ჩართული ეფექტის მომხდენი ფრაზაა, არამედ, როგორც მისი ნაშრომიდანაც ჩანს, ავტორის ცხოვრების განმსაზღვრელი გზაა, პოზიციაა, რომელიც არა მარტო პირად ურთიერთობებს გულისხმობს, არამედ მის საქმიანობასაც, და იმ საგანსაც, რომელსაც ის სწავლობს —

პასუხად ნერილაბისა — „ათნლაულები გზაგასაყარზე“

ნანა ყიფიანი

ქართულ ხელოვნებას. მთელს კვლევაში იკვეთება ირონიას ამოფარებული აგრესია და, როგორც ჩანს, გრძნობა იმდენად სპარბოზს ლოგიკას, რომ კვლევის შედეგად მიღებული პოზიციის დამასახულებელი მეცნიერული მტკიცება, უნებურად უგულველყოფილიც კი არის. ეს აგრესია, არ გვინდა ვიხმაროთ მისივე სიტყვა, „სიძულვილი“, მის კოლეგებზეც, ხელოვნებათმცოდნეებზეც ვერცელდება: „დროა მოვეშვათ კრიტიკაში ე. წ. „ხელოვნების ისტორიის“ კურსავალილ „სპეციალისტთა“ მოზიდვის „საკადრო პოლიტიკას“. კაცმა თავად უნდა გადაწყვიტოს, რომელ პროფესიას აირჩევს. მათ კი, ვინც ე. წ. „სიძველეთმცოდნეობას“ ეტაუნება, თავადაც იციან, თუ რატომ ირჩევენ ამ გზას. ჩვენ კი გაუთავებლად ვუკიყინებთ, რომ ისინი თავს არიდებენ თანამედროვე მხატვრული მოვლენების კვლევას. მე ასე ვიტყოდი — თავს კი არ არიდებენ, საკუთარი თავის იმედი არ აქვთ, მოკლებულნი არიან სპეციალურ სამწერლო ტალანტს, მხატვრული ფორმის გრძნობასა და ესთეტიკური და კულტუროლოგიური ფენომენის წვდომას, და რაც მთავარია, დამოუკიდებელი, ორიგინალური აზროვნების შემოქმედებით უნარს“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, № 11).

ავტორის აგრესიული პოზიცია მას ისეთ არაკეთილმოსურნე ძალად აქცევს, რომელმაც შეიძლება მოახდინოს თავისი უარყოფითი გავლენა თუ ხელოვნებათმცოდნეებზე არა, ყოველ შემთხვევაში ზოგიერთი მხატვრის შემოქმედებაზე, არასრულფასოვნების კომპლექსი გაუჩინოს და ფსეულებათა ისეთი გადაფასებაც მოახდინოს, რომელიც აღრევს მხატვრულ ღირებულებათა შეფასების კრიტერიუმებს. ამჯერად ჩვენი მსჯელობა წარიმართება

არა იმ პრობლემათა განხილვის მიმართულეებით, რომელსაც ავტორი აყენებს და, როგორც ჩანს, უეჭველი გადაჭრის პრეტენზიაც აქვს (თუმც მათ ძალაუფლებურად მაინც შეეხებოდა, მაგრამ მსჯელობის ამ მხარეს პასუხი შემდგომ, უფრო ვრცლად გაცემა), არამედ შეეჩერდებით იმ მეთოდზე, რომლითაც ის კვლევის დროს ხელმძღვანელობს. ბუნებრივია, აღნიშვნის ღირსია, რომ ნაშრომი — „ათწლეულების გზაგასაყარზე“ ქართული დაზგური ფერწერის პრობლემების, კერძოდ 60-იანელ ფერმწერთა შემოქმედების ერთგვარი განზოგადებული, თეორიული გამოკვლევის პირველი ცდაა. დასაფასებელია, რომ ავტორმა გაიაზრა დაზგური ფერწერის სხვადასხვა მხრიდან შესწავლის, და ამდენად, მთლიანობაში მოცვის, დროით მოტანილი აუცილებლობა.

მაგრამ საქმე ისაა, რომ სწორედ ამ მომენტმა — ქართველ 60-იანელთა დაზგური ფერწერის მთლიანი ფოდელის წარმოდგენის სურვილმა, ავტორის კვლევას კონკრეტულობა ჩამოაცილა, მასალა ზოგად-თეორიული მსჯელობის ფონზე მთლიანად დაიკარგა, ხდება არა ლოგიკური სვლა კონკრეტულიდან ზოგადისაკენ, არამედ წინასწარ აღებული ცნობებისათვის კონკრეტული მასალის მექანიკური მიყენება. ავტორის მიზანი, რომელსაც იგი წერილთა სერიის დასაწყისში აცხადებს, — ზოგადი მხატვრული ისტორიული პროცესის შესწავლა, 60-იანელთა დაზგური ფერწერის სისტემატიზება, — ვერ განხორციელდა.

ამის მიზეზი კვლევის მეთოდის ფარგლებში არამტკიცე შემოსაზღვრულობაში მდგომარეობს. საკმაოდ რთულია ამ ნაშრომის რომელიმე დისციპლინისადმი — მხატვრული კრიტიკისადმი, პუბლიცისტიკისა და ჟურნალისადმი თუ ხელოვნების თეორიისადმი

მიკუთვნება, მაშინ როდესაც, ყოველ მათგანს თავისი მყარი სპეციფიკა გააჩნია და საკმაოდ განსაზღვრულ ამოცანებს ისახავს მიზნად. დ. ანდრიაძის ნაშრომი, თითქოს „უნივერსალური მეთოდის“ მოძიების ცდაა, რაც, ბუნებრივია, უშედეგოდ დამთავრდა და სულ ოდნავდაც არ გაამდიდრა ის ცოდნა, რომელიც უკვე არსებობს ქართული ხელოვნების ამ სფეროში. კვლევის მეთოდის ფარგლების შემოუსაზღვრელობამ მოიტანა ერთდროულად ესთეტიკური, სოციოლოგიური, ფსიქოლოგიური და სხვა ასპექტების მხოლოდ წამოჭრა, და ისიც არა ქართულ დაზგურ ფერწერასთან კავშირში, არამედ ზოგადი უკონტექსტო მსჯელობის დონეზე და მის ფონზე ქართული დაზგური ფერწერის მხატვრული ენის, ფორმის, ელემენტების მრავალფეროვნების და მასში რომელიმე ელემენტის უპირატესობის, ხატოვანი, ემოციური წყობის, ეროვნული პრობლემების და გენეტიკური კავშირების მოძიების მცდელობა, უფრო სწორად, სურვილი. აქ გვახსენდება თვით ანდრიაძის მსჯელობა მხატვრული კრიტიკის რაობის შესახებ, სადაც იგი აღნიშნავს: „...კრიტიკოსმა, შეიძლება მცდარადაც შეაფასოს მხატვრული მოვლენა, თუ ესთეტიკური ფენომენი, მაგრამ თვით მსჯელობის პროცესი დარჩეს აზროვნების შედეგად... ამ მხრივ, ზოგიერთ შემთხვევაში მსჯელობის მანერით გატაცება კი გამართლებულად მიმაჩნია, თუ იგი ღრმა ინტუიტიური კვრეტისა და შემოქმედებითი ნათელხედის შედეგადანით აღებული“. ეს საგნებით მართებულია, როდესაც საქმე მართლაც მხატვრულ კრიტიკას ეხება — სუბიექტურს თავისი ბუნებით — და არა მოვლენის თანმიმდევრულ მეცნიერულ კვლევას. დავუკვირდეთ, რომ იმ მრავალრიცხოვან ლიტერატურაში, რომელიც მხატვრული კრიტიკის, როგორც დარგის თვითგამორკვევას და თვითდადგენას ეხება, თუმცა აღნიშნულია მისი ფუნქციონირების მრავალმხრივობა, იგი მაინც, ძირითადად ითვალისწინებს შემოქმედისა და საზოგადოების კონტაქტების ფარგლებს და ამდენად მათ შორის ურთიერთობის მარკუგულირებელ ფუნქციას იღებს თავის თავზე. ამდენად, კრიტიკულ-შემფასებლური თავისი ბუნებით, მ. კავანის განსაზღვრება რომ მოვიშველიოთ, იგი კონკრეტულ-პუბლიცის-

ტურ ხასიათს ატარებს. მიზანია დამატკიცოს მოვლენის, კონკრეტული ნაწარმოების ცალკეული მხატვრის შემოქმედების მიმართულების ფასეულობა, გახადოს იგი მიღების ღირსი ან უარყოფილი იგი. კრიტიკა გამოდის გარკვეულ იდეოლოგიად, იმ შემთხვევებითი მიმართულების ინტერესის დამცველად, რომელიც ახლოა მის მოფლმხატვრობასთან — ესთეტიკურთან, იდეურთან, მხატვრულთან და იგივე მსოფლმხატვრობრივი პოზიციიდან უარყოფელის ფუნქციას იღებს თავის თავზე; შეუძლია წინასწარ განკვირტოს მხატვრული ფასეულობა და უფლება აქვს, სუბიექტური შეცდომად დაუშვას, მის უფლებებშია აირჩიოს მხატვრული ცხოვრების რაიმე გამოვლინება და არ მიიღოს ან სრულიად არ შეეხოს სხვას. მითუმეტეს, რომ იგი განიხილავს მხატვრულ ცხოვრებას არა მთელს მის მთლიანობაში, არამედ მხოლოდ ნაწილს, ფენას, ანუ მიზნად არ ისახავს თავისი თანადროული ხელოვნების მთლიანი მოვლენის წარმოდგენას და მისი, როგორც ერთიანი, განვითარებადი სისტემის შიდა პროცესების კანონზომიერებათა ასახვას. ამიტომ, სუბიექტური, და ამდენად, გარკვეულწილად ტენდენციური თავისი ბუნებით (ცხადია, ტენდენციურობა არ გამოირიცხავს ობიექტურად სწორი შეფასების მიცემას), იგი „მსჯელობის მანერით გატაცებას“ მიზანდასახულად თავისი აზრის დამტკიცებისაკენ მიმართავს, თავის ინტერესებს უმორჩილებს, რაც, ჩვენი აზრით, გამორიცხულია მეცნიერული კვლევისას, რაზეც ქვევით მოვახსენებთ.

და კიდევ ერთი მხატვრული კრიტიკის მეთოდის შესახებ. კრიტიკული აზრის (დადებითის თუ უარყოფითის) განსამტკიცებლად მას თავისი ფორმა აქვს მოძიებული. იყენებს რა სხვადასხვა მეცნიერულ ცოდნას — ისტორიას, ხელოვნებათმცოდნეობას, ფსიქოლოგიას, ფილოსოფიას, სოციოლოგიას და ა. შ. — იგი მიმართავს სხვადასხვა მეთოდის სინთეზს, რომელიც მიმართულია მოვლენის შეფასებასა და ამ შეფასების იდეური დასაბუთებისაკენ. აქ ჩანს ყველაზე უკეთ მისი სპეციფიკაც — მრავალ მეთოდთა სინთეზი და მიზანი — კრიტიკული შეფასება — უძღებს მასალის ერთგვაროვან ხასიათს, ერთი მხატვრული ნაწარმოების, ერთი ტენდენციის, ერთი მიმართულების და

სხვა კვლევას, და არ გულისხმობს დროში და სივრცეში განვნილ ხელოვნებას, ე. ი. მის ისტორიულად განვითარებად და მრავალმხრივ, მრავლისმომცველ მოვლენათა წვდომას. იგი კონკრეტული ობიექტით იფარგლება და მიმართულია ამ კონკრეტულის ყოველი მხრიდან განხილვისაკენ, მისი შეფასებისაკენ და ღირებულების დადგენისაკენ. სწორედ ამიტომ მხატვრულ კრიტიკაში ამგვარი სინთეზური მეთოდი მისაღებია, რადგან მას თვით ობიექტის ერთგვაროვნება უწყობს ხელს. მისი ყოველმხრივი კვლევა ამ დროს დასაძლევია, რაც არ ხერხდება ხელოვნების, თუნდაც ერთი დარგის, მის მრავლანობაში შესწავლის შემთხვევაში, როდესაც საქმე გვაქვს დიფერენცირებულ და განვითარებად მოვლენასთან. ეს აშკარად გამოიკვეთა ანდრიაძის ნაშრომშიც, რომელმაც, მსჯელობით გატაცებულმა, 60-იანელთა დაზგური ფერწერა ერთგვარად გვერდზე ჩამოიტოვა. მიზეზი ერთია: არ იყო თავიდანვე გათვალისწინებული, რომ ამ თაობის დაზგური ფერწერა არაერთმნიშვნელოვანი მოვლენაა, არამედ სხვადასხვა მხატვრული ტენდენციის შემცველია და შინაგანად დიფერენცირებული. ამ რთულ წყობაში კი მოსაძიებელია ის არსებული მყარი სტრუქტურა, მის შემცველ კომპონენტთა ის ურთიერთკავშირები, რომელიც ქართულ ფერწერას აყალიბებს როგორც მთლიანობას, სისტემას, ბუნებრივია, დინამიკურს თავის განვითარებაში. ამ თაობის მხატვართა დაზგური ფერწერის, როგორც არაერთმნიშვნელოვანის, არამედ მრავლადგანტოტვილისა და განვითარებადის მთლიანობის მოცვა აუცილებლად ითვალისწინებს კვლევის სხვადასხვა დონეს, კვლევის სისტემათა იერარქიას, მათი ერთმანეთისაგან გამიჯვნას და ამ გზით თანაარსებობას, რომლის საბოლოო მიზანს წარმოადგენს მთლიანი მოდელის შექმნა და რომლისთვის ჯერ არ არსებობს ის უნივერსალური მეთოდი, თავის თავში რომ გააერთიანებს მასში შემავალ და ამდენად, შესასწავლ ყველა ასპექტს. თუკი მკვლევარი ამ გზას აირჩევს, მისი კვლევა ქაოტურ, ეკლექტურ სახეს მიიღებს და როგორც ერთ-ერთი რუსი მკვლევარი წერს:

«...мы потеряем в изучаемом нами предмете, как раз то, что для нас должно быть прежде всего важно — его конкретное единство». (Актуальные вопро-

сы методологии современного искусства — знания, М., 1983, стр. 96.)
ჩვენ ამგვარ მოთხოვნას დ. ანდრიაძის ნაშრომს არ წაუყუენებდით, იგი რომ ვთქვათ, გამოფენის განხილვა ყოფილიყო, მაგრამ ნაშრომის სათაური უკვე თავისთავად ბერძნისმომცველი და მრავლისმტვირთავია თავის თავზე, მასში ვლინდება ავტორისეული მიზანი ისტორიული კუთხით შეფასდეს მოვლენათა თანამიმდევრობა და ფასეულობა. სათაური ასეთია: „ათწლეულების გზავსაყარზე; თანამედროვე ქართული ფერწერა ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კონტექსტში“. იმედია, სათაურში ნახსენები ხელოვნებისა და თეორიის კონტექსტი, ზოგადად ხელოვნების ისტორიის არ გულისხმობს, თუმცა მიდრეკილება ამისკენ აშკარაა. ეს ამოცანა დღესდღეობით დაუძლველია, რადგან თვით ქართული 60-იანი წლების თაობის დაზგური ფერწერა, როგორც თავისთავად, ლოკალური მოვლენა, ჯერ კიდევ რიგაინად არ არის შესწავლილი. არ არის შესწავლილი მისი რეალური ადგილი ქართული ფერწერის განვითარების საერთო პროცესში. თუმცა, ცხადია, რომ ამ პრობლემათა შესწავლა აუცილებლად გულისხმობს გარე კულტურებთან, თანადროულ ხელოვნებასთან კავშირების მოძიებას, მაგრამ სხვა აქცენტით — უპირველესად ქართული ხელოვნების რაობის ობიექტური შეფასებისათვის და არა მისი ადგილის მოძიებისათვის, დადგენისათვის თანამედროვე ხელოვნების განვითარების ერთიან პროცესში. ეს უკვე კვლევის შემდგომი ეტაპია. ყოველ შემთხვევაში, გასათვალისწინებელია, რომ თავის საზღვრებში განვითარებადი ქართული დაზგური ფერწერის მიმართება ერთიან ხაზთან სპეციფიკურია, განსხვავებულია, და მისი ევროპულ ხელოვნებასთან თანადროულობის კონტექსტში განხილვა მისი ლოკალური მნიშვნელობის გამოვლენამდე მიგვიყვანს.
რაც შეეხება ხელოვნების ისტორიასა და თეორიას, ავტორს უნდა გვახსენოთ, რომ ხელოვნების ისტორია სწავლობს „ცალკეული ქვეყნისა თუ მხატვრის შემოქმედების განვითარებას, ხელოვნების ფორმებისა და საშუალებების, მასში გამოხატული შინაარსის ცვალებადობას ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე“ (ქართული ენციკლოპედია, ტ. 11. ხელოვნებათმცოდნეობა, ავტ. დ. თუმანიშვილი). მივაქციოთ ყურადღება, რომ გან-

თთარება გულისხმობს დროის კატეგორიის გათვალისწინების აუცილებლობას და დროში განვითარებადობის დადგენას, და ეს როგორც ქვეყნის, ისე ცალკეული მხატვრის შემოქმედებასაც ენება. ქართველ 60-იანელთა დაზღური ფერწერის შესწავლა ცალკეული მხატვრის შემოქმედებით იწყება და ამ მხრივ აუცილებელია არა მარტო მხატვრული ნაწარმოების თუ მხატვრის შემოქმედების ინტერპრეტაცია, რაც მხატვრული კრიტიკის ფუნქციის საზღვრებში თავსდება, არამედ მისი საშუალებით ისტორიულ თანმიმდევრობათა, განვითარების გზის რეკონსტრუქციის უნარი, შინაგანი, მაგრამ არა გაყინული, არამედ მოძრავი სტრუქტურის გამოვლენისათვის. ამისათვის თანაბარი სიძლიერით უნდა მოხდეს როგორც მხატვრული ფორმის, ისე შინაარსის ისტორიული და მხატვრული შეფასება, ტექნიკის რაციონალური გამოკვლევა, და ანდრიადის მიერ გაზიარებული თეზისის — სადაც „რა“-ს მნიშვნელობას სჭარბობს „როგორი“ — უარყოფა და მათი თანაბარი სიძლიერით შესწავლა, რადგან „როგორ“-ში — ე. ი. მხატვრულ ფორმასა და ტექნიკაში რეალიზებული ის, რაც „რას“, ანუ კონკრეტული დროის მსოფლმხედველობას გამოხატავს, მხატვრულ-სტილისტური, მსოფლმხედველობითი, მეტნაკლებად სრული მოდელის გამოვლენისთვის კი, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ცალკეულიდან, კონკრეტულიდან ზოგადისაკენ სვლა შეგვიწყობს ხელს და არა პირიქით: ცალკეული ძეგლებისა და შემდეგ უფრო ფართოდ, ტენდენციათა, მიმართულებათა შესწავლა. ამ მხრივ აუცილებელია სისტემატიზაცია, მსგავს კატეგორიათა ურთიერთშედარება და სისტემის აშენება.

რა მივიღეთ დ. ანდრიადის ნაშრომში? საკმაოდ ვრცელი, ასაკობრივი და შემოქმედებითი თაობის ურთიერთგამიჯვნის, მხატვრული ნაწარმოების ფუნქციონირების, მხატვრისა და მასუბრების ურთიერთობის, შემოქმედის ფსიქოლოგიის, დაზღური ფერწერის ზოგადად პირობითი ენის შესახებ, ქართულ ფერწერაში ენართა მოძრაობის, თანაფარდობის არასრული სურათის ასახვის და ერთმანეთთან უკავშირო, შუა გზაში მიტოვებული, თეორიული მსჯელობების შემდეგ, მოდის ცალკეულ მხატვართა შემოქმედების

მოკლე განხილვები. დარღვეული წინასწარობა ამ ორ ნაწილს შორის არა მათ სიჭრტე-სიმოკლეში აისახება, არამედ მათ შორის კავშირის გაწყვეტაში — თეორიულმა სისაფუძველმა გამოხატულება ვერ ჰპოვა კონკრეტული მასალის შესწავლისას, რომელიც დავიდა მოწონება-არმოწონებით შეფასების დონეზე. ავტორმა არათუ ისტორიული კუთხით განხილვას, არამედ ფორმალური ენის შესწავლას არ მოაწოდმა დრო და არ დაუთმო ადგილი, მიმოხილვითი სახე მიანიჭა მსჯელობას და ელემენტარული სისტემატიზაცია კი არ მოახდინა. რჩება შთაბეჭდილება, რომ ავტორი მასალასაც კი არ გაეცნო.

ჩვენთვის გაუგებარია, რა პრინციპით მოუყარა თავი მან ისეთ განსხვავებულ მხატვრულ ტენდენციათა მქონე მხატვართა შემოქმედებას, როგორიცაა ალ. ბანძელაძე, ს. ჩახოიანი, ე. მეძმარიაშვილი, ავ. ვარაზი, ელ. ბერძენიშვილი, ო. სულავა, თ. მირზაშვილი, რ. თურქია, და რატომ არ მოახდინა ამ ტენდენციათა მკვეთრი გამიჯვნა მხატვრულ კონცეფციათა განსხვავებულობის გამოვლენის დონეზე, რომელიც პირველ რიგში მხატვრულ ფორმაში ვლინდება, იმ „როგორის“ გამოვლენაში, რომელიც საბოლოოდ „რას“ მნიშვნელობას დაადგენდა, და რატომ შემოიფარგლა თითოეული მხატვრის მხოლოდ ერთფეროვანი ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნით? რატომ დაკარგა ისტორიულობა, როდესაც აქცენტი სათაურში თითქოს სწორედ ხელოვნების ისტორიაზე ანუ ისტორიულ კანონზომიერებათა გამოვლენაზე კეთდება? თითოეული მხატვრის შემოქმედების მოკლე განხილვები ავტორმა გაყინულ, სტატიკურ დროში, უფრო სწორად, დროის კონტექსტიდან ამოვარდნილად მოგვაცნოდა, და ამავე დროს დასაბუთების გარეშე შეაფასა იგი. ეს მხატვრული კრიტიკის კრიტიკულ-შემფასებლურის და არა ხელოვნების ისტორიის მეცნიერულ-შემეცნებითა ბუნების სპეციფიკაა. მხოლოდ ერთ მაგალითს მოვიყვანთ — ალ. ბანძელაძის შემოქმედების განხილვა. ჯერ ერთი, ჩვენთვის გამაჯერებელი არ არის მის მიერ მხატვრის შემოქმედების შეფასება, რომელიც ფორმის ანალიზის გარეშე კეთდება, და ექვემოტანელი დასკვნის სახით მოგვეწოდება. მეორეც, ჩვენი აზრით, დღესდღეობით და დღევანდელი ქართული მხატვრობის განვითარების

გზის ფონზე, მისი როგორც მხატვრული მოვლენის არსებობა საგულისხმოა, რადგან იგი არსებობს როგორც ფაქტი. მხატვრულმა ანალიზმა იგი შეიძლება, როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულების მქონე უარყოფს, მაგრამ მისი მნიშვნელობა ყურადსაღებია იყოს ხელოვნების ისტორიის თვალსაზრისით და ამის გათვალისწინება აუცილებელია. თუკი დღეს ჩვენთვის გასაგებია 50-იანი წლების ბოლოს ახალგაზრდა თაობის მხატვართა გატაცება იმპრესიონიზმით, ევროპული ფერწერის ასი წლის წინანდელი მიმდინარეობით, — და ჩვენ მას ჩვენს ხელოვნებაში ეტაპურად მოვიხსენიებთ — რომელმაც მეტანა ფერწერის სპეციფიკის გადააზრება, ახალი მხატვრული ფორმალური ენის ჩამოყალიბება, ჟანრთა გამრავალფეროვნება და ა. შ. (რაც, სხვათა შორის, 1910-20-იანი წლების ქართულ ფერწერაში ნაწილობრივ გაკეთებული, მაგრამ მეტად გვიან შემჩნეული იყო და თავის დროზე საქმოდ იმიტაციურ ხასიათს ატარებდა), რატომ არ შეიძლება ასეთსავე კანონზომიერ პროცესად ჩაითვალოს თანამედროვე ქართულ ფერწერაში აბსტრაქციონიზმის შემოქმა. ამ ფაქტის კრიტიკული შეფასება — ცუდი თუ კარგი — მოვლენის წყდომის ერთი მხარეა. მეორე მხარეა ისტორიული განპირობებულობა. შესაძლოა იგი არ წარმოადგენს ჩვენი ხელოვნებისათვის ორგანულს და გარედან მიღებულია, მაგრამ შეიძინოს ფუნქციონირება ჩვენს ნიადაგზეც, გარკვეული გავლენა მოახდინოს ხელოვნების შემდგომ განვითარებაზე, შესაძლოა სახე იცვალოს, მაგრამ ახალი ტრადიცია შექმნას, განვითარების სტიმულად წარმოადგეს (როგორც თავის დროზე იმპრესიონიზმი, დღეს ქართულ დაზგურ ფერწერაში სახეცვლილი). ამას შემდგომი ისტორია დაგვანახებს. ამ მხრივ აბსტრაქციონიზმის დამკვიდრების ფაქტი არა მარტო მხატვრული ღირებულების დადგენით, არამედ გარკვეული ეტაპობრივი აუცილებლობის გათვალისწინებით უნდა მოხდეს.

ჩვენ არ ვამბობთ, რომ აბსტრაქციონიზმი ერთადერთი გზაა ჩვენი ხელოვნებისათვის, მაგრამ იგი შესაძლოა ერთი-ერთი საშუალება გახდეს, გამომსახველობითი საშუალებების და თუნდაც, მხატვრული აზროვნების განახლების გზად წარმოგვიდგეს. ხელოვნების განვითარება ტრადიციის უარ-

ყოფას და ახალი ტრადიციის ჩამოყალიბებას გულისხმობს. ჩვენ კატეგორიულად არ ვამტკიცებთ ჩვენი მსჯელობის სისწორეს, მხოლოდ იმაზე მიუძინებთ, რომ მხოლოდ ეს ნას თავისი განმაპირობებელი მიზეზები აქვს და მისი ლოგიკა მეცნიერულად მოსაძიებელია. ამდენად ავტორის მსჯელობა ზოგადად აბსტრაქტული ხელოვნების რაიბაზე და მისი ამ საკითხში „გათვითცნობიერებულობა“ ამ შემთხვევაში არაფრის მონაცემია და ჩვენ მასზე არც შევჩერდებით.

გარდა ამისა, თუ ისტორია ცვალებადობას გულისხმობს, ქართველ 60-იანელთა ფერწერაც, შესაბამისად სახეს იცვლის და დროში გაჩერებული არ არის. ალ. ბანდლაძის იგივე „არსენას ლექსიდან“ აბსტრაქციამდე უდავოდ არსებობს შინაგანი მოძრაობა, რომელიც მხატვრის შემოქმედების შიდა მხატვრულ ლოგიკას ექვემდებარება.

„რაფინირება“, „დახვეწილობა“, „კარგი ფერწერა“, „ფერის კარგი გრძნობა“, „ფერი-სა და პლასტიკის არტისტიზმი“, „რისიკიანი მანერა“, „პეწიანი ფორმა“, ეს ის გადმოცემის ფორმაა, რომელიც ვერ ასახავს მხატვრულ გამომსახველობას. ავტორს მოსაძიებელი აქვს ტერმინოლოგია, რომელიც უფრო კონკრეტულად გაახსნის ფორმალური ენის თავისებურებებს, ნაწარმოების თუ მხატვრის შემოქმედების სტილისტურ წყობას.

ფაქტიურად არავითარ ინფორმაციას არ გვაწვდის ავტორი ქანი მემძარიაშვილის, რენო თურქიას შემოქმედებაზე. ერთის ფერწერული მანერის ინტელიგენტურობით და მეორის რაფინირებულობით, ერთთან „ფერწერის იდუმალი მუსიკის“ არარსებობით, და მეორესთან ფერწერის სიმსუბუქითა და უწონადობით განსაზღვრა სრულიად დაუტვირთავია ინფორმაციით, მათი შემოქმედების მიახლოებით ინტერპრეტაციასაც კი ვერ ახდენს. იგივე ითქმის თენგიზ შირვაშვილის, ალბერტ დილბარიანის, ოთარ სულავას, ელგუჯა ბერძენიშვილის შემოქმედების მოკლე მიმოხილვაზე, რაც მხატვრული კრიტიკის მოთხოვნებსაც კი ვერ აკმაყოფილებს. ისევე დავუბრუნდებით ზევით ავტორის მიერ გაცხადებულ აზრს, რომ მას ანტერესებს ქართულ დაზგურ ფერწერაში გაცილებით მეტად „რა“ და უკვე მასთან კავშირში „როგორ“. საქმე ისაა, რომ ავტორმა არც ერთი გადაწყვიტა და არც მეო-

რე. კვლავ უნდა გავისვენოთ, რომ შინაარსი და ფორმა არა ორი ურთიერთდაცლებული კატეგორიაა, არამედ ურთიერთგადაკედობილია, შინაარსი რეალიზებულია მხატვრულ ფორმაში ანუ მხატვრული ნაწარმოებში ხატი-იდეის ობიექტივიზაციის საშუალებაა, ამდენად იგი იდეისა და ფორმის „ორგანულ მთლიანობას“ წარმოადგენს. იგივე: მხატვრის მთელი შემოქმედებაც, რომელშიც გამოიკვეთა მისი მსოფლგანცდა, რომლის გახსნა ამ შემთხვევაში არა მარტო კერძო, მხატვრის შემოქმედებით პოტენციალს გვიჩვენებს, არამედ განზოგადებისას, ზოგადად 60-იანელთა სახეს, ერთობლივ ესთეტიკურ მსოფლხედვას წარმოაჩენს.

ამდენად, ხელოვნების ისტორიკოსისათვის მხატვრის შემოქმედების განხილვა შეუძლებელია პირადი შთაბეჭდილებების დონეზე, სუბიექტურად განცდილის გამოხატვის გზით. რადგან მას საქმე აქვს მხატვრის მიზანდასახულ შემოქმედებასთან.

როდესაც ვკითხულობთ ანდრიაძის წერილს, მუდმივად იბადება კითხვა „რატომ?“ რატომ არ ტოვებს ალ. დილბარჩიანის და აკ. ვარაზის ნამუშევრები „ფერწერული ფენომენის შთაბეჭდილებას?“ რატომ გრძნობს ო. სულავა კარგად ფერს და რაში გამოიხატება ეს? და რატომ ვერ ახერხებს იგი „ფერწერულ-ფაქტურული კომპლექსების შერწყმას მაღალი ხარისხის კომპოზიციურ მასალასთან?“ რატომ ვერ მიღწია ელ. ბერძენიშვილმა უხე ფერწერულ შედეგებს? ეს მკითხველისათვის გაუგებარი არჩება. და თუ რას ქმნიან ისინი — ესეც ჩვენი ცოდნის მიღმა არსებობს. კრიტერიუმების გარეშე კატეგორიული შეფასება, ჩვენი აზრით, შეუტრაცხყოფელიც არის მხატვრისთვის.

რატომ მივიღეთ ასეთი შედეგი? უნდა დავუბრუნდეთ ისევ იმას, რაც დასაწყისში აღვნიშნეთ — ავტორმა არ აავგო ის სისტემა, არ გამოიმუშავა ის კონცეფცია, არ აირჩია ის კონკრეტული გზა, რომელიც მას კვლევის მეთოდს და შეფასების კრიტერიუმებს დაუკონკრეტებდა.

ხელოვნების ფასეულობის გამოვლენა იწყება მისი სტრუქტურის გამოკვეთიდან. რამდენადაც მასში შემავალი მრავალი ნაწილი ერთ სისტემას აყალიბებს, ანუ ამ ნაწილთა ინტეგრაციის საშუალებით ხდება მთლიანი სტრუქტურის მიღება, ამდენად სა-

ჭიროა მასში შემავალი ყველა ნაწილის შესწავლა და მისი მთელთან დამოკიდებულების გამოვლენა. ამდენად, ხელოვნებათმცოდნური წვდომა ზევით უკვე მნიშვნელო კვლევის სხვადასხვა დონის შემცველია. ეს კი გულისხმობს მოვლენის თანმიმდევრულ დაშლას, ანალიზს, რომელიც ერთადერთი გზაა იგივე 60-იანელთა მხატვრული ფენომენის სრული შესწავლისათვის, მთლიანობაში, სინთეზში წარმოდგენისათვის. ცალკე კვლევის საგანს წარმოადგენს მხატვრული მეთოდი, რომელიც აყალიბებს მხატვრულ ფორმას, ამ ფორმაში უნდა მოიძიოს მასალის მნიშვნელობა, რომელიც მონაწილეობს ნაწარმოების კონსტრუქციის შექმნაში, მხატვრული ფორმის შემქმნელი გამომსახველობითი საშუალებები ანუ ენა, მათი ურთიერთდაკავშირების ხერხები, ანუ კომპოზიციური და სტილისტური ანალიზი, ფორმის შიდა ნაწილთა კავშირები. ეს კვლევის ერთდონეს გულისხმობს და არც თავსდება მასში.

მნიშვნელობას იღებს ყანრობრივი წყობა და ყანრის შიდა მოძრაობები. როგორც ლ. მოჩალოვი წერს — «Система жанров — система каналов связи искусства данной эпохи с действительностью», «тип избираемого предмета диктует тип выражаемой структуры» — (сб. Советская живопись. вып. 6, 1985; стр. 181—182). ანუ ყოველი ყანრის უპირატესობა გარკვეულ ისტორიულ პერიოდში ასახავს ამ პერიოდის სახასიათო მსოფლხედვას. ამისათვის უნდა მოიძიოს ყანრის შიდა განსხვავებები. იგივე პორტრეტის ყანრის მოძალბა 60-იანელთა შემოქმედებაში მათი ინტერესებს სფეროს გამოხატავს, მაგრამ, ამავე დროს, თვალსაჩინოა ყანრის შიდა ტიპოლოგიურ სხვადასხვაობანი, სხვადასხვაგვარი „დამოკიდებულება ადამიანისა და დროისადმი“ და ამდენად სხვადასხვა ტიპის პორტრეტის არსებობა. იგივე შეიძლება ითქვას პეიზაჟის ყანრზე, რომელიც არა მარტო „საკუთარ თავში ბუნების მოძიების საშუალებაა“, არამედ სამყაროს აღქმის, იგივე დროისა და სივრცის განცდის, კონცეფციის გათვალსაჩინოებას წარმოადგენს და რომლის შესწავლის აუცილებელ საშუალებას კვლავ მხატვრული ფორმა, მისი წყობა, პლასტიკური მთლიანობა იძლევა. ეს მასალის უკვე სხვაგვარ სისტემატიზაციას თხოულობს და ა.შ. ყოველივე ეს ქართველ 60-იანელთა მიერ

ჩმოყალიბებული ტრადიციის შესწავლის საშუალებას ქმნის და თუ მას ისტორიული კუთხით შევხედავთ, დავინახავთ ამ ტრადიციის შინაგანი წყობის მოძრაობას, რომელიც არსებობს მყარ და ცვალებად ელემენტებში. კვლევის დონეების სხვადასხვაობა ამ შინაგანი მოძრაობის გამოვლენაში მოგვეხმარება. რაც მთავარია, იგი არა ზოგად თეორიულ პლანში უნდა მოიძიოს, არამედ კონკრეტულ მასალაზე დაყრდნობით, ცალკეული მხატვრის შემოქმედების და ამდენად, ტენდენციის ანალიტიკური შესწავლით და მაშასადამე, მასალის სისტემატიზაციის სხვაგვარი ხერხი უნდა მოიძიოს. კიდევ ერთი მომენტი — მხატვრის შემოქმედებისა და მხატვრული ნაწარმოების კრიტიკული შეფასების გამო, რისთვისაც მოვუყვანთ მთლიან ციტატას ე. პანოვსკის მოხსენებიდან — „ხელოვნების ისტორია, როგორც ჰუმანისტური დისციპლინა“.

«...историк искусства не может проводить априорного различия между анализом «шедевра» и анализом «среднего» и «слабого» произведения... бесспорно, что искусствоведческие методы как таковые, оказываются одинаково эффективными как при разборе дюреровской «Меланхолии», так и при разборе какой-то анонимной и незначительной ксилографии. Но когда «шедевр» сравнивается и связывается с тем «второстепенным» произведением... автоматически выявляются черты, делающие его «великим»; оригинальность замысла, совершенство композиции и техники и т. д., и это происходит не вопреки, но благодаря тому факту, что целая группа материалов подвергается одному и тому же анализу и интерпретации». — (Советское искусствознание 23. М., 1988. стр. 444 — 45).

აქედან ჩანს, რომ ფასეულობათა გამოვლენა მეცნიერული კვლევისას ანალიტიკური მეთოდის გარეშე შეუძლებელია.

სწორედ ამიტომ ჩვენ ზევით შემთხვევით არ შევიჩრდით მხატვრული კრიტიკის სპეციფიკაზე და მისი მეთოდის სინთეზურ ხასიათზე. მისი დაპირისპირებით ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ანალიტიკურ მეთოდთან გვიწოდდა გვეჩვენებინა ავტორის კვლევის სიჭრელე და ამდენად მცდარობა. მეთოდთა მექანიკური შეჯამებულობა — რის გამოც თითოეულ ასპექტზე მსჯელობის

ბოლომდე მიყვანა შეუძლებელი გახდა. რაც ვიმეორებთ, მასალის არაერთგვაროვნება განაპირობა, — საპირისპიროდ მხატვრული კრიტიკისა, რომელიც მეთოდთა სინთეზით ერთგვაროვან მოვლენას სწავლობს და რა გზაც ავტორმა აირჩია. ქართული დაზგურ ფერწერათვის დამახასიათებელი შრავალი თვისება არც კი მოინიშნა, ხოლო ზოგადერთი ის, რასაც ავტორი შეეხო, ზოგად მხატვრულ პრობლემათა სფეროში დარჩა და არ გამოიკვეთა იმ სპეციფიკით, რომლითაც იგი ქართულ დაზგურ ფერწერაში მკვლევდება (იგივე ქანრი, მასალა, ფერწერის ენა, ნახატი, კოლორიტი, პლასტიკური წყობა და სხვ.). ამდენად, ვერ მოხერხდა იმ თვითმყოფადობის ნიშნის, სპეციფიკურად ეროვნული ხასიათის გამოვლენა, რომელიც უშუალოდ არსებობს ქართულ დაზგურ ფერწერაში, რაც, სხვათა შორის, ხელოვნებათმცოდნეობის ფუნქციის თუ მიზნის არა ერთ-ერთ ნაწილს, არამედ მეცნიერულ აუცილებლობას წარმოადგენს. მხატვრული კრიტიკის და ხელოვნების ისტორიის ეს ელემენტარული ქეშმარიტებები ჩვენ მოვიშველიეთ, რათა გვეჩვენებინა მკვლევარის მიერ დაუძლეველი პრობლემების დასახვა და მისი, ბუნებრივია, უშედეგო დასასრული. ამიტომ ჩვენ ყურადღება ვავამახვილებთ კვლევის იმ ნაწილზე, რომელიც ჟურნალის მე-5 ნომერში დაიბეჭდა, რადგან წინა ნომერებში გამოქვეყნებულ ნაწილთა განხილვა შორს წაგვიყვანდა და მეორეც, არც ჩავთვალეთ საჭიროდ იმ მიზეზის გამო, რომ მას საკუთრივ ავტორისეულ კვლევისთან ნაკლები აქვს საერთო.

ამის გამო მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს: ციტატას ანდრიადის ნაშრომიდან: „რაც უფრო დაკვირვებით ეცნობი ექსპოზიციას, მით უფრო გაწუხებს ემოციური მონოტონურობა. წარმოდგენილ ნამუშევართა შორის თითქოს არ არის ისეთი, რაიმე მნიშვნელოვან მხატვრულ-სააზროვნო პრობლემას რომ სვამდეს. არის ნამუშევრები, რომლებიც გარკვეულ „ლირიკულ“ ემოციას იწვევს, მაგრამ აბსოლუტურად მოკლებულნი არიან სერიოზულ ფიქრს, ტკივილს. თუნდაც გაღიზიანებას. პირადად მე, ვერ ვნახე არათუ ფსიქოლოგიური სიღრმით გამორჩეული ნაწარმოებები, არამედ თუნდაც ისეთი...“ რომელიც თავისი შინაგანი მუხტით, დაძაბულობით, ექსპრესიით გვაგრძნობინებ-

დეს ავტორის აზრის მოძრაობას, ვნებას, მიზანსწრაფვას. დაზგური ხელოვნების თითქმის ყველა ექსპონატი საერთო „ლირიკულ“ უფრო სწორად, ფსევდოლირიკულ უნისონშია...

მე მესმის ჩვენი მხატვრებისა, რომელთაც არ სურთ დაუბრუნდნენ წარსულ დროს პომპეზურობასა და ილუსტრაციულობას, გარეგნულ ატრიბუტიკას, აქტუალური თემებითა და მოტივებით სპეკულაციას, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ ამ შემთხვევაში ერთადერთ ალტერნატივად სულაც არ გამოდგება ხელოვნური შეზღუდვა „კამერულ-ლირიკული“ შეგრძნებების პასიური ფიქსირებით“. — დ. ანდრიაძე, „საბჭოთა ხელოვნება“ № 11, 1987 წ., გვ. 18-19.

«Но чем шире становится знакомство с этим поколением живописцев, тем больше начинает беспокоить какая-то эмоциональная монотонность их творчества — ведь среди показанных ими работ нет произведения, в котором была бы схвачена какая-то значительная социальная, духовная, психологическая проблема, нет картины, отличающейся если не философской масштабностью, то хотя бы напряженностью и глубиной мысли, а не только изысканностью выражения некоего лирического настроения...»

Можно понять молодых художников, не желающих возвращаться к помпезности и иллюстративности полотен былых лет, к мнимой глубокомысленности назидательных сценок и внешней атрибутивности характеристик, к какой-либо спекуляции на темах, сюжетах, идеях, но вряд ли можно считать тут единственной альтернативой ограничение искусства передачей камерных лирико-элегических ощущений» — М. Каган, Четырешколы, черты времени. კრებული Советская живопись, выпуск 6, 1985 წელი, გვ. 79. მ. კაგანის ეს სტატია განიხილავს 1982 წელს ლენინგრადში გამართულ, ლენინგრადის მხატვართა კავშირის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილ გამოვენას.

ქარაველ 60-იანელთა დაზგურ ფერწერაში ყანრთა სისტემაში პეიზაჟის ყანრის უპირატესობის მიზეზობრიობის დადგენისას ანდრიაძე გვაწვდის შემდეგ სქემას:

„უსულო ბუნებიდან — სულჩადგმულისკენ. ნივთიდან (ცალკეულად) — ნივთისაკენ სივრცეში, გარემოში, უძრაობიდან — მოძრაობისაკენ,

ნივთებში „გაყინული“ დროიდან — მოძრაობაში განფენილი დროისკენ.

ნივთობრივი სამყაროდან — ობიექტური სულიერი სამყაროსაკენ, ფიზიკური რეალობიდან — სოციალური რეალობისაკენ,

და საერთოდ კონკრეტულიდან — ზოგადისაკენ. — „ათწლეულის გზაგასაყარზე“, „საბჭოთა ხელოვნება“ № 10, 1987, გვ. 82.

ლ. მოჩალოვი სტატიაში «В перспективе истории; К вопросу о тенденциях развития совр. натюрморта» — განიხილავს ყანრობრივი დიფერენციაციის პრინციპს, რომელიც დამოკიდებულია თვით საგნობრივი გარემოს სისტემატიზაციაზე. ყოველი ნივთი, როგორც ავტორი აღნიშნავს, არსებობს რა სივრცულ გარემოში, წარმოქმნის საყანრობრივ-სივრცულ ტიპს, ანუ გამოსახულ საგნის ტიპი კარნახობს გამოსახვის სტრუქტურას. ამდენად, ფერწერულ ყანრთა სისტემაში ხდება ერთგვარი მოძრაობა: «от неодушевленной природы — к одушевленной, от предмета (преимущественно) — к предмету в пространстве, в среде как искусственной, так и естественной, от неподвижности — к движению, к драматургическому повествованию, от времени застывшего, «замороженного» в вещах — к времени развертывающегося в действии...»

от мира вещного — к миру объективно-духовному, от облика — к душе, от физической реальности — к реальности социальной,...

от конкретного — к общему». Советская живопись, вып. 6, 1985, გვ. 182—183. ბუნებრივია, ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს ლ. მოჩალოვის სტატიის მიმოხილვა. მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ ყანრთა სისტემის თეორიული შესწავლა, ყანრის შესაძლებლობების განხილვა და ნატურმორტის, პეიზაჟის, ინტერიერის, პორტრეტის, სურათის ანუ, თითოეული მათგანის სპეციფიკის და შესაბამისად სტრუქტურის გამოვლენა, შესაძლოა, იძლევა ამგვარი განზოგადების საშუალებას და ყანრთა შიგნით ამგვარი მოძრაობის გამოვლენას, მაგრამ ანდრიაძის ეს შრომაში ეს უკვე სხვა დატვირთვას იძენს — არა თეორიულს, არამედ ისტორიულს, ქართულ ფერწერაში დამახასიათებელ ნიშნულ წარმოდგენილს. იგი არა ყანრთა განმასხვავებელ ნიშნებზე მიგვიითითებს, არამედ დროში ყანრთა უპირატესობების ცვალებადობა

ზე, იმისდა მიხედვით, თუ „მხატვრის შინა-
განი მზერა“ საითკენ არის მიმართული, რა
მოდელი აინტერესებს მას — სტატიკური „გა-
ყინული“ ფორმა თუ დროისა და სივრცის
კატეგორიით დატვირთული „ცოცხალი ბუ-
ნება“. ეს კი ასე მარტივად, ნასესხები სქე-
მით არ აისახება, რადგან ყანრთა ცვალება-
დობა ჩვენში უფრო სხვაგვარად მიმდინა-
რეობს. კიდევ ერთი მაგალითი:

„ყოველი პატარა თუ დიდი მხატვრის
ცნობიერებასა თუ ქვეცნობიერებაში არსე-
ბობს მყურებლის გარკვეული ტიპი, მისი პი-
როვნების გარკვეული მოდელი. მხატვარი ნება-
სით თუ უნებლიეთ, ანგარიშს უწყევს თავის
„თანამოსაუბრეს“, ითვალისწინებს მის გემოვნ-
ებას, კულტურას, ინტელექტს, ერთი სიტ-
ყვით მის „თეზაურუსს“. როგორც ჩანს, ამ-
გვარი „ანგარიშგაწევის“ ფსიქოლოგიური
მოტივი ესთეტიკაშიც ისევე არსებობს, რო-
გორც ელემენტარულ ეთიკაში. მისაღმების
დროსაც კი ვითვალისწინებთ ადრესატის
ხასიათს, ეროვნებას, სქესს... მხატვარსაც,
სურს თუ არ სურს, საქმე აქვს გარკვეული
ტიპის თანამოსაუბრესთან... „ადრესატი“
მრავალი ტიპი არსებობს. არსებობენ „გურ-
მანი“ მყურებლები, რომელთაც ხიბლავთ
მილიდარი და რაფინირებული ფერწერული
სამზარეულო, არსებობენ „ინტელექტუალუ-
რი“ მყურებლები, რომელნიც ცივ „მედი-
ტაციურ“ ფერწერას ანიჭებენ უპირატესო-
ბას... ამგვარი ადრესატების ჩამოთვლა შორს
წაგვიყვანდა, მაგრამ მთავარი და არსებითი
სხვაა. საჭიროა იმის შეგნება, რომ მხატვარ-
სა და მყურებელს, დამკვეთსა და მხატვარს
შორის უნდა სუფევდეს უკუშარიტი ურთიერ-
ობა და არა ურთიერთგარიგება. საბედ-
ნიეროდ, თანამედროვე ქართულ მხატვრობა-
ში გვყავს რამდენიმე პირველხარისხოვანი
ოსტატი, რომელნიც თავის სამყაროს
ქმნიან გემოვნებიანი მყურებლის ინტერ-
პრეტაციული უნარის ღრმა შეგნებით და
მისდამი ესთეტიკური და ეთიკური პა-
ტივისციემით, თუმცა მყურებელთა მი-
მართების თვალსაზრისით, მათი ნაშუქე-
რები უკიდურესობათა სახით მაინც სცოდა-
ვენ და უშვებენ დიდაქტიკასაც, ჰედონის-
ტურ „მომსახურებას“ და ეპატაჟსაც, ყოვე-
ლივე ეს მათი შემოქმედებითი პიროვნების
ძვალბილში გამჯდარ თვისობრიობაზე მეტ-
ყველებს, და ამდენად ამის გამო მათთან კა-

მოს არ ვაპირებ“. („საბჭოთა ხელოვნება“,
1987, № 10, გვ. 84-85).

«Поскольку в искусстве есть элемент
осмысленного, упорядоченного, обще-
значимого высказывания, что означает,
что в сознании или подсознании худож-
ника есть и некий образ зрителя, некая
модель его личности... Всякое общение
исходит из первичной модели собеседни-
ка (даже для того, чтобы произнести
приветствие, мы должны обладать зна-
нием о характеристиках адресата, как
национальность, возраст, пол). Хочет
того художник или нет, в каждом своем
произведении он как бы имеет в виду
собеседника определенного типа».

«Зритель как будто вызывает у ху-
дожника доверительное отношение. По-
судии предполагает в первом и опреде-
ленную тонкость восприятия и некото-
рую культурную подготовку и умение
читать иносказание».

В. Браинин как бы апеллирует к зрите-
лю, как к «гурману», любителю рафини-
рованной живописной кухни, А. Зарипов
словно верит в медитативные способ-
ности зрителя. А. Волков предполагает
в зрителе трезвый холодновато-ирониче-
ский разум, и это перечисление «адреса-
тов» можно было бы продолжить. Из него
следует, что доверительность несомнен-
но, имеет место...

Таким образом, со стороны художника
имеет место недостаток определенности
в подходе к зрителю, в апелляции к не-
му. Такие однозначные способы обраще-
ния с адресатом, как дидактика, гедо-
нистическое «обслуживание» или эпатаж,
нашим семидесяткам «не свойственны».
А. Якимович, Черты переходности.
იქვე, გვ. 218-219.

ჩვენ ვეღარ მოვიყვანთ ამგვარ მაგალი-
თებს ანდრიაძის ნაშრომიდან, რადგან იგი
ალბათ შორს წაგვიყვანდა. აღვნიშნავთ, რომ
მისი მსჯელობები მთლიანად მიჰყვება კრე-
ბულში შესულ ავტორთა მსჯელობებს და
იმდენად, რომ თავისა და ბოლოს გვეგმაზო-
მიერად წარმოდგენაც კი გვიჭირს. ფრაზები,
ტერმინოლოგია, ცალკეული ცნებები, სხვა-
დასხვა მეთოდები და საერთოდ კვლევის
მსვლელობები და მიმართებები მათგან არის
გადმოდებული. ბუნებრივია, ამის გამო არა
თუ კრიტიკული განხილვის ინტერესი, ელე-
მენტარულ ნდობასაც არ იწყევს იგი, არც კი
იცი, სად არის მისი საკუთარი აზრი და სად
ითვისებს და ითავისებს იგი სხვისას.

ეს ყოველივე ავტორის ამბიციების ბრა-

ლია, მისი სწრაფვისა განსაკუთრებულობისაყენ, თავის თავის ერუდიტად, მაღალბროფესიონალად წარმოჩენისაყენ. მთელი ნაშრომის ტონიც ხომ ავტორის თვითდაჯერებულობას და ამდენად კატეგორიულობას ავლენს. მისი აგრესიაც კოლეგების მიმართ სწორედ ამ მიზეზებმა განაპირობეს. ერთი კიცხაღია, ამ ნაშრომის ავტორს არა აქვს მორალური უფლება შემდეგნაირად მიიხსენიოს თავისი კოლეგები: „საკუთარი აზრისა და ამ აზრის გამოთქმის უნარის უქონლობიდან მოდის ის უპრინციპობა, უნიკობათა შეგნებული თუ შეუგნებელი დაცვა და ღირსეულთა იგნორირება, ეპიდემიასავით რომ მოსდებია ჩვენი სამხატვრო ცხოვრების სინამდვილეს...“

ერთი შეხედვით ელემენტარულ პირობად მიმაჩნია, ჩვენს ირგვლივ გამეფებულ საყოველთაო უპრინციპობის ზეიმის ფონზე თითო-ოროლა მართლაც პირუთვნელსა და

მოაზროვნე კრიტიკოსს მიეცეს საშუალება თავისუფლად და დაუბრკოლებლად გამოთქვას თავისი პროფესიული აზრები. „თითო-ოროლა მოაზროვნე კრიტიკოსში“ ავტორი ალბათ თავის თავს გულისხმობს ჩვენ კი დავძენთ, რომ იგი მართლაც დაუბრკოლებლად გვაწოდებდა „პროფესიულ აზრებს“, მაგრამ თუ ვისას, ჩვენ ზევით ვინახეთ.

ვუპასუხებთ მას მისივე სიტყვებით: „პროფესიულ, ინდივიდუალურ შემოქმედებაში სესხება არასოდეს ითვლებოდა კარგ ტონად. და არათუ მხატვრულ შემოქმედებაში, ყოფით ცხოვრებაშიც კი სესხება ერთგვარ უხერხულობასთან არის დაკავშირებული. სესხულობს ის, ვისაც საკუთარი არ ჰყოფნის ან, უბრალოდ, არ გააჩნია.“

ჩვენ მოვიცილებთ ამ კატეგორიულობას და ვიმედოვნებთ, რომ მკვლევარი თავის საკუთარ სათქმელს თვითონ მოიძიებს.

რედ აქციონისკენ

დ. ანდრიაძის წერილების სერიის მეორე ნაწილის ბეჭდვა რედაქციამ განახალა ა. წ. „საბჭოთა ხელოვნების“ № 5.

რედაქცია, ბევრ შემთხვევაში არ იზიარებდა ავტორის პოზიციას და პრინციპული ხასიათის შენიშვნები მისცა მას. დ. ანდრიაძემ ზოგი შენიშვნა მიიღო, ზოგიც არ გაიზიარა. მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც გადაწყვიტეთ მისი წერილების სერიის გამოქვეყნება.

ორი მოსაზრებით ვხელმძღვანელობდით:

ჯერ ერთი — გვსურდა ახალგაზრდა კრიტიკოსისათვის მიგვეცა იმის საშუალება, რომ მას ბოლომდე გამოეთქვა თავისი შეხედულებანი, ბოლომდე გაემუქვანებინა თავისი პოზიცია... მეორე — გვსურდა — ამ გზით მაინც — ერთგვარად გამოვეფხინებინა ჩვენი სამხატვრო კრიტიკის მთვლენარე თუ ემპირიული ყოფა: ხომ ცნობილია, რომ თანამედროვე სახვითი ხელოვნების კრიტიკა შემაწუხებლად კომპლიმენტარულია და იგი ჯერ კიდევ შორსაა სასურველი პროფესიული დონისაგან?

დ. ანდრიაძის წერილს („ს. ხ.“ № 5) წამძვარებული აქვს სარედაქციო განმარტება, სადაც ნათქვამია, რომ ავტორის პოზიცია და კრიტიკული შეფასებანი კამათის სურვილს ბაძებს, „მაგრამ ხშირად ამ კამათს კულტურული ხასიათი აქვს“. აქვე შევნიშნავდით, რომ წერილების ან ციკლისე უკვლავფერი გასაზიარებელი არ არის და ვთხოვდით მკითხველებსა და სპეციალისტებს საკუთარი თვალსაზრისის გამოთქმას წერილში წამოჭრილ პრობლემურ საკითხებზე და შეფასებებზე.

და აი, როგორც იქნა, გაირღვა დუმილის კედელი. ხელოვნებთმცოდნემ ნანა ყუფიაძმა მოგვაწოდა ფრიად სერიოზული და დასაბუთებული კრიტიკა დ. ანდრიაძის ამ წერილებზე.

რედაქცია კვლავ მიმართავს ხელოვნებთმცოდნეებს, კრიტიკოსებს, მხატვრებს, უფროაღის მკითხველებს: — გთხოვთ გამოთქვათ თქვენი აზრი თანამედროვე ქართულ სახვით ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებზე, მის სადღისო პრობლემებზე, გათავაზობთ ტრიბუნას თქვენი პოზიციის ნათელსაყოფად.

მინიატურული პორტრეტები ლიტერატურის მუზეუმიდან

რუსუდან დაუშვილი

სამპრთმელოს ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში დაცულია მრავალი ფერწერული ტილო და გრაფიკული ნამუშევარი: პორტრეტები, პეიზაჟები, ყან-

რული თუ ბატალური სურათები. პორტრეტთა ნაწილი მინიატურულია — 20 სანტიმეტრამდე ზომისა.

პორტრეტული მინიატურა აღორძინების

ეპოქაში ჩამოყალიბდა იტალიის მთავართა კარზე. სტილითა და ტექნიკით იგი უახლოვდება წიგნის მინიატურას, ამასთან, ერთვის რეალისტური ხელოვნების განვითარების საერთო ტენდენციას.

XIX საუკუნის შუა ხანებიდან პორტრეტულ მინიატურას საშიში მეთოქე გაუჩნდა დაგეროტიპის სახით, ფოტოგრაფიამ კი თითქმის მთლიანად განდევნა ხელოვნების ეს ეანრი.

„ყველწლიურად სულ უფრო მცირდება მინიატურულ გამოსახულებათა რიცხვი, სანაცვლოდ არ გაჩნდება ახალი... სამუდამოდ მოკვდა ეს ინტიმური, ნაზი და ნატური ხელოვნება, — ჯერ კიდევ 1909 წ. წერდა ნ. ვრანგელი, — მოკვდა და გახუნდა, როგორც ოქროს ჩარჩოების მარწუხებში ჩაქედილი ძველი მარგალიტები, ან ნელსურნელების არომატდაკარგული სუნამოს ძველი ფლაკონები...“⁴¹

ამ პატარა, ნატური ნახატებიდან შემოგეყურებენ დიდი ხნის წინათ მცხოვრები ადამიანები, მოხუცები და ახალგაზრდები, ქალები და მამაკაცები, ცნობილი მოღვაწეები და უცნობი პირები. მინიატურებზე თითქმის დოკუმენტური სიზუსტითაა გადმოცემული პიროვნების ფსიქოლოგიური პორტრეტი, ნათლად იგრძნობა თვით მხატვრის განწყობილება და დამოკიდებულება ნატურისადმი.

ჩვენთვის ეს ნახატები ხელოვნების ნიმუშებია. თავის დროზე კი ეს იყო საყვარელი ადამიანის სახე, მშობლის, შვილის, ახლობლის ხატება, რომლითაც ბუღდარის კედლებს ამკობდნენ, მედალიონით ატარებდნენ, ლაშქრობებსა და მოგზაურობებში მიჰქონდათ, ან ძველებურ ზარდახშებში ინახავდნენ სამკაულებთან ან სატრფიალო ბარათებთან ერთად...

პირველი მინიატურები მინანქრისაგან იქმნებოდა. ეს იყო ხანგრძლივი და ძვირადღირებული პროცესი, რომელიც შეცვალა უფრო იაფმა და სწრაფმა ტექნიკამ; დაიწყო ხატვა ძვალზე, ლითონზე, პერგამენტზე, მუყაოზე, ქაღალდზე აკვარელის და ზეთის საღებავებით.

იმდენად დიდი იყო მინიატურების პოპულარობა, რომ მრავალმა დილექტანტმა დაიწყო პატარა პორტრეტების შექმნა, ბევრმა

— მაღალპროფესიულ დონეზეც. ტერმინი „უცნობი მხატვარი“, შესაძლოა, სწორედ ამ მოყვარულ-მინიატურისტთა დიდ აბიექსს ვიქსლისხმობს.

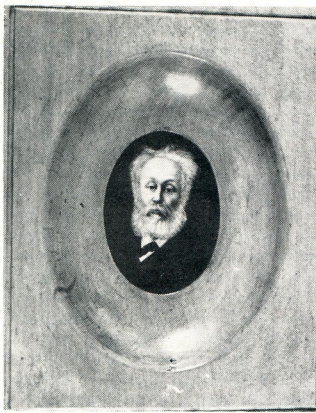
მაღე მოდამი შემოვიდა მინიატურების შეგროვება. ამიტომ მათი დიდი ნაწილი თავმოყრილი აღმოჩნდა კერძო კოლექციებში. მუზეუმები კი შედარებით გვიან დაინტერესდნენ ხელოვნების ამ ქანრით.

მინიატურები სამუზეუმო დაცვის განსაკუთრებულ პირობებს ითხოვენ. ვერ ეგუებიან ტემპერატურის ცვალებადობას, მკვეთრ სინათლეს, მექანიკურ ზემოქმედებას. ამის გამო ერიდებიან მათ გატანას გამოფენაზე ან ექსპოზიციაში ჩართვას. ყველაფერი ეს გახდა მიზეზი იმისა, რომ მინიატურა დღეს ყველაზე ნაკლებშესწავლილი დარგია. შედარებით უკეთა დასავლეთეროპული მინიატურის კვლევის საქმე. რუსულ ენაზე მხოლოდ რამდენიმე წიგნი და სტატიაა დაბეჭდილი, ქართულად კი თითქმის არა გვაქვს მსგავსი ნაშრომები.

კლასიკურად უნდა მივიჩნიოთ სპილოს ძვლის გამჟვირვალე ფირფიტაზე აკვარელითა და გუაშით შესრულებული მინიატურა, რომელსაც ქვემოდან ფოლგას აკრავდნენ ფერების გასაცხოველებლად. დაცვის მიზნით, ფირფიტას უკეთებდნენ ლითონის ვიწრო სალტეს, შემდეგ კი სვამდნენ შემინულ ჩარჩოში. გულმოდგინედ იხურებოდა ფირფიტის უკანა მხარეც, რათა მინიატურა დაეცვათ დეფორმაციის, გახუნებისა ან გატეხვისაგან. პერმეტულად დახურვის შემდეგ, ნამუშევარი ისმებოდა უფრო დიდი ზომის ჩარჩოში, მედალიონში ან სპეციალურ ბუდეში, რომლებსაც უკეთდებოდა საკიდი ან სადგარი. ყველა ეს ელემენტი ესთეტიკურად ძვირფასი ნივთის შესაფერისი უნდა ყოფილიყო.

ქაღალდზე შესრულებული მოზრდილი მინიატურები ერთგვარი გარდაამავალი საფხურია აკვარელის პორტრეტებზე. სწორედ ამ ტიპის მინიატურა ჭარბობს ლიტერატურის მუზეუმის კოლექციაში.

ჩვენს მიზანს არ შეადგენს ამ ნახატების განხილვა ხელოვნებათმცოდნის პოზიციებიდან. გვსურს ფართო საზოგადოებას გავაცნოთ ეს მინიატურები, მათი ავტორები,



ეკ. ბარათაშვილი
აკაკი წერეთელი



ეკ. ბარათაშვილი
ილია ჭავჭავაძე

დავადგინოთ ნახატებზე გამოსახულ პირთა ვინაობა.

მუზეუმის ფონდებში დაცული 32 მინიატურული პორტრეტიდან ხუთი ქართველი ავტორის მიერაა შესრულებული. ქრონოლოგიურად ყველაზე ადრინდელია სალომე დადიანის² მეუღლის აშოლ მიურატის ბიძის პორტრეტი. ნახატის ავტორია რევაზ ბარათაშვილი. სამწუხაროდ, მხატვრის ბიოგრაფიული მონაცემები ვერ დავადგინეთ.

საფრანგეთის იმპერატორის ნაპოლეონ I მარშლის იოახიმ მიურატის უფროსი ვაჟი აშოლ მიურატი (1801-1847) გამოსახულია წელამდე, პროფილში. აცვია ღია ფერის ეპოლეტებიანი სამხედრო მუნდირი. მხარილივ გადასდევს ორდენის ბაფთა. მკერდს უმშვენებს ორდენები. ახალგაზრდა პრინცს სახე სუფთად აქვს გაპარსული, მუქი, ხვეული თმა და ბაქენბარდები — საგულდაგულოდ დავარცხნილი. ქვემო მარცხენა კუთხეში მელნით წარწერაა გაკეთებული: «1855 год», მარჯვენა კუთხეში: «Рис. Р. Баратова», ქვემოთ — ბეჭდური ასოებით: «МИУРАТЬ»

პორტრეტი შექმნილია 1946 წ. ნიკო ბურის³ მეუღლის ანა მუხრანელისაგან.

