

180 /
1998 3

საქართველოს
1:2
1998



ხელოვნება



ქართული
წერაწერის
კავშირები
1921 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს –
თავისუფალი ხელოვნება

1-2-98

ქურნალის დამაარსებელია „ხელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბაანიძე

მთავარი რედაქტორის
ვრდგელია
ლამარა მლიოზიშვილი

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

შეატრული რედაქტორი კავშირები

საქართველოს ქურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „საშობლო“
თბილისი, 1998

რედაქციის მისამართი: 880002 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

ქურნალი რეგისტრირებულია ქ. თბილისის ჩუღურეთის რაიონის სასამართ-
ლოს დადგენილებით. რეგისტრაციის № 08/7-56 19. 02. 98

ნომარშია:

თეატრი

ნოდარ გურაბანიძე —	2
ზიზა ლორთქიფანიძე—70	
ლევან მილორაჯა —	5
ზიზა ლორთქიფანიძისა და სხვათა ნააზრობი	
ილინე თოფურიძე —	
ადამიანის პრობლემის ზოგადი ასპექტი ქართულ	
ხალხურ ზღაპარში	34
ნოდარ გურაბანიძე —	
სამყარო თეატრალის თვალთ	52
ლალი ქადაგიძე —	
ფიქციური ბავსია ლორტა	79
რატი ქართველიშვილი —	
შაკიტო (პიესა)	96
ვახილ კიკნაძე —	
ზიორბი ირისთავის თეატრი	138
დალი მუშლაძე —	
ჩახოვის „სამი და“ მარჯანიშვილის თეატრში	155
აკაკი დვალისვილი —	
ირთი სპექტაკლის ბახსენება	172

მხატვრობა

ზადრი ანდრიძე —	
ბავთლიანაშვილი სიმრავლი	24
თინა ვაგნიძე —	
ფიქციური მხატვარი ღმთაბეზი	71
ნანა ვახვახიშვილი —	
ქართული სულისა და ხელწერის მხატვარი	
დავით გვამასიაძე	86
გიორგი ჭავჭავიძე —	
ქვემო ქართლის ადრეფორმალური ხანის ქანდაკების	
ნიმუშები	134

მუსიკა

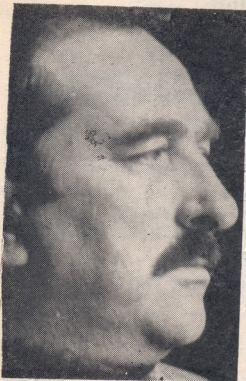
ივეტა გერსამია —	
ღირსიულად განვლილი გზა	62
გზა მფარველისაკენ	66
მანანა ახმეტელი —	
თეიმურაზ კობახიძე—70	69
ალექსანდრე ლორია —	
მეზანი მიქელაძის ხსოვნისადმი	170

კინო

ნანა დოლიძე —	
დავით კლდიაშვილის ბიოგრაფიული ფილმის	
შეფასება	121
მურმან „ხელმოკლების“ 1997 წლის ნომრების	
საქიბაძე	175

გარეკანის პირველ და მეოთხე გვერდებზე: ი. კალანდარიძე, „ზურაბ ნიქარაძის პორტრეტი“; შიშველი ნატურა.

ხელმოკლება



გიგა ლორთქიფანიძე

-70

ნოდარ გურაბანიძე

დასაწყისი

ძალზე საფუძვლიანი თეატრალური განათლება მიიღო მოსკოვში, პედაგოგიკისა და რეჟისორის ისეთი მეტრების ხელმძღვანელობით, როგორებიც იყვნენ მარია კნებელი და ალექსანდრე პოპოვი. სტუდენტობის წლებშივე დგამდა სპექტაკლებს სხვადასხვა უმაღლესი სასწავლებლის მოყვარულთა დასებში, რათა მცირეოდენი ფული ეშოვნა და მძიმედ არ დასწოლოდა რეპრეზისაციან ისედაც გაჩანაგებულ ოჯახს. მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე მუშაობა დაიწყო ქ. ვილნიუსში, ამ უაღრესად თეატრალურ ქალაქში, სადაც მან წელიწადნახევარი დაჰყო.

თბილისში ჩამოსვლისთანავე თეატრალური ინსტიტუტის ახალგაზრდობის კერპად იქცა. ჰყვებოდა მოსკოვის თეატრალურ ამბებს, არჩევდა სპექტაკლებს, იხსენებდა თანაკურსელებთან ერთად თავს გადახდილ ფათერაკებსა თუ სხვადასხვა კომიკურ ისტორიებს, უკრავდა როიალზე და მღეროდა თეთრგვარდიელთა სიმღერებს, რის გამოც იგი გმირად მიგვანჩნდა, რადგან ამ სიმღერის ყოველი სტროფი კომუნისტურ სისტემას გულში ლაგვრად ესობოდა. ახლაც ჩამესმის რესტორან „გემოში“ პირველად მოსმენილი «Быстро, быстро до цели, поезд мчится на восток», რომელსაც გამოგონებელი იმპროვიზაციები მოსდევდა ხოლმე. უაღრესად მომხიბლავი იყო იმთავითვე, მისი ხალისიანობა და ოპტიმიზმი ყველას იმორჩილებდა და ხიბლავდა, ახლა როცა ბ-ნი გიგა სამოცდაათი წლისაა, შემძლია გაეამხილო, რომ ბევრი ლამაზი ქალიშვილი გულგრილი არ იყო მის მიმართ. ყველაფერი უშუალოდ, ძაღლაუტანებლად გამოსდიოდა. უცნობთა გარემოცვაში უცებ პოულობდა საერთო თემას, ყველას თავის ორბიტაში ითრევდა, პირველგაცნობილს უკვე სახელით მიმართავდა, რაც ანასკნელის ალტაცებას იწვევდა.

უნდა თუ არ უნდა, ნებით თუ უნებლიეთ, მაინც, ყოველთვის, ყურადღების ცენტრშია. მის ირგვლივ სწრაფად იკრიბებიან თანამოაზრენი. ადამიანებს არა მარტო მისი პიროვნული თვისებები (იუმორი, კეთილგანწყობილება, ამბის მოყვლის უჩვეულო ნიჭი, ტემპერამენტის ულკანური ამოფრქვევები), არამედ შემოქმედებითი რისკიც იზიდავს. ამგვარ რისკს ხშირად მოუტანია მისთვის წარმატება და აღიარება. ახლა რომ ვუკვირდები, მისი უგრესი რეპერტუარის საუკეთესო სპექტაკლები სწორედ ამგვარ რისკთან არის დაკავშირებული, მხოლოდ მაშინ თუ მარცხდებოდა, როცა წარმატება გარანტირებული იყო. თავიდანვე ეროვნულ დრამატურგიას მიანიჭა უპირატესობა და ეს მისი შინაგანი სამყაროს კარნახით მოხდა. იგი თხემით ტერფამდე ქართველია და თითქმის შეუმცდარად გრძნობს თუ რა უნდა უთხრას თავის ხალხს. 50-იან წლებში თავისი სპექტაკლების მწვავე სოციალური და ზნეობრივი პრობლემატიკით მიიქცია ყურადღება და უმაღლესი კრიტიკის ქარცეცხლში, რაც, როგორც შემდეგ გაირკვა, თურმე მისი სტიქია ყოფილა. ს. კლდიაშვილის „დაბრუნებამ“ და ვ. გაბისკირიას პიესამ „უფსკრულთან“ (სადაც ბრწყინავდნენ ს. ზაქარიაძე, ს. თაყაიშვილი და შ. ლამაშიძე) მას დიდი უსიამოვნება შეახვედრა პარტიული კრიტიკის მხრიდან, მაგრამ ყველაფერი უმაღლესი ეძლეოდა დავიწყებას საყოველთაო აღიარებისა და სიყვარულის ფონზე. არასოდეს არ უღალატნია მას ეროვნული მწერლობისა და დრამატურგიისათვის. არცერთ ქართველ რეჟისორს არ დაუდგამს ჩვენი აკადემიური თუ ე. წ. პროვინციული თეატრების სცენაზე იმდენი ქართული პიესა და ქართული პროზის ინსცენირება, რამდენიც მან დადგა. უცხოეთში მიწვეული ყოველთვის ქართულ პიესას დგამდა (მცირედენი გამონაკლისის გარდა. მაგ. ჰემინგუეს „მეზუთე კოლონა“ „სოვრემენიკში“), პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალის“ აღორძინება და ნ. დუმბაძის რომანების გაცენიერება, რასაც, ვიტყვოდი, ფანტასტიკური წარმატება მოჰყვა ჩვენი და ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთაც, მის სახელთან არის დაკავშირებული.

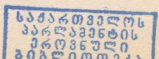
21244

ლიდერი

გიგა ლორთქიფანიძეზე ამბობენ, —ბუნებით ლიდერიაო. ეს მართალია, მაგრამ განმარტებას საჭიროებს. ჩვენს თვალწინ ე. წ. ხარიზმატული ლიდერების მთელმა წყებამ ჩაიარა! და რა მოვეტანეს და რა მოიძვეს? ნერვება, განადგურება, შუა საუკუნეების მითებთან მიბრუნება! გ. ლორთქიფანიძის ლიდერობა კეთილი საქმეების კეთებისაკენ, შექმნისა და შენებისაკენ არის მიმართული (რაც, ხშირად, აუცილებლობის კარნახით, ნგრევასაც არ გამოირიცხავს). საერთოდ, რეჟისორი — თავისი მოწოდებით შემქმნელია, რადგან სპექტაკლი გულისხმობს მრავალი ადამიანის შემოქმედებითი ძალისხმევის გაერთიანებას, რომელმაც ყოველთვის რაღაც ახალი უნდა შემოგვთავაზოს. მაგრამ თუ რეჟისორი, სპექტაკლის გარდა, ახალ თეატრსაც ქმნის, ეს უკვე სხვა რანგის მოვლენაა.

რუსთავის დრამატული თეატრი, რომელსაც შარშან, 30 ნოემბერს, დაარსებიდან 30 წელი შეუსრულდა, გიგა ლორთქიფანიძეს და მის თანამოაზრე მსახიობთა დასს უნდა უმადლოდეს თავის არსებობას. სწორედ ამ თეატრის სცენაზე შეიქმნა ისეთი შედეგები, როგორებიც იყო „სირანო დე ბერჟერაკი“, „ასი წლის შემდეგ“, „უფსკრზე“, „კახაბერის ხმალი“, „ფიროსმანი“.

იმ პერიოდში ამ თეატრს ყველაზე გამოკვეთილი შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი პოზიცია ჰქონდა. იგი მიმართული იყო რუტინის, შტამპების,





ცხოვრების ემბრიოულ-პასიური აღქმის წინააღმდეგ. ამან განსაზღვრა ავტორის შემტვევი სტილი, ტაბუირებული თემების განთავისუფლება და თავისუფალი (რამდენადაც ეს მაშინ იყო შესაძლებელი, იმაზე მეტი) აზროვნება.

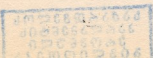
სიზუსტე

სპექტაკლის მონაწილე მსახიობთა შერჩევაში შეუმცდარი სიზუსტე ახასიათებს. მე ვერ ვიხსენებ შემთხვევას, რომ სხვა რამ მოსაზრებით ეხელმძღვანელოს როლების განაწილების დროს, ან არასწორი გადაწყვეტილება მიეღოს. ამ დროს მისთვის უმაღლესი მიზანი შემოქმედებაა და არა პირადი სიმპათიანტიპათიები, მიუხედავად ფიცხი და ფეთქებადი ხასიათისა, საოცრად მიმტვევბელია. რაც არ უნდა განაწყენებული იყოს მსახიობზე: თუნდაც უბრაოდ იყოს მასთან, თუ გრძნობს, რომ ამ მსახიობზე უკეთ ვერაფერ ითამაშებს როლს, გათავდა, არჩევანი გაკეთებულია. იგი საბოლოოა და ურყევი. კლასიკურ მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ კინოსერიალი „დათა თუთაშხია“. აქ ასზე მეტი როლია და ყველა შემსრულებელი განსაკვიფრებელი სიზუსტითაა შერჩეული. ვერ დავასახელებთ თუნდაც ერთ შემთხვევას, თუნდაც ერთ ეპიზოდურ როლს, სადაც რეჟისორის არჩევანი შემცდარია. დღემდე გაოცებით კითხულობენ: ნუთუ ასეთ პატარა ქვეყანაში შესაძლებელია ამდენი პირველხარისხოვანი მსახიობის არსებობა? მრავალი შემთხვევის დასახელება შეიძლება, როცა გ. ლორთქიფანიძის ინტუიციამ საშუალოდ განსაზღვრა მსახიობის შემდგომი ბედი. ასეთი ნიჭით იყო დაჯილდოებული კოტე მარჯანიშვილი.

ქოხაპი

გაჭირვებაში შეუცვლელია. არ ვიღალატებს, გვერდში დაგიდგება ყველაზე დრამატულ მომენტში და, ბევრისგან განსხვავებით, სამაგიეროს არასოდეს მოგთხოვს. მიკვირს იმ ადამიანების უმადურება, რომელსაც მთელი ცხოვრების გზაზე „მოათრევა“ და მაინც ზურგს უკან მის აუგს ამბობენ. არა თუ მიკვირს, ვერც კი ამიხსნია ეს მოვლენა, თუმცა, რასაკვირველია ვხვდები ყოველივეს, მაგრამ ამჯერად დუმილს ვამჯობინებ. ცუდი ამბის მოსმენისას (ან როცა თვით ყვება სხვის უბედურებას) უმალ ევსება თვალები ცრემლით. ამბობენ ყველაზე ადვილად ტირანები ტირიანო. ვინაიდან თვით ყველაზე კეთილრეჟისორში პატარა ტირანი ზის, ბ-ნი გიგას გულჩვილობა როგორც ჩანს, ხასიათითაცაა განპირობებული და პროფესიითაც.

იგი დროის სულ სხვა განზომილებაში ცხოვრობს, მამ როგორ ავხსნათ ის, რომ ყველაფერს ასწრებს, ყველგანაა, არ გამოტოვებს არცერთ საზოგადო თავყრილობას, პარლამენტში ჩვენი კულტურის ღიდერია, სუფრაზე — თამადა და ამ დროს, ახალ-ახალ ნაწარმოებებს დგამს დრამატულ თეატრში, ოპერაში, მუსიკალურ კომედიაში, კინოში... ამავე დროს წაუკითხავი არ რჩება არცერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, არ გაურბის კოლიზიებს, ზოგიერთებივით არ იმალება გადამწყვეტ მომენტში, დაბოლოს, ღირსეულად უძღვება თეატრის მოღვაწეთა კავშირს. ნუთუ ყოველივე ამის შემდეგ იტყვიით, რომ ადამიანებს ფარდობითი თეორიის კანონის მიხედვით არ შეუძლიათ ცხოვრება?



ამ ჩემს მოკრძალებულ ნაშრომს ვუძღვნი გამოჩენილი ქართველი რეჟისორის, დიდი თეატრალური და საზოგადო მოღვაწის გიგა ღორთქიფანიძის საიუბილეო თარიღს — დაბადებიდან სამოცდამათე წლის-თავს.

ავტორი

გიგა ღორთქიფანიძისა და სხვათა ნაამბობი

წინათქმა

ვინც ჩვენი დროის გამოჩენილ ქართველ რეჟისორს, დიდ თეატრალურ და საზოგადო მოღვაწეს გიგა ღორთქიფანიძეს ახლოს იცნობს, ყველა დამეთანხმება, რომ იგი თხრობის განუყოფელი დიდოსტატია. მას ხელეწიფება, ერთის შეხედვით, თითქოსდა, ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული მოვლენა, თუ ამბავი, თხრობის უმაღლეს რანგში აიყვანოს და ამით მის მსმენელს ესთეტური სიამოვნება მიანიჭოს.

გიგა ღორთქიფანიძის მთელი შეგნე-

ბული ცხოვრება ქართულ თეატრთან და მასში მოღვაწე გამოჩენილ ადამიანებთან არის დაკავშირებული, მაგრამ გზა-დაგზა შეეხვედებით „პატარა ადამიანებსაც“, რომლებიც მთელი სულით და გულით ემსახურებოდნენ დიდ ეროვნულ საქმეს — ქართულ თეატრს.

ნაშრომში შეხვედებით „ავტორისეულ მინაწერებს“ და „სხვათა ნაამბობებსაც“, რაც თხრობის სრულყოფისათვის აუცილებლად იქნა ჩემს მიერ მიჩნეული...

ნაწილი I

გიგას ნაამბობიდან

სურმასა ვაჟას

რუსეთიდან ახალდაბრუნებული, სრულიად ახალგაზრდა „გიტისელი“ გიგა ღორთქიფანიძე ქართულ სცენაზე პირველი სპექტაკლის დასადგმელად გორის

გიორგი ერისთავის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში მიავლინეს. ამ თეატრს მაშინ დიდი ქართველი რეჟისორი, ბატონი ვასო ყუშიტაშვილი თავაკობდა. კაცი, უაღრესად ერუდირებული და დიდი იუმორის პატრონი.

ბატონმა ვასომ მისთვის ჩვეული მამობრივი მზრუნველობით მიიღო დამწყები რეჟისორი და გაცნობა-გასაუბ-

რების შემდეგ სადილად რესტორან „ქართლში“ მიიწვია.

სუფრა მეტად გულუხვი გახლდათ და საუბარიც სასიამოვნოდ წარიმართა.

— აი, ამას რატომ არა სჯამ, ყმაწვილო?! — მოულოდნელად შენიშნა ბატონმა ვასომ გიგას და ზეთისხილზე მიუთითა.

სტუდენტის სტიპენდიასა და დედის დანაზოგზე გამოზრდილ ყმაწვილს ძალზე ძვირი დელიკატესი, ალბათ, განასინჯიც კი არ ჰქონდა, მაგრამ მაინც არ დაიბნა და შესაშური პასუხი მოუძებნა მაესტროს შეკითხვას: ზეთისხილი არ მიყვარს, ბატონო ვასო, ანდა, თქვენ თვითონ მაგას რა გაქმევთ?!

ბ-ნმა ვასომ თბილი, ირონიული დიმილით შესცინა თვალეზში სტუმარს და თავისებურად გაეცქნლა:

— შენა, ბიჭო, მაგასა კარგად დააკვირდი, ხურმასა ჰგავს!

(ვითომდა, „ვირმა რა იცის, ხურმა რა ხილიაო?!“).

პასუხი არ მომიტანო

ბატონი ვასო საფუძვლიანად გაეცნო გიგას მიერ დასადგმელად შერჩეულ პიესას და უთხრა: ნახე თეატრის მკქმედი რეპერტუარის ყველა სპექტაკლი და ამის შემდეგ დაესხდეთ და ერთად განაწილოთ როლებიო. საამისოდ დრო და ადგილიც კი დათქვეს: მომავალი კვირის ორშაბათი დღე, დილის თორმეტი საათი, მთავარი რეჟისორის სამუშაო კაბინეტი.

მათი ეს დიალოგი, თურმე, თავიდან ბოლომდე მოუსმანია თეატრის ახალგაზრდა მსახიობს ბახვა ღონღაძეს, რომელსაც ახლობელი, მამა-შვილური დამოკიდებულება ჰქონდა ბატონ ვასოსთან და სულ კულში დასდევდა მაესტროს.

მსახიობს თეატრში ყველაფერზე მეტად როლების განაწილება აინტერესებს და ამ შემთხვევაში ბახვა ღონღაძე როდი აღმოჩნდა გამონაკისი. იგი, იმ დღეს, დილიდან მოყოლებული, ერთი

წუთითაც არ მოშორებია ბატონ ვასოს.

ჰოდა, შეჰყვა ეს ბახვა ღონღაძე ბატონ ვასოს სამუშაო კაბინეტში, ოთახის ერთ კუთხეში სკამზე მყარად დასკუბდა და არც აპირებდა ადგილიდან ფეხისმოცვლას...

ორშაბათი დღე იყო და იმ დილით თეატრის სცენაზე ქართული ჭიდაობა იყო გამართული. ზურნის ჭყვიტიანი და დოლის ბრაზუნი მთავარი რეჟისორის კაბინეტამდეც აღწევდა.

— ბახვა, ბიჭო, წადი და გამიგე, ვინ ვინ წააქცია!

— ახლავე, ბატონო ვასო! — მკვირცხლად მიუგო ბახვამ და კარებს მიაშურა.

— მხოლოდ გამიგე ვინ ვინ წააქცია, მაგრამ პასუხი არ მომიტანო!..

დროსა და ადამიანს

ოქროს შანსი აქვს

ევროპულ კულტურასა და წესრიგს ნაზიარები, ემიგრაციიდან სამშობლოში ახალდაბრუნებული რეჟისორი, ბატონი ვასო ყუშიტაშვილი პარტიის ცეკაში პირველ მდივანთან გამოიძახეს, მაგრამ იმ დღეს აუდენცია არ შედგა.

მეორე გამოძახებაზე ძლივს მოახერხა „მისმა ბრწყინვალეობამ“ რეჟისორის მიღება და წინა გამოძახებაზე მიუღებლობის მიზეზად თავისი მოუცლევობა მოიმიზეხა.

აუდენცია თითქმის ნახევარ საათს გაგრძელდა.

მასპინძელმა, გამოთხოვების უაღრესად გამომცდელად ჰკითხა სტუმარს:

— ბატონო ვასო, მითხარით, რა არსებითი განსხვავებაა კაპიტალისტურსა და საბჭოური ცხოვრების წესებს შორის?!

— ბევრი არაფერი, პატივცემულო მდივანო, არსებითი თითქმის არაფერი!

— მაინც, მაინც? — ჩააცვივდა მასპინძელი სტუმარს.

— რაკი ასე გსურთ, გეტყვი: იქ მუნიციპალიტეტის გამგებელი — პრეფექტი, ქალაქის მერი, გუბერნატორი თუ

პრეზიდენტი რომ გამოვიძახებთ, დღე-
ეებითა და საათობით კი არ გაყურყუ-
ტებთ მისაღებში, არამედ ზუსტად და-
თქმულ დროზე მიგიღებთ; ღირსეულად
დაგიხვდებით, მოგისმენთ, გაგიმასპინ-
ძლებათ, კიჭა ყავაზე მიგიპატიეთ
და აუდენციის დამთავრებისას კარებამ-
დე გამოგაცილებთ და თავის ტრანს-
პორტს შემოგთავაზებთ!.. ერთის სი-
ტყვივით, იქ დროსა და ადამიანს მარ-
ღაც რომ ოქროს ფასი აქვს!

მოხეტიალე რეჟისორი

ბატონი ვასო, ბუნებით მოუსვენარი,
მოხეტიალე კაცი, რომელმაც მოიარა
ევროპა და ამერიკა, სამშობლოში რ
ბრუნებული, საქართველოს ყველა კუ-
თხეში მოგზაურობდა და დგამდა სპექ-
ტაკლებს..

ხატონად რომ ვთქვათ, ბატონ
სოზე აუქციონი იყო გამოცხადებული,
რომელშიც, ორმოციანი წლების დასას-
რულს, პარტიის ზუგდიდის საქალაქო
კომიტეტის პირველმა მდივანმა, ბატონ-
მა გრიშა ჩაჩიბაიამ გაიმარჯვა..

რაიონის თავკაცმა მართლაც რომ
დიდებული პირობები შეუქმნა ბატონ
ვასოს: თვიურ გასამრჩელოდ ზუთი ათა-
სი მანეთი დაუნიშნა, აცხოვრებდა სა-
სტუმრო „ოდიშის“ კეთილმოწყობილ
აპარტამენტში და გაფრთხილებული
ჰყავდა სასტუმროს ადმინისტრაცია რ
ქალაქის სავაჭრო ქსელის ხელმძღვა-
ნელობა, „ამერიკელი რეჟისორისგან“
(ასე შეარქვა მას გრიგოლ ჩაჩიბაიამ)
ფული არაფერში აიღოთ!..

ზუგდიდის სახელმწიფო თეატრში ბ-
ტონმა ვასომ ორი სეზონი იმუშავა. მი-
სი ხელმძღვანელობით თეატრმა ნამდვი-
ლი პროფესიონალური სახე მიიღო.

ბატონი ვასო იმდენად გაერთო თა-
ვისი საქმიანობით, იმდენად შეიყვარა
ფაქტიურად მისგან ახლადშექმნილი თე-
ატრი, რომ არც აპირებდა იქიდან წა-
მოსვლას. მაგრამ საქმეში ჩაერია პარ-
ტიის ცენტრალური კომიტეტი, რესპუ-
ბლიკის მთავრობა..

ამასთან, მარჯანიშვილელთა დელე-
გაცია არაერთჯერ ეწვია ბატონ ვასოს
და მიუხედავად მისი წინააღმდეგობისა,
მინც აბრუნებინეს პირი თბილისისა-
კენ..

ბატონმა ვასომ ჩაალაგა თავისი ბარ-
გი-ბარჯანა. გასაღებები სასტუმროს
ადმინისტრაციას ჩააბარა და გამოსამ-
შეიღობებლად გრიგოლ ჩაჩიბაიას ეწ-
ვია კაბინეტში და თავისი გადაწყვეტი-
ლება ამცნო.

— მე თქვენ არსადაც არ გაგიშვებთ,
ბატონო ვასო! — უთხრა ამ ამბით გა-
ნაწყენებულმა გრიგოლმა ვასოს.

— ვაი, ეს როგორ, პატივცემულო
გრიგოლ?! — გაოცებით იკითხა ბატონ-
მა ვასომ.

— როგორ და ჩვეულებრივად!..
თქვენ ვაგონში არ შეგიშვებთ არცერთი
გამცილებელი!

— ვაი, მაშინ მანქანით წავალ! —
მოძებნა გამოსავალი ბატონმა ვასომ.

— მანქანას, რომელშიაც თქვენ იქ-
ნებით, არ გაატარებს „გაის“ არცერთი
პუნქტი.

— ვაი, მაშ რა უნდა ექნას?! — იკი-
თხა გაოცებულმა ვასომ.

— იყავით და იცხოვრეთ ამ ჩვენს
ქალაქში! — კატეგორიულად თქვა ჩა-
ჩიბაიამ.

— რაკი თქვენ ასე გსურთ, ვიქნები,
მაგრამ თეატრში სპექტაკლებს არ დაე-
დგამ.

— ნუ დადგამთ, ისე იყავით!

— ვაი, არ დავდგა და მინც ქალაქში
ვიყო?! ნეტავ, ეს რისთვის არის საჭი-
რო?

— თქვენისთანა კაცი რომ ჩვენს ქა-
ლაქში გაივლის, ესეც ერთ რამედ ღირს,
ბატონო ვასო!

მკვანე პანაშენი

ბატონი ვასო ქუთაისის თეატრის სცე-
ნაზე ჰაუპტმანის პიესის „მზის ამოსე-
ლის წინ“ დადგმას შეუდგა.

საშვიდნოეებრო ზეიმი ახლოვდებო-
და.



პარტიის ქუთაისის საოლქო კომიტეტის პირველ მდივანს და ოლქის ხელოვნების სამმართველოს უფროსს ერთობ დიდი სურვილი ჰქონდათ სპექტაკლი, ნობათის სახით ტრადიციული ზემის დღეებს დამთხვევოდა.

— საშვიდნოემბროდ მოესწრება? — იკითხა საოლქო კომიტეტის პირველმა მდივანმა, რომელმაც მომავალი პრემიერის რიგითი რეპეტიცია ნახა.

— ვერ გეტყვი, ჰო თუ არა, ჯერ კიდევ ბევრი სამუშაოა! — მიუგო მდივანს ბატონმა ვასომ.

— თქვენი აზრით, კიდევ რამდენი რეპეტიცია დასჭირდება სპექტაკლის გამოშვებას?

— ალბათ, სულ მცირე ოცი მაინც! — თქვა სპექტაკლის ავტორმა.

— ათიც ეყოფა! — ჩაერია საუბარში ხელოვნების სამმართველოს უფროსი.

— მე ვთქვი, სულ მცირე ოცი-მეთქი! — კატეგორიულად მოსპრა კომპიერულმა რეჟისორმა.

— და თუ სპექტაკლი აუცილებლად საშვიდნოემბროდ უნდა მოესწროს?

— მაინც ოცი! — უფრო კუშტად განაცხადა ბატონმა ვასომ.

— ათიც ეყოფა, ვასილ პავლოვიჩ, ათიც! — ისევ თავისი გაიმეორა სამმართველოს უფროსმა.