მეორე მინიატურაზე გამოსახულია მწერალ გიორგი წერეთლის მამა ექვთიმე წერეთელი (გორისელი). პორტრეტი შესრულებულია მისი გიმნაზიის მეგობრის, ქართველი პოეტის, მთარგმნელის, პუბლიცისტისა და საზოგადო მოღვაწის მიხეილ თუმანიშვილის მიერ (1818-1875). პორტრეტი მჭრქალია, დამუშავებულია სახე, საყელო და შავი ბაფთა; ტანსაცმელი კონტურითაა მოხაზული. ოვალში ფანქრით ჩაწერილია: «М. Туманишвили».

ლიტერატურის მუზეუმში დიდადაა დავალებული ერმიტაჟის პირველი საბჭოთა კომენდანტის ივანე დიმიტრის ძე რატიშვილისაგან (1867-1958). ბრწყინვალე არისტოკრატი, მამაცი ოფიცერი, მხატვარი, ჩვენი მუზეუმის დიდი მეგობარი იყო. ერეკლე მეორის შთამომავალს ცოლად ჰყავდა დავით ალექსანდრეს ძე ჭავჭავაძის შვილიშვილი ეკატერინე ირაკლის ასული ბაგრატიონ-გრუზინსკაია. მისი ოჯახიდანაა შემოსული ბაგრატიონების, ჭავჭავაძეებისა და რატიშვი-

ლების საგვარეულო ნივთები, ხელნაწერები, ფოტოები, ალბომები, ნახატები, ჩანაწერები და განმარტებები ამა თუ იმ ექსპონატის შესახებ. მის მიერაა მოტანილი ბევრი მინიატურაც, რომელთაც გზადაგზა ვანიჭილავთ.

1956 წ. მუზეუმმა ივანე რატიშვილისაგან შეიძინა რამდენიმე ნახატი, მათ შორის სპილოს ძელის ოვალურ ფორტიტაზე შესრულებული ივანე გაბრიელის ძე რატიშვილის მინიატურული პორტრეტი. ივანე იყო ცნობილი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის გაბრიელის ძე მძიმსული, 1812 წ. ომის მონაწილე, წმ. გიორგის ორდენის კავალერი. გამოსახულია მკერდამდე. ეპოლეტებიან თეთრ სამხედრო მუნდირზე დამაგრებული აქვს წმ. გიორგის ჯვარი. ჭალარა თმა შუბლზე აქვს გადმოვარცხნილი, პირი — გაპარსული. ნახატი ჩასმულია თითბოსი ოვალურ, სადგარიან ჩარჩოში, რომელსაც ზემოთ დამაგრებული აქვს ლითონის გირლანდე..

როგორც ივანე დიმიტრის ძე რატიშვილის ნათესავე, ექიმმატრავმატოლოგმა გაბრიელ რატიშვილმა გვაუწყა, მინიატურა შეუქმნია თვითონ ივანე დიმიტრის ძეს.

ორი მინიატურის ავტორია ეკატერინე ბარათაშვილი-სულხანიშვილისა (1873-1945), რომლის შესახებაც საინტერესო ცნობები მოგვაწოდა ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ახალი ქართული ხელოვნების განყოფილების გამგემ ქეთევან ბაგრატიშვილმა. ცნობები ჩაწერილია 1949 წ. მხატვრის დისგან.

ეკ. ბარათაშვილი 1903 წლამდე ხატვას სწავლობდა გიგო გაბაშვილის ხელმძღვანელობით, შემდეგ დრეზდენს გაემგზავრა. 1904-1909 წლებში სწავლობდა მიუნხენში, სადაც დაეუფლა მინიატურის ხელოვნებას. საქართველოში დაბრუნების შემდეგ განაგრძო პორტრეტულ მინიატურაზე მუშაობა. 1917-1933 წლებში ცხოვრობდა ლენინგრადში. 1933 წელს, საქართველოში დაბრუნების შემდეგ, გიორგი ჩუბინაშვილის, ივანე ჯავახიშვილისა და შალვა ამირანაშვილის შეკვეთით დაიწყო მინიატურების ასლების გადაღება ძველი ქართული ხელნაწერებიდან. მის მიერ სპილოს ძვალზე შესრულებული მინიატურული პორტრეტები ინახება მუზეუმებსა და კერძო კოლექციებში.

1908 წ. ეკატერინე ბარათაშვილის მიუნხენიდან გამოუგზავნია ილია ჭავჭავაძის პორტრეტი, წერა-კითხვის გამავრცელებელი სა-

ზოგადოების სახელზე. როგორც ჩანს, საზოგადოებას ნახატი არ შეუძენია. 1939 წ. ეს მინიატურა ლიტერატურის მუზეუმში შექმნილი ავტორისაგან.

ილია ჭავჭავაძე გამოსახულია მუქ პიჯაკსა და თეთრ პერანგში. მარჯვნივ, სახის სიმაღლეზე წარწერილია: „ე. ბარათაშვილი“, მარცხნივ: „1908 წ.“ ნახატი ჩასმულია თითბოსი ოვალურ სალტეში, შემდეგ კი შავი ლაკით დაფარულ სადგარიან, მასიურ ჩარჩოში.

1940 წელს შექმნილია ეკ. ბარათაშვილის მეორე მინიატურა, რომელზეც მსცოვანი აკაკი წერეთელი გამოსახულია მკერდამდე. აკაკი მუქი პიჯაკი და თეთრი პერანგი. ყელზე უკეთია შავი ბაფთა. შესრულების ტექნიკით ნახატი ჩამოუვარდება ილია ჭავჭავაძის პორტრეტს; დეტალებს აკლია დამუშავება, ფერებიც უფრო დაუხვეწავია. ოვალური მინიატურა ჩასმულია ბზის ძვირფას, სადგარიან ჩარჩოში. ქვემოთ ამოკაწრულია: „ე. ბარათაშვილი 1940“.

XIX საუკუნის 50-60-იან წლებში კახეთში, ყარაღაჯთან განლაგებულ დრაგუნთა 44-ე პოლკში მსახურობდა მხატვარი გრიგოლ კორდინი. მან დაგვიტოვა პოლკის ოფიცერ-

ანდრე მორგუნოვი
ოქრობირ ბატონიშვილი





ა. მორგუნოვი
ფარნაოზ ბატონიშვილი



გ. ბუტნა
მიხეილ ბატონიშვილი

თა და ქართველ მოღვაწეთა საინტერესო პორტრეტები.

კორადინის ორი მინიატურა, სხვა მრავალ ექსპონატთან ერთად, მუზეუმმა 1944 წ. შეიძინა კიტა აბაშიძის მეუღლის თეკლე ნიკოლოზის ასულ ორბელიანისაგან.

პირველზე გამოსახულია ერეკლე II ასული თეკლე (1776-1846), პოეტი და საზოგადო მოღვაწე. 1832 წლის შეთქმულებაში მონაწილეობის მიღებისათვის გადასახლებული იყო კალუგაში. მის ლექსებში გამოხატულია პროტესტი რუსეთის ხელისუფლების მიმართ და დაკარგული დიდებით გამოწვეული სევდა.

თეკლე ბატონიშვილი გამოსახულია მუხლამდე, ყურთმაჯებიან ქართულ კაბასა და ყარყუმის ბეწვით გაწყობილ შინდისფერ მოსასხამში გამოწყობილი, მკერდზე წმ. ეკატერინეს ორდენით. აკვარელით შესრულებული მინიატურა საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმში დაცული უცნობი ქართველი მხატვრის ტილოდან გადაღებული ასლია.

მეორე მინიატურაზე გამოსახულია თეკლე ბატონიშვილის მეუღლე ვახტანგ ორბელიანი (1769-1812) წელამდე, მუქ სამხედრო მუნდირში გამოწყობილი.

ორივე ნახატზე ქვემოთ, მარჯვნივ, გარუ-

ლი ხელით ფრანგული წარწერაა გაკეთებული: „G. Corradini“. ორივე ჩასმულია შინდისფერ ხავერდგადაკრულ ხის ჩარჩოებში. 1938 წელს ივ. რატიშვილისაგან შეძენილ ორ მინიატურაზეც ბატონიშვილები არიან გამოსახულნი.

ფარნაოზ ბატონიშვილი (1777-1852) -- ერეკლე II ვაჟი. 1805 წ. მთიულეთის აჯანყებაში მონაწილეობის მიღებისათვის გადასახლებული იყო რუსეთში, სადაც გარდაიცვალა 1852 წ. დასაფლავებულია პეტერბურგში, ალექსანდრე ნეველის სასაფლაოზე. ეწეოდა ლიტერატურულ საქმიანობას. მის კალამს ეკუთვნის ლექსები, თარგმანები, კრიტიკული წერილები.

ბატონიშვილი გამოსახულია წელამდე. აცვია შავი ქულაჯა და თეთრი ახალუხი. მხარილივც გადასდევს ალექსანდრე ნეველის ორდენის წითელი მუარის ბაფთა, მკერდზე უკეთია ორდენის ვარსკვლავი. შავი თმა მოკლედ აქვს შეპრილი, უღვაში — მოშვებული.

მსგავსი პორტრეტი დაცულია ლენინგრადის რუსული მუზეუმის კოლექციაში. მინიატურა შესრულებულია სპილოს ძვლის ფირფიტაზე 1813 წ. მხატვარ ზაცეპინის მიერ.

ოქროპირ ბატონიშვილი (1792-1858) —

გორგი XII ვაჟი. დედთან, მარიამ ციცი-
შვილთან ერთად 1904 წ. გადასახლებული
იყო რუსეთში, სადაც ცხოვრობდა გარდაცვა-
ლებამდე. 1826 წ. საფუძველი ჩაუყარა მოს-
კოვის შეთქმულთა წრეს, რომელიც 1832
წლის შეთქმულების ძირითადი ბირთვი გახ-
და. ფარნაოზ ბატონიშვილის მსგავსად, ეწეო-
და ლიტერატურულ მოღვაწეობას. 1853 წ.
მოსკოვში დაიბეჭდა მისი „ვეფხისტყაოსა-
ნი ტრალედიად“.

ბატონიშვილი გამოსახულია წელამდე.
აცვია ყავისფერი რედინგოტი, ჟილეტი და
თეთრი პერანგი. ყელზე უკეთია ყვავილები-
ანი ლურჯი ყელსახვევი. ხვეული შავი თმა
მოკლედ აქვს შეჭრილი, უღვაში — მოკ-
ლედ დაყენებული. მარჯვნივ, მკერდის სიმა-
ღლეზე ოვალში ტუშით წარწერილია: „1841
Morgunov“.

მორგუნოვი ანდრეი ნიკიფორეს ძე (1808-
1876) — რუსი პორტრეტისტი ფერმწერი.
1843 წლიდან ასწავლის პეტერბურგის აკა-
დემიაში.

მორგუნოვის ორივე ნახატი ჩასმულია თით-
ბრის სალტეში, შემდეგ კი — შინდისფერ
ხაერდგადაკრულ ხის ჩარჩოებში.

XIX საუკუნის შუა ხანების საქართველოს
კულტურულ ცხოვრებაში დიდი როლი შეა-
სრულა გრიგოლ გაგარინმა (1810-1893).
1841-1864 წლებში იგი სამხედრო სამსახურში
იმყოფებოდა კავკასიაში. 1843-1854 წლებ-
ში ცხოვრობდა თბილისში. მოხატა სიონის
ტაძარი, შიომღვიმე, თამამშვევისეული თეა-
ტრი, გააფორმა რამდენიმე სპექტაკლი.
თბილისში იგი დაუახლოვდა ქართულ სა-
ზოგადოებას და ალექსანდრე ჭავჭავაძის
ოჯახს. ამ ურთიერთობის შედეგად შეიქმნა
პოეტის ვაჟის დავითის და ჭავჭავაძეების
სალონის სტუმრების — მიიკო ორბელიანისა
და მართა სოლოლაშვილის პორტრეტები.

მართა სოლოლაშვილის პორტრეტი ლე-
ნინგრადში ინახება, მიიკო ორბელიანისა —
ჩვენთან, ლიტერატურის მუზეუმში. აქვეა
დავით ჭავჭავაძის პორტრეტიც, მაგრამ ნა-
ხატი უთარიღოა და უაეტორო. შესაძლოა,
ეს სწორედ ის პორტრეტია, გაგარინმა რომ
დახატა გასული საუკუნის 50-იან წლებში.

დავით ჭავჭავაძე (1818-1884) გამოსახუ-
ლია წელამდე, რბილ შინდისფერ სავარძელ-
ში. აცვია მუქი სამხედრო მუნდირი. ნახატი

მჭრეკალია, დაუმუშავებელია ფონი და დე-
ტალები.

1938 წელს ყოფილი „რუსული სამხედ-
რო დიდების მუზეუმიდან“ ლიტერატურის
მუზეუმს გადამოეცა კავკასიური კერპუსის
გენერლების პორტრეტები. მათ შორის იყო
ერთი, აკვარელით შესრულებული მინიატურა,
რომელზეც გამოსახულია მეფისნაცვალ
ერმოლოვის მეგობარი და თანამებრძოლი,
კავკასიის ჯარების სარდალი და ოლქის უფ-
როსი 1831 წლიდან, გენერალ-მაიორი
ალექსი ალექსის ძე ველიამინოვი (1785-
1838). გენერალი გამოსახულია წელამდე,
საწერ მაგიდასთან. აცვია შავი სამხედრო
მუნდირი, ყელზე უკეთია წმ. გიორგის ჯვა-
რი.

ნახატი ჩასმულია ცარაცებიან ხაკისფერ
პასპარტუში. პასპარტუზე დაკრულია ფირ-
ფიტა წარწერით: «Его превосходитель-
ству А. А. Вельяминову въ знакъ моего
уважения посвящаю трудъ свой, И. Фрид-
рихъ».

რუსი მხატვარი, გრავიორი და სკულპ-
ტორი ივან პავლეს ძე ფრიდრიცი (1802-
1860) 30-იან წლებში იმყოფებოდა კავკა-

ივანე რატიშვილის პორტრეტი





უცნობი ავტორი
მარიამ ბატონიშვილი

სიაში. გენერალ ველიამინოვის პორტრეტი მას ნატურიდან შეუსრულებია.

მომდევნო სამ ნახატზე ხელს აწერს დანილევსკი.

XIX საუკუნის 50-იანი წლებიდან ბევრი მხატვარი დაინტერესდა ფოტოგრაფიით, ამ ახლადამოჩენილი ხელოვნებით. იაფმა და სწრაფმა ფოტოსურათებმა სწრაფად გააძევა პორტრეტული მინიატურა. ამიტომ ბევრმა პროფესიონალმა მინიატურისტმა ფოტო-სალონებში გადაინაცვლა და ფოტოების გაფერადება-რეტუშირებას მიჰყო ხელი. მათი ნახატები ფოტოსურათებს უფრო მოგვაგონებს — სტატიკური კომპოზიცია, მწირი გამომსახველობა და პლასტიკა. აქცენტი ფსიქოლოგიური პორტრეტიდან გადატანილია დეტალებზე, საგნებსა და ანტურაჟზე. ალბათ ასეთ მხატვართა რიცხვში იყო დანილევსკიც. მისი სამივე პორტრეტი ერთსა და იმავე ფოტოატელიეში გადაღებულ ფოტოებს უფრო ჰგავს, ვიდრე ნატურიდან შესრულებულ ნახატებს.

პირველზე გამოსახულია ივ. რატიშვილის წინაპარი, ბოროდინოს ბრძოლის გმირი ივან მასლოვი, მთელი ტანით, პატარა მა-

გიდაზე იდაყვიამოყრდნობილი. აცვია შავი კოსტიუმი და თეთრი პერანგი. მივიღებ დევს შავი ცილინდრი. ყელზე მარჯვენა წმ გიორგის ჯვარი. ნახატი ჩასმულია თითბრის სალტეში, შემდეგ კი — ყავისფერ ხვერდ-გადაკრულ სადგარიან ჩარჩოში, რომლის კუთხეები შეკრულია ბრინჯაოს ვენზელებით.

ზუსტად ასეთივე ჩარჩოშია ჩასმული მეორე ნახატი, რომელზეც აღბეჭდილია ივ. მასლოვის მეუღლე, ასევე 1812 წ. ომის მონაწილე ოლგა კისელიოვა (1801-1877). ისიც გამოსახულია მთელი ტანით, საყარძელში, პატარა მაგიდაზე იდაყვიამოყრდნობილი. აცვია შავი ატლასის კაბა.

ორივე ნახატს ქვემოთ წარწერა აქვს: «1854 г. Фот. Данилевский».

მესამე ნახატზე გამოსახულია ილია ბატონიშვილის მეუღლის ანასტასიას მამა გრიგოლ ობოლენსკი, მთელი ტანით, ზის სკამზე, პატარა მაგიდასთან. აცვია შავი ბაჯაკი და თეთრი პერანგი. ყელზე უკეთია შავი ბაფთა, ლილიკოლოში დამაგრებული აქვს წმ. ანას III ხარისხის ორდენი. მაგიდაზე დევს შავი ცილინდრი.

სამივე ნახატი შექმნილია ივ. რატიშვილისაგან 1949-1950 წლებში. მათთან ერთად შექმნილია მეოთხე ნახატიც. მასზე აღბეჭდილია გრ. ობოლენსკის მეუღლე ოლგა ობოლენსკია. ნახატს არც წარწერა აქვს და არც განმარტება, მაგრამ ხატვის მანერითა და სტილით დანილევსკის უნდა ეკუთვნოდეს. ნახატში აქცენტი გადატანილია სახეზე. ახალგაზრდა ქალი, მკერდამდე გამოსახული, გამოწყობილია გულამოღებულ თეთრ კაბასა და ყავისფერ მოსასხამში.

მხატვარ ვენინგერის ორი მინიატურული პორტრეტიდან ერთზე გამოსახულია დავით ჭავჭავაძის სიძე, ელენე ჭავჭავაძის მეუღლე ნიკოლოზ ასტაფიევი. ყმაწვილი გამოწყობილია არტილერისტის ფორმაში. დგას ზის ქვეშ, სავლეუ კარავთან. ნახატი შექმნილია 1939 წ. ანა მუხრანელისაგან.

მეორე ნახატზე გამოსახულია ილია ბატონიშვილის ქალიშვილი, დავით ჭავჭავაძის ცოლისდა ნადეიდა ბაგრატიონი (1844-1914). იგი გათხოვილი იყო ამერიკელ ნფეტელზე და ცხოვრობდა ნიუ-იორკში. ადრე გარდაეცვალა ერთადერთი ვაჟი, რომლის საფლავზეც შემდეგ ააგო რუსული ეკლესია.

ნახატიდან შემოგვეყურებს მდიდრულად ჩაცმული სლავური გარეგნობის ქალი, აივანზე მდგომი, ბალის ფონზე.

ნახატი შექმნილია 1942 წ. ივ. რატიშვილისაგან.

მხატვარ-მინიატურისტ ვენინგერის შესახებ ძალზე მწირი ცნობები მოვიძიეთ. დაბადებულია 1837 წ. მისი ერთი ნახატი შექმნილია 1905 წ. ვენაში გამოცემულ კატალოგში. ცნობილია აგრეთვე გამომცემელი ვენინგერი, მაგრამ რომელია ლიტერატურის მუზეუმში დაცული ნახატების ავტორი, ძნელი სათქმელია.

1947 წელს მსახიობ ნინო თულაშვილისაგან შექმნილია მინიატურა, რომელზეც გამოსახულია გიორგი XII ვაჟი მიხეილ ბატონიშვილი (1783-1861). უფროს ძმებთან იოანე და ბაგრატ ბატონიშვილებთან ერთად, 1801 წ. გაემგზავრა პეტერბურგს. მათ თან ახლდათ გაბრიელ რატიშვილი, როგორც იოანე ბატონიშვილის ადიუტანტი. იმავე წელს ბატონიშვილები მიიწვიეს მოსკოვში, ალექსანდრე I მეფედ კურთხევის ცერემონიაზე. აქ მათ აცნობეს, რომ საქართველოში მეფობა გაუქმდა და ამიერიდან რუსეთში მოუწევდათ დარჩენა. მიხეილი გარდაცვალებამდე მოსკოვში ცხოვრობდა. დაკრძალულია ალექსანდრე ნეველის სასაფლაოზე. ნახატზე აღბეჭდილია ყმაწვილი მიხეილი წელამდე. აცვია მწვანე კოსტიუმი და თეთრი პერანგი. ქვემოთ, მარჯვნივ ფანქრით წარწერილია მხატვრის გვარი, უფრო ქვემოთ: „სურათი ქართველი თავადისა გადაგზავნილი მოსკოვში“.

1948 წ. მუზეუმმა შეიძინა სალომე დანიანის უფროსი ვაჟის ლუსიენ ნაპოლეონ მიურატის (1870-1914) პორტრეტი. ნახატზე გამოსახულია ახალგაზრდა კაცი მკერდამდე, ნიჟეგოროდის დრაგუნთა პოლკის ოფიცრის ეპოლეტებთან მუნდირში. შავი თმა მოკლედ აქვს შეჭრილი, უღვაში — მოკლედ დაყენებული.

ნახატის შესწავლისას დაგვაქვია მუნდირმა. საფრანგეთის ქვეშევრდომი, ფრანგი ოფიცერი რატომ უნდა გამოესახათ რუსულ სამხედრო მუნდირში?

ქვემოთ, მარცხნივ წარწერაა: „1826“ თუ „1846“. ორივე შემთხვევაში თარიღი მხარს უჭერს ჩვენს მოსაზრებას: აქ მიურატი არ არის გამოსახული. ნახატს კიდევ ორი წარ-

წერა აქვს — „Э. Э. Макаш...“ და „П. М. ...ский.“ ახალგაზრდა კაცის აშკარა ქართული გარეგნობა და წარწერების განლაგება უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ნახატზე გამოსახულია არა ნაპოლეონ მიურატი, არამედ ზ. ე. მაყაშვილი, რომლის შესახებაც, სამწუხაროდ, ცნობებს ვერ მივაკვლიეთ.

1940 წელს მხატვარმა დ. აფანასიევმა ლიტერატურის მუზეუმში მოიტანა პლატონ ჩელიშჩევის რამდენიმე ნახატის ასლი; მათ შორის იყო ერთი ორიგინალიც — ლერმონტოვის დროინდელი უცნობი ჰუსარის მინიატურული პორტრეტი. ჰუსარი გამოსახულია მუხლებამდე, სკამზე ჩამომჯდარი, ლეიბგვარდიის ჰუსართა პოლკის წითელ მუნდირსა და ლურჯ შარვალში გამოწყობილი (იმ პოლკის ფორმაში, რომელშიც მსახურობდა მიხეილ ლერმონტოვი). წელზე არტყია ფუნჯებიანი, ოქროსფერი დაწნული ქამარი. მკერდზე დამაგრებული აქვს მედელები. წაბლისფერი თმა მოკლედ აქვს შეჭრილი, უღვაში — გრძლად დაყენებული. ნახატი ჩამსულია თითბრის სალტეში, შემდეგ კი — ყავისფერ ხავერდგადაკრულ სადგარიან ხის ჩარჩოში.

არც შესრულების მანერითა და არც სტი-

უცნობი მხატვარი
ანა ჰაეკვაიძე





უცნობი ავტორი
მაკინე ჰავეჰაჰე



უცნობი მხატვარი
ვახტანგ ორბელიანი

ლით ეს ნამუშევარი არა ჰგავს დანარჩენ ნახატებს. ჩვენი აზრით, ჩელიშჩევი არ უნდა იყოს მინიატურის ავტორი.

ლიტერატურის მუზეუმის ფონდებში დაცულია მხატვარ კლინდერის მიერ შესრულებული პორტრეტი, რომელზეც გამოსახულია ლერმონტოვის გიმნაზიის მეგობარი და ნათესავი ვალერი ტელეპნოვ-ობოლენსკი. კლინდერის ბიოგრაფიული მონაცემების დადგენისას, 1983 წელს მოსკოვში მოწყობილი XIX საუკუნის რუსული პორტრეტის გამოფენის კატალოგში წვაეწყდით კლინდერის ორ ნახატს. ერთ-ერთ მათგანზე გამოსახულია ლეიბგვარდიის პოლკის ჰუსარი პლუტინი. ეს ნახატი სტილით, ტექნიკითა და განწყობილებით ძალზე წააგავს ზემოთ აღწერილ, უცნობი ჰუსარის პორტრეტს. ვითვალისწინებთ იმასაც, რომ კლინდერი დაინტერესებული ჩანს ლერმონტოვას ეპოქითა და თემით. ვფიქრობთ, უცნობი ჰუსარის პორტრეტის ავტორი უნდა იყოს არა პლატონ ჩელიშჩევი, არამედ ალექსანდრ ივანეს ძე კლინდერი (კლიუნდერი) — ფერმწერი — მინიატურისტი, პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის წევრი 1841 წლიდან. ჯერჯერობით დაუდგენელია ზოგიერთი პორტრეტის ავტორთა ვინაობა.

ირაკლი ბაგრატიონ-გრუზინსკი (1827-1882) — ალექსანდრე ბატონიშვილის⁸ ვაჟი,

თამარ დავითის ასული ჰავეჰაჰის მეუღლე და ივანე რატიშვილის სიმამრი. გამოსახულია მკერდამდე, აცვია რუხი სამხედრო მუნდირი. მუქი, ხვეული თმა მოკლედ აქვს შეჭრილი, უღვაში — მოშვებული. პორტრეტი შესრულებულია სპილოს ძვლის ოვალურ ფირფიტაზე. მინიატურის ზომა (2X2 სმ.) და ასეთივე ზომის მინა მიგვანიშნებს, რომ ნახატი მედალიონისთვის იყო განკუთვნილი.

მარიამ ბატონიშვილი — ალექსანდრე ბატონიშვილის მეუღლე და ირაკლი ბატონიშვილის დედა, მელიქ ისაკ ალა-მლოვის ქალიშვილი. მარიამი გამოსახულია მკერდამდე, გამოწყობილი გუჯასტანიან მოწითალო ქართულ კაბასა და ჩიხტიკოპში.

სამ ნახატზე გამოსახულნი არიან ჰავეჰაჰეები.

ნინო ჰავეჰაჰე (1812-1857) — პოეტ ალექსანდრე ჰავეჰაჰის უფროსი ასული და ალექსანდრ გრიბოედოვის მეუღლე. გამოსახულია მკერდამდე. აცვია ვეროპული, გულამოღებული ყვითელი კაბა. შუაზე გაყოფილი შავი თმა დალაღებად აყრია მხრებზე. ნახატი შესრულებულია ოვალურ მუყაოზე მედალიონისათვის.

ანა ჰავეჰაჰე — ილია ბატონიშვილის ქალიშვილი, დავით ალექსანდრეს ძე ჰავეჰაჰის მეუღლე. გამოსახულია მუხლამდე, პატარა მაგიდაზე ხელჩამოყრდნობილი. აცვია

ეროპული გულამოდებული მომწვანო კაბა. შავი თმა შუაზე აქვს გაყოფილი და მხრებამდე დალაღებად ჩამოშვებული. თავისი დის ნადეჟდა ნეფტელისაგან განსხვავებით, ანას ტიპური ქართული სახე აქვს და დიდი შავი თვალები: „თავად ჭავჭავაძის მეუღლე საქართველოში, ამ ღამაში თვალებით სახელგანთქმულ ქვეყანაში, ცნობილია, როგორც უღამაზესი თვალების მქონე მანდალოსანი“, — წერდა ალექსანდრე დიუმა, როდესაც ლეკების მიერ ანა ჭავჭავაძისა და მისი ოჯახის წევრების გატაცებასა და შამილთან ტყვეობის ამბავს იხსენებდა⁹.

ნახატი ჩასმულია თითბრის ოვალურ ჩარჩოში. შექმნილია რატიშვილების ოჯახიდან. მაკინე ჭავჭავაძე — ივანე არაგვის ერისთავის ქვრივი, ილია ჭავჭავაძის გამზრდელი მამია. გამოსახულია მკერდამდე, გუჯასტანთან ყავისფერ ქართულ კაბასა და ჩისტოკოში. ეს ერთადერთი მინიატურაა ლიტერატურის მუზეუმის კოლექციაში, რომელიც ხის დაფაზეა დახატული ზეთის საღებავებით.

ხუთ ნახატზე გამოსახული არიან ორბელიანები. ნახატები შექმნილია თეკლე ორბელიანისაგან 1944 წელს.

ალექსანდრე ორბელიანი (1801-1869) — ალექსანდრე ბატონიშვილისა და ვახტანგ ორბელიანის უფროსი ვაჟი, 1832 წლის შეთქმუ-

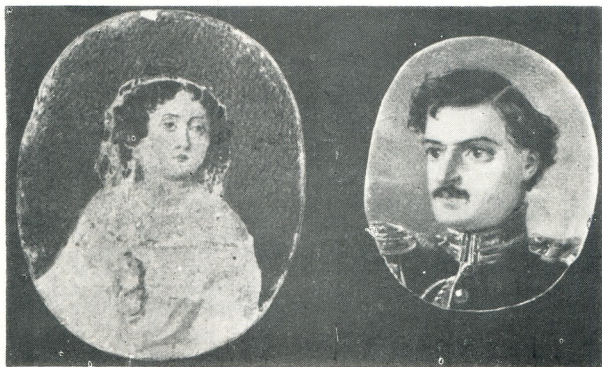
ლების აქტიური მონაწილე. მის კალამს ეკუთვნის ისტორიული დრამები, ნარკვევები, მოთხრობები, ლექსები და კრიტიკული პუბლიცისტური წერილები. ნახატზე გამოსახულია მკერდამდე, ანფასით, სამხედრო მუნდირში გამოწყობილი. მისი უმცროსი ძმა ვახტანგ ორბელიანი (1812-1889) გამოსახულია მკერდამდე, პროფილში, მუჭკოსტიუმში. ვახტანგიც მონაწილეობდა 1832 წლის შეთქმულებაში. გადასახლეს კალუგაში, საიდანაც 1837 წ. დაბრუნდა. 1838 წ. ჩაირიცხა ნიჟეგოროდის დრაგუნთა პოლკში. გადადგა პოლკოვნიკის ჩინით. ლიტერატურაში რომანტიზმის წარმომადგენელია.

ორივე პორტრეტი ერთადაა ჩასმული შინდისფერ ხავერდგადაკრულ ხის ვიწრო ჩარჩოში.

ნინო მაყაშვილი — „ძალუა ნინო“, იაკობ ორბელიანის¹⁰ მეუღლე, გამოსახულია მუხლამდე, მუქ გუჯასტანთან კაბასა და ჩისტოკოში გამოწყობილი. ნახატი ჩასმულია ოვალურ პასპარტუში და ხის მძიმე, მოვარაყებულ ჩარჩოში.

თამარ ორბელიანი — იაკობ ორბელიანის ქალიშვილი, გათხოვილი იყო „ტფილისკი ვედომოსტის“ რედაქტორის პ. სანკოვსკის ძმაზე პოლკოვნიკ ანდრია სტეფანეს ძე სანკოვსკიზე (გარდ. 1859).

უცნობი ავტორი ნინო ჭავჭავაძე და ირაკლი ბატონიშვილი



თამარი გამოსახულია მუხლამდე, სავარძელში, პატარა მაგიდაზე იდაყვიამოყრდნობილი, აცვია ღია ფერის ევროპული მაქმანებიანი კაბა.

მარიამ ორბელიანი — დიმიტრი ორბელიანის¹¹ მეუღლე, თამარ ბარიატინსკაიას დედა. გამოსახულია მკერდამდე, გამოწყობილი თეთრსაყელიან მუქ ევროპულ კაბასა და მაქმანებიან ჩაჩში. ნახატი ჩასმულია ორნამენტებთან, ხის ოვალურ ჩარჩოში.

ფონდში ინახება ალექსანდრე ყაზბეგის დედის ელისაბედის მინიატურული პორტრეტი. იგი გიორგი XII ქალის სოფიოს შვილიშვილი იყო, ქართლელი თავადის ესტატე თარხნიშვილის ასული. ელისაბედ თარხნიშვილი გამოსახულია მთელი ტანით, სავარძელში, გამოწყობილი ფირუზისფერ ქართულ კაბასა და ჩიხტიკოში. მოხურული აქვს ბეწვით გაწყობილი მუქი მოსასხამი.

სამწუხაროდ, ვერ დავადგინეთ ვერც ავტორის ვინაობა, ვერც შესრულების თარიღი, აქვეა ილია ბატონიშვილის მეუღლის, გრიგოლ და ოლგა ობოლენსკების ქალიშვილის ანასტასია ობოლენსკაიას (გარდ. 1882) პორტრეტი. გამოსახულია წელამდე, ცისფერ მოსასხამში. წაბლისფერი თმა შუაზე აქვს გაყოფილი და უკან შეკრული. ნახატი მჭრქალია, დამუშავებულია მხოლოდ სახე. ნახატი შექმნილია 1956 წ. ივ. რატიშვილის ქალიშვილის ოლგა ლვოვასაგან.

აი, მოკლედ იმ მინიატურული პორტრეტების შესახებ, რომლებიც ინახება ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის იკონოგრაფიულ ფონდში.

საგანგებოდ გვინდა აღვნიშნოთ ნახატების გაფორმების მაღალი კულტურა; სპილოს ძვალ, ძვარფასი ხე, თითბერი, ბრინჯაო, ხვერილი, მუთარი — ხელშესახებს ხდის და კიდევ უფრო ძლიერად გვაგრძნობინებს გარდასული ეპოქის სულს.

უნდა შევნიშნოთ ისიც, რომ ბევრი პიროვნების სახე ფოტოგრაფიამ ვერ შემოგვინახა, არ შემოგვარჩა დაგვირგობინებდა და მხოლოდ ამ პატარა ნახატების საშუალებით შეგვიძლია აღვადგინოთ არა მარტო მათი გარეგნობა და აქესესარები, არამედ ის გარემო და ანტურაჟი, რომელშიც უხდებოდათ ცხოვრება და მოღვაწეობა ჩვენს წინაპრებს გასულ საუკუნეში.

მით უფრო ძნელი სარწმუნოა, რომ ეს

საინტერესო ხელოვნება სამუდამოდ წარსულს ჩაბარდა... მაგრამ როგორც იმისათვის ოპტიმისტურად შენიშნავს, მძალიან ძნელი გამოიქნა ხელოვნების განვითარების გზები. შეიძლება ჩვენს დროში, როდესაც ასე ვაიზარდა ყურადღება ადამიანისა და მისი სულიერი სამყაროსადმი, ისევე აღორძინდეს სხვა სოციალურ და ესთეტიკურ საფუძველზე¹² ეს მივიწყებული, მშვენიერი ხელოვნება, ხელოვნება პორტრეტული მინიატურისა...

შენიშვნები:

1. Врангел Н. Очерки по истории миниатюры в России. Старые годы, Октябрь, 1909 г. стр. 510.

2. დადიანი სალომე (1850-1913) — პრინცესა მიურატისა ეკატერინე ჭავჭავაძისა და დავით დადიანის ასული.

3. ბაგრატიონ-მუხრანელი ნიკოლოზ (1868-1933) — ნიკო ბური, 1899-1901 წლების ტრანსკავალის ომის მონაწილე. ტყვედ ჩავარდნილ ინგლისელებზე დახვედრა მოსაყვას, მაგრამ, როგორც საქართველოს სამეფო დინასტიის ჩამომავალს, დახვედრა წმ. ელენეს კუნძულზე გადასახლებით შეუძვალეს, სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ დაწერა წიგნი „ბურებთან“.

4. რატიშვილი ვახროლე (1770-1825) — ქართველი პოეტი და პროზაიკოსი, იოანე ბატონიშვილის აღმუტანტი და მხლებელი რუსეთში. დაწერა წიგნი „მცირედი რაიმე მოთხრობა რუსისა“.

5. კიტა აპაშვიის მეუღლე თეკლე ორბელიანი თეკლე ბატონიშვილის უმცროსი ვაჟის ვახტანგ ორბელიანის შვილიშვილი იყო და ივანე ჭავჭავიშვილის ცოლისდა.

6. ციციშვილი მარიამ (1768-1851) — გიორგი XII მეორე ცოლი. გენერალ ლაზარევის მოკვლისათვის, შვილებთან ერთად 1804 წ. რუსეთში გადასახლეს.

7. ბაგრატიონი ილია (1790-1854) — გიორგი XII ვაჟი, მთარგმნელი და საზოგადო მოღვაწე. რუსულად თარგმნა კლარკისა და ლიბნიციის მიმოწერა.

8. ბაგრატიონი ალექსანდრე (1770-1844) — ერეკლე II ვაჟი. გიორგი XII პრეტენდენტი. იბრძოდა სამეფოს აღსადგენად. 1812 წ. მეთაურობდა კახეთში აჯანყებას. 1832 წ. შეთქმულების წევრებს სურდა მისი არჩევა მეფედ.

9. დიუმა ალექსანდრე, კავკასია, თბილისი, 1946 წ. გვ. 300.

10. ორბელიანი იაკობ — ქართლელი თავადი. მისი ქალიშვილები გათხოვილი იყვნენ სამხედრო პარებზე: ბარბარე — გენერალ ოპოჩინზე, თამარი — პოლკოვნიკ სენკოვსკიზე, ეკატერინე — მაიორ ივანოვზე, სოფია — სვიატოპოლკ-მირსკიზე.

11. ორბელიანი დიმიტრი (1797-1824) — გენერალ-ლეიტენანტი, თბილისის გუბერნიის თავადაზნაურობის წინამძღოლი, იბრძოდა შამილის წინააღმდეგ.

12. Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского Музея, стр. 30.

ლევან რჩეულიშვილი

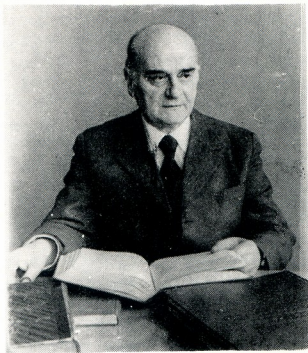
დიმიტრი თუმანიშვილი

ძნელია მოკლე წერილში თვალი გადააწვდინო მკვლევარის ნახევარსაუკუნოვან ნამუშავეს. კიდევ უფრო ჰირს ისაუბრო პიროვნებაზე, ვისაც მრავალნი იცნობენ და მასზე საკუთარი შეხედულებაც აქვთ. ათასწილ უძნელესია — რადგან მიკერძობის ექვს ვერ აიციდენ — ილაპარაკო აღამიანზე, ვინც პირველი ნახვის-ანავე იმოძღვრე და იწინამძღოლე, ვინც თითქმის ყველაფერი გასწავლა, რაც შენი ხელობისა გაგეგება, თავისი ნააზრით გასაზრდოვა, გზაზეც დაგაყენა და ცხოვრებაში ადგილიც მიგიჩინა. ამიტომაც ვამჯობინე გამომეყო მხოლოდ ერთი ხაზი ბატონი ლეოს ნაღვაწისა, რომელიც ძალზე არსებითი მგონია.

თელავში 1985 წელს უკანასკნელად ჩასულმა, ბატონმა ლეონ ჩიფიქრა მოხსენება კახეთში XVIII საუკუნის მეორე ნახევრას სათავედაცვო მშენებლობაზე, ამ ნაშრომს დასრულება აღარ ეწერა, მაგრამ ჩანიშნული გეგმის თანახმად, მასში ჯერ მამინდელი ძელებდობის, პირველყოვლისა, ლეკიანობის შესახებ უნდა ყოფილიყო მოთხრობილი, შემდგომ, მოსახლეობის დაცვის საკიროებაზე, დასასრულ კი — სხვადასხვა სახის ციხე-სიმაგრეებზე,

რომელნიც ბატონი ლეოს ფიქრით, ერეკლე II-ის სტრატეგიული იდეის მიხედვით იყო განაწილებული. თავისთავად ცხადია, თავად ეს ნაგებობანი დათარიღებულიად და ცალ-ცალკე გამოკვლელულადაა ნაგულისხმევი და ესაა მთელი მსჯელობის წანამძღვარი. თუ უფრო ზოგადად შევხებით ავტორის აზრის მსვლელობას, დავინახავთ, რომ: კონკრეტული ძეგლის გასააზრებლად, მისი ამა თუ იმ თვისების (ვთქვათ

ლევან რჩეულიშვილი



ადგილმდებარეობა, სათავსოთა შემაღვენლობა, გეგმარება) გასაგებად ჯერ მიმოიხილება შესაბამისი დროის ვითარება; სხვა მსგავს ნაგებობებთან შეპირისპირებით ირკვევა, რაგვარად გადაწყდა აქ საზოგადო, დროისმიერი მიზანი — ამოცანები და ნათელი ხდება ის სწრაფვა, ის ფუნქციური თუ მხატვრული იდეა, რაც ამ და სწორედ ამ შენობაშია ჩადებული გარკვეული პიროვნების მიერ. ამისდა კვალად ხუროთმოძღვრების ნაწარმოები ერთდროულად ეპოქისა და თავისი ჩამოყვარებულ-შემქმნელის თავისებური „პორტრეტი“ ხდება და თავისი ერთადერთობითაც წარმოჩინდება. ლ. რჩეულიშვილის კვლევა, ამასთანავე და უმთავრესიც სწორედ ესაა — ზოგადად ეპოქიდან კი არ ამოდის, არამედ შედარებით კერძო, განსაზღვრული მოვლენებიდან. ძეგლი (ან ძეგლები) მთელი თავისი ინდივიდუალობით, თითქოს ნიშანდობლივ ამ გარემოებაზე პიროვნების ერთგვარი პასუხიაო — ჩვენს შემთხვევაში, პასუხი ერეკლე მეფისა, რომელიც არცთუ ჩვეულებრივი სახით, ფორტიფიკატორად წარმოგვიდგება.

ძეგლში ცხოვრებისეული გარემოსი და მისი შემქმნელი კონკრეტული ადამიანის დანახვა ჩემი ფიქრით, ძირითადი ძარღვია ლ. რჩეულიშვილის მთელი მეცნიერული შემოქმედებისა. რა თქმა უნდა, ეს არ არის რაღაც ერთადერთი პრინციპი, რომელიც ყველა მის ნაწარმს ახასიათებდეს. ასე მაგალითად, მისგან არ „გამოიყვანება“ საგანგებო მცდელობა სივრცითი შთაბეჭდილების, ინტერიერის მხატვრული აღნაგობის დაზუსტებით გადმოცემისა, მცდელობა, რომელმაც, სხვაც რომ არაფერი, თოდვის ტაძრისა და ნიქოზის წმ. მთავარანგელოზთა ეკლესიის ვირტუოზული ანალიზი მოგვცა.

დამახასიათებელია თვით საკვლევი საგნის შერჩევის კ. ლ. რჩეულიშვილის თითქმის არასდროს შეუსწავლია — არადა 50 წლის წინათ ამას წინ არაფერი დაუდგებოდა — იმგვარი ნაგებობანი, რომელნიც მხატვრული სტილის ისტორიის ნიშანსვეტებს ქმნიან, ანდა მათს წრეში უშუალოდ თავსდებიან. თითქმის ყველაფერი, რასაც იგი შეხება, ცოტათი „უცნაურია“, რამდენადმე განზნა უმთავრესი ისტორიული „გზებიდან“. ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს ბატონ ლეოს ვინმეზე ნაკლებად უყვარდა შედევრები ჩვენი ხუროთმოძღვრებისა, — ყოველ შემთხვევაში, მასთან ერთად ალავერდსა თუ მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძარში ნამყოფი ამას ვერ იფიქრებს. მაგრამ ისინი თავისი სრულქმნილობით, თავისი ზედმიწევნითი ეტაპურობით ჩვენს თვალში ნაწილობრივ მართლაც ზეინდივიდუალურნი გახდნენ, მათში მსუნთქავი დიდი ეპოქებიც კი — რამდენადმე განყენებულნი, ყოველდღიურ-ყოფითი შინაარსისაგან დაცლულნი. სულ სხვაა, როდესაც საქმე, მეტად თუ ნაკლებად, „გადანვევასთან“ გვაქვს. აქ მუდამ საგრძნობია სწორედ ის, ასე ვთქვათ, „დილოგი“ ადამიანისა თავის გარემოცვასთან, ასე რომ იზიდავდა ლევან რჩეულიშვილს. როდესაც იგი ზურტაკეტის თუ თრიალეთის ეკლესიებზე საუბრობს, ჩნდება სახეები ადგილობრივი სამშენებლო ჩვევებით შემორკილი ოსტატებისა, რომელნიც ცდილობენ თავ-თავიანი უნარისა და შესაძლებლობათა კვალობაზე მხარი აუბან ხუროთმოძღვრული შემოქმედების წამყვან მიმართულებას. ახლანდელი აფხაზეთის ტაძრების მხატვრულ იერში ჯერ ხომ აღმოსავლეთ-ქართული გამოცდილებისა და ბიზანტიიდან შემოსული ფორმების შედუღება ჩანს,

მერმე კი განსხვავებული მიზან-
დასახულობა — მნიშვნელოვანე-
ბაც, — ბზიფის ციხის კონტა გუმ-
ბათიანი ეკლესიით დაწყებული,
რომელიც ციხისუფალსა და მის
მოლაშქრეთ ემსახურებოდა, ვიდრე
მოქვის ტაძრის მონუმენტურ,
ხელმწიფურ-ზეიმურ არქიტექტუ-
რამდე. X საუკუნის ნიქოზის
ეკლესიის გარჩევისას, ვეცნობით
ხუროთმოძღვარს, ვისაც შემკო-
ბა-მორთვით გატაცებამ შეიძლე-
ვა სამშენებლო შეცდომაც ჩაა-
დენინოს. თიღვის მშენებელი კი,
პირიქით, XII საუკუნისათვისა
უმაგალითოდ მკაცრი, უსამკაუ-
ლო ფორმებით აღწევს „ბარო-
კულ“ დინამიკას. ამ უკანასკნელ
შემთხვევაში, თუმცა, ხუროთმო-
ძღვარზე არანაკლებ, დამკვეთი
იხატება — დავით აღმაშენებლის
ქალი, თამარი. მისი ასკეტური
ღვთისმოსავობა, ცოდვათა გამოს-
ყიდვის მისი სურვილია, ასეთ უჩ-
ვეულო შენობას რომ აღმოაცე-
ნებს. მოქვის მაგალითზე ლეონ
აფხაზთა მეფის სულისკვეთებას
ვგებულობთ, ხოლო ფიჩხოვანის
საძვლე ეკლესიისა კი — მოქან-
ცული ხარჭაშნელი ეპისკოპოსის
პართენოზისას, რომელსაც საკუ-
თარი განსასვენებლის თავზე
ცხოვრება და წირვის თავისი ოთა-
ხიდან გაუსვლელად მოსმენა
სურს.

ვგონებ, სიცოცხლის ნაკვალე-
ვის პოვნისადმი მიდრეკილებამ
მიიყვანა ლევან რჩეულიშვილი
ბინათმშენებლობის კვლევასთან.
მეფის, დიდი თავადისა ან ეპისკო-
პოსის პალატნი იქნება თუ გლეხ-
კაცის სახლი, ბატონი ლეო პირ-
ველად მათში ასახულ ყოფას
აღადგენს — სადგომთა დანიშნუ-
ლებას, ოჯახისა თუ მეურნეობის
ტიპს. მაგრამ უმთავრესი აქაც
თავად ფუნქცია კი არ არის —
ცხადია კერძო, ადამიანისათვის
გარეგანი — არამედ, ცხოვრების
წესი, მისი ცვალებადი იდეალი,

გემოვნებასა და მხატვრულ სახე-
ში არეკლილი. XVIII საუკუნის
ქართველი ფეოდალი მისი წინააღ-
პარივით კამაროვან დარბაზებს კი
არა, მომცრო ოთახებს აშენებს;
მეფე-მგოსანი არჩილი თელავში
წალკოტში სასახლეს ააგებინებს,
ერეკლე II კი მას „ბატონის ცი-
ხედ“, ქალაქის ციხადელად გა-
დააქცევს; სხვაგანით შემოდის
ახალი, უჩვეულო ფორმები,
ხოლო ადგილობრივი რიგი ცხოვ-
რებისა მათ XIX საუკუნის თბი-
ლისურ თუ თელავურ სახ-
ლად გადაადრღებს. გარკვეულ
ცვალებადობას ადასტურებს ბა-
ტონი ლეო თითქოსდა საცხებით
კონსერვატიულ გლეხურ საცხოვ-
რებელში. იგი გვიჩვენებს, რო-
გორ რთულდება და მრავალფე-
როვნდება ძირითადი პრინციპის
კერა-ერდოს შვეული შუა დერ-
ძის შენარჩუნებისას, როგორ გა-
დასხვავდებოდა მეგარონისგვარი
ძველთაძველი სახლი დანაწევ-
რებულ დედამოძიან-გვირგვინი-
ან შენობად. აშკარა ხდება, ამას-
თანავე, რომ საჭიროებით გაჩე-
ნილი ეს ფორმაც გარკვეული
იდეის ხორცშესხმაა, — კერა-
ს მიმჯდარი კაცი უბრალოდ ცეცხლს
კი არ ეფიცებოდა, სახლის წმინ-
და ალაგას იყო, ერდოდანაც, უბ-
რალოდ, შუქი კი არა, ზეციური
ნათელი ეფინებოდა, და მაშინ კი
უკეთ ხედები, თუ რატომ შეიქ-
მნა სწორედ კვადრატიდან ცალქ-
მნილი სივრცე, ასე ძვირფასი ქარ-
თველ ხუროთმოძღვართათვის,
რატომაა სწორედ იგი ჩვენი შუა-
საუკუნოვანი არქიტექტურის
ქვაკუთხედი.

გარემოება — პიროვნების ურ-
თიერთმიმართებაში ბატონი ლეო-
სათვის რომ პიროვნება იყო მთა-
ვარი, ამაში თანამედროვე ქარ-
თულ ხელოვნებაზე მისი ნაწერე-
ბიც მარწმუნებს. აწინდელი მხა-
ტვრობა, ხუროთმოძღვრება თუ
ქანდაკება მას საზოგადოდ ძალზე

ანტერესებდა და ძვირად თუ დაასწრებდით მას ახლადგახსნილი გამოფენის ან ახლადდადგმული ძეგლის ნახვას. ისიც კი უნდა ითქვას, ბატონ ლეოს შეფასებება ხშირად რომ გვეუცხოვებოდა — მეც და სხვებსაც. ხშირად განუცვიფრებივართ მის მოულოდნელად გულმოწყალე მსჯავრს, ზოგჯერ შექებასაც ისეთი ნაწარმოებისა, რომლის სისუსტე აშკარა გვეგონა. ოღონდ თუ ჩავეკითხებოდით, არანაკლები გაცებით ხედავდით, რომ არცერთი თქვენგან შენიშნული ხარვეზები არ დარჩენია შეუმჩნეველი, მხოლოდ მათზე მნიშვნელოვნად სხვა რამ ჩათვალა. უფრო ხშირად ეს იყო მხატვრის მიერ სურათსა თუ სკულპტურაში ჩადებული აზრი, მისი თავისებური დამოკიდებულება თემისადმი, ზოგჯერაც ხელოვანის მისწრაფება, მისი რაღაცა მხრივ საგულისხმო ბუნება. ასე იქნებოდა თუ ისე, დაკვირვების მთავარი საგანი ბატონ ლეოსათვის შემოქმედი პიროვნებაც იყო, მისი შინაგანი სამყარო, მოძრაობა მისი სულისა. ძველი ხელოვნების კვლევისას ოსტატის ხასიათის ამოცნობას ნაგებობასთან საუბარი უნდოდა — არ ვიცო, სხვა რა სიტყვა შეიძლება იხმაროს კაცმა, ბატონ ლეოს ნასაყდრალ — ნაციხვარებთან ურთიერთობის აღსანიშნავად მათ კვრეტას, შთაგრძნობას ჩვეულებრივ „მეშაობას“ ვერ ვუწოდებ. ახალ ხელოვნებაზე ფიქრისას მას შეეძლო მხატვრის ნახელავსა და თვით მხატვარზე შთაბეჭდილებების შეჯერება, მათი შეწონვა და მისი ფსიქოლოგიური და ხასიათების ამ გზით გამოკვეთა. შეიძლება ისიც კი ითქვას, რომ რაც ხანი გადიოდა, თანამედროვე ხელოვნებასთან მიმართებაში ბატონი ლეო სულ უფრო ზღებოდა ხელოვნებათმცოდნეზე მეტად ხელოვნათმცოდნე. რასაკვირ-

ველია, იმას ხომ აღარაფერი ერჩინა, როდესაც ესა თუ ის კაცი გამორჩეული შემოქმედიც იყო, — შემთხვევითი არ არის, უთუოდ, რომ განუხორციელებელ გამოკვლევათაგან, სხვაზე უმეტეს, დ. კაკაბაძეზე დაუწერელი დიდი წიგნი ენაწებოდა.

ამავე დროს, ასეთნაირი მიდგომა ეხმარებოდა ბატონ ლეოს დიხაც საკვირველად შეუბოძავი ყოფილიყო ყოველგვარი სიზხლის მიმართ. ვგონებ ცინიზმს ვერ გუბოდა, თორემ სხვაფრივ, მოწონება-არმოწონებისა და მიღება-ვერმიღების იქით იგი მუდამ ფიქრსა და განცდას აყურადებდა და სიუცხოვე ხელს კი არ უშლიდა, პირიქით, გააზრება-გაგებისაკენ წააქეზებდა კიდევაც. ამიტომ არის, რომ ახალგაზრდა თუ სულაც ახალბედა მხატვრების ძიებას იგი უფრო ხშირად ბევრად დიდი გულისხმიერებით ეკიდებოდა, ვიდრე მასზე უმცროსებიც და სულაც ახალთაობელი მნახველ-კრიტიკოსები.

უთქმელადაც ცხადია, როდენი მნიშვნელობა ექნებოდა ამგვარ თვალთახედვას ბატონ ლეოს, ვითარცა მასწავლებლისა და ხელმძღვანელისათვის. არა მგონია, მხოლოოდენ მადლიერება მალაპარაკებდეს, თუ ვიტყვი, რომ მას ჰქონდა ჭეშმარიტი პედაგოგის აუცილებელი თვისება: ერთი მხრივ სხვისი აზრისადმი განუქარვებელი ინტერესი, მეორეს მხრივ კი სხვათათვის საკუთარი ნააზრევისა და საკუთარი დროის უშურველად გაღების უნარი. სტუდენტებთან და ასპირანტებთან მეცადინეობა ბატონ ლეოსათვის თავსამოხვეული მოვალეობა კი არ იყო, არამედ ახალ-ახალი აღამიანების უკეთ გაცნობის ერთი საუკეთესო შესაძლებლობა. იგი პირდაპირ არასოდეს ჩარეულა მოწაფეთა მეშაობაში, ერჩინა მათ პარალელურად ეფი-

ქრა, რათა შეუმჩნევლად, ხანდა-
ხან ორიოდ სიტყვიტლა შეეშვე-
ლებინა ხელი, მათთვის სწორი
გეზი მიეცა, ისე კი, რომ გამოვ-
ლენილიყო თვით დამწერის აზ-
როვნება, მისი საკუთარი „მე“,
ამის წყალობითაც იცოდა მან
უთუოდ ასე შეუცდომლად თავის
შეგირდთა თუ თანამშრომელთა
ღირსება-ნაკლო ვ ა ნ ე ბ ე ბ ი . ეს
ცოდნა, დროდადრო საკმაოდ
სვედიანი, ჩააგონებდა ბატონ
ლევოს მოყვასთა თვისთა ნაკლი-
სათვის ლობიერად შეეხედა.
იმის თქმა როდი მსურს, ვითომც
იგი ინდიფერენტული ყოფილი-
ყოს, ანდა ფსევდოქრისტიანული
ყოვლისგან უკითხაობის მიმდევარ-
ი. მას აღაშფოთებდა, როდესაც
ვინმე, მით უმეტეს, ასე თუ ისე
დაფასებული პირი, რასმე „ქარ-
თული საქმის“, ქართული სული-
ერი კულტურის დამკვიდრება-
დაწინაურების საზიანოს მოიმოქ-
მელებდა; ძნელად ეგუებოდა ორ-
პირობას, გულქვაობას, სისასტი-
კეს. მხოლოდ იოლად მიუხვდებ-
ოდა რა ულამაზო თუ უკადრი-
სი საქციელის დაფარულ მიზე-
ზებს, იგი უფრო შესაბრალისად
და საცინელად ეჩვენებოდა, ვიდრე
გასაწყრომად. ბატონ ლევოს წე-
სად ჰქონდა არავისათვის წაყე-
ნებინა გადამეტებული მოთხოვ-
ნები. ირონიით ოდნავ შეფერილ-
ნაღვლიანი ღიმილით უცქეროდა
იგი ქვენა ზრახვებისა და
წერილმანი ანგარიშების ჭიდილს
და შეიძლება უეცრად ვილაცას
დაუმსახურებლადაც მიშველე-
ბოდა. არ ვიცი, სწორი იყო თუ
არა ეს სოციალური თვალსაზრ-
სით, ვიმედოვნებ კია, ახლა უკეთ
მესმის, რა ძნელი უნდა ყოფილი-
ყო მრავლისმეტყველისათვის წინ-
აღდგომოდა ტკივილიან თანა-
ლობას.

ოლონდ ბატონი ლეო როდი
იყო სხვათა შეცდომების ქედმა-

ლალი აღმუხსველი. მას სწავდა
ნიჭიერებისა და სათნოების სულ-
მცირე გამობრწყინებაც ვერცხულ-
მოჰპარვოდა და მათი ჰაფაწინ-
ნაბერწყლის მიგნებაც კი შეება-
სა და სიხარულს ჰგვრიდა. ეს
მიწყვი განახლებადი სიხარული
იყო, ვფიქრობ, არცთუ უეკლო
გზაზე რომ გამოატარებინა და
ამა სოფლით გასვლის დღემდე
მოატანინა უბერებელი ხალისი-
ნობა. და კიდევ მეტიც! ბატონ
ლევოს თანამედროვეობისა ბევ-
რი რამ აღარდებდა, — ზოგიერ-
თი მეცნიერის თვალსაწიერის სი-
ვიწროვეც, პატივმოყვარეობის
მომალეზაც, მრავალთა ზნობრა-
ვი უგრძნობელობაც. მაგრამ თავის
გარშემო, უპირველეს ყოვლისა,
ახალგაზრდებში ეძებდა და, რა-
ღა თქმა უნდა, ჰპოვებდა რა სი-
ხოველეს გონებისას და სიწრფე-
ლეს გულისას, იგი, კვლავ იმე-
დით აღვსილი, სძლევდა მწუხა-
რებასა თუ უძლურებას და ისევ
და ისევ უძღვებოდა საქმეთ, რო-
მელნიც საჭიროდ მიაჩნდა ჩვენა
სამშობლოს ღირსეული მომავ-
ლისათვის. ასე მგონია, ეს იმე-
დიანობა ერთი უმთავრესი გაკვე-
თილთაგანია, რაიც ცნობიერად
თუ გაუცნობიერებლად მიგვიღია
ბატონ ლევოსაგან მის მოწაფეებს.
რადგან ეს დაუფიქრებლობასა,
ანდა თავის მოტყუებაზე დაფუძ-
ნებული ფუყე ოპტიმიზმი კი არ
ყოფილა, არამედ მტკიცე რწმენა
კაცისა, ვინაც, კაცებრივი სისულ-
ტისა და კაცებრივი მანკიერების
განმჰკრეტელმა, იცოდა მინც,
— საბოლოო გამარჯვება სიკეთე-
სა და მშვენიერებას დარჩება, იმ
ამალეზებულ, ღვთიურისდარ შე-
მოქმედებითსა და ეთიკურ საწ-
ყისს, ადამიანად რომ აქცევს პირ-
მეტყველ იძვრისს.

ბიოგრაფიკა

როსტომ ლომინაშვილი

1987 წლის 14 აპრილის „ლიტერატურული საქართველო“ ფრიად მოულოდნელ და სასიამოვნო სიურპრიზს მიმზადებდა თურმე. ეს გახლდათ ბატონ ოთარ ეგაძის ნარკვევი „ორთა გოდება“, რომელშიც მაქსიმ გორკის გვერდით ნახსენები იყო გრიგოლ რობაქიძის სახელი. იმავე დღეს მივედი პარტიის ისტორიის ინსტიტუტში, რათა, როგორც ვრ. რობაქიძის დისშვილს, მადლობა მეთქვა ავტორისათვის. მან კი მითხრა — ეს მადლობა ქართველი ლიტერატორების გარკვეულ წრესა და რესპუბლიკის ხელმძღვანელობას ეკუთვნისო.

ამ პირველ პუბლიკაციას მალე იმავე გაზეთში მოჰყვა კობა იმედაშვილის მშენიერი სტატია — „მეტს არას ვთხოვ საქართველოს“. მერე და მერე სხვა ჟურნალ-გაზეთებმაც გამოიღეს ხელი და აგერ უკვე ცალკე წიგნადაც გამოიცა „გველის პერანგი“.

ასე დაუბრუნდა ქართულ მწერლობას გრიგოლ რობაქიძის სახელი. ვრ. რობაქიძე დედაჩემის ძმა იყო. მიუხედავად ასეთი ნათესაური სიახლოვისა, იგი არასოდეს მინახავს (ამის მიზეზს ქვემოთ მოგახსენებთ), თუმცა ჩემი ახლობლებისა და ნათესავებისაგან იმდენი რამ მსმენია მის ცხოვრებაზე, მოღვაწეობასა და ხასიათზე, რომ ასე მგონია, მთელი ცხოვრება მის გვერდით მაქვს გატარებული. გრიგოლ რობაქიძის პიროვნების უკეთ გაცნობის მიზნით ზოგი რამ, რაც საინტერესოდ მესახება, მინდა ფართო მკითხველსაც მოვუთხრო.

ვრ. რობაქიძე 1880 წლის 28 ოქტომბერს დაბადებულია დედუღეთში, სოფელ სვირსა (იხ. ჩემი წერილი „თარიღის დადგენისათვის“, „ლიტერატურული საქართველო“ 1988 წლის 18 მარტი). მამა, ტიტე რობაქიძე სოფელ ჩხარში მღვდელი ყოფილა; გრიგოლის დედა ქეთევან ბოჭორიშვილი კი სვირელა შეძლებული გლეხის შვილი გახლდათ, რომლის მშობლებსაც ტიტე რობაქიძის ოჯახში ზედსიძედ მოყვანა სდომებიათ, თავად საძეს კი ეს მაინცდამაინც არ მოსწონდა თურმე. ამ მცირე ოჯახურ დავაში კარგა ხანი ვავიდა, გრიგოლის სკოლაში მიყვანის დროც დადგა. ორი წელი უსწავლია კიდეც დედუღეთში, ანუ სოფელ სვირში, მერე კი მთელი ოჯახი ჩხარში გადასულა საცხოვრებლად სვირში ცხოვრების დროს ბიძაჩემი გამოჩნულად მეგობრობდა თურმე თავის კლასელებთან პავლე ბრეგვაძესა და დავით წაქაძესთან. ვრ. რობაქიძეს სამი და ჰყავდა. სამივემ ქუთაისის „წმინდა ნინოს“ სასწავლებელი დაამთავრა. ორი და — აგრაფინა და ლიდა — არ გათხოვილა, ხოლო დედაჩემი ნინო რობაქიძე ვარლამ ლომინაშვილს მითხოვდა სოფელ სვირში. მათ ჩემი ჩათვლით 5 შვილი გაუჩნდათ და დღეს ყველა ცოცხალია.

1890 წელს ვრ. რობაქიძე ქუთაისის სასულიერო სასწავლებელში შეჰყავთ, 5 წლის შემდეგ კი სასულიერო სემინარიაში აგრძელებს სწავლას. სემინარიის დამთავრების შემდეგ მამას მისი მღვდლად კურთხევა

სურდა, მაგრამ თვით გრიგოლი სასტიკ უარზე მდგარა და ოჯახიდან ყოველგვარი ხელშეწყობის გარეშე იურიევის, ახლანდელი ტარტუს უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე დაიწყო სწავლა. ეს მოხდა 1901 წელს. გრ. რობაქიძეს ოჯახიდან არც მერე ეხმარებოდნენ. მამამისი თვლიდა, როცა გაუჭირდება, სიჯიუტეს თავს დაანებებს და ოჯახს დაუბრუნდება... ნაწილობრივ ასეც მოხდა: 1901 წლის დეკემბერში, სწავლის ფულის გადაუხდელობის გამო, იგი უნივერსიტეტიდან გარიცხეს, მაგრამ შინ მიიწვი არ დაბრუნებულა. სწავლის გაგრძელებაში მას დახმარებას უწყევნ კიტა აბაშიძე, აკაკი წერეთელი, ნიკო ნიკოლაძე და გიორგი ზდანევიჩი.

რით იყო გამოწვეული ამ ცნობილი პიროვნებების დაინტერესება ყმაწვილის ბედით? ჯერ კიდევ ქუთაისის სემინარიაში სწავლისას გამოავლინა გრიგოლ რობაქიძემ განსაკუთრებული ნიჭიერება, ორჯერ ექსტერნად ჩააბარა მომდევნო კლასის გამოცდები და ორი წლით ადრე დაასრულა სწავლა. ამის შესახებ იცოდნენ ქართველ მოღვაწეთა წრეებში და თვალყურს ადევნებდნენ კიდევ ნიჭიერი ახალგაზრდის წარმატებებს. ცნობილი ვახდა გრიგოლის მამასთან კონფლიქტის მიზეზიც და ჩვენთვის სასიქადულო ამ ოთხმა პიროვნებამ თავის მოვალეობად მიიჩნია ნიჭიერი, იმედის მომცემი ახალგაზრდის მომავალზე ზრუნვა. მათი შემწეობითა და ხელის გამართვით გრ. რობაქიძე საზღვარგარეთ მიემგზავრება და 1902 წლიდან სწავლას აგრძელებს ლაიპციგის უნივერსიტეტის ფილოსოფიურ ფაკულტეტზე. ცხადია, მას შეეძლო აღდგენილიყო კვლავ ტარტუს უნივერსიტეტში, მაგრამ ბუნებით ამაყმა და თავმოყვარემ არ ისურვა იმე სასწავლებელს დაბრუნებოდა, საიდანაც გარიცხეს. თუმც მისი კავშირი ტარტუს უნივერსიტეტთან ამ ფაქტის შემდეგ საბოლოოდ არ გაწყვეტილა. და ჩანს, არც განცდილი ტკივილი დავიწყებია.

1906 წელს ლაიპციგის უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ გრიგოლი ორი წლით რჩება საზღვარგარეთ და სხვადასხვა უნი-



გრ. რობაქიძის მეუღლე მეორე ქორწინებიდან ნელი ფოლკინა

ვერსიტეტში ლექციებს ისმენს მისთვის საინტერესო საგნებში.

1908 წელს გრიგოლი ბრუნდება საქართველოში და ერთვება ლიტერატურულ ცხოვრებაში, კითხულობს ლექციებს ქართულ და რუსულ ენებზე.

1910 წელს უკვე ცნობილი ლიტერატორი და მყარი საზოგადოებრივი მდგომარეობის მქონე გრიგოლ რობაქიძე უბრუნდება ტარტუს უნივერსიტეტს, ამთავრებს იმავე — „ავადმოსახსენებელ“ იურიდიულ ფაკულტეტს, მაგრამ დიპლომს ყაზანის უნივერსიტეტში იცავს. საგულისხმოა, რომ ტარტუს სწავლის დროს იგი ლექციებს კითხულობდა, ხოლო აღებული თანხით ხელმოკლე სტუდენტებს უწყევდა დახმარებას. ამავე დროს იგი ნაწილობრივ ისტუმრებს ძველ ვალებს — ანაზღაურებს მისი სწავლებისათვის გაწეულ ხარჯებს.

ნათესავების მიმართ ყურადღებიანი და კეთილმოსურნე იყო ყოველთვის, მაგრამ არც მათ აპატიებდა რაიმე შეცოდებას. ნათესაური კავშირის სიმტკიცეს პატივს სცემდა, მაგრამ წამხედურობით არასდროს მოქცეულა, ობიექტურობა არასდროს დაუკარგავს. ახლობლებისადმი მისი დამოკიდებულება წერილებშიც ჩანს. ერთ-ერთი მათგანი, მოწერილი ჩემი დისადმი, საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც მასში გაკვრითაა მოხსენებული ერთი შემთხვევა, რომელზეც შემდგომ მოგახსენებთ.

ძვირფასო გუგულა!

1915 წელს, ზაფხულში სვირში ვიყავი — ვეწვიე ნინასა და ვარლამს. შენ მაშინ სულ პაწა, პაწა გოგონა იყავი: ცქრილა, ქერა, ლამაზი. შემდგომ არ მინახივხარ, არც ნინა მინახავს (ეს დაუღვევრობა დღემდე ვერ მომიტყევებია ჩემი თავისათვის). წარმოიდგენ, თუ რა გამახარებელი იყო ამიტომ ჩემთვის მოულოდნელად მიღება შენგან ბარათისა, პირველის საერთოდ — თუმცა მან, ბარათმა, დამაღონებელი ამბავი მომიტანა: ამბავი ნინას ავადმყოფობისა. კარგია, რომ იგი ამ ხანად შენს ოჯახში იმყოფება. ვუგზავნი მას ბარათს — წაიკითხავს. იმედი მაქვს, მალე გამომრთელდება.

გულითადი სალამი შენს ქმარსა და შვილებს: ნინოს, ქეთევანს, თამარს. ვხედავ გახარებით: შენ და შენი ქმარი „ჩახედულნი“ ყოფილხართ საქართველოს ისტორიაში, რომ შვილებისათვის (ჩვენთვის, ქართველთათვის) ეგზოტ მნიშვნელოვანი სახელები დაგირქმევიათ.

იყავი მხნედ და მარჯვედ!

შენი ბიძა გრიგოლი.

წერილში, ხსენებული „დაუღვევრობის“ მიზეზი გამხდარა ერთი შემთხვევა, რომლის შედეგადაც ბიძაჩემი აღარ სტუმრებია სვირს და თვალით აღარ ვუხანავართ, არც ჩემი დები, არც მე, რომელიც ოთხი წლის შემდეგ — 1919 წელს „მოვევლინე“ ამ ქვეყანას.

კაცი მოუკლავთ იმ წელს სვირში. მკვლელობაში ექვმიტანილი კი მაშის ახლო ნათესავი ყოფილა. სასამართლო ქუთაისში დაუნიშნავთ. ჩემს მშობლებთან ერთად შეუჩინდნენ თურმე გრიგოლს პატიმრის მშობლები და სხვა ნათესავები — უდანაშაულო კაცს მკვლელობა ბრალდება და უნდა გვიშველო. წერილი მიაწერინეს ქუთაისის სასამართლოში. წერილი დედას წაუღია. რაღა ბეჭი გავაგრძელოთ, იმ წერილის წაკითხვის შემდეგ პატიმარი გაუნთავისუფლებიათ, მოსამართლეს კი, ვინმე ბარათაშვილს, დედაჩემისათვის პასუხი გაუტანებია ბიძაჩემთან. გახარებული დედა დაბრუნდა სოფელში და მოსამართლის წერილი გრიგოლს გადასცა (... რა იცოდა, რომ ამ წერილის

წაკითხვის შემდეგ გრიგოლ რობაქიძე სოფელ სვირში, საკუთარი დის ოჯახში ფეხს აღარასოდეს დაადგამდა... წაუტყობნავს მთელ არა ბიძაჩემს წერილი, საოცრად აღელვებულა და ერთადერთ სიტყვას იძახდა თურმე კარგა ხანს — ცხენი, ცხენიო... ყველა გაოცებული შესცქეროდა. მერე მამაჩემს უკითხავს, რა მოხდაო... „ვარლამ, შენ შეკაზმულ ცხენზე მე არ დავკვდები, გიორგის დამიძახეთ, მან შემოიკაზმოსო“ (გიორგი მეზობელი იყო ჩვენი, უპატიოსნესი კაცი, ქიანქველას არ დაბიჯებდა ფეხს).

როცა ბოლოს და ბოლოს ცხენი შეუკაზმეს, უკვე ამხედრებულს უთქვამს დედაჩემისთვის: ნინა, ძალი რომ ძაღლის ტყავა არ დახედა, მე ეს კარგად ვიცოდი, მაგრამ შენ ჩემი სისხლი და ხორცი ხარ და კაცის მკვლელს თუ გამაშვებინებდი, ამას როგორ წარმოვიდგენდი... როგორ წარვსდგე სიცოცხლის ბოლოს ღვთის წინაშე...“

ბიძაჩემის წასვლის შემდეგ მეზობლებით სასვე ეზოში იპოვეს წერილი, სადაც ასეთი სიტყვებიც ეწერა:

„ძვირფასო გრიგოლ, მიუხედავად იმისა, რომ ეს კაცი სინამდვილეში კაცის მკვლელი იყო, ვერ ვითხარბო უარი და გავანთავისუფლეთ“—ო.

ახლა ძნელია იმის განსაზღვრა, მართლა კაცის მკვლელი გაუშვეს მოსამართლეებმა თუ იმ წერილით თავი მოიწონეს ბიძაჩემთან, მაგრამ ამას რაც მოყვას, უკვე იცით. მიუხედავად ამისა, მამაჩემს არ გაუწყვეტია გრიგოლთან ურთიერთობა. ხშირად ჩადიოდა მასთან თბილისში სტუმრად, მე კი არასდროს წავეყვანივარ; ფიქრობდა — დასტლევს დისშვილის ნახვის სურვილი და გვესტუმრება სვირშიო, მაგრამ ბიძაჩემმა ერთხელ ნათქვამს აღარ გადაუხვია.

პირველი მსოფლიო ომის დროს გრ. რობაქიძე ირანშია. იქ ჩაეყარა საფუძველი „გველის პერანგს“. იქვე ჩაეყარა საფუძველი ბიძაჩემის ოჯახსაც. სწორედ ირანში გაიციო მან საბედო ნინო დამენსკაია, დაოჯახდა და ორი შვილი შეეძინა.

ბედნიერი არ აღმოჩნდა გრიგოლის ეს პირველი ქორწინება. მეუღლე ბავშვებთან ერთად გაემგზავრა თავის მშობლებთან ბაქოში, სადაც იმხანად საშინელი ეპიდემია მიხვიარებდა. გრიგოლი ბავშვების წაყვანის

წინააღმდეგი იყო, მაგრამ ნინომ არ დანება (მაძაჩემთან ერთ-ერთი საუბრის დროს გრიგოლს უთქვამს: „ვარლამ, მასზე ლამაზი ქალი არ შეიხვედრია, მაგრამ ძნელი დასაუბრებელია“). ბაქოში ბავშვებს „ქუნთრუშა“ და „წითელა“ შეეყარათ და ორივე გარდაიცვალა (დაკრძალეს ვერის სასაფლაოზე — ახლანდელი კიროვის სახ. პარკი).

ბავშვების სიკვდილის შემდეგ გრიგოლ რობაქიძე გაცვილდა ნინო დამენსკაიას. ჩანს, მან ძლიერ განიცადა თავსდამტყდარი უბედურება. 1917 წელს იგი წერს „ლონდას“, რომელსაც უძღვნის თავის გარდაცვილ შვილს ალკას.

რამდენიმე წლის შემდეგ გრიგოლ რობაქიძე მეორედ დაქორწინდა ნელი ფიალკინაზე, რომელიც მთელი სიცოცხლის მანძილზე მისი ერთგული მეგობარი რჩება, იზიარებს მის წარმატებებსაც და ემიგრაციის მწარე წლებსაც. გრიგოლიც მადლიერებით გადაუხდის ამ ამავს თავის მეგზურს: უკვე მოხუცებულ, ლოგინაღჩავარდნილ ნელის შვიდი წლის მანძილზე მარტოდ-მარტო უვლიდა გრიგოლ რობაქიძე, თავს არ არიდებდა არანაირ, კაცისთვის შეუფერებელ სამსახურსაც კი.

ნელი ფიალკინასთან გრიგოლ რობაქიძეს შვილები აღარ ჰყოლია, მაგრამ ჰყავდა შვილობილი — თავისი მეუღლის დის შვილი — ალინკა, რომელიც ერთი უბედური შემთხვევის შედეგად მოხვდა მათ ოჯახში. ალინკას მშობლები სტავროპოლში ცხოვრობდნენ და გოგონას დედა ხანძრის დროს და-

იწვა. გრიგოლმა იგი ოჯახში მიიღო, იშვილა, გაზარდა, მისცა განათლება და, რამდენადაც ვიცი, ძალიან უყვარდა. ამ გრძნობის განმტკიცებაში დიდი როლი ითამაშა გოგონას სახელის მსგავსებამ გარდაცვილი შვილის სახელთან (ალკა-ალინკა). მაგრამ საბოლოოდ გრიგოლმა არ ისურვა, რომ შვილობილი მისი მემკვიდრე გამხდარიყო. თავის ერთ-ერთ წერილში ბიძაჩემი იწერებოდა: „სისხლი მაინც თავისას შვება: ისე ცუდად მოიხსენია ჩემმა შვილობილმა ქართველები, რომ ყოველგვარი უფლება შვილობისა ჩამოვართვი“.

ახლა მინდა მკითხველს შევთავაზო ბიძაჩემის კიდევ ერთი წერილი (გამოგზავნილი პირველ წერილთან ერთად), ამჯერად დედაჩემისადმი მოწერილი, რომელიც, ვფიქრობ, კომენტარს არ საჭიროებს. მასში ნათლად ჩანს გრიგოლ რობაქიძის დამოკიდებულება ოჯახისადმი და, რაც მთავარია, მისი გულისტკივილი.

27. 1. 1961

ქენევა

(ნინობა — ახალი სტილით)
ძვირფასო ნინა!!

ლიდა და გუგულა მწერენ: ავად ყოფილხარ. მალალი წნევა გქონია. ნუ გეშინია: ასეთი წნევა ხანდაზმულობაში ჩვეულებრივი მოვლენაა. არაფერია — გაგივლის. მეც მქონდა — გამიარა. ერიდე ალუღვებას. ეცადე აიცილო უსიამოვნება. გარგებს სეირნობა, ნელი, აუჩქარებელი.

სურათზე (მარცხნიდან): გრ. რობაქიძე, მიხაკო წერეთელი, ნინო სალია



მათვე (ლიდამ და გუგულიძე) მაცნობებს, რომ დროდადრო სევდა გტანჯავს. შესახებ ამისა აი რა. შენ ხარ მადლმოსილი შუაგული 5 სახლობისა. გარს გვევლებიან: 2 ვაჟი, 2 ძაღლი, 3 ქალიშვილი, 3 სიძე და 12 შვილიშვილი (5 ვაჟი და 7 ქალი) — 22 სულ. ყოველი მათგანი გულში გატარებს სიყვარულით—ანე ცოცხლობს ფესვგამდგარი. ესაა დიდი ბედნიერება, დიად, დიდი ნეტარება! ლიდაც შენთანაა. მე, მართალია, შორსა ვარ — მაგრამ სულით და გულით შენთან ვარ. გაიფიქრე ყოველივე ეს სევდის მოწოლისას და სევდა მოგეშვება.

მაშ ასე: გულს ნუ გაიტეხ! იყავი მხნედი! იყავი მარჯვედი! იყავი მზეგრძელი!

ფიქრობ შენზე ყოველ-დღე.

შენი გრიგოლი.

ახლობლებისადმი გამოგზავნილ მის წერილებში იგრძნობა სამშობლოსთან დაშორებით გამოწვეული ეს ტკივილი, მაგრამ იქვე გრიგოლ რობაქიძე ყოველთვის ხაზს უსვამს საქართველოსთან თავის სულიერ კავშირს, წერს, რომ მისი ფესვებით, სამშობლო მიწის სიყვარულით საზრდოობს და რაც კი უცხოეთში შეუქმნია, ყველაფერი მშობლიური მხარიდან აქვს შესისხლბორცებული. „მეშვამს ღმერთი და მის წიაღში არა იკარგება რამ“ — იწერება იგი ერთგან. ამ სიტყვებმა მამაჩემის ერთი ნაამბობი გამახსენა. მეზობელს უკითხავს გრიგოლისათვის — ღმერთი სადააო?... ბიძაჩემს სწყენია ეს და უთქვამს: „ჩემო მეგობარო, ვინც ღმერთს ეძებს, მისთვის ღმერთი არ არსებობს, ღმერთი უნდა ვწამდეს“—ო.

ორიოდ სიტყვა მინდა მოვასხენო მკითხველს მამაჩემის ვარლამ ლომინაშვილისა და გრიგოლის ურთიერთობის შესახებ. მამაჩემი უდიდეს პატივს სცემდა და ჩვენ, შვილებსაც ყოველთვის მაგალითად გვიყენებდა გრ. რობაქიძეს, როგორც ღირსეულ ადამიანსა და დიდ პიროვნებას. მას შემდეგაც რაც ბიძაჩემი „მოლაღატედ და იმპერიალიზმის აგენტად“ მონათლეს, ვერაფერმა შეაწყია მისი რწმენა და სიყვარული გრიგოლისადმი.

მოგვიანებით მამაჩემი ჩანაწერებსაც აწარმოებდა და გრიგოლთან დაკავშირებული არაერთი საინტერესო ფაქტი აქვს აღწერილი. ბევრი რამ სწორედ ამ ჩანაწერებიდან ვი-

ცი. ამ არქივში ერთ პატარა ლექსს მეთაკვილი, რომელიც, ცკონებ, უცნობი უნდა იყოს ფართო საზოგადოებისთვის. იგი ბიძაჩემის ხელით დაწერილი ინაწებობდა მამაჩემის ქალაქებში. არ ვიცი რასთან დაკავშირებით დაწერა იგი გრ. რობაქიძემ, საჭიროდ თვლიდა თუ არა მის გამოკვეყნებას, მაგრამ, ვფიქრობ, იგი დღეს საინტერესო იქნება მკითხველისთვის:

„ვისაც უნდა შემეჩიბროს,

მე ხელთა — მაქვს ამანათი.

გველის პერანგს გვერდზე დავდებ
გავალ მარტო „ლამარათი“.

ეს პატარა კუბლეტი, ცხადია, ხელოვნების ნიმუშს არ წარმოადგენს, მაგრამ თვით გრ. რობაქიძის მტკიცე, ამაყი ბუნების კიდევ ერთ დასტურად გვევლინება.

გრიგოლი მართლაც ძალიან ამაყი კაცი ყოფილა, და ამ თვისებით გამოწვეული მისი ზოგიერთი საქციელი ბევრს უცნაურობად და, შესაძლოა, ახირობდაც მოსჩვენებოდა.

ერთხელ მანდილოსანთან საუბარში გართული გრ. რობაქიძე ნელი ნაბიჯით მიუყვებოდა გამზირს, კარგა მოშორებით კი მწერალთა ერთი ჯგუფი მიყვებოდა ფეხდაფეხ. უეცრად ერთ-ერთი მათგანი გამოქანდა და ზურგზე შეახტა გრიგოლს (იცოდნენ რა მისი სიამაყე, არ არის გამორიცხული, რომ ერთმანეთთან შეთანხმებით მწერლებმა გადაწყვიტეს გახუმრებოდნენ). მანდილოსანი შეცბა... გრიგოლს კი წარბიც არ შერბეჯია — განაგრძო გზა და... საუბარიც. ასე, ზურგზე „ტვირთაკიდებული“ დიდხანს მიდიოდა იგი (ფიზიკურად საკმაოდ ძლიერი იყო): მისი მოსაუბრის გაცეცხა მატულობდა, შორიასლოს მომავალ მწერალთა შორის უხერხული სიჩუმე ჩამოწვა, ხოლო ზურგზე შემომხტარმა „თავდამსხმელმა“ შეცბუნებისგან არ იცოდა, რა ექნა; ბოლოს იძულებული გახდა ძირს დაშვებულიყო და სირცხვილით გაწითლებული გასცლოდა იქაურობას.

გრიგოლმა მოუბოდიშა მანდილოსანს, გვერდზე გადაგა, გაიხანდა კოსტიუმში, ჩაუშვა იგი ნაგვის ყუთში, ზედ მიაყოლა თეთრი ხელთათმანები, რომლითაც ამ კოსტიუმს შეეხო და... კვლავ განაგრძო საუბარი.

ეს შემთხვევა ამას წინათ მომიყვა კობა იმედაშვილმა, რომელსაც თავის მხრივ იო-

სებ იმედაშვილისგან მოუსმენია. მან იმ „მამაი“ მწერლის სახელიც მითხრა, მაგრამ არ ვცნობ საჭიროდ მის აქ დასახელებას, რადგან თავისთავად იგი არ ყოფილა არც ავი კაცი, არც ცუდი მწერალი. ვფიქრობ, ეს შეცდომა უფრო ახალგაზრდული თავქონიანობით მოუვიდა და შემდგომ ისე განიანდა, რომ მთელი წლის მანძილზე არ გამოჩენილა მწერალთა კავშირში.

ეს ამბავი რომ სიმართლეს შეესაბამება, შემდგომ ოჯახის წევრებმაც დამიმოწმეს. გრიგოლს თურმე არ ნდომებია, რომ გამსაურებელიყო ეს შემთხვევა და, მით უფრო, იმ მწერლის ვინაობა. მაგრამ ჩვენი ნათესავის სიმონ ჯღელისაგან მამაჩემს მაინც შეუტყვია ყოველივე, გაბრაზებული და გაკვირვებულს უკითხავს გრიგოლისთვის: „როგორ მოუთმინე ასეთი თავხედობა?! მე რომ შენს მაგერ ვყოფილაყავი, ნამდვილად მოვკლავდი“-ო. საუცხოო პასუხი გაუცია გრიგოლს: „ვარლამ, მეც ხომ მას გავეუტოლდებოდი, მის უბეშ მოქმედებაში რომ ავეყოლოდი?“.

ამგვარი მტკიცე ხასიათის პიროვნება შეიძლება სასტიკიც მოჩვენებოდა ვინმეს, მაგრამ იგი ერთობ ფაქიზი სულისა იყო. ერთხელ ჩვენს ოჯახში სტუმრობისას ბიძაჩემისთვის უთხოვიათ ქათამი დაეკლა. მან უარი განაცხადა და თან დასძინა: „ვარლამ! დაველა კი არა, როცა კლავენ, მისი ყურებაც არ შემიძლია“. მამაჩემი ვააოცა ამან და უთხრა: „გრიგოლ, შენი თვალების გამოხედვას მე დიდხანს ვერ ვუძლებ, ვაეკაცი ხარ და ეგ რა ჩვეულება გქონია“.

მაშინ მოუყვა გრიგოლმა მამაჩემს ერთი ამბავი: — ბავშვობაში ერთხელ ქათამი დამაკლევინეს, დანაც მარჯვედ ვიხმარე, მაგრამ რომ დავინახე, ქათმის მოჭრილი თავი თვალებს კიდევ ახელდა და უთაოდ დარჩენილი ქათამი როგორ ებრძოდა სიკვდილს, დავადე დანა, ვაეჩქეცი და დაბინდებამდე სახლში არ მივსულვარ, არც ქათმისგან ვაკეთებული შეჭამანდი მიჭამია. მის შემდეგ არც ერთი ცოცხალი სულიერის ცოდვა არ მაღვეს.

— აბა ჩვენ როგორღა ვაკეთებთ ამ საქმეს, რაც შენ ულმობლად გეჩვენება?! — თქვა მამაჩემმა.

— ეჰ, ჩემო ვარლამ, აქ უფრო სხვა გავება და შეგრძნებაა; სხვას, ალბათ არ ყოფ-

ნის ის ზეციური არსი, რათა შეიგრძნოს მსხვეტი მოქმედება, რის შედეგადც ულმობლად ეთხოვება ცოცხალი არსებანი ცოცხლეს;

რომ არა გრიგოლის ეს უკანასკნელი პასუხი, შესაძლოა, არც ყოფილიყო ქათმის დაკვლის ამ უბრალო შემთხვევის მოხსენიება საჭირო. ბოლო სიტყვები — „ის ზეციური არსი რათა შეიგრძნოს ის მხელური მოქმედება...“ დიდხანს გამოუტონობი რჩებოდა ჩემთვის, მაგრამ როდესაც ამას წინათ გრ. რობაქიძის „ენგაღი“ („მნათობი“, № 8, 1988) წავიკითხე, სწორედ ეს სიტყვები გამახსენა იქ აღწერილმა ხევსურეთში მოგზაურობამ.

გრ. რობაქიძესთან კიდევ ერთი საუბარი გადმოცემით ვიცი მამისგან. ამჯერად იგი „გველის პერანგს“ ეხება. ერთხელ ბიძაჩემს უთქვამს:

„ვარლამ, ჩემი ჭერ დაუშთავრებელი „გველის პერანგის“ გმირების ბოლო ადგილსამყოფელს საირმე წარმოადგენს. რატომღაც აზრად მომივიდა საირმის ადგილ-მდებარეობის აღწერას მივუმატო თქვენი გათხოვილი დის ივლიანეს ოჯახის სამყოფელის არაჩვეულებრივი ვანლაგებისა და გარეშემო ბუნების აღწერა: თავისი ჭურ-მარანის გარშემო ცხრა მუხით, დიდი საწნახელით. აღწერო ცხრა შვილის გამაზრდელი გმირი ქარაველი დედის სახე; დამათობელი რთველი: ყველა ჩართულია — დიდი თუ პატარა — ამ ღვთიურ საქმეში. რას მიჩვენებს ამის შესახებ?“.

ოჯახი, რომლის აღწერაც მოსდომებია გრიგოლს, მამაჩემის დის ქმარს სერგო ლუტიძეს ეკუთვნოდა. სოფელ როდინაულში დღესაც ცხოვრობს ს. ლუტიძის შთამომავლობა, დღესაც დვას ცხრა მუხა, დიდი საწნახელი, დღესაც მრთელია ის ჭურ-მარანი. ყველაფერი ისევეა, როგორც გრ. რობაქიძემ აღწერა „გველის პერანგის“ ერთ-ერთ თავში, რომელსაც ასევე უწოდა — „ცხრა მუხა“.

ამ მიზნით საგანგებოდ ჩასულა ბიძაჩემი მამიდაჩემთან და 7 თვეს ცხოვრობდა მის ოჯახში. ესწრება რთველს, დროდადრო მის აჯამეთის ტყეში, რომელიც ლუტიძეების კარ-მიდამოს ესაზღვრება; ცხენებზე ამხედრებულნი გრიგოლი და ჩემი მამიდაშვილი-

ბი — პავლე, მამია, მიხეილი — ჩადიან ბლადდში, საირმეში, ხოლო ოჯახში დიდ სამსახურს უწევდა გრიგოლს ჩემი უმცროსი მამიდაშვილი ნადია ლუტიძე. აქვე ცხრა მუხის ძირას განმარტოებული წერდა იგი თავის ნაწარმოებს.

* * *

რაც შეეხება გრ. რომაქიძის საზღვარგარეთ გამგზავრებას. უპირველეს ყოვლისა, მოკრძალებით მინდა შევესწორო პატივცემულ ქეთევან ჯავახიშვილს, რომლის მოგონებებშიც („ლიტერატურული საქართველო“, 1988 წლის 15 ივლისი) არასწორედ იქნა მითითებული თარიღი. გრ. რომაქიძე საზღვარგარეთ გამგზავრა არა 1930, არამედ 1931 წელს. ამ მგზავრობას ორი მიზანი ჰქონდა: ჯერ ერთი, ავადმყოფი მეუღლის მკურნალობა, მეორე — მოლაპარაკებების წარმართვა გერმანიაში რუსთაველის თეატრის გასტროლების შესახებ — დასს უნდა წარმოედგინა გრ. რომაქიძის „ლამარა“ სანდრო ახმეტელის დადგმით (იმ წარმატების შემდეგ, რომელიც „ლამარას“ ხვდა მოსკოვში, თეატრმა არაერთი მიწვევა მიიღო საზღვარგარეთიდან).

გრ. რომაქიძის უცხოეთში გამგზავრების სასტიკი მოწინააღმდეგე იყო ლ. ბერია, მაკრამ ს. ორჯონიკიძის ხელშეწყობითა და მისი დასტურით იგი მაინც მიემგზავრება. ლ. ბერია სასტიკედ განრისხებული ამის გამო და წერილიც კი მიუწერია გრიგოლისთვის: „ჩამობრძანდები, ცმეწვილო, საქართველოში და ენახავ, როგორ დაგეხმარებიან მოსკოველი ქართველები“. შესაძლოა სწორედ ბერიას მეოხებით, რომელმაც უარი განაცხადა თეატრის საგასტროლოდ გაშვებაზე, გაქიანურდა ეს საქმეც. როგორც კი მისთვის განკუთვნილი დრო ამოიწურა, გრიგოლ რომაქიძე სამშობლოსკენ გამოეშურა, მაგრამ ვარშავაში მას ხვდება ვინმე ლოლობერიძის მიერ გავზავნილი კაცი და აფრთხილებს: „არ ჩახვიდე საქართველოში, თორემ უმალ დაგაპატიმრებენო“ (იხ. „კრიტიკა“ № 1, 1988, ვლადიმერ წოწელია. „შეხვედრა გრ. რომაქიძესთან“). ამ სიტყვებით აფორიაქებული იგი ბრუნდება გერმანიაში, ამჯერად იძულებით.

რასაც „ლამარა“ ვახსენე, მინდა აქვე მოვუთხრო მკითხველს, თუ რამ უბოძგა გრ.

რომაქიძეს ამ ნაწარმოების შექმნისაკენ. 1924 წლის ზაფხულში მარჯანიშვილი თავისი დასით მანგლისში ისვენებდა. იქვე ატარებდა რეპეტიციებსაც. იმხანად რეპეტიციოლიც მანგლისში ყოფილა და ხშირად მოდიოდა მარჯანიშვილთან, ხვდებოდა მსახიობებს. ერთ-ერთ საღამოს ლიტერატურაზე საუბრისას გრიგოლი აღფრთოვანებით მოისენიებდა ვაჟა-ფშაველას „გველის-მქამელს“ შემდეგ ამდგარა და გამოთქმით, არტისტულად წაუკითხავს მთელი პოემა. როდესაც კითხვა დაამთავრა, კოტე მარჯანიშვილს უთხრა:

— რა იქნებოდა ვაჟს ეს პოემა გასცენიურდებოდა?

— გასცენიურება არა! რა იქნება შენ თვითონ გაშალო ეს მითითურად გამოცემა ღრმად, ჰა?! — უპასუხია მარჯანიშვილს.

ვაჟს „გველის-მქამელისაგან“ მიღებული შემოქმედებითი იმპულსი დამოუკიდებელი დრამატურგიული ნაწარმოების შექმნისაკენ უბიძგებდა გრ. რომაქიძეს. ასე იწერება „ლამარა“.

* * *

გრ. რომაქიძე თბილისში გურამიშვილის (ახლანდელი მაყაშვილის) ქუჩის № 10-ში ცხოვრობდა. როდესაც მას 1934 წელს საბჭოთა კავშირის მოქალაქეობა ჩამოართვეს, გრიგოლის და აგრაფინა ამ ბინიდან გამოასახლეს და ნინოშვილის ქუჩაზე № 41-ში ერთ ოთახში შეასახლეს. მოგვიანებით, როდესაც დეიდაჩემი ლიდა და ჩემი და ლილო თბილისში ჩამოვიდნენ, შემდგომ მეც უნივერსიტეტში ჩაბარებულთან დაკავშირებით დედაქალაქში ვადმოვედი — ყველანი ნინოშვილის ქუჩაზე ამ ერთ ოთახში დავბინავდით. დეიდაჩემი აგრაფინა უკვე გარდაცვლილი იყო.

1939 წელს დააპატიმრეს მამაჩემი. ბრალდება: საზღვარგარეთ ჰყავს ცოლისძმა და საუბარში უთქვამს, რომ გერმანული ქალაქი სჯობია ჩვენსას. განაჩენი: 8 წლით თავისუფლების აღკვეთა. ვადასახლებიდან იგი აღარ დაბრუნებულა — როგორც შემდგომ შევიტყვევე, 1943 წელს დაღუპულა გორკის ოლქში. აპატიმრებენ დეიდაჩემ ლიდასაც — მოტივირება იგივეა. ჩვენ კი იმ ერთი ოთახიდანაც გამოგვასახლეს და დავრჩით უბი-

ნაოდ. მე წერილით მიემართე პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის მაშინდელ მდივანს ევტხიზი ჩერქეზიას და რამდენიმე ხნის შემდეგ მისი განკარგულებით ბინა კვლავ დაგვიბრუნეს.

აქ მინდა ერთხანს შევჩერდე ამ პიროვნებაზე და მოვუთხოო მკითხველს, თუ როგორ გავიცანი ე. ჩერქეზია, რამეთუ მან მძიმე წლებში დიდი დახმარება გაუწია ჩვენს ოჯახსაც და მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა გრიგოლ რობაქიძის „საქმის“ ნაწილობრივ გარკვევაშიც.

ჩვენი ნაცნობობა 1938-39 წლებში შედგა. მაშინ მე უკვე მესამე კურსის სტუდენტი გახლდით. უნივერსიტეტის სტუდენტთა გაერთიანებულ კრებას დაესწრო ე. ჩერქეზია და გამოგვიცხადა, რომ მსურველებს შეგვეძლო წარმოებისკან მოუწყვეტილ ჩვეურობიყო აეროკლუბში საფრენოსნო კურსებზე. ჩემს მეგობრებთან ერთად მეც ჩავეწერე კურსებზე.

რამდენიმე ხნის შემდეგ უნივერსიტეტის ხელმძღვანელობას შეატყობინეს აეროკლუბიდან, რომ სტუდენტებიდან პირველ დამოუკიდებელ ფრენას მე შევასრულებდი. სწორედ ამ ფრენას დაესწრო ე. ჩერქეზია და ჩვენი პირველი შეხვედრაც მაშინ შედგა.

როდესაც ბინიდან გამოგვასახლეს, პირველად მაშინ მიემართე თხოვნით და, როგორც უკვე ვთქვი, მისი ხელშეწყობით ჩვენს ოჯახს დაუბრუნეს ნინოშვილის ქუჩაზე მდებარე ოთახი. მეორედ დიდი დახმარება ბატონმა ევტხიზიმ 1947 წელს გრიგოლ რობაქიძის წერილის მიღებასთან დაკავშირებით გავგიწია. ეს იყო პირველი წერილი, რომელიც ამდენი ხნის დუმილისა და გაურკვევლობის შემდეგ მივიღეთ ბიძაჩემისგან. როგორც ჩვენ არა ვიცოდით რა მის შესახებ, ისე არც მას სცოდნია ჩვენი ამბავი: მამაჩემისა და დეიდაჩემის გადასახლება თუ სხვა სიძნელებები, რაც ჩვენს ოჯახს შეემთხვა.

ძვირფასო ნინა და ვარლამ!

ათი წელია თქვენგან არა მსმენია რა. არ ვიცი თქვენი არც ავი და არც კარგი. მომწერეთ ორიოდ სიტყვა. ამით თქვენ არა გვენებათ რა. პოლიტიკაში არ ვერევი და არც ვრეულვარ არაოდეს². მე ვარ მხოლოდ მწერალი და ჩემს შემოქმედებას ვსაზღვრავ არც „მარცხნით“ და არც „მარჯვნივ“ —

მდინარე მესამე ნაპირი აქვს, უხილავი უფრო გულსხმიერი.

ამჟამად ქენევაში ვცხოვრობ. ღვთის მადლით ჯერ მაგრად ვარ. ჩემი ცოლმეც, მამა დაა, აგრეთვე ჩემი შვილობილიც, დისწული ჩემი ცოლისა. ამ ხნის, გადმოხვეწილობის, განმავლობაში ცხრა წიგნი (მათ შორის ერთი უფრო ადრე) გამოვაქვეყნე. რამოდენიმე მათგანს — წმინდა მგოსნურს — საუკუნოები კი არა ათასწლეულებიც ვერ დასძლევენ. ეს არაა „კვენა“ — რადგან ჩემ შემოქმედებას მე ვთვლი ნაყოფად საქართველოს გენიისა, რომლის მადლი მე ვიგემე. ასევე ფიქრობენ ლიტერატურის მცოდნენი, რომელთა რიცხვი უთვალავია. ოთხი ახალი წიგნი დავამზადე კიდევ ამ ბოლო წლებში. ერთი მათგანი სწორედ საქართველოს გენიას ეხება („გენია“ აქ იგულისხმება როგორც „ნიჭი — არსი“). ამ გენიას არ იცნობს კაცობრიობა, არ იცნობს მას თვითონ ქართველობაც. მალე დანახავენ თუ რა მნიშვნელობისაა ეს დიდი, დიდი გენია.

ომის დროს მომძებნა ბერლინში ერთმა ქართველმა ტყვემ (ოსიპოვმა,³ გურიიდან). მითხრა: — ლილის ქმარი ვარო. საწყალი — ტყვეობაში დასნეულებულიყო საშინლად — გარდაიცვალა. მანვე მაცნობა ამბავი დედის სიკვდილისა. უაღრესად შემარხია ამ ამბავმა. დაცვილით სამუდამოდ ერთიმეორეს, უკანასკნელ წუთს ერთიმეორის უნახავი. მამასთანაც არ ვყოფილვარ სიკვდილის წამს, არც აგრაფინსთან. ხოლო ჩემი მწუხარება არაა „შვივ“ — მე მწამს ღმერთი და მის წიაღში არა იკარგება რა. მსურს ერთს წიგნში გადმოვწალო სახენი ჩემი დედის და მამის — სახენი პირდაპირ განსაცვიფრებელნი. თან ვატარებ სურათს დედისა (აგრაფინამ გამომიგზავნა 11—12 წლის წინათ) — ასეთი თვალები მე ჯერ არ მეხილა. სურათიდანაც მოსხივოსნობს ღვთიური მადლი. ერთმა ქართველმა ტყვემ მაცნობა ვრცელი წერილით, თუ როგორ მიაბარეს იგი დედა-მეწას.

ომის დროსვე ერთი ქართველი ტყვე გაზეთის საშუალებით მეძებდა როგორც თავის ბიძას. გვარი არ იყო ხსენებული, მხოლოდ სახელი: ვახტანგ (მრავალი იყო ასეთი ტყვე: ყოველი მათგანი მეძებდა როგორც დიდ „ბიძას“). გავიფიქრე: შოთას უნცროსი ძმა თუა-

მოქ. გავეხმარებ, პასუხი არ მიმიღია. შემდეგ გამახსენდა, რომ თქვენს მეორე ვაჟს, რომელიც მე სამწუხაროდ არ მინახავს, როსტომი ჰქვია. ვისურვებთ ორივეს ნათელ დღეებს, ამასვე ვუსურვებ თქვენს შვილებს და შვილიშვილებს! აგრეთვე ლიდას — ყველას ვისაც კი ვახსოვარ. კურთხელ იყოს საქართველოს მადლით სავსე მიწა!

გრიგოლი

იმედია მალე მივიღებ პასუხს.

9. 5. 1947⁴.

ამ წერილის მიღება მეხის გავარდნასავით იყო ჩვენთვის. საბედნიეროდ, იგი მეტად ხელსაყრელ დროს ჩაგვივარდა ხელში, როდესაც დედაჩემი და მე თბილისს მივემგზავრებოდით (დედამ ხელები დაიწვეა). საღვთო სვირში შეგვხვდა ჩვენი ნათესავი ქალი თამარ რობაქიძე, რომელიც იქ ფოსტის გამგედ მუშაობდა; ხელში მომცა ეს წერილი და აკანკალებულმა მითხრა, გრიგოლისაგანააო. ასე რომ, წერილმა თბილისისკენ მიმავალთ მოგვისწრო და ჩვენი იღბალი იყო, რომ შეუმჩნეველად გამოვასწარით ზესტაფონის რაიონში ილიას. ერთხანს ვფიქრობდი, წამეკითხა თუ არა დედისთვის ძმის წერილი — იგი შეუძლოდ იყო და ვცდილობდი ამერიდებინა ნერვიულობა. თვით წერილის მიღება შეიძლებოდა სავალალოდ დამთავრებულიყო ჩვენთვის. თუკი მამაჩემი და დედაჩემი სრულიად უდანაშულო ხალხი—ასე სასტიკად დაისაჯა, ჩვენ რისი იმედი უნდა გვქონოდა. ბოლოს გამოვუტყდი დედაჩემს. ძალიან შეწუხდა, დაწყევლა კიდეც ძმა. შემდეგ მატარებელში ჩუმი ვუკითხავდი წერილს, ვისმეს რომ ყური არ მოეკრა.

თბილისში ჩასვლისთანავე გავაცხადეთ წერილის მიღების ამბავი. მართალია, სადაც საჭიროა, უჩვენოდაც კარგად იცოდნენ, მაგრამ ასეთი წესი იყო, თორემ შემდგომ აქეთ გამოგედავებოდნენ — „მოღალატის“ წერილი დამალაო. მივედი კვლავ ბატონ ევტიხისთან, თან წერილი მივუტანე. გულისყურით წაიკითხა და გადაწყვიტა, რომ დედაჩემი შეხვედროდა გ. კარანაძეს—იმხანად უშიშროების კომიტეტის თავმჯდომარეს. შემპირდა, რომ მათ საუბარს თვითონაც დაესწრებოდა და დამშვიდებული გამომიშვა, ბიძაჩემის წერილი კი დაიტოვა.

მეორე დღეს დანიშნულ დროს მივიყვანე დედაჩემი უშიშროების კომიტეტში, სადა გამზადებული დაგვხვდა. დედა მიაცილეს გ. კარანაძესთან, მე კი გარეთ დავრჩი. „განაჩენის“ მოლოდინში.

დიდი ხანი გავიდა, დედაჩემი კი არ ჩანდა. შევშფოთდი, დაეიწყებოდა წრიალი. თანამშრომლებმა შემინიშნეს და გარეთ გამომისტუმრეს. გამოვედი შენობიდან და შორიალს დავჯექი. უტბად ვხედავ, სადარბაზოს შესასვლელისკენ მოდიან მწერლები, მათ შორის გალაკტიონ ტაბიძეც. შევიდნენ შენობაში. ცოტა ხნის შემდეგ კონსტანტინე გამსახურდიაც მოვიდა, დაახლოებით ერთი საათი დაყვეს იქ და როდესაც გამოვიდნენ, დედაჩემი თან არ ახლდათ. დარწმუნებული ვიყავი, რომ დააპატიმრეს. არც მახსოვს როგორ მივედი შინ და წარმოიდგინეთ ჩემი გოცება, როცა დედა შინ დამხვდა. კიდევ უფრო გამოცა მისმა ნათქვამმა: შვილო, კარგად შეინახე ეს წერილი, არ დაკარგო — მგონი მაგან გადაგვარჩინაო.

რა მოხდა კარანაძესთან შეხვედრის დროს?! წერილმა ყველა ააფორიაქა. განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია გრიგოლ რობაქიძის მიერ ხაზგასმულმა სიტყვებმა: „პოლიტიკაში არ ვერევი და არც ვრეულვარ არაოდეს. მე ვარ მხოლოდ მწერალი და ჩემს შემოქმედებას ვსაზღვრავ არც „მარტხინით“, არც „მარჯვნივ“ — მდინარეს მესამე ნაპირი აქვს, უხილავი და უფრო გულისხმიერი“.

მწერლები დაიბარეს და თითოეულ მათგანს საგანგებოდ ეკითხებოდნენ, თუ რას ნიშნავს ეს „მესამე ნაპირი“. ეკითხებოდნენ აზრს გრიგოლ რობაქიძის, როგორც შემოქმედის შესახებ, დედაჩემისგან ვიცი, რომ ყველაზე პირდაპირი პასუხი გალაკტიონს გაუტია: გრიგოლ რობაქიძე ჩვენი მასწავლებელი იყო და მისი ერთადერთი დანაშაული იმაშია, რომ ყველა ბოთლს ვერ ერგებოდაო.

შემდეგ გამოიძახეს კონსტანტინე გამსახურდია და მან ბევრ რასმეს მოჰფინა ნათელი: განმარტა თუ რას ნიშნავს ხელოვანისთვის „მესამე ნაპირი“, რა უნდა იგულისხმებოდეს „საქართველოს გენის“ ცნებაში, როგორც ჩანს, გ. კარანაძე კმაყოფილი დარჩა

დაბრუნებული სახელებიდან

ვასილ კიკნაძე

და დედამისის უთქვამს კიდევ: რატომ შეწუხდით ავადმყოფი ქალი, დამწვარი ხელებით თბილისში რომ ჩამოხვედით, რა გეჩქარებოდათ, ამ საკითხის მოგვარება მეტიც შესაძლებელი იქნებოდაო (როგორც იცით, ჩვენ სხვა მიზეზით ჩამოვედით და ეს, ცხადია, არ გვითქვამს). მაგრამ დედას იმგვარი პასუხი გაუცია, რომ ყველამ სიცილი დაიწყო: „თქვენ კანონი კი ერთი გაქვთ, მაგრამ ხალხი ხართ სხვადასხვა. ამ წერილის ამბავი რომ ზესტაფონში უბრალო მილიციონერს გაეგო, თქვენამდე ვინღა მოგვიშვებდა: ჭერ კურდღელს დაჰედავდნენ და მერე ეტყოდნენ — ვირი არა ხარო“.

შემდეგ კარანაძემ შესთავაზა წერილის დაწერა, მაგრამ დედამ ისარგებლა იმით, რომ ბელები სტკიოდა და თხოვა, მას თვითონ დაეწერა წერილი — ხელს კი მე მოვაწერო. მართლაც, წერილი გ. კარანაძემ დაწერა, გრიგოლთან ტელეფონით დალაპარაკებასაც შეპირდა. სამი დღის შემდეგ დედა კვლავ დაიბარეს და მართლა ალაპარაკეს ძმას. ამის შემდეგ ჩვენი დეენა შეწყდა და ცოტა ამოვისუნთქეთ.

შენიშვნები:

- 1 „ბედი ქართლსა“ № 47, 1964, გვ. 92.
- 2 ხაზი ეკუთვნის თვით გრ. რობაქიძეს, ავტორისეული სტილი დატულია.
- 3 ოსიპოვი — სტუდენტი უნივერსიტეტისა, სადაც ჩემი და მუშაობდა სწავლულ მღვანედ. მას მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა ჩვენს ოჯახთან. ტუვედ ჩავარდნისას, იცოდა რა გრიგოლს შესახებ, თავის გადარჩენისათვის ჩემი დის ქმრად გამოაცხადა თავი. ამ დროისთვის ლალი უკვე გათხოვნილი იყო ტარიელ ჩხიკვიშვილზე.
- 4 წერილს ახლდა გრიგოლას გამზადებული კომენტარი გრიგოლის ხელათ მიწერილი ვენევის მისამართით. საჭირო იყო მხოლოდ მარკის დაკრა.

ისტორია სამართლიანია, ამბობენ ხშირად. ზღვასავით მიმოიქცევა, მაგრამ მუდმივ მოძრაობაში იწმინდება და მომავალ თაობებს იმას შემოუნახავს, რაც ნამდვილია.

ზოგადად თითქოს ეს მართალიც არის, — აკი ჩვენმა უახლესმა ისტორიამაც შემოინახა მათი სახელები, ვინც მძვინვარე ტალღების მიმოქცევაში დაიღუპა.

მათ ბედშიც აირეკლება ხალხის ისტორია. მაგრამ როგორ ავინაზღაუროთ ის შემოქმედებითი ენერჯია, ხელოვანთა სიცოცხლესთან ერთად რომ განადგურდა? ან სად ვეძებთ შინამოუსვლელი ჯარისკაცების დედაგული მათი ლექსები, მოთხრობები, პიესები...
უკვლოდ დაკარგული თითოეული სტრიქონიც კი სევდისმომგვრელია...

აი, რა ხანია ვეძებთ ერთი ქართველი უპრეტენზიო მწერლის დია ჩიანელის (მწერალ დავით ჩხეიძის ფსევდონიმია) პიესებს და მათი მეტი წილი არ ჩანს. არადა, თითქოს გუშინ იყო, ქართული თეატრის აფიშა რომ აუწყებდა მათ სახელწოდებებს კ. მარჯანიშვილის, მ. ქორელისა და სხვათა დადგმით. სცენიდან ისმოდა პატრიოტი მწერლის გულმართალი სიტყვა.

სალოცავი ხატი იყო თეატრი დია ჩიანელისა და საერთოდ მთელი მისი თაობისთვის; ქარიშხლის შვილებს თითქოს თეატრში უნდოდოდათ სულის მობრუნება. ინგროდა ძველი სამყარო და მასთან ერთად ქრებოდა ძველი ღირებულებანი. ძმა ძმას არ ინდობდა და მამა — შვილს. კლასობრივი ბრძოლის ცეცხლმა მოიცვა ყველა და ყველაფერი, იგი შეეხო დია ჩიანელის დრამატურგიასაც. მისი პიესებიდან დრო იყურება.

ქუთაისი, ერთხანს საქართველოს თეატრალური მეჭა, მაგნიტივია იზიდავს ხალხს. აქ ცხოვრობდნენ საუკეთესო ქართველი მწერლები, მეცნიერები, მოღვაწეები. გეთსამაინის

ბიბლიური ბალივით იზიდავდა მათ ქუთაისის ბულვარში: თეატრში შესვლამდე ჯერ ბულვარში გაისიერებდნენ, გონებას გააფარჯინებდნენ საუბრით და მერე ესთეტიკური ვაკეითლების მისაღებად ეწვეოდნენ თეატრს.

ვინ არ იცნობდა ქუთაისში დია ჩიანელს. ყველა სტუმრის დამხვდური, ჭირ-ვარამის მოზიარე ის იყო. მუდამ მოძრავი, ქმედითი, მიზანსწრაფული და მხნე კაცი გახლდათ, მაგრამ ზოგჯერ საოცრად სევდიან ლექსებსა და ნოველებს წერდა ხოლმე. პიესები კი უფრო ნოტიმისტურად ჟღერდა. ვასაგებიც არის: მინიატურასა თუ პატარა ლექსში წამიერი ვანწყობილება ირეკლება, პიესაში კი — მთელი ცხოვრება.

სულით ხორცამდე თეატრის კაცი გახლდათ. მისთვის თეატრი უფრო ფართო და ტევადი ცნება იყო, ვიდრე სპექტაკლი. ადამიანური ცხოვრების უსაზღვრო ფორმებში ისახებოდა მისთვის თეატრის სამყარო. ქართველი სიმბოლისტების ესთეტიკას ნაზიარები მათი პოეტური მეგობარიც გახლდათ. თეატრი, მასკარადი, ნიღბები, სანახაობათა ექსტაზი და სულიერი თრობა მის მხატვრულ სამყაროშიც პოულობდა გამოხატულებას.

თავის საყვარელი ქუთაისიც ამ დიდ მასკარადში ჩაბმულ ქალაქად ესახებოდა, სადაც ათასგვარი ნიღბები ილანდებოდა.

ეს არის ქალაქი, სადაც „უნიღობთ ქუჩაში ძაღლსაც არ უშვებენ“. „ქუთაისში ყველა ნიღაბს ატარებს: თვით ქუთაისი. თეატრი, ქუჩა. ბაღი. სამიკიტრო. ადამიანი“. სულ სხვა არის ქუთაისური სულის ხატება, მისი მზერა ნიღბიდან.

„გრანდიოზული არის ქუთაისი:
თავის მოწყენილობით.

ქეიფით.

სიბნელით...

სინათლით...

სიცილით...

ტირილით“...

და „არსად ისეთი კარნავალი არ იმართება, როგორც ქუთაისში“. რომანიც კი ჩაიფიქრა ქუთაისზე, შემდეგ ნაწყვეტები გამოაქვეყნა და ჩვენს წინ უკვე მთელი სამყარო ვადიოშალა — საოცრად მომხიბვლელი, ორიგინალური და დიონისეს ვენებით აღტკინებული ქუთაისის სამყარო. „ქუთაისი... რონი სკრის ორად... ბაგრატიის ტაძარი და უქიმირონი... ფაზისი. — იცის წვერა — გემრიელი და ღორჭო დიდთავა... იცის გადარევა და ღრიალი.

ფაზისი, — საწმისით იჭერდნენ იქ ოქროს ფეხნილს და აკეთებდნენ ოქროს მკედელნი სამკაულს... მკლავებს იმშვენიებდნენ კოლხეთის ასულნი... ფაზისი, — დღეს მასზე სამი ხილია: თეთრი, წითელი, ჯაჭვის. უკანასკნელი უყვართ სვანებს და იქ სამიკიტნობში შემოდგომაზე და გაზაფხულზე თქვენ ნახავთ მათ ჯიხვის ტყავებითა და გრძელი ყამებით, ხვანჭკარით, რომ ითრობიან და „რერაზე“ შუშპრობენ“...

ეს პატარა ჩანახატია ქუთაისის დიდ და საოცარ ცხოვრებაზე.

დია ჩიანელი ქუთაისის არტისტულ სამყაროს დაუკავშირდა „უჰრაგანი“, მ. ქორელმა რომ აღუყვამა. მას სვანურ ლეგენდებზე შექმნილი „ბეთქილი“ მოჰყვა (შ. მანაგაძისა და ნ. გოძიაშვილის დადგმით). სვანეთის თემა მძლავრად იჭრება მწერლის შემოქმედებაში. იქვე ჯაჭვის ხილთან დანახული ყოფა სვანთა და მათი „შუშპრობა“ თითქოს იმპულსს აძლევს, რათა მათი ცხოვრების სიღრმეებს ჩაწვდეს და მთის წყაროსავით სუფთა სახეები წარმოაჩინოს.

დია ჩიანელი თანადროული ფიქრებისა და განცდების მწერალია. მას არ შეეძლო გულგრილად ეცქირა საქართველოში მიმდინარე პროცესებისათვის. ყოველ დღეს ახალი პრობლემები მოჰქონდა მისი ქვეყნისთვის, ახლებურად იზრდებოდა ცხოვრება და მწერალიც ყურს უგდებდა მის გულისცემას.

რიტმის გრძნობით გამოირჩევა ყველა მისი ნაწარმოები: ნოველები, ლექსები, პიესები, ჩანაწერები. ყველგან რიტმი, ყველგან მკაფიო, მოკლე, სხარტი ფრაზა, ქმედითი დიალოგი.

ალბათ ამიტომ დაინტერესდნენ რეჟისორები მისი პიესებით.

დია ჩიანელი წერს: „დრამატული ნაწარმოები — გმირების სიტყვები და რემარკები, მაგრამ ყველა დრამატული ნაწარმოები არ გამოდგება სცენისთვის. დრამატურგია — ჩამორჩა რეჟისურას, თეატრალურ ტექნიკას, უწინ — ავტორს მისდევდა რეჟისორი, ახლა რეჟისორს მისდევს დრამატურგი“.

ეს უცნობი დღიურის თეზისური ჩანაწერია. წელი დაუღვანელი. საფიქრელია, 30-იანი წლების დასაწყისში უნდა იყოს დაწერილი. მწერალს აწუხებს დრამის სპეციფიკის საკითხები, ცდილობს ახსნას მისი ბუნება. პიესას განიხილავს თეატრთან მიმართებაში. თითქოს თეატრის თვალთ ხედავს პიესას, როგორც სცენის ეკვივალენტს.

„მონოლოგი — დიალოგი, სახვითი გამომსახველობა, მოძრაობა... თამაში... ცეკვა, განცდა, საგნები... ნივთები... ეფექტები... სინათლე...“ მისი ფიქრების ნაფოტებია, მიმოხეული, ცალ-ცალკე ჩანიშნული, დაუმთავრებელი. ჩვენ ვერასოდეს ვერ შევიტყობთ რა იქნებოდა იგი მთლიანობაში, როგორ დალაგდებოდა სტრიქონები...

ის კი ცხადია, რომ მას საესეებით გაცნობიერებული აქვს თეატრის სამყაროს თავისებურება. „ხასიათებისა და მდგომარეობათა“ პიესა, მწერალი და რეჟისორი, — მსახიობი, სტილი და მიმართება... თეატრი ყოფითი ხასიათების... თეატრი გმირული“... ესეც მისი ფიქრებია, რომელიც მოხსენების მოკლე თეზისები. აქედან ვასავებია, რომ დია ჩიანელი ისწრაფის თავის პიესებს მინიჭოს ქმედითობა, დაუახლოვოს თეატრის სამყაროს.

კ. მარჯანიშვილი დგამს „ბაილს“. სარეპეტიციო დღიურებში ძუნწად არის ჩაწერილი: „დ. ჩიანელის დრამა „ბაილ“. დადგმა კ. მარჯანიშვილის, რეჟისორი დ. ანთაძე, მხატვარი დ. კაკაბაძე, კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი, ჭორბორაგი დ. მაჭავარიანი. პრემიერა 28. XI. 1929.“

ყველა დრამატურგისთვის ბედნიერება იყო კოტე მარჯანიშვილთან თანამშრომლობა, პიესამ გარკვეული ტრანსფორმაცია განიცადა სცენაზე. თვით ხუთ თუ ექვს სარეპეტიციო ჩანაწერშიაც კი იგრძნობა პიესაზე მუშაობის ხასიათი.

„ბაილი“ სვანეთის ცხოვრებას ასახავს და კოტე მარჯანიშვილს სარეპეტიციო დღიურში ჩაუწერია: „მე ვფიქრობ, რომ რიტმის საბოლოო გამოსწორება აქ არც მოხერხდება, ვინაიდან ენის მცოდნეები ჩვენ არ გვყავს, ქუთაისში ეს ასეთები ბევრი არაა — ამიტომ ეს სამუშაო იქ ჩავატაროთ“.

იწყება რეპეტიციები.

„დაიგვიანა: უ. ჩხეიძემ რამდენიმე წუთი დასაწყისისათვის. რეპეტიციის შუა ნაწილში მოვიდა თეატრის ხელმძღვანელი, რომელმაც მოისმინა აქტი ბოლომდის.

აღნიშნა რა მუშაობა დამაკმაყოფილებლად, მსახიობებს მისცა შენიშვნები: ალ. ყალიბევაშვილს, რომ მიავნო პიესის ტონს და უკვე თავისუფლად გრძნობს თავს პიესაში, ვერიკო ანჯაფარიძის როლის გაკება მიუღივლად სწნო. ეს უფრო მით აიხსნება, რომ მსახიობი პირველად კითხულობდა „ბაილის“ როლს.

კარგია ქალების სცენა, მაგრამ ზოგნი მოიუსტებს. განსაკუთრებით კიკნაძე და მესხი-

შვილის ქალები. ვინაიდან შესაძლებელია, რომ მსახიობთ მოსწყინდათ გადაჭარბებული მუშაობა პირველ მოქმედებაზე, ამისთვის ხელმძღვანელმა სასურველად მიიჩნია შეჩეროს პირველი მოქმედების რეპეტიცია მანამ, სანამ მუსიკა იქნებოდეს მზად. შემდეგ რეპეტიციაზე განვლილი იქნა მეორე მოქმედება“.

ეს დოღო ანთაძის ჩანაწერია, თითქოს საკმაოდ მკაცრი, მაგრამ კოტე მარჯანიშვილმა დღიურში მაინც ჩაწერა: „ეს რასაკვირველია, მხოლოდ მსახიობების გასამხნეველად, მაგრამ სწორი კი არაა“.

ასე კრიტიკულად უდგებოდა მარჯანიშვილი ყოველ რეპეტიციას, ყოველ მსახიობს. ეს იყო სპექტაკლის დაბადების მტანჯველი პროცესი. ასე დაიბადა მისი „ბაილიც“.

დია ჩიანელის ავტობიოგრაფიული ჩანაწერიდან ვიგებთ, რომ მას დაწერილი ჰქონია პიესები „ტყე“, „ნაირმალი“, „ბეთქილი“ („ბეთქილი“ შემდეგ სცენარადაც გადაუკეთებია და მეორე პრემიაც მიუღია), „ბაილი“ — საბჭოთა ხელისუფლების დამყარება სვანეთში და ძველი ყოფის რღვევა“; ასეა ჩანაწერში, მაგრამ ჩანს მას სხვა სათაურიც ჰქონია — „ყარიბ და ემზარ“ — პიესა, რომელიც სვანეთში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პერიოდს ასახავს.

უძველესი წარმართული სამყაროდან გამოსული, ჟამიდან ჟამს ურთიერთშერწყმული სანახაობით იწყება პიესა. ეს არის დღესასწაული „აღბალაღრაღ“. რემარკაში განსაზღვრულია საწყისი ფორმა: „თოვლის ციხე. შუაში ჭოგრი, რომლის თავზე ჩამოცმულია ძველი კალთა, ორი ხის დაშნა, ხისაგან გაკეთებული ფალოსი,... სცენაზე გამოდის ხალხი და იქვე ხდება მათი გარდაქმნა სანახაობის მონაწილეებად. „ერთმანეთს უხვამენ ნახშირს“, საქმისათა ლებულობს გმირისა და მბრძანებლის პოზას. ხის იარაღს მოიმარჯვებს, მხლებლობი მწყრივში ჩადგებიან“. მეორე მხარეს გამოჩნდება ყაენის ჯარი ხის შუბებით.

და იწყება გარდასულ საუკუნეთა ბრძოლების წარმოსახვა. არის ჭიდილი, ცეკვა-სიმღერა, არის იუმორი, მახვილგონიერება ხალხური... მთელი ეს სცენა თავისებური ისტორიული მეტაფორაა, სადაც სადღეისო ბრძოლების აზრია კოდირებული. პიესის მომდევნო სცენები სვანეთში საბჭოთა ხელისუფლებისათვის ბრძოლას ასახავს. თითქოს ყველაფერი მეორდება: გუშინ ყაენი იბრძოდა, —

დღეს სხვა, მაგრამ ეს არის კლასობრივად სულ სხვა სინამდვილე, როცა ძმები ერთმანეთს არ ინდობენ განსხვავებული იდეების გამო.

„ემზარ — რა ამბავია?“

შიკრიკი — სვანეთში ბოლშევიკები მოდიან.

ემზარი — ვის მოჰყავს?

შიკრიკი — ლაიდ ემზარს, ყარაბს, შენს ძმს.

ემზარ — ლაიდ ემზარს?

შიკრიკი — დიახ, მას, ბოლშევიკი ყოფილა.“

საწყის სიტუაციაშივე საგრძნობია, რომ ძმთა შორის გაიმართება ბრძოლა. ემზარს სჯერა: ძმა „რჯულიანი სვანეთის წინააღმდეგ“ მოდის.

ასეც იყო ყველაფერი, რაც კი რელიგიას უკავშირდებოდა, უცხო იყო ბოლშევიკური იდეოლოგიისათვის. ანგრევდნენ ციხეებს, ეკლესიებს, ამსხვრევდნენ ხატებს... არ შეიძლება მათი შეშვება წმინდა სვანეთში.

მოქმედებაში მალე შემოდის ყარაბი — ძმა ემზარისა.

ემზარ — ყარაბ, შენ მოგყავს სვანეთში ბოლშევიკები?

ყარაბ — მე მომაქვს თავისუფლება.

ემზარ — მეერ ჩვენ მონები როდი ვართ. ვინა ხარ შენ, ყარაბ?

ყარაბი — ბოლშევიკი ვარ, ემზარ! შენი ძმა ვარ!“

და ისინი ერთმანეთის მოსაკლავად გაიწყვენენ. მხოლოდ ქალი ააცილებს სისხლისღვრას.

კონფლიქტში იჭრება ქალი — თეთნულდის სახე, რომელიც ემზარის დანიშნულია. თეთნულდის კი ყარაბი მოეწონება. სიუჟეტში არ არის რთული პერიპეტეიები, მოვლენები ხაზგასმით ავლენენ ავტორის ტენდენციას, რომელსაც სინამდვილე კარნახობს. ემზარი მარცხდება. იგი ახალი დროის ბეთქილი იყო, მეოცნებე ბეთქილი, რომელმაც ვერ შეიცნო ახალი რეალობა, წინ აღუდგა მას და დიდიუბა: დამარცხებული იგი თავს იკლავს — ენგურში გადავარდება.

პიესა თანადროულია. წინასწარ განსაზღვრული იდეოლოგიური ტენდენცია, კლასობრივი ბრძოლების ტრადიციული მოდელი გარკვეულ სტერეოტიპულ ფორმებთან არის წილნაყარი.

30-იანი წლების დრამატურგიაზე დიდა გავლენა მოახდინა სოციალურ-პოლიტიკურ-

მა კლიმატმა, რომელიც ზღუდავდა გაბედულ ძიებებს, მაგრამ თვით ეს ურთულესი, თავისი არსით დრამატული მოვლენათა უაღრესად მნიშვნელოვან ინფორმაციას იტევს. განსხვავებული შეხედულებების გამო ძმა მტრობდა ძმას. დღეს თვით ეს ფაქტიც სხვაგვარად იკითხება ისტორიის ფურცლებზე, სულ სხვაგვარ ფიქრებს აღძრავს იგი... „ბაილი“ შექმნეს საუკეთესო აქტიორული სახეები უ. ჩხეიძე, შ. ლამბაშიძემ, თ. ჭავჭავაძემ, მაგრამ პრესაში კრიტიკული წერილებიც გაჩნდა. დღევანდელი მკითხველისათვის საინტერესოა რას უჩიოდნენ პიესას: „სამწუხაროდ ამ ძირითად იდეას (სვანეთში საბჭოთა ხელისუფლებისათვის ბრძოლა — ვ. კ.) ჩრდილავს სასიყვარულო ამბავი ბაილსა და ყარაბს შორის და აქედან გამომდინარე შეჭახებანი. ამიტონ შეიძლება ითქვას, რომ პიესის განვითარება, მცირედის გამოკლებით, „რომანტიკული“ გზით ხდება.“

რა კარგად ირეკლება დროის ტანდენცია. ყველაფერი მხოლოდ კლასობრივი ბრძოლებით იზომება, ადამიანურ თვისებებს და ფასეულობებს დაკარგული აქვს ნამდვილი ღირებულება, თვით სიყვარულიც კი ნაკლად ითვლება; ასე წარმოიდგინეთ, „რომანტიკული“ განცდა კრიტიკის ობიექტია. ეს დროის ტრადეიაა, რის გამოც თანაბრად მძიმე მდგომარეობაში იყვნენ ჩაყენებულნი მწერალიც და მისი კრიტიკოსიც. დრამატურგს არ ჰპატიობენ სიყვარულზე, ადამიანურ გრძნობებზე წერას.