— რაკი ამას ჩემზე უკეთა სცოდნია, მაშინ სპექტაკლიც ამან დადგას! — მკვახედ მოსპრა ბატონმა ვასომ და ამით პოლემიკას წერტილი დაუსვა.

ალიყური

ორმოცდათვრამეტი წლის ზაფხულში ბატონი ვასო პარტიის ცენტრალურ კომიტეტში გამოიძახეს და თეატრის მთავარი რეჟისორის თანამდებობა შესთავაზეს და თანაც დიდი კომპლიმენტებით შეამკეს.

ბატონმა ვასომ ქათინაურებისთვის დიდი მადლობა მოახსენა ცეკას მდივანს, მაგრამ შემოთავაზებულ თანამდებობაზე უარი განაცხადა.

— ნუ აჩქარდებით, ბატონო ვასო!..

წაბრძანდით, მოიფიქრეთ, იქნებ შეიცვალა ოთ აზრი.

— აქ მე ვერაფერს ვხედავ საფიქრალს ან შესაცვლელს!

— რატომ ბრძანდებით ასე მტკიცედ დარწმუნებული თქვენი აზრის სისწორეში?

— რატომ?!.. ახლავე მოგახსენებთ! — მიუგო ბატონმა ვასომ, წუთით ჩაფიქრდა და თქვა თავისი სათქმელი: — თეატრის მთავარი რაჟეისორი, ჩემი აზრით, ეს არის თეატრის გონება და სახე, მისი ფორმა და მისი შინაარსი, მისი მიზანდასახულება!.. ვანა ასე არ არის?

— თქვენ აქსიომა ბრძანეთ, ბატონო ვასო! — თქვა სახემოლიმარმა მდივანმა.

— მაგრამ თქვენ, როგორც პარტიის ცეკას მდივანი არასოდეს დაუშვებთ, რომ თეატრის ბედი ბოლომდე მთავარ რეჟისორს მიანდოთ. მე კი არასოდეს დაუშვებ, რომ მთავარი რეჟისორის ქმეებში ვინმე ხელებს აფათურებდეს!.. ჰოდა, ჩემნაირი კაცი თქვენ რაში გამოგადგებათ.

...არაფრად, მერწმუნეთ არაფრად...

აზბორისეული მიწაწარი

ბატონ გიგას მონათხრობი ეს ამბავი პირველს, ცხელ გულზე, მე მომახალა ბატონმა ვასომ, როცა მე მას ცეკადან ახალგამოსულს წვაფყვი, რუსთაველის პროსპექტზე ჩქარი, მოკლე ნაბიჯებით მომავალს...

დიდი ქართველი რეჟისორის, ბატონი ვასოს სპექტაკლებს ჯერ კიდევ სიკაბუკის წლებში გავეცანი და უდიდესი პატივისცემით ვიყავი განმსჭვალული მისი პიროვნების მიმართ. ეს პატივისცემა უკიდვანოდ გაიზარდა მას შემდეგ, როცა მე მას პირადად გავეცანი და დაუუახლოვდი, ლადო მესხიშვილის სახელობის თეატრში მთავარ რეჟისორად მუშაობის ეამს...

ქუთაისში, ბატონი ვასოს საცხოვრებელი ბინა, ყოფილ „გრანდპოტელში“, მუდამ სავსე იყო თეატრისა და საერთოდ ხელოვნების მოყვარული ახალგაზრდებით.



ზრდებით და მათ შორის მეც ვერც... ასე რომ, ორმოცდაათიანი წლების მიწურულისთვის, მე ბატონ ვასოსთან დაახლოებული და ცოტა ზედმეტადაც „შეღალანდარებული“ ყმაწვილი ვახლდით...

— გამარჯობათ, ბატონო ვასო! — რიხით შევძახე მე.

— ოპოო, ქუთაისელ დრამატურგს ვაუმარჯოს! — თავისებურად ჩამკორტნ. ბატონმა ვასომ და ხელი გამომიწოდა.

— საიდან მობრძანდებით, ასერგივად აცეტებელი, ბატონო ვასო?!

ბატონმა ვასომ საჩვენებელი თითით პაპიროსი დაფერფლა და მოლიმარმა თვალებში შემცივინა:

— ეგა, ბიჭო, ცოტა გრძელი ამბავია, და, აი, აქ რომ შევალთ, ჭიქა შამპანურზე, დალაგებულად იქ მოგიყვები! — ამ სიტყვებით ბატონმა ვასომ ხელი ზემელზე მდებარე შუშაბანდიან რესტორნისკენ გაიშვირა...

ბატონმა ვასომ სულ დაწვრილებით მიაშბო ცეკას მდივანთან მისი შერკინების ამბავი, რომელმაც მე ერთობ განმაცვიფრა და ცოტა არ იყოს, გულიც მატკინა.

— მაპატიეთ, და, ეგ ვერ გიქნიათ კარგი საქმე, ვასო ბატონო!

— რატომ, გეთაყვა?

— რატომ, და, ჩვენი სათაყვანებელი სალოცავი საყდარი — მარჯანიშვილის თეატრი შემოქმედებით კრიზისის განიცდის, ჭეშმარიტ მოძღვარს ელოდება და ამ დროს თქვენ...

— მე ეს ვიცი!.. ამას მეც ვხედავ, შენზე უკეთ, ყმაწვილო, მაგრამ მე მაინც მგონია, რომ ჩემი გადაწყვეტილება სწორია.

მაესტროს კატეგორიულმა ტონმა მე, ყმაწვილი კაცი, უფრო აღმანთო, ვიღარ მოვზომე და ჩემებურად ვტუნტრე:

— ჰოოდა, რადგანაც არ ინებეთ მარჯანიშვილის თეატრის მთავარი რეჟისორობა, იყავით ასე, იარეთ ქალაქიდან ქალაქში, თეატრიდან თეატრში და ვნახოთ კიდევ რამდენ ხანს გაუძლებთ!..

ბატონი ვასო თვალისდასანახავად ვერ იტანდა პირმოთენე, მლიქვნელ, მამე-

ბელ ადამიანებს, მაგრამ პირში მოქმედ მუდამ პატივს სცემდა.

— შენა, ბიჭო, ხეპრე და თანაც ცოტა უზრდელიცა ხარ, მაგრამ პირში მოქმელი ხარ და ამით ჰფარავ შენს პიროვნულ ნაკლოვანებებს!..

— მე მთელი ჩემი შეგნებული ცხოვრება უცხოეთში, დემოკრატიულ სამყაროში გავატარე და იქიდან არავის გამოუუგდივარ!.. მშობლიური მიწის ყივილმა გადმომისროლა მე აქ, დიქტატურის... უკაცრავად, პროლეტარიატის დიქტატურის ქვეყანაში... ბუნებით ოპტიმისტი ვარ, დავდივარ, როგორც შენა თქვი, ქალაქიდან ქალაქში, მშობლიურ ქართულ მიწაზე, რათა ვემსახურო ჩემს ხალხს, ჩემს ქვეყანას, ქართულ თეატრს!.. დიქტატურა და არამკითხაობა მართლაც რომ სისხლხორცეულად მეზიზღება!.. შემოქმედებითი მრწამსით რეალისტ-რომანტიკოსი ვარ, მაგრამ ყბადაღებული „სოციალისტური რეალიზმისა“ არაფერი მესმის.

მწლაკე უნინიშვანა

ბატონი ვასო თბილისში ცუდ საბინაო პირობებში ცხოვრობდა.

შეუჩნდნენ მსახიობები, შეუჩნდა მთელი თეატრი—წადით ტეკას მდივანთან, აუხსენით თქვენი მდგომარეობა და იგი აუცილებლად დაგეხმარებათო.

ვასო ერთხანს სასტიკ უარზე იყო, მაგრამ ბოლოს, როგორც იქნა, დაითანხმეს.

ტეკას მდივანმა გულისყურით მოუსმინა მას, მაგრამ მის თხოვნაზე საიმედო თითქმის ვერაფერი უთხრა: ჯერჯერობით ქალაქს არა აქვს საშუალება გიუმჯობესოთ საბინაო პირობებით... თქვენნაირ პირობებში, თქვენსავით გამოჩენილი პიროვნება არაერთი გვყავს, მაგრამ სამწუხაროდ, სადღეისოდ ვერავის ეეხმარებითო. დაბოლოს, ნებსით თუ უნებლიეთ, დაურთო: — აი, მე ტეკას პირველი მდივანი ვარ და ისე ვიწროდ ცვხოვრობ, დედა ლოჯიაში ისწევსო!..

ბატონი ვასო უხმოდ წამოდგა, ხელი ჩამოართვა და კარებს მიაშურა...

კარის ზღურბლს რომ მიადწია, შე-

ყოვნდა, ტყეას მდივნისკენ იბრუნა პირი და თავისებურად მწარედ უქბინა მას:

— ჯერ ერთი, მე თქვენი საბინაო პირობების გამოსარკვევად არ მოვსულვარ აქ, თქვენთან, მე ჩემმა გაჭირვებამომიყვანა და მეორეც, ვერ გაუზრდიხართ კარგი შვილი დედათქვენს, ყმაწვილო!..

— რაზე ბრძანებთ მაგას, ვასო ბატონო?! — იკითხა სახელანძულმა მდივანმა.

— რაზე დაა... კარგი შვილი დედას ოთახში დააწვევდა და თვითონ ლოჯიაში დაწვევბოდა!.. კარგად მეყოლეთ, კარგად!

მკვლევართი აღმდგარი ხელოვანი

პრემიერად ქუთაისის ახალგახსნილ თეატრში, თეატრის მთავარმა რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ ლეო ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“ დადგა, სადაც გაიოზ გადალენდიას როლს გადასახლებიდან ახალდაბრუნებული, ქართული თეატრის ცნობილი მსახიობი გრიგოლ (გრიშა) კოსტავა თამაშობდა.

თეატრის სცენას კარგა ხნით მოწყვეტილი მსახიობი, ბატონი გრიგოლი, პრემიერის დღეს ძალზე ღელავდა და როცა სპექტაკლის მიზანსცენით დადგენილი თოფი მოისროლა, ველარ მოზომა და თოფის კონდახი შუაზე გადატყდა!..

ენამახვილმა რეჟიზიტორმა უნებურად წამოიძახა —

— ვაი, დედა-საა!!! კილო შეგჩა კლავებში ძალა, ხო?!... არ გეყო, ათ წელიწადს ციხის კედლები რო გალესიეს, ხო?!... სულელია თავრობა!... მე რო მკითხოს კაცმა, შენთვის ათი კი არა, ოცი წელიწადი უნდა მოეცათ!

ავტორისეული მიწაწერი

რადგანაც საუბარი მსახიობ გრიგოლ კოსტავაზე ჩამოვარდა, ვფიქრობ, მკითხველისათვის ინტერესს მოკლებული არ იქნება გავიხსენოთ ზოგი რამ ამ მართლაცდა ნიჭიერი, სხვაგვარად მოაზ-

როვნე და მაშასადამე, ბედულად მოქმედების ცხოვრებიდან. კერძოდ კი მკვირბოთ მისი ცხოვრების უაღრესად დრმატულ, მე ვიტყვოდი, ტრაგიკულ მონაკვეთს.

არ შემიძლია ორიოდ სიტყვა აქვე არ ვთქვა იმ კაცზე, რომელმაც ეს შესანიშნავი მსახიობი ქართულ სცენას დაუბრუნა და აღუდგინა მას უფანჩენოდ წართმეული რწმენა, მოქალაქეობა და ადამიანური ღირსება!.. დიახ, ეს ფატორი ნამდვილად განზოგადების ღირსია, რადგანაც იგი კაცური თანადგომისა და თანალობის ნამდვილი ნიმუშია, რომლის მსგავსსაც იშვიათად ვაეწყდებით არამარტო ქართული თეატრის, არამედ საერთოდ ქართული ყოფის იმდროინდელ ცხოვრებაში, რომელსაც სახელად „გამარჯვებული სოციალიზმი“ ებოქა“ ეწოდებოდა...

ბატონი გრიშა ძირძველი ქუთაისელი, ჯერ კიდევ ყმაწვილკაცობისას ეზიარა ქართულ თეატრს და მთელი არსებით ჩაება ქალაქის მინავლებულ თეატრალურ ცხოვრებაში...

მაღე, როცა ოციანი წლების მიწურულს, ქართული თეატრის დიდმა რეფორმატორმა კოტე მარჯანიშვილმა „ქუთაის-ბათუმის მოძრაიე თეატრი“ შექმნა, გრიგოლ კოსტავა, როგორც თეატრისათვის საჭირო, ნიჭიერი ყმაწვილი კაცი, თავის დასში ჩარიცხა და აქედან დაიწყო მისი თეატრალური პროფესიონალური ცხოვრება...

ბატონი გრიგოლი მტკიცედ დამკვიდრდა მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარში და წლების განმავლობაში ითვლებოდა თეატრის ერთ-ერთ წამყვან მსახიობად...

როგორც პირად, ასევე შემოქმედებით ცხოვრებაში თითქოსდა ყველაფერი ნორმალურად მიდიოდა, მაგრამ ორმოციანი წლების დასაწყისს მასაც უწია კომუნისტური რეპრესიების მსახვრალმა ხელმა, რომელმაც იგი წლობით მოწყვეტა სამშობლოსაც და ქართულ თეატრსაც...

ბატონი გრიგოლი ბუნებით ბუნტარი კაცი, მტრულად იყო განწყობილი საბ-

ჭკოური ტოტალიტარული რეჟიმისადმი, რის გამოც მას ბრალდებდა წაუყე' ანტისაბჭოური პროპაგანდა, სამშობლოს ღალატი და თავის ჯგუფთან ერთად გასამართლებული იქნა და მიესაჯა სასჯელის უმადლესი ზომა — დახვრეტა, მაგრამ რაღაც სასწაულით დახვრეტას გადაურჩა და მთელი ათი წელიწადი სასჯელს იხდიდა შორეულ ციხირში, პოლიტპატიმართა განსაკუთრებულად მკაცრი რეჟიმის კოლონიაში...

ბატონი გრიგოლი სამშობლოში კი დაბრუნდა, მაგრამ მის პირად საქმეში ჩაუწერეს: „ეკრძალება სარეჟიმო ქალაქებში ცხოვრება და სანახაობით დაწესებულებებში მუშაობა!“.

„მგლის ბილეთით“ შემოქმედი კაცის ცხოვრება და ისიც მსახიობი კაცისა, ცოცხლად დამარხვის ტოლფასი გახლდათ. ასეთ ადამიანებს მაშინ კეთრით და ავადებულთა მსგავსად გაურბოდნენ, და სწორედ ასეთ ტრაგიკულ მომენტში გრიგოლს გვერდით დაუდგა ორად-ორი კაცი: მისი ბავშვობისა და გიმნაზიის მეგობარი, ბატონი ნიკუშა ალხაზაშვილი და სრულიად ახალგაზრდა კაცი, მესხი-შვილის თეატრის მთავარი რეჟისორი, ბატონი გიგა ლორთქიფანიძე, რომელიც გრიგოლს, როგორც მსახიობს, ძალიან კარგად იცნობდა...

ბატონი ნიკუშა მაშინ ქუთაისის „შახტმშენის“ სამმართველოს უფროსად მუშაობდა და დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა როგორც ქალაქის თეატრის კაცობაში, ასევე ქუთაისის მთელს საზოგადოებაში... სწორედ აი ამ კაცურმა კაცმა გაუღო გრიგოლს თავისი სახლის კარები და გაუჩინა სამუშაოც, დანიშნა იგი კლუბის გამგის თანამდებობაზე... ეს რა თქმა უნდა, დიდი საქმე გახლდათ იმ დროში, მაგრამ მთავარი მინც ბატონი გრიგოლს ქართული თეატრის სცენაზე დაბრუნების საკითხი იყო, ანუ როგორც ჩვენში იტყვიან, მკვდრეთით აღდგომის საკითხი...

ბატონმა გიგამ ქუთაისის ხელმძღვანელობის წინაშე არაერთხელ წამოჭრა საკითხი გრიგოლ კოსტავას თეატრში მიღებისა, მაგრამ არავის უნდოდა თავის

თავზე აეღო ეს ფრიად საჩოთირი საქმე და გადაწყვეტ პასუხს ვერაინ იძლეოდა...

მაშინ გიგამ მეტად სარისკო ფანდს მიმართა. მან „ტარიელ გოლუაში“ გაიწვიო გადალენდიას როლზე გრიგოლ კოსტავა დანიშნა და მასთან, როგორც მსახიობთან, ცალკე მუშაობდა... აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ თეატრის დასმა იგრძნო თავისი ხელმძღვანელის გადადგმული ნაბიჯის სამართლიანობა და გვერდში დაუდგა მას, ბოლომდე მიეყვანა მისგან წამოწყებული საქმე...

და, აი, დადგა ქუთაისში ახალი თეატრო შენობის გახსნის დღეც...

თეატრის დარბაზი გადაქედილია მაყურებლებით...

მთავრობის ლოქაში სხედან პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს წევრები პირველი მდივნის ვასილ პავლეს ძე მჭავანაძის მეთაურობით...

პარტერში სინათლე გამოირთო... გაიხსნა ფარდა, სპექტაკლში შევიდა მუსიკა, განათდა სცენა და მაყურებელმა სცენაზე იხილა მათთვის საყვარელი თანამოქალაქე და მსახიობი — გრიგოლ ქრისტეფორეს ძე კოსტავა!...

იქუხა ტაშმა...

ფეხზე წამოდგა მთელი დარბაზი... ტაში სულ მალე ოცაციაში გადაიზარდა და ამის შემდეგ რესპუბლიკის ხელმძღვანელობამ იკადრა ფეხზე აღგომა და გრიგოლ კოსტავას მისამართით ტაშის დაკვრა!..

ასე აღსდგა ქართულ თეატრში მსახიობი გრიგოლ კოსტავა, ასე დაიბადა ხელახლა ბატონ გრიგოლის მოქალაქეობა და პიროვნება!.. და ყველა ამ „აღდგენის“ თავი და თავი ბატონი გიგა ლორთქიფანიძე გახლდათ!.. აქი უთქვამს გრიგოლს თავის თვალცრემლიან მოხუც დედას: „კარგად დაიხსომე, შვილო, მაშინ კარგა ხანია ცოცხალთა შორის აღარაა და შენი მეორე მამა აგერ ეს ახალგაზრდა ყმაწვილიაო!“

აი, რატომ ლელავდა იმ დამეს განსაკუთრებული მღელვარებით გაიწვიო გადალენდია — გრიგოლ კოსტავა და რ...



ტომ ვერ მოზომა მან, გამოცდილმა მსახიობმა, თავისი მოძრაობა...

ბატონ გრიშა კოსტავაზე, მის ტრაგიკულ ბედზე ქართულ თეატრში, წერა დამთავრებული მქონდა, როცა რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა, ჩემმა კოლეგამ და მეგობარმა ბატონმა ვიქტორ ნინიძემ ისეთი ორი ეპიზოდი მიაშობო, რომ აუცილებლობად ვცანი მათი აქ მოტანა.

იმჟამად სოხუმის სახელმწიფო ქართული თეატრის დასში ვმუშაობდი..

მითხრეს: ვიღაც უცნობი გკითხულობთო და მეც გავეშურე მასთან შესახვედრად!..

ჩემს გაოგნებას ზღვარი არ ედო, რომ ეს „უცნობი კაცი“, ქართული თეატრის გამოჩენილი მსახიობი, ჩემთვის ახლებელი ადამიანი, ბატონი გრიშა კოსტავა გამოდგა!.. მე ყველაფერი ვიცოდი გრიშას შესახებ. ვიცოდი ისიც, რომ მას, როგორც „ხალხის მტერსა“ და „საშობლოს მოღალატეს“ სასამართლოს დადგენილებით სასჯელის უმაღლესი ზომა — დახვრეტა მქონდა მისჯილი. ისიც ვიცოდი, რომ იგი რაღაც სასწაულით გადაურჩა ამ სასჯელს და ათი წლით იქნა გადასახლებული შორეულში, უმკაცრესი რეჟიმის შრომა-გასწორების კოლონიაში..

იღგა ჩემს წინაშე დაბამბულ „ტელეგრაფში“ ბატონი გრიშა და ერთობ ნაღვლიანი ღიმილით შემომცქეროდა...

მართალი ვითხრათ, შევცბი, დავიბენი, მაგრამ სულ მალე მოვეგე გონს, ჩავეხვიე და მყისვე უახლოესი რესტორნისაკენ ვქენი პირი, რათა იქ, ქართულ მაგიდასთან, სულდათქმულად გავსაუბრებოდი ერთმანეთს...

გრიშამ პატიმრობიდან განთავისუფლების ქალაქი გამომიწოდა, რომელშიც სასჯელმთხოვნილის მატარებლით მგზავრობის ბოლო პუნქტად სოხუმი იყო ჩაწერილი..

— აწი რას აპირებ, ჩემო გრიშა? — ვკითხე მე მას.

— აბა რა ვითხრა, ჩემო ვიქტორ!.. წყალწაღებული ნაფოტის ამბავი ხომ

გაგვიგონია! მე ჩემმა ბედმა გამომრიცხა და თუ მოხერხდება თქვენს თეატრში ჩემი მუშაობა, ხომ კარგი და თუ არა, წავეყვები ისევ წყლის მდინარებას!..

სუფრის დამთავრებისთანავე პარტიის საოლქო კომიტეტისაკენ ავიღე გეზი...

დარწმუნებული ვიყავი, რომ გრიშას სასჯელმთხოვნილობისა და განთავისუფლების ქალაქი წერტილის დაუსვამდა ნარეკლიან გზას, მაგრამ, სამწუხაროდ, არ გამართლდა ჩემი გუჟინი: საოლქო კომიტეტის პირველმა მდივანმა დიდი გულსყურით მომისმინა და მწარე სინულით მითხრა: ეს ქალაქი, ჩემო ვიქტორ, არ იძლევა იმის უფლებას, რომ მსახიობი გრიშა კოსტავა მივიღოთ სამუშაოდ ჩვენს თეატრში!

— რატომ, რა მიზეზით?! — ვკითხე მე, გაოცებულმა.

— სრულიად უბრალო მიზეზის გამო: მას ეკრძალება სარეჟიმო ქალაქში ცხოვრების უფლება!

ცოცხალმკვდარივით გამოვლასასდრ პირველი მდივნის კაბინეტიდან და ჩემ! გულში ერთხელ კიდეც დაწყველე ბედამწვარი ხელოვანი კაცის ცხოვრება „გამარჯვებული სოციალიზმის ქვეყანაში“...

გრიშამ გზა მშობლიური ქუთაისისკენ განაგრძო...

ქართული თეატრის მოზირანახული

ბატონი შალვა ხონელი (გოგოლაშვილი) ერთ-ერთი შესანიშნავი ფიგურა ქართული თეატრის მსახიობთა ძველი თაობისა, უაღრესად კეთილი და ბავშვივით მიამიტი პიროვნება გახლდათ, — ძალზე ემოციური და იოლად ანთებადი. მას სულ მცირე რამ ახარებდა და სულ მცირე რამ სწყინდა. ხანდახან ვერც კი გაუგებდით გაბრაზების მიზეზს.

ერთ ჩვეულებრივ ორშაბათ დღეს თეატრის ახალგაზრდა მსახიობებს თვინათ ფიციში მოეყარათ თავი და რა-

ლაც თემაზე მწვავედ პაექრობდნენ და არც კი შეუნიშნავთ, თუ როდის შემოვიდა ფოიეში ბატონი შალვა...

ბატონმა შალვამ ერთხანს უსმინა ყმაწვილკაცების ექზალტირებულ დავაკამათს და ყველასათვის მოულოდნელად შეჰყვირა:

— „მადლობა ღმერთს, რომ თქვენ თეატრში მაშინ მოხვედით, როცა ჩვენ მივდივართო!“ — და ასე, გულდაბოლმილმა დასტოვა თეატრის ფოიე.

მეორე დღეს რომ ჰკითხეს, გუშინ ვინ ან რამ გაგაბრაზათო, შალვამ დარცხვენით უპასუხა: ნაღვინევი ვიყავი და არაფერიც არ მახსოვსო!

ბატონი შალვა მთელი ორმოცი წემანძილზე უბრად იყო მისი თაობის ერთ შესანიშნავ მსახიობთან. საკმარისი იყო მასთან იმ კაცის სახელი გეხსენებინათ, რომ იგი იმ წამსვე შემოგიტევდათ, ან აფეთქებული გაგეცლებოდათ... ეს რომ ასე იყო, თეატრის ყველა მსახიობმა იცოდა და მასთან იმ კაცის სახელის ხსენებას ერიდებოდნენ.

ერთ დღეს, ჩემთან პირადი საუბრისას, შევბედე და ვკითხე ბატონ შალვას, რატომ ხართ-მეთქი იმ კაცთან უბრად. ამისი თქმა და ბატონი შალვას აფეთქება ერთი შეიქნა:

— ოო, მაგ გაფუჭებული! მაგ უზნეო. მაგ გაათხსირებული!.. მაგ არაკაცი!..

— რატომ, ბატონო შალვა, რატომ?! რომ არ სჩანს მასეთ კაცად?! — შევბედე მე.

— გიგა, ხომ იცი, შვილივით მიყვარხარ და ძალიან გთხოვ, მაგ კაცის სახელი მეორედ აღარ მიხსენო, თორემ, იცოდე, საშვილიშვილოდ დამკარგავ!

— მაინც რატომ, ბატონო შალვა, ასეთი რა დაგიშავათ?! — აღარ მოვეშვი მე.

— ოო, ეს ძალიან დიდი ხნის ამბავია შორს მარხია მაგისი ფესვები, შორს!

— ეს რომ ასეა, მეც ვიცი და სწორედ ამიტომ მაინტერესებს, რა მოხდა თქვენს შორის. ისეთი რა გაწყენინათ იმ კაცმა.

რომ მისი სახელის ხსენებაც კი ვაკოფუბო.

ბატონი შალვა ჩემს შეკითხვაზე ერთხანს შეყონდა, ჩაფიქრდა, თვალი თვალში გამიყარა და მითხრა: შენ წარმოიდგინე, არც მახსოვსო!!

ძველი თაობის მსახიობთაგან თუ ვინმეს თეატრი დიდ ეროვნულ საშეღ, უწმინდეს და უბიწო ტაძრად მიაჩნდა, მათ შორის ერთ-ერთი უპირველესი ბატონი შალვა გახლდათ.

ბუნებით უადრესად კეთილი კაცი, ოდნავადაც ვერ იტანდა ვინმეს მიერ (ვინც არ უნდა ყოფილიყო იგი!) თეატრისა და მისი ცხოვრების წესების დარღვევას.

ერთ დღეს, როცა თეატრის დასის შეკრებაზე შემოქმედებითი დისციპლინის საკითხი განიხილებოდა, ბატონი შალვა ახალგაზრდობის მიმართ გამანადგურებელი კრიტიკით გამოვიდა. (სწორედ იმ ახალგაზრდებისა, რომელთა სიყვარულშიც ბატონ შალვას მთელს კოლექტივში მოცილე არ ჰყავდა!) ყოყლოჩინები ხართო, ამპარტავნები, უტაქტოები და სულმოკლენიო და თეატრისადმი უზადო სიყვარულისა და თავადების მრავალი მაგალითი მოიყვანა, როგორც წარსულში, თეატრის კორიფეთა ცხოვრებიდან, ასევე პირადულიდანაც:

— აი, მაგალითად მე ქართულ თეატრს ორმოცდათექვსმეტი წელია ვემსახურები და არცერთი შემთხვევა არ მახსოვს თეატრის ცხოვრების შინაგანწესის დამერღვიოს!.. მე მთელი შეგნებული ცხოვრების ორმოცდათექვსმეტი წელი!

— უკაცრავად, ბატონო შალვა, შეიძლება?! — მოულოდნელად წამოიძახა ოთახის ერთ კუთხეში მჯდომარე ახალგაზრდა მსახიობმა რეზო ხობუამ, რომელიც ყველაზე მეტად იყო დაახლოებული ბატონ შალვასთან და მასთან, რომ იტყვიან, ნამდვილი მამაშვილური ურთიერთობა ჰქონდა.

ბატონმა შალვამ ყმაწვილი მეგობ-

რის უადგილო რეპლიკა საოცრად იჭურჯა:

— რა გნებავთ, ყმაწვილო?