ასეთ ურთულეს პირობებში ცხოვრობდა ქართული დრამატურგია 20-30-იან წლებში.

* * *

დია ჩიანელი ერთხანს სიმბოლისტია. „ცისფერყანწულების“ ძმა და თანამოაზრე. ბობოქარი ლიტერატურული ცხოვრების დროს ხელმძღვანელობდა ქუთაისის მწერლობას. ვინ არ იყო მაშინ აქ — გ. რობაქიძე, ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ვ. გაფრინდაშვილი, კ. ნადირაძე, ს. ცირკიძე — თითქმის მთელი ბირთვი „ცისფერყანწულებისა“ და აქი აქვე შეიქმნა ეს საოცარი ლიტერატურული გაერთიანება.

„უქიმერიონში“ იბეჭდება სიმბოლისტური ნაწარმოებები, არის ბრძოლა, აზრთა კიდილი და ცხოვრების რომანტიკა თვით დეკადენტურ ლიტერატურული განწყობილების დროსაც კი, მას ქმნიან პოეტები და არტისტები

თავიანთი ცხოვრების რიტმით, ურთიერთობის პოეზიით.

ყველაფერი ითქმება და იწერება. უცნაური, ზოგჯერ გაუგებარი სიტყვები, აზრები. აქებენ რაღაც ბუნდოვანს, შეუცნობელს. წინასწარმეტყველებენ მომავალს... „კაცობრიობა დამხოვას უნდა ელოდეს და ეს დამბლა დაეცემა მსოფლიო მონუმენტს — ადამიანს, ისე როგორც მეფე ლირს ან ნიცშეს“... რას გულისხმობს აქ დია ჩიანელი? იქნებ ადამიანის ფაქტორის გაუფასურებას, ასე ზუსტად რომ აუხდა ჩვენ სინამდვილეს? თუ პიროვნების გაუცხოებასა და მარტოობას?

და მერე ისევ ექსპრესიონისტული სტრიქონები:

„შენება, შენება, შენება... სინათლე... სინათლე... სინათლე... სინათლე... სინათლე...“

ახალი გამოგონებანი... ახალი სივრცე... დრო...

სისწრაფე განუზომელი... და საუკუნეები იშლებიან ელექტრონის მარაობად...

ფეთქდებიან რადიო-საოცრებით. კაცობრიობა მივა უქანასკნელ საზღვრამდე...“
რა თანადროულად უღერს, არა?!

მარბარიზონე—არეზონელი მხაგვარი, ქანდაკარი და ხეროთომოდვარი

ჯორჯო ვაზარი

იმ ზომბთა ძველთა მხატვართა შორის, რომელთ ზარი დასცა ჩიმაბუესა და მისი მიმდევნის, ჯოტოსადმი ხალხის მიერ დამსახურებულად აღვლენილმა ხობტამ და რომელთ ნაბუშაკევიც ცხადლივ დაღადებდა მთელს იტალიაში მათ ღირსებებზე, გახლდათ ერთი არეცოელი მხატვარი, მარგარიტონე, ვინც ამ ავბედით საუკუნეში სხვებთან ერთად უმაღლეს მიჯნებს მიატანა ფერწერა და ვინც ჩახვდა, რომ ამ ორთა შემონაქმედი ლამის ჩრდილავდა მთლიანად მის სახელს. ასე რომ, მარგარიტონემ, გამორჩეულმა იმდროინდელ, ბერძნული წეს-ხერხის მიმდევნ მხატვართა შორის, არეცოში ბევრი ფიცრის ხატი დაწერა ტემპერით, მყოვარ ეამს დიდი გარჯილობით კი არაერთი ფრესკით მოამშვენა დღესდღეობით ბევრ სხვა შენობასთან, მათ შორის სან კიმენტის ციხე-კოშკთან ერთად დანგრეული და მიწასთან ერთიან გასწორებული კამალდოლელთა ორდენის სააბატოს სან კლემენტეს ეკლესია. დუკა კოზიმო დეი მედიჩიმ ხომ მოარღვია არათუ მარტო ამ ალაგს, არამედ მთელი ქალაქის ირგვლივ მდებარე მრავალი შენობა და ძველი გალავანიც, შემდგომ რომ ალაღ-

გინა ყოფილმა ებისკოპოსმა და ქალაქის თავმა გვიდო პიეტრამალესკომ, ვინც მთელ გაყოლებაზე მიაშენა გალავანს ფრთედები და მიწაყრილები, ადრინდელთან შედარებით დაადაბლა, ოღონდ ისე დაადულბა კედლები, რომ დასაცავად მხოლოდლა მცირე კარიც კმაროდა. ემაგ ზემოხსენებულ სურათებზე გამოსახული იყო დიდი და პატარა ფიგურები და თუმცა იგინი ნაოსტატებნი იყინენ ბერძნული წესით, მათში მაინც სკვიოდა მხატვრის დიდი საზრიანობა და ხელობის სიყვარული. ამის დასტურმყოფელია ამაგ ფუნჯის ოსტატის მარჯვენით ნახელოვნები, არეცოში დარჩენილი ნაწარმოებები, უპირველესად კი ამყამად სან ფრანჩესკოს ეკლესიის მუცლადლების კაპელაში მდებარი, ახლებურ ჩუქურთმიანი ხატი ფიცრისა, რაზედაც გამოსახულია იმ სამშოს ესდენ სათაყვანებელი ღვთისმშობელი. ამავე ეკლესიაში მან კვლავ ბერძნული წეს-ხერხით გააკეთა დიდა ჯვარცმა. დღესდღეობითაც მდებარე იმ კაპელაში, სადაც ახლა მუშაკაცთა ოთახია. ეგ ჯვარცმა შესრულებულია ჯვარის დასახულების ფიცარზედ. ამ ქალაქში მან ბევრი ასეთი ჯვარცმა შექმ-

ნა. სანტა მარია მარგარიტას მონაზვნებისათვის მარგარიტონემ ფიცარზე გადაკრულ ტილოზე, დიდ ფიგურებზე გაცილებით უკეთესი წეს-ხერხით ნახელოვნები და მეტის გულმოდგინებითა და სინატიფით გასრულებული მცირე ფიგურებით გამოსახა ამბავნაღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრებათამდან. ამჟამად ეგ სურათი ამ ეკლესიის იკთაღს არის მიბჭენილი. ეს ნამუშევარი უთუოდ ანგარიშგასაწევი არა მხოლოდენ იმ მიზეზით, ოსტატურად ნახელავი პატარა ფიგურები ლამის მინიატურები რომ გეგონებათ, არამედ იმიტომაც, მართლაც საკვირველი რომ არ არის ჰხედვიდე სამი საუკუნის მანძილზე შემონახულ სელის ტილოზე ნამუშევარს. ქალაქში მრავლად იყო მარგარიტონეს ნახატები. ასე მაგალითად, სარჯანოში, ცოკოლანტების სამშოს მონასტრის ერთ ფიცარზე მან ნატურიდან გამოსახა წმინდა ფრანჩესკო და სურათს, ვითარ მისი ფიჭრით მისივე სხვა, ჩვეული წეს-ხერხებით შესრულებულ ნამუშევრებზე აღმატებულს, ხელიც მოაწერა.

შემდგომ გამოთალა რა ხისგან დიდი ჯვარცმა და მოხატა რა ბერძნული წესით. გაუგზავნა იგი ფლორენციაში სახელმორჭმულ მოქალაქე მესერ ფარინატა დელი უბერტის, რამეთუ კაცმა მან სხვა მრავალ ღირსეულ ნამოქმედართა გარდა იხსნა კიდევ თავისი სამშობლო კარს მომდგარი დაღუპვისა თუ ხიფათისაგან. დღესდღეობით ეს ჯვარცმა მდებარეობს სანტა კროჩეში, პერტუცისა და ჯუნის კაპელათა შორის.

არეცოში, სან ღომენიკოს ეკლესიასა და მონასტერს, აგებულს 1275 წელს პიეტრამალას სენიორთა მიერ, რაზედაც მოწმობენ მათი გერბები, მარგარიტონემ დიდი ღვაწლი დასდო, ვიდრე დაბრუნდებოდა რომს, ადრევე მისი მწყყლობელი პაპის, ურბან IV დავალებით სან პიეტროს ტალანში რამდენიმე სამუშაოს შესასრულებლად, რასაც უნარიანად ვაართვა თავი იმ დროისათვის მღლებული ბერძნული ხერხით. ხოლო შემდგომად ტერანუოვა დი ვალდარნოს ზემორე მდებარე განგერტოში რა გამოსახა ფიცარზე სან ფრანჩესკო, ოსტატი ესე შეიპყრო სულიერმა აღტყინებამ და ქანდაკებას მიეცა, თანაც ისეთი თავგამოდებით, რომ ამ მისადევარში გაცილებით მეტს მიღწეა,

ვიდრე ფერწერაში; და თუმც კი მისი ფიგურები გამოყვანილი იყო ბერძნულ წესით, რასაც ცხადყოფს ხის ოთხი ფიგურა სამრევლო ეკლესიაში, ჯვრის აღმართვა და სხვა მრავალი ფიგურაც გაწყობილი სან ფრანჩესკოს კაპელას ემბაზის თავზე, მან მაინც შეითვისა უფრო უმჯობესი წეს-ხერხი, რამეთუ ფლორენციაში იხილა არნოლფოსა და სხვათა იმჟამინდელ გამოჩინებულ ქანდაქართა ქმნილებები. როს იგი 1275 წელს დაბრუნდა არეცოში, გამოპყვა რა ავინიონიდან ფლორენციის გავლით რომში მიმავალ პაპი გრეგორიოს ამაღას, მიეცა უფრო დიდად სახელის განთქმის საშუალება: რადგან როცა ეს პაპი მას მერე მან რაც კომუნას განუბოძა ოცდაათი ათასი დუკატი იმ საეპისკოპოსოს მშენებლობის დასაფრთხილებლად, რომლის აგება დაიწყო და საქმე ოდნავ თუ წასწია წინ მაესტრო ლაპომ, გარდაიცვალა არეცოში და ამ ქალაქის მკვიდრთ, გარდა იმისა, რომ მათ ამ პაპის ხსოვნის უკედავსაყოფად საეპისკოპოოში ააგეს სან ჯორჯოს კაპელას, სადაც დროთა მანძილზე მარგარიტონემ ხატი ერთი დახატა ფიცარზე, ამასვე ოსტატს დაუკვეთეს აქვე აეშენებინა პაპისათვის მარმარილოს აკლდამა. იკისრა რა ეს სამუშაო და გაასრულა რა იგი ბოლომდე, მარგარიტონემ როგორც დრუგნილში, ასევე ფარწერითაც შექმნა პაპის ისეთი პორტრეტი, რომ ეს ნამუშევარი შერაცხეს მის მიერ შექმნილ ნაწარმოებთაგან ყველას უმჯობესად. შემდგომ მოჰკიდა რა ხელი კვლავ საეპისკოპოსოს მშენებლობას ლაპოს ნახატის მიხედვით, მარგარიტონემ ძალზე წინ წასწია საქმე, თუმცაღა ის ბოლომდე არ მიუყვანია, რადგანაც სურადაც ორიოდ წლის მერე, წელსა 1289-ს განახლდა იგი არეცოს ეპისკოპოსისა და სენიორის, გულიელმო უბერტინის მიზეზით, ვისაც თავისდა სავალალოდ მხარი აუბეს პიეტრამალელმა ტარლატებმა და ვალდარნოელმა პაცებმა, რომ დამარცხდნენ და დაიღუპნენ კამპალდინოსთან გამართულ ბრძოლაში. ამ ომში გაიფლანგა მთელი ის ფული, რაც პაპმა დატოვა საეპისკოპოსოს მშენებლობისათვის. ამ თანხის საზღაურად არეცოელთ განსაკუთრებულ შემოსავლად დააწესეს ქალაქის შემოგარენიდან აღებული დანხო (ასე უწოდებდნენ საბაჟო გადასახადს),

რა წესიც შემდგომ შემორჩა და დღესდღეობითაც ასეა.

ახლა კი მივუბრუნდეთ მარგარიტონეს: როგორც მისი ნამუშევრებიდან ჩანს, მან პირველმა იზრუნა, რათა ფიცართა ზედ შესრულებული ნახატების ნაკერებს პირი არ დაეზჩინათ და არ გაჩენილიყო ღრქოები და კვრეტები. ამისათვის ოსტატი ფიცრებს ცეცხლზე მოდუღებული და დაკუწული პერგამენტის მაგარი წებოთი თავით ბლომდე აკრავდა სელის ტილოს. მერმე კი ამ ტილოზე ადებდა თაბაშირს, რაიც ჩინობს თავად მარგარიტონეს თუ ფუნჯის სხვა ოსტატთა მიერ მოხატულ არაერთ ფიცარზე. ამავე წებოთი განზავებულ თაბაშირზე კი გამოჰყავდა ფრთები, რელიეფური გვირგვინები და სხვა მომრგვალებული ორნამენტები. ეს მან გამოიკონა ფიცარზე პოხიერი თიხის მიკვრის წესი, რასაც ზედ ედებოდა მოშანდაკებული ფურცლოვანი ოქრო. ესე ყოველი, ჭერაც უხილავი ვინმეს მიერ, ჩინობს მის ბევრ ნამუშევარში, კერძოდ კი არეცოს სამრევლოს ეკლესიის საკურთხეველის წინა ნაწილში, სადაც გამოსახულია ამავე ქალაქის წმინდანთა — სან დონატოს, სანტ ანიეზესა და სან ნიკოლოს ცხოვრებები.

დაბოლოს, მარგარიტონემ ბევრი იმუშავა სამშობლოში, ოღონდ მის ქმნილებათა დიდი ნაწილი აღმოჩნდა არეცოს სამძღვრებს გარეთ: ზოგი ნამუშევარი იმყოფება რომს, სან ჯოვანისა და სან პიეტროში, ზოგიც — პიზას, სანტა კატერინაში, სადაც ეკლესიის ტიხარში ერთი საკურთხეველის თავზე მიყუდებულია ფიცარი, რომელზეც გამოხატულია წმინდა კატერინა და პატარა ფიგურებით მოთხრობილია მრავალი ამბავი ამ წმინდანის ცხოვრებიდან, ერთ პატარა დაფაზე კი, ოქროცურვილ ფონზე გამოსახულია სან ფრანჩესკოს ცხოვრების არაერთი ამბავი.

ასიზის სან ფრანჩესკოს ზედა ეკლესიაში მის ხელს ეკუთვნის იგურდივ ფიცარზე ბერძნული წეს-ხერხით შესრულებული ჯვარცმა. ამ ნამუშევარს იმხანად იმჟამინდელი ხალხის თვალში დიდი ფასი ედო, ჩვენ კი მათ ვაფასებთ მხოლოდ როგორც სიძველეს და რიგიანად ვიცით იმდენად, რამდენადაც იმ დროს ხელოვნება ჯერაც არ ახეულიყო იმ ზეშთა ზღვრამდე, რასაც დღესდღეობით არს მიტანებული. და რადგანაც მარგარიტონემ

ხუროთმოძღვრებაშიც სცადა ბედი, მე თავად, მიუხედავად იმისა, რომ არ ვასახელებ მისი ნახატის მიხედვით შექმნილ რამდენიმე ნაწარმოებს, რამეთუ ისინი არ არიან მხრმხვნილოვანი, მაინც დავძრავ სიტყვას იმაზე, რომ როგორც დავადგინე, მან 1270 წელს ქალაქ ანკონაში ბერძნული წესით შესრულა პალაცო დეი ვოვერნატორის ნახატი და მოდელი; უფრო მეტიც: ქანდაკებებით მოამშვენა მთავარი წინამოს რვა ფანჯარა, რომელთაგან თითოეულს შუა ღიობებში დატანებული აქვს ორი სვეტი. ამ საბრჯენტ ეყრდნობა ორი თალი, რომელთა ზევიდან თითოეულ ფანჯარაში ჩასმულია ნახევრად ამობურცულად შესრულებული თითო ამბავი, რასაც უჭირავს მთელი სივრცე ზემოხსენებულ მცირე თაღებიდან ვიდრე ფანჯრის ზედამდე — დავსძენ თანაც, ძველი აღთქმის ერთი ამბავი ამოკვეთილია ერთგვარი ჯიშის იქაურ ქვაზე. ზემოთ ნახსენებ ფანჯრებს ქვეშე წინამოზე გამოსახულია რამდენიმე ასო, რომელთა ამოკითხვა შესაძლოა უფროდა ვარაუდით, რამეთუ ეგ ასოები, რომლებიც გვამცნობენ თარიღსა და იმას, თუ ვისი გამგებლობის ჟამს შეიქმნა ეს ნამუშევარი, ოკრობოკროდ არის წარწერილი და საკმაოდ გარდაშლილიც განსავთ. მისივე ხელით არის შესრულებული ანკონაში სან ჩირიკოს ეკლესიის ნახატი.

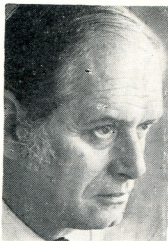
მარგარიტონე აღესრულა 77 წლისა, როგორც იტყვიან, გაბეზრებული ესრეთ ხანინიერი ცხოვრებით, და ასევე იმით, რომ იხილა ჟამთა ცვალება და ახალ ხელოვანთა დიდება. დაფლეს იგი არეცოს გარე მყოფ ძველ ტაძარსა შიგან, შირიმისაგან შეკრულ ლუსკუმაში, დღესდღეობით რომ მოიხრებულა ამა ტაძართან ერთად. საფლავზე წარწერილია ასეთი ეპიტაფია:

აქ განისვენებს მარგარიტონე, მხატვარი ვარგი, მაშ დაე, ღმერთი, ყოვლადმოწყალებ, განუშზადებდეს მას ყოველგან სასუფეველსა.

მარგარიტონეს პორტრეტი სპინელომ ჩახატა ზემოხსენებულ ძველ ტაძარში თავისი ხელით გამოსახულ მოგვთა ისტორიაში: მე კი ის მანამ ვადმოვხატე, ვიდრე ტაძარი დაინგრეოდა.

იტალიურიდან თარგმნეს

ილიზირა გიორგაძემ და
გიორგი ბუნიაშვილმა



ბადრი კობახიძის ფიზიკური ანალიტიკური გონება და მისი შინაგანი ინტელიგენტობა უმალ იპყრობდა ყურადღებას თვით რაფინირებულ ინტელექტუალთა საზოგადოებაშიც კი. ეს ბუნებრივად ხდებოდა: მისთვის უცხო იყო ძალდატანება



საკრედიტო ბუნებრივი ნიჭით იყო დაჯილდოებული თენგიზ ჩანტლაძე. იგი ფლობდა კომიკური მეტამორფოზების იმ განსაკვივრებელ უნარს, რომელსაც ბუნება ჩვენთვის იშვიათად იმეტებს ხოლმე. ჩვეულებრივ ამბავში მას შეეძლო დაენახა კომი-

კური და მისთვის ხელოვნების მომხიბვლელობა მიენიჭებინა, ხოლო სასაცილო შეუსაბამობანი გრანდიოზულ პანოდ ექცია.

მისი ნიღბები არა მარტო აღამიანთა მანკიერების მარადიულ ბუნებას ამხელდნენ, არამედ ბიწირების თვითგანაზღბის უნარსაც. ამიტომაც ჩვენ ხშირად ვცნობდით ჩვენს ირგვლივ მორიალურ მოქალაქეებში თენგიზ ჩანტლაძის მიერ შექმნილ, სატირული სიმახვილით დანახულ სახეებს, მიუხედავად იმისა, რომ ეს სახეები გროტესკულად დეფორმირებულნი იყვნენ.

სადაც არ უნდა მისულიყო, რომელ წრეშიც არ უნდა მოხვედრილიყო, იგი უმალ იპყრობდა ყურადღებას თავისი გონებასწავილობით და გარემოების შესაბამისად მონათხრობი ისტორიების წყალობით.

მისი ბუნებრივი ნიჭი მეტ ასპარეზს ეძიებდა და რეჟისურა მისთვის პროფესია კი არ განდამოლოდ, არამედ თვითგამოხატვის შესანიშნავი საშუალება. მისი ინტელიგენტობა იმაშიც გამოვლინდა, რომ იცოდა თავისი სპექტაკლების ადგილი რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში და არასოდეს არ ცდილობდა „წინ გამოვარდნას“, არასოდეს არ ითხოვდა იმაზე მეტ ყურადღებას, რასაც მისი შემოქმედება იმსახურებდა.

მინც მისი პიროვნული თვისებები უფრო სრულად საზოგადო მოღვაწეობაში გამოჩნდა, იგი ქართული თეატრალური ხელოვნების ღირსეული წარმომადგენელი იყო შინ და გარეთ და მისი ინიციატივით მრავალი, უაღრესად სასიკეთო საქმე გაკეთდა.

თავისი მიმტვევებლური ბუნების წყალობით იგი მრავალ მძაფრ კონფლიქტს აწვდებდა, ხოლო სხვისი შემოქმედებითი წარმატებით გამოწვეული სიხარული მის ირგვლივ გულითად, კეთილგანწყობილების ატმოსფეროს ქმნიდა... ყველას მიმართ ყურადღებიან კაცს საკუთარი ავადმყოფობა გამოეპარა და სამუდამოდ დაგვტოვა მაშინ, როცა მისგან ახალი, დიდი, პატრიოტული საქმეების წამოწყებას ველოდით...

მისი ნიღბები არა მარტო აღამიანთა მანკიერების მარადიულ ბუნებას ამხელდნენ, არამედ ბიწირების თვითგანაზღბის უნარსაც. ამიტომაც ჩვენ ხშირად ვცნობდით ჩვენს ირგვლივ მორიალურ მოქალაქეებში თენგიზ ჩანტლაძის მიერ შექმნილ, სატირული სიმახვილით დანახულ სახეებს, მიუხედავად იმისა, რომ ეს სახეები გროტესკულად დეფორმირებულნი იყვნენ.

სადაც არ უნდა მისულიყო, რომელ წრეშიც არ უნდა მოხვედრილიყო, იგი უმალ იპყრობდა ყურადღებას თავისი გონებასწავილობით და გარემოების შესაბამისად მონათხრობი ისტორიების წყალობით.

მან შექმნა მინიატურების თეატრი — ფაქტიურად ერთი მსახიობის თეატრი. იგი იყო ამ თეატრის სული და გული. არ ვამცირებთ მისი ცვალებადი დასის სხვა წევრებს, მაგრამ ვინც ამ თეატრის სცენაზე თენგიზ ჩანტლაძის გვერდით დადგებოდა, რა პროფესიული სკოლაც არ უნდა ჰქონოდა მას გავლილი, მის გვერდით მხოლოდ საჭირო ანტიურაჟად იქცეოდა.

ამგვარი სიტუაცია ბევრ უხერხულობას წარმოშობს ხოლმე, რადგან ხშირად ვიციწყებთ, რომ ჩვენ განსაკუთრებულ მოვლენასთან გვაქვს საქმე.

ასეთი განუმეორებელი იყო თენგიზ ჩანტლაძე. მისი სიკვდილი ორგზის უფრო გულსატკენია — წავიდა ჩვენგან კაცი, რომელიც ჩვენ ძნელ ცხოვრებას სიხალისით ავსებდა და წავიდა ჩვენგან მსახიობი, რომელმაც თავისი თეატრი თან ჩაიტანა საფლავში...

ბენეფისები ქართულ თეატრში

მაია კიკნაძე

ბენეფისი ფრანგული სიტყვაა და ნიშნავს „სარგებლობას“. პირველი ბენეფისი შედგა საფრანგეთში 1735 წელს და შემდეგ თანდათან სხვა ქვეყნებში გავრცელდა. ბენეფისებს მართავენ მსახიობის მატერიალური მდგომარეობის გაუმჯობესების მიზნით, ანუ, როგორც ამბობდნენ, „სარგებლობისათვის“.

რუსეთში ბენეფისი პირველად 1783 წ. გაიმართა და შემდეგ იმდენად ფართო მასშტაბი და ხასიათი მიიღო, რომ გასული საუკუნის თეატრალურ ცხოვრებაში ერთ-ერთ წამყვან სანახაობით ფორმად იქცა.

საქართველოში ბენეფისების გამართვას მე-19 საუკუნიდან იწყებენ. იგი დიდ სტიმულს აძლევდა მსახიობს შემდგომი შემოქმედებითი მუშაობისათვის და ეკონომიურ დახმარებასაც უწევდა, ვინაიდან წარმოდგენის მთელი შემოსავალი მას ეკუთვნოდა. ტასო აბაშიძე წერს: „ბენეფისი მაშინ ყველა მსახიობისათვის შემოსავლის წყაროს ნიშნავდა“¹.

ნიკო გვარამია „თეატრალურ მემუარებში“ აღნიშნავს: „მაშინ წლიური დასები არ იყო. ვმუშაობდით სეზონობით ე. ი. სექტემბრიდან დიდმარხვამდე. ჯამაგირით ვმუშაობდით მხოლოდ 5-6 თვეს. დანარჩენ თვეებში ჯამაგირი არ გვქონდა. მშვიერ-მწყურვალე ვიყავით. ბენეფისი ერთადერთი წყარო იყო, რომ სეზონის შემდეგ გვეარსებდა“². ბუნებრივია, ასეთ პირობებში ბენეფისების მოწყობა ყველა მსახიობისთვის სასურველი იყო, ახალგაზრდებისთვის კი განსაკუთრებით, რადგან ეკონომიურ დახმარებასთან ერთად მათ დაოსტატებასა და პოპულარობის ზრდას უწყობდა ხელს.

დრამატულმა საზოგადოებამ გადაწყვიტა ახალგაზრდა მსახიობი ქალის ტასო აბაშიძის ბენეფისი მოეწყობა სხვა დიდ მსახიობებთან ერთად. ბენეფისების მოწყობის თარიღს ლატარიის გათამაშებით ადგენდნენ. ვასო აბაშიძე ივონებს: „ერთ-ერთი რეპეტიციის დროს მოვიდა კოტე ყიფიანი, მოიხადა ქუდი და შიგ ჩაყარა ბილეთები. ყველა მსახიობს, ვისაც ბენეფისი ეკუთვნოდა, მიაწოდა ქუდი ბილეთის ამოსაღებად. კოტე ყიფიანმა ტასოს უთხრა: „დრამატულმა საზოგადოებამ გადაწყვიტა კარგი მუშაობისთვის ბენეფისი მოგცეს“³ — ეს ჯილდოს უდრიდა მსახიობისთვის, მაგრამ სიხარულთან ერთად დიდ მღელვარებასა და ხარკებთანაც იყო დაკავშირებული. ხარკებთან იმიტომ, რომ ტანსაცმელი და სცენის მოწყობილობა მსახიობს თავისი სახსრებით უნდა შეეძინა.

ამ ერთი საუკუნის წინ გამოქვეყნდა დავით ერისთავის „ინტერმედია-დივერტისმენტი“, რომელიც ვასო აბაშიძის ბენეფისისთვის დაიწერა. ინტერმედია ასე იწყება: „ფარდა რომ აიხდება, მთელი ტრუბა სცენაზეა. ერთი მხრივ ქალები, მეორე მხრივ კაცები, შუაში აბაშიძე დგას“. იგი განუმარტავს მაცურებელს ბენეფისის მნიშვნელობას. „იცით, რა არის ბენეფისი? ბენეფისი თქვენ ხართ ბატონებო, აქტიორისთვის კი ის არის, რაც თქვენთვის კარგი მოსავალი სოფელში, კარგი რთველი, კარგი დოლი. ეს რომ არ იყოს, მარტო

ჯამაგირით, თქვენი მტერი, ჩვენ საქმე მოგვივიდოდა... სიმღერის მაგებრად ამ სცენაზედ მგელსავით ზმოილს დავიწყებდით. ერთმანეთს დავჭამდით... აქამდისაც თუმცა ამბობდნენ, რომ აქტიორები ერთმანეთსა სჭამენო, მაგრამ ამ აზრს ფიგურალური ჰქონდა და კინალამ რეალური მნიშვნელობა მიეცა“.

მსახიობისთვის, რომელიც საბენეფისოდ ემზადებოდა, პირველ სირთულეს პიესის შერჩევა წარმოადგენდა. კარგი პიესის შოვნა კი მეტად ჭირდა. მუდამ თავსატეხი პრობლემა იყო რეპერტუარის შედგენა. ამის შესახებ წერდნენ თეატრის გამოჩენილი მოღვაწეები ილია, აკაკი და სხვები.

დავით ერისთავის ინტერმედია — დივირტისმენტის „გმირი“ ვასო აბაშიძე ბენეფისზე დამსწრე საზოგადოებას მიმართავს: „აქტიორი მთელი წელიწადი იმას ფიქრობს, თუ კარგი ბენეფისი გამართოს და პუბლიკა დააკმაყოფილოს“. ამისათვის ბენეფიციანტმა კარგი პიესა უნდა შეარჩიოს. მაშინ კი რეპერტუარს გადააქექვ-გადმოაქექვ და ვერას იშოვნო. ან ისეთი ეპიკურის პიესებია, რომ მათი ყურება კაცს შეაწუხებს, ან ისეთი ძველია, რომ ყველამ ზეპირად იცის. მიხვალ რაფიელ ერისთავთან, დადღრივები, ერთი პიესა დამიწერო ან გადმომიკეთო! მაგრამ დალოცვილს, როგორც პოეტს თუ გული არ მიუღის, ხელს არ ახლებს პიესას... მეერ გინდ მიხვიდე ივანე მაჩაბელთან... მაგრამ ბატონი მაჩაბელი, როგორც ჩვენი პატივცემული ადმინისტრატორი ადამ ჩუბინოვი ამბობს, აქტიორების „ბუნტის“ შემდეგ გულგრილად გვიყურებს; მიხვალ დავით ერისთავთან, პიესას რომ გაუხსენებ, მაშინვე გაშლის ხელებს და დაიწყებს რა დროს პიესააო... აკაკი წერეთელთან რაღა პირით მიხვალ!

გრძელდება პიესის ძებნა. მეერ როგორც იქნება იშოვნი პიესას... „შეადგენ აფიშას, ჩასდებ კონვერტში ბილეთებს და გაგზავნი დასარიგებლად“.

სპექტაკლში ბენეფიციანტმა ნიჰიური მსახიობებიც უნდა დააკავოს, რათა უფრო სიანტერესო გამოვიდეს სანახაობა. მსახიობები ერთმანეთს უარს არასოდეს ეუბნებოდნენ, რადგან დღეს ერთი იყო ბენეფიციანტი — ხვალ მეორე და ყველა ანგარიშს უწყევდა ერთმანეთს.

ქართველ საზოგადოებას განსაკუთრებით უყვარდა ბენეფისებზე სიარული. „ქართველი ინტელიგენტი ან შეგნებული მშრომელი

თავის მოვალეობად თვლიდა, რომ საბენეფისო წარმოდგენას უსათუოდ დასწრებოდა; რომელიმე ქართველი მთელი სეზონი თეატრში რომ არ წასულიყო, საბენეფისო წარმოდგენას უეჭველად დაესწრებოდა“.

ამ პერიოდის თეატრში მსახიობი მთავარ ფიგურას წარმოადგენდა და მაცურებელიც მის სანახავად დადიოდა. მაშინდელ პოპულარულ ქართველ მსახიობთა შორის განსაკუთრებული აღიარებითა და მაცურებლის სიყვარულით სარგებლობდა კომედიის დიდი ოსტატი ვასო აბაშიძე. მისი ყოველი გამოჩენა სცენაზე სიცილს, ალტაცებას იწვევდა მაცურებელთა დარბაზში. ხშირად არც იმას აქცევდნენ დიდ ყურადღებას, კარგი იყო თუ არა პიესა, იმდენად ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენდა მსახიობის ხელოვნება, ხოლო თვითონ მსახიობი მტკივნეულად განიცდიდა, როდესაც დრამატურგია არ პასუხობდა მის მოთხოვნებს.

ხშირად მაცურებელი საყვარელ მსახიობს საჩუქრსაც მიართმევდა. ამის მაგალითები ბევრია.

გამართა ლადო მესხიშვილის ბენეფისი. სალაროში ყველა ბილეთი გაიყიდა და ბევრი ხალხი გარეთ დარჩა. მაგრამ თეატრის მოტრფიალეთა ჯგუფი არ დაიშალა სპექტაკლის დამთავრებამდე. მესხიშვილი ქუჩაში გამოვიდა. ერთ-ერთმა მოსწავლემ, რომელმაც თეატრში საჩუქრის გადაცემა „ვერ მოახერხა, შეიწყვიტა მკერდიდან ოქროს ვეჯარი და მიართვა მესხიშვილს“.

იმის გარდა, რომ ბენეფისზე მსახიობის ნიჰი და ოსტატობა ვლინდება და იხვეწება, ბენეფისის სხვა ღირსებაც ჰქონდა: ხშირად მსახიობთა ახალი სახელებიც გამოჩნდებოდა ხოლმე. ასე მოხდა ლადო მესხიშვილის ბენეფისზე, როცა შემთხვევით მოუწია პატარა როლში გამოსვლა ნ. ჩხეიძეს. მსახიობი იგონებს: „ლელავდა ქეთისი ლადო მესხიშვილის ბენეფისის მოლოდინის გამო... აიხდა ფარდა, ჩემი გამოსვლის დროც მოვიდა და თითქოს რაღაც მძიმე ტვირთი მომხმნის ზურგიდან... როგორ ვითამაშე არ ვიცი... მესხიშვილმა და კოტემ თავზე ხელი გადაამისვეს. მომიალერსეს და ჩემი ბედიც გადაწყვიტა. ამიერიდან თეატრს ვერავინ მომაშორა“.

ბენეფისების დიდი სიკეთე იმაშიც იყო, რომ დრამატურგებსაც აძლევდა სტიმულს. საბენეფისოდ დაწერილ პიესათა შორის ქართული დრამატურგიის არაერთი ჩინებული

ნიშუში მოგვეპოვება, კერძოდ, შალვა დადიანის პიესა „გუშინდელი“. აი, რას ვკითხულობთ შ. დადიანის ჩანაწერებში „პიესების ისტორია“.

„პიესები „შენი ჰირიმე“, „კალმის ნაშემაკირი“ მსახიობ ბარველის თხოვნით არის დაწერილი. ბენეფისისათვის სპირდებოდა პიესა... მე დავპირდი, მაგრამ დაწერა თანდათან მიმჩრა და ბენეფისის ვადამაც მოაწია. ამისთვის პიესა დაიწერა სამ დღეში და წარმოდგენილ იქნა კიდევ მის საბენეფისოდ“.⁷ „გუშინდელის“ დაწერის ისტორიაც ასეთივეა. შ. დადიანი იგონებს: „ეს მოხდა ბაქოში. მე დამპირდა საბენეფისო პიესა და შესაფერიკრა მოვიგონე რა. ჩემთან ერთად, თანარეჟისორად მსახურობდა ალ. წუწუნავა და მას მივმართე, რომ ერჩია რამე. მან პიესის მოძებნის მაგიერ შემავალთანა, „აილე და თვითონ შენ რაიმე დაწერო“. შევცბუნდი, ბენეფისამდე რალაც 12 დღე იყო დარჩენილი. წვახლისდი კი. გამახსენდა, რომ იმ ხანებში ერთი ფელეტონი მქონდა გაზეთში მოთავსებული... ჩავუჯექი, მეოთხე დღეს პიესა მზად იყო და ბენეფისში 1917 წ. თებერვლის 20-ს წარმოვადგინეთ კიდევ“...⁸

დავით კლდიაშვილმა „დარისპანის გასაჰირი“ ვასო ბალანჩივაძის საბენეფისოდ დაწერა, მას შემდეგ, რაც ქუთაისის სცენაზე ნახა მსახიობი ფილიპეს როლში. დავით კლდიაშვილი წერს ვ. ბალანჩივაძეს:

„ჩემო ვასო... — ეხლა პირადად შენთვის ეწერ პიესას — „დარისპანის გასაჰირს“, გიძღვნი შენ და იმედია ისევე ჩაუდგამ დარისპანს სულს, როგორც ფილიპეს“.⁹ ამავე პიესაში მართას როლის თამაში სურდა ნატო გაბუნის და ამის შესახებ მიწერა კიდევ ვასო ბალანჩივაძეს.

დავით კლდიაშვილი იგონებს ნატოს მუდარას: „ნატო გაბუნამ მოხოვა პიესა მის საბენეფისოდ, შევთავაზე „დარისპანის გასაჰირს“. პიესა წაკითხულ იქმნა პირთენ გოთუასას. მოწონებულიც, მაგრამ ნატომ არ დადგა. მართას როლი არ მოეწონა“¹⁰.

კარგად არის ცნობილი როგორი წარმატება ხვდა ნატო გაბუნის ავქსენტი ცაგარელის „ხანუმაში“. ნიკო გოცირიძე ნატოს შესახებ წერს: „ნატოს ბენეფისი მუდამ ქართული თეატრის დღესასწაული იყო, ეს იყო ქართული თეატრის ნამდვილი ზეიმი. გაბუნის საბენეფისოდ დანიშნული იყო პიესა, სადაც ნატოსთან ერთად საფაროვა-აბაშიძესაც

უნდა ეთამაშა, მაგრამ მათ ავად გამხდარა, საბენეფისო წარმოდგენა უნდა გადაედოთ/რეპეტაციაც მობრძანდა ჩვენი მგოსნი/კი. ხედავს, რომ ნატო კუთხეში მიმჯდარა/და დაბა-ლუპით ჩამოსდის ცრემლები... ნატო დაუშვინდებია, უთქვამს „ნატო, ნუ სწუხარ, მე ხვალ დილით მოგიტან ისეთ პიესას, რომელიც მხოლოდ ერთი ქალის როლი იქნებაო“. მართლაც, იმავე ღამეს დაუწერია პიესა „კინტო“ და მეორე დილით მოუტანია თეატრში. სამ დღეში პიესა მოამზადეს“.¹¹

ნატო გაბუნის რეპერტუარში კინტოს როლი ერთ-ერთი საუკეთესო აქტიორული სახეა და განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იმით, რომ კაცის როლში პირველად გამოჩნდა მსახიობი ქალი. „კინტოს ტანისამოსში გამოწყობილი ნატო განსაკუთრებით კარგად მღეროდა ამ პიესაში ჩართულ აკაკი წერეთლის ყაიდაზე დაწერილ ლექსებს“¹².

საინტერესო ფაქტია, რომ ნატო გაბუნის მუდმივმოქმედ პროფესიულ თეატრში მოღვაწეობის ერთი წლის შემდეგ გადაუხადეს ბენეფისი. ოცდაათი წლისა იყო მაშინ, დიდ ზეიმად იქცა ნატოს ბენეფისი. მსახიობი წერს: „პირველი ბენეფისი 1880 წელს მქონდა იანვრის ცხრამეტში, საგაზაფხულო თეატრის ეძახდნენ. ვითამაშეთ აკაკი წერეთლის „კინტო“, რომელიც ავტორმა ჩემთვის დაწერა. თეატრი ისე იყო გადატენილი ხალხით, რომ ტევა აღარ იყო და ორკესტრში სკამები ჩადგმული იყო. მრავალი საჩუქარი მომიცეს... სხვათა შორის მაჩუქეს ძველებური ჩუქურთმით გაკეთებული(?) ევანგელის ნაქონი (ძველი მომღერალი იყო თურმე), რომელსაც ორმოცდაათ თუმანს აფასებდნენ, გაკეთებული იყო მშვენივრად“. მსახიობი დეტალურად აღწერს თუ როგორ საზეიმოდ იყო მორთული თეატრი. ქუჩაში გამოსვლისთანავე შუშხუნები აუშვეს. საპეციალურად მოწყობილ ეტლში ჩასვეს. საღამოს ესწრებოდნენ ილია, აკაკი, ივანე მაჩაბელი, ერთი სიტყვით, მთელი ინტელიგენცია.

„ყოველ წელიწადს ბენეფისების დროს, მე გულდამშვიდებული ვიყავი, რადგან ვიცოდი, რომ ასიკოს ჩემთვის ახალი პიესა მომზადებული იქნებოდა“ — წერს ნატო გაბუნია.

ყველა მსახიობი არ იყო ასე განებივრებული, მაგრამ ბენეფისებმა დიდი როლი შეასრულა ქართული დრამატურგიის განვითარებაში.

„კინტო“, „დარისპანის გასაჰირი“, „ხანუ-

მა, „გუშინდელი“ — მეოლი სიმდიდრეა ჩვენს ღარიბ დრამატურგაში!

ხალხი ელოდა მსახიობთა ბენეფისებს, რადგან იცოდა, რომ უთუოდ გამოჩნდებოდა რაღაც ახალი — პიესა, როლი, სიმღერა, ტანსაცმელი...

როგორც ვხედავთ, ბენეფისმა ბევრი სიკეთე მოუტანა თეატრს. თანამედროვე თეატრში ბენეფისები რასანია აღარ იმართება, მაგრამ ხომ შეიძლება ერთი რომელიმე მსახიობისათვის დაიწეროს პიესა. ასეთი შემთხვევები ჩვენს დროში გამოჩნდის და სულ რამდენიმე შემთხვევა დაეახლოვება: ლ. თაბუკაშვილის პიესები „ძველი ვალსი“ და „შენსვენის სავალი გზები“, რომლებიც მედლა ჯაფარიძისთვის დაიწერა (დაიდგა მარჯანიშვილის თეატრში); ო. იოსელიანმა ს. ზაქარიასისთვის დაწერა „ადამიანი იბადება ერთხელ“. ძნელია პასუხის გაცემა, რატომ არ იწერება დღეს პიესები მსახიობებისათვის? იქნებ იმიტომ, რომ რეჟისურის თეატრი გაბატონდა? იქნებ რომანტიკა დაკარგა მსახიობის პიროვნებაში? იქნებ ბენეფისების მოსპობამაც გაანეწა დრამატურგთა ინტერესები?

ბენეფისებს კრიტიკა უყურადღებოდ არ ტოვებდა. პრესა საკმაოდ მკაცრი იყო, თუ არ მოეწონებოდა სპექტაკლი. კ. მესხი ეფემია მესხს წერს, რომ ავალიშვილის ქალს მარგარიტა გოტიეს თამაში განუზრახავს საბენეფისოდ, მაგრამ ყველა ურჩევს, არ ითამაშოს ეს როლი: „არ შვრება და კარგი შვილიც კი იქნება, მისმა მზემ. ნახე გაზეთებში რა უყონ“... როცა კ. მესხმა „მადამ სან-ჟენიში“ ნაპოლეონის როლი შეასრულა, თავად კარგი იყო, მაგრამ წარმოდგენა დაუწუნეს. „ერთი არტიტი არ იყო თავის ალაგას, გარდა ქალბატონი ეფემია მესხისა სან-ჟენის როლში და კ. მესხი — ნაპოლეონში“. ასე რომ, ბენეფისებს პრესა კრიტიკულადაც ეხმაურებოდა და მხოლოდ კომპლიმენტარული არ ყოფილა, როგორც ეს შემდეგ საიუბილეო საღამოებზე დამკვიდრდა...

ბენეფისების გასამართავად ხშირად მოგზაურობდნენ მსახიობები სხვადასხვა რაიონში. საქართველოში ხშირად იმართებოდა მოძიე ერების მსახიობთა ბენეფისებიც. 1890 წლის 27 მაისს, როცა თბილისში ერნესტო როსი მეფე ლირს თამაშობდა, პარალელუ-

რად „გამოჩენილი არტიტი ქალის სივანს ბენეფისი იყო“¹³. თბილისს ახსოვს ერნესტო როსის, პ. სტრუპეტოვას, ზანკოვეცკის, კომისარევესკაიას ბენეფისები.

ისე არ გაივლიდა სეზონი, რომ ხუთი-ექვსი ან მეტი ბენეფისი არ გამართულიყო. გამოჩენილ მსახიობებს ზოგჯერ ყოველ წელს ჰქონდათ ბენეფისი.

ერთ-ერთი ბენეფისის გამო ცნობილი მსახიობი ვერა კომისარევესკაია ნ. ტურკინს წერდა, რომ მან უდიდესი სიხარული განიცადა ბენეფისზე (1894 წლის 17 აგვისტო). იგი გრძნობდა მაცურებლის სიყვარულსა და პატივისცემას.

ბენეფისების გარდა ქართულ თეატრში ხშირად იმართებოდა იუბილეები, მაგრამ მათ შორის იყო განსხვავება. ბენეფისი შეიძლება ახალგაზრდა მსახიობის 2-3 წლის მუშაობის თავზე მოწყობილიყო. იუბილე კი ფართო მასშტაბის საღამო იყო, სადაც მრავალი წლის მუშაობის შეჯამება ხდებოდა.

მსახიობთა გარდა, ბენეფისებს თეატრში მომუშავე სხვა პროფესიის ადამიანებსაც უმართავდნენ. აღინიშნა მსახიობისა და რეჟისორის ვალერიან შალიკაშვილის ბენეფისი. „1912 წლის 2 თებერვალს ვალიკო შალიკაშვილმა საბენეფისოდ დადგა მოლოდინის ცნობილი პიესა „სატანა“. რეჟისორი და სატანას როლის შემსრულებელი ვალერიან შალიკაშვილი იყო“, — იუწყებოდა პრესა („სახალხო გაზეთი“). დიდი ზეიმით ჩატარდა შალიკაშვილის ბენეფისი. „ღარბაზში ისმოდა ხანგრძლივი ტაში. მეორე მოქმედება რომ დამთავრდა, ანტრაქტის დროს აიხადა ფარდა, გამოიყვანა ადგილობრივი დრამატული საზოგადოების გამგეობის თავმჯდომარემ მობენეფისე ვალიკო შალიკაშვილი. მიულოცა მას და დაუბნია გულზედ ოქროს ქნარი გამარჯვების მილოცვით. დასრულდა წარმოდგენა 12¹/₂ საათზე და ვალიკო შალიკაშვილი როგორც სატანა დამარცხდა, მხოლოდ როგორც მსახიობმა და რეჟისორმა გაიმარჯვა. დასასრულს მოართვეს ვერცხლის სურა“¹⁴.

იყო შემთხვევა, როდესაც ბენეფისი სუფლიორსაც გაუმართეს. უნდა აღინიშნოს, რომ სუფლიორები განათლებული ადამიანები იყვნენ. სუფლიორად მუშაობდნენ პოეტები: ი. გრიშაშვილი, ბ. ახოსპირელი, ჩვენს დრო-

ში მსახიობი — ე. აფხაიძე. სუფლიორს ზეპირად უნდა სცოდნოდა პიესა. ძველად თეატრებში ხუთი ან ათი რეპეტიციით იდგმებოდა სპექტაკლები, მსახიობები როლების დაზეპირებას ვერ ასწრებდნენ. ბუნებრივია, ასეთ პირობებში სუფლიორს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

სუფლიორი — რეჟისორიც იყო. „მას უნდა მიეწოდებინა მსახიობისთვის არამც თუ მისდამი განკუთვნილი სიტყვები, არამედ რემარკებიც: ადექ, დაჯექ, მიდი, მოდი, გადი, წადი, აკოცე, გაიცინე, იტირე“¹⁵. ამ დროს კურორებს ხშირად ჰქონდა ადგილი.

ი. გრიშაშვილი იგონებს: „ვთამაშობდით ვ. გუნიას ისტორიულ პიესას „და-ძმა“. მე-ხუთე მოქმედების პირველი სურათია. სცენა წარმოადგენს ციხეს. შემოდის მსახიობი თამარ აფხაზიშვილი. ყურები ჩამოყრილი თმებით აქვს დაფარული. ლელავს. ვაწვდი სიტყვებს, მაგრამ არ ესმის. გაფაციცებით დარბის სცენაზე ტყვეებს შორის, თავის ძმას გაიოხს დაექებს. მსახიობი ხშირად ფეხებს აბაკუნებდა — ეს ნიშნავს: „არ მესმის და სიტყვები ხმამაღლა მომაწოდეთ.“ ხმამაღლა რომ ეუყარნახო, საზოგადოება მიწყრება და მიყვირის „სუფლიორ, тише!“ მეც ვლელავის კი განაგრძობს ფეხების ბაკუნს... ბოლოს გაბრაზებულმა მივაძახე: „გადაიწიე ეგ თმები და გაიგებ რაღა!“ მსახიობს ეს ფრაზა პიესიდან ეგონა და მძინარე გაიოხს მიმართა: „გაიოხ, გაიოხ, გადაიწიე ეგ თმები და გაიგებ რაღა!“

1923 წ. რუსთაველის თეატრში უჩვეულო ამბავი მოხდა: თეატრის ტექნიკური პერსონალის საბენეფისოდ წარმოდგინეს სანდრო ახმეტელის სპექტაკლი „ბერდო ზმანია“. მეორე მოქმედების შემდეგ ნაჩვენები იყო სცენის შემობრუნება და დეკორაციების დადგმა. წარმოდგენას ბევრი ხალხი დაესწრო და მსურველე ტაშით შეხვდა იმ უჩინარ მოღვაწეებს, რომელნიც ჩუმად იღვწიან საღაც სცენის უკან და ურომლისოდაც არც ერთი წარმოდგენის დადგმა არ შეიძლება სცენაზე.

ბენეფისის გამართვის დროს დიდი ყურადღება ერთ მსახიობს ეთმობა. ბენეფისი ერთი მსახიობისთვისაა. მაგრამ ანსამბლური თეატრის პრინციპების განვითარებამ შეზ-

ღულდა „ერთი მსახიობი“, ბენეფისის გამართვა თანდათან მინელდა. ალბათ, მარტო ანსამბლურობას ვერ დავაბრალებთ, მაგრამ ფაქტია, რომ 20-იან წლებში ბენეფისის მართვა დათანხმებით თავისი მომხიბვლელობა დაკარგა.

პირველმა ბენეფისის სამხატვრო თეატრმა შეუტია.

ნემინოვიჩ-დანჩენკო წერს: „კვლავ აწყობდნენ ბენეფისებს. ამ ბენეფისებზე ყველანაირ საჩუქრებს იღებდნენ — ყვავილებს, ძვირფასეულობას, ვერცხლის სერვიზებს, ბეწვეულს. როგორც არ უნდა ახსნა, რომ ეს სიყვარულის, პატივისცემის და ა. შ. გამოხატულებაა — ეს მსახიობს განსაკუთრებულ მდგომარეობაში აყენებდა. სამხატვრო თეატრმა მთელი ფრონტით გაშალა ბრძოლა ძველი თეატრალური ცხოვრების ჩვევების აღმოსაფხვრელად“¹⁶. ასეთი ბრძოლა საქართველოში 20-იან წლებში დაიწყო.

1923 წ. 10 ივნისს კოტე მარჯანიშვილი რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად დაინიშნა. სანამ მარჯანიშვილი თეატრს ჩაიბარებდა, დაბალი ხელფასები იყო: პირველ მსახიობს 28 მანეთი ჰქონდა. როცა მარჯანიშვილი თეატრს სათავეში ჩაუდგა პირველ მსახიობს 120 მანეთი დაენიშნა. პირობები გაუმჯობესდა.

თეატრში თანამოაზრე მსახიობებმა 1924 წელს ჩამოაყალიბეს კორპორაცია „დურუჯი“, რომელმაც ბრძოლა გამოუცხადა ბენეფისებს, რადგან მიაჩნდა, რომ იგი აქვეითებდა პროფესიულ პასუხისმგებლობას.

ბენეფისი „დურუჯის“ წესდებაში პირდაპირ არ მოიხსენება, მაგრამ ერთი ქვეთავის — „მეგობართა ინსტიტუტის“ — მესამე მუხლში წერია: „კორპორაცია უსასაყიდლოდ დებულობს მონაწილეობას მეგობართა სასარგებლოდ გამართულ წარმოდგენებში“¹⁷. ეს არსებითად იგივე ბენეფისია, მაგრამ როცა „დურუჯმა“ დაინახა „ხალტურა“ ასეთი საღამოებისა — პროტესტი გამოუცხადა. კოტე მარჯანიშვილი წერდა: „ყველას ეხსომება, თურად გადაიქცა გასული სეზონის უკანასკნელი სამი თვე — საბენეფისო პიესების ძებნა, მათი მზადება ორი ან სამი რეპეტიციით, როლები უცოდინარობა არა მარტო ანსამბლის, ხშირად ბენეფიციანტის მხრივაც“¹⁸.

ახალი თეატრში იმდენად გაიზარდა პროფესიისადმი მომთხოვნელობა, რომ ბენეფისები ამოვარდა თეატრის ცხოვრებიდან. ასე გაგრძელდა დიდხანს. მსახიობის წამახალისებლად დღესდღეობით დაწესდა წოდებები, შემოღებულ იქნა სხვადასხვა ჯილდო. 1956 წ. რუსთაველის თეატრმა გამართა ნოდარ ჩხეიძის ბენეფისი. ეს იყო და ეს.

ბენეფისებმა მსახიობის ხელშეწყობა მკიდრად დაუკავშირა ხალხს. მსახიობის პროფესიის ავტორიტეტი ამაღლა, ამას კი განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა.

ბენეფისი ძველ თეატრთან ერთად მოკვდა. სახელმწიფომ ითავა თეატრზე მზრუნველობა. მსახიობსაც ყოველთვიური ჯამაგირი დაენიშნა. დაწესდა წოდებები, ჯილდოები.

თითქოს ყველაფერი არის და რა საჭიროა ბენეფისი? მაგრამ არც ისე მდიდარია ეკონომიურად მსახიობი, არც ისე განებივრებულია იგი ახალი როლებით; დრამატურგები აღარ წერენ მისთვის პიესებს და არც ისე ხშირია არტისტული საღამოები...

შენიშვნები:

- 1 ტ. აბაშიძე, მოგონებანი, 1954 წ. გვ. 94.
- 2 ნ. გვარამე, თეატრალური მემუარები, 1949-58.
- 3 ტ. აბაშიძე, მოგონებანი. „ხელოვნება“, 1954, გვ. 94.
- 4 ნ. გვარამე, თეატრალური მემუარები. 1949 წ. გვ. 59.
- 5 ნ. გვარამე — თეატრალური მემუარები, გვ. 58.
- 6 ი. გრიშაშვილი — ლიტერატურული ნარკვევები, 1957.
- 7 ლიტერატურული მატრიანე, 1982, 347.
- 8 იქვე, 347 გვ.
- 9 ვასო ბალანჩივაძე — „ჩემი მოგონებები“, გვ. 39. დაკულია საქ. თეატრალურ მუზეუმში.
- 10 ი. გრიშაშვილი — ლიტერატურული ნარკვევები, 1957 წ. გვ. 302.
- 11 ნ. გვარამე — თეატრალური მემუარები, სახელგამი, 1949, გვ. 132.
- 12 ი. გრიშაშვილი — ლიტერატურული ნარკვევები, 1957, გვ. 301.
- 13 ი. ჭავჭავაძე, „ახალი ამბები“. ნ. შალუტაშვილის წიგნიდან „ილ. ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ“. 1969, გვ. 112.
- 14 ვ. შალიაშვილი — წერილები, მოგონებები. 1962, გვ. 157.
- 15 ი. გრიშაშვილი — „ლიტერატურული ნარკვევები“. გვ. 422.
- 16 ნემიროვიჩ-დანჩენკო — წარსულიდან, გვ. 230.
- 17 ალ. ახმეტელი, ტ. I, გვ. 253.
- 18 ალ. ახმეტელი, ტ. I, საქ. თეატრ. სანახ., თბ. 1978. გვ. 271.



ჩხეიძე ქვეყნის მუსიკალური საზოგადოება (თბილისში, 1918 წლისთვის) ში, ლენინგრადში) დიდი ინტერესით გაეცნო სულხან ცინცაძის კიდევ ერთ ახალ ქმნილებას. ხაზს ვუსვამ, კიდევ ერთს... უსაზღვროა ამ კომპოზიტორის შემოქმედებითი პოტენცია — დამთავრებული არა აქვს ერთი ნაწარმოები, რომ მასში უკვე იბადება მეორეს ჩანაფიქრი.

ამჯერად ესა „ოცდაოთხი პრელუდია ვიოლინოსა და კამერული ორკესტრისათვის“, რომელიც დიდი წარმატებით შეასრულა საქართველოს კამერულმა ორკესტრმა ლიანა ისაკაძის ხელმძღვანელობით. იგი დაწერილია ნამდვილი შემოქმედებითი აღმაფრენით.

ამ თხზულებით ს. ცინცაძემ დაასრულა ორიგინალური, როგორც ჩანაფიქრით, ასევე ფორმით ინსტრუმენტული ტრიადა.

მანამდე დაწერილმა „ოცდაოთხმა პრელუდიამ ფორტეპიანოსათვის“ და „ოცდაოთხმა პრელუდიამ ჩელოსათვის“ უმაღლესი შეფასება მიიღო — ისინი რეპერტუარში დამკვიდრდა.

„ოცდაოთხი პრელუდია ჩელოსათვის“ წარმატებით სრულდება მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის საკონცერტო დარბაზებში.

ქართველი კომპოზიტორის ახალი ციკლი „ოცდაოთხი პრელუდია ვიოლინოსა და კამერული ორკესტრისათვის“ როგორც დრამატურგიული კონცეფციით, ისე მუსიკალური ენით ენათესავება ზემოთ დასახელებულ ნაწარმოებებსაც და ბოლო წლებში შექმნილ კამერულ თხზულებებსაც, კერძოდ, მეთერთმეტე კვარტეტს.

კომპოზიტორის თქმით, სავიოლონჩელო პრელუდიების შემდეგ მას უნდოდა ასეთივე ციკლი შეექმნა ვიოლინოსათვის, ის თა-

ვიოლინოსა და კამერული ორკესტრისათვის

მირა ფიჩხაძე

ვისთავს „მოვალედ თვლიდა ამ ინსტრუმენტის წინაშე“.

და აი, ხელოვანმა თქვა სათქმელი — ამჯერად მისი მესაიდუმლე ვიოლინო გახდა.

კვინტური წრით განლაგებულ პრელუდიებში გაბატონებულია კონტრასტის პრინციპი. ისევე როგორც ინსტრუმენტული ტრიადის წინა ციკლებში, აქაც ყველა მაჟორული და მინორული ტონალობა ბუნებრივად და გამომსახველად, თანაბარი სიღრმით ასახავს ძლიერ, მძაფრ ვენებებს.

ამ ფართო, მრავალტონალურ ასპარეზზე თავსდებიან სხვადასხვა ხასიათის საკრავი — პერსონაჟები; ისინი მთლიანად ემორჩილებიან კომპოზიტორის ნება-სურვილს.

ორკესტრის ნებისმიერი საკრავი ხომ ინდივიდუალა, მას აქვს თავისი ხასიათი, ტემპერამენტი. სოლო ვიოლინოსა და კამერულ ორკესტრთან ერთად ციკლის მოქმედი პირნი არიან ჩელესტა, ფორტეპიანო, ზანზალაკი. მათ იშვიათი ნაირფეროვნება შემოაქვთ.

აი, მაგალითად მეექვსე, სი-მინორული პრელუდია;

რამდენი რამაა გამოუთქმელი, იდუმალი მის მსუბუქ მოხდენილ პასაჟებში! მხატვრული სახეები თითქოს უპაერო სივრცეში უჩინარდებიან, როცა ბოლო ტაქტებში ჩელესტა უერთდება ორკესტრის ციურ ქლერადობას.

მაგრამ იგივე ჩელესტას სულ სხვა როლი ეკისრება მეცხრე (მი-მაჟორულ) პრელუდიაში. აქ ის მხიარულად ებმება თავბრუდამხვევ სახალხო დღესასწაულში. ტოკატური, წინსწრაფი მუსიკა უმაღვე იტაცებს დღესასწაულის ყველა მონაწილეს, რომლებიც ნაირფეროვან სანახაობაში ითქვიფებიან.

ციკლში ელვის სისწრაფით ენაცვლებიან ერთმანეთს სრულიად სხვადასხვანაირი ემოციური ნიუანსები, განწყობილებანი, ესაა მხატვრულ სახეთა ფართო სამყარო, რომელშიც შერწყმულია ინტიმური, ჟანრულ-ყოფითი, ლირიკულ-დრამატული. აქ თანამედროვე ხელოვანის მღელვარე ფიქრებს ენაცვლება ბუნების ლამაზი სურათები, სევდიანი განწყობილებები, წარსულ დღეთა ნათელი მოგონებები...

კონტრასტულობა არათუ ანცალკევებს მინიატურებს, პირიქით, ამჭიდროვებს მათ.

მთლიანობაში კი, ამ ღრმად-ფსიქოლოგიურ ნაწარმოებებს ისევე, როგორც მეთერთმეტე კვარტეტს, „სულის აღსარებას“ ვუწოდებდი. მასში სუფევს მშვენიერების განცდა, ესოდენ დამახასიათებელი ს. ცინცაძისათვის — კომპოზიტორ - რომანტიკოსისათვის.

მაგრამ ხელოვანი მშვენიერების დამკვიდრებას აღწევს ექვ-

ბის, მწვევე წინააღმდეგობების, დიდი შინაგანი ბრძოლის გადალახვის შედეგად.

„ოცდაათნი პრელუდია“ მონუმენტური ტილოა, იგი შედგება მოქნილი, სხარტი მინიატურაფრესკებისაგან. მინიატურის ფორმას კი ს. ცინცაძე საუცხოოდ ფლობს. მას შესწევს ძალა მოკლედ, ძუნწად თქვას მნიშვნელოვანი, წონადი. შემთხვევითი არაა, რომ მას საკვარტეტო მინიატურებმა მოუხვეჭეს კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრის ოსტატის სახელი. თექვსმეტ თუ ოცდათორმეტტაქტიან პიესებში, რომლებიც თავისი მოცულობით „გასაქანს“ არ აძლევენ კომპოზიტორს, ს. ცინცაძე თავისუფლად შლის აზრს და ერთბაშად აბამს მსმენელთან უშუალო საუბარს. ეს მინიატურები თითქოს თავისთავად, ერთი ხელის მოსმით იბადებიან. ისინი სუნთქავენ, თრთიან... ასეა ამ ახალ ციკლშიც, რომელზეც შეიძლება ითქვას, რომ „ფარული ჰარმონია გამჟღავნებულ ჰარმონიაზე უფრო მაღალია“.

ესაა უაღრესად გამომსახველი, ღრმა და ნათელი მუსიკა, რომელიც მაშინვე ამყარებს უშუალო კონტაქტს აუდიტორიასთან. პრობლემა — კომპოზიტორი, შემსრულებელი, მსმენელი აქ მთლიანად გადაჭრილია.

ერთ სუნთქვაზე აგებული, ფაქიზი ნიუანსებით აღსავსე რხევადი მელოდია ქმნის ამ ციკლის ძირითად განწყობილებას, იგი მშვენიერების სამყაროში გვიხმობს. ეს სამყარო უზარმაზარი, მრავალსახოვანია. შესავლის ფუნქციას ასრულებს პირველი პრელუდია (დო-მაჟორული), რომელიც თავისი ხასიათით, ინტონაციურადაც ენათესავება უკანასკნელს — ოცდამეოთხეს, რითაც მიღწეულია ციკლის მთლიანობა.

ძალზე შთამბეჭდავია სკერცოზული, ხალისიან-ექსპრესიული ხასიათის მინიატურები; ისინი

(მეორე, მეშვიდე, მეთექვსმეტე, მეცხრამეტე) გვატყუებენ მკვეთრი მელოდიური სახეებით, შინაგანი ძალით...

რთულია ხელოვანის დამოკიდებულება გარემოსთან. იგი მწვავედ განიცდის შინაგანი ჰარმონიის რღვევას, რაც მასში ღრმა ტივილს იწვევს.

ლირიკულ-ინტიმური პრელუდიების კულმინაციულად შინაარსი — ერთი მხრივ, ფარული სევდა და, მეორე მხრივ, მგზნებარე ალტკინება — მრავალ საპასუხო ემოციებს იწვევს.

ერთ დასრულებულ მხატვრულ სახეშია მოქცეული ამგვარი ხასიათის პრელუდიები; მეოთხე (მინიმორული) — მღერადი, გაშლილი... მერვე, (ფა-დიეზ მინორული), რომლის გამომსახველი მელოდია კლასიკური ლამენტაციის ნიმუშს უნდა მივაკუთვნოთ, მეთხუთმეტე (რე-ბემოლ მაჟორული) — ორი ვიოლინოს გულდია, გამჟვრვალე დუეტი ფაქიზი ორკესტრის ფონზე (კომპოზიტორის ერთ-ერთი საყვარელი პრელუდია), ოცდამეორე (სოლ-მინორული) ჰერეტიით, მთრთოლვარე, ფრთოსანი თემით...

მათ შორის გამოვყოფდი მეთვრამეტეს (ფა-მინორულს) ვალსის ტემპში. ს. ცინცაძე მომზადებული, ლაკონიური და ამიტომ ესოდენ ბუნებრივი კულმინაციების ოსტატი აჯგუფებს პრელუდიებს ერთი ემოციური ცენტრის — მწვერვალის გარშემო. ზემოთ ჩამოთვლილ პრელუდიებს შორის ასეთი მწვერვალია ფა-მინორული პრელუდია. ავტორი მას ვალს-ფანტაზიას უწოდებს, მე კი ვიტყვოდი, რომ ესაა „იღუმალი ვალსი“, იმდენი სიწმინდე, სინაზე, ზეშთაგონებაა მასში. (პრემიერის დღეს მეთვრამეტე პრელუდია, მსმენელის დაყინებული თხოვნით, გაიმეორეს, რის მერეც საბიუსო ნომრად იქცა, ისევე როგორც კიდევ რამდენიმე მინიატურა).



მიხედვად ემოციების, სახეების, ხასიათების მრავალფეროვნებისა, ცინცადის მუსიკაში გაბატონებულია ორი მთავარი საწყისი — ენარულ-ყოფითი და ლირიკული.

ს. ცინცადის ადრინდელ ნაწარმოებებში ეს საწყისები წარმოდგენილია სუფთა, ხელუხლებელი სახით. მერე ცინცადის შემოქმედებაში და საზოგადოდ კამერულ-ინსტრუმენტულ მუსიკაში შემოდის ახალი ლირიკულ-დრამატული შინაარსი, ისმება განზოგადებული პრობლემები, ენარული გადაიზრდება გროტესკულში, ლირიკული კი ფსიქოლოგიურ ელფერს იძენს. ეს ტენდენცია აშკარად გამოვლინდა ს. ცინცადის ახალ ციკლშიც.

პრელუდია-ჩაფიქრება — ალბათ, ამგვარი განსაზღვრა ყველაზე უფრო ზუსტად ხსნის მეცხრე (დო-დიეზ მინორული) მინიატურის ხასიათს. მისი ლამაზი, ლირიკული მელოდია ვიოლინოს პარტიაში აღსავსეა შინაგანი ექსპრესიით, რომელმაც, მოსალოდნელია ყოველ წუთს გაარღვიოს საზღვრები და გარეთ გამოვარდეს. საერთო მლეღვარებას აძლიერებენ ორკესტრის სიმებიანი ინსტრუმენტები — ისინი განზრახ აფერხებენ თემის მოძრაობას. სულიერი შფოთვა სულ უფრო ღრმავდება, იძაბება მუსიკალური ენა, მიჰქრებიან ტრიოლები, რომლებსაც დროდადრო პაუზები წყვეტს, და — აი, ემოციური აფეთქება გლისანდოზე. ეს ფსიქოლოგიური კულმინაცია გარემოსაც განმუხტავს.

ოცდამეერთე „პროკოფიევისეულ“ პრელუდიაში (სი-მაჟორულ) კი, რომლის მარშისებური რიტმი შეაზანზარებს მსმენელს, აშკარად ჩქეფს ქართული სოფლური დღესასწაულის კოლორიტი, ისმის ხალხის შეძახილები, ცეკვა-თამაში, საკრავების ხატოვანი ტემბრები.

ყრმობის საყვარელი სახეები, ესოდენ ძვირფასი და ახლობელი კომპოზიტორს ყველგან თან ახლავს. როგორც არ უნდა იცვალოს ისინი, რაგინდ გროტესკული ელემენტებითაც არ უნდა გაღრმავდეს (როგორც ეს ოცდამეერთე პრელუდიაშია), მათი ფესვები მაინც ღრმად, მშობლიურ მიწაშია ჩაფლული.

იგივე სახეები ჩვენს წინაშე გაივლებენ თითქმის ყველა პრელუდიაში — ბევრი მათგანი დასარულებულ თეატრალურ სანახაობას წარმოადგენს. მათ შორისაა მეჩვიდმეტე (ლა-ბემოლ მაჟორული) რომელიც უხეში, ჰყეტელა საღებავებით სრული ანტიპოდა მომდევნო ჰაეროვანი ვალსისა. მეჩვიდმეტე პრელუდიაში ავანსცენაზე გამოსულია კონტრაბასი, ის დულუკის დუდლუნა ხმას ბაძავს — თვალწინ ხილული სამყარო აღიმართება.

აი ასე არსებობენ, ასე ცხოვრობენ ერთმანეთის გვერდით ესოდენ განსხვავებული მინიატურები — ფრესკები, რომლებიც ამდიდრებენ, აღრმავებენ ერთიმეორეს.

პრელუდიას ტრადიციული ფორმა განაყოფიერდა ახალი თემატიკით, უჩვეულო სახეებით — ყოველ მინიატურაში აშკარად იგრძნობა ურყევი კავშირი ფოლკლორულ ნიმუშებთან, რაც ცინცადის მუსიკას ესოდენ ნიადაგობრივს ხდის. ეს ვლინდება მელოდიური ხაზის განვითარებაში, ჰარმონიულ ენაში, რიტმულ ფიგურაციებში, განსაკუთრებით პოლიფონიურ ეპიზოდებში, რომლის საწყისები ხალხურ. მრავალხმიანობაში, კერძოდ კი გურულ სასიმღერო შემოქმედებაში უნდა ვეძიოთ.

მთელი ციკლი მთავრდება ყველაზე მაღალ ბგერაზე. მოზღვავებული სულიერი ტკივილი ამოხეთქავს უზარმაზარ კულმინაციაში, რომელსაც მოჰყვება განწმენ-

და. სიმშვიდით მოცულ ოცდამე-
სამე და ოცდამეოთხე პრელუდი-
ებში (ფა-მაჟორი, რე-მინორი)
სევდიანად მკლერ ვიოლინოს
უერთდება მძლავრი საორკესტრო
ტუტი ოთხ ფორტეზე. ეს კი მთე-
ლი ნაწარმოების კულმინაციაა —
შფოთვითა და ბრძოლით განვ-
ლილი გზის შედეგი. მშვენიერება
იმარჯვებს, ციური ჰარმონიები,
ნატურალური ფლაჟოლეტების,
პასაჟები, ნათელი ტონალური
გეგმა ფანტავენ წყვილიადს. სად-
ღაც შორს იმედიანად მთრთოლ-
ვარებს ვიოლინოს ნაზი მელო-
დია და ის ინსტრუმენტები, რომ-
ლებიც მას აიტაცებენ...

„დავამთავრე ნაწარმოები, მაგ-
რამ საბოლოო წერტილი არ და-
მისვამს“ — ასე განმარტავს სულ-
ხან ცინცაძე თავის ჩანაფიქრს.

სულხან ცინცაძის მუსიკის მდი-
დარი შინაარსი, სიღრმე და თან-
დაყოლილი არტისტიზმი იზიდავს
შემსრულებლებს. იგივე ითქმის
ამ ახალ ციკლზე, რომელიც კომ-
პოზიტორმა გამოჩენილ მევიო-
ლინეს ლიანა ისაკაძეს უძღვნა.
ლიანა ისაკაძემ ეს ქმნილებაც
ბრწყინვალედ შეასრულა და კომ-
პოზიტორის ქეშმარიტი თანავე-
ტორი გახდა.



მარსელ პარნე, პარიზელი

მიქელანჯელო ანტონიონი

1) XIX სსშპშნის დამლევის საფრანგეთი
ობიექტურ რეალურობას მიმართავდა. პა-
თოსსა და ლირიკას ახლა სიზუსტესა და უტ-
ყუარობას ამჯობინებდნენ. და თუმცა ზღვა-
რი საკმაოდ მერყევი იყო — კვლავაც ისმო-
და, განსაკუთრებით კი პოეზიაში, უკიდურე-
სი მგრძობელობის გამოძახილი, რომელმაც
აალორძინა რომანტიზმი და რომელიც აერ-
თიანებდა პარნასელებსა და სიმბოლისტებს,
ლევონტ დე ლილსა და ბოდლერს, სტენდალ-
სა და ფლობერს, ტენსა და რენანს და სხვებს,
ჩვენ მაინც უფლება გვაქვს გასული საუკუ-
ნის შუა ხანას რეალიზმის ეპოქა ვუწოდოთ.

რეალიზმი, რომელიც წარმოიშვა როგორც
ანარეკლი საზოგადოების და მორალის კრი-
ზისისა, ხელოვნებას ცხოვრებასთან, ისტორი-
ასთან აახლოვებს, მაგრამ არ აიგივებს მათ.
ამიტომაც, როცა ვიზიარებთ დიუმენილის
შეფასებებს, რომელიც ცდილობდა წარსუ-

ლი საუკუნის შუა პერიოდის ისტორიის კონ-
ტექსტში განეხილა ხელოვნების, ლიტერატუ-
რის, ზნეობის ევოლუცია, ასევე უნდა ვირ-
წმუნოთ ისიც, რომ მაგალითად, სტენდალის
შემოქმედება ძალზე მწირად ასახავს ფრან-
გების და იტალიელების ზნე-ჩვეულებებს
მათი ყოფის ქეშმარიტ სურათებს და მათი
გრძნობების მხოლოდ წმინდა აბსტრაქციულ
ანალიზს იძლევა. აზრი, თითქოს რეალის-
ტებს აკისრიათ განსაკუთრებული მისია —
შექმნან, პირობითად რომ ვთქვათ, საბუთი,
რომლითაც ხელმძღვანელობენ ისეთი ნაკ-
ლებე გამომსახველი ავტორები, როგორც გახ-
ლავთ ჟოფრე და ძმები მარგერიტები, მხო-
ლოდ იმ შემთხვევაშია ქეშმარიტი, თუ წას გან-
ზოგადებული ფორმით გამოვსახავთ — „მხო-
ლოდ პოეზიის საშუალებით შეიძლება ამა თუ
იმ ეპოქის ცხოვრების რეკონსტრუქცია“. ზე-
მით დასახელებულ დიუმენილს, მაგალითად,

მოკაცეს ყოველ სორელი, რომელსაც ბარბე დ'ორვეილის ზოგიერთი მოთხრობა რესტავრაციის ეპოქას განუშარტავდა. ამასთან, ცნობილია, რომ დ'ორვეილი რეალიზმის სასტიკი მოწინააღმდეგე იყო. აქედან გამომდინარე, განსაზღვრებისას უფრო ფრთხილნი უნდა ვიყოთ, მითუმეტეს, რომ არცთუ ისე ადვილია ერთი მხატვრული მიმდინარეობის მეორისაგან გამოყოფა. ლიტერატურული მიმდინარეობანი ხშირად თანაარსებობენ, ახალი ფაზები იწყება მაშინ, როცა წინა ჯერ დაიწყებას არ მისცემია და ესთეტიკურ ფასეულობათა სხვადასხვა ტენდენციის და სისტემის შეჯახებით თან ერთვისს დროის შეუხებელ დარჩენილი წარსულის გამოძახილი. ამიტომაც იყო, რომ „ექსპერიმენტული რომანის“ მიმდევარი ზოლა რომანტიკოსად რჩებოდა, გიუსმანის დეკადენტობამდე საღიზმის ნიშნებით მივიდა, მოპასანი თავის ნატურალიზმს ფსიქოლოგიით აფერადებდა, ძმები ჰონკურები, რომლებიც რომანში „ზნეობის თანამედროვე ისტორიას“ ხელავდნენ, მას იმპრესიონიზმით აცოცხლებდნენ. ჰონკურები იმასაც კი ამბობდნენ, „ისტორიკოსები წარსულზე მოგვიტხოვრებენ, რომანისტები — დღევანდელობაზე“. ეს მომხიბლავი დეკლარაციები აკანონებენ მხატვრის უფლებამოსილებას პოეზიაზე, სწორედ მათში იმალება შემოქმედებითი ორიგინალურობის საიდუმლო.

მაგრამ ის დაჯერებულობა, რომელიც ახასიათებს კრიტიკის ლიტერატურაზე მსჯელობისას, თითქოს ჭრება, როცა კვლევის საგანი კინემატოგრაფი ხდება. უკანასკნელ წლებში ფრანგული კინო კინოკრიტიკის სარკეში წარმოჩინდა როგორც ადამიანის მოღვაწეობის ერთ-ერთი სახეობა უფრო მიახლოებული ზენე-ჩვეულებების აღწერასთან, პოლიტიკასთანაც კი, ვიდრე ხელოვნებასთან. როგორც სახეობა სრულიად უცხო იდეალური და ფანტასტიკური სფეროსათვის, სამაგიეროდ მდიდარი სოციალური რემინისცენციებით მჭიდროდ დაკავშირებული თანამედროვეობასთან და ამიტომაც მნიშვნელოვანი. ჟან გაბენი და მიშელ მორგანი ნესტანი და მიტოვებული სხვენის ფანჯარაში მოჩანან როგორც სახალხო ფრონტის ეპოქის ყველაზე მნიშვნელოვანი წარმომადგენლები, მათი ფილმები კი უტყუარ საბუთად გვევლინება, რომლის საფუძველზე ხვალინდელი დღის ისტორიოგრაფები შეძლებენ დამარცხების სურათის რე-

კონსტრუქციას. ერთი სიტყვით, კრიტიკა იმ მორალური დოგმებიდან გამოდის, რომლის თანახმად შესწავლილი ნაწარმოებები განიხილება არა მაღალი ესთეტიკური კრიტერიუმის თვალსაზრისით, არამედ მანკიერების ყველა ფორმის — როგორც ინდივიდუალურის, ასევე კოლექტიურის გამოვლენის მხილების თვალსაზრისით.

ახლა, როცა ფრანგულმა კინომ გადატრიალება მოახდინა ხელოვნებაში, აჩვენა თავისი ნამდვილი არსი, როცა დრომ განსაზღვრა და ყოველგვარი პირობითობისაგან დამოუკიდებლად გამოავლინა მისი ჭეშმარიტი მნიშვნელობა, ბუნებრივია საკუთარ თავს შევევითხოთ, გამართლებულია თუ არა მსგავსი პოზიცია ცდის მიმართ — სამყაროს სისასტიკისაგან ვავთავისუფლდეთ მისი ხელახალი პოეტური გააზრების გზით. საფრანგეთი ხომ იმ წლებში დებრესიაში მყოფი დასუსტებული ქვეყანა იყო, რაც აისახა კიდევ მის კინემატოგრაფიაში (და ჩვენ ვნახავთ, როგორი სიძლიერით). ამგვარად ჩვენ შეეძლება გამოვავლინოთ უშუალო კავშირი მხატვრების გარკვეული ჯგუფისა თავის დროსთან. მაგრამ შემდეგ საჭირო გახდება გავერკვეთ, რა საშუალებებით და როგორ ტრანსფორმირდებოდა ეს კავშირი ხელოვნებაში. ამიტომაც დაიწყეთ საუბარი რეალიზმზე. გასაკვირი არაა, რომ იგი საკმაოდ გვიან შეხვდა კინემატოგრაფს. კინემატოგრაფი მაღალ მთებს შორის მოქცეული ველია, რომელსაც იცავენ საქმოსნები და კომერსანტები, ამიტომაც კულტურა მიხვეულ-მოხვეული ბილიკებით თუ აღწევს იქამდე. მხატვრული, ლიტერატურული თუ ფილოსოფიური მიმდინარეობანი აქ ჩვეულებრივ მაშინ აღწევენ, როცა უკვე თავდადმართისაკენ მიექანებიან. კინემატოგრაფი მხოლოდ მაშინ ასახავს მათ — როცა ამ მიმდინარეობების სხვა სფეროში დაწყებული დისკუსია თავისთან გადმოაქვს. შესაძლებელია, ინტელიგენციის მიერ დღესაც ზოგჯერ ყბადაღებული ხელოვნების ეს დარგი — კინემატოგრაფი, თავის მხრივ სწორედ ამ გზით შედის კულტურაში. ფრანგული ლიტერატურის ისტორია ჩვენს დღევანდელ ფონს ვერ გავა რენე კლერის სახელის მოუხსენიებლად.

ამასთან, კინემატოგრაფი, რომელიც გაცხარებული ანტირომანტიკული რეაქციის პერიოდში გაჩნდა, პირველ ხანებში ძალიან შორს იყო სულიერი მოღვაწეობის ყოველ-

ნაირი სახეობისაგან, ისე, რომ მისი გავლენის ქვეშ ვერ მოხედებოდა. იგი მხოლოდ „ფორტოგრაფიის სასწაული“ იყო და დაახლოებით ოცი წლის განმავლობაში ერთი ტენდენციიდან მეორეზე გადადიოდა — ძირითადად ფორმალური ძიებებით კმაყოფილდებოდა. იმ ხანად ძმებს ლუმიერებსაც კი არ სჯეროდათ მისი. „წინასიტორიული“ კინორეალიზმის კვალს 1906 წელს ვხვდებით, როცა ფორმა „პატემ“ გამოაცხადა, რომ ეკრანებზე გამოვა „დრამატული და რეალისტური 400-მეტრიანი ფილმი „უქულმა მხრიდან დანახული პარიზი“. მაგრამ ჩვენ ვიცით ამის უკან რაც იმალება. „რიშპენის „მეძავეების“ რეპეტიციის დროს მსახიობი ქალი მისტინგეტისათვის მის კოლეგას ჩაქუჩი უნდა ჩაერთყა თავში. ეტყობა ან ჩაქუჩი იყო ცუდად გახვეული ბამბაში, ან კოლეგამ მთელი ძალით მოუქნია, ისე რომ მისტინგეტი პროსტრაციაში ჩავარდა“. მართალია მარსელ ლ'ერბიემ მოგვიანებით უარყო თავისი გამოჩინებები, მაგრამ იმხანად იგი კინემატოგრაფს უწოდებდა „მანქანას, რომელიც ცხოვრებას ბეჭდავს“, დიუვივიე და ლაპაჟმა რამდენიმე წლის შემდეგ ძველი ფილმების ანთოლოგიას „ცხოვრების გადაწყვეტილები მანქანა“ დაარქვეს. 1908 წელს კი კინემატოგრაფისტები უკვე ზოლას და დიდროს ნაწარმოებებს მიმართავენ. ლიტერატურულ გავლენაზე ლაპარაკი ჯერ ნაადრევია, თუმცა 1905 წელს „ფილმ დ'არმა“ კინოსადმი ინტერესი გაუღვივა ლიტერატურისა და თეატრის მოღვაწეებს. ამასთან, შემდგომ კინემატოგრაფი დამოუკიდებელი ხელოვნება ხდება და თვითონ ახორციელებს ყველა თავის ექსპერიმენტს. ლუი ფეიადიც კი ცდილობდა მოსწყვეტოდა ვოდევილებს, მელოდრამებს, ისტორიულ ფილმებს, რომელთა მოძალემა იმ წლებში ძალიან იგრძნობოდა. იგი თავისი პირველი ფილმების სერიას გულახდილად უწოდებდა „ცხოვრებას, როგორც ის სინამდვილეშია“. და ამით თავისი თავი რეალიზმის მომხრედ აღიარა. მაგრამ მის სურათებს მოსალოდნელი წარმატება არ მოჰყოლია და ფეიადიც მთელი გატაცებით შეუდგა „ფანტომისის“ გადაღებას, რამაც ფული და სახელი მოუტანა.

პირველი კადრები, რომელშიც იგრძნობა დიდი ინტერესი ცხოვრების ჩვეულებრივი და სევდიანი მხარის მიმართ (იგულისხმება ის, რამაც დღესაც არ დაკარგა ესთეტიკური ფასეულობა) ესაა ალბათ სახელგანთქმული

კადრები ფილმიდან „კრენკებილი“ მათში გაცხადებულია ფეიადერის ჰუმანიზმი, რომელიც შემდეგ მისი მრავალფეროვანი ამოცანების ერთიანი შემოქმედების განუხრელი ნიშანი გახდა. ფილმში ლაპარაკი იყო საფრანგეთზე — ეს თემა საკმაოდ უჩვეულო გახლდათ რეალისტებისათვის, შემდგომში მან დიდი განვითარება ჰპოვა ფრანგულ კინოში, იტალიურში კი უფრო მოგვიანებით დამკვიდრდა (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ „წყვიდიადში ჩაქარგულებს“ 1914 წ.). ეროვნულ კინემატოგრაფიში ამ მოვლენის გავრცელების სახეურები დაახლოებით ასე შეიძლება აღინიშნოს: 1931 წ. (რენუარის „ძუქნა“) — 1939 წ. (გრემიონის „ბუქსირები“). თუ სურვილი გვექნება, შეგვიძლია უფრო ხანგრძლივი ვადებიც დავასახელოთ, რადგან რეალისტურ მიმართულებას ფრანგულ კინოში თავი არ ამოუწურავს, მაგრამ როგორც მასობრივი მოვლენა იგი წყვეტს არსებობას ფაშისტური ოკუპაციის მომენტიდან, რამაც კინემატოგრაფისტები აიძულა ირეალურ სამყაროში გაქცეულიყვნენ. „ბუქსირები“ ნაწევალეს ფილმი, მისი სტრუქტურული გაუწონასწორობა ასახავს ის სამყაროს დაქუცმაცებას, რომელშიც ის შეიქმნა, მაგრამ იგი წმინდა ფრანგული სკოლის სურათია. „ბუქსირების“ გადაღება 1939 წლის 9 ივლისს დაიწყო და 1940 წლის დამლევს დამთავრეს.

1931-1940 წლები ის ათწლეულია, რომლის განმავლობაში ფრთები გაშალა „ნატურალიზმის ჩამოყალიბების მესამე ფაზა — ზოლას პროზისა და ბეკისა და ანტუანის თავისუფალი თეატრისათვის დამახასიათებელი დრამის შემდეგ“ — წერდა ტრომპეო. იგი აღნიშნავს, რომ ადამიანებმა გვიან ირწმუნეს კინო, ესე იგი კინემატოგრაფი. იგი წერს საზოგადოებაზე კრიტიკის ზეგავლენაზე, რაც, ვფიქრობ, ნაკლებ სარწმუნოა. „კრიტიკოსების შრომამ უკანასკნელი 50-60 წლის განმავლობაში თავისი ნაყოფი ამ დარგშიც გამოიღო. ნატურალიზმში წარმავალი ყველაფერი უარყოფილია სცენარისტებისა და რეჟისორების მიერ, სხვა ყველაფერი კი, რასაც გააჩნია სიციცხლის უნარი, კარგადაა გამოყენებული“. როცა ამას ამბობს, თუ რენუარი ჰყავს მხედველობაში, წინააღმდეგობის გაწევა საკმაოდ ძნელია, მაგრამ სცენარისტებისა და რეჟისორების უმეტესობა, გულახდილად უნდა ვაღიაროთ, რეალიზმს, ნატურალიზმსა თუ ვე-

ჩინის უპირატესად ზეყოლდა შემთხვევით მიმართავს. რენუართანაც კი იგი „დეკორით“ ან მისი მსგავსი რადიცი თვარგლება, თუმცა „მარსელიოზა“ უშუალოდ სახალხო ფრონტმა დააფინანსა. წამყვან რეჟისორებს მეტ-ნაკლები წარმატებით მისდევდნენ კულში ეპიგონები, თავიანთი ბუნებრივი მიღწეულივების ან ინერციის წყალობით რომ ჩათურები და მარტხების ახლა უკვე ოფიციალურად გაბატონებულ განწყობილებას, რომელსაც თვითონ კრიტიკა გამუდმებით აბატონებს. უან ბენუა ლევისა და მარი ეშტიენის ფილმზე „საბავშვო ბაღი“ პრესაში ნათქვამი იყო: „სამწუხაროა, რომ საკმარისად არაა ნაჩვენები ნაღველი, ნაკლებ საგრძობია გმირების სევდა, თუმცა ეს მაინც იგრძნობა, მაგრამ საკმაოდ სუსტად, ისე, რომ მაყურებლის შოკს ვერ იწვევს. სასურველი კი იყო, რომ არ შეევეჭვებულყოფათ და ფილმის ღრმად სკეპტიკური, თითქმის ნიჰილისტური სული ნათლად გაცხადებულყო. ეს ის სკეპსისი და ნიჰილიზმია, რომელიც სინამდვილესთან მჭიდროდაა დაკავშირებული, რადგანაც სწორედ ამას ბადებს ცხოვრება თანამედროვე სამყაროში“. განა შეეძლო რეჟისორს, რომელსაც არ გააჩნდა საკუთარი მხატვრული იდეალი, წინაღობა მოეპოვებინა? ასეთი იყო საქმის ვითარება საფრანგეთში, თანაც ეს საკითხი უშუალოდ პროდიუსერებთანაც იყო დაკავშირებული. ბენუა ლევი და ქალბატონმა ეშტიენმა „იტოში“ ძალიან „მოინდომეს“ და ამჟამა ეულგაროზიმამდე დავიდნენ. იგივე კრიტიკა წერდა: „იტო“ კინემატოგრაფში ეკონომიური სიტუაციის მსხვერპლია“. უფრო სწორად, იგი საკმაოდ ფართოდ გავრცელებული სტილის მსხვერპლია და მაინც შეიძლება სწორედ ამ უბადრუკ და მანერულ ნაწარმოებებში ვეძებოთ ეპოქის ის დამახასიათებელი ნიშნები, რომლებზეც ზემოთ იყო ლაპარაკი, რომ არ ვიცოდეთ უსერიოზულესი კომპრომისების როგორი ანაბეჭდი რჩება კინოპროდუქციაზე, თუ მას მხატვრის შემოქმედებითი გზნება და ინტელექტი არ იცავს. ეს ის ნაწარმოებებია, რომლებსაც თუ ათი-ოდე წლის შემდეგ გადავაკლებთ თვალს მხოლოდ ღიმილს მოგვეგვიან როგორც ჩვენი პაპების ფოტოები. რა შეიძლება იყოს უკეთესი საბუთი, ვიდრე ძველი, სასაცილო ფოტოსურათი? მაგრამ ხელოვნებაში რჩება „შუკ-

ნა“, რომელიც დღესაც ისევე აღიქმება, როგორც 1931 წელს.

თვით ისეთ დიდ რეჟისორებზეც კი, როგორც არიან რენუარი და კარნე, ამბობდნენ „უხერხემლონი“ იყვნენო. ამის მთქმელებს ავიწყდებოდათ, რომ სწორედ მათთანაა დაკავშირებული ფრანგული კინოს დიდებანა ეს სწორია? შეიძლება მხარი დაგვეჭირა, ვთქვათ, ბრალდებისათვის, რომელსაც ფრანგულ მეორეხარისხოვან ლიტერატურას უყენებენ. პრესაში არაერთხელ აღინიშნა მათი ზადი, რომელიც თანდათანობით გარკვეულ „მანერად“ ჩამოყალიბდა და სამწუხაროდ, საზოგადოებაში დიდი მოწონებით და მხარდაჭერით სარგებლობს. ამ საზოგადოების მისამართით სამწუხაროდ, ისიც უნდა ითქვას, რომ კარკოსა და მაკ ორლანის ნაწარმოებებით აღტაცებულნი მათ ეკრანიზაციას მოითხოვენ, რაც თავისთავად მეტყველებს საზოგადოების მდარე ემოვენებაზე. რენუარი, კარნე ნამდვილი ეპოქალმწერლები არიან. რა შეიძლება ამას დაუმატოთ! სჯობს, ამაზე შეეჩერდეთ. თუ მაინცდამაინც გვინდა, რომ მათ მიერ ნაჩვენებ საფრანგეთში ის საფრანგეთი დავინახოთ, რომელმაც ზავს ხელი მოაწერა, მაშინ საჭირო იქნება გავისხენოთ, რომ რენუარი და სხვა ნამდვილი ფრანგები თავისი დროის შვილები იყვნენ. მათ სავსებით მიესადაგებათ საყვედური, რომელიც ფრანგი ინტელექტუალების მიმართ გამოთქვა ყულიენ ბენდმა, მაგრამ ეს საყვედური სრულიად სამართლიანად გამოვსიტული ჟიდის, მალროს, პასერის, დრიოს, ლა რომელის მისამართით, კარნეს მიმართ აბსურდულია. სწორედ კარნე იყო ყველაზე ნაკლებ დამოკიდებული ინტელექტუალურ დოგმებზე, ამ პარიზულ ქაოსში იგი სათავეში ედგა მის წიაღში წამოჭრილ ერთადერთ ბოზიტიურ მიმდინარეობას, ჯანსაღსა და ამავე დროს ნონკონფორმისტულს. თეორიულად უფლებამოსილი ვართ ეს იმ ფაქტთან დავაკავშიროთ, რომ ფრანგები ყოველთვის ინარჩუნებდნენ ტრადიციებს. დიახ, საფრანგეთი, რომელსაც აღიარებდნენ, ესაა — პარიზის, მარსელის, ტულონის საფრანგეთი, მემკვიდრე იმისა, რასაც მორასი „საზოგადოებრივი ცხოვრების სულსა და დემონს“ უწოდებდა. აქ გარდაუვალი კატასტროფის წინაშე მდგარი უნივერსიტეტული ფილოსოფიის მასწავლებლები მხარს უჭერდნენ პაციფიზმს, ახალგაზრდებს მოუწოდებდნენ უარი ეთქვათ ბრძოლაზე. მაგრამ

არსებობდა სხვა საფრანგეთიც — პატარა ქალაქების, სოფლების, საფრანგეთი, სადაც ცხოვრობდნენ გლეხები, რომლებიც კვლავ ემორჩილებოდნენ მკაცრ მორალს, კათოლიციზმის მოთხოვნებს. აქაა პროლეტარიატი და ბურჟუაზია. ეს უკანასკნელი ყოფილ დედადალა უსახურ ანარქიკლს წარმოადგენდნენ და ჩვენი ვენეციელი ბურჟუაზიის მსგავსად თავიდან ფეხებამდე ამორალურნი, გამყიდველები არიან, ამასთან დადგენილი ნორმების მტკიცე დამცველნი. ეს საფრანგეთი არ იცნობდა ფრანსის პიკაბიას, ტრისტან ტცარას, მაქს ჟაკობს და რომ სცნობოდა კიდევ, ძალიან განცვიფრებული დარჩებოდა. ამ საფრანგეთს არ გაუგია როგორ ყვიროდა რადიგე: „შემამაც დალახვროს ომი!“ ერთი სიტყვით, ეს ის საფრანგეთი იყო, რომელიც შრომობდა, იბრძოდა, „წინააღმდეგობის გამწევე ძალებს“ აძლევდა სისხლს და საკმეღს.

სავსებით გასაგებია, რომ იმ წლებში ახალი ტალღა ჯერ კიდევ არ იყო ისე მძლავრი (როგორც ეს შემდგომ მოხდა), რომ ფრანგული კინემატოგრაფი ჩანასახის მდგომარეობიდან გამოეყვანა, მაგრამ ვფიქრობ, რომ დროსთან ხელოვნების, პოლიტიკასთან კინოს კავშირის შესაცნობად საჭიროა მისი სპეციალური ანალიზი. ეს მარტო მხატვრულ სახეებსა და რეალურ მოვლენებს შორის უშუალო კავშირის შესწავლას კი არ გულისხმობს, არამედ ინდივიდუალურ სულიერ სამყაროში ჩაწვდომას, სადაც ერთმანეთს გადასაჯვებია ცხოვრებისა და ხელოვნების ყველაზე ინტიმური, ზოგჯერ წინააღმდეგობრივი, ხანაც შემთხვევითი გამოძახილი. პროვინცია ვენეტოში მდებარე ფრანგულმა სოფელმა ხომ პირველ რიგში მორიაკის ან პიოვენეს მთელ შემოქმედებაზე იქონია გავლენა და არა „შავი ანგელოზებისა“ და „მონაზონის წერილების“ შექმნაზე.

რაც შეეხება კარნეს, იგი, იმის მიუხედავად, რომ თავიდან ასე არ გვეგონია, ამ მხატვრებისაგან სრულიად განსხვავებულად მუშაობს.

2) წარმოდგინეთ ჩია ტანის, ულამაზო, ძალიან ცოცხალი მამაკაცი (კარნეს ალბათ არ მოეწონებოდა ასეთი აღწერა), რომელიც ორმოცს უკვე გადასცდა, მაგრამ ორმოცდაათამდე ჯერ შორსაა. თვალში გეცემათ ცოცხალი, ნერვიული მოძრაობა, რაც მისი პირდაპირი ქალური ცნობისმოყვარეობით აიხსნება. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ სა-

ჭიროების შემთხვევაში მას დაუშვრეტელი ენერგია, გასაოცარი შრომისმოყვარეობა ახასიათებს, მაშინ მისთვის არ არსებობს დადლილობა. ამას მიუმატებ უზარმაზარი პატივმოყვარეობა და საშინელი ეკვიანობა სხვისი წარმატების მიმართ (თუმცა ამ თვისებებს როგორღაც ინსტინქტურად, ბავშვური გულახდილობით ავლენს) და თქვენ მიიღებთ კარნე — ადამიანის დასრულებულ პორტრეტს: კარნე — რეჟისორს სხვა თვისებებზეც ახასიათებს, რომლებზეც მოგვიანებით შევჩერდებით.

კარნე — ადამიანსა და კარნე — რეჟისორს შორის მჭიდრო, მაგრამ თვალისთვის ძნელად დასანახი კავშირი არსებობს. პირველი — ესაა საუცხოოდ ჩაცმული კაცი, ელეგანტური ქცევით გამორჩეული მამაკაცი. მე ვიტყვოდი, რომ იგი ორთოდოქსალურიც კია ფრანგული სტილის მიმართ (ზაფხულის სეზონში გადასალებზე მოედანზე მომუშავე წელსევით გამიშვებულ ხალხში იგი მინახავს უხალო ლურჯ კოსტიუმში გამოწყობილი). კარნე — რეჟისორი უსაშინელესი პედანტია, რაც ფილმზე მისი მუშაობის ყველა სტადიაში იგრძნობა. კარნე — ადამიანმა თავისი ყმაწვილკაცობის წლები პარიზში გაატარა და ახალგაზრდა ბურჟუას ცხოვრებით იცხოვრა — არაჩვეულებრივი გატაცება კინოთი, მონპარნასის იაფფასიანი კაფეები, ფსევდოინტელექტუალური წრეები, სადაც ჯერ ისევ ღვივის სიურეალიზმის მინავლებული ნაკვერჩხალო, კარნე — რეჟისორი თავისი ეგრეთწოდებულ რეალიზმის საკმაზად გაუთავებელ მისტიფიკაციებს იყენებს, რაც განსაკუთრებით იგრძნობა „უცნაურ დრამაში“, აგრეთვე „უენიში“, „სტუმრებში“, „შვილებში“. თუ კარნე — ადამიანი გამჭირახი, სხარტი გონებით ხასიათდება, მაგრამ აკლია სერიოზული ლიტერატურული და ფილოსოფიური განათლება, კარნე — რეჟისორი გამოირჩევა მდიდარი კინემატოგრაფიული კულტურით, არაჩვეულებრივი მეხსიერებით და საგანგებოდ კულტივირებული ინტელექტუალობით, რასაც არასოდეს უღალატნია მისთვის. კარნე — ადამიანი საზოგადოების მიმართ აპრიორული უნდობლობის პოზიციებზე დგას. კარნე — რეჟისორი გაშმაგებით მიიწევს წინ მდინარის საწინააღმდეგო მიმართულებით, სურს, რომ იყოს გამორჩეული, ან უბრალოდ ორიგინალური. როცა 1942 წელს ფრანგულ კინოში რეალიზმის დაცემისთანავე იგი კვლავ იწყებს

შეშობას — ფანტასტიკას მიმართავს, როგორც თვითონ ამბობს, ამას იმიტომ აკეთებს, რომ როგორმე გაეჭქეს სინამდვილეს, რომ გააკვიროს ბურჟუები და ინტელიგენტები, შეიძლება პირველნი მეორეებზე მეტადაც კი.

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს კარნე გამალებული ეძებდა გზას კინემატოგრაფისაკენ. თავიდან დამზღვევი კამპანიის აგენტად მუშაობდა, მერე მიატოვა ეს საქმე და კინო-ფოტო სკოლაში შევიდა, სადაც ოპერატორის თანაშემწის სპეციალობა მიიღო. სწორედ ოპერატორის თანაშემწედ იმუშავა რიჩარდ ოსვალდის ფილმის „კალიოსტროს“ გადაღებებზე. 1932 წელს მის გეარს ვხვდებით კურნალ „სინე-მაგზინის“ ფურცლებზე. კარნემ ამ კურნალის მიერ გამოცემულ კრიტიკულ ნამუშევართა კონკურსზე გაიმარჯვა და რედაქციის თანამშრომლობა შესთავაზეს. მისი რეცენზიები და წერილები ტიპური ფრანგული გზნებითა დაწერილი. ზოგიერთი მათგანი მწვავე ხასიათისაა, უმეტესობას კი ზედაპირულობის კვალი ატყვია. ვიუიერმოზთან, მუსინაკთან, არნუსთან შედარებით, რომლებიც ამ წლებში თავიანთი ფილოსოფიური ტერმინოლოგიით აღსავსე წერილებით კინოში ხმის გასამარჯვებლად იბრძოდნენ, კარნე თვითნასწავლ კურნალისტს ჰგავდა. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ მის ნამუშევრებში, განსაკუთრებით კი რეცენზიებში, ჩანს კარნეს დამახასიათებელი თვისება — შეინარჩუნოს მსჯელობის სუბიექტურობა (მგონი ზოგჯერ ეს თეტიკაშიც იბნეოდა), უყურადღებოდ არ დატოვოს კინოპროდუქციის მინდორზე აღმოცენებული არც ერთი ყვაილი, აუცილებლად განსაზღვროს მათი მხატვრული ღირებულება. ფილმის ანალიზისას იგი ზოგჯერ ზედმიწევნით ზუსტად ვერ მიუთითებს ნაკლს. აი, რას წერდა იგი მამულიანის სურათზე „დოქტორ ჭეკილი და მისტერ ჰაიდი“: „უნდა აღინიშნოს, რომ „ჭეკილის“ მხატვრული გადაწყვეტის საძირკველშივე ძეგს შეცდომა, რის გამოც მთელი ფილმი აგებს — ფანტასტიკური სიუჟეტი ძალიან რეალისტურადაა გადაწყვეტილი“.

სხვადასხვა სტატიაში გვხვებული ამგვარი შენიშვნები რომ არა, კარნეს კურნალისტური მოღვაწეობა ალბათ შეუშინველი დარჩებოდა. ადვილი დასაშვებია, რომ მომავალი რეჟისორი უკვე მაშინვე ცდილობდა როგორღაც ჩამოეყალიბებინა თავისი პოეტიკის სა-

ფუძვლები, თუმცა მოგვიანებით უარყო თავისი გამონათქვამები — განაცხადა, შემოხვევითი იყო. უურნალ „ეზდო-ფილმში“ რედაქციის მდივანად მცირე ხანს მუშაობდა, მერე დეკარნე ისევ „სინე-მაგზინს“ დაუბრუნდა. მისი იდეა-ფიქსი იმაში მდგომარეობდა, რომ თვლიდა: კინო უნდა საზრდოობდეს ყოველდღიური სინამდვილის წვრილმანი ფაქტებით, უნდა ქუჩაში გავიდეს. ეს იყო თავისი უფლებებისათვის პროლეტარიატის ბრძოლის დრო და კარნე „სინე-ლიბერტეს“ მოძრაობას უერთდებდა, გამოდის ქუჩაში, მონაწილეობს სახალხო დემონსტრაციებში. იმხანად „ფანტასტიკურ“ ფილმებს, დახვეწულ ამბებს მოსაწყყნად მიიჩნევდნენ და რეჟისორებს კატეგორიულად მოუწოდებდნენ ეპოქის „საპირბოროტო საკითხებისათვის“ მიემართათ: „თუ „თავისუფლება ჩვენ!“, გასული წლის მცირერიცხოვან იდეურ ფრანგულ ფილმთაგან ერთ-ერთია, იგივე იდეა უფრო ღრმად უნდა გამოსახულიყო“. იმავე პერიოდში შეიქმნა სურათები: „სოლიდარობა“, „ცხოვრების საგზური“. ამ უქანსკენლის დემონსტრირების წინ სცენაზე ავიდა 26 წლის ყმაწვილი კაცი და პარიზელებისათვის უცხო სიმტკიცით დაიწყო ლაპარაკი. ახალგაზრდა იყო ნიკოლაი ეკი. „ჩვენ გვიდოდა ეს ფილმი მილიონობით მაყურებლისათვის გასაგები ყოფილიყო, ფაქტები, რომლებიც საფუძვლად დაედო სცენარს, გამოწვლილი იყო შერჩეული და განზოგადებული. ძალიან გვეშინოდა სიყალბის, ყოველგვარი გამოწვლილის. შიმშილობამ და ომმა ათიათასობით მოზარდი დატოვა უსახლკაროდ და ამით მათ ცუდ გზაზე დადგომის საშუალება მისცა. მათი ხელახალი აღზრდა პრობლემად იქცა ჩვენი სურათის მთავარ თემად — ისტორიულ თემად. დღეს ქუჩაში გაზრდილი ყმაწვილების ოთხმოცდათხუთმეტ პროცენტს აღარ ახსოვს თავისი ბავშვობა. ყოფილ უსახლკაროებს მაშინდელი სევდის ნატამალიც აღარ აქვთ, მათ 170 მილიონ სხვა ადამიანთან ერთად ახალ ცხოვრებაში შეაბიჯეს“. შემდეგ ნ. ეკიმა განაგრძო: ამას წინათ რუსეთში მაწანწალების ჭვუფი მომადგა და ფილმის ჩვენება მთხოვა. სამ სენსს დაესწრნენ. მეორე დღეს კი ბავშვთა მდგომარეობის გასაუმჯობესებელ კომისიას თხოვეს იმ კოლონიაში გაეგზავნათ, რომელზედაც ფილმშია მოთხრობილი“.

კინემატოგრაფისტებისადმი ასეთი სიტყვებით წარმოთქმა უცხო იყო და კარნეს ეს უცილობლად უნდა გაეაზრებინა. წინათ ის წერდა, რომ „გოგონები უნიფორმაში“ თავისი სულიერი ღირებულებით უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე „სოლიდარობა“, ფილმის „ცხოვრების საგზურის“ ნახვის შემდეგ კი განაცხადა: „სურათში აისახა ის, რაც აღელვებს ხალხს და მისი სიამაყის საგანს შეადგენსო. მაგრამ კიდევ რამდენი რამის აღმოჩენა შეიძლება ჩვენ „ფანჯარიდან“, რა სანახაობა წარმოგვიდგება თვალწინ, თუ აზიისკენ გავიხედავთ? რაზე გვიამბობენ ინდოელები? რა მოულოდნელობებს ველოდეთ ამერიკული „ფერმიდან“, რომელიც სულს ვეღარ ითქვამს დაგროვილი და გაუსაღებელი მიწის ნობათისგან? დაბოლოს რას ვიტყვით ჩვენ — შიშითა და იმედებით აღვსილინი? ვინ გვიჩვენებს 1932 წლის საფრანგეთის ნამდვილ სახეს.“

როგორც ჩანს, კლერის სურათები მას საკმარისად დამაჯერებელი არ ეჩვენებოდა, და მიიღო ფილმების „თავისუფლება ჩვენ!“ და „პარიზის სახურავებსქვეშ“ დამდგმელს ბოლო კითხვაზე შეძლო თუნდაც ნაწილობრივი პასუხის გაცემა. ვფიქრობთ, კარნე იმ დროს ძალიან ყურადღებით ადევნებდა თვალყურს კლერის შემოქმედებას — ამაზე ის მეტყველებს, რომ ხშირად აქებს კლერს თავისი ყურნალის ფურცლებზე. შესაძლოა, ამ გზით სურდა აეძულებინა კლერი მიეწვია იგი ასისტენტის თანამდებობაზე (რაც ასეც მოხდა, თუმცა ეს თანამშრომლობა მცირე ხანს გაგრძელდა). დროთა განმავლობაში მისი შეხედულება კლერზე სულ უფრო სკეპტიკური ხდება. ამის მიზეზი კლერის მუშაობის მეთოდია. იგი გულისხმობს ფილმის მიმართ იგივე დამოკიდებულებას, როგორც არსებობს სასკოლო თემის მიმართ — გამორიცხავს გადასაღებ მოედანზე იმპროვიზაციის საშუალებას და წარმოშობს ხელოვნებას, რომელიც თავისი წინდახედულებით, წინასწარ გათვლილი და ზუსტად შეჭერებულ ჰარმონიულობით, ამასთან, მღელვარე და ირონიული ტონით ვოლტერის ან, ვთქვათ, ბომარშეს რაციონალიზმში იღებს საწყისს — ესე იგი წმინდა ფრანგული კულტურული ტრადიციებიდან წარმოდგება. და რამდენიც ამაზე ჩამოვარდა სიტყვა, თავს ნებას მივცემ კლერი დავახასიათო როგორც ახალი, ამჯერად კინემატოგრაფიული განმანათლებლობის ბელადი. მაგრამ

კლერის ჰუმანიზმი გასული საუკუნის ჰუმანიზმთან შედარებით მწირია, თუნდაც იმიტომ, რომ მის შემოქმედებაში, გულმოდგინეობა და სულგრძელობა მთავარ ნიშნობრივ იდეალადაა დასახული. კაცმა რომ თქვას, რიგო თავისი ტაქსით („14 ივლისი“) და გაბნეული თავისი ველოსიპედით („დღე იწყება“) ერთი და იგივე შესახვევში დადიან, ადვილი შესაძლებელი იყო ერთმანეთს შეხვედროდნენ ხელიც კი ჩამოერთმიათ, თუკი ბედისწერა გაბნეს ამას მოუმზადებდა. როგორც ჩანს, კარნეს უნებურად მესხიერებაში ჩარჩა ეს შესახვევები. იგი კლერზე წერდა: „მან შეძლო ქალაქის დანაბრა უბნის ცხოვრების უწვრილესი ველებით გადმოეცა...“

თავისი პოზიციის წინააღმდეგობრიობისა და პრინციპული კონფორმიზმის მიუხედავად, იმ დროიდან კარნე კინემატოგრაფის მიმართ ნამდვილ სიყვარულს განიცდის, რაც მის შემდეგ სენტენციაში გამოიხატა: „ო, ხელობის სიტკბოება, სხვათა შურის საგანო“, ვნება, რომლისთვისაც ერთხელაც არ უღალატია თავისი შემოქმედების განმავლობაში, კარნემ დოქტრინის რანგში აიყვანა.

როგორც ცნობილია, ყურნალისტიკამ, თეორიული ხასიათის მუშაობამ იგი პრაქტიკას არ მოსწყვიტა. კარნემ დიდი ამაგი დასდო მოყვარულთა ფილმის განვითარების საქმეს. კინომოღვაწეობის ამ სპეციფიკურმა დარგმა ფართო გავრცელება ჰპოვა საფრანგეთის მუხჯი კინოს არსებობის უკანასკნელ წლებში და ძალიან ნაყოფიერი აღმოჩნდა. აქედან იწყებდნენ მან რეი, ყან ვიგო, პიერ შენალი, კარნე და სხვები. მოყვარულები კამერებს ქირაობდნენ გამჭირავებელ დაწესებულებებში და ცდილობდნენ გზებზე, სოფლებში, ბინებში, ალებეკლათ ახალი, ხშირად „თამამი პოეზია“. ბევრი იმ მოყვარულთაგან დოკუმენტალისტი გახდა. იმხანად გამოჩნდა ხუთი ძალზე მნიშვნელოვანი სახელი: პიერ შენალი დოკუმენტური ფილმით „პარი-სინემას“ გადასაღები მოედნის შესახებ, ყორჟ ლაკომბი სურათებით „ზონა“ და „ბლეფი“, ყან ღრევილი ფილმებით „ფულის გარშემო“, „გაუმარჯოს ბაზრობას“, „როცა თავს ხრის თავთავი“, მარკ ალევარე ფილმით „მოგზაურობა კონგოში“, (რომელიც თავის ბიძასთან ანდრე ყიდთან ერთად გადაიღო) და მარსელ კარნე სურათით „ნოჟანი, საკვირაო ელდორადო“. ეს

უკანასკნელი მან „სინე-მაგაზინში“ დაბრუნებამდე გადაიღო. შეიძლება ითქვას, რომ ამ პატარა შედეგით კარნე საფუძველს უყრის თავის მომავალ სტილს. ეს სწორედ ის სტილია, რომელშიც პარიზელი კარნე ასახავს თავისი ქალაქის გარეუბნის საკვირაო ცხოვრებას, პარიზელ შეყვარებულებს, სახალხო დღესასწაულებს, მუშებს, გზებს, მთვარეს. ეს სტილი მიიყვანს მან ფაბრიკებთან ფილმებში „დღე იწყება“ ან ბალაგანებთან „დანაშაულებათა ბლუვარში“. იქით მიდის „ნოჟანის“ ყველა ქუჩაც, ფილმებში ერთნაირი სიყვარულოთა ასახული არა მარტო პეიზაჟები, არამედ მისი პერსონაჟებიც — „ნოჟანში“ პერსონაჟები უკვე არსებობენ, თუმცა სრულფასოვანი გმირები ჯერ არ არიან. ამ ფილმში სხვა რამეც არის — ასახულის მიმართ ირონიული — ფაქიზი დამოკიდებულება, ახლებური, ახალგაზრდული სუნთქვა, რასაც მის შემდგომ ფილმებში ვეღარ შევხვდებით. კარნეს ირონია რაციონალური ხდება, ქეშმარიტ მღელვარებას სანტიმენტალობა შეცვლის, ჩამოყალიბების პროცესში მისი კინემატოგრაფი, რა თქმა უნდა, პოეტური ზემოქმედების დიდ ძალას შეიძენს, მაგრამ ბევრ რამეში კარგავს თავის უშუალოებას და მომხიბლობას. თუ კარნეს შემდგომ ფილმებს ათბურის ყვავილები შეიძლება ვუწოდოთ — „ნოჟანი“ მინდვრის ყვავილია. კერძოდ ამ მოკლემეტრაჟიან ფილმში იგრძნობა სწრაფვა ხედვით იერსახეთა საშუალებით გადმოგვცეს ის, რაც თავის, ან შეიძლება სხვების მიერაა შეინშნული. კარნე „მოაზროვნე“ არაა, მაგრამ ამის გამო სულაც არა აქვს ნაკლები მოთხოვნილება იაზროვნოს. მუშაობის წმინდა ინტელექტური უნარი, ტექნიკის უშუალო, ამასთან ვირტუოზული ფლობა მისი შემოქმედების ყველაზე ძლიერ მხარედ რჩება და თუ „ნოჟანის“ შემქმნელი გენიალური დილტანტი, ძალების არაადამიანური დაძაბვით შეაღწევს კინოწარმოების რკინის ურდულით გადარაზულ კარებში, სწორედ ამ თვისებების წყალობით მაღლწეს სასურველ მიზანს — ხდება რეჟისორი, ეკ ფეიდერის თანამზრახველი, ვისთანაც მან კლერთან ასისტენტად მუშაობის შემდეგ დაიწყო თანამშრომლობა. ამბობენ, რომ „გმირული კერმისას“ გადაღების დროს ფეიდერმა, რომელსაც ერთი დღით წასვლა დასჭირდა, თავის ასისტენტს რამდენიმე მეორეხარისხოვანი სცენის გადაღება და-

ავალა. კარნე არაჩვეულებრივი გამოვიდა. რამდენიმე თვის შემდეგ კარნე უკვე საკუთარ ფილმზე მუშაობდა.

სურათი „ქენი“ 1936 წელსაა გადაღებული, „ნოჟანი“ 1929-ში. ერთი სიტყვით, რვა წლის დაძაბული შრომა დასჭირდა კარნეს, რომ ასეთი წარმატებული დებიუტი მოეზადებინა. გასაოცარი ნათელი გონებისა და თავისი ხელობის ყველა საიდუმლოში ღრმად ჩახედული ისეთი რეჟისორის გვერდით მუშაობა, როგორც ფეიდერი იყო, დაასრულა და გაამდიდრა კარნეს შემოქმედებითი ფორმირების პროცესი, განუვითარა მას ფორმის უტყუარი შეგრძნების ბუნებით მომადლებული ალღო. უდავოა, რომ „კერმისას“ კომპოზიციური სიზუსტე უმეტესწილად რეჟისორის ასისტენტის მიღწევად უნდა ჩაითვალოს, თავის მხრივ მასაც უნდა გამოეტანა გარკვეული დასკვნები, ვთქვათ, იმის თაობაზე, რომ მისი მასწავლებლის გარეგნული ეფექტურობის უკან იმალებოდა გონების უღრმესი დაძაბვა, რაც ფილმში ასახულ იერსახეებს სითბოს, ძალას და სიახლეს ანიჭებდა. კარნე უნდა ცდილიყო, თუნდაც უშედეგოდ, თავისთავში გამოემუშავებინა ეს უნარი როგორც წარმატების აუცილებელი საწინდარი და თავისებურად სახე ეცვალა მისთვის. ასე მივიდა იგი მექანიკურ შემოქმედებამდე, თავისებურ, თვითმიზნად ქცეულ გრამატიკულ თამაშამდე, ტექნიკამდე, რომელსაც სრულად აქვს შეგრძნებული თავისი ფუნქცია, ტექნიკამდე, რომელიც ყველაფერს წყვეტს, და თუ არ დომინირებს ფილმებში, არც თუ ნაკლებ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. აქედან მოდის მისი ფილმების არამკვეთრი თხრობითი სტრუქტურა, მაგრამ აქედანვეა ის დახვეწილი გადაწყვეტილებიც, რომლებზეც ის უარს ვერასოდეს ვერ ამბობს. ამიტომაც გახდა კარნესათვის მიუღებელი კლერის შემოქმედებითი მეთოდი, რომელიც უპირატესად შინაარსზეა ორიენტირებული. კარნესთან სილამაზე კამერის წინ თავს ბუნებრივად გრძნობს. უნდა ნახოთ რა გულმოდგინებით ისწრაფვის ის იმის მისაღწევად, რაც უბრალო სიტყვით „სილამაზით“ შეიძლება განისაზღვროს. როგორ გაურბის „უშნოს“ და „შეუხედავს“, გადაღების პროცესში თავის გონებაში როგორ ანალიზებს ყოველ კადრს. კარნეს ადამიანები აინტერესებს, მაგრამ როგორც წესი, ამ მხრივ აღმო-

ჩვენებით ვერ დაიტრახებხეს, უბრალოდ სხვების გაკვალულ გზას მიჰყვება.

ასე მაგალითად, ჩვენ მოწმენი ვიყავით იმისა, თუ როგორ მიემხრო იგი „პოპულიზმის“ იდეებს. ამაში გამოვლინდა მისი შინაგანი ბუნების მთლიანობა. გავრცელებული შეცდომის საპირისპიროდ კარნე არ უნდა მივაკუთვნოთ რეჟისორებს, რომლებიც მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის გამოსახვისაკენ მისისწრაფვიან, მათგან განსხვავებით, ვინც წმინდა მხატვრულ ამოცანებს ისახავს, შეიძლება ითქვას, რომ ადამიანის თემა ასაზრდოვებს მის შემოქმედებას, მაგრამ მარტო ეს არ „უბიძგებს“ თვითგამოხატვისაკენ. მართალია, პოსტფაქტუმ ძნელია განსაზღვრო შემოქმედებითი თანამშრომლობის შემადგენელი ელემენტები, მაგრამ მაინც გიჩნდება აზრი, რომ ასეთი ინტელექტუალის გვერდი-გვერდ მუშაობა დაეხმარა მას თანდათანობით გამოემუშავებინა საკუთარი პოზიცია. მისთვის უფრო მნიშვნელოვანია გვიჩვენოს, ვიდრე გვითხრას, ამიტომაც ბუნებრივია, რომ პოეზიას ესწრაფვის. თუმცა ზოგჯერ მეტისმეტად ამბიციური ხდება, რაც მის ერთ-ერთ სუსტ მხარეს შეადგენს.

3) ვფიქრობ, რომ ავანგარდმა კარნეს შემოქმედებაზე „საწინააღმდეგოს“ მეთოდზე დაყრდნობით იქონია გავლენა. „ნოჯანი“ გაგანია პოსტავანგარდისტული რეაქციის პერიოდში გამოვიდა. შარანსოლი წერდა: „კინემატოგრაფისტებისათვის აუცილებელია უშუალო კონტაქტი ქუჩის ბრბოსთან“. მუსინაიკის აზრით „აბსტრაქტული კინო მხოლოდ ლაბორატორიული ექსპერიმენტი“, ვერტოვმა კი კამერას მოქმედების სრული თავისუფლება მიანიჭა („კაცი კინოაპარატით“, 1928 წ.). კარნე პოსტავანგარდისტული პერიოდის რეჟისორია და თუ მის ზოგიერთ სურათში, ავანგარდისტული ექსპერიმენტი შეინიშნება, ნაწილობრივ ეს მისი მიზნებითაა, ძირითადად კი პრევერის წყალობით.

შესაძლოა კარნესათვის ეს საკუთარი სინდისის საკითხი იყო. მაგრამ აქ, როგორც ჩანს, გარკვეული როლი ითამაშა მისმა რევოლუციურმა სულისკვეთებამ, აულგამავმა სურვილმა ყოფილიყო ობოზიციაში, დაემხო არსებული დოგმები და მათ მაგიერ სხვები შეექმნა. ერთი სიტყვით, ახალ სკოლას ჩასდგომოდა სათავეში. ეს იყო გარკვეული შემოქმედებითი შეცდომა. სრულიად დასაშვებია, რომ

„უენიში“ პოპულისტური მოტივები დათრგუნული იყო სხვა მოტივებით, სწორედ ამის გამო, რომ ოცდათექვსმეტ წელს მსგავსი პოზიცია ძალზე გავრცელებული იყო და მართლაც, ამ ფილმში სოციალური პოლიემიკა პირველ პლანზე არაა. სცენარი ორიგინალურ გადაწყვეტას გვპირდებოდა, მაგრამ ამავე დროს მასში მელოდრამაც იყო მიმალული. კარნემ ეს ორი საწყისი შეაერთა პედანტიზმით, რომელიც, როგორც ზემოთ ითქვა, მას ბუნებით ჰქონდა ბოძებული. იგი ამყარა უპირატესობას ანიჭებს ხედვით სახეებს, რომლებსაც ცოტა ხნის შემდგომ მისი დებიუტის კვალ ეტყობოდათ. როგორც ჩანს, კარნეს ყველაზე მეტად ისეთი პირობითი პერსონაჟი აინტერესებდა, როგორიცაა დრომადერი და მაინც მისთვის პირველხარისხოვანი თვით ატმოსფერო იყო. ვავისხენოთ ქალაქის გარეუბნის ხანი, მოფუსფუსე ადამიანები, გემების მილებიდან ამონაბოლქვი ბოლი, რკინის ხიდები, ამწეები, კუჭყიანი სენა, მუშები — სახეზეა კარნეს მომავალი ფილმების მთელი ანტიურაჟი. შეიძლება მოგეჩვენოს, ამ ფილმებში ატმოსფერო თავისთავად უკვე არსებობს, მაგრამ თუ დავაკვირდებით, მიგზვდებით, რომ ეს უჩვეულო ატმოსფერო, რომლებშიც მშვენივრად გრძნობს თავს დრომადერი, ვაკუუმის ხდება სხვა პერსონაჟებისათვის. „უენიში“ უკვე უფრო მეტად იგრძნობა კარნესათვის დამახასიათებელი სწრაფვა გვიჩვენოს ჩვეულებრივი რეალური სილამაზე, სრულიად ახალი სახით დავგანახოს იგი. კარნეს ეს მისწრაფვა თავის მწვერვალს აღწევს „უცნაურ ღრამში“ — და სურათი წმინდა პოეზიის სფეროდან გამოჰყავს. კარნე ბოლო წერტილამდე მიდის და შემდეგ უკან იხევს — თოკავს თავისი სცენარისტის სწრაფვას. სწორედ ამ მომენტიდან იწყებენ ლაპარაკს მის რეალიზმზე. მართალია, „სტუმრები“ შეიძლება უკან გადადგმულ ნაბიჯად გვეჩვენოს, მაგრამ სინამდვილეში ესაა შემაჯამებელი ფილმი. „უენის“ გადაღება მიზნად ისახავდა პრესაში დისკუსიის გაჩაღებას, და კარნემ თავისას მიიღწია. თუ თვალს გადავაკლებთ მასში მონაწილე მსახიობთა სიას, დავრწმუნდებით, რომ დამწყებ რეჟისორს კარგად ესმოდა რაოდენ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა მისთვის გარეგნულ მონაცემებს. ამაზე ნათლად მეტყველებს ის, რომ უკვე შემდეგ წელს,

როცა კარნე პრევერის სიუჟეტის მიხედვით შექმნილ „უცნაურ დრამაზე“ იწყებს მუშაობას, იგი ბაროსა და როზეს გარდა იწვევს ყუვეს, მიშელ სიმონს და ჟან პიერ ომონს. ახლა ჩვენ უკვე შეგხვდებით პრევერის სახელს და აღარ დავკარგავთ მას. თუმცა მცირე ხნით მაინც ვკარგავთ. პრევერი — ესაა სახელი ყველაზე თამამი ფრანგი სცენარისტისა, რომელიც ცდილობდა თავისი ყველა შემოქმედებითი კაპრიზი შეესრულებინა, იგი რამდენჯერმე იყო მიზეზი იმ განსაკუთრებული ინტერესისა, რომელსაც იწვევდა კარნე თავისი სწრაფი აღმავლობის პერიოდში. თუმცა პრევერის როლის გადამეტებით შეფასებაც არ ღირს. ის, რომ კარნე მიმართავდა ასეთ სახელგანთქმულ ოსტატებს, შეიძლება განსაზღვრული იქნას როგორც საკუთარ შესაძლებლობათა შეზღუდულობა, თუმცა სწორედ ეს ანიჭებს მის ფილმებს განსაკუთრებულ მომხიბველუნობას. მეორე მხრივ, არ შეიძლება უარყოფილი იქნას ასეთი თანამშრომლობის ძალიან საეჭვო ღირებულება — რაც ჩრდილს აყენებს რეჟისორს. ჩვენ ანალოგიურ დასკვნას გვაკეთებდით, თუკი მიზნად დავისახავდით შეგვესწავლა ლაზარე მეერონის როლი კლერთან მის მუშაობაში. საფრანგეთში მიღებული აზრია, თითქოს ეს ყველას მიერ დატოვებული კინემატოგრაფისტი მარტო მხატვრის ფუნქციის შესრულებით არ დაკმაყოფილებულა, არამედ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა კლერის რეჟისურაში. არ უნდა დავაიწყოთ, რომ კარნეს ისეთ მეორეხარისხოვან ფილმში, როგორცაა „განგავაციფფრეთ სიახლეები“ იგრძნობა მეერონის ხელწერა და მისი არყოფნა აშკარად ეტყობა გაცილებით მნიშვნელოვან სურათს „დუმილი ოქრო“. დავასახელოთ კარნეს ოპერატორები — შუფტანი, კურანი, იუბერი — ნიშნავს მიფუთითოთ გარკვეულ მოთხოვნებზე, რომლებსაც იგი უყენებს ოპერატორულ სამუშაოს, და არაფერი ამაზე მეტი. იგივე შეიძლება ითქვას მსახიობების მიმართაც. კარნეს გარდა სხვას არავის შეუძლია ასე კარგად წარმოაჩინოს მსახიობური ღირსებები. ჯერ ერთი კარნე, მე ვიტყვოდი, ტრადიციულად უდგება როლების განაწილებას — შემსრულებლის ბუნებრივი მონაცემებისა და გარეგნობის მიხედვით. მსახიობებთან ურთიერთობაში იგი უაღრესად თავმდაბალია. ის შეინიშნები, რომლებიც მან ჩემი

თანდასწრებით მისცა მსახიობებს, ძალიან ზუსტი მეჩვენა, თუმცა მთლიანობაში კარნესთვის მათი გადაწყვეტილება უფროა მისაღები, ვიდრე ის, რომ მათ თავს მოაწვევს საკუთარი სურვილები. კარნე ალტაცებულია მსახიობებით, რაც იშვიათად ახასიათებთ გამოჩენილ ოსტატებს, მაგალითად შტერენბერგს. იგი მთლიანად თრგუნავს მსახიობებს, თანაც აბსოლუტურად იგნორირებს მათ, აქედან გამომდინარეობს მისი სტილის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი: ფსიქოლოგიურ სიტუაციასთან აქტიური ექსტის იდეალური შესაბამისობა. რაც შეეხება კარნეს, მისი გმირები ხშირად გადასცდიან ხოლმე თავიანთი კინემატოგრაფიული ყოფიერების საზღვრებს, რასაც ის თვითონ ვერც კი ამჩნევს. ეს დაკავშირებულია იმასთან, რამდენად ინტენსიურად, უხეშადაც კი ითვისებს კარნე და შემდეგ ავითარებს ამა თუ იმ იდეას, ვიდრე მუშაობას შეუდგებოდეს. ამასთან დაკავშირებით გვახსენდება „უცნაური დრამა“. როგორც თამამი ჩანაფიქრიც არ უნდა ჰქონდეს პრევერს, კარნე უსმენს დიდი ყურადღებით, ამავე დროს ცდილობს გადაღების, ფოტოგრაფირებისა და სცენოგრაფის ნატიფი ტექნიკის წყალობით ძირადად ჩასწვდეს ამ იდეებს და შექმნას „პაროდულ-დეტექტური“ ლონდონი, ერთსა და იმავე დროს აბსურდულიც და მომხიბლავიც — მაყურებლის გულში დიდხანს რომ სტოვებს რაღაცნაირ შემოთების გრძნობას. ამ ფილმში უპირველეს ყოვლისა ინტრიგა განცვიფრებს. ფილმის სიახლე ძირითადად განპირობებულია კინოსადმი პრევერის მიდგომით. მისი სცენარები უაღრესად ლიტერატურულია და მათი მუსიკისა და გამომსახველობის ენაზე გადატანა მთლიანად თითქმის ვერ ხერხდება. ხელს უშლის დიალოგი, რომელიც „ბრიტანული იუმორის“ ნიმუშად აღიქმება. ის კი, რაც ჩაფიქრებული იყო როგორც სოციალურ თემაზე დაწერილი ხუმრობა, ტექნიკურ პედანტიზმთან და კარნეს მელანქოლიურობასთან შეჯახებისას, რაღაც გაუგებარ ჰიბრიდად იქცევა. მასალა კომედიურ გადაწყვეტას მოითხოვდა, კარნეს კი იუმორის გრძნობა მაინცდამაინც არ გააჩნია. კამერის მოძრაობა, გადაღების კუთხე, განათება, რომელსაც ის იყენებს ტიპურია დრამატული ინტრიგი-

სათვის, აქ კი არავითარი დრამა არ არის. ფილმში იმდენად იგრძნობა მიდრეკილება დრამატული გადაწყვეტის მიმართ, რომ ყოველგვარი კომიკური შტრიხი მაყურებლისათვის სიურპრიზი ხდება. საბოლოო ჯამში ისეთი გრძნობა გვიჩნდება, თითქოს ფილმი არაფერზეა. კარნეს, რა თქმა უნდა, აქვს მაყურებლისათვის საჩვენებელი, მაგრამ თვითონ არ ესმის, კერძოდ რა. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ „უენი“ და „უცნაური დრამა“ გამოსახულების თვალსაზრისით შესანიშნავადაა გაკეთებული. ეს სურათები უარყოფდა იმ შემოქმედებით პრინციპებს, რომლებსაც მომავალი რეჟისორი შემოქმედების დასაწყისში თავის პრინციპებად აცხადებდა. ეს ფილმები ამტკიცებდა, რამდენად არაკრიტიკულად ექცევა იგი მასალას, როგორ აწყვება ხოლმე ინსტინქტის ტალღას, არაფრით არ მიდის დათმობაზე, არ უნდა შეცდომის აღიარება და ბავშვური მომხიბლავებით ჯიუტად იმეორებს თავისას. „ნისლების სანაპირო“ და „უცნაური დრამა“ კარნეს შემოქმედებითი გზის (უფრო სწორად) გზების პოლარული წერტილებია, რადგანაც იგი უიღბის მსგავსად, ამაში სავსებით დარწმუნებული ვარ, მუდამ ახლის ძიებაშია იმ პატივმოყვარე მიზნების გამო, რომლებსაც ყოველთვის ვერ აღწევს. 1942 წელს კარნემ თვითონ მიაბმო თავის მომავალ გეგმებზე. ორ სცენარს შორის მერყეობდა — ეს იყო ანდერსენის ზღაპრის „ჩრდილის“ ეკრანიზაცია და ორიგინალური სცენარი, რომლის მოქმედება კარნეს ნაღვლიანი მკაცრი მოგონებების მიხედვით უნდა შექმნილიყო. სიუჟეტი, რა თქმა უნდა, პრევერს უნდა მოეფიქრებინა. ასე გაჩნდა „ქანდარის შვილები“, — ახალი სურათი, რომელზეც კარნე წინანდებურად ენთუზიანებით მუშაობდა. აქედან ის დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ, თუ რამდენად ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებდა იგი თავის გამოსახულებით სამყაროს. რაც არ შეიძლება ითქვას მისი გრძნობებისა და იდეების სამყაროზე — გაურკვეველსა და სტიქიურზე.