— მე მინდოდა მეთქვა. — აღარ დამთავრა თავისი სათქმელი რეზომ.

— ჰო, რა გინდოდათ, ბრძანეთ, ბრძანეთ!!

— მცირეოდენი შესწორება მინდოდა შემეტანა თქვენს ნათქვამში, ბატონო!

— მაინც, რა შესწორება, ყმაწვილო?! — შეუბღვირა კოპშეკრულმა შალვამ ახალგაზრდა კოლეგას. — თქვით, ყმაწვილო, ბოლომდე თქვით თქვენი სათქმელი!

— მე მინდოდა მეთქვა, ბატონო შალვა, რომ თქვენ ორმოცდათექვსმეტი წელი კი არა, ასთორმეტი წელია ემსახურებით ქართულ თეატრს!

ბატონი შალვა შეცბა. დაიბნა:

— რატომ ასთორმეტი, ყმაწვილო?!

— იმიტომ, რომ თქვენ ყოველ სიტყვას ორ-ორჯერ ამბობთ! დიახ, ორ-ორჯერ!

— მაგალითად!? — უფრო დაიძაბა ბატონი შალვა.

შესანიშნავ და უაღრესად კოლორიტულ სახასიათო მსახიობს, ბატონ შალვას ეს თვისება — სიტყვების და ხანდახან მთელი წინადადებების გაორმაგებისა, წლების განმავლობაში სისხლსა და ხორცში ჰქონდა გამჭდარი და რეზომაც ამისი მაგალითები უამრავი დაუსახელა:

— მაგალითად, თქვენ სცენაზე შემოსვლისას პარტნიორებს ასე ესალმებით: — გამარჯობათ!.. გამარჯობათ! ეს ხომ ასეა, ბატონო შალვა?!

— ვთქვათ, ეს მართლაც ასეა!.. კიდევ?!

რეზომ სხვა მაგალითებიც დაუსახელა:

— „დაბრძანდით!.. დაბრძანდით!..“ „გისმენთ. გისმენთ, ყმაწვილო!“ „ეს სიცრუეა, სიცრუე, ცილისწამება და სხვა არაფერი!“ და ასე, რამდენიც გნებავთ!..

რეზოს ეს შენიშვნა იმდენად მართებული იყო, რომ ამან დასის წევრთა შორის ჩუმი ქირქილი გამოიწვია!.. ბა-

ტონმა შალვამ ეს შენიშვნა და სხვა რომ ვერაფერი მოახერხა, რეზოს შინაგანად თით ხმამაღლა შეჰყვირა:

— საპლიაკ, ნესჩასტნი, ნე ვასპიტა-ნნიო — და დარბაზიდან გავარდა...

რეზო ხობუა საოცრად განიცდიდა თავისი თუმცა მართებული, მაგრამ ერთობ უტაქტო რეპლიკის მწარე შედეგს, რომლითაც გული ატკინა მამასავით საყვარელ დროულ კოლეგას და წამდაუწყუმ გაიძახოდა: „ეს რა მომივიდა, მე, კრეტინს, რას ვერჩოდი ჩემს მამობილს, განა უსაფუძვლო იყო მისი შენიშვნები, ახალგაზრდებს რომ თავდაჭერა და ტაქტი გვაკლია, აგერ, ჩემი ქმედებითაც არ სჩანსო?“

გავიდა სულ რაღაც სამი-ოთხი დღე და ბატონ შალვასთან შესარიგებლად მის სახლთან ჩასაფრებულმა რეზომ ეზოდან გამოსული შალვა შენიშნა. ბატონი შალვა ერთობ გუნებიადად ბრძანდებოდა. ხელეგაშლილმა რეზომ გზა გადაუჭრა ბატონ შალვას და შესძახა: სალამი, ბატონო შალვა!

მართლაცადა. შეილივით საყვარელი ახალგაზრდა კოლეგის შეძახილზე, ბატონ შალვას სახე გადაებადრა და მანაც ხმამაღლა შეჰყვირა:

— ოო, ჩემს რეზოს!..

დიახ, ასე შესძახა ბატონმა შალვამ, მაგრამ ეტყობა კრების ამბავი მოაგონდა, ზეადმართული ხელები ძირს დაუშვა, სახე ერთბაშად დაეღრუბლა და ამჭერად უფრო ძლიერად დასჰქვა:

— აა-რააა!.. აა-რააა!.. არავითარ შემთხვევაშიო — და განაგრძო გზა.

თუმცა, მათი შერიგება მაინც სულ მალე მოხდა: ბატონ შალვას უფროსი ვაჟის ბუქუჩის დაბადების დღე ჰქონდა, სადაც, რა თქმა უნდა, თეატრის ხალხიც ვიყავით მიწვეულები და მიწვეულთა შორის ერთ-ერთი უპირველესი რეზო ხობუა იყო!

მოხაზირე მომღერლები

საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრის სოლისტები დავით გამრეკელი და ზურაბ ანჯაფარიძე ერთობ თავგადაკლული მეგობრები იყვნენ. ერთიცა და მეორეც ცხოვრებაში დიდი იუმორის პა-



ტრონი იყვნენ და ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ საშაყირო ინტრიგების წამოწყებაში.

ერთ მშვენიერ დღეს, დილის ალიონზე, „პოდმასკოვიეში“ მთელი ღამის ნაქვიფარმა ძმაკაცებმა ტაქსი აიყვანეს და მძღოლს მოსკოვს წაყვანა სთხოვეს და „ვოლგის“ უკანა კაბინაში მოყურდნენ..

ციცხალი, ხალისიანი დილა იყო. ნაბაჟსევი მეგობრები თეატრში რეპეტიციაზე მიიჩქაროდნენ.

დათიკოს თვალში მოუვიდა ოცი-ოცდაოარი წლის ჩასუქებულ-ჩაბუტყუნებული ტაქსის მძღოლი და მყისვე მისი „აყვანა“ გადაწყვიტა..

მან თვალი ჩაუკრა ზურაბს, მძღოლზე მიანიშნა და ზურაბმაც კრინში „სულიკო“ წამოიწყა. თავის მხრივ დათიკომაც არ დააყოვნა და ფალცეტით მეორე ხმა შეაპარა ზურაბისგან წამოწყებულ მელოდიას..

ტაქსის მძღოლმა, ტიპიურმა მოსკოველმა ყმაწვილმა, ერთხანს უსმინა მგზავრთა უნიჰოდ წამოწყებულ მელოდიას და ბოლოს, მოთმინების ფილა რომ აევსო, ტაქსი შეაჩერა და ტაქსში მსხდომთ პკითხა: უკაცრავად, თქვენ ვინა ხართ, ან საიდან ბრძანდებით?!.. ქართველები ვართ, მოსკოვს სტუმრად ჩამოსულებიო — უპასუხეს მგზავრებმა.

— არ მჯერა, არ მჯერა, ღმერთმანი! — ხელების გასავესავებით წამოიძახა მძღოლმა.

— რა არ გჯერათ, ყმაწვილო?!

— თქვენი ქართველობისა არ მჯერა, თუმცა წააგავხართ. მაგრამ მაინც!

— მაინც რატომ არ გჯერა ჩვენი ქართველობისა? — ჩააცივდა დათიკო მძღოლს.

— აბა როგორ შეიძლება კაცი ქართველი იყოს და „სულიკოს“ სწორად ვერ მღეროდეს, მაშინ, როცა მთელი მოსკოვი „სულიკოს“ მღერის?!

— ჰოდა, ჩვენც ქართველები ვართ და როგორაც გვეზერხება ისე ვმღერით! ჩაერია დავა-კამათში ზურაბი და ამჯერად უფრო ძლიერად სკეჟა სიმღერის მეორე ტაეპი...

დაბოლოვდა, გაოგნებულმა მძღოლმა მას იხევ დაამუხრუტა მანქანა, თითქმის ყურებში გაიციო და მოთმინებადაკარგულმა ივიღა:

— ან მანქანიდან გადადით და ან შეწყვიტეთ თქვენი უნიჰო ღრიალი!

— კეთილი, დე, მასე იყოს!.. მაშინ შენ მაინც გვასწავლე, ყმაწვილო, როგორ ვიმღეროთ.

მძღოლმა, ეტყობა, გულთან მიიტანა მამისტოლა ქართველი კაცის თხოვნა და მთელი მონდომებით შეუდგა „უნიჰო მგზავრთათვის“ „სულიკოს“ მელოდის სწავლებას!..

გაპკიოდა რუსი ყმაწვილი „სულიკოს“ მელოდიას და თვალით ანიშნებდა მგზავრებს, თქვენც ამყევითო!.. და ბოლოს მათ რომ მაინც ვერაფერი შეასმინა, ხელი ჩაიქნია..

— უკაცრავად, ბატონებო, სად გავიჩეროთ?

— დიდი თეატრის სასამსახურო შესასვლელთან მიგვიყვანეთ! — ღიმილით უთხრა დათიკომ გონებაარეულ ყმაწვილს.

— კი მაგრამ თქვენ იქ რა გესაქმებათ?! — იკითხა გაოგნებულმა მძღოლმა.

ამის პასუხად დათიკომ და ზურიკომ გულისჯიბებებიდან პირადობის მოწმობები დააძვრეს და პირდაპირილ მძღოლს ზედ ცხვირთან მიუტანეს... მოწმობებში თეთრზე შავით ეწერა: „სოლისტ ბალმოვო ტეატრა საიუზა სსრ“.



— სამოციანი წლების მიწურულს, სექტემბრის თვეში, საქმიანი ვიზიტით მოსკოვს ვეწვიე. — მიყვება გიგა ლორთქიფანიძე. — პირველ ორ დღეს ჩემს საქმეებს რომ მოვრჩი, გადავწყვიტე დიდ თეატრში დათიკოს და ზურიკოს ვწვეოდი..

— „არაგვი“! — შესძახა დათიკომ და ტაქსს ხელი აუწია.

მოსკოვეური შემოდგომის საღამო ხანი იყო და „არაგვის“ წინ რესტორანში შესვლის მსურველთა ჯარი იღვა.

— თქვენ აქ დამელოდეთ! — შესძახა დათიკომ, საღდაც გაძვრა-გამოდ-



ვრა და რესტორნის ადმინისტრატორი, ჩვენში რომ იტყვიან, მიწიდან ამოიღო.

— მობრძანდით, ბატონო ზურაბ!.. მობრძანდით, ბატონო გიგა! კეთილი იყოს თქვენი ჩამობრძანება დედაქალაქში! — რიხით შესძახა რესტორნის ადმინისტრატორმა და ასე, საჯაროდ, ხალხის თვალწინ. რესტორნის შესასვლელისკენ წაგვიძღვა.

— ოჩერედ, ტოვარიში ადმინისტრატორ, ოჩერედ! — წამოიძახა ვიღაც კლოენტმა.

ადმინისტრატორმა ცერად გახედა რეპლიკის ავტორს და ჰაიპარად უპასუხა:

— სოლისტი ბალშოვო ტეატრა ზურაბ ანდუპარიდზე ი დავიდ გამრეკელი ეშიო ს უტრა ზაკაზივალი სტოლ, ვ ჩესტ პრიეზდა ბალშოვო გოსტია იზ ტბილისი, გიგა ლორტიკიანიდზე!

ადმინისტრატორმა ჩინებული ადგილი მიგვიჩინა რესტორნის მყუდრო ალაგას და ოფიციალტი გააფრთხილა: საპატიო სტუმრებს უმალეს დონეზე მიმიხედო!..

სამეფო სუფრა სულ რაღაც ათიოდე წუთში გაიშალა...

მსუბუქად წახემსება — წანაყრების შემდეგ დათიკომ ფუჟერები ღვინით შეავსო, ფეხზე წამოდგა და ჩემი მისამართით, მისეული ფანტაზიის ორანჟირებით, კიაზოს ცნობილი არია დასკეჟა:

„თავდაპირველად მიიღე, ჩემო გიგა! (ეს სიტყვები ჩუმიად ჩაურთო!)

ჩვენი გულწრფელი საალაა-მი..

იციოტლე, მაგრად გეეჟი-როოს,

ქართულ თეატრის ალააა-მიიი!!!“

ქართული საოპერო გენიის — დავით გამრეკელის მსუყე ბას-ბარტონს ზურაბის ღვთიური დრამატული ტენორი შეუერთდა. მეც აღარ დავაყოვნე, ბანი ვუთხარი მათ და „არაგვის“ დარბაზის ჰერი კინალამ ჩამოინგრა!..

სიმღერის დამთავრებას სხვა სუფრებთან მსხდომთა საერთო „ბის“ და ოვაციები მოჰყვა!..

ყველანი, როგორც ერთი, ფეხზე წამოდგნენ და თვალეზგაბრწყინებულნი ჰაეროვან კოცნას გვიგზავნიდნენ...

კიდევ ორი-სამი დიდებული სადღე-

გრძელო. წარმოთქვა სუფრის თამადამ — დათიკო გამრეკელმა და ანდუპარიდის იშტაზე მოსულმა ზურაბ ანჯაფარიძემ დასკეჟა აბესალომის არია და იმანაც თავისებური ორანჟირებითა და საოტარი მოდულაციით:

„წამწამსა და წამწამს შუა ბალი გაა-გი-შეე-ნებიიაა, გიგაჯან ჩვენთან მოსვლისთვიის, მაღლი მოგვიხსენე-ბიი-ააა!!!“

ზაქარია ფალიაშვილის გენიის ამ უკვდავ ქმნილებას, რომელსაც ზურაბი მომჩაადოებლად ასრულებდა, მე და დავითმა ჩვენი ხმები შევაშველეთ და ახლა ამაზე გადაირია მთელი დარბაზი!..

თურმე და ნუ იტყვით, ჩვენგან მოშორებით, დარბაზში, ქართველი ვაჟკაცები მსხდარან ზესტაფონიდან. მათმა ზურიკო შეიცვინეს და წამოვიდა, მარა, რა წამოვიდა! ღელე და ნიაღვარი ქართული პურ-ღვინისა!

ჩვენი სუფრის მომსახურე ქალი, წელში გაზნეკილი, შამპანურების ზიდვას ველარ აუდიოდა და დამხმარედ მეგობარ ოფიციალტკას მოუხმო!..

რამოდენიმე სუფრიდან წერილობითი მოწვევაც კი მივიღეთ: — უმორჩილესად გთხოვთ, ჩვენს სუფრაზე გადმობრძანდითო!.. სუფრის თამადამ — დათიკომ ყველას თავაზიანი უარი შეუთვალა: ჩვენ ჩვენი საპატიო სტუმარი გვყავს საქართველოდან და პურ-მარლის ანგარიშს მასთან ვასწორებთო!.. ესეც არ იყოს, ერთ-ერთ თქვენთაგანს რომ ვეწვიოთ, მეორეს გული დაწყდება! სიმღერით კი, სულით და გულით, ყველას მოგემსახურებითო!..

ქართველი მოქეჩიფენი რომ ძლივს მოვიშორეთ თავიდან, ახლა რუსული ქორწილის თავაკი ეწვია ჩვენს სუფრას. ისინი ჩვენგან მოშორებით, დიდ დარბაზში ისხდნენ და ახლა იმათმა მიგვიპატიყეს. ნეფე-დელოფლის თხოვნით!..

დათიკომ, რა თქმა უნდა, თავაზიანი უარი უთხრა შუაკაცს და სავსე ფუჟერით საქართველოს სადღეგრძელო შესთავაზა.

— გაუმარტოს ნიჩიერი კარტველი ხალხი! — დასკეჟა არყით შეხურებუ-

ლმა სტუმარმა და მერე თავის ნათქვამს დაურთო: — მე ბებია ყავდა კარტელი, საგინაშვილი!

— იმ ღამეს მართლაც რომ რჯულზე ვიქვიფეთ, — განაგრძო გიგამ. — და არც ვაპირებდით იქიდან გამოსვლას, მაგრამ ჩვენს სუფრას, ჩვენს სიმღერებს ფარვანასავით დაფარვატებდნენ თავს არყისაგან კკუაშეშლილი რუსული ქორჩილის მონაწილენი და სწორედ ამიტომაც გადაწყვიტეთ ჩვენი ქეიფი ზურციკოს ბინაზე გაგვეგრძელებინა, სადაც ღვთაება ქალი, ზურციკოს დედა, საშა დეიდა გველოდებოდა, გაშლილი სუფრით!..

დათიკომ ოფიციალტს მოუხზო, ჩვენი ცოდვები გვიანგარიშო!..

ყველაფერი გადახდილიაო, გვითხრა სახეგაბრწყინებულმა ოფიციალტმა. — ქართველებმა ყველაფერი გადაიხადეს და ერთი ყუთი შამპანურიც დაგიტოვეს, საპახმელიო!..

რესტორნიდან გამოსვლისას დათიკო და ზურაბი დაწინაურდნენ, რათა გამოძახებულ ტაქსში შამპანურის ბოთლები მოეყუჩებინათ...

— თუ ღმერთი გწამთ, მითხარით ვინ იყო ეს ხალხი და თქვენ თვითონ ვინ ბრძანდებით?! — მკითხა რუსული სუფრის ჩვენთვის ნაცნობმა თავკაცმა.

— თქვენ მაინც რომელი უფრო განტერესებთ?

— სამივე ერთნაირად!

— რადგანაც ასეთი გეტყვი!.. აი, ისე ჩვენს სუფრას რომ თამადადობა, თბილისის საასენიზაციო სამსახურის უფროსი გახლავთ!

— მეორე, უფრო ახალგაზრდა, დრამატული ტენორი?

— ოოო, ის იმ ტრესტის მთავარი ბუღალტერია!

— თქვენ?! — აღარ მომეშვა სტუმარი.

— იმავე ტრესტის მმართველის პირველი მოადგილე!

— ოო, ღმერთო ჩემო! — რა ხალხი ხართ ეს ქართველები, რა ხალხი!

— რაზე ბრძანებთ მაგას?

— რაზე, და. თუ საასენიზაციო სამსახურის ხალხი ასეთ ღონეზე მღერით,

ძნელად წარმოსადგენია, თუ რა ღონეზე მღერიან თქვენში პროფესიონალი მომღერლები!

— გამაგიჟებლად, ბატონო, გამაგიჟებ-ლად!!! — შევძახე მე და წინი-მავალ მეგობრებს ფეხდაფეხ ავედევ-ნე!..

ავტორისეული მინაწერი

მოსკოვური შეხვედრის ეს ერთ-ერთი ბრწყინვალე ეპიზოდი დიდი ხნის წინათ მიაბო მე ბატონმა გიგამ.

მერე, როცა სულ ახლახან, „გიგას ნაამბობების“ წერას შევუდექი, ვთხოვე მას ერთხელ კიდევ ეამზნა ჩემთვის მოსკოვური შეხვედრის ის ეპიზოდი და ისიც ვუთხარი, რომ ეს ეპიზოდი ერთ-ერთი ბრწყინვალე მოთხრობა იქნება სამი დიდი ხელოვანის მრავალ შეხვედრათა შორის..

გიგა სიამოვნებით დამთანხმდა და მომიტხრო კიდევ, მაგრამ ამჟერად მის თხრობას ის ექსტაზი და ხალისი აღარ ემჩნეოდა, რადგან ცოცხალთა შორის აღარც დათიკო იყო და აღარც ზურაბი!.. გიგას კი... გიგას თვალები ცრემლებით ჰქონდა სავსე!..

ყველა დროისა და ყველა ხალხის უდიდესი მსახიობი

ბავშვობიდანვე ქართულ თეატრზე უსახლგროდ შეყვარებული გიგა ლორთქიფანიძე სიმწიფის ატესტატით ხელში, პირდაპირ თეატრალურ ინსტიტუტს მიადგა და ჩაირიცხა კიდევ სარეჟისორო ფაკულტეტზე.

1947 წლიდან გიგამ მოსკოვის „გიტისის“ სარეჟისორო ფაკულტეტზე განაგრძო სწავლა.

— იმ პერიოდში ბევრი ქართველი ყმაწვილი, კაცი თუ ქალი, სწავლობდა მოსკოვში, როგორც „გიტისში“ ასევე „გიკშიც“, რომლებიც შემდეგ ქართული თეატრისა და კინოს ცნობილი მოღვაწეები გახდნენ — იგონებს ბატონი გიგა და იქვე ასახელებს მათ ვინაობას. — „გიტისში“ ჩემს დროს სწავლობდა შემდგომში ცნობილი რეჟისორი შოთა ქარუხნიშვილი. თეატრის-აკოდნეობის ფაკულტეტზე — ეთერი





გუგუშვილი და ნათელა ურუშაძე „გიკში“ კინოსარეჟისორო ფაკულტეტზე — რეზო ჩხეიძე, თენგიზ აბულაძე, თამაზ მელიავა. კინომცოდნეობის ფაკულტეტზე — კორა წერეთელი...

ცხადია, ჩვენ „საქართველოს დესპანებს“ ახლო მეგობრული ურთიერთობა გვქონდა, ლინწიცი და კირშიცი.

ორმოცდაშვიდი წლის შემოდგომაზე „გიტისის“ სტუდენტთა შორის ხმა დაიბნა: საქართველოდან აკაკი ხორავა ჩამოსულიო!..

აკაკი ხორავას პირადად ვიცნობდი, როგორც ბუმბერაზ მსახიობსა და თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის ჩემს ყოფილ დირექტორს და ასეთ შემთხვევას ხელიდან როგორ გავუშვებდი?!.. პოდა, თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის სტუდენტ ნათელა ურუშაძესთან ერთად, სასტუმრო „მოსკოვს“ მივაღებე...

ჩვენდა იღბლად ბატონი აკაკი ნომე-რში აღმოჩნდა.

ძალიან გულთბილად მიგვიღო და გულუხვადაც გაგვიმასპინძლდა..

სახელდახელოდ გაწყობილ სუფრასთან ჩვენი საუბარი ქართული თეატრის ირგვლივ, მისი წარსულის, აწმყოსა და მომავლის მისამართით წარიმართა...

ბატონი აკაკი ძალიან უშუალო და მომხიბლავი მოსაუბრე იყო. უყვარდა თეატრსა და თეატრის გამოჩენილ მოღვაწეებზე საუბარი. ყოველთვის ქართულით იწყებდა და შემდეგ რუსულ მსოფლიო თეატრებსაც გადასწვდებოდა. ასე იყო იმჯერადაც და უცბად ბატონმა აკაკიმ თქვა: დღეს, საღამოს რვა საათზე, იაბლოჩკინას სახელობის მსახიობის სახლში უდიდესი მსახიობის ვასილ ივანეს ძე კაჩალოვის შემოქმედებითი საღამოა. მე სახლის დირექციიდან მოწვევა მივიღე და თქვენც ხომ არ წამოხვალთო?!..

— ბატონო აკაკი, ისე გვეპატივებით, თითქოსდა, მოსაწვევი ბარათები ჩიბეში გვიღებეს! — ვუთხარი მე.

— ვინ ბედნიერი მოხვდება კაჩალოვის საღამოზე, ბატონო აკაკი?! ამაზე ოცნებაც კი სისულელედ მიმაჩნია! —

უთხრა ნათელამ აკაკის და მისი გულმოდგინებით ხედა.

აკაკიმ სანდომიანი ღიმილით შეგვა-ვლო ორივეს თვალი, მაგიდას დაპკრა მუშტი და რატომღაც რუსულად თქვა: — ნუ, პაშული!..

მსახიობის სახლთან ზღვა ხალხი იდგა...

ჩვენი მანქანა ქუჩის მოპირდაპირე მხარეს გაჩერდა.

ბატონი აკაკი გადმოვიდა მანქანიდან და ქუჩა გადასერა თუ არა, ვილაცამ ხალხიდან დაიყვია: ხარავა, აკაკი ალექსევიჩი ხარავა!!!

ამისი შეძახება. და, ეს ზღვა ხალხი ჩვენსკენ მობრუნდა და გაისმა ტაშის-ცემა და შეძახილები: „ხარავა!.. ხარავა!.. ხა-რა-ვააა!“

— მე მომყევით! — ჩავვილაბარაკა ბატონმა აკაკიმ და თითქოსდა აქ არაფერია, პირდაპირ სახლის შესასვლელი-სკენ აიღო გეზი...

ხალხის თავყრილობა შუაზე გაიპო და ტაშისცემა და შეძახილები არ წყდებოდა...

სახლის შესასვლელიდან მთავარი აღმინისტრატორი გამოვარდა:

— რადი ვას ვიდეტ აკაკი ალექსევიჩი!. ქდალი, სნეტერპენიემ ქდალი!!

ბატონმა აკაკიმ ხელი ჩამოართვა აღმინისტრატორს, მოიკითხა და უთხრა:

— ანი სა მნოი!..

ბატონი აკაკი თავის ადგილზე დაბრძანდა. ჩვენ, მისგან ოდნავ უკან, სკამები ჩავვიდგეთ...

დარბაზში სინათლე ჩაქრა და საღამოც დაიწყო...

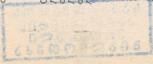
გაიხსნა ფარდა და სცენაზე დგას რუსული თეატრის მშვენიება, უდიდესი მსახიობი ვასილ ივანეს ძე კაჩალოვი!..

იქუხა ტაშმა, რომელიც სულ მაღე ოვაციასი გადაიზარდა...

ეხედავთ, წამოდგა ბატონი აკაკი და რა თქმა უნდა, წამოვდექით ჩვენც...

ვასილ ივანეს-ძე ერთხანს თავს უკრავდა აზვირთებულ დარბაზს. მერე ხელი ასწია და დარბაზიც გაისუსა...

პროგრამის მიხედვით საღამო ორი განყოფილებისგან შედგებოდა:





პირველი — სერგეი ესენინი და მეორე — ალექსანდრ ბლოკი..

ბრწყინვალე მკითხველი გახლდათ ბატონი კაჩალოვი. იგი უაღრესად უმუალო და გულწრფელი, უდიდეს შთაბეჭდილებას ტოვებდა მის მსმენელზე.

პირველი განყოფილება დასრულდა...

შესვენებაზე ფოიეში გამოსულ აკაკის გარს შემოეხვია საღამოზე მოსული რუსული თეატრის გამოჩენილი მოღვაწენი: რეჟისორები, მსახიობები, მწერლები, მხატვრები, კომპოზიტორები... თითოეულ მათგანში, მათ თვალბეჭდებში, უდიდესი კრძალვა და პატივისცემა გამოსჭვივოდა უდიდესი პიროვნებისადმი — აკაკი ხორავასადმი... მეც და ნათელაც პირველად ვხედავდით ამნაირ შეხვედრას და უდიდეს სიამეს განვიცდიდით. ბატონი აკაკი კი მუხასავით იდგა მის ირგვლივ შემოკრებილ დიდ მოღვაწეთა შორის და დინჯად, აუჩქარებლად, მის საყვარელ „ყაზბეგს“ ძალუმიად ექაჩებოდა...

მაგრამ მთავარი მოსახდენი მაინც საღამოს მეორე განყოფილების დასაწყისის დროს მოხდა, რაც არასდროს დამავიწყდება! — მითხრა გიგამ და თხრობა განაგრძო:

ჯერ კიდევ განათებულ დარბაზში, ვხედავთ, ფარდის წინ გამოდის რუსული თეატრის გოლიათი კაჩალოვი და საქვეყნოდ აცხადებს:

— დამი ი გასპადა!.. ბეზგრანიჩნო სჩასტლივ, ჩტო ნა მაიომ ვეჩერე პრისუსტვეტე ველიჩაიშიჩი არტისტ ვსებ ვრემიონ ი ვსებ ნაროდოვ, აკაკი ალექსეევიჩ ხარავა!

სცენიდან კაჩალოვის მიერ ამისი თქმა და დარბაზში ენთაუზურელი ამბავი დატრიალდა: იქუხა ტაშმა, ფეხზე ადგა მთელი დარბაზი და გაისმა ეგზალტირებული ხალხის შეძახილები: „ხარავა!.. ხარა-ვაა!!! ხარა-ვააა!!!“

ვიდექით მე და ნათელა ფეხზე მონუსხულებივით, ადგილზე გაქვავებულნი და სიხარულის ცრემლები თვალთაგან ღვარვივით გვდიოდა!..

გიგა აქ ერთხანს შეყოვნდა და ფიქრებში წასულმა, გულისსიღრმიდან ამოთქვა:

— მიუხედავად იმისა, რომ ჩემს სყვირულში მანქანაში ცხოვრებამ ბევრი სიმწარე მარგუნა, ბევრი შხამი და სამსალა მასვა, ის ერთი დღე, ბედნიერი დღე, ალბათ, ერთად გადაფარავდა მანამდე განცდილ ყველა სიმწარეს, ყველა უსიამო მოგონებას!.. დიახ, მე იმ დღეს სისხლხორცეულად ვიგრძენი, რომ ამქვეყნად უბედნიერესი ადამიანი ვარ, ქართველ კაცად რომ მოვევლინე ქვეყნიერებას, იმ ქვეყანას, რომელმაც აკაკი ხორავა შვა!..

გიგას ეს ნაამბობი სამიღღემჩოდ ჩაექვედა ჩემს სულს, ჩემს გონებას და ერთ დღეს, როცა გიგასთან მარტოდ-მარტო, პირისპირ დავრჩი, ვკითხე მას: მაინც რა მოხდა ისეთი, რამაც ლახვარი ჩასცა აკაკი ხორავას პიროვნებას, მის განუსაზღვრელ ავტორიტეტს, მის სახელ-დიდებას?!

გიგა ერთხანს ჩაფიქრდა და თქვა კიდევ თავისი სათქმელი:

— სტალინის პიროვნების კულტის მსხვერველს მოჰყვა უდიდესი ძვრები ჩვენს ქვეყანაში. დაიწყო მატერიალურ თუ სულიერ კულტურის მონაპოვართა გადაფასება. ეს ალბათ, საჭიროც იყო, მაგრამ ზომიერების გრძნობა არასდროს ჰქონია კომუნისტურ, ტოტალიტარულ რეჟიმს და ვერც ამ შემთხვევაში აღმოაჩნდა იგი. დაიწყო შეუქცევადი პროცესი ნგრევა-მსხვერვისა და ღვარცოფს გავატანეთ ყველაფერი, კარგიც და ცუდიც, რაც სტალინის ეპოქასთან — სოციალიზმის მშენებლობის ეპოქასთან იყო დაკავშირებული. მსხვერვეა-ნგრევის ეს უმძიმესი პროცესი ერთნაირად შეეხო მეცნიერებისა თუ კულტურის ყველა დარგს და მათ შორის ქართულ თეატრსაც!..

— და, მაშასადამე, აკაკი ხორავასაც, არა?!

— რა თქმა უნდა!.. — რაც უფრო ღიღია პიროვნება, რაც უფრო ღიღია მისი წარმატებანი, მით უფრო მეტი მტერი უჩნდება მას.. ნიჭი, გენია დიდი შემოქმედისა, მუდამ შურსა და მტრობას აღძრავდა უნიჭო, პატარა ადამიანს.



ნების სულსა და გულში. ეს ასე იყო ყველა დროში და ასე იყო „გამარჯვებული სოციალიზმის“ ეპოქაშიც და ხორავა, ვითომდა, რატომ უნდა კოფი-ლაყო გამოწვევის?!.. ლეარძლიანი სისინი ხორავას როგორც მსახიობისა და პიროვნების მიმართ. მე ადრეც მსმენია: სტალინმა და ბერიამ შეუქმნესო მას მსოფლიო რეზონანსის ავტორიტეტი!.. შეიძლება ეს ასეც იყო, მაგრამ ეს მათ ვითომ უარყოფითად ახასიათებთ?!

მაგრამ ამ ცალტვინა, პაწაწინა ადამიანებს ერთი ჰემოპროტეზა ავიწყდებათ: „კოკასა შიგან რაცა დგას, იგივე გადმოდინდების!“, რომ შენ თვითონ ამისი ღირსი თუ არა ხარ, შენში თუ არ ჩქეფს დიდი შემოქმედის სული, ვილაციის მიერ ხელოვნურად გაბერილი შენი ავტორიტეტი, მალე, სულ მალე, საპნის ბუშტივით გასკდება!..

საამისო მაგალითები მრავლად მოგვეპოვება ჩვენი ახლო წარსულის ცხოვრებიდან: ხელოვნურად გაბერილი ავტორიტეტებიდან არარაობადა რომ დარჩა!..

კიდევ ვერ შევიგნეთ ჩვენ, ადამიანებმა, რომ მარჯანიშვილებად, ახმეტალებად, გალაკტიონებად, გუდიაშვილებად, ფალიაშვილებად და ხორავებად დედის საშოდან იზადებიან და რომ ეს ადამიანები თავიანთი ნიჭითა და ტალანტით ტოვებენ წარუშლელ კვალს ერის კულტურის ისტორიაში!..

1957 წელს, მოსკოვში გამართულ ქართული ხელოვნების დეკადაზე, რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა „ოდიპოს მეფე“ წარმოადგინა. სპექტაკლი სამჯერ ითამაშეს და ოდიპოსს სამი შემსრულებელი ჰყავდა..

როცა მოსკოველებმა ოდიპოსის როლში აკაკი ხორავა იხილეს, თეატრში მანამდე არნახული და არაგონილი ამბავი დატრიალდა: ვინ მოთვლის ფარდა რამდენჯერ გაიხსნა და რამდენჯერ დაიხურა?!.. ფეხნამდგარი მაყურებელი მთელი ოცდახუთი წუთის მანძილზე სცენიდან არ უშვებდა ხორავას-ოდიპოსს... „ხარავა!.. ხარა-ვა! ხარა-

ვა!“ — გუგუნებდა, გაჰკიოდა მთელი დარბაზი...

და თუ მანამდე ქართული სცენის განუმეორებელი დიდება — აკაკი ხორავა ვაჟკაცურად იტანდა მის მიმართ ნასროლ ყველა ჭუჭყსა და პასკვილს, მხოლოდ ახლად ამოიღო ხმა და სცენიდან გადასძახა იქვე კულისებში მდგარ რამაზ ჩხიკვაძეს:

— შეილო, რამაზ! გადაეცი ჩემს მტრებსა და მოშურნეებს, რომ დღეს ცოცხალთა შორის აღარც სტალინია და აღარც ბერია!..

მხოლოდ ეს ითქვა მის ბავთაგან მისი მტრების პასუხად და სხვა არაფერი.

ხორავა თანდათან ჩამოშორდა თავის საყვარელ თეატრს და განმარტოებას მიეცა, რამაც გამანადგურებლად იმოქმედა მის ფიზიკურ ჯანმრთელობაზე — კარჩაკეტილ გენიას უკურნებელმა სენმა დარია ხელი!.. — დაამთავრა გიგამ თავისი სათქმელი და იქვე, თითქოსდა, თავისთვის ჩაიბუზღუნა: „ჩვენ, ქართველები, ხომ კვლისა და შემდეგ გლოვის დიდოსტატები ვართ!“..

ვინაც კი გიგა ლორთქიფანიძის პიროვნებას ახლოს იცნობს, ყველა დამეთანხმება, რომ იგი წამდვილად გვერდში მდგომი კაცია და მით უმეტეს მაშინ, როცა ადამიანს უჭირს და კაცისაგან შევლას თხოულობს. საამისო მაგალითებით ვანფენილია მთელი იმისი ცხოვრება და მოღვაწეობა და მათი სრული ჩამოთვლა, ალბათ, ძალიან შორს წავიყვანდა...

გიგა ნიჭის, ტალანტის დამფასებელი კაცია და ეს სჩანს კიდევ მის მთელს საქმიანობაში და გრიშა კოსტავას მაგალითის ორ პიროვნების ამბავს მაინც დავუმატებდი.

ესენი გახლავთ ქართული თეატრის უღავოდ ნიჭიერი მსახიობი — კოლია მოსეშვილი და მშვენება და დიდება ქართული სცენისა, ბატონი აკაკი ვასაძე.

ბატონმა კოლია მოსეშვილმა მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება ვასრებაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრში გაატარა და ერთ



დღეს იგი, ჯერ კიდევ ახალგაზრდული ენერჯით საესე, თეატრის მიღმა აღმოჩნდა...

სწორად აქ იჩინა თავი გიგას თანადგომობის სისხლხორცეულმა პრინციპმა, როცა ბატონი კოლია მოსეშვილი, წლობით მოშორებული ქართულ თეატრს, მარჯანიშვილის თეატრში მიიწვია და პოლიკარპე კავაბაძის „კახაბერის ხმალში“ გოსტაბაშის როლის შესრულება დააქისრა...

რაც შეეხება ბატონ აკაკი ვასაძეს, აქ უფრო რთულ მოვლენასთან გვაქვს საქმე და ამ მოვლენაზე, ალბათ, საგანგებოდ მოვეუთხრობთ მკითხველებს.

ჯერჯერობით კი რაღვანაც ბატონ აკაკი ხორავეზე გვაქვს საუბარი, სჯობს იგი ბოლომდე მივიყვანოთ.

— ბატონი აკაკი რომ ქართულ თეატრს ჩამოშორდა, (უფრო — ჩამოაშორეს!) მხოლოდ სამოც წელს იყო მიღწეული — წამოიწყო გიგამ. — მას „ოიდიპოსის“ შემდეგ, მნიშვნელოვანი, თითქმის აღარაფერი უთამაშია!.. იყო სახლში სწორუპოვარი მეფე ქართული სცენისა, თეატრის დასში ირიცხებოდა, ხელფასს აძლევდნენ (თუ ბინაზე უგზავნიდნენ!) და კაცოშვილი აღარაფერს ეკითხებოდა!.. ეს გაზღდათ გენიალური მსახიობის სამოქალაქო სიკვდილით დასჯა და დასჯის ამ მეთოდს ხშირად იყენებდნენ ბოლშევიკები, დღიდან მათი სახელმწიფო სათავეში მოქცევისა: როცა უნდოდათ არარაობას პიროვნებად აქცევდნენ და პირიქით — პიროვნებას არარაობად!!! და თუ იმ არარაობად ქცეულ პიროვნებას მხრებზე თავი შერჩებოდა, სულ პირჯვარი უნდა ეწერა, ნაღდად ღმერთის გადარჩენილი ვარო!.. — თავისებურად ვაიქილიკა გიგამ და თხრობა განაგრძო:

— სულ იმაზე ვფიქრობდი, რა გამეკეთებინა ისეთი, რომელიც ჩემს ადამიანურ ვალს მომახდევინებდა გალიაში უგანაჩენოდ გამოკეტილი ლომის — აკაკი ხორავას წინაშე... ბევრა ფიქრის შემდეგ გადაწყვიტე ბატონი აკაკი მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში მიმწვია ქართული გმირის რაილის შემსრულებლად და აღექსანდრე სუმ-

ბათაშვილის-იუჟენის ისტორიულ ტრაგედიაზე „ლალატზე“ შეეჩერდი, სადაც ოთარ-ბეგის როლი აკაკის უნდა ეთამაშა!..

ჩემს გადაწყვეტილებას მარჯანიშვილელთა მთელი დასი დიდი გულისყურით მოეკიდა, ყველა, უკლებლივ, ძველი თუ ახალი თაობა.

შეეკრიბე მთელი დასი და როლების განაწილებაც გამოვაცხადე:

- ზეინაბი — ვერიკო ანჯაფარიძე.
- ოთარბეგი — აკაკი ზორავა.
- ბესო — ვასო გოძიაშვილი.
- ანანია გლაზა — ალე ოშიაძე.
- ისახარი — სესილია თაყაიშვილი.
- რუქაია — მარინე თბილელი.
- ერეკლე — მალხაზ ბებურიშვილი.
- დათო — თენგიზ არჩვაძე
- საბა ბერი — გოგი ტატიშვილი
- დავიწყეთ რეპეტიციები მაგიდასთან.
- ყველაფერი ნორმალურად მიდიოდა... გადავდით სცენაზე, როცა იწყება ფიზიკური აღსრულება მაგიდასთან ჩანაფიქრისა და ვხედავ, ბატონი აკაკის ქვედა კიდურები ვეღარ ერევა მის საოცრად დამძიმებულ სხეულს... უჭირს სცენის ვეფხვს... უჭირს და მანც ებრძვის ფიზიკურ დაძაბუნებას, რომელსაც დრო და დრო, ენითაუწერელი კოშმარული ხველებაც ერთვის!..

გენერალურ რეპეტიციას სპექტაკლის ჩაბარება და პრემიერა მოჰყვა!..

მხოლოდ ერთი სპექტაკლის თამაშია და მოახერხა ბატონმა აკაკიმ...

ზეინაბთან შეხვედრის კულმინაციურ სცენაში, აკაკიმ — ოთარბეგმა წამოიწყო ოთარბეგის ცნობილი მონოლოგი, ემთხვია ჯვარს, დაიჩოქა ქართული დროშის წინ, ფიცის წარმოსათქმელად!.. დაიჩოქა და ვეღარ წამოდგა...

სპექტაკლი, როგორც იყო, დამთავრდა და იმ დღის შემდეგ აკაკი ხორავა ქართულ სცენაზე აღარავის უნახავს! როგორც ჩანს, ჩემი სურვილი ფეხზე დამეყენებინა ქართული თეატრის გოლიათი, ნაგვიანები აღმოჩნდა...

ათას ცხრაას ორმოცდა თექვსმეტ წელს მუდმივ საცხოვრებლად ქალაქ



თბილისში გადმოვედი. მაშინ ბატონი აკაკი საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე გახლდათ და მასთან ჩემი უახლოესი ძმა და მეგობარი, თეატრმცოდნე სულიკო (კაპიტონ) გაწერელია მუშაობდა. იქ ძალიან ახლოს გავეცანი ბატონ აკაკის... მინახავს ლომი — ფაფარაყრილი და მინახავს ლომი — ფაფარდაყრილი...

გულით განვიციდი იმ ტკივილებს, იმ შეურაცხყოფებს, რომლებიც მას ზოგიერთმა პატარა კაცუნებმა და უნიკო მჭლანელებმა მიაყენეს!.. ყველაფერმა ამან ხომ ჩემი თაობის თეატრალთა თვალწინ ჩაიარა?!..

ბოლოს ისიც გავიგე, რომ ბატონი აკაკი უკურნებელი სენით იყო შეპყრობილი და რომ მისი სიცოცხლე ბევრზე ეკიდოდა... ჰოდა, ჩემზე ამდენი ნაამაგარი, ღვთაება ქართველი ვაჟკაცი, ბორჯომშია ჩამოსულიო, მითხრეს და ამას მე უყურადღებოდ დავტოვებდი?!..

მეუღლეს ვთხოვე: ხვალ, შუადღისათვის, ერთი მაგარი ქუთაისური პურმარილი შეამზადე, აკაკი ხორავა ყოფილა ლიკანში და უნდა ვინახულომეთქი!..

მეორე დღეს, „დღლეზაზე პურმარილით“ (სუფთა ქუთაისური გამოთქმავა) მანქანით ავფრინდი ლიკანში...

მითხრეს: ბატონი აკაკი აქ ბრძანდება და ამჟამად თავის ოთახში არისო.

ბატონი აკაკის მეუღლე, ქალბატონი ნინო მეტყველი შემომეგება და ბატონ აკაკისთან შემიძღვა...

— ოპოო, ნამეგრელო იმერელს გაუმარჯოს! — დაიქუხა ლომმა და საწოლიდან წამოიმართა. გამეხარდა, იცის ღმერთმა, გულით გამეხარდა და ჩემს გულში შევაჩვენე ყველა ჭორიკანა ამა ქვეყნისა, რომლებიც აკაკის ჯანმრთელობის უიმედობაზე ათას რაიმეს ლაპარაკობდა!

— როგორა ხართ, ბატონო აკაკი?!

— კარგად, ბიჭო, კარგად! აბა, მომეცი მარჯვენა!.. ხომ გრძობ ჩემს ძალას?! მხოლოდ ეს ოხერი მუხლები მალალატობენ!

ბატონ აკაკის მარჯვენა ვაუწყოდე და კინაღამ მაჯა მომწყვიტა.

— კარგად ხართ, ბატონო აკაკი! — დავაიმედე მე.

— საიდან გაიგე ჩემი აქ ყოფნა დარამ შეგაწუხა?!

— აბა ეს რა შეწუხებაა, ბატონო აკაკი, რაც მე თქვენგან პატივისცემა მახსოვს, იმას რა დამავიწყებს?! —

— რა ვიცი, შე კაცო, ზოგს თავს გადაყვევი და ახლა ჩემი გინების მეტს...

— ისინი ღორები არიან, ბატონო აკაკი!.. კაცი, რომელიც სიკეთეს ივიწყებს, ის ღორია და სხვა არაფერი!.. მე კი არ მინდა ღორი ვიყო!.. აგერ გესტუმრეთ და მცირეოდენი ქართული პურმარილი მოგართვით, იქნებ გესიამოვნოთ!..

ქალბატონმა ნინომ სუფრა იქვე, აივანზე გააწყო, სახელდახელოდ!

— უჰ, დაგლოცოს ღმერთმა! სიმართლე ვითხრა ყელში ამომივიდა ამდენი სუფები და ბორშები! — თქვა ბატონმა აკაკიმ და სუფთა „მანავით“ სავსე ჭიქა ასწია. დაილოცა და დალია.

წვეატყვე ღვინოც მოეწონა ბატონ აკაკის. ჭიქა ჭიქას მიჰყვდა და ტკბილმოსაუბრე აკაკიმ მოხსნა გულდას თავი. მოიგონა აქაური და იქაური, გაგონილი თუ მისგან პირადად განციდილი...

— ბატონო აკაკი, შექსპირის იუბილეს დღეები მოიგონეთ მის სამშობლოში!

აკაკი მცირეხნით ჩაფიქრდა და წამოიწყო:

— ოო, ეს მართლაც და დიდი მოვლენა იყო, საზოგადოდ და ჩემთვისაც!..

— მე ზოგი რამ მსმენია ამის შესახებ, მაგრამ თქვენგან მოსმენილს მაინც სულ სხვა ფასი ექნება! — ვუთხარი მე და გნოვითთ გავიტრუნე.

— ათას ცხრაას ორმოცდა შვიდ წელს ლონდონში გავმეზავებ, შექსპირის საიუბილეო დღეებში მონაწილეობის მისაღებად... ჩემთან ერთად აკაკი ვასაძეც უნდა წამოსულიყო, მაგრამ იგი ავად გახდა და ვერ შესძლო წამოსვლა, კონკურსის თემა შექსპირის „ოტელო“ გახლდათ. ყიურის დიდი ჩარლი ჩაპლინი თავმჯდომარეობდა!..

— აი, გამოდიან სცენაზე ოტელოს

როლის მსოფლიოში ცნობილი შემსრუ-
ლებლები.

დარბაზში ქუხს ტაში და აღფრთოვა-
ნების შეძახილები..

დადგა ჩემი ჯერიც!.. ვლელავდი, ძა-
ლიან ვლელავდი!..

გამომაცხადეს და გავედი სცენაზე!..
წავიკითხე ორი სცენა — ოტელო სე-
ნატის წინაშე და ოტელოს ბოლო მო-
წოლოვანი!..

ჩავამთავრე კითხვა და დარბაზი გა-
სუსულია, ჩამი-ჩუმი არ ისმის!..

„ჩავფლავდი, ნაღდად ჩავფლავდი!“
— გავივლე გულს და დავწყველე ჩემი
გაჩენის დღე და ბედ-იღბალი ჩემი!..
სიმართლე გითხრებ, სიკვდილი ვინატ-
რე!..

სწორედ ამ დროს წამოდგა ეიურის
თავმჯდომარე დიდი ჩაპლინი, ასანთს
ჩამოჰკრა და აანთო!.. ჩაპლინს ჯერ
ეიურში მიბაძა, შემდეგ მთელმა დარ-
ბაზმა!.. შეფასების რანაირი ფორმა
არ მინახავს, რამდენი რამ არ მსმენია,
მაგრამ ამისი მსგავსი არასოდეს!..

როგორც შემდეგ მითხრეს, თურმე
ეს ყოფილა უმაღლესი შეფასების სა-
პატიო ქესტი!..

დამთავრდა ფესტივალის ის დღე.
ლონდონის საბჭოთა საელჩოს წარ-
მომადგენელმა მომილოცა დიდი გამარ-
ჯვება და მითხრა:

— აკაკი ალექსევიჩი, თქვენ ხვალ,
დღის პირველ საათზე, მიწვეული ბრძა-
ნდებით ბატონ ჩაპლინის რეზიდენცი-
აში, როგორც საპატიო სტუმარი!

— მართო მე? — ვიკითხე გაკვირ-
ვებულმა.

— დიახ, მართო თქვენ!

ხომ იცი, რა დროც იყო და ელჩს
ვიკითხე: შეიძლება თუ არა ჩემი იქ
მისვლა.

— როგორ გეკადრებათ, ბატონო აკა-
კი?! ეს ხომ მთელი საბჭოთა თეატრის
ტრიუმფი და უდიდესი გამარჯვებაა!!
შეიძლება კი არა, აუცილებლად უნდა
წაბრძანდეთ!..

მეორე დღეს, ჩემს თარჯიმანთან ერ-
თად, მანქანით გავემზავრე ჩაპლინის
რეზიდენციაში..

დიდი ჩაპლინი სადარბაზოს შესასვ-
ლელშივე დამხვდა...

ბედნიერი ვარ, უსაზღვროდ ბედნიე-
რი იმით, რომ მთელი ჩემი ცხოვრება
საოცნებო ხელოვანი პირისპირ ვიხი-
ლე!

ჩვენ ორნი ვართ: მე და ჩემი თარჯი-
მანი, საბჭოთა საელჩოდან...

თარჯიმანმა ოდნავ წინ გადაინაცვლა
და ჩაპლინს ჩემი თავი წარუდგინა:

„სწრა კავშირის სახალხო არტისტი,
მსოფლიოს მშვიდობის დაცვის საბჭო-
თა კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგი-
ლე, საქართველოს შოთა რუსთაველის
სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუ-
ტის დირექტორი, პროფესორი, სტალი-
ნური პრემიის სამგზის ლაურეატი, საბ-
ჭოთა თეატრისა და კინოს უდიდესი
არტისტი, „ოტელოსა“ და „ივანე მრის-
ხანეს“ როლების უბადლო შემსრულე-
ბელი, ბატონი აკაკი ალექსის ძე ხო-
რავა!“

პატარა ჩარლი გალენჩებული მიჩე-
რებოდა ჩემს ახმახ მსლებელს და ვე-
რაფერი გაიგო იმისი ნათქვამიდან გა-
რდა ჩემი სახელისა და გვარისა...

თარჯიმანი რომ მორჩა თავის სათ-
ქმელს, ჩარლიმ მზერა ჩემზე გადმოი-
ტანა, ფეხი წინ წამოდგა, თავი დამიკ-
რა, პატარა ხელი გამომიწოდა და მხო-
ლოდ ერთი სიტყვა დასცდა ბაგეთაგან:

— ჩაპლინი!

ეს იყო და ეს!..

ჩარლიმ სუფრასთან მიმიწვია და
გულუხვბადაც გამიმასპინძლდა.

— მე ვიცი, რომ თქვენ, ქართველები
ვაზისა და ღვინის ქვეყნიდან ხართ და
ამიტომ გადავწყვიტე ღვინით გავმას-
პინძლდებოდით...

აუღენცია თითქმის სამ საათს გაგრ-
ეელდა.

ჩარლი თვითონაც სვამდა და ღვინოს
მეც მაძალბდა, მაგრამ მე იგი ღვინის
სმაში მომერეოდა?!

იგი თარჯიმანის მეშვეობით გატაცე-
ბით მელაპარაკებოდა ამერიკულ კინო-
სა და თეატრზე და შენ წარმოიდგინე
ბევრი რამ იცოდა საბჭოთა კინოს შე-
სახებზე, ძალიან მოსწონდა ეიზენშტეინი,



რომი, ალექსანდროვი, ლიუბოვ არლოვა! და მათი სადღეგრძელოც კი დალია... დიდი დაინტერესება გამოამყვანა სტალინის სამშობლოს, მისი კულტურისა და ხალხის მიმართ და საქართველოში ჩამოსვლაზეც კი ჩამომიგდო საუბარი — დიდი სურვილი მაქვს, თქვენი სამშობლო ახლოს გავიცნოო..

მისვამდა ათსგვარ შეკითხვას და მეც დინჯად, აუჩქარებლად, ვპასუხობდი ძუნწად და თავშეკავებულად, ყოველი სიტყვის აწონ-დაწონით.. კიდევ კარგი საელჩოს თარჯიმანსაც კარგა ბლომად დააღვინა, თორემ სუფრასთან რაც ვთქვი, იმ დროს, ალბათ, იმის ნახევარსაც ვერ გავებდავდი!..

უბრალო კაცი იყო, თითქოს სადა და მარტივი კაცი, მაგრამ სწორედ ამაში იყო მისი გენიალობა, ყველა დიდი ხელოვანი და შემოქმედი ხომ სადა და უბრალოა?!..

რომ შეთვრა, როიალს მიუჯდა, თავისი მელოდიები დაუკრა და მერე რატომღაც, ირონიანარევი ღიმილით კინოფილმ „ცირკიდან“ აკომპანიმენტთან ერთად, დამტკრეული რუსულით „შირაკა სტრანა, მაია რადნაია“ სიმღერით წამოიწყო...

დაამთავრა თავისი სათქმელი ბატონმა აკაკიმ და განსხვავებული დიდი სასმისით ჯერ ჩაპლინის და შემდეგ ქართული თეატრისა და კინოს დიდი მოღვაწეების სადღეგრძელო დალია...

იღგა 1970 წელი.
იმ წლის მერე მე ბატონ აკაკის აღარ შევხვედრებარ.

ავადმყოფობამ სულ უფრო და უფრო დარია ხელი და იგი სულ მალე გარდაიცვალა!..

ფიროსმანი პოლიფონიური მხატვრული სამყაროს შემოქმედი. მის შემოქმედებაში კულტივირება განიცადა მსოფლიო ხელოვნების ჟანრობრივ სისტემათა და თემატურ რეპერტუართა უფართოესმა დიპაზონმა. ამიტომაც არის, რომ მისი შემოქმედება, ორგანულად ვერ თავსდება ვერც ერთ დღემდე არსებულ მხატვრულ მოვლენათა ვიწრო ჩარჩოებში და არ ექვემდებარება არც ერთ იმ ისტორიულ-ხელოვნებათმცოდნეობით სქემას.

ფიროსმანის მხატვრულ სამყაროში საგნობრივი და სემანტიკური წესრიგის მახასიათებელთა, ჩვეულებრივი სიუჟეტურ-პრაგმატული კავშირების დადგენა არასაკმარისია, რადგან ჩვეულებრივი სიუჟეტური პრაგმატიკა მის თემატურ რეპერტუარში მეორეხარისხოვან როლს ასრულებს.

მხატვრული ფორმის სტრუქტურის ყველა ელემენტი, ფიროსმანთან ღრმა თავისებურებით გამოირჩევა, ისინი განისაზღვრებიან იმ ახალი მხატვრული ამოცანებით, რომელიც ითვალისწინებდა ახალი დროის ევროპული მხატვრული აზროვნების პროცესში მიმდინარე, თავისთავის ამომწურავი პოლიფონური მხატვრული ფორმის ნგრევის პარალელურ — ახალი პოლიფონური მხატვრული ფორმის შექმნას.

გამოსახული სამყაროს თანმიმდევრულად-პოლიფონური მხატვრული ხედვისა და ამ უკანასკნელის პოლიფონური კონსტრუირების თვალსაზრისით, ფიროსმანის მხატვრული სამყარო ზოგიერთს შეიძლება მოეჩვენოს რუდიმენტალურ რელიქტად, ხოლო მხატვრული სისტემის აგების ეტაპები კი, უცხო მასალათა გაფორმებისათვის შეუფერებელ პრინციპთა აგრეგატულ კონგლომეტრად.

სოციალური, კულტურული და ექოლოგიური სამყაროს პლანები, რომ-

გამთლიანებულ სიბრავლა

(ნიკო ფიროსმანის მსატკრული ხელვის კორიფონტიხათვის)

ბადრი ანდრიაკი

«Я мысляю единое, потому что
испытываю многое».