„ნისლების სანაპიროში“ განსაკუთრებით მძაფრად იგრძნობა სასოწარკვეთა. აუჩქარებელი, საბზე ტანჯვის ბეჭედლასმული გმარები, რომლებიც არავინ იცის ან საიდან მოვიდნენ, ან საით მიდიან, მთელ სიცოცხლეს ბნელში გაატარებენ. მათი წუხილი პოეტური ტრადიციისათვის ხარკის გადახდა

არაა, ის მუდმივად უფორიაქებს მათ სკოლს — წინასწარ მოფიქრებული ატმოსფეროს დაწვრილებით ჩვენების სურვილმა უცნაურსა და უცნაური გაუწია კარნეს. იგი ცივი გონებით შეუდგა ტექნიკის ფილიგრანულ დამუშავებას და ამით ფილმის ჰუმანური ელერაობა დაანგრია. ამასთან, მასალა საკმაოდ ფსიქოლოგიური იყო და ფილმს არაფერს დაუშავებდა მეტი ზეაწეულობა — მგზნებარება იმიტომ, რომ შეყვარებულებს, რომლებსაც თამაშობენ გაბენი და მორგანი, ნაზად, უიმედოდ უყვართ ერთმანეთი და ბოლომდე იბრძვიან. მათაც, ვინც გასაქანს არ აძლევს ამ წყვილს, ასევე სავსებით ადამიანური ვნებები ამოძრავებთ და არა აშკარა ცინიზმი. სიმონი შეყვარებული ბერიკაცის სახით უხმსობის, ეგოიზმის განსახიერება ხდება, ჩემინებიდან გამოსული ჯარისკაცის მიერ მადონილი მკვლელობა კი აღიქმება არა როგორც დანაშაული, არამედ ადამიანური მართლმსაჯულების აქტი, როცა მსჯავრის გამომტანი და მისი აღმსრულებელი ერთი და იგივე პიროვნებაა. მაგრამ ამან გიორი კანონგარეშე დააყენა და ამიტომაც მორალის თვალსაზრისით ჩვენ აღარ შეგვიძლია უცხო მხარეში მისი ახალი ცხოვრების გამართლება. პირდაპირ უნდა ვთქვათ, რომ ეს ზედმეტი იყო. ადამიანმა, რომელიც სხვებს მოუწოდებდა ეცხოვრათ ბუნებრივი კანონებით, თვითონ დავიწყა ეს კანონები. იგი საკუთარი ჩრდილი გახდა, მისი მინავლებული გრძნობები უკვე მხოლოდ სიძულვილის ან სიყვარულის გავლენით თუ გამოცოცხლებიან. და მაინც ამ ფილმში არის ძალიან ძლიერი კადრები, განსაკუთრებით ფინალი. აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ კარნესათვის მთავარი ის კი არაა, რომ ვილაყას მორალი უკითხოს, მთავარი ის ძალა, რომლითაც ის სწვდება რეალურობის სიღრმეებს და ფაქტებს გარკვეული ლოგიკური თანმიმდევრობით ან ფაქტული ლოგიკის კანონებით განალაგებს. ესე იგი ის ძალა, რომლის დახმარებითაც ის ასახავს რეალურობას.

კარნეს რეალიზმის ნიშანდობლივი თვისებაა ის, რომ მის შემოქმედებაში მუდმივად იგრძნობა რომანტიზმი. თუმცა რეჟისორს ამ სტილის ელემენტები მისთვის დამახასიათებელი დახვეწილი გონიერებით შეჰყავს.

ფილმის „დღე იწყება“ სტრუქტურა სქემატურია, პერსონაჟები ცოტაა. მოქმედება მი-

ნიმუხამდე დაყვანილი და მთავარი გვირის გარშემო კონცენტრირებული. მაგრამ სწორედ ამ სტრუქტურულ სიშიშვლეში იმალება დრამის რკინისებური ძალა. სცენური, გადაღების ტექნიკა, მონტაჟი — ყველაფერი ქრება თხრობის ლოგიკის მიღმა, რაც არცთუ ხშირად ახასიათებთ კინემატოგრაფისტებს.

ამ ფილმში — თავის მოგონებებთან სასწრაფო კავშირით ადამიანის ბოლო დიალოგში იგონება სურვილი ცოტა სიხარულისა და ბევრად მეტ იმედგაცრუებებში დაინახოს ის შეფარული საფრთხე, რომლის გამოც მისი კერძო ცხოვრება ახლა დანგრეულია. გვირის სულში ისადგურებს დამბლადაცემული შიში წარსული სასახლო დღეების, საგნების, ხმაურის გახსენებით. ისინი სავსებით რეალური არიან, მაგრამ ეს რეალურობა, რომელიც შეგნებაში წარმოიქმნება კატასტროფის მოახლოების მომენტში, უკვე უიმედო და უსიხარულოა და რაც უფრო მეტად იღიმება კაცი, მით უფრო მეტი წუხილი აქვს გულში. ზნეობრივი და ფიზიკური ტანჯვა, რომლითაც გამსჭვალულია ფილმი და რომელსაც მის ყველაზე სერიოზულ ნაკლად მიიჩნევენ — როგორც ჩანს, სხვა არაფერია თუ არა პოეტური სტილის თანმიმდევრული გამოკვლევა. ამბობენ, ფილმში საკმარისად არაა ასახული სინამდვილე, თანაც ეს ბრალდება ხშირად განზოგადებულ ხასიათს ატარებს — იგი მთელ ფრანგულ კინოზე ვრცელდება, რომელიც თითქოს მხოლოდ გარშემო „უტრიალებს“ პრობლემას, მაგრამ ვერ წყვეტს მას — „როგორც ძალი, რომელიც უშედეგოდ ცდილობს, საკუთარი კუდის დაჭერას“. — „დღე იწყება“ ისეთივე ცხოველყოფელი და ამავე დროს მიწიერი ნაწარმოებია, როგორც თანვერის ხშიერი პოემა — მართალა და ჭეშმარიტად ადამიანური.

მაგრამ ხელოვნება განიცდის თავისი კრიზისისა და დაღლილობის პერიოდებს. ამის ნათელი დადასტურებაა „ჩრდილოეთის ოტელი“. აქ ჟანსონი (ორანშთან ერთად) პრევერს შეცვლის, მაგრამ ეს თანამშრომლობა ნაყოფიერი არ იქნება. და შემდეგი ფილმის ტიტრებში კვლავ გვხვდება პრევერის სახელი. არ შეიძლება ითქვას, რომ ჟანსონს ნიჭი არ ეყო, მაგრამ პრევერს გაცილებით ორიგინალური, მოუთოკავი ენერჯია აქვს. მან ზუსტად იცის იმ ადამიანის თავისებურებები, რომელიც ამიერიდან „მის“ რეჟისო-

რად იწოდება, შეუძლია კარნეს ნაკლოვანი მხარეების შევსება, გააჩნია ნიჭი და უნარი ხაზგასმით წარმოაჩინოს რეჟისორის ღირსებები, ამასთან არც თავისი წვლილი შრაქცონს ჩრდილში. პრევერისათვისაც ხომ კარნესთან თანამშრომლობა, რომელიც ერთნაირი გულისყურით ექცევა სცენარის შექმნასაც და უშუალოდ გადაღებებსაც, დიდი ბედნიერებაა. კერძოდ ეს საშუალებას აძლევს პრევერს აერიდოს მრავალსიტყვაობას და არ ქმნის იმ დისპარმონიას, რომელიც ასე თვალში საცემია „ბუქსირების“ და „ზაფხულის შუქის“ სცენარებში. კარნეს ფილმებს თუ ამ სურათებს შევადარებთ, შევძლებთ სრულად შევფასოთ მისი შემოქმედებითი წვლილი პრევერთან თანამშრომლობაში.

„ჩრდილოეთის ოტელი“ სცენარს კომპოზიციური გამართულობა არ აკლია, თუმცა კი დიდი წვალებითაა შექმნილი. ესაა რომანის ეკრანიზაცია, რომლისგანაც ფილმში ცოტა რამ დარჩა. ლიტერატურიდან მომდინარე ირონია თუმცა კი სახეებს რალაცნაირ ხელოვნურ სიმკვირცხლეს ანიჭებს, მაგრამ გამოკვეთილად წარმოაჩენს სურათის სუსტ მხარეებს. მასში იგონება დალილობა და რესტავრაციის სული, იგი ერთი იმ ფილმთაგანია, რომელსაც სხვადასხვა გავლენის კვალი ატყვება, დაწყებული კლერიდან დიუფეით დამთავრებული. გვიხსენით ქუჩის დღესასწაულის სცენა, რომელიც ამართლებს კარნესა და კლერის შეპირისპირებას. ეს ეპიზოდი ძირითადად „საერთო ხედვებზე“ აგებული, მათი უმეტესობა ერთმანეთს ჰკავს. ამასთან, დღესასწაულის დეტალები საინტერესო ხდება მხოლოდ იმ დრამასთან შეპირისპირებით, რომლებიც მოშორებულ ადგილზე ხდება. თანდათანობით ცეკვები წყდება და გამთენიის ფონზე მხოლოდ ორი წყვილი და რამდენიმე ორკესტრანტი რჩება — რომელთაც მოსწყინდათ დაკავრა, — გმირებმა დროა დატოვეთ „ოტელი“ და ახალი ცხოვრების შესაგებებლად გაემართონ.

კლერის ფილმები სრულიად სხვა სულითაა გამსჭვალული. განა კლერის დახვეწილი ირონია გაუძლებდა არლეთის უხამს და ამავე დროს საცოდავ შემოხედვას? კაცმა რომ თქვას, არც პრევერი აიტანდა ამას და აქ, ისევე როგორც ბევრ სხვა ადგილზე, მისი რჩევა გამოადგებოდა კარნეს, თუნდაც, ვთქვათ, იმ დათაფლული დიალოგის დასა-

მუშაველად, ფილმის დასაწყისში რომაა. რადგანაც პრევერს გააჩნია ის თვისებები, რომლებიც კარნეს არა აქვს, ისინი ავებს ერთმანეთს. პრევერის მთავარი ღირსებებია — კუჟა, კულტურა და ირონია, ისე, რომ თუ მას აქვს რაიმე ნაკლი — პირველ რიგში ესაა მისი მისწრაფება ბანალური სახეების ფსიქოლოგიურად უცვლელი, თავისებური პოეტური სახეების შესაქმნელად. ყოველ შემთხვევაში, მისი სცენარები უარყოფს ფერნან ლეჟეს მტკიცებას: „კინოს შეცდომა სცენარშია“, რადგანაც მათ ეფემერულ ლიტერატურულ საბურველში უკვე იგრძნობა მისი განუმეორებელი სტილის ანაბეჭდი. კარნე შეეცდება თავის ფილმებში ასახოს ეს სტილი.

კარნეს შემდეგი ფილმი იყო „სალამოს სტუმრები“. ამ ფილმის ნოვატორობა იმაში მდგომარეობდა, რომ იგი ასახავდა რენესანსის მოლოდინს, რომელიც შემდგომ ანას სახეში პერსონიფიცირდება. ანას ბუნებრივი სიწმინდე, მისი გულწრფელობა და ადამიანურობა ვლინდება სიხარულშიც და უბედურებაშიც. გულწრფელობა განწმენდს მის ყველა საქციელს თუ სიტყვას. ანა სიკეთის, მოთმინების, ამტანობის განსახიერებაა, ამავე დროს მას ჰყოფნის გაბედულება საჭიროების შემთხვევაში უკიდურეს წერტილამდე მივიდეს. ცოდვა უცხოა მათთვის, მაგრამ მისი ზნეობა, ისევე როგორც სიყვარული, სავსებით მიწიერია. და თუ ბედნიერების მისაღწევად ტყუილის თქმა სჭირდება, იგი წამითაც არ ყოყმანობს, რადგან: „შეყვარებულებისთვის ყველაფერი დასაშვებია“. კარნეს ფილმში — ფრანგულ ფილმში, პირველად ჩნდება, თუმცა სრულად არ რეალიზდება ეს ვნება, რომელიც კარს უღებს ყველა ცოდვას, მანკიერ მხარეებს, შეცდომებს ადამიანებისას, რომლებიც „მიღებული წესებით“ არ ცხოვრობენ და რომელთა სევდიანი ბედი ჩვენთვის ცნობილია. თუნდაც ამიტომ, „სალამოს სტუმრები“ იმსახურებენ ფრანგული კინოს ისტორიაში შესვლის უფლებას. მაგრამ ეს, რა თქმა უნდა, ერთადერთი მიზეზი არაა. დასაწყისში ვთქვი, რომ კარნეს ფილმებში სამყარო კონკრეტულ-პოეტური სახეებით წარმოგვიდგება. შეიძლება მეტისმეტად გავუსვი ხაზი ამ აზრს, მაგრამ აუცილებლად მინდოდა აღმენიშნა მსგავსი ტრანსფორმაციის მნიშვნელობა.

ერთი წლის შემდეგ კარნე ქმნის სურათს, რომელიც აქამდე ერთ-ერთი საუკეთესო სუ-

რათია ფრანგული კინოს ისტორიაში. „რაიკის შვილები“ მაღალი კლასის ნაწარმოებია. ეს იყო სტილის ნამდვილი ნიმუში ფილმში, რომელშიც კარნე თითქოს აჯანმებდა იმას, რაც წინა ნამუშევრებში განაცხადა. ეტყობა, მან ძირფესვიანად გადააფასოვალერა ომისწინადადელი ფრანგული კინემატოგრაფის კანონები, უარი თქვა იმაზე, რაც მოძველებულად და ბანალურად მიიჩნია. მისი პესიმოზმიც სხვანაირი გახდა — ნაკლებ ჩამოქუშული, უფრო ზომიერი, ყოველ შემთხვევაში შექსპირისეულად ამაღლებული. ამ ფილმის მორალიც ხომ შექსპირიდანაა აღებული.

კარნეს „ქანდარის შვილებს“ 1840 წლის პარიზის ატმოსფეროში გადავყავართ. ფილმის გმირები ისტორიული პერსონაჟები არიან: მიმი შარლ დებიურო. მსახიობი ფრედერიკ ლემეტრი. მოქმედების ადგილიც რეალურია — დანაშაულებათა ბუღვარი, თეატრი, „ფიუნამბულო“. და თუმცა სურათის ორ სერიას შორის „დანაშაულებათა ბუღვარი“ და „თეატრი ადამიანი“ არსებობს სხვაობა დროში, მოქმედების ერთიანობა შენარჩუნებულია. ყველა მოვლენა თეატრის ირგვლივ ვითარდება, სადაც ყოველ საღამოს მიდიან „ქანდარის შვილები“ ქანდარის მაყურებლები, რომლებიც ან ტაშის გრიალით ხვდებიან მსახიობებს ან წყევლა-კრულვით იკლებენ. ზოგჯერ მოქმედება მილიონერების საიდუმლოებით მიოცულ სამყაროში გადადის, მაგრამ ყოველთვის თეატრში ბრუნდება. სურათის მთავარი გმირი ქალი — გარანსი, მარტო საცოდავ მიშსა და მსახიობს კი არ უყვართ, ბევრს სხვასაც იზიდავს. ხელმოცარულ მჯღანელებს, ქურდებს, მსხვილ ჩინოვნიკებს, არისტოკრატებს. ყოველი მათგანი უზომოდ შეყვარებულია, მაგრამ ქალს მხოლოდ გულუბრყვილო მიმი მოსწონს. ბანალური გაუგებრობა ხელს უშლის მათ სიყვარულს. ქალი მირბის სასოწარკვეთილი, მიმი მას პარიზის ქუჩებში მისდევს — სიგიჟე შეაქვს საკარნავალო პროცესიაში. და ეს უშედეგო, სასაცილო და ამავე დროს რაღაცნაირი საგანგაშო გარბენა ერთ-ერთი ყველაზე გასაოცარი ეპიზოდია, რომელიც ოდესმე ყოფილა კინოში. მთელი ფილმი, განსაკუთრებით კი ეს ეპიზოდი მეტისმეტად დახვეწილი გამომსახველობითი პლასტიკით ხასიათდება. შუქ-ჩრდილი ლაქების შთაბეჭდილებას ქმნის და ამავე დროს კადრს პასტელის სინაზეს ანიჭებს.

ვეფქრობ, უფლება გვაქვს ეს სურათი "მავთერთი კინოს" გედის სიმღერად ჩავთვალოთ.

ამ ფილმის სიუჟეტი მდიდარი არაა მოვლენებით, მხოლოდ ბოლოში დგმა გარდატეხის მომენტი — ჩოდნილია დანაშაული. დანარჩენი კი კულისებს მიღმა იმალება, ეკრანზე ასახული არ არის. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ არ არსებობს. ჩვენს თვალწინ მიმდინარე მოვლენები მეორეხარისხოვნად გვეჩვენება იმათთან შედარებით, რომლებსაც ვერ ვხედავთ და რომლებიც, რასაკვირველია, სამყაროში ხდება. ფილმს ახასიათებს ჩვენთვის უჩვეულო კოორდინატთა სისტემა — თითქოს უფართოეს პანორამას ხედავ, თავისთავში რომ აერთიანებს სივრცესა და დროს. ჩვენს წინაა ცხოვრება. „დანაშაულებათა ბუღვარიდან“ „თეთრ ადამიანამდე“ პერსონაჟები ევოლუციას არ განიცდიან — ისევ ისეთები არიან, ისევ იქ არიან, არც გრძობები ეცვლებათ. უბრალოდ ახლა მათ მეტი სიღრმე ახასიათებთ, რომელიც ამაღლებთ, აპოეტურებთ, უფრო ადამიანურს ხდის მათ.

ჩვენს წინაა უკვე არა ლემეტრი, დებიური ან გარანსი, არამედ არლკინი, პიერო და კოლომბინა — მუდმივი ადამიანური კომედიის განსახიერება. ასეთი ეფექტი მიღწეულია ახალ სადაღდმო და სასცენარო ტექნიკის გამოყენების წყალობით, რომელიც თავდაპირველად ჩვენში სტილური დისბალანსის, თხრობის შეწყვეტილობის შეგრძნებას იწვევს. სტატკური კამერით გადაღებული ბაროს გრძელი პანტომიმები, ძირითად ინტრიგასთან ნაკლებ დაკავშირებული დეტალები, პერსონაჟები, ფორმალისტური კაპრიზები და კომპოზიციური დახვეწილობანი თითქოს ჩრდილში აყენებენ მთავარ თემას. სინამდვილეში კი აქ ყველაფერი წინასწარ გათვლილია, მოწესრიგებული და თუმცა ეს წესრიგი წინააღმდეგება ჩვეულებრივ თეატრალურსა და კინემატოგრაფიულ კანონებს, იგი წარმოადგენს ცდას ეკრანზე გამოყენებულ იქნას სხვა ხელოვნებისა და საერთოდ კულტურის სუმარული გამოცდილება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ფილმი მარტო სინამდვილიდან გაქცევის მოწოდება არ არის. მისი მნიშვნელობა იმაშია, რომ იგი უჩვენებს შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსავალს და ეს უფლებას გვაძლევს იგი იმ ნაწარმოებთა რიგში დავაყენოთ, რომლებმაც თავის

დროზე სათავე დაუდეს პოლემიკას „მესამე ფაზაზე“.

და მაინც მე ვერ ვიტყვოდი, რომ უქანდაკის შვილები“ კარნეს საუკეთესო სურათიდან პრევერის საუკეთესო სცენარია. მისი სიახლე და ესე იგი მისი ესთეტიკური დასეულოება მეტისმეტად ზუსტადაა გამოთვლილი. მთელი ფილმის მანძილზე ეს ზუსტი გაანგარიშება განსაზღვრავს ეკრანისა და დარბაზის ურთიერთდამოკიდებულებას, განაპირობებს მაყურებელთა აღტაცებას და საერთოდ ყოველგვარ ემოციებს. ჩვენ მეტისმეტად აღტაცებული ვართ, იმის ნაცვლად, რომ გულწრფელად განვიციდით. ნაწილობრივ, რა თქმა უნდა, ეს კარნეს ბრალია. მისი გრამატიკა, სინტაქსი ზეადამიანურად სრულყოფილია, იგი არც ერთ ტექნიკურ შეცდომას არ უშვებს, რომელიც გასცემს გაუთვითცნობიერებლად იმპულსურ მოქმედებას, გულის ძახილს. აქ ყველაფერი ქირურგიულად სტერილურია, მაგრამ ამაში ალბათ პრევერიცა დამანაშავე. გენიალურმა სცენარისტმა მთელი გულით მიიღო ბაროს სახის კონცეპცია, მასში დაინახა ნავი, რომელსაც შეეძლო შეღწევა მისი სულის ყველაზე ღრმად მიმაღულ ნავსაყუდლებში. მისი ფანტაზია ჩარჩოებში ვერ ეტეოდა, გაჯალოებდა, განცვიფრებდა და ამ უშირეტი ფანტაზიის, მართლაც რომ არაჩვეულებრივი დიალოგის წყალობით, ფილმის გმირები გამორჩეული პიროვნებები ხდებიან (ავიღოთ თუნდაც ლარსენერი „დანაშაულებრივი სამყაროს დენდი“). როცა მათ უყურებ, ბანალურობა გენატრება. ძალიან მოსწრებულად თქვა პრევერზე დაწერილ სტატიაში როჟე ლეენპარდტმა: „შეიძლება „ქანდარის შვილები“ პრევერიანობის შედეგია, მაგრამ პრევერის შედეგრი არ არის. ჩვენ ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ კინოში პრევერის შემოქმედების უდიდესი მნიშვნელობა, მნიშვნელობა, რომელსაც ის იმ მომენტებში იძენს, როცა მისთვის მოხაზული საზღვრებიდან გასვლისას, კიდევ ხაზს უსვამს მას“. მარსელ კარნე მიხვდა ამას? შეიძლება ვიფიქროთ, რომ უქანასკნელი წლების ცდებმა შეცვალეს მისი გემოვნება, სულიერი განწყობა, მხატვრული ინტერესები. აი ჩვენს წინაშეა „ღამის კარიბჭე“.

იგი დაუბრუნდა თავის იდეას გადაელო ფილმი გამოსასწორებელ კოლონიებზე და ორმოცდაშვიდი წლის გაზაფხულზე შეუდგა

მუშაობას ფილმზე, რომელსაც ერქვა „დაკარგულ ბავშვთა კუნძული“, მაგრამ სხვადასხვა გარემოებამ არ მისცა სურათის დამთავრების საშუალება. რა თქმა უნდა, ეს არ მოხდა ფინანსური მიზეზებით, რადგან სურათს მაინცდამაინც დიდი თანხები არ სჭირდებოდა.

„ღამის კარიბჭეზე“ მუშაობისას კარნეს, რა თქმა უნდა, არ ჰქონდა ისეთი მალალი ამბიციები, როგორც „რაიკის შვილების“ გადაღებისას, მაგრამ სურათის დონეც ხომ ბევრად ნაკლებია. ფილმს არ გააჩნია არავითარი მხატვრული ღირსება. სამწუხაროდ, იგი მოძველებული, უსუსური და პრეტენზიული ჩანს. აქ იმის ცდაც კი არაა, რომ როგორმე ასცდნენ რიტორიკას, ან შენიღბონ მაინც, რიტორიკა ცვლის გულწრფელ აღმაფრენას, პროფესიული ოსტატობა უკიდურესად დახვეწილია. მაგრამ ყველაფერი ეს ზიანს აყენებს ჰუმანიტარულ სილამაზეს, რომელიც მხოლოდ უნაკლო ფაქტურაა, ზიანს აყენებს პოეზიას, მოხმობილს მარტოოდენ ატმოსფეროს შესაქმნელად. ამ თვალსაზრისით კარნე მართლაც „ბაროკოს“ მხატვარია, თუ „ბაროკოში“ იგულისხმება სწრაფვა გარეგნულის, ორამენტულის მიმართ. „ღამის კარიბჭე“ დაცემის ნიშნით აღბეჭდილი ფილმია. იგი ჩვენ გვიანტერესებს არა იმდენად თავისი რეალური ფასეულობის თვალსაზრისით, არამედ როგორც გარკვეულ პოეტის, გემოვნების, ატმოსფეროს ნიმუში, რომელიც ასახავდა ორი ომის შორის პერიოდში გამეფებული დაღლილობის მღელვარებას. შეიძლება სწორედ ამის გამო შეგვიძლია ჩავთვალოთ კარნე თავისი დროის ყველაზე დამახასიათებელ რეჟისორად. მას ყოველთვის სურდა სათავეში ჩასდგომოდა სკოლას და თავის კოლეგებზეც სწორედ ამ ნიშნით მსჯელობდა: „მან შექმნა სკოლა“ ან „მან ვერ შექმნა სკოლა“. და კარნემ საწადელს მიადო. მისმა ყველაზე დახვეწილმა ნიმუშებმა მისი მხატვრული მანერა ერთიანი სკოლის დონემდე აიყვანეს. და სწორედ იგივე მიზეზების გამო იგი ცხოვრებას უფრო მეტად ჩამორჩა, ვიდრე მისი თანამედროვე რეჟისორები.

ამბობენ, მხატვრის ნაკლი ხშირად მის ღირსებათა გაგრძელებაა. ასე იყო დრეიერთან, ვისკონტისთან. მაგრამ კარნესთან სხვა საქმეა. იგი სიფრთხილით უნდა მოეკიდოს თავის ნაკლოვანებებსა და თავის მხატვრულ გემოვნებას (1948 წ.).

P.S. წინამდებარე გამოკვლევის დირ. ნაწილი ომის პერიოდში დაეწერა. იმ დროს სწორედ დაეამთავრე მუშაობა „კარნესთან ასისტენტად ფილმზე „სალამოს სტუმრები“ და რომში ცხოვრობდი, იმ ზონისაგან შორს, რომელსაც ბომბავდნენ, როგორც ბევრი სხვა, მეც უსაქმოდ ვიყავი.

ისევე როგორც ბევრი სხვისი, ჩემი სიყვარულიც კინემატოგრაფის მიმართ იმ პერიოდში უნაყოფო და უიმედო იყო. მარსელ კარნე ფენომენი აღმოჩნდა. ის ერთი იმათგანი იყო, ვინც წინააღმდეგობებს გადალახავს ხოლმე, თუნდაც ეფემერული თავისუფლებისათვის. იგი ერთუზაზუსტად გვმატებდა. მართალი გითხრათ, ეს ძალიან გვეჭირდებოდა.

როცა თვალს ვადევნებდი კარნეს მუშაობას, მაცოცხლებდა, რომ მისი ყურადღება მუდმივად და თითქმის მთლიანად ტექნიკაზე იყო კონცენტრირებული, და მაინც იგი წარმოადგენდა გარკვეულ სკოლას, თაობას, ერს, იგი იმათაგანი იყო, ვინც კინოში მოიტანა ახალი აზრი, შეამბოხე სული, მგზნებარე პოლემიკური სიფიციბე.

სამწუხაროდ, დრო კარნეს წინააღმდეგ მუშაობდა და ახლა ასე მგონია, ყველა მხად ვართ ჩვენ ძველ შეხედულებებს გადავხედოთ. არ ვნანობ, რაც დაეწერე, მაგრამ ახლა რა თქმა უნდა, სხვანაირად დავწერდი. არსებითად კარნე თელი ეპოქაა — მაგრამ დაცემის ეპოქა. მისი გასაოცარი ოსტატობა, დახვეწილობა, მოუსვენრობა, მისთვის დამახასიათებელი, ზოგჯერ გამაღიზიანებელი შეჩვენება მშენიერისა უჩვეულოსთან, პოეტურისა შესანიშნავთან, ყველაფერ ამას ახლა უკვე აღარ ძალუძს მისი შინაგანი დაცარიელებულობის დაფარვა. უფრო მეტიც, ეს ყველაფერი ამტკიცებს, რამდენად აუცილებელია გემოვნების, გრძობის, პოეზიის განახლება.

კინემატოგრაფში ეს ყველაფერი შეიტანა ნეორეალიზმმა, ის თანდათანობით ვითარდება უკანასკნელი წლების ყველაზე ცნობილ ევროპულ ფილმებში.

საბჭოთა საქართველო № 10 1988 წ.

მეცხრამეტე საუკუნის პირველი ნახევრის თბილისის ხედი. სენის სიღრმეში მოჩანს მამადავითი, აივანი სახლები და მტკვარი.

ორბელანთა სასახლე. კედელზე თამარ მეფის ხატი და ერეკლესელი ხმალი ჰკიდია.

მსახური ნინია სამგზავროდ შეტრულ ბარგზე ყვინთავს.

გრიგოლის დედა — ხორეშანი თამარის ხატის წინ დაჩოქილი ლოცულობს.

ხორეშანი. შენ გვედრები, ქართვლის დედაო, დიდო თამარო, უკუთხოვე გზაი ჩემს კეთილ გრიგოლს. არიდე ტანჯვა და ცოდნებანი ამა სოფლისა. ყოვლადმღიერო, გარდმოხედე ჩვენს გვარს განდიდებულს ბაგრატიონთა ნაომარ ხმალათ. ძარღვეში სისხლს ნუ დაუშრიტავ ანთებულ ვაჟაც და ნუ გაუჭრობ დიდ სიყვარულს მამულას ციხისა. ამრავლენ იგი და დიდება უბოძე ერთგულს, პაპიეული სახლის ფუძე არ მოუშალო (შეპოდის გრაგოლი).

ბრიგოლ. წამოდექ, დედა! გეყოს ამდენი ლოცვა-ვედრება!

ხორეშანი. აბა, შენ იცი, ჩემო სიცოცხლე, თუ გაახარებ მოხუც დედაშენს! (კედლიდან ხმაღს ჩამოსხსნის) აი, ეს ხმალი, პაპიშენის — დიდი ერეკლეს ბრძოლით ნაწრთობი, აქ გელოდება, დაბრუნდები და ატარე მამულის მხსნელად!

ბრიგოლ. შენ ნუ იღარდება, მშობელო ჩემო, და აღეასრულებ.

(ემთხვევა ხმაღს. ისმის ბედაურის ჭიბინი).

ხორეშანი. გესმის?! როგორ ჭიბინებს უმხედრო ბედაური?! (ახე მოგძახის უპატრონო დარჩენილი შენი ქვეყანა!.. ეს დაიხსომე, შვილო ჩემო, თუ საქართველომ, ვით ბედაურმა, მისი მხედარი ძირს ჩამოგადლო, პირშერცხვენილსა სახედარიც აღარ შეგიცვამს...

ბრიგოლ. მესმის, დედა, მარად ვიქნები უერთგულესი მხედარი მისი!

ნინიპა (ძილში აბოდებს). დასცხე მაგ ურჯულეობს, დასცხე!

ხორეშანი. რაო, ნინიკა! რა ანბავია?

ნინიპა. მივდივართ, აბა, პო, კაი, ბატონო; ჩემი სიკვდილი, ჩამძინებია!

ბრიგოლ. სიზმარი ნახე?

ნინიპა. მერე როგორი! სასწაულთა, გრიგოლ ბატონო! ქაჭეთის ციხეში ვიყავი დატყვევებული და აი, ამ გორდა ხმლით თქვენ გამომიხსენით!

ბრიგოლ. ნესტან-დარეჯანი ყოფილხარ, ნინიკა ბიჭო!

ნინიპა. არა, ნამდვილად რუსთაველი ვიყავი და ქაჭეთი „ვეფხისტყაოსნის“ წერას არ მაცლიდნენ.

ბრიგოლ. კიდევ კარგი, თორემ დავილუპებოდით!

ნინიპა. არა, კი არ ვწერდი, გრძელია და ვამოკლებდი, ბატონო... მამა ნუ წამიწყდება, ახლაც ბურანში ვარ.

ხორეშანი. ვვედრი მაცხოვარს, კეთილად ახდეს სიზმარი შენი (გრიგოლს) მოდი აქ, შვილო! შენ რომ

ოთარ მამფორია

ჭიხვინებს უმხედრო ბედაური

ისტორიული ღრამა
მ ნაწილად

ვუაქვნი ელგუჯა მალრაქას

მოკმედი პირნი:

- ბრიგოლი
- ნინიპა
- ანო
- ოსტაპი
- ჰაჯი-მურატი
- ხორეშანი
- ნინო
- ანდრეი
- მარვა
- ნახტია
- ჟრმა ბრიგორი
- ალნიპი
- ბარიატინსკი
- მირზოევი

მეტლე, ნაიბები, მანდილოსნები, მეომრები და ყარაჩოხელები.

გამიჩნდი, ეს ბადურა გემოხა ჩვილსა, ბედნეგრების
ნიშანი და რჩეულთა ხედრი. ამას ბედისქუდს ეძახი-
ან, ვერც ტყუია ვასტრის, ვერც ვაჩხიბავს ეშმაკის
თვალი. (ყელზე ჩამოჰკიდებს)

ბრიგოლ. გმადლობთ, დედაჩემო!

ნინიბა. მე უბედურს, ეგ ბედისქუდი მინც ვა-
მომყოლოდა.

ხორბაშანი. შენთვისაცა მაქვს ჩემო ნინიკა, ყოვ-
ლისმფარველი ჭვარი ქრისტესი. აჰა, იტვირთე ბატო-
ნის ბედი!

(ჭვარს ჩამოჰკიდებს)

ნინიბა. ნუმც ამცდენოდეს მასთან ბედიც და უბ-
ედლობაც!

(ისნის ნარნარი ჰანგი, მოპირდაპირე სახლის ბან-
ზე ნინო, ეკატერინე და სოფიო „სამაის“ ცეკვავენ.
გრიგოლი სარკმლიდან უშვებულობს)

ნინიბა. ნეტავ ჩემს ბატონს რომელი მოსწონს?
ბრიგოლ. სამივე, ნინიკა, სამივე!

ნინიბა. დიდუ, რა გული გაუძლებს სამი ქალის
სიყვარულს, ბატონო ჩემო! (გრიგოლი ეზოში გამო-
დის.)

შაბტარინი. მიემგზავრები ამ დილით, გრიგოლ?
ბრიგოლ. მივიდივარ, გემშვიდობებით!

სოფიო. ხომ მალე გნახავ?

ბრიგოლ. აბა, რა ვიცი, რას მიმზადებს საწუთ-
როს ეტლი, სამოთხის ვარდნო!

ნინიბა. მალე, მალე დაბრუნდი!

ბრიგოლ. შენის თვალბის ეშხი აბა, სად გამაჩე-
რებს! ვინატრი, ერთხელ კიდევ მაჩვენე მაგ ლერწამ-
ტანის რხევა-რონიანი!

ვარდი ხარ? არა. ზამბახი? არა.

მაგრამ შენს დაწვზე აუვავებულიო

არიან ორნივე შეგავებულნი.

ნეტავ მას, ბულბულს, ვინც შენ ვარდს, ზამბახს
ზედ დამღერს მარად, ვით ეშხის ბანაკს.

ნინიბა. რა კარგი ლექსია!

ბრიგოლ. სიყვარულმა მათქმევინა, თვარა მე ვინ
— ლექსი ვინა?...

ნინიბა. ნინიკა ბაქრაძე, დაგიდგეს თვალები, შენი
ბატონისაგან ისწავლე რამე!

(შორიდან ისმის ღუღღისკის ჰანგი. შემოდიან ყარა-
ჩოხელები და მეღღუღეკენი.)

I შარბჩ. თქვენს გასაცილებლად მოვედით, გრი-
გოლ ბატონო!

II შარბჩ. თქვენთანა ვართ, ჩვენო მგონასო!

III შარბჩ. ჩვენო ფაიზობა კაცო!

ბრიგოლ. აბა, ერთი. ჩემი მუხამბაზი! (მეღღუღე-
კენი უტრავენ)

რტო აღვისა შენი წელი მგონია,

მაგ წელზედა ციხარტყელა მგონია.

ეგ თვალები ცაში ელვა მგონია,

ვარდის სუნთქვა შენი სუნთქვა მგონია,

ვინდ შეძინოს, მინც სულში მიზიხარ,

თვალს ავახელ, ზედ წამწანზე მიზიხარ!

(შემოდის მეღეტლე)

მეამბღე. ეტლი გელოდებთ, თავადო!

ნინიბა. უკვე დრო არი, ბატონო!

შაბტარინი. მშვიდობით, გრიგოლ!

სოფიო. ნახვამდის! კარგად იმგზავრე!

ნინიბა. ნახვამდის!

(გრიგოლი ნინოსთან განმარტოვდება.)

ბრიგოლ. ამ ვარსკვლავებში შენ ერთი მინც
მთავრეს მოგავხარს სხივმომფინარეს. ნინო, ეჭ, ნინო,
ლახვარო გულის, როდისმა გნახავ მე უბედურს!
ნინიბა. სულ მალე, გრიგოლ, მე აქ ვილოცებ...
შენ კეთილად დაბრუნდე...

ბრიგოლ. არ შევინანებ, ოღონდ შენს გულსა ზო-
გჯერ ვახსოვდი!

(ჯონდაბჭენი გამოდის ხორბაშანი.)

ხორბაშანი. აბა, შენ იცი, ნინიკა! ჩემი გრიგოლ
შენთვის ჩამიბარებია!

ნინიბა. ჩემთან არაფერი გაუტირდება, ქალბატო-
ნო!

ბრიგოლ. აბა, დაცხეთ მამამაჰური მგზავრული
(მეღღუღეკენი უტრავენ)

ხორბაშანი. იქნებ ვერც გნახო!

ბრიგოლ. დამშვიდდი, დედა! მე არ შევარცხენ ამ
წმიდა ლეჩაქს!

ხორბაშანი. ჩემო იმედო, ვინატრი ერთსა, შენ
დაგუკრიფოს ხელები ჩემთვის!

მეამბღე. აბა, წავედით, გრიგოლ ბატონო!

ბრიგოლ. მახლას, რა გაეწუხება, მივდევართ რუ-
სეთს!

(სცენა ნელა ბრუნავს. იქმნება შთაბეჭდილება
ეტლით მგზავრობისა. ღუღღისკის ჰანგი თანდათან
შორს იკარგება.)

ბრიგოლ. შეწუხებული ვუშჯერ გზას და მასზე
ეტლსა მიმსბროლსა

მიმტაცსა ყოვლის კეთილის, რაცა გვაქვს ამა
სოფელსა...

მიდიხარ სატრფოვ? მშვიდობით! მარად დღე ჩემი
კურთხევა

ცად მიმართ შენთვის მექნება, ვიდრემდის სულ
მელევა!

ნინიბა. ეს, მგონი, მცხეთაა, ჩემო ბატონო!

ბრიგოლ. მცხეთა... სვეტიცხოველი... პაპაჩემის
იჩაკლის საფლავი... რომელთან არის დამარბული
დიდება ივერიისა...

ნინიბა. ნათელი დაადგეს მის სულს!

ბრიგოლ. ესეც ღართისკარი... აი, არაგვის მშფო-
თავრე ტალღაც. ხედავ? დუშეთო.

ნინიბა. ეს რა ხელმა ააშენა?

ბრიგოლ. ანანურის ღვთისმშობლის ტაძარია!...
აჰა, ფასანაურიც... კაიშურის გზაზე საღამოვდე-
ბა...

ნინიბა. აქაური გზები კარგად გცოდნია, თავადო!

ბრიგოლ. რუსეთს არ ვყოფილვარ, ჩემო ნინიკა,
თორემ ჩვენი მხარე ხელისგულივით ვიცი.

ნინიბა. ბარაკალა, ჩემო ბატონო! ეს კი ვინ არი.
ახე მარტოდ რომ მიბანდალობს?

ბრიგოლ. რუსი ჯარისკაცია. ეტყობა, სამხედრო
სამსახურის გაუთავებია და ჩვენებური ღვინო გადა-
უტრავს.

ნინიბა. იქნებ რუსეთს მიდის, წაიყვანათ, ცო-
ლოა!

ბრიგოლ. ჰო, ბარემ წაიყვანათ. გამარჯობა, ჯა-
რისკაცო! საით გაიწევი?

ანდრეი. ჩემს ნაწილში, ბატონო პორუჩიკო!

ბრიგოლ. წამოგყე, ჩვენ მიგაცილებთ!

ანდრეი. დიდი მადლობელი ვარ! მამაბატო, ბა-
ტონო პორუჩიკო, ცოტა შექეიფიანებული ვარ! (ჩაე-
დება ეტლში.)

ბრიგოლ. საღარიპო ხარ?
ანდრეი. ნოვგოროდელი!
ბრიგოლ. ჩვენც იქით მივდივართ. ხომ არ წამო-
ხვიდლოდი?
ანდრეი. აბა, აქედან სად წავა კაცი. აქ ხომ სა-
მთხეა!
ნინიპა. ვიფიქრე, გული ამოუჭდება ტირილით.
მეც წამიყვანეთო, და, შენც არ მომიკვდე!.. რა გქვია.
მშობილო?

ანდრეი. ანდრეი!
ნინიპა. ჰოდა, ანდრეი, წერილს მაინც არ გავვა-
ტან?
ანდრეი. ნოვგოროდში? იქ ვინ დამრჩენია, ერთი
დედა და ერთიც გასათხოვარი და.
ბრიგოლ. იმათ მისწერე რამე!
ანდრეი. რა მივწერო?
ნინიპა. ის, რომ სამოთხეში ცხოვრობს!
ანდრეი. ჰო, მივწერ. თქვენ გადასცემთ?
ნინიპა. კი, აუცილებლად!
(ანდრეი წერილს წერს)
ნინიპა. სულ სხვა ქარმა დაქროლა, გრიგოლ ბა-
ტონო!

ბრიგოლ. იგრძენი?... ჩემო ნინიკა, აი, ეს არის
ბერი უახზეგი!
ანდრეი. მეც აქ ჩამოვხტი, ბატონო პორუჩიკო!
აქ დგას ჩვენი ნაწილი! მადლობელი ვარ, კეთილად
გველოთ, ნახვამდის!

ნინიპა. მოიცა, კაცო, წერილი თან მიგაქვს?
ანდრეი. ჰო, მართლა! (აძლევს წერილს და გარ-
ბის.)

ნინიპა. ახლა ეს საწყალი მოგრაღია და ჯარი სა-
მოთხედ ეჩვენება!... ამ ბარათს აუცილებლად გადა-
ვიცემ მაგის დედას!..

ბრიგოლ. ეპ, რა ცხოვრება, ქართველები ნოვ-
გოროდს მივდივართ, რუსი კი უახზეგში რჩება. სა-
დაურსა სად წაიყვანო, ამიტომ უთქვამს დიდებულ
რუსთველს.

ნინიპა. სანამ საქართველოს გზა მიიღევა, გულიც
მიიღევა, გრიგოლ ბატონო! არა, მე იქ ვერ გავძლებ,
თუ ჩვენი მთები არ დავინახე და ჩვენებურ კაცს არ
ცივებალმე, რა მომასვენებს?!

ბრიგოლ. მართალი ხარ, ნინიკა! სხვა საქართვე-
ლო სად არი!

ნინიპა. აუ, ეს რას გაუღის გრიადი, გრიგოლ ბა-
ტონო!

ბრიგოლ. წყალნი მთით დაქანებულნი
აღმახებრ უფსკრულს ჰცვივიან,
თერგი რბის, თერგი ღრიალებს,
კლდენი ბანს ეუბნებიან....


აბა, დღადაცაჯაჯი... ეს კიდეც არდონის ციხე...
მემატლმე. ხიდავთ, თავადო? ხიდი წყალს წაუღია!
ბრიგოლ. შე კაცო, ამხელა გზაზე ერთი სიტყვა
თქვი და ისიც წყალს წაუღიაო?!

ნინიპა. კი, აქ შევისვენოთ, გრიგოლ ბატონო!
ბრიგოლ. არა, ჩიქურ უნდა ვეკვეთოთ მდინარეს!
მემატლმე. დავიღუპებით, თავადო!

ბრიგოლ. აი, ეს ეტლი, ჩემო ნინიკა, ახლა ჩვე-
ნი საქართველოა, უნდა გავიყვანოთ სამშვიდობოზე,
უნდა გადავარჩინოთ!

ნინიპა. მაშინ მოგიკვდეთ თქვენი ნინიკა ბაქრაძე,
აქა ვარ!

მემატლმე. ახლა ეგ ეტლი გინდ რუსეთი იუოს.
გინდ საქართველო, მე ამ წყალში გამსვლელი არა
ვარ!

ბრიგოლ. აბა, ჩიქურ ვეკვეთოთ მდინარეს!
ნინიპა. ვეკვეთოთ, გრიგოლ ბატონო! 
მემატლმე (ჩუმად). ორივე რკინია, ბატონოსა და
მსახურისი!.. საშინაო, თავადო, ცხენები დაიხრჩობი-
ან, რა მეშველება?!

ბრიგოლ. აბა, მივდივართ!
მემატლმე. წყალი წავვიღებს!.. ხომ გითხარით, ეტ-
ლი გადაბრუნდება-მეთქი! თავს უშვევით, თავადო!
ბრიგოლ. ეტლსაც გავიყვანო, ნაირზეც გავაღო!
მემატლმე. დავიღუპებით!
ბრიგოლ. თუ ხელს გავანძრევთ, ღმერთი ჩვენს-
კენაა!

ნინიპა. მადლობა უფალს!
მემატლმე. მგონი გადავრჩიო!
ნინიპა. ნაირზე ვართ! ხელავთ? მზემაც გამოაქ-
ყიტა!
ბრიგოლ. ჰო, მზეს გამარჯვებული უყვარს, ჩემო
ნინიკა!..

II ს უ რ ა ტ ი

ნოვგოროდი. გრიგოლის ოთახის ღია სარკმლიდან
ჩანს ეკლესიის გუმბათები და სამრეკლოები. ნინიკა
გრიგოლის ჩექმებს აპრიალებს. თან წამაღაწწმე გა-
რეთ იქქრება. ისმის საყდრის ზარების რეკვა და
გალობა.

ნინიპა. ხვალ აღდგომაა, ჰრცხტეს განდიდების
დღე, მე და ჩემი ბატონი ამ დღეს პირველად ვხვდე-
ბით სხვაგან. ღმერთო, შენ გადმოხედე ჩვენს საქარ-
თველოს!.. ლამაზი ეკლესიები ცოცხია აქეთ. ისე, ქა-
რეთი თბილისზე დიდი არ იქნება. კიდეც რომ იუოს,
მერე რა! სწორად თქვა ჩემმა ბატონმა, კაცი შეიძლე-
ბა იაზონიაშიც იუოს, მაგრამ ცხოვრებით თბილისში
უნდა ცხოვრობდესო. ეს გულის ვარდი ჩემი ნახტია
რომ არ გაემცნო, ნამდვილად ჩიტვით გავაცხებდი
აქანა სულს. მაინც რა კარგი გოგოა, უნდა გავუტუდე
ბატონს, ვერუვი, რომ შეუვარბული ვარ (ისმის კარ-
ზე აკუნთ). კი, ის არის! (ჩექმებს მალავს და კარს
აღებს. კარებში გამოჩნდება დასახლალის ქალიშვი-
ლა ნასტია). მოდი, ჩემო სიცოცხლე! ახლა შენზე
ღუფქრობდი!

ნასტია. შენი ბატონი შინაა?
ნინიპა. დღეს დაავიანდება!
ნასტია. მართლა? აბა, შეაძლება ცოტა ხანს და-
ვრჩე!
ნინიპა. ცოტა ხანს კი არა, სიკვდილამდის ვინ
გავყურის?!

ნასტია. ძალიან გიყვარვარ?
ნინიპა. მიყვარხარო?! სამი თვეა აქა ვარ და სამი
ღამე არ მძინებია!
ნასტია. ყოველთვის ჩემზე ფიქრობ?
ნინიპა. აბა, ვისზე? დედ-მამა მე არ მყავს და
ცოლ-შვილი!
ნასტია. შენს ბატონზე არ ფიქრობ?

წინაშე. ბატონი იმიტომ მყავს, ჩემზე უნდა იფიქროს და იზრუნოს.

ნანსტია. საქართველოში ხომ წამოყვან?

წინაშე. წაგყვან კი არა, თუთრი რაშით მოგიტაცებ და ტყვისაზივთ გაგაქროლებ!

ნანსტია. მომიტაცებ?! რატომ, მე ხომ წინააღმდეგი არა ვარ?!

წინაშე. ასე გობია, უფრო ვაყვაცურია.

ნანსტია. მაინც როგორია საქართველო? შენ რომ წერილი ჩამოგვიტანე, იქ ჩემი ქმა ანდრეაშა იწერება — ნამდვილი სამოთხეაო.

წინაშე. სამოთხეში მე არ ვყოფილვარ, მაგრამ მე მგონი კი გავს! მაღალი მთებია ზამთარ-ზაფხულ დათოვლილი, აქაფებული მდინარეები, ყურძნით სავსე საწინახლები; ქუჩაში რომ მიდინხარ ხილით დახუნძლულა ხეები თვითონ გეპატავებთან — დაგვიკრიფო! ყველაფერია, სული და გული, რაც გინდა!

ნანსტია. ჭერ კიდევ ბავშვობაში ვიცნებობდი ორ რამეზე — მენახა საქართველო და მყოლოდა თმახუჭუკა თოჯინა.

წინაშე. საქართველოს იქ განვენებ, თმახუჭუკა თოჯინას კი აქ მოგიხერხებ როგორმე. (შემოგებევია, აკოცებს).

ნანსტია. კარგი, სირცხვილია! (წინაყ სუფრას აწყოებს).

წინაშე. ესეც აღუქანადრული, ანუ ხვანჭარა, შენ რომ მოგწონს, ფუცხუნა და ტუცილი. ა, ბატონო, კახური ჩურჩხელაც, რქაწითლის ბადაგში ამოვლებული. ჩემი ხელით გამომცხვარი ხაქალური, ანუ ხაქო და პური. ესეც საადგომო წითელი კვერცხები. ხვალ აღდგომა!

ნანსტია. ვიცი, ქრისტე აღდგა!

წინაშე. კეშმარტად!

ნანსტია (თქმა უკირს). ძალიან შეგეჩვიე, ჩემო წინაყ, შეშინია, ჩვენი სიახლოვე ცუდად არ დასრულდეს!

წინაშე. არა, რა უნდა მოხდეს, აგერა ვარ მე, შენი მფარველი! (მოისწინს ჭვარს და ჩამოჰკიდებს) აი, ეს ჭვარი დღეიდან შენ გქონდეს, დაგფაროს ამისმა მადლმა და აღდგომის ძალიამ!

ნანსტია. ამ ჭვარს სიკვდილმდე თან ვატარებ, ჩემო წინაყ, ჩვენი სიყვარულის ნიშანად!

წინაშე. ვაჟისა და ხარდნის მეგობრობა ხომ გაგოგონია?!

ნანსტია. ხარდანი არ ვიცი რა არის!

წინაშე. რაზეც ვაჟია შემოხვეული, კვიგო, ხარი. ნანსტია. კი, ვიცი, მინახავს.

წინაშე. ჰოდა, იმ ხარდანმა დაიფარა ნორჩი ვაჟი, მერე ხარდანს ძირი მოერყა, უნდა წაქცეულიყო და ვაჟი უფრო მაგრად ჩაეხვია — შენ ჩემი მეგობარი იყავით. ნეტავი მე ვკვდებოდე და შენ მეხვეოდე ვაჟივით (აკოცებს).

ნანსტია. მაშ, ვაჟისა და ხარდნის მეგობრობას გაუშმარჯოს!

წინაშე. ესე იგი ჩვენს სიყვარულს! (შესვამენ ლენოს).

წინაშე. ერთი. ჩემო სიცოცხლე, ის მიმღერე, გუშინ რომ აღლუნებდი! (ველდოდან ჩამოხსნის გიტარას).

ნანსტია. შენი ბატონი რომ მოვიდეს?

წინაშე. ჩემი ბატონი ლეკვებს წერს და სიმღერას დაგვიშლის? (ნასტია მღერას რომანსს).

წინაშე. შენ გენაცავლე, იადონი ხარ, გვირგვინი ხარ და სამოთხის ჩიტი ხარ! (შეუმჩვევლად შემოქმედს) გრიგოლო, უსმენს ნასტიას სიმღერას და სიმღერას აყვება).

ნანსტია. რა კარგი ხმა გაქვს, ჩემო წინაყ! აქამდე რატომ არ მღეროდი?! (დაინახავს გრიგოლს). გრიგოლ დიმიტრის ძე?! (ნასტია გავრთვარბის).

ბრიგოლ. წინაყ ბებო, როგორ აგწითლებია ეს თოვლივით გაფიქნებული ქალი! (წინაყ თავს დახრის).

წინაშე. მართლა რა ყოფილა ეს სიყვარული, გრიგოლ ბატონო!

ბრიგოლ. რომ ჩამოვდეით, ეს ქალაქი არ მოგეწონა, არც რუსული ენა გეკმაშნია. ახლა?

წინაშე. ახლა, ნასტიას ფურტულა რომ ვუხმენ, ასე მგონია, ჩვენი სიონის ღვთისმშობელი გალობს... თუ ღმერთმა ინება ჩემი და ნასტიას შეუღლება, მაშინ ვიტყვი, რომ ნამდვილად შეუერთდა საქართველო რუსეთს! (გრიგოლა იცინის).

ბრიგოლ. ასეა, ჩემო წინაყ! უეშხოდ კაცი ემსგავსება ფურტურს ხესა. უხაყვარულად რა სანატრელ არს სიპრავლე დღეთა. სიცოცხლე შევნი სიყვარულითა.

წინაშე. ახლა თქვენი ლეკუები უნდა ვიჭებორო და ძილისპირულივით ვუკითხო ნასტიას.

ბრიგოლ. ახა, შენ იცი! (წემოდის დიასახლისს მარტა).

მარტა. მოვილოცავთ მომავალ აღდგომას, გრიგოლ დიმიტრის ძე, ქრისტე აღდგა!

ბრიგოლ. კეშმარტად. ქალბატონო!

მარტა. დღვის გულისათვის, გრიგოლ დიმიტრის ძე! ნუ მიწყენთ, ამ თვის ბინის ქირა წინასწარ უნდა მომცეთ! ძალიან მჭირდება!

წინაშე. მიეცით, უარს ნუ ეტყვით, გრიგოლ ბატონო, ძალიან გობოვთ!

ბრიგოლ. კი, ჩემო წინაყ, მიეცემ! (მარტას ფულს გაუწვდის) ახა, ინებეთ ორი თვის!

მარტა. ღმერთმა დიდი სიცოცხლე მოგცეთ, გრიგოლ დიმიტრის ძე! რა კეთილი ბრძანდებათ! ჩემი ქალიშვილი ნასტია ჭერ ნორჩია, ქეკა ქუინტი ყველავითი აქვს, მაგრამ, როგორც ხედავთ, უკვე გასლობივარია, ხელის შეწყობა უნდა. ლამაზი გოგოა, მაგრამ მზითვი მაინც სჭირდება.

ბრიგოლ. ნასტიას ათხოვებთ? (წინაყ ყურს ცქერტავს)

მარტა. უკვე დროც არი, კარგ ვაყვაცხ სურს მისი შერთვა. აი, თქვენსავით პორუჩიკია, ჭვარ-მედლეებით ჩამშვენებული. გუშინ დემთან იყო და ნასტიას ხელი მოხვია.

წინაშე. ვაი შენს თავს, წინაყ ბაქარაძე, შენი შეყვარებულის გასათხოვარი მზითვი შენს ბატონს აუბიდე?!

მარტა. დიდი მადლობა, გრიგოლ დიმიტრის ძე! თუ რამე დაგჭირდეთ, არ მოგერიდოთ (გაღის).

წინაშე. შენ ვის ქირდება, ბებო!

ბრიგოლ. ნუ დღეავ, ჩემო წინაყ, ნასტია მაინც შენი იქნება!

ნინია. არა, სულაც არ ვლავ, ჩანდაში წახულა! კი მარა, ეს ბინის ქირა მაინც რატომ მივეცით წინასწარ? (გულმოსულა სარკმლიდან იციქრება.)

ბრიგოლ. რუსეთში ხალხი ხელმოკლედ ცხოვრობს, ჩემო ნინია!

ნინია. სამაგეროდ ჩარი ჰყავთ ბევრი, რას ჰგავს ეს ეკლესიები: გუმბათი ახალციხურ ხახვს მიუგავს!

ბრიგოლ. ახლა რაც ნახტას ამხავი გაიგე, ალაფერი მოგწონს!

ნინია. არა, ჩვენთან ტაქრის თაღები ანგლოზის სახუღარს ჰგავს. რატომ ჩვენსავით არ აშენებენ ესენი საყდრებს?

ბრიგოლ. ჩვენ უპკელესი ქრისტიანები ვართ!

ნინია. საქმედ მაგაშია, გრიგოლ ბატონო!

ბრიგოლ. ახლა ისტორიას ვინ უყურებს, ვინც მრავლად არი, ჭვარიც მისხა და ბატიც.

ნინია. მაპატიე, გრიგოლ ბატონო!.. წავალ ბაზარში, საადღომო სუფრას კიდეც რამეს შემოვამატებ!

ბრიგოლ. ჰო, წადი, და ნახტაზე ნუ ნადვლობ!

ნინია. არა, ყველა ქალი ერთნაირია, მხოლოდ სახელები აქვთ სხვადასხვა (გრიგოლი იცინის).

ბრიგოლ. ახა, ჩემო ნინია, იქნება წიწკა იშოვო!

ნინია. აქანა სიშწრის მეტი არაფერი მინახავს და ერთი წიწკა ვერ მიშოვიან ვეცდები, ჩემო ბატონო! (გადის).

(გრიგოლი საწერ მაგიდას მიუჯდება).

ბრიგოლ. წინაპართა სისხლი აწ ჩვენს შორის არაღ მდინარებს,

თავისუფლება განქრა ჩვენთვის,

რადა გვხარებს!

ესე ნაყოფი აქვს მარადის

ცულდა მონებას,

ბედო. ნუ გძინავს, განიღვიძე,

ისმედ ვაებან.

(შემოვარდება აღელვებული ნინია).

ბრიგოლ. რა მოხდა, ნინია?!

ნინია. რატომ არ დაშვებს ორივე თვალი, ბაზონო! აი, აქვე, ახლა, დიდა ალაყაფის წინ, ჩვენი თავადები ენახე ბორკილგაყრღო. ჩემს თვალწინ გაატარეს.

ბრიგოლ. რას ამბობ?!

ნინია. ელზხარ ერანთავი ვიცანი, ოქროპირ ბატონიშვილმა ხელად დამიქნია. დანარჩენებს იმოდენა წვერი ჰქონდათ, სახეზე ვერ შევიცანი.

ბრიგოლ. ღმერთო ძლიერო! ვინ უღალატა მამულის ზეცას! ნუთუ დაატყვევებს შეთქმულნი? (ისმის კარზე კაკუნს). გაუღე ნინია!

ნინია. არა, ბატონო, გული ცულს მეუბნება, თქვენ როგორმე წადით და მე შევხვდები!

ბრიგოლ. მოვიდეს ვინც არს! (კარს თვითონ აღებს. შემოდის ჟანდარმერის ბოლკოვნიკი) მოხარული ვარ თქვენის გაცნობით! რა გნებავთ ჩემგან?

პოლკოვ. მთავრობის ბრძანებით, ბინა უნდა გავჩხრიკოთ და გავიგოთ, რა წიგნებია გაქვთ!

ბრიგოლ. ჩემი ბიბლიოთეკა ისე დაიბინა, ამისთვის დიდი დრო არ დაგჭირდებათ! (ბოლკოვნიკი იწყებს ჩხრეკას).

პოლკოვ. ესეც დეკაბრისტო პოეტის რილევის „ნალივიკოს აღხარება“, ესენი კიდეც სხვა ხეუნაწერები. მე დამავლეს გკითხოთ თქვენ, ფიცმიღებული ოფიცერი ხართ და სიმართლეს იტყვიან რილევის „ნალივიკოს აღხარება“ თქვენ თარგმნით ქართულად? ბრიგოლ. დიახ!

პოლკოვ. „იარალი“ თქვენ დაწერეთ? ბრიგოლ. დიახ!

პოლკოვ. რა გინდობათ გამოგებათ ამ ლექსით? ბრიგოლ. ის, რაც გამოხატულია — ქართული დროსტარება და ლხინი!

პოლკოვ. საყურადღებოა! თქვენ დაპატიმრებული ხართ გენერალ-ადიუტანტ ორლოვის განკარგულებით! (შეხვევს ხელნაწერს.)

ნინია. რატომ, რას ერჩით?

პოლკოვ. თქვენ ვინა ხართ?

ნინია. მე მხანური ვარ, მეც წამიყვანეთ!

პოლკოვ. დაპატიმრებულ ბატონს მხანური აღარ სჭირდება!

ნინია. ნინია მოგიკლევს, ბატონო გრიგოლ, თუ მიგატოვს! (მიჰყვება).

ბრიგოლ. რა კარგად მითხარ, ჩემო ტატო, ჩემო დისწული: „ძიავ, ყაბახი, სამშობლო შენი, წაგართვა ავის ენისა გესლმან“.

პოლკოვ. წავიდეთ! (გრაგულა მიღს, ნინია თან მიჰყვება.)

პოლკოვ. თქვენ გიბრძანებს, რომ დარჩეთ! (პოლკოვნიკი და გრიგოლი გაიან).

ნინია. ვაი, შენ თავს, ნინია ბაქრამე! რა აღდგომა გითენდება?! ცულად ავიხდა სიწმარო, რუსეთს წამოსვლის წინ რომ ნახე, ქაჭებს ჰყავდი დატყვევებული. მაშინ შენმა ბატონმა გიხსნა, ახლა შენ უნდა უშველო! ახა, ჩქარა! (დაიწოქებს ხატის წინ) ღმერთო.. აღდგომის ძალისაო, ჩემი ბატონი გადამირჩინე. მე კი მიბრძანე და საითაც მიმანიშნებ, იქით წამოვალ! (შეშფოთებული შემოდის ნასტია და მარტა).

ნასტია. რა მოხდა, ჩემო ნინია?!

მარტა. ხომ მშვიდობაა?!

ნინია. ჩემი ბატონი დაპატიმრეს!

ნასტია. გრიგოლ დამიტრის ძე?! რატომ?

მარტა. ღვთის გულიხათვის, უკან წაიღე ეს ბინის ქირა, იქნებ ამ ფულით რაიმე უშველო!

ნინია. არა, ბატონს ეწყინება!

მარტა. იქნებ დასჭირდეს, ცაღოა ეგ ღვთისნიერი კაცი! (ნინია ნაჩქარევად მიდის).

მარტა. თქვენ ხად მიდინართ?

ნინია. ჩემს ბატონთან!

მარტა. წადით, მე კი თქვენს ბატონზე ვილოცებ!

ნასტია. მეც წამოვალ შენთან ერთად!

ნინია. შენ იმ პორუჩიკთან წადი, ვისთვისაც დედაშენი მშითვეს გიშადავს!

ნასტია. არ დაიჭრო, ეგ სისულელე!

ნინია. (გარბის). მშვიდობით...

ნასტია. დედა!..

მარტა. ნუ სტორი, თუ უყვარხარ, მაინც დაბრუნდება. (შორს ისმის ეკლესიის ზარების რეკვა და აღდგომის წინღამის ლოცვა-გალობა, „მწუხრის ზარები“).

თბილისი. ნარიყალას ძირში პატარა საკანი, სამხრეთ-
ებუარილი და წვერმოშვებული გრიგოლა საკანში ზის.
დარაზულ კართან ზედაზედველი ოსტაპი დგას.

ბრიგოლ. დამკნარ სელებით ჩამომივდეს ეს ავ-
გაროზი, მაგრამ უიღბლო გამოვდებით დედაც და შვი-
ლიც. ველარ გიხსენებ, მეშინია, გული მიკვდება,
დღეს რომ უჩემოდ მოგაყარაან მიწას, მშობელო...
ჰეი, ძმობილო, დაღრა ახლა?

ოსტაპი. მერედა, შენთვის ხელ ერთი არ არი?
ბრიგოლ. არ არის სულ ერთი, ჩემო ძმობილო!
მშობელი დედა თუ გავს ცოცხალი?
ოსტაპი. მყავს, როგორ არა!
ბრიგოლ. აბა, დედაჩემს დავხვდეთ დამარხავენ! დროც
მიტომ გკითხე!

ოსტაპი. თუ ასე არის, მოსაღამოვდა.
ბრიგოლ. და დაბინდებო ჩვენი გეარის ფუძე და
ქერი. ნეტავ მაჩვენა, ვინ ასწია კუბო მშობლისა, ვინ
დაუხუტა ჩემს ლოდინში მიღებული თვალები ბეჩავს,
ვინ მიაცილა სამარგედ. მუჟა მიწა ვინ მიაყარა უქი-
რისუფლოდ დარჩენილ ცხედარს.

ოსტაპი. მაინც რად ჩამოგიყვანეს საქართველოში!
დედის სიკვდილს ხომ ვერ გაიგებდი! მთელი რუსეთი
საპატიმროა, ერთი ტუსადიც იქ ყოფილიყო, რა მო-
ხდებოდა?

ბრიგოლ. უცხო მხარეში პატიმრობა არაფერია, სა-
მშობლოში კი მძიმეა და აუტანელი. ბედნიერი ხარ,
მეგობარო, ცის ნაქერს ხედავ ჩემი ქვეყნისას!

ოსტაპი. ბედნიერიო, ასე სთქვი, არა? რა ბედენა
ცის ნაქერი! როგორ გგონია, წინ თუ გდარაჯობ, მეც
აქ ვარ პაპატიმროში? ისე დელამდა, არ წამიხმე-
სებია.

ბრიგოლ. გააღე კარი, აბა, პურის ნატეხი გავი-
ყოთ ძმურად!

ოსტაპი. არა, როგორ შეიძლება!

ბრიგოლ. ვაადე, ნუ გეშინია! (ოსტაპი შიშით აღ-
ებს კარს. გრიგოლა პურის ნატეხს უწევდის),

ბრიგოლ. აბა, გამომართვი, ქამე, ღმერთმა შევარ-
გოს! აბა, თამაშავ ცმოსწიფე, ნუ გერიდება! ასანთის
ციცხლი მიც მიწილადე! (ოსტაპი პურსა და თამბა-
ქოს გამოართმევს, გრიგოლს ასანთს გაუქრავს და
კარს გაიკეტავს).

ბრიგოლ. გიშველოს ღმერთმა, იქნებ ამ შხამით
გავთოკო გული.

აწ სად წარვიდენ ნეტარების წაშნი ძვირფასნი,
რომე აჩრდილიც არა დარჩა ჩემდა ნუგუშად!
ჰეი, ძმობილო, დაღამდა, ბრა?

ოსტაპი. გარეთ უფრო ბნელა, ვიდრე საკანში.
ერთი ვარსკვლავიც არ ჩანს ზეცაზე.

ბრიგოლ. შენ მაინც სად ხარ, ჩემო დამო! დრო,
სახსრველი! ამა სოფელს შენ დამშობი მხოლოდ და
განმისვენე კვეთებთან ბოროტ მხედრისას!..
(ბნელში ფხაკერფით მოიპარება ნინია).

ოსტაპი. შესდექ! ვინ მოდის?!

ნინია. მე ვარ, შინაური, როგორც იქნა, შენამ-
დე მოვალფი და ყელი არ გამოშვრა ახლა. ეს წერი-
ლი პატიმარს გადაეცე.

ოსტაპი. წერილი?! არა!

ნინია. მაშინ მაჩვენე და დამალაპარაკე!
ოსტაპი. პატიმარს ვერ გაჩვენებ!

ნინია. რა მოხდა, შე კაცო, სახლში კი არ წავი-
ყვან, ისე დაგიტოვებ!

ოსტაპი. აქ ვინ გამოვიშვა?

ნინია. შენზე უფროსმა.

ოსტაპი. მაშინ წერილი მომეცი და გადავცემ!

ნინია. აბა! აბა, შენ იცი! (ოსტაპი კარს აღებს.

ნინია უცებ საკანში შევარდება).

ნინია. პატრონო გრიგოლ!

ბრიგოლ. ჩემო ნინია! (გაღებუვიან. ოსტაპი ნი-
ნიას გარეთ ექაჩება.)

ნინია. რა გინდა, შე კაცო, საკანიდან ხომ არ გა-
ვრბივარ, შეგნით შემოვვარდი!

ბრიგოლ. გეშუდარებო, ძმობილო, ერთის წუთით
დაგვტოვე ერთად!

ოსტაპი. რა ვქნა?! მე მიყვარს თქვენი ხალხი, მა-
გრამ სამსახური სამსახურია!

ბრიგოლ. ძალიან გთხოვ!

ოსტაპი. კანდაც, განდაც ჩემი თავი, კარცერში
ჩამხვამენ, სხვა რა იქნება!

ბრიგოლ. ნუ გეშინია, ძმობილო, მალე დავამთავ-
რებთ. შენი სახელი?

ოსტაპი. ოსტაპ.

ნინია. ა, ოსტაპ, საყვარელო, ეს შენ, რომ რამე
იყოს, გამოგადგება! (ფულს ჩასტენის ჯიბეში, ოსტა-
პი კარს გაიკეტავს).

ბრიგოლ. ჩემო ნინია, დარჩალეთ, ბიჭო, დედა-
ჩემი?!

ნინია. თქვენს მაგივრად მივყავრე მიწა უბედურს!

ბრიგოლ. საბრალო დედა!.. ფეშმია, ტატო...

ნინია. არა უშვით, ჩემო პატრონო!

ბრიგოლ. ნინო, ნინო სად არი?! წინანდლის ვარ-
დი?!

ნინია. ეპ, სიყვარულში ორთავე უიღბლო გამო-
ვდებით! მაგრამ თქვენგან გამოიგია: დედაკაცი არ
ღერს იმად, მისთვის ნახვარი ნეკი მოიჭრა. აი, მეს-
მის მამულის სიყვარული. მისთვის თავდადება, მის-
თვის სიცოცხლე, მისთვის სიკვდალი! (გარედან ისმის
დღღღუკის სევდიანი ჰანგი.)

ბრიგოლ. თქვენი ქირიმეთ, ყარაჩოხელნო, გახ-
სოვართ კიდევ?!

ნინია. როგორ არა, გრიგოლ პატრონო! დედაშენს
სამარეც გააპატიოსნებს, ახლა ყველანი იქ იყვენ!

ოსტაპი. ჩქარა დაამთავრეთ, საცაა შემცვლელი
ღუშავიც მოვა!

ნინია. რამდენიც გინდათ იცვალეთ, აქედან მა-
ინც არ გავაღ!

ოსტაპი. დავიღუბე! ჩვენი უფროსი მოდის!
(საკანში შემოდის ქანდარბთა უფროსი და ოსტაპი,
ნინია კარს უკან კედელს აეკრება).

ქანდარბთა უფროსი (კითხულობს ოქმს). „ბარონ
როჟენის განკარგულებით. პორუჩიკი გრიგოლ დიმი-
ტრის ძე ორბელიანი, 1832 წლის ქართველ თავად-
ანზურთა შეთქმულების ნაწილობრივ მონაწილე,
რომელმაც თამგზა დეკარბისტი პოეტის რიღვევის
თხზულება „ნალივაციოს აღსარება“, მიჩნეულია მეშ-
ვიდ თანგრძობელსა და მამულებს. პორუჩიკი გრიგოლ დი-
მიტრის ძე ორბელიანი დაუყოვნებლივ გადაყვანილი
იქნეს ქ. ვილნოში და საქართველოში ჩამოსვლა აუკ-

ჩაღოს რამდენიმე წლით. ვასაგებია, რისთვის ზი-
ხართ?

ბრიტოლ. მე არ ვზივარ, მე ვდგავარ!
შ. უშრ. აა, ხელი მოაწერეთ! (კართან მიმალუ-
ლი ნინია გრიგოლს მივარდება.)

ნინია. არ მოაწერო, გრიგოლ ბატონო!
შ. უშრ. კი მაგრამ, შენ ვინ ხარ?!

ნინია. მე ის რილევი ვარ, ვისი თხზულებაც
თავადა თარგმნა!

შ. უშრ. საყურადღებოა წავედით! (მიჰყავს გრი-
გოლი და ნინია). შენ კი აქ უნდა დარჩე, პახუხი ავო!
(ოსტაპი. მეე?)..

შ. უშრ. დიახ, სალახანა! (ჩამოართმევს თოფს.
გელიდან ვასალებს გამოპლგეჯს და ჩაპკეტავს საკან-
ში).

IV სურათი

ორბელანთა უკაცრიელი სასახლე. შემოდის გრიგ-
ოლ, შტაბს-კაპიტნის ფორმა აცვია. ყველაფერს სევ-
დიანად ათვალეობს.

ნინია თანაგრძობით უკან დაჰყვება.

ბრიტოლ. დაბერებულხარ, ჩვეო სასლო... და მო-
მაცდავის თვალეობით დავიჭუბავს ღია სარკმლები!
(ნინია სარკმელს გამოაღებს).

ნინია. არა უშავს, ჩემო ბატონო! ყოველივე გა-
მოსწორდება. ცოტა დრო კი არ გასულა, სად არ
ვიყავით, დონჭო, ვილნოში, ალექსანდრეში, სტავრო-
პოლში და პოლონეთში. ვინ იცის, კიდეც სად... აი,
ბოლოს კი ისევ აქა ვართ!.. (გრაგოლა მიდის თამა-
რის ხატთან, აღებს ჩამჭრალ, მიღუღულ სანთელს.)

ბრიტოლ. აი, სანთელი დედაჩემთვის რომ დაან-
თო რუსეთს წახვლის წინ. დამწვარა იგი და ლო-
დინში ჩამოღვენილია... ასე დაიწვა დედაჩემის ოც-
ნება ჩემზე...

ნინია. კარგი, ბატონო! ღმერთს ნუ სცოდავთ,
მშვიდობით დავბრუნდით და მშვიდობა იქნება ამ
სახლში... ხომ გახსოვთ დედათქვენის ანდერძი — კე-
რას ნუ გააციებო! (ნინია ქვის ბუხარში ეცეხლს ან-
თებს).

ბრიტოლ. შენ, გაიხარე, ჩემო ნინია, ჩვენს მამა-
პაპურ ჩამჭრალ ბუხარში კერის ცეცხლი ისევ ღუ-
ღუნებს! მაგრამ ბუხართან შესაქცევად არა მცალია.
ვერც მუჰის ღმერთებს დავედოლები. დღეს დაღეს-
ტანში წყდება ბედი საქართველოსი. მესმის კახეთის
მიწის ბუხუნი და გატაცებულ ჩივლთა ტირილი. წი-
ნაპის სისხლი იქით მეძახის!

ნინია. ჭერ ამ გაპარტახებულ სასახლეს მივხე-
დით, ბატონო, დედის საფლავსაც პატრონობა უნდა!
ბრიტოლ. არა, ნინია, ვიდრე მის სპაროვანს შე-
მიგინებდნენ, მანამდე უნდა შევცნა ხმალი!

ნინია. დაიხვეწეთ, ნუ ღელავთ, ყველაფერი კარ-
გად იქნება! ამდენი ვიხტიალეთ, გრიგოლ ბატონო,
და, ორთავანი მაინც უცოდშვილოდ დავრჩით. (მი-
ღის შიშველი ქალის ქანდაკებასთან) მე ისევ ამ ქალ-
ზე დავიწერ ჭვარსს! ჩა, რას იტყვით, თქვენ, ქალბა-
ტონო? (სელკავს გაუეთებს) ხმას არ იღებ? კარგია,

მუნჯ ცოლს რა სჯობია! (აკოცებს) მაგრამ ცივი ხარ,
ძალიან ცივი!

ბრიტოლ (ხარხარებს). ავაშენა ღმერთთა ნივთი
ბიჭო, დიდი ხანია ასე არ გამიძინია! (ისმის ვარსკვლავსა
კუნი.)

ნინია. მადლობა უფალს, გესმით, ბატონო? უკვე
კარზეც აკაუნებენ!

ბრიტოლ. კეთილი იყოს შენი ფეხი, კეთილი კაცო-
გაუღე, ნინია!

ნინია (კარს აღებს). დასწყველოს ღმერთმა, ეს
მევალე საიდან გამოჩნდა?!. მირზოვეია, ბატონო ჩე-
მი! (შემოდის ჩასუქებული ვაჟარი).

მირზოვეია. ველარ მიცან, ბიჭო ნინია?!

ნინია. გამდიდრდებით!
მირზ. კნიაზს ვახლავარ! მამილოცნია, მამილოცნია!
დიდი კაცი ხარ, შტაბსკაპიტნად დაბრუნებულხართ!
მინარია, ჩემმა შუგე, ძალიან მინარიაან.

ბრიტოლ. როგორა ხარ, თბილისს რა ამბებია?

მირზ. ცული, კნიაზო, რუს ხელმწიფე შამილს ჩვე-
ნი ფულით ეჩხუბის, ხალხში დავერია არ არი. საქო-
ნელი არ არი. ვეჭიხლს ძალა არა აქვს და კაცს კა-
ტედ — ულვაში. აი, თქვენისთანა ხალხი ცოტანია, პე-
ტიონსანი და სიტყვის პატრონი. ჩინი ხომ მიიღე, არა?
კიდეც ბევრ რამეს მოგცემდნენ, აი!

ბრიტოლ. გამდლობთ, მაგრამ შენ რაც გინდა, ის
ჭერ არ მოუციათ!

მირზოვეია. მამ, უფულოდ მსახურებ? ცხონებუ-
ლია დედათქვენმა ხორეშანმა სიკვდილის წინ, ყველა
მევალე დაისტუმრა. მარტო მე დავრჩი თქვენს იმე-
ზე. პაი გიდი, რა სასახლე გავერანებულა! აქ კაცი
ალარც იცხოვრებს. კნიაზო, ფული თუ არ გაქვს,
შლავათი ჩემზე იყოს, ამ დანგრეულ სახლს დავი-
გირაკვებ და მშრე გამაიხსნი.

ბრიტოლ. ვიდრე ეგ გაბრეკილი თავი არ წამიცილია,
დამეკარგე აქედან, შე ჩარჩო, შენა! პაპისეული სახ-
ლი ვალე გინდა გამოიქვიითო?!

მირზოვეია. მე გინდ თავი წამაცალე (იღებს ვეჭ-
სილს), ამას კი ერთი ციფრით კი არ დააკლდება. მეც
ძალიან ჩავარდნილი ვარ. ვაჟარბა არ არი, ნალო-
გებო ბევრია. ყველას ჰამა უნდა. დიდი და პატარა
ჩემს ციხურაზე, ფული კი არა.

ნინია. თითებზე იმდენი ძვირფასი ბეჭედი გაქვს
წამოცმული, ერთ ქალაქს იყიდ!

მირზოვეია. ბეჭედი?! (უჩვენებს ვეჭსილს) ამა-
საც ბეჭედი აქვს, მაგრამ შენი ბატონი ვალს იძლევა?!
ბრიტოლ. კარგი, წადი, მოგცემ, არ დავეკარგებ!

მირზოვეია. შენს იმედად ვიქნები, კნიაზო! (გაღის).
(ისმის კარზე კაკუნი)

ბრიტოლ. ისევ მძახუნდა ეს ძალღობაირო! გაუ-
ღე, ნინია!
(ნინია კარს აღებს.)

ნინია. წერილია, ბატონო ჩემო! წერილი! (გაღა-
სცემს გრიგოლს.)

ბრიტოლ. ტატოს ხელია, ჩემი დისწულის! ვენა-
ცვალე, რა ხანია აღარ მინახავს! (კითხულობს ბა-
რასს.)

...მე შინაგანი ხმა მიწვევს საუკეთესოს ზედრი-
საკენ, ...მაგრამ კაცი მინდა, რომ ამ პატარა ღრე-კლდის
გამიყვანოს. და დავდე გაშლილს ადგილს ოპ, რა თა-

ვისუფლად ამოვისუნთქავ მაშინ, რა ხელმწიფურად გარდავხედავ ჩემს ასპარეზსა...



ვიცი დაგვიწყდა... მაგრამ, არა, არ დაგვიწყებია, ეს იმ სწულუბების ბრალია, რომლის გამოც ქართველი თავიხიანს არ გამოადგება...“

ცუდად უოფილა ჩემი ტატო. ნახ, გამოუცდელს, ამ საწყურრომ უხვად შეხვდა სამხალა თვისი. მაგრამ მე რა ვქნა! დღეს საქართველოს ბედი იქ წყდება იქ, და-დესტანში, თუ რუსთა ჭარებს გადათქვრავს შამილის რისხვა, მეც მინა-წყალზე ისევ ბევრი დედა იტარებს. ბევრ იქ მივდივარ, იქ შენახის წინაპრის სული! ნინიბა. მივხელთო ამ სახლს, პაპისეულს, ბატონო ჩემო! ტატოს მივხედოთ, შენს ერთგულ დისწულს! (გამოჩნდება ძაძვებით მოსილი ნინო).

ბრიგოლ. აი, ის არი... შავადმოსილი ანგელოზი შედადობისა... (გრიგოლი გარეთ გამოირბის) ნინო...

ნინო. შენა ხან, გრიგოლ? უკვე დაბრუნდი?!

ბრიგოლ. დაბრუნდე... მაგრამ დემრთა ახე რატომ გაგვწირა...

ნინო. უიღბლო იქმნა ჩემი შეყრა ჩემს მეგობართან! აწ საუკუნოდ განისვენებს მამადეითზე... მივდივარ, გრიგოლ, სული ჩემი იქ დამარჩენას! მინდა გულმკერდზედ ავაგარო წინანდლის ვარდი!

ბრიგოლ. წინანდლის ვარდი! მე რომ ვინატრე უცხო ზეცის ქვეშ...

ნინო. ნახვამდის, გრიგოლ!

ბრიგოლ. დაცა, ნინო! მეც წამოვალ, თუ შენს მტკივან გულს საღებუნად მიანც დაედება ჩემი თანხლებად...

ნინო. ნახვამდის გრიგოლ! ამაოა ჩემი ნუვგეში, დაგავიანდა! (ნინო გადის).

ბრიგოლ. დამავიანდა...

აწ არც კი მიცნობ, გულით იცვალე... ამ მოგონებამ არ შეგაწყნოს; შენ განსვენებით მხოლოდ იცოცხლე და მე, თუ გინდა, საფლავმა მფაროს...

დამავიანდა მე ყველათან და ყველაფერთან. ჩაქრა ოცნება, როგორც ეს მშე სობილისხას ცაზე... (შენ შემოდის. ნინიკა თავჩარტული წერს.)

ბრიგოლ. რას წერ, ნინიკა?

ნინიბა. ნუ მიწყნებ, ბატონო, თქვენის სახელით წერლობა ვწერ ტატოს.

ბრიგოლ. მისწერე ისიც, ჩემი ნინიკა მოციტხვას და სალამს გიძღვის-თქო! (ისმის ბედაურის ჰიხვინი).

ბრიგოლ. მოვდივარ, ჩემო მეგობარო, ჩემო მერცხალავ! მშვიდობით! დღის მოჩვენებებ უსათნოსო! შენც მომიტევე, ჩემო ტატო, ჩემო დისწულო! მივდივარ, რათა დავიცვა იგი, რასაც მამოლის სიყვარული ჰქვია ოლითგან! (კედლიდან ჩამოსხნის ხმაღს, ისმის ბედაურის ჰიხვინი და ომპიანი მხედრულა სიმღერა.)

ბრიგოლ. ხმალო, ხევსურეთს ნაქედო, თელავში თუშმა გაგფერა, მეფე ერეკლემ გაუტრახა, საომრად ჭვარი დაგწერა. მოვდივარ, ჩემო მერცხალავ! მოვდივარ!

მოჩანს დალესტნის მთები. ჯვრდობებზე ორბლები ბივით შეფენილი აულები, მწკასით შემოქრული კარვები ციცაბო კლდეთა ძირში.

ნაიბები მურთუხ-ალი და ომარ-დებირი პირქვე და მხოლოდნი ლოცულობენ.

კარვიდან გამოდის ჰაჟი-მურატი, შიშველა ხმაღს უპირავს და ხანჯლით ლესავს.

ჰაჯი-მურატი. შეეშვით ლოცვას, ვინც მამაცა იმას სწყალობს უზუნაესი! ქვემპრობობით და მუცელზე ღოხვით რომელი ერთი მისწვდომია სიმაღლეს მისას!

აი, ზომ ზედავ, ხმაღსა ვპირავდი, ხანჯალი კი ამილხნია, ამას მაგონებს ეგ თქვენი ლოცვა. თქვენ გამარჯვებას შესთხოვთ ზუნაარს, იქ შახანგეშა აწყობენ ვაზნებს!

ალიბი. დასტურ, სწორია, ვფიცავ შენს სახელს! ჰაჯი-მურატი. დიდად პატივს ვცემ ყოვლისმძლე დემრთსა, მაგრამ ვედრებით როდი ვაწუხებ, დე, თავის ნებით იგი მომავოს, რასაც ისურვებს.

თქვენ ეს იცოდეთ, დალესტნის ძენო, მამამიდე მუდამ უცვლილო არი, მაგრამ მტრის ჭარში არის მეტად დიდი ცვლილება! იქ ახლა ივით, ვინ არი?! ნაიბები (ერთხმად). ვინ არი?!

ჰაჯი-მურატი. თავადი ორბელიანი! მურთუხ-ალი. გუშინ, დიდა მამამა შამილმაც ასე ზრძანა: ორბელიანი თუ ზელით მოვადე, ნაფლეთებად ვაქცევო!

ჰაჯი-მურატი (ზიხლით). მას ყველა ვაქცავი ნაფლეთებად სურს აქციოს. მტრის დამარცხება კარგია, მაგრამ მოყვარეც უნდა გაარჩიო... შური, შური ახრჩობს ჩვენს იმას. მან ფარულად ზრძანა ჩემი მოკვლა, როცა დიდების მწვერვალს ვაღწევდა. განწრახ დამავალა ტახასარანის აღება, რათა ჩემთვის, დამარცხებულსათვის, ნაიბობა ჩამოერთმია. ინებოს, ბატონო! ახლა კი ვნახავ ორბელიანთან პირისპირ შებმულს. მე კი სულ სხვა გზით დავვადები თავადს. არა, მზე ჩემი ვაქცავობისა ჯერ არ ჩახულა!

ომარ-დებირი. გესმით? უკვე ისვრია! მურთუხ-ალი. მალე აქეთ დაიჭვრებიან! ალიბი. მე რა ვიღონო, თქვენი ზრძანება რომ აღვასტრულო?!

ჰაჯი-მურატი. როგორც შეშფერის მთის შვილს და რინდს! თუკი პირისპირ დავცვლია მტერმა, შენ უნდა დარჩე და ტუვედ ჩაზარდე. ორბელიანს კი ის გადაეცი, რაც შე გითხარო!

ალიბი. უმაღლვე აქვე გამაზე ორად, თუ ვუღალატო შენს წმინდა სახელს! (ისმის ყიფინი და ცხენების ჰიხვინი.)

მურთუხ-ალი. უკვე დაიჭრეს! ომარ-დებირი. იმით უღაუბებს გაუპირდებათ მაღლა ამოსვლა.

ჰაჯი-მურატი. როგორც გითხარით, სულნადგმულ ლაშქარს რიხით მოუძღვის თვით თავადი ორბელიანი!

მურთუხ-ალი. იმამის რაზმი შეება ჩიქურ! ჰაჯი-მურატი. მერე, ზომ ზედავ, უჩემობა ატყვია როგორ! კრუხივით იხებს და ხელსაყრელ საბუღარს ეტებს. მეომრები კი თავყვაცილოდ წაწილებივით მტერს

უწილად! არ მძღვეს გულა, განსცდელში რომ მი-
ვტავო! აბა, მომყვით!

(გადან ციკაბო კლდეზე. სცენა ნელა ბრუნავს. ის-
მის ხმლების კნახუხი და ცხენთა კინხინი. შემობრბის
დაფეთინებული ოსტაპი, ლეკი მეომრები კლდესთან
წოწყდდევნენ. მას ქართველი მეომარა მიეშველება და
უთანასწორო ბრძოლაში დაეცემა, ოსტაპი ქართველა
მეომრის მკვლელს შაშხანით განგმირავს).

ოსტაპი. მშვიდობით, ჩემთვის თავდადებულ კა-
რთველ მამა!

მამრი. მიმტბარი, აბა, ამაში მარაბდის მიწა... (გაუწ-
ვდის სისხლან ქისას და კვდება. ოსტაპი მკვდაოს
მკერდზე მიწას მოახნევს).

ოსტაპი (დასტკერის ქისას). ქართული ასოებია
ამოკარგული, ან ქედის ხელა, ანდა სატრფობი... თავს
მოკვლავ და ამ ქედით ამათ მაინც მოვებენ... მშვიდო-
ბით ძმალ.. (სისხლან ქისას უბეში ინახავს და გარ-
ბის. ხმალდახმალ ბრძოლით შემოდიან ჰაჰი-მურატ
და გრიგოლი).

ბრიგოლ. დაგვებდით!
ჰაჰი-მურატი. ჩვენ სიკვდალშიც ვიბრძვით!
ბრიგოლ. თქვენი იმამი გაიქცა!
ჰაჰი-მურატი. ჰაჰი-მურატი ისევ ქუსს! აქა ვარ,
თავდა!

(გრიგოლი ჰაჰი-მურატს წხმალს გააცდებინებს).
ბრიგოლ. აიღე ხმალი!
ჰაჰი-მურატი. არა, ხანჯალს ვენდობი!
(გრიგოლი აიღებს ჰაჰი-მურატის ხმალს).
ბრიგოლ. აბა, დამხვდა! შენივე ხმლით მოვადებ
ბოლოს!

(ჰაჰი-მურატი უკან იხევს, შემოვარდება ხმალამო-
წვდილი მურთუხ-ალა და გრიგოლს ზურგიდან მი-
ვადდება, გრიგოლი ელის სისწრაფით მოუქნევს
ხმალს, მურთუხ-ალის განგმირავს, ჰაჰი-მურატი კი
ხელიდან გაუსხტება).

ჰაჰი-მურატი (ალიბს). გვა მოჭრილია, შენ უნდა
ჩაბარდე!

ალიბი. შენს მხესა ვფიცავ. ასეც იქნება! (ჰაჰი-
მურატი გრიგოლთან ხანჯლით გაიბრძოლებს და გა-
ეცლება. ალიბი ტყვედ ბარდება. გრიგოლი წინ მი-
დის და ისმის მხედართა ყვირთს. შემოდის ნინია,
ხელში სათევზაო ბადე უჭირავს).

ნინია. ჰაუ, ზურგზე ფეხებს ირტამენ და უკან-
მოუხდვად გარბიან. შეეშვი, გრიგოლ ბატონო, ბუ-
ნაგში არ შეგვიტყუონ! (ისმის ფრინველთა ყვირევი).
როგორც კი დაწყნარდა არემარე, ფრინველებმაც
გალობა დაიწყეს, მაგრამ ვინც ამ მუხს გამოეთხოვა,
იმას რაღა ესმის (შედის კარავში). აი, ამ კარავში ერ-
თი წუთის წინ ჰაჰი-მურატი იჯდა, ახლა მე ვჭივარ,
ამ კარავსა მავს ცხოვრებაც, ერთი გარეთ გამოდის,
მეორე შიგ შედის. (შემობრბის ოსტაპი. ნინია წინ
გადაუდგება).

ნინია. გამარჯობა შენი, სატუსალოს შედამხედვე-
ლო ოსტაპ! აქ საიდან გაჩნდი?

ოსტაპი. კარცერიდან პირდაპირ ქარში მიყრეს თა-
ვი. ეს რა გოჯონეთში მოხვებდი!

ნინია. ნუ გეშინია, შენი ყოფილი პატიმარი ახ-
ლა შენი უფროსია!

ოსტაპი. რას ამბობ?! პოლკოვნიკი ორბელიანი?
ნინია. ჰო, ვეტყვი და დაგაწინაურებს.

ოსტაპი. უხიხარო, თუ ძმა ხარ! (გარბის. მობრუნ-
დება). ქართველ ძმალ, ერთი ეგ ამომიკითხე! (გა-
უწვდის სისხლან ქისას).

ნინია. მა-რა-ბდა. გი-გი. ა-ნო. (ოსტაპი სიკვლე-
ბის მიმართულებით იმეორებს და გარბის).

ნინია. მოიცა, მოიცა!
ოსტაპი. შემეშვი, ძმალ, პოლკ ჩამოჭრი, შენი გუ-
ლისთვის აქაც დამხვიანი! (გარბის. წინ შემოხვდება
ანდრეი). მეცხრე პოლკის ქარისკაცი ოსტაპ კორნე-
ვი!

ანდრეი. თქვენმა პოლკმა მტერი უკვე წყალგაღმა
გადარეა!

ოსტაპი. მაინც დავეწვი, ბატონო კაპიტანო!
(გარბის. ნინია უკედ ყურზე იტაცებს ხელს).

ნინია. ბუჩუკალით გამოჭურდა ტყვიამ, წამ-
სხხაა ყური, ახლა ამ შამილას ჩემი ყური რომ არ
გაეყოლება; ისე ვერ დამათავრებდა ბრძოლას?!
ანდრეი. არაფერია. ტყვიას ყურის ბიბილო წაუ-
ცლია! სენა ხომ გაქვს?

ნინია. კი მაგრამ, აქ კარგს რას გაიგონებს!
ანდრეი. აბა, მე მომხედე ერთი წუთი! (გაუწ-
ვდის დაჭრილ მკლავს. ნინია თუთუნს დააყრის
ჭრილობაზე და შეუხვებს). გამალობო, ეს რაა, სათე-
ვაო ხადე?! ქვეყანა ინგრევა და შენ თევზაო?

ნინია. მე თევზის ჭერაც ცოდედა მიმაჩნია, ძე-
ხორციელის სისხლს კი ვერ დავდვრი! მე ვემსახუ-
რები ჩემს ბატონს, როგორც ქართველ თავადს და
არა როგორც რუს ოფიცერს! ორი ყური მქონდა,
ერთი ამ ბრძოლას შევწირე. ისე, ჩვენში დარჩეს, არც
შენ და არც მე არ გვინდა ამ თავისუფალ ხალხთან
ჩხუბი, მაგრამ რუს ხელმწიფემ ძალად წამოგვრეა!

ანდრეი. სწორი ხარ, მშობილო, რას იხამ, ომი მა-
ინც ომია!

ნინია. ჰოდა, მეც მოწყალებს და ვარ, ჭრილო-
ბა ხომ შეგიხვეი?
ანდრეი (აკვირდება ნინიას). შენ რაღად მეცნობი.
ნინია. მეე? მეე კი არ მაგონდები.
ანდრეი. თერგთან, ყაზბეგის ვაზზე.. წერილი რომ
გაჯატანო ნოვგოროდს...

ნინია. ააა, თქვენ უკვე კაპიტანი ხართ? ქარის-
კაცი ანდრეი?
ანდრეი. დიახ!

ნინია. (თქმა უჭირს). თქვენი დაიცო... როგორ
არი?

ანდრეი. სადაა მყავს და, სწორედ იმ წელს დე-
კარგე...

ნინია. როგორ?! არ გათხოვილა უბედური?!
ანდრეი. არა, შვილი კი დარჩა.. პატარა ბიჭი...

ნინია. (შეცბება). მერედა, იმ ბოლოს უღედოდ
ვინ ზრდის? (შემოდის ქარისკაცი).

ჯარისკაცი. ბატონო კაპიტანო, პოლკოვნიკი გიხ-
მობო!

ანდრეი. მოვდივარ! (სასწრაფოდ გადის).

ნინია. ვაი შენ, ნინია ჰაქრადე! ეს რა, ეს რა
გაიგე!.. ის ბოლო ბიჭი ნამდევლად შენი შვილია,
სულ ცოცხალი..

(შემოდის გრიგოლი, ერთ ხელში ნახაბი უჭირავს,
მეორეში ხმალს).

ბრიგოლ. პაი დედასა, ბდეირი არ ვადინეთ?!
იხარე, წინაპრის სულს, ლეკთა თარეშით დარბეულს

ჩემო ქვეყანავ! ეს ყოველივე ანთების სისხლის დაღა-
დისია! ეს ჰაქი-მურატის ხმალა, ეს კი შამილის ნა-
ჯახი, ამით თავს სჭირდა მოლაღობებს, ჩვენ კი ამ
ცულობი ზამთრისათვის შუშა დავაპო! ჩემო ნინია!
ნინია! როგორ, გამოზარდახაც აქ ვაპირებ?
მე აღარ შემძლია, მე უნდა წავიდე, გრიგოლ ბატო-
ნო, ნოვგოროდს უნდა წავიდე... გეუფარებთ...

ბრიგოლ. ნოვგოროდს? რატომ?
ნინია. კი, ასეა საქირო, გრიგოლ ბატონო! (შე-
მოღის ჭარისკაცო).

ჯ. პატი. ბატონო პოლკოვნიკო! დატყვევებული
ლესი ალიბი დაუყოვნებლივ იიხზვის თქვენს ნახვას!
ბრიგოლ. შემოიყვანეთ! (ჭარისკაცს შემოჰყავს
ალიბი). რაშია საქმე, რატომ გინდოდა ჩემი ნახვა?
ალიბი. თუ ესენი დაგვტოვებენ, თქვენ უველა-
ფერს გეტყვით!

ბრიგოლ. კი დაგვტოვებენ! (ნინია და ჭარისკაცი
გაღიან).

ბრიგოლ. ახლა რატომ არაფერს ამბობ, რატომ
სდუმხარ?

ალიბი. ვიდრე სიტყვა პირში გვაქვს, მონაა ჩვენი,
ვტყუვით და თვით ვხედებით მისი მონა.

ბრიგოლ. ჭეშმარიტად ასეა, მაგრამ ახლა დღემილი
რას მივაწერო!

ალიბი. მე ტყვედ ჩვეარდი ჰაქი-მურატის დავა-
ლებით. მან მთხოვა გადმომეცა. რომ... თქვენთან შე-
ხედრა უნდა!

ბრიგოლ. მერე, შენ როგორ ეტყვი, მეც რომ მი-
ნდა მისი ნახვა! შენ ხომ ტყვე ხარ?

ალიბი. მე თუ გამოშვებთ, ეს იქნება თქვენი თან-
ხმობა!

ბრიგოლ. კი მაგრამ, თუ ჰაქი-მურატს ჩემთან
შეხედრა სურს, რატომ ტყვეს დაავალა და არა გა-
მოგზავნილ კაცს!

ალიბი. გამოგზავნილ კაცს ვერ ენდობა, ეშინია,
შამილთან არ დახმინოს!

ბრიგოლ. გადავიცი შენს მბრძანებელს, მოვიდეს!
გვენდოს!

ალიბი. ხანჯალს ორი პირი აქვს, ჰაქი-მურატს კი
— ერთი!

ბრიგოლ. როდის შეხვდები ჰაქი-მურატს?
ალიბი. როცა ინებებთ, გინდათ ახლა, დღესვე. მე
ვიცი, სადაც მელიოდება იგი.

ბრიგოლ. კარგი! შეხვდები შუალამის ეამს, აი, აქ!
ალიბი. კი მაგრამ, თქვენამდე ვინ მოუშვებს?
ბრიგოლ. მოვიდეს, საგუშაგოზე მე თვით დავხ-
ვდები!

ალიბი. აბა, წავიდე! (მიდის. გრიგოლი ვაჰყვება.
შემოღის ნინია, წერილს კითხულობს).

ნინია. როგორ გადავცე ჩემს ბატონს ეს ბარათი,
ღმერთო ძლიერო! (შემოღის გრიგოლი.)

ნინია. თქვენი დის ბარათია, ეფემიასი!
ბრიგოლ. რას იწერება?

ნინია. თვით წაიკითხეთ, მე არ ვიცი! (ჩუმად იც-
რემლება).

ბრიგოლ. (კითხულობს ბარათს). „მე უბედური,
უბედურად ქმნილი, მოვაკლდი ჩემს სიხარულს, ჩემს
შვილსა, რომლისგანაც მოველოდი ყოველ სიხარულს.
ვუი და ვაი ჩემს მოსწრებას, ჩემს თვალბნის დაბნე-
ლებას.“ (გრიგოლი წერილს მდუმარედ ჩასკეპრის,
მერე შეჰყვირებს). აღარ მყავს ტატო! მოგაკვდეს

ბიძა! ვერ გიპატრონე, ყმაწვილი ჩავლტენ განჯის მი-
წაში! ამ დღევანდელი გამარჯვების უმადლესი ჯილ-
დო უფალმა ეს ამბავი მამცრო! ჭირს წაუღია ებ
ჩემი მკლავი, თუ ნათესავი და სისხლხორცი ვერ და-
იფარა!

აწ სად წარვიდნენ ნეტარების წამნი ძვირფასნი,
რომე უჩრდილი არა დარჩა ჩემდა ნუგეშად!

ნინია. დამშვიდდით, საით მიბრძანდებით, ჩემო
ბატონო!

ბრიგოლ. იქ, ჰაქი-მურატს უნდა შეხვდეთ, საგუ-
შაგოსთან!

ნინია. აბა, იქ ჰაქი-მურატს რა უნდა! თქვენ ცუ-
დად ხართ, ჩემო ბატონო!

ბრიგოლ. ამ ძაღლურ ცხოვრებას ისე შევეჩვიე,
ყველაფერს ვიტან. აი, ამ მთებში უნდა ჩავკლა ებ ჩემი
სატანის სულში!

ნინია. ღმერთო, გვიშველე! (გრიგოლი მიდის,
ნინია ფარულად უყან მისდევს. ანათებს მთებზე მო-
მდგარი ნამგალა მთვარე. საგუშაგოზე დგას ოსტაბი
— სერჟანტის ფორმა აცვიო. გრიგოლი მიდის მისთან).

ოსტაბი. ბატონო პოლკოვნიკო, თუ არ მიწყენი,
მე ის ზედამხედველი ვარ, საპურობილეში რომ დავ-
მეგობრდი!

ბრიგოლ. ვიცი, კეთილი კაცო, მსახურმა მიიხრა.
ოსტაბი. გმადლობო, დიდად გმადლობო, რომ გახ-
სოვარო, რომ დამაწინაურეთ!

ბრიგოლ. ახლა წაიდე სერჟანტო, საგუშაგოზე მე
უნდა შეგვალაო.

ოსტაბი. თქვენ? როგორ გეკადრებთ!

ბრიგოლ. წადი, ასეა საქირო! (ოსტაბი გადის. გა-
მოჩნდება ყაბალახით პირშებურეული და ფაფხანამო-
ფხატული ჰაქი-მურატო).

ბრიგოლ. ჰეი, ვინ მოდის?!
ჰაქი-მურატი. ვისაც ელოდი, თავადო!

ბრიგოლ. მოდი, მთის ვეფხო! კეთილი იყოს შე-
ნი ფეხი ჩვენს ბანაკში!

ჰაქი-მურატი. დღევანდელი გამარჯვების სიხარ-
ულს რაღაც ვერ გატყობ, პოლკოვნიკო!

ბრიგოლ. დისწული დავკარგე განჯას. ყმაწვილი
კაცი. (ნინია კლდეს ამოეფარება და უსმენს).

ჰაქი-მურატი. ძნელია, თავადო, ახლოზღის სიკ-
ვდილი, მაგრამ უფრო ძნელია რწმენის დეკარგვა. მე
კი ორივე დავკარგე — ახლოზღის და რწმენაც!

ბრიგოლ. ეგ რა სიქვი, მთის ვეფხო, ვერ გავიგე!
ჰაქი-მურატი. შამილიც დავკარგე და მისდამი
რწმენაც. მან მე ღირსება ამყარა, მე კი სანაცვლოდ
მივუგდე ის, რაც დამიტოვა — პატოსუნება! და მა,
ხომ ხედავთ, თქვენთან მოვედი... აქ ვილაც არი თა-
ვადო!

ბრიგოლ. ჩემი მსახურია. ჰეი, ნინია, აქ მოდი!

ნინია. მამატე, გრიგოლ ბატონო!

ბრიგოლ. ვიცი, ვაჟაკის ნახვის წყურვილმა წაგ-
ძლია. გაიცანი, ეს არი ჰაქი-მურატი. ახლა წადი და
არაუი მოგვიბრძენინე!

ნინია. ამ წუთში, გრიგოლ ბატონო! (გაღის).

ბრიგოლ. გისმენ, მთის ვეფხო!

ჰაქი-მურატი. და, როგორც ხედავთ, თქვენთან
მოვიდი.

ბრიგოლ. ეს ჩვენთვის დიდი პატივია!

ჰაქი-მურატი. პატივი ის არი, რომ ხელცარიელი
არ მოვსულვარ!

ბრიგოლ. მაშ, რა მოგვარავთ, ჩინდი! (ჰაჯი-მურატი ჩოხის უბიდან იღებს ვაეცილ ქალაღს).

ჰაჯი-მურატი. იცით, რა არი ამაში? (ნინიას შემოაქვს არაყი. გრიგოლი ჰაჯი-მურატს ჯამით არაყს გაუწვდის).

ბრიგოლ. მიირთვით, ჩვენი შეხვედრისა და ძმობის იყოს!

ჰაჯი-მურატი. გაგიმარჯოთ, თავადო! (ჯამებით არაყს გადაჰკრავენ. ნინია ჰაჯი-მურატს აცვირდებდა).

ბრიგოლ. ახლა კი წადი, ჩემო ნინია! (ნინია გადის და ისევ კლდის მთვარება. ჰაჯი-მურატი გახსნის დაეცილ ქალაღს).

ჰაჯი-მურატი. კარავში შევიდეთ, თავადო, ფრიად საიდუმლოდ მინდა გაგანდოთ! (ნდობისა და ერთგულების ნიშნად საბრძოლო იარაღებს დაჰკრიან კარვის წინ. შედიან კარავში. ნინია ექცე მთაყურადებს).

ჰაჯი-მურატი. აქ არის გვგმა, როგორ და რა გზით უნდა დაიპყროს კახეთი შამილა.

ნინიას (თავისთვის). უფურ შენ ამ შამილას! ამდენ ხანს მეცოდებოდა, ახლა კი ვუტირებ დედას!

ბრიგოლ. ამჟამად შამილს ხელში ხდლის აღება უჭირს და თელავის აღებაზე ოცნებობს?

ჰაჯი-მურატი. თქვენ მას კარგად არ იცნობთ, თავადო! მას გამარჯვების სჯერა და ასეთი მარცხი უფრო აშმაგებს. მე ყოველი გითხარით, თავადო, ახლა თქვენი ხმალი და ჩემი კისერი!

ბრიგოლ. რატომ შენი კისერი! შენი ხმალი და ჩვენი ძმობა! ასე არა ჯობს, მთის ვეფხო?! ახა, შენი ხმალი!

ჰაჯი-მურატი. გამდლობთ თავადო! ამ ხმალიზედ შემარდია მკლავი. ვაეკაცი კი ხართ, მაგრამ მაინც მიკვირს. როგორ დამჯახნეთ?!

ბრიგოლ. ჩხუბში არ უნდა გაფიცხდე, ყონალო. თორემ გცემენ. მე კი, როცა ვიბრძვი, გულში ლექსებს ვიღობდები და დემრთოდ ჰკემენ არი!

ჰაჯი-მურატი. შამილა ომშიც ლოცულობს, ისლამი ბრძნული სარწმუნოებაა, ანგრამ მაშინვე ლოცვით თურქებს მიჰყიდა დაღესტნის ხალხი. ახლა მას სწადის საქართველოზე გავლია შეუერთდეს თურქთა არმიას. შორიდან ხიზლავს ინგლისური ოქროს ბრჭყვიალიც. მეგრე ხომ იცით, რასაც გიქაძით დაუნდობელი იშამი.

ბრიგოლ. მე პირადი ანგარიშები მაქვს შამილთან, მამა-პაპათა ძეგლები მეძახის, კახეთია სისხლი უნდა ავიღო!

ჰაჯი-მურატი. მეც თქვენთან მიგულვით, თავადო!

ბრიგოლ. შენებრ ვაეკაცი ნე კი არა და, დიდ ერგელესაც დაამშვენებდა, მთის ვეფხო! მომეცი ხელი!

ჰაჯი-მურატი. სიტყვა ტყუიაში ჩამისვამს და ტყუია სიტყვაში!

დასტური მითქვამს, ამ ხმალს ვფიცავარ!

(ბანაკში შემოპარული ომარ-დებირი და რამდენიმე ლეკი შემომარი ცეცხლს დაუშეშს კარავს. უიარაღო გრიგოლი და ჰაჯი-მურატი კარგეს კარს მოაწყდებიან).

მომხდურნი ლიკაპნი. იმამის მოღალატე! მთიულთა გაყიდველო!

ომარ-დებირი. გარეთ განოდო, ლაჩარო ჰაჯი-მურატი!

(ნინია კარვის წინ დაყრილ იარაღს გრიგოლს და ჰაჯი-მურატს კარავში მიუტდებს და მიწაზე განერბობს).

ნინია. შემობრის ანდრეი მათ მისაშველებლად. ჰაჯი-მურატი ომარ-დებირს განგმირავს და ლეკები გზობიან. გრიგოლი და ჰაჯი-მურატი მომხდურებს სროლით დაუდენენბიან. ნინია მივარდება დამტრულდანი ხეივანში.

ნინიას. ანდრეი, ანდრო, ძმაო...

ანდრეი. ნოვგოროდს წადი... შენს შვილს მიხვდე... (კვდება).

ნინიას. მშვიდობით, ძმაო... მე შენს წინაშე ცოცხელი ვარ, ცოცხელი...

VI სურათი

თბილისი. ორბელიანთა სასახლე. შემოდის გრიგოლი, გენერლის ფორმა აცვია. ნომარ ხმალს სასოგობით კედელზე დაჰკიდებს.

ბრიგოლ. აწ განისვენე შენ მუდრო ალაგს, შენ, პაპაჩემის ერთგული ხმალი... ორბელიანო, ძვირად დაგიდა შენ ეს მხედრული ვაღმობდილება. სისხლი და ხორცი, შენი დისწული ყარიბი მგოსანი ვერ დაივარე...

ნინიას. ცოტათი მოვიხვენე, გრიგოლ ბატონო, ტატოს საფლავი რომ დავიტირებ განჯაში და პარაკლისი გადავუხადეთ. რა ტუბილად გალობდნენ „სულთათაანს“ რუსი მოლოზნები, თავი სასუფეველში მებრანა.

ბრიგოლ. სამარე მისი... მიტოვებული და უწარწერო, სად ჰირისუფლობს ბალახი მწვანე, ზედ დილის ნამი რომ მკიდია ობოლ ცრემლივით.

...სატრფოს ცრემლის წილ, მკვდარსა ოხერსა, დამეცემიან ციურნი ცვარნა.

ჩემო ნათესავო გლოვისა ნაცვლად მივალაღებენ სვავნი მყვიარნი...

ნათესავო შორის მე მგულისხმობდა, მუდრეგ ბიძამისი...

ნინიას. საცოდავ ტატოს სიკვდილის წინ ეს ამოუთქვამს: თუკი თბილისში ვერ წამახვენეთ, აქვე, განჯაში დამტრადეთო, ოღონდ მართლმორწმუნე რუსთა საუდრის გავაჯანშო. და აღუსრულეს კიდევ.

ბრიგოლ. ჰირსტიანობა ერთი რწმენაა ორი ერთისა, დიდი ერეკლეც მაგ წმინდა ჯვარმა მიიყვანა ჩრდილოეთის საყრთხველთან.

ნინიას. ცოცხალს ვერ ვუპატრონეთ და ტატოს ცხედარი მაინც გადმოვახვენეთ თბილისში, გრიგოლ ბატონო!

ბრიგოლ. არ მღირსებოდეს არც მე დამარხვა „ჩემო წინაპართ საფლავებს შორის“, თუ ტატოს ნეშტი არ მივაბარო მის მშობელ მიწას! (ისმის ცხენის უბინი).

ნინიას. უნდა გენახო, ცხენებმა როგორ გაიხარეს, ამდენი წვალების შემდეგ თავლაში რომ შევიყვანე. პირუტყვსაც უყვარს თვის სამყოფელი. ჩვეიც აქ დავჩეთ, აქ გვირჩევნია, გრიგოლ ბატონო, აღარ გვიინდა ჩხუბი და დავიდარბა... (ცეცხლს ანთებს ბუხარში).

ბრიგოლ. ეჰა, ჩემო ნინია, მოგიკვდეს შენი გრიგოლი. დონ კიხტივით ვიჩაქაქე დაღესტნის მთებში!

ნივნიპა. მე კი, ვით ხანჩო, მუდამ ვიყავი შენი ერთგული. მაგრამ ისეთ ადგილებზე ვარ დაქრილი, სიკვდილით სად გავახმლო?!
ბრიტოლ. მაინც სად, ბიჭო?!
ნივნიპა. უურსა და საჯდომზე! (გრიგოლს ელიმება).
ბრიტოლ. ეხე იგა, ბატონოს კარგად გაუგონო, ემსახურე და არ დაგდეო, უზრანებია ღმერთსა!

ნივნიპა. კი, ასეა ნამდვილად!
(დაუკითხავად შემოდის მიწხოვეი, ლაქუეთი მიდის გრიგოლისკენ).
მირსოპი. მამილოცნა, მამილოცნა, დიდო კნიჟო! დაღებნიდან გენარლა დაბრუნებულხარ!
ბრიტოლ. შენ კიდევ ცოცხალა ხარ?
მირსოპი. ვა, თქვენ ომში იყავით, კარგად ხართ, მე კი აქ, ახა რაღა მამკლავად? ჩემი ვალის საქმე როგორ არი?

ბრიტოლ. ეს ფული პორუჩიკმა ვისესხე და ახლა გენარლაშა გადავიხადე?
მირსოპი. მეც, მაგს ვიძახი რა, ამოტენა ხნა გავიდა, ვალი ღარ უნდა მამკე? (ვექსილს ამოიღებს, ნინია გამოსტაცებს და დახეხს).
მირსოპი. ვაი, ცოლ-შვალის რას მიშვები, კაცო! (გრიგოლი იღებს ფულს და მიწხოვეს მისცემს).
ბრიტოლ. აჰა, წაიღე შენი...
მირსოპი. რად მაგინებ, კნაჟო!

ბრიტოლ. კაცო, ფული მოკცე და აღარც შეგაგინო! შენც აიღე და იმას შეაგინე, ვისაც ამ ფულს მისცემ!
ნივნიპა. ეს ამ ფულს არავის მისცემს და გინება თვითონ დარჩება!
(ისმის საშხედრო ორეცხტრის ხმა და ჯარის შექაზილი, ნინია სარკმელს მივარდება).
ბრიტოლ. რა ამბავია, ნინია?

ნივნიპა. სამხედრო აღლუმია. გრიგოლ ბატონო... (გრიგოლი სარკმლიდან სევდანად იმზირება).
მირსოპი. ეც პრანჯიკი იმისთვისაა, რომა საცაა შამილის კანცი ექნება. რუს ხელმწიფესა ვინ მოერევა. აი, სალოლ! ეს ფულიც ხომ ამოვიღე! მართლაც და, თქვენ იქ, იმ პრანჯიკზე რატომ არა ხართ, კნაჟო?

ნივნიპა. ვალი ხომ აიღე, სხვა რაღა გინდა. წადი! მირსოპი. წავედი რა! ნახამდის, კნაჟო!
ბრიტოლ. მშვიდობით! (მიწხოვეი გადის).
ნივნიპა. დიდი ხანია, მინდა გითხრაო და ვერ გამიბედავს, გრიგოლ ბატონო, მე სულ მთლად გაუგებდურდი.
ბრიტოლ. შენ რაღა, ბიჭო!

ნივნიპა (თქმა უკირს). გახსოვს, ბატონო, აღდგომის წინაღამეს ნოვგოროდიდან დატუხალებულნი რომ წამოგვასხეს... ჩემი ნახტია... ვერც გამოვეხოხოვე იმ უბედურს...
ბრიტოლ. მემჩრე, რად გუცაღე აგრე გულცივად, ბიჭო!

ნივნიპა. თქვენ თვე დატოვეთ გასაქარში, თანაც დედამისა რომ თქვა — პორუჩიკზე თხოვედუბაო, იმჟამად ჩემს საოცნებო ნახტიაზე გული ამეყარა.
ბრიტოლ. თუ სიყვარული დასრულდა, ის არ ყოფილა ნამდვილი... იქნებ არც გახზოვილა!
ნივნიპა. არა, ბატონო, იმ წელს გარდაცვლილა... და... ჩემგან შვილი დარჩენია... პატარა ბიჭი... (იტრემლებს).

ბრიტოლ. რას ამბობ, კაცო, შენ ეს საიდან იცი?!
ნივნიპა. ამ დასაწვავ უურში ახლაც მიწივის, დაღებნის მიტეპში, სიკვდილის წინ ნახტის მამა ანდრეიმ რომ მითხრა — ნოვგოროდს გეწვევს შეილს მიხედო!
ბრიტოლ. წადი, ნინია, ჩემის ეტლით გაგამგზავრებ. დაღებუწად!

ნივნიპა. თქვენ შემოგვევლოთ, გრიგოლ ბატონო!
ბრიტოლ. ის ობოლი ბიჭი საშობაოდ აქ ჩამოიყვანე. ეს მცირედი გროში ანდრეის უბედურ დედას გადაეცია! იცეკ კიდევ შენ დაგპირდება. წადი, დამილოცნის! ღმერთი გფარავდეს, ჩემო ნინია!
ნივნიპა. თქვენ გენაცავეთ, გრიგოლ ბატონო! თქვენც კარგად დამხედდროდეთ!
ბრიტოლ. შენ დარდი ნუ გაქვს! (ნინია სიხარულით იგარბის. ისინი ეტლის წმა. გრიგოლი სარკმლიდან სევდიანად იქირება.)
ბრიტოლ. აღლუმიც დამთავრდა... კაციშვილს არ გახსენებია გენერალი ორბელიანი... (რევერ მწუნის ხარები. სცენის სიღრმეში სათლდა მამადავითი, გრიგოლისკენს მამარე და თალხით მოსილა ქალის სილუეტო. შორიდან მოისმის ნინო ჰავკავაძის უნახეხა მწუხარე ხმა).

ნივნიპა. Ум и дела твои бессмертны в памяти русской.
Но почему пережила тебя любовь моя.
ბრიტოლ. ოი, ზეცაო, თვალნათლავ ვუზმურ მგლოვიარ სატრფოს, მის შეპირებვას შორიდან ვახმენ... არა მაქვს ნება, რომ მივეაზლო, ქმრის სამარეზედ ლოცვად აღვლენილს...
რაზედ დამსაქე, ციურნო ძაღნო, ჩემსავ ცხედარზე ჩამოსაღვრელ ცემოლთა ვუჭკვრეტდე, რაიც სხვის საფლავს ენამავა ღამავა თვალთავან...

დედო ავთისავ, რად დააზრე წინანდლის ვარდი?!
ეს ერთგულება — ბოკილების სათნობისა, თუ უცხო ყრმისთვის უწილადე ივერთა ასულს, ახლა ნუგეში მაინც წასცხე ქვირის გოღებას...
ვერ მოგიტარებ დიდებულ კაცონს, დედოფლის ნათლულს და რჩეულ რაინდს, თქვენ აღექსანდრე გარსევანის ძე, ვერ გაპატიებ საყუთარ შვილთა, ჰავკავაძიან ტურფა ასულთა ბედშავობითა ბედნიერებას...
ციხარისა დარი ეკატრინე, დვოცური მუჟა ჩემის დისწულის ყარბ ტატოსი, ოდინის მთავარს გადაულმოცე ვით აზარფემა, დიდგვაროვანთა შემომტოცებით რომ აგემალა დიდებულება...

უმანკო ნინო — წინანდლავ ვარდი, ჭერ გაუშლედი ნორჩი კოკობი, ადრე მოსწყვატე შენსავ მამულში და გაუწოდე რუსთა ქვეყნის შვილს, ეგ შენს გულ მკერდე უახდ ჭვარ-მედლებს რომ მივშიმბინა...
სისხლხორცთა შენთა, დვიძლ შვილთა შენთა უნდო მკობრე, მათ სიღამაზის უღვითო ვაჟარო... ჭობდა ოსმალეთს ტყვეობით გაგეყვანა ასულნი შენნი, ოდესმე მაინც ჩემის ხმალთა გამოვიხსნიდი...

სალამოვდება... იგი მტრალა მთაწმინდიან ჩამოდის ქვემოთ, მოვდივარ შენთან, შენ ჩემო ღმერთავ, და ოხლად შეინილს გზად ჩრდილივით აგდევნები... (გამორჩნდება შვით მოსილი თამაშეერცხლილი ნინო, გრიგოლი კრძალვით მიეხლება).
ბრიტოლ. ეს მე ვარ, ნინო... მლოცქვლი შენზედ კუბოს კარამდე...



ნიმე. ან, გრიგოლ, შენა? ისევ ვახსოვარ მე უბედურნი?

ბრიგოლ. ყოველ ჩემთ ფიქრთა, ჩემს უბნობათა, იდუმალ ოხვრათა შენ ხარ სავანი.

ნიმე. საწუროს შხამით ნაგვემ-ნატანჯხა, ნულარც მიგორებ ბედდამწვარ ქვრივხა.

ბრიგოლ. ო, არა, ნინო, ჩემთვის კვლავაც ხარ წინანდლის ვარდი....

ნიმე. აჲ ჩემს ხალბუნად სიტყვას ვერ მპოვებ, ზეცის ვარსკვლავნიც ჩემთვის ისე დაბნელებულან, მცირედ სხივიც არ მარტუნეს გზის მანათობლად.

ბრიგოლ. შენდამი ტრფობის კელაპტარი მარად მინთია ამურის ისრით დაკოდილ გულში... და ვვედრი ღმერთსა, მან გაგინათოს გზა დაბინდულა, ღვთაებეჲ ჩემო!

ნიმე. თუკი ასეა, ვიდრე ცოცხალ ვარ, უნდა ვიტრო ორი სამარე, ერთი უდროოდ დეკარგული მეგობრისა, მეორეც კიდევ, ჩვენი უიღბლო სიყვარული-სა... მწველობით, გრიგოლ!.. (მიდის).

ბრიგოლ. ნინო!.. (დაღონებულა გრიგოლი შინ შემოდის, საწერ მაგიდას მიუჭდება).

ვინც სოფელს მუხთალს, საამურის ოცნებით აღვიხლს,

უმწერს, ვით აჲ მე, მიუღბოზელ, გამოცდილ თვალით,

ხვად არა მწამს, ვით ღამეში მაცდური სხივი... (შემოდის სერჟანტი ოსტაპი).

ოსტაპი. გამარჯობა, ბატონო გენერალო, ხატუსაღოს ყოფილი ზედამხედველა, ამჟამად თქვენგან დაწინაურებული სერჟანტი ოსტაპ კორნევი.

ბრიგოლ. ოო, მოდი, კეთილო ოსტაპ, მადლობელი ვარ, რომ გაგახსენდი!

ოსტაპი. შეუძლოდ ხომ არა ხართ, ბატონო გენერალო?

ბრიგოლ. არა, კარგადა ვარ.

ოსტაპი. ღმერთმა კარგად გამყოფოთ, აღლუმზე რამ არ ბრძანდებოდით. ვერ მოვისვენე და თქვენსკენ გამოვწვი. თქვენი მსახური სად არი?

ბრიგოლ. ნოვგოროდს წავიდა. ეგ რაა, რა მოგირთმევია?

ოსტაპი. მცირედი მოსაკითხი, ბატონო გენერალო, ჩვენებური არაყი... ამას დიდი ხანია თქვენს სახელზე ვინახავ.

ბრიგოლ. „ხლებნაია ვოდაჲ“, ო, ეს კარგია, სერჟანტო! გამადლობო!.. მოდი, ერთად, ჭარისკაცურად დავლიოთ!

ოსტაპი. არა, ბატონო გენერალო, მე მადლობის სათქმელად და გამოსათხოვებლად მოვედი, მეჩქარება..

ბრიგოლ. მაშ, გზას დავილოცავ, ცოტა ხნით დავსხნდეთ!