ვლ. სოლოვიოვი

ლებიც ერთმანეთს ხვდებიან (და არ ეჯახებიან) ფიროსმანის შემოქმედებაში, მანამდე, ცალ-ცალკე აკმაყოფილებდნენ თავიანთ თვითკმარ ბუნებას, ორგანულად ჩაკეტილნი, განმტკიცებულნი და თავიანთ განცალკევებულობაში შინაგანად ჩაკეტილნი, შინაგანად გააზრებულნი იყვნენ. არ არსებობდა ისეთი რეალური ან ვირტუალური სიბრტყე, რომელზედაც შესაძლებელი გახდებოდა მათი არსობრივი შეხება და ურთიერთშეღწევადობა. ფიროსმანსაც არ დაუტოვებია სხვა დაყოფა, გარდა ადამიანის ბუნებისა და სამყაროს შინაარსისა. ახალმა დრომ ეს სამყაროები „შეაჯახა“ და შეასახსრა კიდევ თავის წინააღმდეგობრივ ჩამოყალიბებად ერთიანობაში. ამ სამყაროებს კი ჯერ არ ჰქონდათ დაკარგული თავიანთი ინდივი-

დუალური სახე, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ყალიბდებოდა, მაგრამ ისინი თავიანთი ფორმირების ისეთ უკიდურეს ზღვარს მიუახლოვდნენ, როცა უკვე აღარ შეეძლოთ თავიანთი ცენტრისკენული ბუნების კმაყოფაზე დარჩენა. მათი ბრმა „ინსტიქტური“ თანაარსებობა, მშვიდი და იმპედროულად სარწმუნო იდეოლოგიური ურთიერთიგნორირება დასრულდა, რასაც ჩაენაცვლა მათი ურთიერთწინააღმდეგობრივობის და იმპედროულად ურთიერთდაკავშირების ახალი ფორმების ძიება.

სოციალური ცხოვრების ყოველ პერსპექტივაში თავი იჩინა ახალი დროის მსოფლგანცდის ამ წინააღმდეგობრივმა ერთიანობამ. ამ ჩამოყალიბებადი სოციალური ორგანიზმის ეპოქალურმა ხელმა თავისი უკიდურ-



რესად მნიშვნელოვანი და სრული გამოხატულება სწორედ ფიროსმანის მხატვრულ შემოქმედებაში ჰპოვა.

ჩამოყალიბებადი სოციალური ორგანიზმის წინააღმდეგობრივი პრინციპები, რომელნიც უკვე ვერ თავსდებოდნენ თვითდარწმუნებული და უკიდურესი სოლიასიზმის მშვიდად მჭვრეტელი ცნობიერების საზღვრებში, განსაკუთრებული სიმკვეთრით უნდა გამოვლენილიყო; — მეორეს მხრივ ინდივიდუალობა, რომელიც გამოყვანილი აღმოჩნდა თავისი იდეოლოგიური წინასწარობიდან და შეჯახებული იქნა დიფერენცირებული სამყაროს სოციალურ პლანებთან, მხატვრულ შემოქმედებაში განსაკუთრებული სავსებითა და უკიდურესი დამაჯერებლობით უნდა ასახულიყო, ყოველივე ეს კი ქმნიდა ობიექტურ წინაპირობებს პოლიფონიური მხატვრული სამყაროს არსობრივი მრავალპლანურობისათვის. პირველ რიგში აუცილებელია ამ მრავალპლანური სამყაროს კონსტრუქციული პრინციპების და სტრუქტურული შრეების გამოაშკარავება.

მრავალპლანურობა და წინააღმდეგობრიობა, ფიროსმანთან როგორც თავად კონსტრუქციისა, ასევე მხატვრული იდეის არსებით მომენტად უნდა ჩაითვალოს, პრაგმატულად განცალკევებული ელემენტების (სიუჟეტების) ურთიერთდაქვემდებარება კი — ფიროსმანის მსოფლგანცდის მხატვრული ერთიანობის სათავედ. ამ მიმართებით, იგი შეიძლება მივამსგავსოთ პოლიფონურ მუსიკაში ჩამოყალიბებულ მთლიანობას, ფუგის ხუთი ხმა; თანამიმდევრულად შეყვანილი და განვითარებული კონტრაპუნქტულ ქედრადობაში, გვაგონებს ფიროსმანის კომპოზიციური აზროვნების სტრუქტურულ მოდუსებს. ასეთი გარეგანი კონტრასტისა და შინაგანი ანალოგიის საფუძველზე მსგავსებას კი მივყავართ თავად ერთიანობის საწყისის უფრო განზოგადებულ განსაზღვრებაში. როგორც მუსიკა-

ში, ასევე ფიროსმანის პოლიფონური მხატვრული აზროვნების წყობაში, ხორციელდება ერთიანობის იგივე კანონი, რასაც ადგილი აქვს ჩვენს ადამიანურ „მე“-შიც, მიზანშეწონილი აქტიურობის კანონის სახით.

ფიროსმანის მთელ რიგ პროგრამულ ნაწარმოებებში ერთიანობის ეს პრინციპი, აბსოლუტურად ადეკვატურია იმისა, რაც მის სემანტიკურ „ინვენტარში“ თანმიმდევრულად განფენილი. პოლიფონიის არსი კი სწორედ იმაში გამოიხატება, რომ ხმები დამოუკიდებლად რჩებიან და მხოლოდ ამის საფუძველზე ერწყმიან ერთმანეთს უმაღლესი წესრიგის ერთიანობაში. ჩვენს მიერ გამოყენებულ შედარებას პოლიფონიასთან მიმართებით, მხოლოდ მეტაფორული ანალოგიის მნიშვნელობას ვანიჭებთ. პოლიფონიისა და კონტრაპუნქტის მხატვრული სისტემები მიანიშნებენ მხოლოდ იმ ახალ მხატვრულ-ესთეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ პრობლემებზე, რომელნიც წამოიჭრიბან ხოლმე მაშინ, როდესაც მხატვრული სისტემის კონსტრუირების პრინციპები ვაცდებიან მონოლოგიური ცნობიერების საზღვრებს, მსგავსად იმისა, როდესაც მუსიკაში ახალი კომპოზიციური პრობლემები ყოველთვის იბადებოდა ერთი წამმართველი ხმის საზღვრებიდან გასვლის დროს.

ფიროსმანის მხატვრული სამყარო პლურალისტურია. თუკი მოვისურვებთ ისეთი სიმბოლური ფორმის მოძებნას, რომელშიაც შესაძლებელი გახდებოდა მთელი მისი მსოფლგანცდის ერთ ფოკუსში თავმოყრა, მაშინ ასეთად წარმოგვიდგება ბუნების ტაძარი, როგორც განსხვავებულ ინდივიდუალურად განუმეორებელ არსებათა შეთანხმებული თანაარსებობის სავანე. ასეთ „ტაძარში“ კი ურთიერთობა შეუძლიათ ცოდვილებსაც და უცოდველებსაც, ღარიბებსაც და მდიდრებსაც, სუსტებსაც და ძლიერებსაც, სტუმრებსაც და მასპინძლებ-

საც, უშვილოებსაც და მრავალშვი-
ლიანებსაც, უნაყოფო ბოროტებსაც და
ნაყოფიერ სიკეთესაც.

აქვე შეიძლებაოდა გვევლინოსმა
დანტესეული ღვთაებრივი სამყაროს
სიმბოლური მოდელიც, რომლის
მრავალპლანური სტრუქტურაც მა-
რადიულობაში, დროის გარეშე ერთ-
დროულობაში, თავისებურ „უჟამო-
ჟამში“ მეტამორფოზის ზღურბლზე
იმყოფება; მისი იერარქული სტრუქ-
ტურის ორგანული პლანები მჭიდრო-
დაა დასაზღვებული ერთგვარი მისტი-
კური ვარდის ფურცლებში, მათში
სიმდინარე ალქიმურ ქორწინებაში-კი
თანამონაწილეობენ მონანიენი — მოუ-
ნანიებლებთან, განკიცხულნი — დახს-
ნილებთან...

ანალოგიური სიმბოლური ფორმის
არსებობა ფიროსმანის მსოფლგანც-
დის სათავეებში, უფრო ზუსტად, მი-
სი „მორალური ინტუიციის“ უღრმეს
პლასტებშია საძიებელი. ბუნების
როგორც ტაძრის სიმბოლური ფორ-
მა თავდაპირველი შინაარსობრივო
მნიშვნელობით აქაც მხოლოდ მეტა-
ფორად უნდა დარჩეს, რომელიც ჯერ-
ჯერობით ვერაფერს ხსნის მისი
მხატვრული სამყაროს სემანტიკური
კლასიფიცირების ასპექტში. მის მი-
ერ გადაჭრილი მხატვრულ-ესთეტი-
კური ამოცანები არსებითად დამო-
უკიდებელ ხასიათს უნდა ატარებდეს.

ფიროსმანის თემატურ-ჟანრობრი-
ვი დიაპაზონის სტრუქტურულ-ფუნ-
ქციონალური კავშირები ახსნილი
და ნაჩვენები უნდა იყოს პირველ
რიგში მხატვრული სტრუქტურის
პირველადი მასალის მნიშვნელობი-
დან გამომდინარე და ნებისმიერი მე-
ტაფორული მინიშნება, ალბათ, საფუ-
ძველშივე ააცდენს მკვლევარს, ნების-
მიერი მხატვრული ამოცანის რომე-
ლიმე პლანის ადეკვატურ რეკონსტრუ-
ქციას.

თუკი ჩვენ დავესვამთ საკითხს იმ
გარეშემხატვრულ მიზეზებზე და
ფაქტორებზე, რომლებმაც წინაპირო-
ბა შეუქმნეს და შესაძლებელი გახა-



ვაგონა ბუშტი.

დეს პოლიფონიური მხატვრული
სტრუქტურის დაბადება, მაშინაც კი,
ყველაზე ნაკლებად მართებული იქ-
ნება მივემართოთ სუბიექტური ხასია-
თის ფაქტებს, რანაირი ღრმაც არ
უნდა იყვნენ ისინი. მაგრამ, მეორეს
მხრივ, თუკი ვიტყვით, რომ მრავალ-
პლანურობა და წინააღმდეგობრიობა,
რომელიც ფიროსმანის მთელი შემო-
ქმედების ქვაკუთხედს წარმოადგენს,
მხატვრის მიერ აღიქმებოდა და გა-
ნიცდებოდა, მხოლოდ როგორც პირა-
დი ცხოვრებისეული გამოცდილების
ფაქტი, როგორც სულის (საკუთა-
რისაც და ეპოქისაც) მრავალპლანუ-
რობა და წინააღმდეგობრიობა, მა-
შინ იმ უკიდურესობას წავაწყდებო-
დით, რომ ფიროსმანი წარმოგვიდგება
რომანტიკული მხატვრული სამყა-
როს ავტორად, რომელიც თითქოს-
და თავისი სუბიექტური დრამატიზმი-
დან ამოწიაღებდა დასაზღვრული სა-
მყაროს რეალობას, ხოლო ეს უკანა-
სკნელი ჩაითვლებოდა ადამიანური
მარადიული ქსულის წინააღმდეგობ-
რივი ჩამოყალიბების | გამოვლენად



ობიექტური სინამდვილის შემოჭრა
სახლურებაში.

სინამდვილეში ფიროსმანი მრავალპლანურობასა და წინააღმდეგობრიობას აღიქვამდა არა აპრიორულად, ინდივიდუალური სულის იდეალურ სინამდვილეში, არამედ ემპირული სოციალური სამყაროს დრამატულ პერიპეტეებში, სოციალური ორგანიზმის დოფერენცირებულ შრეებში. ამ სოციალურ სამყაროში კი, მისი შემდგენელი პლანები ვლინდებოდნენ არა ეტაპებად, არამედ ორგანულ სტრუქტურებულ ჯგუფებად, რომელთა შორის წინააღმდეგობრივ დამოკიდებულებათა დაძლევა ც მიიღწეოდა, არა პიროვნების (აღმავალი ან დაღმავალი, გზით, არამედ თავად სოციალური ორგანიზმის შინაგანი დიფერენცირების კანონზომიერი დაძლევათ და ერთიან აზროვნებად გამთლიანებით.

სოციალური სინამდვილის მრავალპლანურობა ფიროსმანის წინაშე წარსდგა, როგორც ეპოქის, ობიექტურად მოტივირებული ფაქტი. რაც შეეხება თავად პოლიფონური ცხოვრების (ან ცხოვრების პოლიფონიზაციის) დაბადებას, იგი თავად ეპოქის მორალურ-იდეოლოგიურმა მოთხოვნებმა გაზადა შესაძლებელი.

ფიროსმანი თავისი „უთვისტომო“ ბედიდან გამომდინარე, სწრაფად იცვლიდა ადგილებს, ერთი სოციალური პლანიდან გადადიოდა მეორეში და ამ მიმართებით, ობიექტურ სოციალურ სინამდვილეში თანაარსებული პლანები, მისთვის გადაიქცეოდა ცხოვრებისეული შემოქმედებითი გზის და სულიერი ევოლუციის ეტაპებად. მხატვრის ეს პირადი გამოცდილება კი ძალზედ ღრმა ხასიათს ატარებდა, რომელიც უშუალოდ დაეხმარა მას, უფრო ღრმად ჩასწვდომოდა ადამიანთა შორის ექსტენსიურად გადაშლილი წინააღმდეგობების თანაარსებობის კანონზომიერებებს.

ამგვარად, თავად ეპოქის ~~ეფექტუზ~~ რმა წინააღმდეგობებმა, ~~დამრსველ~~ თსა და დასავლეთის ცხოვრების და აზროვნების სტილთა შეთავსებამ განსაზღვრა ფიროსმანის მხატვრული ხედვის თავისებურებების ფორმირება ობიექტური ხედვის სიბრტყეზე, როგორც ერთდროულად თანაარსებული ძალების გამთლიანების საშუალება.

აქ კი, ჩვენ უახლოვდებით ფიროსმანის მხატვრული ხედვის ერთმნიშვნელოვან თავისებურებას, რომელიც გაუგებარი, ანდა ბოლომდე შეუფასებელია მის შესახებ არსებულ გამოკვლევებში.

საქმე ისაა, რომ ფიროსმანის მხატვრული ხედვის ძირითადი კატეგორია უნდა განისაზღვროს არა ჩამოყალიბების, არამედ თანაარსებობისა და ურთიერთდამოკიდებულების ასპექტში. მხატვარი სოციალური სინამდვილის თანაარსს აღიქვამდა და იაზრებდა უპირატესად სივრცეში და არა დროში, სინამდვილეში და არა იდეაში, თავის თვალსაწიერში მოსაქცევი სინამდვილის არსობრივი მასალის ორგანიზებას და მხატვრული ნებით გადამუშავებას იგი ცდილობდა ერთდროულობაში ექსტენსიურად გადაშლილი დიალოგური ურთიერთმიმართების ფორმით.

მოკლედ, ფიროსმანი აწმყომი მიმდინარე ყოველ მოვლენაში ცდილობდა ამოეკითხა წარსულის ნაკვალევი, ხშირად თანამედროვეობის მწვერვალი, და არც თუ იხე იშვიათად, მომავლის ტენდენციაც კი.

ფიროსმანი მიისწრაფვოდა, მხატვრული იდეის განვითარების ეტაპები დაედგინა არა სუბიექტურ იდეაში მიმდინარე თანმიმდევრობაში, არამედ ობიექტურ სინამდვილეში აღსრულებულ ერთდროულობაში. მისი შემადგენელი კომპონენტები კი შეეთავსებინა სინამდვილეში განხორციელებადი, „მიწიერი სამოთხის“



ცენტრში კოორდინირებული რიტუალური იდეის გარშემო.

სამყაროს იდუმალებაში გარკვევა ფიროსმანისათვის ნიშნავდა, მთელი მისი შინაარსის მოაზრებას ერთდროულობაში და ცენტრალური მომენტის ჭრილში. თავის შემოქმედებით ევოლუციაში ფიროსმანს მუდამ თან სდევდა შეუპოვარი მისწრაფება, სოციალურ სინამდვილეში ყველაფერი დაენახა, როგორც თანაარსებულთა შორის გახსნილი ურთიერთდამოკიდებულება, მისი მიზანი იყო, აღქვა და ეჩვენებინა ყველაფერი გვერდოვერდ და ერთდროულად, ეძებნა არა ადამიანს შორის „დაკარგული დრო“, არამედ ადამიანთა მორალური ძალისხმევით „მოპოვებული სივრცე“. ყოველივე ამას მხატვარი მიჰყავს იქამდე, რომ თუნდაც ერთი ადამიანის ინდივიდუალური ბედის შინაგანი წინააღმდეგობების და შინაგანი ეტაპების დრამატიზებას ახდენს სივრცეში და არა დროში (ინტერიერში, როგორც ბიოგრაფიული დროის აღმნიშვნელ არაორგანულ სხეულში), რომელიც პირისპირ წარადგენს გმირებს თავიანთი ორეულის alter ego-ს წინაშე.

ფიროსმანის მხატვრული ხედვისათვის ნიშანდობლივი, გმირების დიფიცილები, სივრცის დუალური ორგანიზების პრინციპი, რომელიც ამბივალენტურ მთელს ქმნის და ამკარად ვლინდება კარნავალური მსოფლგანცდის გავლენა, სწორედ ზემოხსენებული თავისებურებითვე უნდა აიხსნას.

ყოველი კონკრეტული გმირის წინააღმდეგობრივი ზასიათიდან გამომდინარე, მხატვარი ცდილობდა, „გაეხლინა“ მისი ბუნება, გაეყო ორ ადამიანად, ორ მოვლენად და გმირის შინაგან დროში იდეის ფორმირებისთვის თანამონაწილე გმირის „მე და „არა — მე“ სიმეტრიულად გაეწონასწორებინა ცენტრალური დერმის გარშემო, ამ

წინააღმდეგობრიობის დრამატიზება მიუხედავად ექსტენსიურად განვიფიქრებული თემის სახით, რომელიც სივრცობრივად გაწონასწორებული გარეგანი დიალოგის ფორმამდე დაიყვანებოდა.

მხატვრული ხედვის იგივე თავისებურება ძალზე ღრმა კვალს ატოვებს მხატვრის მიდრეკილებას მასობრივი სცენების გამოსახვისადმი, ეს იყო მისწრაფება, ადგილისა და დროის ერთიანობის პრინციპით (ხშირად პრაქტიკული დამაჯერებლობის მიუხედავად) მხატვარს თავი მოეყარა რაც შეიძლება ბევრი სახისა და თემისათვის.

ერთდროული თანაარსებობის შესაძლებლობა, შესაძლებლობა გვერდოვერდ ან ერთი მეორის წინააღმდეგ ყოფნისა, არსებითის არაარსებითისაგან, პოზიტიურის ნეგატიურისაგან, მაგიურის იურიდიულისაგან, ბნელის ნათლისაგან გარჩევის კრიტიკიუმად უნდა ჩაითვალოს.

მარადიულობაში, როგორც „უქამო ქამში“, (და არა მრავალქამიერში) ყველაფერი ერთდროულია და ყოველივე თანაარსებობს, ის კი, რასაც გააჩნია მხოლოდ „ადრე“-ს ან „გვიანის“ ონტოლოგიური საზრისი, რაც აკმაყოფილებს თავის ტემპორალური ბუნების (და მომენტის) ამომწურავობის პრინციპს, გამართლებულია, როგორც მხოლოდ წარსული ან როგორც მომავალი, ან როგორც აწმყო წარსულიდან ან მომავალთან მიმართებაში, ეს კი ამ მხატვრისათვის მეორეზარისხოვანია. ამიტომაც მისი გმირები არ ფლობენ ბიოგრაფიულ დროს, რადგან მათ დამძლეული აქვთ წარსული. ოღონდ თავიანთი წარსულიდან მათში შენარჩუნებულია მხოლოდ ის, რასაც მათთვის არ შეუწყვეტია აწმყოსეული საზრისი და მათ მიერ განიცდება როგორც აწმყო. ამიტომაც არის, რომ ფიროსმანის მხატვრულ კონცეპციაში ადგილი არა აქვს მიზეზობრიობას, კენეზისს | და



ქეფი თალარში

არ მოეძებნება ახსნა წარსულიდან, ფიროსმანის ყოველი გმირი აწმყოსეულ ღერძულ დროს ბოლომდე ემთხვევა და ამდენადვე არა დეტერმინირებულ და ავტორის მიერ აქტუალაზირდება, როგორც თანაარსებულთა გათანაბრების აბსულუტური შესაძლებლობა.

ფიროსმანის მხატვრულ აზროვნებაში არ მოინახება არც კაუზალური და არც გენეტიკური კატეგორიები, იგი თითქმის არასოდეს არ მიმართავს უშუალოდ ისტორიას, როგორც ასეთს და ნებისმიერ მხატვრულ თემას ამუშავებს თანამედროვეობის პლანში. ეს კი, პირველ რიგში, უნდა აიხსნას მისი როგორც „მხატვარი იდეოლოგიის“ მდგომარეობით, რომელიც მიზნად ისახავდა ყველაფრის გამთლიანებას „ყოველდღიური“ თანამედროვეობის განზომილებაში. ფიროსმანის მიდრეკილება ყოველდღიური, მასობრივი და კამერული მოვლენებისადმი, მისი ღრმა და დახვეწილი დამოკიდებულება თანამედროვეობისადმი ცოცხალი ანასახი იყო

სოციალური სფეროს წინააღმდეგობრიობისა, რომელიც სასწაულებრივად გამთლიანებული ერთი დღის ჭრილში, სავახუთო ქალაქის მსგავსად, აქვერდიგვერდ (და ერთიპიორის პირისპირ) იყო გადაშლილი მრავალსახეობრივი და წინააღმდეგობრივი მასალის ქრონიკა. ფიროსმანის მხატვრული ხედვის ეს თავისებურება თავის გამოხატულებას ნახულობს ალღომის დღესასწაულისადმი, როგორც სინამდვილეში აღსრულებული დიფერენცირებული სოციალური ორგანიზმის გამთლიანების, სპონტანური იდეალისადმი მიძღვნილ ფერწერულ ქმნილებებში.

ის ფაქტი, რომ ფიროსმანს განსაკუთრებული უნარი გააჩნდა, ყველაფერი დაენახა თანაარსებობაში და ურთიერთქმედებაში, მის უდიდეს ღირსებად უნდა ჩაითვალოს, მაგრამ გამორიცხული არ არის, რომ იმავედროულად ზოგიერთს შეიძლება მის უდიდეს სისუსტედაც მოეჩვენოს. რადგან იგი „გულგრილი“ აღმოჩნდა არსებითი მნიშვნელობის ძალიან ბევრი მოვლენისადმი. სინამდვილის უამრავი მხარე ვერ მოხვდა მის მხატვრულ თვალსაწიერში. მაგრამ, მეორეს მხრივ, ამ მომენტმა უკიდურესობამდე გაამახვილა მისი აღქმის მასშტაბები მოცემული „გაელვების“ ჭრილში და საშუალება მისცა, სიმრავლე და მრავალსახეობა დაენახა იქ, სადაც სხვები ხედავდნენ მხოლოდ ერთს და „ერთ-გვაროვანს“. იქ სადაც ხედავდნენ ერთეულ, თავის თავში ჰერმეტიულად ჩაკეტილ გმირს, მას შეეძლო გამოეაშკარაებინა გაორებულობა და უკიდურესობები, იქ სადაც ხედავდნენ ერთ თვისებას, ფიროსმანი ააშკარავებდა მასში მეორე, საპირისპირო თვისების არსებობას. ის, რაც სხვებისთვის გამოიყურებოდა ტრივიალურად, მის მხატვრულ აზროვნებაში გარდატყდა მისტერიალურ პრიზმაში.

ფიროსმანის გმირების ყოველ პოზიციაში, ყოველ ფესტში შეიმჩნევა დარწმუნებაცა და დაურწმუნებლობაც.



მხატვარი განიცდიდა ყოველი მოვლენის ღრმა ორაზროვნებასა და მრავალაზროვნებას. მაგრამ, წინააღმდეგობრიობა და გაორებულია განიფინებოდნენ ერთიან პანორამულ სიბრტყეზე, როგორც გვერდიგვერდ მყოფნი ან დაპირისპირებულნი, როგორც შეთანხმებულნი, მაგრამ შეურწყმელნი, ეს იყო გაუერთიანებელ სახეთა ორგანული ჰარმონია, იშვიათად კი, როგორც დაუსრულებელი და გამოუვალი დიალოგი. ფიროსმანის მხატვრულმა აზროვნებამ შეაღწია ამ გამოაშკარავებული მრავალსახეობის მყისიერი სიცოცხლის უსახდერობაში და ბოლომდე დარჩა მასში, როგორც პირველი ტოლთა შორის.

ყოველივე ზემოხსენებულს თუ განვაზოგადებთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ფიროსმანის მხატვრული სამყარო ერთიანი, ინდივიდუალური სულის ჩამოყალიბების ეტაპები კი არა, არამედ სულიერი მრავალსახეობის მხატვრულად ორგანიზებული თანაარსებობისა და ურთიერთდამოკიდებულების გამოვლენაა. ამიტომაცაა რომ მის მიერ განსახიერებული გმირები, თემატური და ჟანრობრივი პლანები, მიუხედავად მათი განსხვავებული იერარქიული აქცენტებისა, თავად კომპოზიციური სტრუქტურის წყობაში დგებიან თანაარსებობისა და ურთიერთმოქმედების სიბრტყეზე და არა ერთი მეორის შემდეგ, როგორც ჩამოყალიბების ეტაპები.

ფიროსმანის მხატვრული სამყარო, როგორც თანაარსებადი ორგანული თავისუფლების გამოვლენის არენა თვისობრივად ისევე დასრულებულია თავის თავში, როგორც დასაწყისში ნახსენები, დანტესეული ღვთაებრივი სამყაროს მოდელი, მაგრამ ამოიქნებოდა მასში გვეძებნა სისტემურ ინდივიდუალისტური დასრულებულობა, არა იმიტომ, რომ ეს ვერ განახორციელა ავტორმა, არამედ იმიტომ, რომ იგი არ შეადგენდა მის მხატვრულ მიზანს.

სამყაროს მთლიანი, ერთდროულობაში განხორციელებული სურათი იდეა მისთვის უნდა ჩაითვალოს წასინჯ კვად, ადამიანის ბუნების, სამყაროს შინაარსში შესაღწევად, ანდა იმ „მელაუმად“, რომელშიაც აშკარავდება სოციალური ორგანიზმის უღრმესი პლასტები.

ფიროსმანს თავისი მხატვრული იდეები არ შეუქმნია, ასე ვთქვათ, „არაფრისაგან“, არასოდეს გამოუგონია მის მიერ გამოსახული გმირები. ამიტომაც ფიროსმანის მხატვრულ მემკვიდრეობაში განსახიერებულ იდეებს შეიძლება მოვუძებნოთ განსაზღვრული პროტოტიპები, აქ საქმე ეხება არა ფიროსმანის შემოქმედების „წყაროებს“, არამედ განსახიერებულ „იდეათა პროტოტიპებს“. მაგრამ, ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოსდა ფიროსმანი გაცნობიერებულად ახდენდა ამ პროტოტიპულ იდეათა მხატვრულ ციტირებას, პირიქით, იგი თავისუფალი შემოქმედებითი ნებით გადაამუშავებდა ამ იდეებს ეპოქის ცხოვრებასა და აზროვნების სტილის შესაბამისად. მხატვარმა პირველ რიგში ღიფერენცირება მოახდინა პროტოტიპულ იდეათა მონოლითურად დასაზღვრული ფორმისა და მისი შემადგენელი ელემენტები ჩართო თავისი ფერწერული ეპოსების დიდ დიალოგში, რაც მთავარია, მხატვარი ამა თუ იმ განსახიერებელ იდეაში ააშკარავებდა რეალური-ისტორიულ თავისებურებებს, რომელიც „პროტოტიპიდან“ მომდინარეობდა და იმავდროულად მის თვისობრივ შესაძლებლობებსაც ავლენდა, ეს უკანასკნელი კი, განსახიერებულ იდეათა მნიშვნელობათა ინტერვალის დადგენისას ყველაზე არსებით ხასიათს იძენს. ფიროსმანი ინტუიტურად გრძნობდა, თუ განსაზღვრული მოვლენა პირობების ცვალებადობის შედეგად, როგორ განვითარდებოდა და როგორ იმოქმედებდა მომიჯნავე მხატვრული იდეის ფორმირებაზე, თუ

როგორი მოულოდნელი მიმართულებით შეიძლება წარმართულიყო მისი მომავალი განვითარებისა და ტრანსფორმაციის ბედი.

მხატვრულ სინამდვილეში განსახიერებულ იდეას ფიროსმანი ათავსებს დიალოგურად გადაკვეთილი ფაქტებისა და მოვლენების ზღვარზე, სადაც ახვედრებს და აახლებს ისეთი იდეების პროტოტიპებს, რომლებიც თავად სინამდვილეში სავსებით განცალკევებულნი და მოწყვეტილნი იყვნენ ერთიმეორისაგან, მიყრუებულნი და დამუნჯებულნი ერთი მეორის მიმართ. ფიროსმანი თითქოსდა თავის მხატვრულ სამყაროში მოხვედრილ გმირებს აიძულებდა ეკამათათ, ერთმანეთისაგან ასწლეულებით გამიჯნული მხატვრული იდეები ფიროსმანის მიერ თითქოსდა უხილავი წვეტილი ხაზებით კავშირდებოდა მათი დიალოგური გადაკვეთის წერტილამდე, თავისი მხატვრული ინტუიციის წყალობით, მან თითქოსდა წინასწარ გამოიცნო მის დრომდე ჯერ კიდევ განცალკევებული იდეების მომავალი დიალოგური შეხვედრები. წინასწარ განჭვრიტა წარსულის იდეათა ახლებური შეთვისებისა და განახლების პერსპექტივები.

ფიროსმანის მიერ განსახიერებული გმირების ყოველი ინდივიდუალური პოზიცია, თუნდაც ფიზიოგნომიკა შინაგანად დიალოგურია, პოლემიკურადაა შეფერილი და „გახსნილია“ უცხო ყოფიერებისაადმი, ყოველ შემთხვევაში, იგი უბრლოდ კი არაა კონცენტრირებული თავის არსობრივ ცენტრზე, არამედ თან სდევს გამუდმებული შინაგანი ყურადღება მომიჯნავე სამყაროსადმი.

ფიროსმანის მხატვრული აზროვნებისათვის ნიშანდობლივი დიალოგურობა სავსებით არ ამოიწურება იმ გარეგანი, კომპოზიციურ პლანებზე სტრუქტურულად მოტივირებული დიალოგებით, რომლებშიც მისი განსახიერებული გმირები არიან ჩართუ-

ლნი. ფიროსმანის პოლიფონური მხატვრული სამყარო დიალოგურია იმდენად, რამდენადაც კომპოზიციური სტრუქტურის ყველა შემადგენელ ელემენტს შორის დიალოგური დამოკიდებულება არსებობს ე. ი. ისინი კონტრაპუნქტულად არიან ურთიერთშეპირისპირებულნი.

ყოველფეხზე მოთქმულიდან გამომდინარე, — უნდა ვივარაუდოთ, რომ ფიროსმანი თავისი მხატვრული ინტუიციის კარნახით დიალოგური დამოკიდებულების მოვლენას უფრო ფართო მასშტაბებში მოიაზრებდა, ვიდრე მარტოაღენ კომპოზიციურად გამოხატულ დიალოგში რეპლიკებს შორის დამოკიდებულებას. ეს თითქმის უნივერსალური მოვლენაა, რომელიც ბოლომდე მსჭვალავს ადამიანური ყოფიერების ყველა შესაძლო დამოკიდებულებისა და გამოვლენის ყველა სამეტყველო ფორმას. ფიროსმანმა შეძლო დიალოგური დამოკიდებულებები ამოეცნო ყველგან, ადამიანური ბუნების თითქმის ყოველ გამოვლენებაში იქ, სადაც იწყება სამყაროს შუაგულში თვითდგომის სიმძიმის ცენტრის აღმოჩენა, სწორედ იქ იწყება მისთვის დიალოგი. მხოლოდ წმინდა მექანიკურ დამოკიდებულებას არ შეეძლო განუზოცთიელებინა დიალოგი. ამიტომაც კომპოზიციურად გამთლიანებული სტრუქტურის ელემენტთა ყოველი მიმართულება მასთან დიალოგურ ფორმას ქმნის; და საერთოდ, ფიროსმანის შემოქმედება შეიძლება მოვიაზროთ როგორც „დიდი დიალოგი“. ეს დიალოგი ვლინდება კომპოზიციის ყოველი დეტალის ორაზროვან ბუნებაში, ყოველ ჟესტში, მიმიკაში, რაც უკვე „მიკროდიალოგია“...

ფიროსმანის თითქმის ყოველ ქმნილების კომპოზიციას საფუძვლად უდევს ორი ან რამდენიმე თანმხვედრი თემის პრინციპი, რომლებიც კონტრასტული ფორმებით ავსებენ ერთმანეთს. განამტიციებენ და ამთლიანებენ ერთიმეორის საზღვრებს და



კავშირს ამყარებენ პოლიფონიის პრინციპის საფუძველზე. მუსიკალური ტიპის ასეთ თამამ კომპოზიციურ სვლას მივყავართ კომპოზიციათა კონსტრუქციული სისტემებისა და „გადასვლების“ ანუ ურთიერთდაპირისპირების ანალოგად, რომელიც მუსიკალურ ფორმაშია დამუშავებული.

ფიროსმანმა დაგვიტოვა სამნაწილიანი ფერწერული ეპოსები, რომლებიც თუნდაც ერთი კომპოზიციის შიგნით, თემატურად განსხვავდებიან; მაგრამ ჟანრობრივად მთლიანდებიან, არადა, ჩვენს მიერ ზემოთ დახასიათებული მისი მხატვრული ხედვის თავისებურებები, სივრცისა და დროის ორიგინალური მხატვრული კონცეპცია უმტკიცეს საყრდენს სწორედ ჟანრობრივ ტრადიციამი ნახულობდა.

ფიროსმანის ფერწერულ ეპოსებში (და არა მხოლოდ მათში) შემაღგენელ ჟანრობრივ პლანთა შინაგანი „გადაძახილება“ ნაჩვენები, ჟღერენ სხვადასხვა, მაგრამ ერთი მეორისაგან განუყოფელი მოტივები, რომლებიც გამოხატავენ ტონალობათა ორგანულ ცვლას (და არა მექანიკურ დაქსაქსვას), ამ კომპოზიციათა საფუძველში ტრანსპონირდება მუსიკალური გადასვლის კანონი ერთი ტონალობიდან მეორეში, ერთი თემიდან მეორეში. ყოველი კომპოზიცია იგება კონტრაპუნქტის საწყისებზე. მათ სიმულტანურ პლანში ამკარავდება პუნქტი პუნქტის წინააღმდეგ.

„ცხოვრებაში ყველაფერი კონტრაპუნქტია“—მ. ი. გლინკა. თუ ცხოვრებაში ყველაფერი კონტრაპუნქტია, ფიროს-

მანისათვის ცხოვრებაში ყველაფერი დიალოგია ე. ი. დიალოგური ურთიერთდაპირისპირებაა. ფიროსმანის პოეტიკაში დიალოგის კომპოზიციურ ელემენტებს, ყოველ ორ ფაბულაში სიუჟეტურად შექმლო მეორე მომიჯნავე ფაბულით გამოთლიანება, ეს კი, ქმნის ერთგვარ მრავალბანურობას, მაგრამ მის კომპოზიციებში ცენტრალური თემის ორმხრივი გაშუქების პრინციპი, მაინც ინარჩუნებს გაბატონებულ ხასიათს. მაშასადამე, ფიროსმანი თავის კომპოზიციებში კონტრაპუნქტის პრინციპის გამოყენებით, სხვადასხვა თემებს, მოტივებს, და ფაბულებს ერთიან ჟანრის სიმულტანურ მთელში ამთლიანებს.

ამრიგად, ის რაც ახალი დროის დასავლეთეუროპულ და რუსულ ხელოვნებაში წარმოადგენდა ავტორის ცნობიერების ერთი მონოლითური სამყაროს სისტემურ მთელს, ფიროსმანის მხატვრულ აზროვნებაში გადაიქცევა ნაწილად, მთელის ელემენტად, ის, რაც წარმოადგენდა მთელ სინამდვილეს, ფიროსმანთან სინამდვილის ერთ-ერთ ასპექტად ვლინდება, ის რაც აკავშირებდა მხატვრულ მთელს — სიუჟეტურ-პრაგმატული რიგის საშუალებით, ფიროსმანთან გადაიქცა დაქვემდებარებულ მომენტად. ფიროსმანთან პირველად ჩნდება ელემენტების მხატვრული შეთავსებისა და მათი ორგანიზმების კონტრაპუნქტული ხარისხი.

ფიროსმანი ფლობდა უნარს, „მოესმინა“ თავისი ეპოქის დიალოგი, ან უფრო ზუსტად; აღეკვა და განეცადა თავისი ეპოქა, როგორც დიდი დიალოგი.

ადამიანის პრობლემის ზოგიერთი ასპექტი ქართულ ხალხურ ზღაპარში

ელენე თოფურია

თამისი არსებობის დასაბამიდანვე ადამიანი სიკვდილთან პირისპირ ცოცხლობს. დაბადება, ამ ქვეყნად მოსვლა არავესთვის უთხოვია, მაგრამ აქედან „წასვლასაც“ არავინ ეკითხება. რა იცის ადამიანმა სიცოცხლის შესახებ? ის რომ ტანჯვით იბადება, ტანჯვით ცხოვრობს და ტანჯვით კვდება. ყველაფერი დანარჩენი მისთვის საიდუმლოებითაა მოცული. რა არის „იქ“, მისი უნებლიე მოგზაურობის დასასრულს — მარადიული სიჩუმე, კვლავ სამარადისო ტანჯვა თუ ჭერაც განუტღვლი და წარმოუღდაწელი ნეტარება?

ადამიანი დაბადებიდანვე შებყრობილია თვითდამკვიდრების სურვილით. მას სურს იყოს „მუდამ, ყველგან — სივრცეშიც და დროში“ (უნამუნო). ჭერ კიდევ პლატონი აღნიშნავდა, რომ ადამიანს არ შეიძლება არ სურდეს უკვდავება, რომ მას არ ძალუძს არ ისწრაფოდეს საკუთარი სახელის სამარადისო უკვდავყოფისაკენ დროში; „უკვდავებ“ — აი რა სწყურია ყვე-

ლას“ ალკესტიდას, აქილეესს, პატროკლეს და სხვებს — ამბობს „ნადიმში“ დიოთიმა. მაგრამ ამ წყურვილს უწყალოდ ჰკლავს ცოდნა ბოლოვადობისა, მარადისობაში თავისი თავის უმოწყალო გაქრობისა. ათასეული საუკუნეების მანძილზე ადამიანთა უმეტესი ნაწილის სახელის ნიშანწყალიც კი არ დარჩენილა ისტორიაში და თვით ეს ისტორიაც ხშირად ისევე „ქრება“ როგორც მისი პერსონაჟები და მათი ნამოქმედარი.

მაგრამ თვით ჩვენი სახელის დატოვებაც არ შეგვიძლია ისტორიის ანალებში, თუკი კაცობრიობის კვალი საერთოდ გაქრება, თუკი ეს აღსასრული გარდაუვალია თვით დედამიწისთვის. მაშინ რა აზრი აქვს ჩვენს სიცოცხლეს? რისთვის ვიდევნით? რისთვის ვართ „აქ“ და ვიქნებით თუ არა „საღალაცა სხვან“? ამაზე არავინ გაგვეცემს პასუხს, ამიტომ ერთადერთი ნუგეში ისევ უკვდავებაა, მარად ყოფნა დროში, რასაც ეძიებდა გილგამეში, პირველი და უძვე-

ლესი ჩვენთვის „ნაცნობი“, „უნუგეშო ნუგეშის“ მაძიებელი.

თუ უკვდავების მიღწევა შეუძლებელია — შეუძლებელია თვითდამკვიდრებაც, რადგანაც კაცობრიობა არ დაიყვანება ცალკეული ინდივიდების სახელებზე, იქნებიან ისინი მითოსური, ისტორიული თუ ლიტერატურული (გილგამეში, პატროკლე, ალექსანდრე მაკედონელი და ა. შ.). მაგრამ ადამიანის გონი, რომლის არსება პირველყოვლისა ნებელობით აქტებში ვლინდება და მისით წარიმართება, ყველაფერზე ძლიერი და შეუპოვარი აღმოჩნდება ხოლმე. ის ადამიანს უფლებას არ აძლევს სცნოს ყოველივეს ამაოება და აიძულებს მუდამ ეძიოს პასუხი იმაზე თუ ვინ არის ის, რა შეუძლია იცოდეს თავისი დასასრულის შესახებ, რა უნდა მოიმოქმედოს სიკვდილის საწინააღმდეგოდ და რა დარჩება მისთვის საბოლოოდ მაინც გადაუწყვეტელი?

სიკვდილ-სიცოცხლის ამ უგზო-უკვლო ძიებაში ადამიანის ნუგეშისმცემლად ფანტაზია მოველინება ხოლმე, რომელიც ყოვლადძლიერი ჩანს თვით ბოლოვადობის დაძლევაში და შესაძლებელს ხდის საზღვრების უსაზღვრო ზრდაში. ამ შემთხვევაში, პირველყოვლისა, მხედველობაში გვაქვს ხალხური ზღაპარი, რადგანაც მასში, როგორც წესი იმარჯვებს ხოლმე სიცოცხლე, სიკეთე, ბედნიერება და, რაც მთავარია, სიკვდილის წინააღმდეგაც მოიძებნება საშუალება — უკვდავების წყალი და სხვა ამისთანა.

ცხადია, ადამიანის უკვდავყოფას ცდილობს რელიგია და მეტაფიზიკაც ან იმგვარი წარმოდგენების შექმნა, სადაც ადამიანი ღმერთს უტოლდება. მაგრამ გერმანელი ფილოსოფოსის ე. ფინკის სამართლიანი თქმით, იმ შემთხვევაში, როდესაც ადამიანურ გონებას რაიმე ღვთაებრივ გონებას ადარებენ, მისი გონება იზღუდება, ის გამოიყუ-

რება საცოდავ, უმნიშვნელო რაობად. ღმერთის გონებამ არ იცის არც სიკვდილი, არც ბატონობა თანასწორულებიან არსებაზე, არც სიყვარული როგორც თავისი ყოფიერების მეორე დაკარგული ნახევრისკენ სწრაფვა.

ჩვენთვის მიუწვდომელია თუ როგორ უნდა ესმოდეს ღმერთს ყოფიერება, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ის ყოვლისშემძლეა, ყველაფრის მცოდნეა და ყველგან მყოფია. ამიტომ ის არ შეიძლება იყოს ადამიანის ბოლოვადი არსებობის საზომი.

დასავლეთის მეტაფიზიკის ისტორიაში, წერს ფინკი, ადამიანის მიერ ყოფიერების განმარტება ხშირად უკავშირდებოდა მის სურვილს დაეყენებინა თავისი თავი ღვთაებრივი გონების ადგილას ან ანალოგიის ძალით მაინც მოეხსნა მათ შორის არსებული „დისტანცია“, ხიდი გაედო ბოლოვად და უსასრულო ყოფიერებას შორის analogia entis (არსებულის ანალოგიის) საშუალებით.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ადამიანი მუდამ ცდილობს გადალახოს თავისი „condition humaine“, თავისი ადამიანური ხვედრი, უკუაგდოს თავისი ბოლოვადობა და დაეუფლოს მისთვის მიუწვდომელ შესაძლებლობებს („ადამიანის პრობლემა დასავლეთის ფილოსოფიაში“. მ. 1988, გვ. 357-359).

ფინკი განასხვავებს შემდეგ ძირითად ფენომენებს, რომლებიც არა მარტო ყოფიერებით წესებს წარმოადგენენ, არამედ, იმავე დროს, იმ გაგების წესები არიან, რომელთა საშუალებით ადამიანს ესმის თავისი თავი, როგორც მოკვდავი, მშრომელი, ბატონობისაკენ მსწრაფი, მოსიყვარულე, მოთამაშე და ცდილობს ამგვარი შინაარსობრივი პორიზონტების მეშვეობით ახსნას ერთდროულად ყველა ნივთის ყოფიერებაც (იქვე, გვ. 358, 361-362).

ფანტაზია გვანთავისუფოებს უღმო-

ბელი, ამდაგვარი ყოფნისაგან, ჯერარსობის დაუნდობელი მოთხოვნები-საგან და, რაც მთავარია, სიკვდილთან დაპირისპირებისას ფანტასტიკურ, თუმცა ილუზორულ, წარმოდგენებსა და იმედებს ბადებს, არ გვაძლევს საშუალებას ბოლომდე გავიხაროთ, რომ „ჩვენი სიცოცხლე წამია მხოლოდ“, „წუთიერია ყველაფერი ამ სწულთქროში“ (მარკ ავრელიუსი) და ეს წუთი მუდამ „სიმწარესთან წილნაყარია“, რომ დასაბამიდანვე ყველაფერი ერთი და იგივეა, იგი „წრიაული გზით მიმოიქცევა და ამიტომ სულერთია თუ რამდენ ზანს უჭერეტ ამ ერთსა და იმავე სპექტაკლს — ასი, ორასი თუ უსასრულოდ მრავალი წლის განმავლობაში, რომ დღეუმიოკლესი, ბოლოს და ბოლოს, იმასვე კარგავს, რასაც ყველაზე უფრო დღეგრძელი აწმყო — აი ყველაფერი, რაც შეიძლება დაკარგო, რადგან მხოლოდ აწმყოს ჰქვია შენ, ხოლო არავინ არ კარგავს მას, რასაც არ ფლობს“ (მარკ ავრელიუსი, ფიქრები წიგ. II, 14).

შემთხვევითი არ არის, რომ ადამიანის არსებობის ფენომენთა იერარქიულ რიგში ფინკი პირველ ადგილზე მაინც სიკვდილს აყენებს. რაც შეეხება თამაშს, ხაზს უსვამს, რომ იგი ყოველივეს მსჭვალავს და მის გარეშე ადამიანი წარმოუდგენელია. ამავე დროს, თავად ფანტაზიის სახლად იგი თამაშს მიიჩნევს. ვფიქრობ, სიმართლესთან უფრო ახლო იქნებოდა გვეთქვა: ფანტაზია არის თამაშის სახლი ან, რომ ისინი ურთიერთისგან განუყოფელი არიან. ამიტომ თუ ფინკი ამბობს: „თამაში არის ადამიანის ყოფიერების განსაკუთრებული შესაძლებლობა, მისი ყოფიერებითი წესი, უკეთესია ვთქვათ: ფანტაზია როგორც სულიერი უნარი, არის ადამიანის ყოფიერების განსაკუთრებული შესაძლებლობა, რადგანაც ის მოქმედებს შრომაში, სიყვარულში, ბატონობისაკენ სწრაფვაში, სიკვდილთან დაპირისპირებაში, ბრძოლაში, თვითმკვლელობაში და ა. შ.“.

ფანტაზია. როგორც სამართლიანად

აღნიშნავს ფინკი, ბუდობს ჩვენს ცნობიერებაში, რომელიც ქმნის ჩვენს საკუთარ სახეს ან წარმოადგენს სხვის სახეს. ის მოხერხებულად ეწინააღმდეგება დაუნდობელ თვითშემეცნებას, თავისივე თავის ეჭვრეტას, ან დაუნდობლად ამახინჯებს სხვა ადამიანის სახეს.

ფანტაზიას, აღნიშნავს ფინკი, ძალუძს უკუაგდებინოს ადამიანს მისი ბოლოვადობის აჩრდილი და ზე-ადამიანურ შესაძლებლობებს დაეუფლოს, თან დასძენს, რომ აქ არაა საჭირო აეჩქარდეთ ფსიქოლოგიური ქანსით, თუმცა უეჭველია, რომ წარმოსახვის უნარი ადამიანური სულის ძირითად უნარებს მიეკუთვნება და ვლინდება დამის სიზმრებში, დღის ნახევრადცნობიერ ზმანებაში, ჩვენი ინსტინქტური სიცოცხლის ლტოლვებში და ა. შ. (იქვე, გვ. 359).

საფიქრებელია, რომ ფანტაზია განსაკუთრებული ნებელობითი აქტივობის მომენტის შემცველი ფენომენია, რომელიც გარკვეულ ხდომილებათა შედეგად ქმედებაში გარდაიქმნება და განსაკუთრებულ ონტოლოგიური სტატუსის მქონე წარმონაქმნების სამყაროს ქმნის, „ახალ ყოფიერებას“ გვთავაზობს. სწორედ ის აიძულებს ადამიანს მუდამ ითამაშოს რაიმე როლი. დაიჭროს დაუჭრებელი და იგი გაამართლოს აზროვნებით თუ გრძნობით. აღნიშნული გარემოება განსაკუთრებით ცხადდება ხელოვნებაში როგორც გონითი სინამდვილის ყველაზე მკვეთრ ფორმაში, ფორმაში, რომელიც აერთიანებს ზოგადსაკაცობრიოს და ეროვნულს, ინდივიდუალურს და ეროვნულს, თითოეული მათგანის იერსახის სპეციფიკის შენარჩუნებით. ფინკი ამბობს, თამაში არის ჩვენი ყოფიერების ფუნდამენტალური თავისებურება (იქვე, გვ. 369). უკეთესი ხომ არ არის ვთქვათ ჩვენი ყოფიერების ფუნდამენტური თავისებურება წარმოსახვაა, ხოლო „მოთამაშებ“ ვუწოდოთ „წარმოსახველ-მოთამაშე“ — ადამიანი, როგორც ერთი განუყოფელი მთლიანობა.



* * *

გონის ეროვნული სპეციფიკის არსებობას, როგორც უდავო ქვეყნობას ინტუიტურად შევიგრძნობთ. სიძნელე კი იბადება იმაში, როდესაც საჭირო ხდება ამ სპეციფიკის, მის თავისებურებათა ჩამოთვლა ან დაფიქსირება. სიტყვებს, როგორც ჩანს, არ გააჩნიათ ის ნიუანსები, რომელთა საშუალებით შესაძლებელია გამოთქვას ის განსხვავება, რასაც „ვიგებთ“, „ვგრძნობთ“, როდესაც ვლაპარაკობთ ქართულ იუმორზე, ვაქციატობაზე, სიზარმაცეზე თუ შრომისუნარიანობაზე მეგობრობაზე თუ მტრობაზე და ა. შ. იგივე ითქმის ყველა სხვა ეროვნებაზე აქ მხოლოდ ხელოვნება თუ დაგვეხმარება და პირველყოფილისა ფოლკლორი რაც შეეხება ქართულ ხელოვნებას აქ ხალხური ხელოვნებით უნდა დავიწყეთ.

შესაძლოა სწორედ ქართულ ზღაპარში, ქართული მითების შემდეგ გარკვეულად გამოიკვეთოს აღნიშნული ნიუანსები და ქმედებათა თავისებურება. როგორც ჩანს, აუცილებელია ქართველის ყოფიერებითი წესების ანუ სამყაროს მის მიერ გაგების წესით და მისი მსოფლხედვის გარკვევით დავიწყეთ.

არსებობის საზრისის გარკვევას ქართული ზღაპარი სიკვდილის პრობლემის გადაწყვეტით ცდილობს. მაშ, რატომ არ შეუძლია ადამიანს გაეჭყეს სიკვდილს? ან რატომ არ ეძლევა მას დრო ამ საწუთროში, რომელიც საშუალებას მისცემს მთლიანად გამოავლინოს თავისი შესაძლებლობანი და სამყაროს სცენაზე შეასრულოს საკუთარი, თავისი ჩანაფიქრის მიხედვით მოხაზული როლი.

ქართული ხალხური ზღაპრების ავტორები ქმნიან თავისებურ წარმოდგენას უკვდავების შესახებ, რომელიც ზოგჯერ მართლაც შესაძლებელი ჩანს, მაგრამ მისი აღსრულება განუხორციელებელი რჩება. მეორე მხრივ, უფრო გავრცელებულია აზრი სიკვდილის გარდაუვალობაზე ან როგორც ბუნების მოქ-

მედების შედეგზე, ან როგორც განხილვისა თუ ზედისწერის მიერ დადგენილი კანონზე. ყველა შემთხვევაში, ბოლოს და ბოლოს, სიკვდილს ვერსად გაექცევი, მთავარი კი ის არის თუ როგორ შეხვდები სიკვდილს, როგორ იმოქმედებ მასთან შეპირისპირებაში, მით უმეტეს მაშინ, როდესაც მიხვდები, რომ თავად სიკვდილიც „სხვის“ კანონს ემორჩილება და თავის „ნებით“ ვერ მოქმედებს.

აღსანიშნავია ისიც, რომ სიკვდილის გარდუვალობა გაიგება ქართულ ზღაპარში არა მარტო როგორც ადამიანისათვის გარედან მოხვეული კანონი, არამედ როგორც რაღაცა შინაგანი ძალა, შინაგანი ხმა, რომელიც ადრე თუ გვიან სიკვდილს ყველასათვის სანატრელად გახდის.

ყველაზე „ფილოსოფიურად“ ქართულ ფილოსოფიურ ზღაპრებს შორის უნდა ჩათვალოს „მიწა თავისას მოითხოვს“ (ხალხური სიმბრძნე, თბილისი, 1963, ტ. 1).

ამ ზღაპარში ჩაქსოვილია რამდენიმე ყურადსაღები თემა, რამოდენიმე სხვადასხვა მნიშვნელობის მქონე შრე ესენია: სიკვდილის გარდუვალობა, როგორც მთელ სამყაროში გაბატონებული კანონი, როგორც სამყაროსეული აუცილებლობა; ადამიანის სიკვდილთან პირისპირ დგომა, მის წინაშე შიში და ძრწოლა, როგორც იმგვარი ფენომენის წინაშე, რომელიც აბსურდულს ხდის ადამიანის არსებობას, აუფასურებს თვითდამკვიდრების ყოველ ცდას; სურვილი მარად ყოფნისა და ილუზორული, მაგრამ მტკიცე რწმენა, რომ ეს სურვილი რაღაცნაირად განხორციელებადია და რომ მხოლოდ მის ხორც-შესხმას ძალუძს შინაიქოს აქყოფნას ნამდვილი საზრისი; მარადისობისა და დროის რაობა; დაბოლოს იმის წარმოდგენა, რომ სიკვდილის აუცილებლობა ნაკარნახევია არა მარტო ბუნებაში არსებული კანონით, არამედ შინაგანი მოთხოვნილებითაც. რადგანაც უბოლოვადო არსებობა საშინელი ტანჯვის მომ-



გველი ხდება, სიცოცხლის დასასრული კი სანატრელი.

ამ ასპექტში მოცემული ზღაპრის სათაურიც „მიწა თავისას მოითხოვს“ ორი მნიშვნელობის მქონედ ჩანს. ერთი — ესაა სამყაროს კანონის „მოთხოვნა“, სადაც ყოველი არსებული, თუნდაც ათასი წლის მანძილზე მყოფი, მაინც კვდება, **გარდაიცვლება** სხვად კოსმიურ განურჩევლობაში დაბრუნებით თავისი ინდივიდუალობის დაკარგვის ფასად; მეორე — „მიწისაგან ქმნილი არსება“, მისი „მიწიერი“ ხმა, ბოლოს და ბოლოს უფრო ძლიერი აღმოჩნდება, ვიდრე მისი სულიერობა მისი გონითი სამყაროს მოთხოვნა და წყურვილი იცოცხლოს მარადისობაში. მიწისაგან ქმნილი — მიწადვე უნდა გარდაიცვალოს, სახეცვლილი ის ვერასოდეს ვერ შემოიქცევა ოდესღაც არსებულ ყოფად.

ზღაპრის „მიწა თავისას მოითხოვს“ გმირი ვაჟი, უმამოდაა გაზრდილი, როდესაც წამოიზრდება, ეკითხება დედას თუ რატომ არ ყავს მამა; გაიგებს, რომ მამამისი მომკვდარია და გაკვირებული ამბობს: **მამალარ მოვა? ან რა არის სიკვდილი? დედა პასუხობს, რომ სიკვდილს ვერაფერ წაუვა, ყველა დაიხრცება, ყველა მიწად იქცევა. დედის სიტყვები დააფიქრებს ვაჟს, სევდის უსიამოვნო გრძნობას გააღვიძებენ მასში: „მე არ მოთხოვნია დემრთისათვის გამაჩინეო და რაკი გამაჩინა რალად უნდა მომკლას?“.**

ვაჟი მაინც ვერ დაიჯერებს დედის პასუხს, რომ ყველგან სიკვდილი ბატონობს და იმ ადგილის საქმენლად მიდის, სადაც სიკვდილი ფეხს ვერ შემოადგამს; მას უკვდავება სურს, რადგანაც წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი ამქვეყნად მოსვლა უაზრობად ესახება, მით უმეტეს, რომ სიცოცხლე არავისათვის უთხოვია.