ოსტაპი. გარეთ ქალი მელაოდება, ბატონო გენერალო!! (ოსტაპი ვადის, შემოჰყავს ტანმორჩილი და სახიერი ანო, რომელსაც ვაზის ნერგები უჭირავს ხელში და კარებთან მორცხვად მიაყულებს).

ანო. მშვიდობა ამა სახლსა, ბატონო!

ბრიგოლ. მობრძანდით, მობრძანდით! (ანო განცვიფრებული უშვებს შიშველი ქალის ქანდაკებას).

ანო. დედიშობილა შიშველი დედაკაცი?

ბრიგოლ. მოგწონს?

ანო. ეგ ჩვენებური დიაცა არ არი (გრიგოლი იცინის).

ბრიგოლ. ჰო, ეგ ქვის ქანდაკებაა, ფრანგული. ანო. ჩვენში ქვაც არ გაშნულდება აგრეთვე ოსტაპი. ბატონო გენერალო, გულახდობლად მოგახსენებ, ეს ქალიშვილი ჩემი დანიშნულია.

ბრიგოლ. მომილოცონა, სერჟანტო, კარგი ყირმისა გოგოა. რა გქვიან პატარ-ქალო?

ანო. მე ხერხეულიძიანთ ანო ვარ, ბატონო!

ბრიგოლ. მარბდიდანა?

ანო. დიას, ბატონო!

ბრიგოლ. მშობლები?

ანო. არა მყვანა!

ბრიგოლ. არცა და-ძმანი?

ანო. არა, ბატონო!

ბრიგოლ. ვაგლახ, ცხრა ძმა ხერხეულიძის შორეული დაო, მთლად ობლად დარჩენილხარ!

ანო. რამოდ ცხრა ძმისა, ბატონო, ათისა, მეათე ღვიძლი ძმა ამ ომში დაღესტანს დავკარგე.

ოსტაპი. ობლობა, მაგრამ ახლა მე ვარ მაგისი პატრონი, ბატონო გენერალო!

ანო (მეაცრად). მეგობრობა სიყვარულია, პატრონობა — მოვალეობა, ხერხეულიძიანთ მოდემას კი არახდობს მოვალე არა ჰყოლოა. არც ობოლი ვარ, არც უპატრონო, საქართველოა დედა ჩემი, პატრონი კი — მაღალი ღმერთი!

დიდი ხანა დედა-საქართველოსა და პატრონ ღმერთსა ვეღარა ვხედავ, მაგრამ ხომ ვიცი, სადღაც არიან. მეტ დღეზედ ვეძებ, იქნების გზაზედ შემომეყაროს დედაჩემი საქართველო და ჩემი პატრონი ღმერთი. ვინ იცის?!

ბრიგოლ. ყოჩაღ, ანო ქალო!

ოსტაპი. დავაღებული მე ვარ ანოსაგან, ბატონო გენერალო, ამისმა ძმამ სიკვდალისაგან მიხსნა, თვითონ კი დაცა... (ანო უბიდან იღებს სისხლიან ქისას).

ანო. აი, ეგ არი ჩემი მშითვენი... ჩემი ძმის სისხლის წვეთები... მკვდარმა შეგვეყარა ცოცხლები... ეგა მოვალეობაა თუ სიყვარული, ბატონო გენერალო?!

ბრიგოლ. სიყვარულია, ანო ქალო, სიყვარული..

ანო. აბა, რადა ვარ საბრალლო და უპატრონო?! თუკი იმედის გამიწყრა ღმერთი, ღმერთი თვითა ვარ ჩემის თავისა..

თქვენ კი, ბატონო გენერალო და სერჟანტო, თქვენი ღმერთი არ გაგანიათ და... ვისაც ვებრალდი, თვით მეცოდება..

ოსტაპი. ანო!..

ანო. ხალხის ღმერთი ვიწამოთ ყველაში!

ბრიგოლ. მაგ ღმერთს რა მქვია?!

ანო. მშვიდობა!

ბრიგოლ. ყოჩაღ, ანო ქალო! (გრიგოლი სუფრას ზღის, შემოაქვს ღვინო.)

ანო. მე თვითონ, ბატონო!

ბრიგოლ. აბა, ჩვენი პატარასლო, შენ იცი!

ოსტაპი. ბოდიში, ბატონო გენერალო, ჩემი მორთმეული არაყი არ მოგწონთ?

ბრიგოლ. კი, მაგრამ, არაყი დილის ეშხია, ღვინო — საღამოს მადლობელი.

ოსტაპი. დედა რუსეთი პურია ჩვენი არსობისა, არაყიც პურისა გვაქვს, თქვენთან კი ვაზია ღვინის დედა, არაყიც ჰკუიხა გავქვ!

ბრიგმლ. ძმებო, სერჟანტო, თქვენი პური და ჩვენი ვაზი! აბა, დავლოცოთ, შევიღებ სახლსა შენსა, თავან ვცე ჰერსა შენსა. კეთილი იყოს თქვენი ფეხი, თქვენი სტუმრობა!

ოსტაპი. ღმერთმა დაგლოცოთ, ბატონო გენერალო!

ანო. მზე იდგეს ამა სახლსა ზედა! ოსტაპი. თქვენი სტუმარი ღვთისაა და, ნება მომეცით, ბატონო გენერალო, ჩემი ანოს ძმა მოვიგონო, ვინაც სიცოცხლე მაჩუქა!

ბრიგმლ. კარგია, სერჟანტო, ჩვენებური სუფრის ყაიდა გვოდნა, თქვი!

ოსტაპი. ჩემი და ანოს სიცოცხლე მისდა ხსოვნად ენათო სანთელივით. ქრისტიანები ვართ და ცხონდეს იმა სოფლად! ეგა საღვთო ღვინოა, უნდა დავცალო, ბატონო გენერალო!

ბრიგმლ. დასტურ მოთქვამს, თავდადებულ ხერხულიძიან ჭილაგს გაუმარჯოს. ანოს ძმის თამაღობით. ფრავდეთ დიდი ერეკლეს ნათელი სასუფეველსა შენს!

ანო. არ მოეშალოთ ხსენება, მათი სულის მისაგებელი ჩვენი ლოცვა-კურთხევა... (გარდისახავს პირვეარს და დაღვეს).

ოსტაპი. ამინ!

ბრიგმლ. ამინ! აბა, ჩვენო პატარალო, ანო ქალო, მამაპაპური ჭიხის რქა მომართვი, უნდა დაგლოცოთ ნუფე-დედოფალი!

ანო. ახლავე ვიბოძებთ, ბატონო (ანო ღებდა და მიღის).

ბრიგმლ. მოიცა, ჭერ დედოფალივით უნდა მოგართო, მოგაკაშო! (გამოიტაცის საქორწილო კაბას და მორთულბას). ეგა დედაჩემის ნიშნობის კაბაა, ეგ კიდევ — ჯვრისწერის ჩიხტიკაპი შუბლის ქინძისთავითა! აბა, მორთე, ანო ქალო!

ანო. არა, ბატონო, ძმა დამიკარგავს და... თერთი კაბა?!

ბრიგმლ. ანო, ქალო, ძალიან გზოვთ ეს კაბა ჩაიცვა, ერთი დედაჩემის ქალიშვილობა დამანახვე!

ანო. რა ვქნა, ბატონო...

ბრიგმლ. მწუსრსა და ლხინსა უმანკოების თეთრი ფერი მშვენის, თერთია სიკვდილ-სიცოცხლის ანგელოსიკა!

ოსტაპი. მეც ეგრე გამოვიდა, ბატონო გენერალო!

ბრიგმლ. აბა, ანო ქალო, შენ თვითონ გაიღამახებთ ეგ კოხტა ტანი! (ანო მორცხვად გაიტანს მორთულბას და გადის ბუღელარში).

ბრიგმლ. (ჩუმად). ეგ ანო ქალი რომ დანიშნე, რა მიუძღვენი, სერჟანტო!

ოსტაპი. სიტყვა მივეცით ერთმანეთსა, ბატონო გენერალო (გრიგოლი წაიძრობს თითიდან ბეჭედს).

ბრიგმლ. აბა, ეს უსახიფტო შენის სახელით!

ოსტაპი. გმადლობთ, ბატონო გენერალო, ეგ ძალიან ძვირფასია, ამოდენა პატივისცემა როგორ გადავიხადო?

ბრიგმლ. შენ რა უნდა გადამიხადო, სერჟანტო, საბანს რომ ვიხილ, იმასაც არვინ მსხურავს (გამოდის ანო საქორწილო კაბაში მორთულად).

ბრიგმლ. აბა, ანო დედოფალიც გამოჩნდა! მობრძანდით თქვენი უსათნოსობავ! (ხელზე ემთხვევა).

ოსტაპი. შენ გენაცვალე, რა ლამაზი ყოფილხარ,

ანო! ბედნიერი ვარ, დღეს გავასრულე სამხედრო სამსახური, ბატონო გენერალო!

ბრიგმლ. აბა, მე შენთვის უკვე გენერალო აღარა ვარ, ჩვეულებრივ ასე მომმართე ბრიგადის დიმიტრის ძე!

ოსტაპი. ჰო, გრიგოლ დიმიტრის ძე! შენ მერცხალივით მივფრინავ და ერთი გვრიტიც თან მიმყავს! ბრიგმლ. მეგრე, სად უნდა დიადოთ ზუდე?! დარჩით აქა, ამ სახლში ყველანი დავტეტვით. ჰა, რას იტყვი, ანო ქალო?!

ანო. რა გთხროთ, ბატონო... ეგ ჩვენი გვარი საპარის ლოდნად არის გაბნეულა მარაბდის მწაწე. აქ თვისტომი აღარ დამარჩენია და...

ოსტაპი. გმადლობთ, გრიგოლ დიმიტრის ძე! რა კარგი ხალხი ხართ ქართველები! უნდა გავოცოთ! (მოუხეხვა).

ბრიგმლ. ხალხი ყველა კარგია, ჩემო ოსტაპ, მაგრამ ცუდი პოლიტიკანები აჩუბებენ ერთმანეთსა.

ანო. დალაგვროს უშუამკა, ღვთის გაჩენილმა ღვთის გაჩენილს რატომ უნდა წართვა სიცოცხლე? ჩვენს გვარში თვისი სიკვდილით არვინ მომკვდარა, ყველანი მტრის მახვილით არიან განგმირულნი.

ოსტაპი. თუ არ მიწყენთ, გრიგოლ დიმიტრის ძე, ამ ჩუხში მე კაცის სისხლი არ დამიღვრია. შაშანა მხოლოდ ერთხელ გავისროლო. ანოს ძმის მკვლელობა მოვკალ. მწარეა მოძმის სიკვდილი, სისხლის აღება კო უტკმესი რამაა. დანარჩენი შაშანის ვაწენები შენ მიმაქვს იხევევ სანადიროდ.

ანო. თვისი მკვდარი სხვისი მკვდრით არ გავოცხლდებო, მაგრამ შურისგება ჰირისუფლის კეშნის ნუგეშია.

ბრიგმლ. ნუ დიადარდე, ანო ქალო! (გრიგოლს გათოქვს სანადირო თოფი). საშთავე უნდა გავისროლოთ ამ სარკმლიდანა. ხედავთ, ბაღრაში ხე რომ დგას მსხლისა? მის კენწეროზედ წამთრის პირად მიხლუხა და ჩემებრ მიღუღულ ნაყოფსა ხედავთ?! ვინც ჩამოავდოს, დე თოფიც მისი ფეშქაში იყოს! (თოფს შემართავს). დავაღანე, გაიხარენით! აბა, სერჟანტო! ოსტაპი (ესერის). მსხალი შეირხა, მაგრამ არ ჩამოვარდა!

ბრიგმლ. აბა, ხერხეულიძიანთ ქალო, არ შემარცხენო!

ანო. მე არა, ბატონო...

ოსტაპი. სცადე, რა იცი, იქნებ! (ანო გაისერის თოფს და ნაყოფს ძირს ჩამოავდებს).

ბრიგმლ. ყოჩაღ, თოქის ხელით მოსწვევითაო. (ოსტაპი მსხალს ანოს მოურბენიებს).

ბრიგმლ. სირცხვილი სერჟანტო და გენერალო, მანდილოსანმა დიაცმა გჯკოაო! აბა, ეგ თოფა შენთვის დამილოცნია, ანო ქალო!

ანო. გმადლობთ, ბატონო, თქვენს მოსაგონრად შექნება მარად.

ბრიგმლ. „უწინამც მომაკვლევინოს, შენზედ მოსული მტერია“.

(სხდებთან სუფრასთან).

ბრიგმლ. მაშ, გაგმარჯოთ, ნუფე-დედოფალო, დამოლოცნისართ, ერთად გასწიეთ მძიმე ჰაანა წუთისოფლისა. ანოს ძმის თავდადება იყოს გვირგვინი თქვენი შეუღლებებისა! (დაცლის ჭიხის რქას).

ოსტაპი. ასეც იქნება, გრგოლ დიმიტრის ძე, ჩვენი მეჭარვე და ჩვენი თამადავ! (სვამს)... ეს ჩე-

მგან ჩვენი სიუვარულის ნიშნად (ანოს თითზე ბეჭედს გაუყუთებს. გრიგოლი სიმღერას წამოიწყებს, ანო აპყვება და ოსტაბი ბანს ეუბნება).

ბრიგოლ. რა დიდებული ბანი გქონია, ოსტაბი! **ოსტაბი.** მიყვარს თქვენებური სიმღერები, „მრავალფეროვანი“ ვიცო, ოღონდ კახური.

ბრიგოლ. აბა, დასცხე! (ოსტაბი მღერის, გრაგოლი და ანო აპყვებიან).

ბრიგოლ. შენ ბიჭო, ქართველი ყოფილხარ! **ოსტაბი.** აი, ამ რქაწითლის ვაზხა იქ, ჩემს სოფელში რომ მოვაშენებ, ჩემს ქართველობას მერზე გიჩვენებთ, როცა მეწვევით სტავროპოლთან გეორგიევსკში, ჩემო გრიგორი!

ბრიგოლ. შენა, ძმაო, იმ სოფლიდანა ხარ, სად პაპაჩემმა დღემო ერთკლემ დასტური მისცა რუსთა მშობაზე! აი, მისი ხმალი!

(ანო ხმალს ჩამოართმევს).

ანო. ჩემს წინაპართა, ხერხეულიძეთა, გმირი ერეკლე ამ ხმლით გაუძღვა მარბიდის ველზე? ალბათ, მრავალჯერ, ჩემო ბატონო, მათ ამ ხმლიხათვის უამბორნაო! (იმთხვევა ხმალს).

ბრიგოლ. ამ ხმალიან დასდეს ფაცი მამულისი.

სხვა საქართველო სად არის, რომელი კუთხე ქვეყნისა?!

ანო. ერი-გულადი, პურადი, მებრძოლი შავის ბედისა!

ბრიგოლ. შენ ეგა საიდან იცი?

ანო. მარაბდაში გამიჩინა ეგ სიმღერა.

ბრიგოლ. ეგ ჩემი ლექსია, ანო ქალო!

ანო. რატომღაც გენერლის ლექსსა არა ჰგავს, ბატონო, ეგა ხალხის გულისთქმას!

ბრიგოლ. ჰო, ეგ ლექსი მე გავაჩინე და ხალხმა იშვილა.

მის სადიდებლად ჩვენც შევხვდეთ უშიშრად ათას მახვილსა.

ანო. და მოვჰყვდეთ, თუკი სიკვდილით ვადიდებთ მისხა სახელსა!

ბრიგოლ. ყოჩად, ანო ქალო! რა კარგად გცოდნია! **ოსტაბი.** ოო, ვაჟაკი ეგ თქვენი მეფე ყოფილა! რამოდენა ხმალი ჰქონია! მეც გამოვიკა პაპიჩემისგან, იმ წელს ქართველთა მხედრობის ისეთი ზორბა მუხები დაურგავს ჩვენში, დღესაც ქართველთა მუხნარს ეძახიან! მის ახლომახლო სულ ქართველები სახლობენ, თქვენებური სიმღერებიც იქიდან ვიცო. ჩვენი გვარიც იმ წელს დასახლდა ჩრდილოეთ კავკასიაში სოფელ გეორგიევსკში.

ანო. ქართველთა მუხნარი?!

ოსტაბი. ჰო, შენი ძმანი ხერხეულიძენი იქ დაგხვდებიან ჭინვანი მუხნება! ამ დიდებულ ხმალსა და იმ მუხნარს! გაუმარჯოს, გრიგორი! სულ ძმობა იყოს, ომი არა, ოპი არა. ჩვენი ხალხი ამბობს: „სევოდნია პალკოვნიკი, ზავტრა პაკოინი“. არც სატუსალო არა. კაცი სულ ჩიტივით თავისუფალი იყოს. გაგიმარჯოს, გრიგორი! (აღღებ და გრიგოლს ხელს დაჰკრავს მხარზე) აბა, ერთიც დავლიოთ, გრიშუტკა!

ბრიგოლ. (ხარხარებს). აი, ეს მომწონს, პირველად ბატონი გენერალი ვიყავი, შემდეგ გრიგოლი დიმიტრის ძე, შემდეგ გრიგორი, ახლა კი გრიშუტკა! კარგია, კარგი!

ანო. არ დასძრახოთ, ბატონო, სიხარულისგან არის შორელი, თქვენ ძალიან უყვარხართ!

ოსტაბი. მამათით, ბატონო გენერალო, გრგოლ დიმიტრის ძე! როცა სიმთვრალე მატულობს, დრანგობა მცირდება. ოთხი სახარება უკვე ამოწურულია, ახლა მე და ჩემი ანო გზას გავუდგებით.

ბრიგოლ. აბა, ანო ქალო, ახლა ერთ რამესა გთხოვ, იქ, სოფელში, ვენანო მოაშენე, მე რომ ჩამოვალ, ჩვენებური კახური დამაღვიწიეთ, ჩემი წილი საქართველო იქაც დამაზვედრეთ. აბა, ეს იყოს ჩემი მოხალცი! (აღღებს ფულს).

ანო. არა, ბატონო, ფული არა.

ოსტაბი. ჩვენ თითოთ, ჩვენ თითონ მოვაშენებთ.

ბრიგოლ. აბა, სერუანტო, თვირძანებ, ჰა, გამომართვი, სიძე ხარ, კაცო, სიძე!

ოსტაბი. არის! გმადლობთ, ბატონო გენერალო! ნახვამდი!

ბრიგოლ. (დაკოცნის ორთავეს). აბა, კეთილად იმგზავრეთ!..

ანო. მამა არ მახსოვს, მაგრამ თქვენებრ მეყვარებოდა, ალბათ. სიკვდილამდე არ დაგვიწყებ, მამადმშობილო, კეთილო კაცო! მითხრობ ღმერთი კი ვპოვე, მაგრამ დედაჩემი საქართველო არსად არა ჩანს, მეც შორს მივიდვიარ მის საძებნელად.

ბრიგოლ. ეძიებდე და პოვებდე, ანო ქალო! (ოსტაბი გადაიკიდებს თოფს, ანო აიხუტებს ვაზის ნერგებს. შემოდინა დაღერმელო ნინია და მეტეტლე. ოსტაბი ნინიას გადაეხვევა.)

ოსტაბი. გახსოვს, იმ საშინელ ომში, სისხლიან ქისხე ამოქარული სიტყვები რომ ამოიპიეთ?

ნინია. როგორ არა, ახლაც ზეპირად ვიცო: მარაბდა. გიგი. ანო.

ოსტაბი. ანო ეგ არი.

ნინია. იპოვე?

ოსტაბი. ჰო, ვიპოვე და ახლა შინ მიმყავს.

ნინია. გიგი?!

ანო. ძმამ ჩემი... მკვდარმა შეგყვარა ცოცხლები!..

ნინია. აცხოვროს ღმერთმა... ახლა თქვენ საით?

ოსტაბი. სტავროპოლისკენ, გეორგიევსკში.

ნინია. აბა, ჩვენ ყველას ერთი გზა გვქონია, ძმამო.

ბრიგოლ. გზა ერთადერთი.. სხვა გზა არც არი, ჩემო ნინია...

ანო. მამადმშობილო, იქნებ მეც გზაზე შემომხვდეს დედა საქართველო, ვინ იცის?!

ბრიგოლ. ღმერთმა ჰქმნას, ანო ქალო!

ანო. მაშინ მკვდარ ძმასაც ცოცხლად ვიგულვებ.

ბრიგოლ. ნუ დაიბარებ, ანო ქალო, ოდესმე ნახვ შენს დედა-ივირიასა.

ნინია. გრიგოლ ბატონო, როგორც იქნა მცხეთამდე ჩავაღწიეთ და უკან გამოვავაზუნეს.

მემატლე. გენერლის ეტლით ქალაქიდან გასვლა არ იქნებოდა. მისი ბრწყინვალეების ბრძანების გარეშეო. **ნინია.** გვიშველე რამე, გრიგოლ ბატონო!

ბრიგოლ. მაშ, კარგი, მცხეთამდე მიგაცილებთ, დიდ გზაზე კი უკვლანი ერთად წახვალთ!.. (გამოდინა გართ. ირგვლო მეფედა წყვილია. სცენა ნელა ბრუნავს. იქნებდა შთაბეჭდილება მგზავრობისა, ეტლი იძვრის ჩაბუტული ფარნების შუქზე).

ოსტაბი. შენ მივიდვიარ და მიხარია, გრიგოლ დიმიტრის ძე, მაგრამ გულიცა მწყდება, თქვენს მადლიან მიწას რომ ვტოვებ!

ბრიგოლ. ჩვენს მოსაგონრად მოეფერე ამ ნორჩ

ყვავილას, ეგ, ანო ქალი, დასტური იყო ჩვენი ძმობისა!

მსბამი. ასეც იქნება, გრიგოლ დიმიტრის ძეც!
ბრიგოლ. არ დაიდარდო, ანო ქალო, ხდაც არ იყო იქ მიგულვე შენდა მფარველად... (ისმის სვეტიცხოვლის ზარების რეკვა).

ანო. გამეხარდება თუ გამიხსენებთ შორს გადახეწილს (გულში ჩაიკრავს ვაზის ნერგებს). მანამდე ეგაა იქნება ჩემი ნუგეში ვიო წმინდა ნინოს ჭვარი ვაზისა (ეტლს წინ ჭარისკაცი გაუღდება).

ჯარისკაცი (მეტელს). აბა, ჩამოდი და სახუთი მაჩვენე! (ჭარისკაცი დაინახავს გრიგოლს). ოო, მამატიეთ, ბატონო გენერალო, მამატიეთ, გვა ხსნილია! კეთილი მგზავრობა!

მიმბლმ. მცხეთა გამოჩნდა, თავადო... აბა სვეტიცხოველიც...

ბრიგოლ. მეც აქ ჩამოვბტი... გვა მშვიდობისა, ანო ანუკა, ყოჩაღად იყავ, იქ, ჩრდილოეთში, ჩემო პატარა საქართველოვ! არ დაივიწყო მარაბდა შენი... (აკოცებს. ანო იცრემლდება). ნუ სტირი, ეგ ცრემლი ჩემთვის შემოინახე... (გრიგოლი გადაეხვევა ყველას და ეტლი დაიძვრება).

ანო (შორიდან). მამადმზობილო, გრიგოლ ბატონო, აქ ვისთან რჩებით შუადამისას?!

(ეტლი თვალს მიეფარება).

ბრიგოლ. ჩემს წინაპართან... დიდ ერეკლესთან... საფლავს დავხედავ, სანთელს დავუწოებ...

მაშული ვედარ იხილავს,
ირაკლის ხმაღსა ეღვარებს,
დიდება ივერიისა
მასთან მარხია სამარებს...

(გრიგოლი ჩამოქრებული გასცქერის შორეულ გზას, წყვილადში გამოკრთის სვეტიცხოვლის მიმჭრალი სხივი და ყრუდ მოისმის გაბზარული ზარების რეკვა...)

მეორე ნაწილის დასასრული

III ნაწილი

ორბელიანთა სასახლე. ახალი წლის დამე. სახელდასტოდ გაშლილ სუფრასთან გრიგოლი მარტოდ ზის. კედლის საათი თორმეტჯერ რეკს. გრიგოლი პირჯვარს გარდისახავს. ისმის ცხენის თქარათქური. შემოდის იარაღისმული პაკი-მურატი. ნაბაღს მოიხსნის, გრიგოლს მივახლება და მხარზე ემთხვევა.

ბრიგოლ. მოდი, ყონალო, მოდი, რა ხანია არ მიხახხარ!

(პაკი-მურატი ჩოხის უბიდან ამოიღებს მოსევადებულ ძვირფას ხანჯალს).

პაჭი-მურატი. ეს ჩვენი ძმობის ნაშნად თქვენთვის მომიძინდა, თავადო!

ბრიგოლ. გმადლობთ, ყონალო! (ხანჯალს ხმლის გვერდით ხალიჩაზე დაკვიდება). პაპიჩემის ხმალი და ეგ დაღებტურთი ხანჯალი, ხედავ როგორ დაწავებულან? დღიდან ასე ძნურად იყვნენ!

პაჭი-მურატი. მეც მაგას ვნატრობ, თავადო.
ბრიგოლ. კარგია, ყონალო, რომ გაგახსენდა.
პაჭი-მურატი. ვიცოდი მარტოდ ბრძანდებოდით, ამიტომ გავხედე თქვენთან მოხვლა. ბუენადღებდერხედავდე ორი ცხენი მომიკლებს შამილის მდევრებმა. მესამე დაქრილი ბედაურით მთები მაინც გადმოვალე და, როგორც ხედავთ, ტფლასს შევუბახხე.

ბრიგოლ. ყოჩაღ, ყონალო! აბა, შენი დალოცვილი ახალი წელიც ვნახოთ! ჩემი პირველი მეკველე ხარ!
პაჭი-მურატი. მომილოცინა, თავადო, მაგრამ მე მიყვარს, რატომ გვიხარის ყოველი ახალი წელი, მას ხომ სიბერისა და სიკვდილისაქენ მივეყვართ!

ბრიგოლ. მაშ, სულ ახალი წელი იყოს! ერთ კაცში ერთ ღმერთს გაუშარჯოს, ერთ სოცოცხლებს, ერთ სიყვარულს, ერთადერთ ხმაღსა და ერთადერთ სამშობლოს!

ორი რწმენა არ ვარგა, ყონალო, ორთა მეგობრობა კარგი! ასეთ ახალ წელს მოგილოცავ!

პაჭი-მურატი. ბრძნული ნათქვამია, თავადო, ერთადერთ დასავტარს გაუმარჯოს, თუკი გაჩინათ იგი ადამიანებს... ჩვენი ღმერთი უკრძალავს მუსულმანს ქრისტიანთან საიდუმლოსა და ხვაშიადის გამხელას, მაგრამ ძმობის ღმერთი უფრო დიდი ყოვილა. მე, მუსულმანმა, თქვენ, ქრისტიანს, აღსარება მინდა გაგანდოთ.

ბრიგოლ. თქვი, ყონალო, აქა ვარ, გისმენ!
პაჭი-მურატი. ჩემზედ უბედურო კაცი დედის მუცლიდან არ შობილა, თავადო, თქვენ ქეშმარტიბა ბრძანეთ, საზოგადოება ორ ბატყე ლოცვა და ორლესული ხმაღის თამაში.

ვაეკაცს ერთი გვა უნდა ჰქონდეს, ერთ მზეს ეფაეებდეს. მაგრამ თუ გვას დაუნზობენ და მზესაც ჩაუტკობენ, ხომ უნდა ეძიოს სხვა გვა, ხომ უნდა იპოვოს სხვა მზე?!

ბრიგოლ. სწორი ხარ, ყონალო, ეძიებდეს ხმლითა და ჰპოვებდეს ღვთის წყალობითა.

პაჭი-მურატი. ღმერთი მწყავს, მაგრამ არა მწყალობს, თავადო! ყოველთვის სიმამაცე იყო ჩემი კერა. ურიცხვი მტერი დამიჩოქებია, საკუთარ თავს კი ვერ ძლივი, ჩემში მეორე პაკი-მურატი ვერ დავაპარცხე.

ავარიელთა ხანების სასახლეში თინიერი ქურციკად მზრდიდნენ, მე კი აფთარა გამოვედი. უწვირული ბიჭი ვიყავ, გამართან, როცა იმამ ყაზი მოლას თავი წვაწავიბედ, ხუნძახის ხანები ერთიანად ამოვყლიტე და მთელი ავარია მუქში მოვიპწყვიეთ.

ბრიგოლ. ძლეულნი უმაღ გამგადიდებდნენ.

პაჭი-მურატი. ღმერთი დამომაცხადეს, მაგრამ ღმერთად წოდებულს, ღმერთი გამიწყრა, სულში მეორე პაკი-მურატი ამიჩანუდა, რუსეთის ოფიცრად გავეშვების და შეუვტრად დაღესტნის იმამ შამილს.

ავარიის მმართველად ჩემი დაუძინებელი მტერი ახმედ ხანი დახვეს. ისევ რიგითი მოქალაქე გავხდი. მარტო რუსთა ჭარის სარდალი კლუგენაუ მწყალობდა. ამან უფრო გააბრაზა ახმედ ხანი, ეს ის ახმედ ხანია, თავადო, ჭუნგუთიანი სახახლიდან მე რომ ლამაზი ქვრივი ნოხ-ბიჭე წავგვარე; ის ქალი მე მიყვარდა, მაგრამ შამილმა არ დამენება.

გახსოვთ? შუადამისას რომ დამედევენთ, ვერ კი

მოხილეთ. ეს ყოველივე თქვენს საბრძანებლოში მოხდა და ამიტომ ძალიან გამიწყველიდა.

ბრიგოლ. მახსოვს, ყონალო, იღბლად გამახსლტი ხელიდან.

პაჭი-მურაბი. ჰოდა, ახმედ ხანმა რუსთა სარდალთან დამაბეჭდა, შამილის ერთგულება და მასთან ფართული კავშირი დამწამა. სარდალმა კლუბენაუმ გამიტყუილა თემირხანშურაში, მის ერთგულს ბორკილები დამადო და დამაბეჭვედა.

იმძალდა ჩემში მეორე პაჭი-მურაბმა. მცველებს გზადან გადაუხტო, უფსკრულში გადავყვები, ფეხი კლდეს მივაშხვრიე და ბორკილებგაყრილმა კოჭლოებით დარღოში, შამილამდე მივაღწიე, შამილმა ჩემში ორი პაჭი-მურატიდან უკეთესი დინახა, ძმად მიმიღო და ნაიბობა დამილოცა, შემდეგ კი მთელი ავარი ჩამაბარა.

მე ავამხებდრე ავარია რუსთა წინააღმდეგ და შამილის შემოვუშტკიცე მტერზედ საომრად.

ბრიგოლ. ვიცო, ყონალო, შამილმაც დიდად დავიფხავა ეს ერთგულება.

პაჭი-მურაბი. დიას, დაღსტინის იმამს ძლიერ ვუყვარდი. შურით დაიბოდმენ სხვა ნაიბები, შამილს, ჩემს თავში გაორბული, კარგი პაჭი-მურატიც შეაზოღეს და მინაც სასიკვდილოდ გამამეტა. ტახასარანის აუბა და იქაური ლეკების აჯანყება დამავალა, სადაც სასტიკად დავამწყვდი. არაღუიანსკიმ, სამაგზის დაჭრილი, ზარბაზნების ქუზილით უკან გამოაბარეს.

ნაიბობა ჭერ კიდეც აყრილა არა მქონდა, თავადო, თქვენ რომ პირისპირ შეგხვდეთ. ქუთოშის ბრძოლაში. შემდეგ კი ნაიბობაც დავარბდე და, ვახსოვთ, თქვენს ბანაკში ჩემის ფეხით მოვედი... თქვენს შემდეგ ისევ შამილმა მიმომხრო. ასლა კი საშუალოდ განვუდექი...

...და ვფიქრობ, რაღა ვარ მე, ყველასგან ზიზღით წვაითხული ცუდი წიგნი... არც ჩემს ხალხს უფიდივარ, არც რუსთა ვეპაშნიციე...

ბრიგოლ. უმწარესია, ყონალო, გაორბული კვაციის ბედი... პატარა ერის შვილს არ აქვს უფლება სხვათა დიდების განმტკიცებისა...

პაჭი-მურაბი. თქვენ ასე ბრძანეთ, თავადო, პატარა ერის შვილს არ აქვს უფლება სხვათა დიდების განმტკიცებისა... თქვენც ხომ პატარა ერის შვილი ხართ და რატომ გინდათ ჩვენის დათრგუნვით რუსთა დიდების განმტკიცება?

ბრიგოლ. მე ჩემი წინაპრების დაღვრალი სისხლი არ მახსვენებდა, ამისთვის გადავეგე შამილთან გაუთავებელი ომსა, თორემ კაზმული ლეკების თხზა არა სჯობს ამ ხიშტობანასა? მგონის სული გამისისხლმდინარდა ახდენის ბრძოლითა. შამილი ჩემგან უკვე მკვდარია, აჰლა ვისაც სწადია, მან მიიღოს ჭვარ-მედლები იმის დატყვევაში. მე კი დავდე ხმალი... შენაც დადექ, დაამშვიდე ეგ შენი ორი პაჭი-მურატი...

პაჭი-მურაბი. ვფიცავ, თავადო, ამ ჩემს ორ პაჭი-მურატს, პირდად თქვენთვის არც ერთს არ უღალატნია, არც ერთს არ გაუვლია გულში თქვენდამი მტყუნებელი მზაკრობა კი...

ბრიგოლ. ვიცო, ყონალო, მეცოდები კიდეც, ამოდენა ვაჟიკაც შენი რწმენის ხატი ხალოცავად ვერ გიპოვია...

პაჭი-მურაბი. თვენი დიდი რაინდობა და სულგრძელობა განთქმულია მთელ კავკასიაში, დღისწინაყარი მგოსანიცა ხართ და, თქვენთან მოვედრე, თავადო, რჩევა მომცეთ, როგორ მოვიქცე, რა გეწინააღმდეგა? ვის ვემსახურო? ამ ჩემს იარაღს დღესვე დავუყრი, რადღა მინდა. თვის მოკლას ერთი ხანკალიც უყოფ...

ბრიგოლ. რა გითხრა, ყონალო, ერთ დროს მთის ვეფხო. უფათერაკო, მშვიდ ცხოვრებას გირჩევ, სხვა გზა არცა გაქვს.

პაჭი-მურაბი. გადავწყვიტე, თავადო, მთავარმართებლთან გამოვცხადე. ვფიქრობ, ქრისტიანულმა კაცთმოყვარობამ მუსულმანი არ უნდა გამწიროს ერთგულებისათვის.

ჩვენს ხალხს დიდი ხანია უნდა რუსთა მფარველობა, მაგრამ შამილი თურქთააიკენ ექაჩება... დე, მე ვიყო პირველი მერცხალი, ორკადიანი არწივის ფრთებში შეფარებული... (ისმის ეტლის ხმა და ტხენებას თვარათქური. შემოდის ახალგაზრდა ოფიცერი.)

ოფიცერი. ბატონო გენერალო, მომილოცინა ახალი წელი!

ბრიგოლ. გმალობთ, მობრძანდით!

ოფიცერი. მისი უდიდებულესობა მთავარმართებელი ალექსანდრე ივანეს ძე ბარიატინსკი!

ბრიგოლ. მობრძანდით, ნიბრძანდით!

პაჭი-მურაბი. ჭერჭერობით ჩემს ვინაობას ნუ გამჟღავნებთ. თავადო!

ბრიგოლი. ვიცო ყონალო (შემოდის ბარიატინსკი). ბარიატინსკი. მაქვს პატავი გრავოლ დიმიტრი ძე, იმპერატორის დავალებით ამ ოქახს მივულოცო ახალი წელი!

ბრიგოლ. თავს მდაბლად ვუხრი მეფის მოლოცვას და თქვენს საპატიო სტუმრობას!

ბარიატინსკი. მოგილოცავთ ახალ წელს, რუსეთის ერთგული გენერალო! (ჰიკას ასწევს). ამ მიწაწყალზე, სადაც ამირანს, თავისუფლების უცედავ სიზოლოს, გოლგოთა და კლდეზე მიჭაქვა ხვდა წილად, რათა ხალხისათვის მოეტანა კარგი მერმისი, ამ თქვენს ქვეყანას, ომებში ნაწრთობსა და პოვზით მირონცხებულსა, ახალი წელი მჟავდეს მფარველად. თუმცა ყოველთა მფარველია დიდი ხელმწიფე. თითქმის შეხორცდა დაღსტინის ქროლობა რუსეთის იმპერიის ტანზე. თქვენც წველილი გიდევე ამ ქროლობას შეხორცებაში და წარდგინოთ ხართ უმაღლეს ჯოდღოზედ.

მე დავაღებული მქონდა თქვენი ოქახისათვის მომელოცნა ახალი წელი და ვულოცავ კიდეც! (ხელზე ემთხვევა შიშველი ქალის ქანდაკებას). მე ვეამბორე ქვის ქანდაკებას, რადღან თქვენ მეუღლე არა გუვთ, თავადო! ჩვენთან წამობრძანდით! (პაჭი-მურატს). თქვენც წამოდით, გენერლის ერთგული მსახური ნინიკა!

ბრიგოლ. არა, თქვენო ბრწყინვალეებო, ეგ ჩემი მსახური არ არის... ეგ...

პაჭი-მურაბი. მე... პაჭი-მურატი ვარ... თქვენო ბრწყინვალეებო!

ბარიატინსკი. აა, ეხეც სახალწლო სიურპრიზი! დიდად საპატიო სტუმარი გყოლიათ, გრიგოლ დიმიტრის ძე!

ბრიტოლ. სახელოვან მთის რაინდს მოზებრდა ამდენი ბრძოლა და სისხლი, საბოლოოდ შემორიგება სურს თქვენთან, თქვენი ბრწყინვალეობაჲ! (ჰაჯი-მურატი შემოიხსნის ხმალს, დამბაჩასა და ხანჯალს, გაუწყვდის ბარატინსკის. ოფიცერი მივა და იარაღს ჩამოართმევს. განიარაღებული ჰაჯი-მურატი ნერვიულობს).

ბარბინდისპი. მაჰ, ჩვენთან წვადეთ, მამაცო მთიელი! ვეცდებით, ჭეროვნად დავაფასოთ თქვენი ერთგულება! (ჰაჯი-მურატი ბარატინსკის პირისპირ დადგება.)

ჰაჯი-მურატი. ჩვენი ხალხი ამბობს: თუ წარსულს გაისხრო დამბაჩიდან, მომავალი გაგისვრის ზარბაზნიდან...

ბარბინდისპი. (მკაცრად). თქვენი ხალხის წარსული თქვენ უკვე დაუნდობლად გაისროლეთ, მომავალმა კი ჩვენსკენ გამოტყუროს. გასაგებია?! (ჰაჯი-მურატი დღმს. ისმის დღმსკის პანგი, შემოიდან ყარაჩხელები სანთლებით ვაჩრადნებულთ თაბახებით, ცოცხალ თევზებს აყრიან სუფრას. ჰაჯი-მურატი მეჭურნეებთან მივიარდება და შეჰყვირებს).

ჰაჯი-მურატი. ცეკვა მინდა! ჩვენებური ცეკვა მწყურიაო! დაუკაროთ! (მეჭურნეები უკრავენ მთიელთა „ლეკუს“, მედლოე ცეცხლს შეუნთებს ახარტულ პანგს. იარაღყარილი ჰაჯი-მურატი ცეკვავს, ზაფანგში გაბმული ნადირივით ბრდღვინავს, ხანაც დაცხრება, ჩაიმოხლებს, თითქოს ლოცულობს და ცოდვებს ინანიებს. სუნთქვაშეკრული და დარტყანიებული ბარბაციტ მიდის კარებისაკენ. მეჭურნეები არ წყვეტენ საცეკვაო პანგს. ჰაჯი-მურატი მობრუნდება, ფაფხას მოიხდის, გრიგოლს უსიტყვოდ ემშვიდობება, ვადის და ოფიცერიც თან მიჰყვება. გრიგოლი ბარატინსკის მიაცილებს, ისმის ეტლის ხმა და ცხენების თქართქური. გრიგოლი ისევ მობრუნდება).

შარბრჩხელები. იცოცხლე, თავადო! ჩვენო მგოსანო, ხელოსანი ხალხის ძმავ და იმედო! ჩვენო ფაიზაო კაცო! მოგვილოცნია ახალი წელი!

ბრიტოლ. თქვენ გენაცვალეთ, რომ არ მივიწყებთ, თქვენ გაიხარეთ, მახარობლებო! მოიდე, ძმებო, ხიდის მოაჯირებს გაუმარჯოს! აი, ხიდზე რომ გავდევართ, მოაჯირს ხელსა ხომ არა ვკიდებთ, მაგრამ ის მოაჯირი რომ არ იყოს, ხიდზე ვავივლიდით?

I შარბრჩხელი. გავვიკირებდებოდა გრიგოლ ბატონო!

ბრიტოლ. მაჰ, ხიდის მოაჯირებს გაუმარჯოს, ხიდზე იმედია რომ გვტარებენ!

შარბრჩხელი. გაუმარჯოს, გაუმარჯოს! (ჯამებს დასცლიან).

ბრიტოლ. ახლა ერთიც თქვენა სთქვით! გამეხარდება!

II შარბრჩხელი. გრიგოლ ბატონო, ამჟვენად სამი წვით ვადღერძებოთ — სისხლისა, ცრემლისა და ოფლისა!

III შარბრჩხელი. ოთხ კაცსაც გაუმარჯოს, ვინც ჩვენს კუბოს ასწევს, ჩვენი ცხიდრის წასაღები ჩანი დავულოცოთ.

ბრიტოლ. თქვენ გენაცვალეთ, ჰალალო ხელოსნებო! თქვენ რომ არა, არსობის პურსა ვერ გასტებ კაცი.

შარბრჩხელები. იცოცხლე, გაგმარკოთ!

I შარბრჩხელი. მეფის ტულა კაცი ხარ, მაგრამ მაინც ცხო, „რომ არაინ დარიანიც დარტყმე ურდისმწარითა ცხოვრება!“

(მუნღირგადადელილი გრიგოლი ყარაჩხელებთან ერთად ცეკვავს. თენდება. მედლდუყენი „დილოს საარს“ უკრავენ. გრიგოლი მეჭურნეებს ხელს გადახევეს და გარეთ გამოიღეს, შედგება ნინოს სახლის აივანთან. მედლდუყენი დაცვრას შესწყვეტენ).

ბრიტოლ. რატომ დაღმდით, ძმებო?

I შარბრჩხელი. წუხელ ამ სახლში...

II შარბრჩხელი. მარტოხელა ქვრივი..

III შარბრჩხელი. კენინა ნინო ქვევავაძე..

ბრიტოლ. (ოხვრით). მი-ი-ცვა-ლა... (დამწყურებულ გრიგოლი ქუჩის მიმქრალი ფარნის სვეტს მიეყრდნობა. ყარაჩხელები გალობანდის ქუდები მოიხდიან).

ბრიტოლ. არ გეწყინოთ, ძმებო, მარტოდ დამოკვეთ (ყარაჩხელები ძალზე ჩემი, დღმსკის სველიანი პანგით ფეხებზეთ ვადიან).

ბრიტოლ. ჰე, ჩემო ღმერთავ აწ შენ მოგმართავ, კვლავად ისმინო შორით სიტუვანია...

რაა მეც მოვკვედ? მაინც შენდამოხელს სიყვარული თანა წაჰყვება...

(ისმის თოფის გასროლის ხმები და ხალხის ჩოჩქოლი. შემობრბის ჭარისკაცი).

ბრიტოლ. იქ რა მოხდა, ჭარისკაცი!

ჭარბინდისპი. მეფისთან შემორიგებული ჰაჯი-მურატი გაიქცა, ბატონო გენარალო, მოკლეთ იქნა და მოლაღობის მოკვეთილ თავს ხალხი ახვევია (გარბის).

ბრიტოლ. (სევდით). მაინც აკოზა ჰაჯი-მურატს მეორე ჰაჯი-მურატმა...

(შენ შემოდის, დაინახავს კარებთან დაგდებულ ნაბადს, ხელში აიღებს და ნაღვლიანად დასცქერის).

ბრიტოლ. უბედური ჰაჯი-მურატი... მისი ბედით შევი ნაბადი...

(ნაბადს კედელზე დაჰკიდებს ჰაჯი-მურატის ხანჯალთან, ისმის ბედატურის ჭიხინი).

ბრიტოლ. ო, ამ ჭიხინზე რად მაგონდება მწარე სიტყვები ედგაჩემისა: თუ საქართველომ, ვით ბედურმა მისი მშენებარი ძირს ჩამოგვადო, პირსეგრძევი ნილხა სახედარიც აღარ შეგისვამს...

(ჩამოიღებს პაპისეულ ხმალს).

ორბელიანო, იწყება ძღვევა უძღვევლისა, სიკვდილის ტყვეა ეგ შენი ხმალიც! წინააართ სისხლის ასადღებად აუღვარებელი, მაგრამ დიდი მტერს კო ძლიერებას განუშტკიცებდო.. ნეტავ რა ჰპოვე, ლურჯ მუნღირში მომწყვედულო გულო მგოსნისავ, ან შენ რა მოგეც, ივერიის ცაო მაღალო!!.. ჩემმა ლეჰქებმა უწყიან მხოლოდ გულისთქმა ჩემი, შთამომავლობას ესლა დარჩე ჩემს გამართლებად! (მადის თამარის ზატთან).

ბრიტოლ. შენს წმინდა სახეს, შენებით სავსეს,

სახიერებით განსხივებულსა,

ვუმერ კრძალვითა, თაყვანეშითა,

ცრემლ-მორეული გემთხვევი ფერხთა!

მისხარის — გიმწერ, ვწყუხვარ და გიმწერ,

და ესრეთ მწერა მსურს სიყვლილამდე,
არ გამოფხიზლდე, რომ აღარ ვგერძნობდე
ჩემი სამშობლოს სულით დაცემას!..

(ისმის ეტლის ხმა).

ბრიგოლ. სად დაიქარგე, ჩემო ნინია, რად მი-
მატოვე ასე უღმერთოდ.. (შემობრბის ნინია).

ნინიბა. როგორა ხარ, ბატონო გრიგოლ?! (მკერ-
დზე ემთხვევა).

ბრიგოლ. როგორ იქნება, ბიჟო, იარაღურილი გე-
ნერალი! რა ჰქმენ, პატარა ბიჭი ჩამომიყვანე?

ნინიბა. ჩამოვიყვანე, გრიგოლ ბატონო!

ბრიგოლ. ჩქარა მაჩვენე, სად არი!

ნინიბა. თქვენს ცხენს მერცხალას ვერ მოვაცილდე,
ეთამაშება და მხედრულად უსტვენს ბედაურს.

ბრიგოლ. მაჩვენე ჩქარა! (ნისიკას შემოჰყავს ყრმა
გრიგორი).

ბრიგოლ. ღმერთო, ჩვენს სასლში ბავშვი.. პირ-
წყავარდნილი ჩემი ნინიკა! (აკოცებს). რა გქვიან, შვი-
ლო?

პრმა ბრიგორი. გრიგორი!

ბრიგოლ. სეხნად ჩემო, მოგწონს ჩემი ბედაური,
ჩემი მერცხალა?

პრმა ბრიგორი. მასეთი რაში არც სიზმარში მი-
ნახავს, არც ზღაპარში გამოიგონია.

ნინიბა. გრიგოლ ბატონო, გახსოვთ ეს ჭვარი?..
(აჩვენებს ყრმა გრიგორის მკერდზე დაკიდულ ჭვარს).

ბრიგოლ. ღმერთო ძლიერო! ეგ დედაჩემის ჭვა-
რია, შენ დაგილოცა რუსეთის წახვლის წინ..

ნინიბა. მე კი უბედურ ამის დედას ვუსახსოვრე
და... ახლა კი ხედავთ?!

ბრიგოლ. სასწაულია ჩემო ნინია... სასწაული
(ემთხვევა ჭვარს და ყრმა გრიგორის).

ნინიბა. რა ეშველება უბედოდ ამ ცოლვილს,
ლატაკი მაის ხელში!

ბრიგოლ. ჩემს გვარზე დაწვრე, იაროს, ბიჟო,
ქვეყნად კიდევ ერთმა გრიგოლ ორბელიანმა!

ნინიბა. იაროს, ბატონო გრიგოლ, იაროს ჩემმა
სისხლმა თქვენი სახელით, ნეტამც იაროს!

ბრიგოლ. აბა, ნინია, ჩქარა ჩოხა მომეცი!

ნინიბა. ამ წუთში, ჩემო ბატონო! (ნისიკას მოაქვს
ჩოხა. გრიგოლი გაიხდის სამხედრო მუნღარს და ჩო-
ხას ჩაიცვამს. ყრმა გრიგორი ეშველება ღილებას შე-
კვრაში).

ბრიგოლ. ჰი დედასა, ჩოხის ღილები ვერ შემოი-
რავს ერთ დროს დადებნის თეზის გამოთქველს...

(გრიგოლი ჩაიმხულებს და ღონემიხილი ტახტზე
მიწვეება. ყრმა გრიგორი სასაუბლოდან მიუჭდება. გა-
რედან ისმის სამხედრო სასულე ორკესტრის სახეიშო
ჰანდი და ჭარის შემახილი. ყრმა გრიგორა სარკმელს
მივარდება).

ბრიგოლ. იჟ, რა ამბავია, შვილო გრიგორი!

პრმა ბრიგორი. ვილაც შამილი დაუტყვევებიათ!

ნინიბა. მე გული მწყდება, გრიგოლ ბატონო!

ბრიგოლ. შენ რადა, ბიჟო!

ნინიბა. შამილი თქვენ გატყებთ, დააბაზუნეთ და
გამარჯვებას აგერ ბარიატინსკი ზეიმობს

ბრიგოლ. ეჰ, ჩემო ნინია, შამილი სიყვარული-
ვით სხვამ წამართვა... რუსულ მუნღარში ვიქნევიდი
ხმალს და ქართულ ჩოხაზე რად ვიკრეფ ხელგებს!..
ტატოს სამარც დამრჩა განჯაში, ბედურული თბი-
ლისს ვერ მოვასვენე... ნინია, იმ სახლში მიცვალე-
ბულია... წადი, უჭირისუფლე, განახსტაკე... მე ვე-
ღარ შევძლებ.

ნინიბა. ნეტავ ვინ არის საცოდავი?

ბრიგოლ. წადი... თვითონ ნახავ... (ნინია ვარბის.
ყრმა გრიგორი ხმალს დასწვდება და მხედრულად
ხელში შეათამაშებს).

ბრიგოლ. ეხეც მოგწონს, შვილო გრიგორი?

პრმა ბრიგორი. ძალიან!

ბრიგოლ. ეგ პაპაჩემის ბასრი ხმალია.

პრმა ბრიგორი. ვაჟაკურია, მაგრამ მძიმეა!

ბრიგოლ. მძიმეა, შვილო, ქართული ხმალი მეტად
მძიმეა...

პრმა ბრიგორი. მე მაინც ამ ხმალს ვინატრებდი,
თქვენ ძია?

ბრიგოლ. მეც, შვილო...

პრმა ბრიგორი. კიდევ რას ინატრებდით?

ბრიგოლ. სიყვარულსა და ღექსების წერას.. (შე-
მოდის ნინია, იცრემლება).

ნინიბა. ნეტამც არ მენახა, გრიგოლ ბატონო, ნათ-
ლის სვეტივით ღამაში ქალი, როგორ დამდნარა...
უბედურ ნინოს, კვირას, ნინოობა დღეს დაქარაღ-
ვენ...

ბრიგოლ. სად, რომელ სამაროვანზე?

ნინიბა. მამადავითზე... მეუღლის გვერდით...

ბრიგოლ. არც იმა სოფლად არ მეღირსა...

აბა, ნინია, ცხენი შეკავში, ჩემი მერცხალა!

ნინიბა. ცხენი მზად არი, გრიგოლ ბატონო! (ის-
მის ბედაურის უბიხინი, ყრმა გრიგორი ჩუმად გააბა-
რება ვარეთ).

ბრიგოლ. დე, ასე დარჩეს ეგ ჩემი ცხენი. ჩემზე
უკეთეს ელოდოს მხედარს, და ვისაც მეტად გულს
უწვავდეს მამულზე ფიჭრი, იგი აქროლოს.

დავბერდი, მეხს ვერ მოვეწწარ,

დავმხო ჩემი სამშობლო,

საფლავს ჩავდევარ სიშვარით...

(ისმის ბედაურას გაბმული უბიხინი).

ნინიბა. რა ეშველება უმბედროდ ბედაურს! ნუ
მაიტოვებ, გრიგოლ ბატონო!

ბრიგოლ. სხვას დაელოდოს ჩემზე ერთგულეს!

ნინიბა. თქვენზე ერთგული მამულიშვილი ვინა
იქნება!..

ბრიგოლ. იქნება, ჩემო ნინია, როგორ არ იქნება!
(ისმის ბედაურის ფლოქვთა უჩრათქერი და მხედრის
ყვიანა.)

ბრიგოლ. გესმის, ნინია?! ხედავ?! ხომ გითხარი,
იქნება-მეთქი!

ნინიბა. ვხედავ, ბატონო, მაგრამ კარგად ვერ გა-
ვარჩიე ბედაურზე ვინ ზის მხედარი!

ბრიგოლ. მერმისი ივარიისა!..

წინიბა. ჰაუ, რა ომანიანად მოჰყიჟინებს ფიცხელ ბედაურს, თითქოს უკან მთელი მხედრონი მოჰქრის რაშეებით!

ბრიბოლ. გაუჩინარდა?

წინიბა. არა, ბატონო! თვალებს რად ხუკავთ?

ბრიბოლ. გულზე დაკრფილს რომ არ ვუმზერდე ამ ჩემს მარჯვენას.

წინიბა. ზედავთ? ის ჩაუქი მხედარი, თქვენს ცხენზე რომ ზის, ისევ აქეთ მოაქროლებს მერცხალას!

ბრიბოლ. თუკი მხედარმა ვეღარ მომისწროს... შენ გადაციე იგი გორდა ხმალი..

წინიბა. აჰა, მოვიდა კიდეც! (შემორბის აბჯარას-ხმული ყრმა მხედარი გრიგორი).

წინიბა. შვილო!.. (მომავლდაკი გრიგოლი მხედარს ხმალს გაუწვდის).

ბრიბოლ. აჰა, აღსრულდა... (მხედარი ხმალს ჩამოართმევს).

წინიბა. მოიცა, შვილო!

ჰრამ ბრიბოლი. მე დავბრუნდებო... (გარბის. ისმის ცხენებას თქარათქური და მხედრონის ყიჟინა).

ბრიბოლ. ახლა... აღსრულდა... შთამომავლობას გარდავც ხმალი... გაუ-ჩი-ნარ-დენე?! (კედება).

წინიბა. გაუჩინარდენ... მაგრამ რას ვხედავ... ვაიმე, შვილო!.. უკან უმხედროდ მოაქრის მერცხალა, ისევ ჰიხვინებს. ახლა ვის უხმოზს?!

ბრიბოლის შორაჟული ხმა. ივართა უკეთესს მერმისს!.. უკეთესს მერმისს!..

წინიბა. აჟ რალას ველი აბა უკეთესს, აღარც თქვენ მუავხართ, შვილიც დავკარგე, გრიგოლ ბატონო! (ორბელიანთა სასახლის კედლები უჩინარდება. მის ნაცვლად მოჩანს ჭაშუეთის ეკლესიის სილუეტო და გრიგოლ ორბელიანის საფლავი. შემოდის ანო).

წინიბა. მოდით, მიტირეთ, ბატონი ჩემი აქ განი-

სვენებს. დვილი შვილი კი უსაფლავოდ დამკარგია! (ანო სამარის ლოდზე მუხლს მოიდრეკს).

ანო. მამადხმობილო, ვერსად ვერ ვპოვედდე! საქართველო, არსად არა ჩანს, მშობლის შეხსენა შე-მომადნა ზელში ხანთელი, ჩემგზრ სუსტი და სხივმი-ზნედილი... ესეც აქ ერთოს სულის თქვენის მოსახე-ნებლად (დაუნთებს მილეულ სანთელს). განშორები-სას, მახსოვს, მითხარი, იგი ცრემლი ჩემთვის შეინა-ხეო... სწორედ ის ცრემლი მოგიტანე აქ დასაფრქვე-ვად... რა გულსაკლავად ჰიხვინებს ცხენი! პატრონს თუ უხმობს იგი საცოდავი! (უქა-ქუხილს ერთვის ბე-დაურის გაბმული ჰიხვინი).

წინიბა. ზეცა დაგვემხო და ჩამოხნელდა!..

ანო. მთებზე მომდგარი ავი ჭანდია, თუ შემე აქო-ბა, გამოიდარებს! ხედავ? მხედრებიც იქით იძვრიან!

წინიბა. მოვიდვარ, შვილო!..

ანო. მეც შენთან ერთად!

წინიბა. შენ არა!

ანო. მომეცი ხმალი! მე და ვარ ძმათა ხერხეუ-

ლიძეთ!

წინიბა. იმათი სისხლის ბოლო წვეთი ხარ, ნუ და-იღვრები. დარჩი, აქ დარჩი, მე დავბრუნდები!.. (ნინია სწრაფად გარბის, ისმის ბედაურის თქარათქუ-რი. მთებზე ელავს. ანო შორს იშვირება).

ანო. ვაი ჩემს თავსა, უკან მობრუნდი, ბედაურო, ზურგდარიელო?! ისევ ბორგავ და ისევ ჰიხვინებ?! აქ ვილას უხმოზ?! ვინ დაგჩენია აბა, ცოცხალი?!

მე თუ მეძახი, აბა, მოვიდვარ, დე, მეც მიმიღე უწ-მინდეს მსხვერპლად, მომავალი ჩემო სამშობლოვ!..

(ცაზე წითლად იელეებს გარიტრავი. ანო მზის შუ-ქის ბილიკზე გარბის. ნათდება თასგამოწვდილი „ქა-რთვლის დედა“. მთებიდან მქეპარედ მოისმის ივერ-თა ჰიმიდი და უმხედრო ბედაურის ჰიხვინი შორს იკარგება).

ანო. დიდება შენდა, ჩემო ქვეყანავ!.. დედაო ჩემო!..

დასასრული

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 10, 1988

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

Круглый стол

**БЕСЕДА О ПРОБЛЕМАХ, КОТОРЫЕ
НАДО РЕШИТЬ**

Беседа «за круглым столом» в редакции журнала «Сабчота хеловнеба» посвящена серьезным и важным проблемам, стоящим перед грузинской народной музыкальной культурой (стр. 2).

Георгий Харабадзе

«ПРАВДА ГЛАЗА КОЛИТ...»

В рубрике «Позиция» печатается статья известного актера и чтеца Г. Харабадзе о проблемах театрального искусства, духовного воспитания, об инерционных процессах, мешающих обновлению нашего общества (стр. 10).

Нодар Гурбанидзе

РЕЖИССЕР РОБЕРТ СТУРУА

Во второй главе — «Первый шаг к концептуальной режиссуре» — книги Н. Гурбанидзе о выдающемся режиссере грузинского театра Р. Стуртуа, автор, восстанавливая спектакль «Сейлемский процесс», восходит к истокам формирования режиссерского мышления, творческой индивидуальности режиссера (стр. 20).

Зураб Абашидзе

**СЛОЖНЫЙ ПУТЬ РЕАЛИЗАЦИИ
ЗАМЫСЛА**

В статье дан критический обзор вышедших на экраны Тбилиси грузинских фильмов «Самые быстрые в мире» Г. Матарадзе, «Грузины в небе» О. Гвасалия, «Давай поговорим» Р. Гиоргобиани и «Вамех идет» О. Литанишвили и О. Шаматава (стр. 39).

ПУТЬ К ИСКУССТВУ

В связи с пятидесятилетием талантливого живописца Джемала Хуцишвили в номере печатаются цветные и черно-белые репродукции его работ и диалог корреспондента журнала с художником (стр. 49).

ГЕОРГИЙ ШЕНГЕЛЯ

Статья посвящена творчеству известного грузинского кинорежиссера Георгия Шенгеля (стр. 52).

**ЗАРУБЕЖНАЯ ПРЕССА
О ГРУЗИНСКИХ ФИЛЬМАХ**

В рубрике «Грузинское искусство за рубежом» дан обзор зарубежной прессы за 1987 год о фильмах «Легенда о Сурамской крепости» С. Параджанова, «Неилоновая елка» Р. Эсадзе и «Багратион» Г. Чохонелидзе (стр. 61).

Ирина Арсенишвили

**ПЕРВЫЕ СТАНКОВЫЕ КАРТИНЫ
В ГРУЗИНСКОЙ ЖИВОПИСИ**

В статье дается научный анализ грузинской портретной живописи конца XVIII и начала XIX столетий, исследуются пути влияния западноевропейской живописи в работах грузинских художников (стр. 65).

Нана Кипиани

**В ОТВЕТ СТАТЕЙ «НА ПЕРЕПУТЬИ
ДЕСЯТИЛЕТИИ»**

Автор критически рассматривает статьи молодого критика Давида Андриадзе под общим заголовком «На перепутьи десятилетий»,

которые касаются станковой живописи грузинских художников поколения 60-х и были опубликованы в нескольких номерах нашего журнала за 1987-88 гг. (стр. 72).

Рუსудан Даушвили

МИНИАТЮРНЫЕ ПОРТРЕТЫ ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО МУЗЕЯ ГРУЗИИ

В статье рассматриваются миниатюрные портреты, хранящиеся в фондах литературного музея Грузии. Выполненные в разное время художниками прошлого столетия, они представляют определенный интерес в основном тем, что на них изображены конкретные исторические личности (стр. 82).

Дмитрий Туманишвили

ЛЕВАН РЧЕУЛИШВИЛИ

Статья посвящается известному грузинскому ученому, искусствоведу Левану Рчеулишвили, говорится об его вкладе в развитие грузинского искусствоведения, об его личности как человека и гражданина (стр. 93).

Ростом Ломинашвили

ГРИГОЛ РОБАКИДЗЕ: ФАКТЫ БИОГРАФИИ

О некоторых неизвестных ранее эпизодах жизни выдающегося грузинского писателя Гр. Робакидзе рассказывает его племянник Р. Ломинашвили. В статье впервые публикуются письма писателя родным (стр. 98).

Василий Кикнадзе

ВОЗВРАЩЕННЫЕ ИМЕНА

Статья В. Кикнадзе вновь возвращает грузинскому читателю незаслуженно забытое имя одного из интересных писателей 20—30-х годов Дни Чанели (Давида Чхеидзе), (стр. 107).

Джорджо Вазари

МАРГАРИТОНЕ — АРЕЦОАНСКИЙ ЖИВОПИСЕЦ, СКУЛЬПТОР И ВОДЧИЙ

Печатается исследование о творчестве итальянского художника Маргаритоне, принадлежащее перу известного историка искусств, архитектора и живописца XVI столетия Дж. Вазари. Перевод с итальянского Э. Гиоргадзе и Г. Бухникашвили (стр. 111).

Майя Кикнадзе

БЕНЕФИСЫ В ГРУЗИНСКОМ ТЕАТРЕ

Статья касается роли и значения бенефисной практики в театральной жизни Грузии XIX века (стр. 115).

Мира Пичхадзе

24 ПРЕЛЮДИИ ДЛЯ СКРИПКИ И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА СУЛХАНА ЦИНЦАДЗЕ

Анализируется новое произведение композитора Сулхана Цинцадзе, прозвучавшее в исполнении камерного оркестра Грузии под руководством Лианы Исакадзе (стр. 120).

Микеланджело Антониони

МАРСЕЛЬ КАРНЕ, ПАРИЖАНИН

Исследование известного итальянского кинорежиссера, сценариста, критика Микеланджело Антониони, посвященное творчеству великого представителя французского «поэтического реализма» Марселя Карне написано в 1948 году, вскоре после окончания съемок фильма «Вечерние посетители» Карне, у которого Антониони работал в качестве ассистента (стр. 124).

Отар Мампория

КОНЬ БЕЗ ВСАДНИКА

Историческая драма в трех частях драматурга О. Мампория повествует о событиях XVIII века и судьбе выдающегося поэто-романтика Григола Орбелиани (стр. 139).

გადაეცა წარმოებას 20. 08. 88 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქდად 21. 10. 88 წ.
საბუქდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108/16
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საარტიცხოვ-საგამომცემლო თაბახი 19,65
შეკვეთა № 2149. უფ 06853. ტირაჟი 6000.

ქურონალი დაბეჭდილია მ. ბაბოვის,
ი. კვაკანტირაძის, ე. გიგლაშვილისა
და რ. ლალიძის ფოტობეზი.



ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ
ՔՐԻՍՏՈՒԹՅԱՆ
ՍԵՐՅՈՒՅՑՆԵՐ

6 23/194