ვაჟმა მთელი ქვეყანა მოიარა, მაგრამ პასუხი ყველგან ერთი იყო — სიკვდილი ჩვენთან არისო. მიუხედავად ამისა წარმოსახვამ მტკიცე რწმენა შეუქმნა, რომ უკვდავების პოვნა ადამიანის

შესაძლებლობის ფარგლებშია შესაძლებელი. მოსაბოვებლად საჭიროა მხოლოდ სათანადო გზის გამოხატვა.

უკვდავების ძიებაში ვაჟი შეხვდება ირემს, რომლის რქები ღრუბლებამდე გაზრდილა. ირემი ღვთის მოციქული აღმოჩნდება, რომელიც ღვთის დანაწესებს ასრულებს: მას ხანგრძლივი სიცოცხლე უწერია მანამ, სანამ მისი რქები ცას მისწვდება, მერე კი ისიც უნდა მოკვდეს. ირემი სთავაზობს ვაჟს ჩემთან დარჩიო და შენც ადნეო იცოცხლებო. მაგრამ ვაჟი ჯიუტად მიუთხვამს: მე მარადიული სიცოცხლე მინდა, თორემ აქ მოუსვლელოდაც მოვკვდებოდიო, და განაგრძობს გზას.

ბევრი იარა თუ ცოტა, ვაჟი მიადგა ღრმა, უძირო ხეეს. კლდეზე იჯდა ყორანი, უფსკრულში ასკინტლებდა. ისიც ღვთის მოციქული ყოფილა. ვაჟის შეკითხვაზე თუ იცის ქვეყანა, სადაც სიკვდილი არ არის, უპასუხა: სანამ ამ ხეეს არ ავაგებ, უნდა ვიცოცხლო, დარჩი ჩემთან, ყველაფერი მზა გვექნება და შენც იცოცხლებ იმდენს, რამდენიც მე მიწერიო. ვაჟს ეს დროც ეცოტავა. „გასწო, გასწი შორსაო, ეუბნებოდა რალაც“.

ბოლოს ვაჟი სალი მიწის სახლს მიადგა და როგორც იქნა ამ სალ მიწაზე ხაზი შეამჩნია, რომელიც კარი აღმოჩნდა. ოთახში მშვენიერი ქალი იხილა. ქალ-ვაჟს ერთმანეთი მოეწონათ, რაც მთავარია, ვაჟმა თითქოს მიგნო იმას, რასაც ეძებდა. შეკითხვაზე, არის თუ არა სადმე ადგილი, სადაც სიკვდილი არ არსებობსო — მიიღო ორაზროვანი და უცნაური პასუხი — მაგისთანა ადგილი არსად არის, „რას ეძებ ჩემთან იყავო!“ მაგრამ ვაჟმა ჯიუტად მიუთხვამს: „მე შენთან კი არ წამოვსულვარ, იმისთვის წამოვედ, რომ ადგილი ვიპოვო, სადაც სიკვდილი არ არის!“ ამაზე ქალმა უთხრა: „მიწა თავისას მოითხოვს, შენ მაინც უკვდავებას ვერ შეიფერებ“.

გამოირკვა, რომ ეს ახალგაზრდა ქალი, სახელად ტურფა, სამყაროს შექმნის პირველ დღეს გაჩნდა და არასო-



დეს არ დაბერდება და არც მოკვდება, ვაჟსაც თუ იგი მასთან დარჩება, მარადიული ახალგაზრდობა და უკვდავება ელის. მაგრამ ქალმა კვლავ განაგრძო: „შენ აქ დარჩებოდი ჩემთან, მაგრამ ვერ შეიფერებ, ისევ მიწა მოგიტხოვს“. ქალის მშვენიერებით მოხიბლულმა ვაჟმა პირობა დაუდო, რომ მუდამ მასთან იქნებოდა.

გავიდა ათასი წელი, მაგრამ ვაჟი ვერ გრძნობდა დროის სვლას, ის თითქოს ამოვირდა დროის დინებიდან. ზღაპრის ლოგიკიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ მისი ავტორის წარმოდგენით მარადისობაში „შესვლა“ ნიშნავს დროის დინების, მისი სვლის შეჩერებას, დრო „მიედინება“ მისთვის, ვინც აქტიურად ჩაბმულია ცხოვრებისეულ ხდომილებათა რიგში, ირჩევს გარკვეულ მიზნებს და მათ მისაღწევად აუცილებელ გზებს, მიიღტვის თვითდამკვიდრებისაკენ, ფიქრობს საკუთარი არსებობის საზრისზე, უყვარს, სძულს, უხარია, წუხს. მოკლედ ცხოვრების მრავალფეროვანება ადამიანის მიერ სწორედ დროის დინებად ცნობიერდება. დროის დინება ხომ რაიმესთან მიმართებაში აღიქმება და პირველ რიგში ეს მიმართება მყარდება ადამიანის შინაგან სამყაროში, მისი განცდებისა და წარმოდგენების ურთიერთცვლაში. შემდეგ შინაგანი მზერა როგორც შინაგანზე, ასევე გარეგანზე მიმართული, გადაერთვება გარე სამყაროს ხდომილებებზე, მაგ., ბუნების ფერისცვალებაზე... დედამიწა იცვლიდა პირს, ეს ეტყობოდა ყველაფერს — ვკითხულობთ ზღაპარში. მაგრამ ვაჟი ვერ ამჩნევდა დროის ფრენას. ქალი ისევ ისეთი ლამაზი იყო და ვაჟი ისეთივე ახალგაზრდა. მოკლედ, ვაჟი აღარ არსებობდა, რადგანაც მისთვის აღარ იყო საჭირო რაიმე ყოფიერებითი წესის „განაღდება“ — შრომის, სიყვარულის, სხვაზე ბატონობის, წარმოსახვა-თამაშის ან სიკვდილზე ფიქრის „არსებობის ფენომენება“ აღარ არსებობდნენ. საინტერესოა, რომ ზღაპარში ქალ-ვაჟის სიყვარულზე არაფერია თქმული, რად-

განაც მარადისობის სამყარო, რომელიც შეგვყავართ ტურფას სახლს, გვთავისუფლებს ყოველისაგან, რასაც ჩვენგან არსებობა მოითხოვს და მათ შორის სიყვარულისაგანაც.

ქალ-ვაჟის ურთიერთობა, რომელიც მშვენიერებით ტკბობის თავისებურების ანალოგიურია, უფრო ამ ტკბობის სიმბოლოდ გვესახება, ვიდრე სიყვარულის რეალურ გრძნობად. გაცნობიერებული აქვს ზღაპრის ავტორს თუ არა, რომ ობიექტურად ვაჟი ტურფასთან ურთიერთობიდან იმგვარ ტკბობას, ნეტარებას განიცდის, როგორც მშვენიერების ჰერეტისაგან, რომელიც „შეჩერებული“ წამის ანალოგიურია.

ამგვარი გაგების შესაძლებლობას ტურფას სახლის სტრუქტურაც მიგვანიშნებს. ეს მბრწყინავი სარკე, სალი მიწის სახლია, ყველგან ერთნაირი, ერთნაირი მასალით ნაგები, თავისუფალი ყოველგვარი მისწრაფებებისაგან, ქმედებისაგან, ყოველივე მისაგან, რასაც დროის სვლა წარმოადგენს და რასაც ეგზისტენციური ფენომენები მოითხოვენ. მშვენიერებით ტკბობა, მისი „მოწონება“ წამიერია იმ აზრით, რომ რეფლექსიის ჩართვისას, ის მართლაც გარკვეულწილად კარგავს თავის ძალზედ სპეციფიკურ ხასიათს.

ზღაპრის სიუჟეტური ხაზის „ამოძრავება“ ათასი წლის შემდეგ ზდება: ვაჟს „მოუხდება“ თავისი ქვეყნის ნახვა. ამოქმედდება მეხსიერება, „მარადიული აწმყოს“ გვერდით, რომელსაც ტურფასთან გატარებული ათასი წელი დასჭირდა, გაჩნდა წარსული და მომავალი. ქალს არ უნდა ვაჟის გაშვება, რადგანაც იცის, რაც ელის მას. ვაჟს არ სურს დაიგეროს, რომ დედის და ახლობლების ძვლებიც არ დახვდება. რადგანაც ფიქრობს, რომ გავიდა მხოლოდ სამი-ოთხი დღე მისი აქ მოსვლის დღიდან. ის კვლავ „ერთვება არსებობაში“, უბრუნდება მას ფანტაზიაც და ილუზიებით ნაქსოვ უკვე თავის აღარ არსებულ სამყაროს ქმნის.

ქალი გაახსენებს — აჰი გითხარ მიწა თავისას მოითხოვს-მეთქი! კარგ

წადი, რაც მოგივიდეს, შენს თავს დააბრალეო! — თანაც სამ ვაშლს გაატანს, როდესაც იქ მიხვალ. შექამეო, მაგრამ არაფერს ეუბნება როდის შექამოს, იცის, რომ მას თავად ვაჭი მიხვდება.

აღსანიშნავია, რომ ზღაპარში მოხსენიებულია ღმერთი, მაგრამ ვაჭთან დაკავშირებულ სიუჟეტურ თემატურ ხაზთან იგი არაა დაკავშირებული. მისი კანონით ვაჭის ცხოვრებაში არაფერი ხდება — უკვდავება თუ სიკვდილი მხოლოდ მის არჩევანზე დამოკიდებული.

დაბრუნებისას ვაჭი ისევ გაივლის ყორანის ადგილსამყოფელს. აღმოჩნდება, რომ ყორანს უკვე ამოუვსია უფსკრული, მომკვდარა და გამხმარა. ყორანის ნახვა შეაშინებს ვაჭს, გაახსენებს ქალის სიტყვებს, მორიდომებს უკან დაბრუნებას, მაგრამ „მიწა, ბედისწერა არ უშვებდა. ისევ წინ წავიდა“. აქ როგორც ვხედავთ „მიწის“ გვერდით „ბედისწერის“ ცნებაც ჩნდება, რაც მიუთითებს ალბათ იმაზე, რომ ჩვენი ბედისწერა მიწა ყოფილა, რომელიც „შეგნიდან“ მოითხოვს დავემორჩილოთ მის ძახილს.

ამის შემდეგ ვაჭი ირემს ნახავს — ისიც მომკვდარა, რადგანაც თავისი მისია ამ ქვეყნად შეუსრულებია — მისი რქა ცას მიყუდებოდა. ახლადა მიხვდება ვაჭი, რომ მართლაც დიდი დრო გასულა. სამშობლოში დაბრუნებულს, თავისი სახლის მხოლოდ ხავსმოკიდებული ქვეთკირის კედლები დახვდება. მოგონებებმა დააღონეს ვაჭი; გაახსენდა ქალის მიერ მოცემული ვაშლები. შექამა ერთი და იმწასვე ხავსივით წვერი დაეკიდა წელამდე, მეორე რომ შექამა — მთელი სხეული მოუღუნდა, კუბ მოხუცად იქცა, საკუთარი თავი შეეზიზრა, მესამე ვაშლი შექამა და განუტევა სული. სოფელმა იგი სამადლოდ დაამარხა.

ამ ვაჭის ბედ-იღბალი გარკვეული თვალსაზრისით გილგამეშის ბედის ანალოგიურია. ორივენი ჯიუტად ეძიებენ უკვდავებას, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ვერ პოულობენ. მაგრამ გილგამეში

მეში ერთსა და იმავე დროს ურთიერთობა და „იღბლიანი“ აღმოჩნდება, რასაც ვერ ვიტყვით ზღაპრის გმირზე. ენქიდუს სიკვდილმა შეაძრწუნა გილგამეში: ღმერთებმა „უცოდველი ენქიდუ“ მოკლეს, ხოლო ცოდვილი გილგამეში გაამართლეს:

ნუთუ მომელის მე სულთან ჯდომა სიკვდილის სულის კარების წინაშე? დიღია შიში — სიზმარი კეთილია, სიზმარი ცოცხალთ სევდას უტოვებს სიზმარი აქ სინამდვილეში შეუძლებელის, წარმოსახვაში კი — შესაძლებელის წარმოდგენაა. გილგამეში ცდილობს ღმერთებს შეევედროს, დაუბრუნონ მეგობარი, თუმცა თავდაცოცის, რომ იგი შეუძლებელს თხოვს: „გარდაუვალა ღმერთების სიტყვა... ნაყარწილი არ შებრუნდება... უკვე გადაწყდა ბედი, მოკვდეს, რაც ეწვეა ადრე თუ გვიან“. ენქიდუსთან ერთად გილგამეში თავის მომავალსაც დასტირის: მეც ხომ მოკვდები ვით მოკვდა

ენქიდუ!

შიგანში სევდა შემეპარა, სიკვდილს შევუშინდი...

ან: ნუთუ მიწის გულში თავი მოვახდენო? ნუთუ ვიძინო, ვიძინო უთვალავი წლები?

სიკვდილის შიში აიძულებს გილგამეშს წავიდეს თავის შორეულ წინაპართან უთანაფეშთან, რომლებსაც ღმერთებმა უკვდავება მისცეს. გილგამეში მიდის, რათა „სიკვდილ-სიცოცხლის ამბავი“ გამოჰკითხოს. წინაპრის ადგილსამყოფელის ძებნას გილგამეში მაშინაც არ წყვეტს, როდესაც შამაში ეუბნება — რა დაეხეტები? სიცოცხლეს რომ ეძებ, ვერ მოიპოვებო. ზღვის გულში მცხოვრები მეღვინე სიდურიც, ღმერთებისთვის ნექტარს რომ განაზავებს, ცდილობს დაარწმუნოს, რომ უკვდავებას ის ვერ მოიპოვებს და ურჩევნია მოკვდავის ბედით დაკმაყოფილდეს და დატკბეს.

უთანაფეშთან მისული გილგამეში ითხოვს სიკვდილის თავიდან აცილებას და სიკვდილ-სიცოცხლის ამბის ამოც-



ნობას, მაგრამ კვლავ სასტიკ პასუხს იღებს: მრისხანე სიკვდილი აუცდენელია, სამყარო საერთოდ არაფერია, არაფერია არც სახლი, არც სიძულვილი, არც წარღვნა, არც სახე მჭვრეტელი მზისა... დახე როგორ ჰგვანან ერთმანეთს მძინარე და მკვდარი, ორივე სიკვდილის სახეს ზატავენ...

გილგამეშის სიჯიუტე უკვდავების ძიებაში, გაპირობებულია უთანაფიშთისა და მისი ცოლისთვის ღმერთების მიერ ნაბოძები უკვდავებით, მაგრამ წინაპარი ეუბნება, რომ ახლა გილგამეშისთვის არავინ შეკრებს ღმერთებს, რათა ეწიოს უკვდავებას. ბოლოს უთანაფიშთი შესთავაზებს შემდეგ შესაძლებელ გზას უკვდავებისაკენ: აბა, თუ იფხიზლებ ექვს დღეს და შვიდ ღამესო.

მაგრამ გილგამეში ამასაც ვერ შეძლებს. მართლაც, როგორც კი დაჯდა გილგამეში ფეხმორთხმით, ჩაეძინა და შვიდი დღე ეძინა. ამაზე უთანაფიშთმა უთხრა ცოლს: „შეხედე კაცს, უკვდავების მძებნელს. ძილმა მოიკვა ვითარცა ბურუსმა“. რომ გაიღვიძა, გილგამეშმა თქვა: „აწ რა ვქნა, უთანაფიშთ, საიღლა წავიდე? სიკვდილი მიზის საძილე ოთახში, საიდაც გავიხედავ, ყველგან სიკვდილია“.

გილგამეშს მინც ასწავლეს თუ როგორ უნდა ეპოვნა ბალახი, რომელსაც სიცოცხლის განახლების უნარი აქვს. გილგამეშმა გადაწყვიტა წაეღო სიჭაბუქის ბალახი სამშობლოში და გამოეცადა მისი ძალა მოხუცებზე, მაგრამ მოკრეფილ ბალახს მოსტაცებს გველი. რომელიც მყისვე გადაიძრობს პერანგს.

გილგამეშის ცხოვრების შემდგომ გზას ჩვენ ვიგებთ ეპოსის პირველი კარიდან, ე. წ. შესხმიდან, რომელიც გვამცნობს მის სიბრძნესა და გმირულ საქმიანობას, რომლებმაც მის სახელს უკვდავება მოუპოვა და ფაუსტის წინამორბედად და პირველსახედ აქცია.

გილგამეში ისაა:
რომელმენ სიღრმენი იხილა
სამყაროს კიდემდე,
რომელმან ყოველივე შეიცნო,
შთაიბეჭდა,

იღუმალებანი, ვინც სრულად
განჭვრიტა
მფლობელმა სიბრძნის და ყოვლის
შემცნობმა,
საუნჯე იხილა, დაფარული ვახსნა,
მცნება მოიტანა წარღვნამდელ
დღეთა...
ურუქის ქალაქს ზღუდე შემოავლო
ღვთაებრივ ეანნას ბრწყინვალე
ბელღებს.

იხილე ზღუდე მისი ლარივით სწორი,
მის ფუძეს დახედე, რის დარს
ვერავეინ შექმნის.
ზღურბლს შეეხე ძველთაგან
დაგებულთ.

მიეახლე ეანნას იშთარის ბინას
რის დარდს მომავალი ვერ შეუქმნის
უკვი,
ურუქის ზღუდეზე ადი, გაიარე
საფუძველი განჭვრიტე, აგური
გასინჯე...
განა შეიღმა ბრძენმა არ ჩაუყარა
საფუძველი?..¹

ამგვარად ყოვლის შემცნობმა, ყოველი სიბრძნის მფლობელმა, ქვეყნის აღმაშენებელმა — თავისთვის თვითონ გადაწყვიტა სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემა იმ რეალურ შესაძლებლობათა ფარგლებში, რომელიც ჭეშმარიტ ბრძენს გააჩნია. შეიცნო რა სიკვდილის გარდაუვალობა, მან გაიგო ისიც, რომ მისთვის მოზომილ დროში ადამიანმა მაქსიმუმში უნდა გააკეთოს და ამით ძალით თუ რადაცნაირად შეაღწეოს მარადისობაში. მართლაც სიკვდილის წინ მას უეჭლო ეთქვა: ჩემთვის დროის დინება წყდება, თავად მე კი იმ მარადისობაში შევდივარ, რომელიც მუდამ აწმყო იქნება და რომელშიც ჩემი არყოფნის მიუხედავად მე მარად ვიქნები ჩემი ნამოქმედარის წყალობით.

გილგამეშის „უღბლობა“ შედარებით ქართული ზღაპრის ვაჟის ბედთან იმაში მდგომარეობს, რომ მან „სიჭაბუქის ბალახი“ დაკარგა და ათასი წელიც

1. „გილგამეშის“ ციტირება ხდება 1963 წ. გამოცემით, თარგმანი ზურაბ კიკნაძისა. გამოც. „ნაქაღული“.



ვერ იცოცხლა, მაგრამ ჭეშმარიტად იღბლიანია სწორედ გილგამეში: მან შეიქნა, რომ იგი ბოლოვადი არსებაა და რომ არსებობის მიზანი და დანიშნულება მიწიერი მოთხოვნის „მიწის ძახლის“ შესრულება — ესაა მისთვის დადგენილი არსებობის წესების მაქსიმალური განხორციელება, რადგანაც მხოლოდ ამგვარად შეუძლია მას თვითდამკვიდრება, სიკვდილის შიში მას ვერ იხსნის სიკვდილისაგან, ამ შიშის დაძლევა კი მასზე გამარჯვება იქნება. ქართული ზღაპრის გმირს „რეალურად“ შეეძლო მარადიულად ეცოცხლა, ამისთვის მას ქალი უნდა ყვარებოდა თუნდაც, მაგრამ ზღაპარში, თითქოს განგებ, ვერც ერთ მინიშნებას ვერ ვხვდებით სიყვარულზე. ქალ-ვაჟს მოეწონათ ერთმანეთი, მხოლოდ ამას ამბობს ზღაპრის ავტორი.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სათაურის „მიწა თავისას მოითხოვს“ ერთ მნიშვნელობა ისაა, რომ მიწიდან შექმნილი ადამიანი მიწადვე უნდა იქცეს, რომ მისთვის სიკვდილი გარდაუვალი აუცილებლობაა. მარკუს ავრელიუსის სიტყვით რომ ვთქვათ, „ერთხელ სახეცვლილი და და გარდასული — მარადისობის განმეღობაში აღარასოდეს შემოიქცევა ყოფად“ (ციტ. ნახ. 249). სიკვდილის გარდაუვალობის კანონი, ანუ ყოფიერებითი ეს წესი ვაჟს ვერ შეუცვნიან, ამიტომ სიკვდილთან მიმართებაში ის დამარცხებული რჩება, მას ქალთან შეხვედრის „იღბლიანი“ შემთხვევაც ვერ შეეძლოს.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ სხვა ზღაპრებისაგან განსხვავებით მოცემული ზღაპრის აზრი მეტად ტევადია და ერთგვარად აბსტრაქტული, სიტყვაძუნწი. გარდა ქალის სახელისა, სხვა მოქმედი გმირების სახელი ჩვენ არ ვიცით, არაფერი ვიცით მთავარი მოქმედი გმირის მახლობლებზე და სოციალურ მდგომარეობაზე; ყოფით მომენტებს სიუჟეტურ ქარგაში საერთოდ არ აქვს ადგილი, თითქოსდა ავტორს სურს მთელი ყურადღება ზღაპრის მთავარ აზრზე შეაჩეროს ან დაგვათმოს მის არაერთ-

მნიშვნელოვან სიმბოლიკაზე. ამიტომ არის, რომ ავტორი რამდენიმე მომენტს სათაურში გამოტანილ ფრაზას. მაშასადამე, ყოფიერების მეორე წესი — სიყვარული ვაჟს გაუნადგებელი რჩება, მას არც თავად ვინმე ყვარებია (დედის ან ღმერთის სიყვარული არ ჩანს), არც სხვის გულში დაუთესია სიყვარული, რომელიც გადაარჩენდა თავად მას.

ვაჟი არ დამკვიდრებულა მესამე ყოფიერებითი წესით, მას არც სახლი აუგია, არც ხე დაუზრდია ან გაუზრდია და არც სხვისთვის რაიმე სიკეთე გაუქეთებია. მართალია, უკვდავების წყურვილთი თითქოს გვეუბნება, რომ მას ღმერთთან გათანაწორება სურდა, მაგრამ მასთან კიდილის თუ მისი უკმაყოფილების ნიშანიც არსად ჩანს, მას უბრალოდ ვერ დაუჭერებია, რომ უკვდავება არსადა და საბოლოოდ მართალიც აღმოჩნდება. სხვა საქმეა, რომ ამ უკვდავებას თვითონ ვერ შეიფერებს.

დაბოლოს ვაჟი ვერც „მოთამაშე“ არსებადაც ვერ ივარგებს, რადგანაც ვერ ასრულებს ამ „წუთიერი საწუთროს“ სცენაზე რაიმე როლს, ათასი წლის სიცოცხლის მანძილზე არაფერზე არც დაფიქრებულა. სიცოცხლის დასასრულს ვაჟს ერთადერთი გრძნობა შერჩება — ზიზღი საკუთარი თავის მიმართ; მარადიული სიცოცხლე ზიზღის მომგვრელია, ალბათ ეს მნიშვნელობაცაა ჩაქსოვილი ზღაპრის სათაურში. მარადისობა, მარადიული სიცოცხლე ჯოჯოხეთად ჩანს: ჯოჯოხეთი — სწორედ მარადისობაა, მისი ატანა ღმერთს თუ შეუძლია მხოლოდ. განაჩენი, რომელიც ამ შემთხვევაში გამოაქვს ქართულ გონს მარადისობის მძებნელის მიმართ, ამდენად მკვეთრად უარყოფითია.

ადამიანის დამოკიდებულება სიკვდილისადმი არც თუ იშვიათი თემაა ქართულ ზღაპრებში. ზოგიერთ პერსონაჟს ეშინია მისი, ზოგი იმარჯვებს მასზე, ზოგი ცდილობს სხვადასხვანაირად დააღწიოს თავი, მაგრამ ყველამ იცის თავისი ბოლოვადობა. შეუძლებლის შესაძლებლად ქცევა მხოლოდ ფანტასტიკუ-

რი, ზღაპრული საშუალებით ხდება. სიკვდილის სხვადასხვა გაგებასთანაა დაკავშირებული, როგორც უკვე ვთქვით, ბედისწერის, იღბლის, ღმერთის თუ წმინდანების როლის გაგება ადამიანის ცხოვრებაში და საერთოდ მოცემული პერსონაჟის ინტელექტისა თუ სიბრძნის ძალა.

ზღაპრის — „სიკვდილის ჩამოსვლა დედამიწაზე“ — გმირი უშვილოა, თანაც ძალზედ ღარიბი. დილიდან საღამომდე მუშაობის შემდეგ, მას დასვენების საშუალებას არ აძლევს ერთი და იგივე სიზმარი. ეს სიზმრება მიცვალებული დედა, რომელიც თითქოს საიქიოში მიათრევს მას ამის გამო კაცს ძალეუშინია სიკვდილის.

ერთხელ თეთრ ცხენზე შემჯდარი სიკვდილი ჩამოვა დედამიწაზე, რათა მოქებნოს საიქიოში წასაყვანი ადამიანები. აქ საინტერესოა, რომ ქართული ფანტაზია სიკვდილს თეთრ და არა შავ ცხენზე მჯდარს წარმოიდგენს, თითქოს გვეუბნებოდეს, რომ ის არც ისე საშიშია, როგორც ბევრს ჰგონია. გზაში სიკვდილს ის ღარიბი კაცი შეხვდა. კაცი შიშმა აიტანა, იფიქრა დადგა ჩემი აღსასრული. მაგრამ სიკვდილმა დაამშვიდა — შენს წამოსაყვანად არ მოვსულვარ და სანამ მოვქებნი იმათ, ვინც წასაყვანია, ეს ცხენი დამიჭირეო.

წავიდა სიკვდილი, კაცმა კი იფიქრა — მოდი მოვპარავ ცხენს და ამით ხალხს სიკვდილისგან ვიხსნო. მაგრამ ცხენი ადგილიდან არ დაიძრა. მიუხედავად იმისა რომ ზღაპრის თხრობა ეპიურია, კონტრასტულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. სიკვდილი ბრუნდება ორ ახალგაზრდასთან ერთად, მათ, ალბათ, სიკვდილზე არც უფიქრიათ, არც მისი შიში გასჩენიათ, რადგანაც ახალგაზრდები და ბედნიერნიც იყვნენ ამ საცოდავ და გაჭირვებულ კაცთან შედარებით.

სიკვდილი მიხვდა, რომ კაცს მისი ცხენის მოპარვა უნდოდა, გაეცინა და უთხრა — აგერ აიღე ჩემი მათრახი, შემოპკარი ცხენს, აგაფრენს ცაში და მერე მიაამე, რასაც იქილენ დაინახავო. უგზო უკვლოდ იფრინა კაცმა და რომ დაბრუნდა,

სიკვდილმა ჰკითხა: „რანახე ცაში?“ ღარიბმა უბასუხა — რას ვნახავდნენ? რაფერი გამოჩნდა, მაგრამ ის კი გამიკვირდა, რომ ჩემი დედამიწა ციდან კვერცხისოდენა გამოჩნდა! — გაეცინა სიკვდილს: მერე როგორ ფიქრობ, ამ კვერცხისოდენა დედამიწაზე უცხენოდ ვერ გიპოვიდო?

ზღაპარი თავდება სიტყვებით: „შემცხარი ღარიბი კაცი დიდხანს იჯდა შარის პირას დაფიქრებული“. რაზე ფიქრობდა გლეხი, ზღაპრის მოქმელი ამაზე არაფერს ამბობს, ამის წარმოდგენა თხველისათვის მიუხდვია. ვფიქრობ, რომ მის წარმოსახვაში კვლავ მეორედბოდა უსასრულობაში გადადგებული დედამიწის სურათი და აზრი ადამიანთა არარობაზე და სიკვდილის შიშის ამაოება: სიკვდილს ხომ ვერავენ გაექცევა და არავენ იცის თუ როდის მოვა იგი მის წასაყვანად.

სიკვდილის გარდაუვალობის შიში ქართულ ადამიანში არ არის ყოველთვის მძაფრი. ასე, ზღაპარში „ციება, ცხელედა და სიკვდილი“ — ციება, ცხელედა და სიკვდილი დამეგობრდნენ. რომ მოშივდით, დაინახეს მეცხვარე და მასთან ციება გაგზავნეს ცხვრის გამოსართმევად. — განა ვინ ხარ, ცხვარს რომ მთხოვო? — ჰკითხა გაჯავრებულმა ახალგაზრდამ. რომ გაიგო ციება ყოფილა, ჩომბახით ურტყა და ურტყა. შეჯდა მაშინ ციება ჯანში და მეცხვარე გააცია. მეცხვარე არ დაბნეულა, გამოიხახა ციების მოსაშორებელი ხერხი, ყინულივით ციე წყალში ჩავარდა. წყალი ისეთი ცივი იყო რომ ციებამაც ვერ გაუძლო და გაეცალა მეცხვარეს. — „ციება მე კი არა, ის ყოფილაო“ — შესჩივლა მეგობრებს. მაშინ ცხვრის მოსაყვანად ცხელედა ჩავიდა, მასაც ურტყა ახალგაზრდამ. ახლა ცხელედა შეჯდა ჯანში, მაგრამ ვაჟი აქაც არ დაიბნა, ჩაწვა ცხვრის ტყავში, ვერ გაუძლო ცხელედასაც და გაეცალა მეცხვარეს.

ბოლოს მივიდა სიკვდილი. ცხვრის მოთხოვნაზე, მეცხვარემ ეშმაკურად უთხრა — მთელი ფარა წაიყვანე, ოლონდ მითხარი მე როდის უნდა მოე-



კვდომ! — გადასინჯა თავისი სია სიკვდილმა და უპასუხა — შენ ახლა ოცი წლისა ხარ. ოთხმოცი წელიწადი კიდევ უნდა იცოცხლო. „ცხვარი რაში უნდა მოგცეო“, უპასუხა ვაჟმა, წამოავლო ჩომბახს ხელი და ურტყა და ურტყა. „ასე გაიმარჯვა მეცხვარემ“ — ამ სიტყვებით ასრულებს მთხრობელი ზღაპარს.

ამ ზღაპარში აღსანიშნავია ფაქტი, რომ აქ სიკვდილი არაა საშიში, რადგანაც ის სხვისი ნების შემსრულებლად გვევლინება და იმ რიგს იცავს, რომელიც სიაში წერია, ბედისწერაა ეს თუ ღმერთი, გაურკვეველი რჩება. ამასთანავე ზღაპარში მეცხვარის მხრიდან ჩვენ ვერ ვგრძნობთ რაიმე დიდ შიშს დაუპატიებელი სტუმრის მიმართ, მეტიც, თავისი ეშმაკობით ის მასზე იმარჯვებს კიდევ. მეცხვარე არც ფიქრობს უკვდავებაზე, არც ეძიებს მას, არც იცის თუ როდის მოკვდება, მაგრამ ის კი იცის, რომ სიკვდილამდე თავისი საქმე უნდა აკეთოს და არავის შეარჩინოს თავისი მონაპოვარი. ამ ზღაპარში სიკვდილის შიში გაუკაცის არასაკადრის გრძნობად ჩანს. შიში დამამცირებელია საერთოდ და განსაკუთრებით კი მაშინ, როდესაც კაცი მართალია და კჳუა უჭრის.

გარკვეული თვალსაზრისით ზემოთ მოყვანილი ზღაპრის ანალოგიურია ზღაპარი „ელია, ქრისტე და წმინდა გიორგი“. ელიას, წმინდა გიორგის და ქრისტეს გზაში პური მოშივდათ. დანახვს მეცხვარე და უთხრეს ელიას — წადი ცხვარი გამოართვიო. ჰერ ელიამ სთხოვა ცხვარი, მაგრამ მეცხვარემ რომ გაიგო, რომ მთხოვნელი წვიმისა და სეტყვის მომყვანია, უთხრა: შენ ცხვარს როგორ მოგცემ, საწყალ კაცს კირნახულს უტიალებ, ავს არ არჩევ და კარგსაო — შემდეგ კი გვერდები დაუხილა ჩომბახით.

მეორედ ქრისტე მივიდა: „მე ქრისტე ღმერთი ვარო!“ მეცხვარემ ისიც გამოავლო, თან დასძინა „ავი და კარგი ვერ გავირჩევიაო“. ბოლოს წმინდა გიორგი მივიდა: მე ვარ წმინდა გიორგი, ხალხისა და ქვეყნის მფარველიო, მას კი მთელი ფარა შესთავაზა მეცხვარემ, მაგრამ

წმინდა გიორგიმ ერთი ცხვარი მიმცაო ფინა.

ივანშემს რა, ქრისტემ კალთა დაიბურტყა და თქვა: ვინც მოხნის ამ ადგილს, მთელი წლის საზრდო ეყოფა. წმინდა გიორგიმ უთხრა ეს მეცხვარეს და ურჩია — მოხანი ეს ადგილი და პური დათესეო! — მართლაც საუკეთესო ყანა მოვიდა. ეს რომ ზეციდან ელიამ დინახა, გაბრაზდა ნახე რა დღეს დავაყენებ ახლო, მაგრამ წმინდა გიორგიმ გააყიდვინა მეცხვარეს ყანა. ელიამ დასეტყვა და გაანადგურა ყანა და დაიტრაბახა შურისძიება. წმინდა გიორგიმ მიუქო — ეს ყანა მეცხვარეს აღარ ეკუთვნისო. ელიამ თქვა — ახლა კი გავაცოცხლებ ყანასო. წმინდა გიორგიმ კვლავ შეატყობინა ეს მეცხვარეს და კვლავ აყიდვინა ყანა.

ქრისტემ რომ გაიგო ყანის ამბავი, გაბრაზებულმა დაწყევლა: ამ ყანის მოსავალი თითო ურემზე თითო ჯოდის მეტი არ გამოვიდესო. წმინდა გიორგიმ ისევ ასწავლა მეცხვარეს — ქვეყანან რომ მასხრად ავიგდოს, რაც უნდა დაგიჯდეს, თითო ურემზე არ დადო თითო ძნაზე მეტიო. ამ ხერხით მეცხვარემ მართლაც ბლომად მიიღო პური.

ამ ზღაპარში მნიშვნელოვანია პრობლემა სამართლიანობისა და უსამართლობისა, სიკეთისა და ბოროტების, ღმერთი ზომ ყოველადმღიერია, ყოველადშემძლე და ამდენად მხოლოდ სიკეთის მქნელი უნდა იყოს, უნდა სჯიდეს სიბოროტესა და თესავდეს სიკეთეს. სინამდვილეში კი ქვეყანა აღსავსეა ბოროტებით. სიბოროტის მთესველი ხშირად განცხრომავში ცხოვრობს, ხოლო უდანაშაულო და კეთილშობილი ადამიანი სიდუხჭირემ და უბედურებაში. ამიტომაც ეუბნება ზღაპარში მეცხვარე ქრისტეს: „ავი და კარგი ვერ გავირჩევიაო“ და ზელცარიელს უშვებს. როგორც ჩანს, მეცხვარეს უკვე დიდი გამოცდილება გააჩნია უსამართლობასთან დაკავშირებით, რომლისთვისაც ქრისტეს ვერ მოუვლია, ვერ დაუხანია და ვერც გაუგია თუ ვის უნდა გამოეხარჩლოს. არც ღმობიერი და მიმტყვებე-



ლი ჩანს ქრისტე ამ ზღაპარში, მეტიც, ის „სამაგიეროს უხდის“ გაკვირებულ მეცხვარეს, მასზე განაწყენებული ანგარიშს უსწორებს. როგორც ვხედავთ ზღაპარი მოითხოვს თავისი „მოვალეობის“ აღსრულებას არა მარტო ადამიანისაგან, არამედ ღმერთისაგანაც.

ზღაპარში არეკლილია ის დიდი პოპულარობა, რომელიც წმინდა გიორგის ჰქონდა საქართველოში. ზღაპარში ადამიანის ნამდვილ მფარველად ის გვევლინება. ის ესარჩლება უსამართლოდ დაზარალებულს, იზიარებს მის წუხილსა და სიხარულს. მწყემსმაც ეს კარგად იცის, ამიტომ მზადაა მისცეს მას ყველაფერი, რაც გააჩნია.

ზემოაღნიშნულ ზღაპარში სამართლიანი და უსამართლო ძალები პერსონიფიცირებულია, ორი მათგანი უსამართლო, ერთი — სამართლიანი და კეთილი. აქ სიკეთე იმარჯვებს „უსამართლოს სამაგიეროს“ გადახდის ცდით. მაგრამ „სამაგიეროს“ გადახდის იდეა სხვა ასპექტშიც გვხვდება იმგვარ სიუჟეტურ ქსოვილში, სადაც მზღვევი ძალა არაა პერსონიფიცირებული და გვევლინება როგორც თავისთავად არსებული კანონი, რომელიც ყველამ უნდა იცოდეს და მის შესატყვისად იქცეოდეს, რათა აიცილინოს თავიდან უსიამოვნო გამოუსწორებელი დასასრული.

ასეთია, მაგალითად, სიტუაცია ზღაპარში „არც შენ შეგრჩება მეფეო“. აქ ერთ მეფეს ლამაზი ბალი ჰქონდა, რომლის მყუდროების დარღვევა სასტიკად აკრძალული იყო. ბაღს უვლიდა გლეხი, რომელსაც ყველაფერი უნდა მოეხსენებინა მეფისთვის. ერთხელ ბაღის მყუდროება ბულბულმა დაარღვია. მან ვარდზე ბუდე გაიკეთა და ბარტყებს ზრდიდა. მეზღამ ეს ამბავი მეფეს მოახსენა. მეფემ უთხრა: ხელს ნუ ახლებ, მაგრამ იცოდე ბულბულს ეს არ შეგრჩებაო. მართლაც მალე ბულბულს ბარტყები გველმა შეუჭამა, მეფემ ეს ამბავი რომ გაიგო, გაეცინა და თქვა: ბულბულს არ შეგრჩა, მაგრამ იცოდე, არც გივლს შეგრჩება ბარტყების შეჭმამო. ხანი გავიდა და მეზღამ ბალახს რომ თიბავდა, შემ-

თხვევით ის გველი ნამგლით შუაზე გადარდა. აქაც მეფის ნათქვამი ახდა. შენ შეგრჩება ამ გველის მოკვლამ, უთხრა მეზღამ მეფემ.

ერთხელ მეზღამ ქურდულად უთვალთვალა მეფის ქალიშვილებს ბანაობისას. ეს ამბავი მეფეს მიუტანეს. მეფე განრისხდა და ბრძანა მეზღამის ჩამოხრჩობა. მეზღამ შეევედრა, ერთი სიტყვა მინც მათქმევიწინო: როგორც ბულბულს გველს და მე არ შეგვრჩა, რაც გავაკეთეთ, ისე შენც არ შეგვრჩებაო ჩემი ჩამოხრჩობაო. გაეცინა მეფეს და აპატიო გლეხს დანაშაული.

როგორც ვხედავთ, ამ ზღაპრის იდეით, სამყაროში რაღაცა ძალა არსებობს, რომელიც ბოროტებისა თუ სხვა დაუშვებელი საქციელის გამო სამაგიეროს მიუზღავს. მაგრამ ადამიანის შესაძლებლობაშია თავიდან აიცილინოს სასჯელი, თუკი ის კეთილი, მიმტევებელი და მოწყალე იქნება თავად. ამგვარად, მიმტევებლობა ამ ზღაპარში — ხასიათის აუცილებელ და მნიშვნელოვან თვისებადაა მიჩნეული.

ქართულ ზღაპრებში ვხვდებით ბედისა და იღბლის იდეათა განსხვავებას. ამავე დროს თვით ბედი გვერდულ ასპექტში იმგვარადაა გაგებულ, რომ გონიერი მოქმედების შემთხვევაში ხდება მისი დაძლევა. ბედის ცნება დაკავშირებულია ადამიანის საზრისთანობასთან, გამჭირაობასთან და შრომის უნარიანობასთან. ხოლო „ბედნიერი“ იღბალი შემთხვევითობასთან, რომელიც ხშირად ბოლოს და ბოლოს არაფერს სძენს ადამიანს.

ზღაპარში „ბედი და იღბალი“ — ბედსა და იღბალს შეხვდათ ერთი ღარიბი კაცი. იღბალმა ნიძლავი დაღო ბედთან, რომ გამდიდრებდა ამ გლეხს, მისცა მას ასი თუმანი და უთხრა დუქანი გახსენი და ივაჭრო. სახლში დაბრუნებულმა კაცმა იფიქრა — ამოდენა ფული მაქვს, რამეს ვუყიდი ჩემს დამშეულ ცოლ-შვილსო. შეიძინა წითელი ხელსახოცი და გამოკრა მასში საკმელ-სასმეული. გზაში დაისვენა; ამასობაში მშვიერი ყვავი დასწვდა წითელ ხელსახოცში გა-



ხვეულ საჭმელს და წაიღო. დარჩა კაცი ხელცარიელი.

იღბალმა რომ გაიგო ეს ამბავი, ახლა ორი იმდენი ოქრო მისცა. კვლავ გადაწყვიტა ღარიბმა კაცმა ეყიდა რაიმე ცოლ-შვილისათვის. დაინახეს მისი ფული ქურდებმა და ჩხუბის სცენა გაითამაშეს. კაცს შეეცოდა უფრო პატარა ქურდი და დამალა იგი ქულაჯის ქვეშე ქურდსაც ეს უნდოდა. ამოაცალა ფული და თავს უშველა. სახლში მოსვლისას, კაცმა აღმოაჩინა, რომ გაქურდეს, ცოლმა კი ისევ არ დაიჯერა მის მიერ მოთხრობილი ამბავი: ეშმაკები გაწვალებენ, ამოდენა ფულს ვინ მოგცემდაო!

ერთი თვის შემდეგ იღბალმა ისევ მოაკითხა გლეხს, რომ გაიგო მისი ამბავი, სამი იმდენი მისცა და თან დასძინა: შენ თუ შნო არა გაქვს, ამხანაგი აიყვანე და შენი საქმე კარგად წაყო. გლეხმა ახლა ფული ცოლს მიუტანა — ნახეო რამდენი ოქრო მივიღეო. ცოლს არც დაუხედია ოქროსთვის, რადგან კვლავ არ დაიჯერა და უთხრა ქოთანში ჩააგდე და იქ შეინახეო.

ღარიბი ამხანავის მოსაძებნად წავიდა. ამ დროს შემოვიდა მარილის სათხოვნელად მეზობლის ბიჭი, ქალს ცომაინი ხელები ჰქონდა და უთხრა — მარილი ქოთინდან თვითონ ამოიღეო. ბავშვმა მარილს ფულიც გააყოლა. კაცი რომ დაბრუნდა, ფული აღარ დახვდა და დარწმუნდა, რომ მას მართლაც ეშმაკები ატყუებდნენ. იღბალი და ბედი ისევ რომ მოვიდნენ, გაბრაზებულმა ღარიბმა მიამძახა: გამეცალეთ, თქვენ მართლაც ეშმაკები ხართო!

მაშინ ბედმა უთხრა იღბალს — მე ცოტა ფულს მიგცემ და გავამდიდრებო. მისცა ხუთი მანეთი და უთხრა: იყიდე სახედარი, ცული, თოკები და მოსართავები; შეშა მოჭერი, ჩაიტანე ქალაქში, გაყიდეო და კარგად იცხოვრეო! დაიწყო გლეხმა შეშის გაყიდვა ქალაქში და თავისი ნაოფლარით ტკბილი ცხოვრება.

ერთ დღეს ხმელი წიფელი ნახა. იფიქრა მთელ ზამთარს მეყოფა საზიდავადო, ხე რომ წაიქცია, დაინახა თავისი წითელი ხელსახოცი ფულით, რო-

ბელიც ხეზე ყვავს მიუტოვებო. ვინ გამდიდრდა ღარიბი, მაგრამ თავის საქმეს თავი არ დაანება, ისევ შეშას ყიდა. მეზობელმაც რომ აღმოაჩინა ზედმეტი ფული, დაუბრუნა. ყოფილმა ღარიბმა სახლიც დაადგა. ჩაუარეს რამდენიმე წლის შემდეგ ბედმა და იღბალმა, იცნო გლეხმა და კარგად აჭეიფა და უთხრა: „ეგრეა... მაშრომე, ბედი მომეცი და სანახევზე გადამაგდეო“.

როგორც ვხედავთ, ბედი აქ მკიდროდ უეკავშორდება თავად აღამიანის გამარჯობას და, მის შრომას, თავისი ბედის მკედელი თავად აღამიანიცაა ბედის „გასანაღდებლად“ სჭირდება სათანადო კვუა და ნებისყოფა, თუკი კაცს კვუა არ უჭრის, მარტო იღბალი ვერაფერს უშველის. სწორედ ამის შესახებ მოგვითხრობს „ბედის მამებარი კაცი“.

ბედის მამებარ კაცად კვლავ ერთი ღარიბია. იგი გადაწყვეტს: რადაც არ უნდა დამიჯდეს, ჩემი ბედი უნდა ვიპოვო. გზაში, ტრიალ მინდორზე მას ხვდება მგელი, რომ გაიგებს კაცის მიზანს, თავის უბედურებას შესჩივლებს: კბილი მტკივა და მისი წამალი არ ვიციო. შემდეგ კაცი დიდძალ ხალხს დაინახავს. ისინიც თავის გასაჭირს შესჩივლებენ: პური მოსამკალი რომ ხდება, ცეცხლი წაეკიდება ხოლმე და დაიწვებაო. შემდეგ შეხვდება ერთი ხელმწიფე. ისიც შესჩივლებს — შენს ბედს რომ შეხვდებო, ჩემი გასაჭირიც უთხარი: მე ვეომები ერთ ხელმწიფეს, რომელსაც ცოტა ჯარი ჰყავს, მაგრამ ყოველთვის მაინც ის მჯობნის. ბოლოს გზაზე ერთი გლეხი შეხვდა, რომელმაც ჰკითხა: რა ვინდაო, რა გავიჭირდაო? უამბო კაცმა ყველაფერი, მგლისა, ხალხისა და ხელმწიფის ამბავიც უთხრა. გლეხმა დააბარა: იმ მგელს უთხარი ვირის ტვინი შეჭამოს და კბილის ტკივილი გაუვლის; მუშა-ხალხს ასწავლე — საიდანაც ცეცხლი უჩნდება პურს, იქ მიწაში ოქრო და ვერცხლია დამარხული, იქ ხურდება და ცეცხლს აჩენს — ამოიღონ ის ოქრო-ვერცხლი; ის ხელმწიფე კი ქალია. პატარა მცირე ჯარიანი კი მამაკაცი, თავისი ტანისამო-



სი მამაკაცს ჩააცვას, იომოს და უსათუ-
ოდ გაიმარჯვებს. შენი ბედი კი გზაზე
შემოგზავდება თუ მიხვდებიო.

გამობრუნდა კაცი. პირველად ხელმ-
წიფეს გაუარა. ქალმა თავისი ჯარის
სარდლობა შესთავაზა, ცოლობაც და
ხელმწიფობაც. უარი უთხრა კაცმა —
მეჩქარება, ბედის საძებრად მივდივარ.
მუშა ხალხსაც ოქრო-ვერცხლის
ამბავი გააგებინა: უთხრეს: ჩვენთან
ღარჩი, ოქროს მიიღებო, მაგრამ ისევ
უარი უთხრა — ოქრო და ვერცხლი
თქვენ უჭონდეთ, მე ჩემი ბედის საძებ-
რად მიმეჩქარებო.

ბოლოს მგელთან მივიდა და მასაც
უთხრა სათქმელი. მგლის შეკითხვაზე
— შენ რა გითხრაო, უპასუხა „შენს
ბედს გზაში შეხვდებიო“. მერე უამბო,
რაც გზაში გადახდა და უთხრა, რომ ჭერ
ბედს არ შეხვედრია. მგელმა გაიფი-
ქრა: ამაზე უკეთეს ვირი სადღა იქნება,
ეს ყოფილა ჩემი კბილის წამალიო, —
წააქცია კაცი და შექაბა.

ზღაპარში ბედი სამჯერ შეხვდა კაცს,
მაგრამ ბედის დანახვას და მის მიერ
ორაზროვნად შემოთავაზებულის მიღე-
ბას გამპირიახობა და დაფიქრება სჭირ-
დებოდა, კაცს კი არც ჰქუა უჭრიდა და
არც გამპირიახობა ჰქონდა.

აქვე, ალბათ, ისიც უნდა ითქვას,
რომ ქართულ ზღაპარში დიდად ფასდე-
ბა მძიმე სიტუაციაში სწრაფი მოსაზრე-
ბის უნარი, გავიხსენოთ თუნდაც „ნა-
ცარქექია“ ან „ლომი და კურდღელი“.
ამ ზღაპარში მოთხრობილია თუ როგორ
დაეხმარა კურდღელი მხეცს, რომელ-
თაც ლომი ანადგურებდა. თვითონვე
მიჰქონდათ ლომთან თითო მსხვერპლი.
რიგი კურდღელზე რომ მიდგა, მან
თქვა: გამიშვიო მარტო და საღამოს
ლომის ხსენება აღარ იქნებო. მხეცებს
კურდღლის ნათქვამი ძალზედ სასაცი-
ლოდ მოეჩვენათ.

კურდღელმა ცოტათი დააგვიანა, გაბ-
რავებული ლომი მრისხანე დაუხვდა.
კურდღელმა კი მოახსენა: გზაზე მეო-
რე ლომი შემხვდა, თქვენი სადილი გა-
მომტაცა და ჩაათრია ღრმა ღელეში.
ლომმა მოინდომა ენახა ეს თავხედი.
კურდღელმა მიიყვანა ჰასთან, სთხოვა

ხელში ამიყვანეო, რადგანაც მეშინო-
ბი ლომის და ერთად ჩახეხდითო. ჰას-
წყალში გამოჩნდა ლომისა და კურდღ-
ლის ლანი. ლომმა თავისი ანარეკლი
რომ დაინახა მეტოქე ეგონა, კურდღელს
ხელი უშვა, ჰაში ჩახტა და ჩაიხრჩო-
ასე დაამარცხა თავისი მოსაზრებით და
ჰკულით მრისხანე ლომი ჰკვიანმა კურდ-
ღელმა და გადაარჩინა სხვა მხეცებიც.

ჩვენი წინაპრების იდეალში მნიშვნე-
ლოვანი ადგილი უკავია ყოფიერებით
ფენომენს — შრომას. შრომის თემა
საერთოდ წითელ ზოლად გასდევს მრავალ
ქართულ ზღაპარს, რაც მოწმობს,
რომ წარსულში გლეხი მშრომელი და
გამრჩე ადამიანი იყო. მას სწამდა, რომ
შრომა და რაიმე ხელობის ცოდნა, სულ-
ერთია რა ხასიათის იქნება იგი, ყოველ-
გვარ გაჭირვებას გადაატანინებს კაცს
და გამოუვალი სიტუაციიდანაც გამარჯ-
ვებულს გამოიყვანს. ამიტომ მიაჩნდათ,
რომ ხელობა თვით ხელმწიფესაც უნდა
სცოდნოდა. სწორედ ამ ცოდნასა და
შრომაზეა დამოკიდებული ყოველი ადამი-
ანის ბედ-იღბალი.

ასე ზღაპარში „ამბავი ხელმწიფის
შვილისა“ მოთხრობილია ერთ ხელმწიფე-
ზე, რომელმაც დაბერებისას ერთად-
ერთა ვაჟი დააქორწინა ღარიბი კაცის
ქალზე. ქორწილის წინ ქალმა ჰკითხა
— რაიმე ხელობა თუ იციო, ვაჟმა კი
მ-უფო — ხელმწიფობაც ხომ ხელო-
ბაო. ამაზე ქალმა უპასუხა: დღეს
ხელმწიფე ხარო, ხვალ, შეიძლება,
აღარ იყო, მაშინ რილათი იცხოვრებ?
წადი რამე ხელობა ისწავლე და მერე
გამოგყვებიო.

ვაჟმა, რომელიც დაქორწინებას ჩქარობდა,
ნაბდების თელვა ისწავლა, ითხოვა ქალი და მალე მეფეც გახდა. ერ-
თხელ ჩაიცვა უბრალო ტანსაცმელი,
რათა ენახა, თუ როგორ ცხოვრობდა
მისი ხალხი. ერთ ქალაქში მზარეულე-
ბა, რომლებიც კლავდნენ ადამიანებს და
მათგან საკმელს აკეთებდნენ, დაჭირვა
მეფე და სარდაფში ჩასვეს, რათა დაე-
კლათ. გასაჭირში ჩავარდნილმა მეფემ
უთხრა ურჯულოებს — მე ისეთ ნაბადს
გავიკეთებთ, რომ ორას თუნადს გაყი-



დით, ოღონდ ამ ნაბდის ყიდვას მხოლოდ ხელმწიფის ცოლი შეძლებსო.

მთელა მშვენიერი ქება და ყვავილსა და ყვავილს შორის ჩაწერა — აქა და აქა ვარ, მიშველეთ. მისმა ცოლმა რომ ნაბადი ნახა, უცბად მიხვდა, რაშიც იყო საქმე. ყაჩაღებს ჯარისკაცები დაადევნა და ქმარი გაანთავისუფლა. შენ რომ ხელობა არ გცოდნოდა, შენი ხელმწიფობა რას გიშველიდა, დაგკლავდნენ და შეგკამდნენო.

ყოველი ხელობა რომ კარგია და აუცილებელი, ამ აზრს გვთავაზობს ზღაპარი „მეცნიერი და მენავე“. ზღაპარში დაგმობილია ის ადამიანი, რომელსაც თავისი ცოდნით თავი მოაქვს, რომელიც არ აფასებს, მისი აზრით, „უბრალო ხელობას“. ნავეში მჭდომმა მეცნიერმა ჰკითხა მენავეს — რამე ცოდნა თუ გაქვსო? არაო — მიუგო მენავემ. — მენავეობის მეტი თუ არაფერი იცი, ნახევარი სიცოცხლე დაგიკარგავსო, დასცინა მეცნიერმა. ამ დროს ნავე გადაუბრუნდათ. „ცურვა თუ იციო?“ — ჰკითხა მენავემ. არაო, მიუგო მეცნიერმა. „მაშ მთელი სიცოცხლე დაგიკარგავსო“ უთხრა მენავემ, მაგრამ მაინც სამშვიდობოზე გამოიყვანა მეცნიერი. „თავის ადგილზე თურმე ყველა ხელობა კარგი ყოფილა, ნეტა რას ვერჩოდი იმ კეთილ მენავესო“ თქვა მეცნიერმა. ამგვარად, ყველა ხელობა ხალხური სიბრძნით „ადამიანის მშველელად“ ჩანს და ყოველგვარი ქედმაღლობა „პრესტიჟული“ პროფესიის გამო სასაცილოა.

როგორც უკვე აღვნიშნე, განსაკუთრებული ადგილი ყოფიერებით ფენომენტა შორის ქართულ ზღაპარში უყავია როგორც არსებობის საფუძველს. შრომა აქცევს ადამიანს ადამიანად, ეხიარება საკუთარი თავის რაობის გაგებაში, ასწავლის სხვის სიყვარულს და პატივისცემას, პატიოსნებას, ანთავისუფლებს ეგოიზმისაგან, ასწავლის სიცოცხლის ფასს — მის სიტკბოსა და სიმწარეს.

ზღაპარში „ერთი მანეთის შოვნა“ — შემდეგი ამბავია: ერთ კაცს ჰყავდა ზარბაძე, არაჯრის გამკეთებელი ვაჟი-

შვილი. ეს კაცი, სანამ ძალიან მჭირვარა, არჩენდა, მაგრამ დაბერდა, დაავადდა, ფდა და ლოგინად ჩავარდა. მაშინ გადაწყვიტა თავისი უქნარა შვილისთვის, რომელსაც ერთი მანეთის შოვნაც არ შეეძლო, არაფერი დაეტოვებია და ქონება სხვისთვის მიეცა. შეწუხდა ცოლი: როგორ არ შეუძლია ერთი მანეთის შოვნაო. მაშინ, უთხრა ქმარმა — იშოვნოს ერთი მანეთი და ჩემი ქონებაც მისი იქნებაო!

უამბო დედამ ყოველივე შვილს, მისცა მანეთი და სთხოვა — მთელ დღეს ნუ გამოჩნდებიო სახლში, მერე კი ეს მანეთი მოუტანე მამასო. დაბრუნდა შვილი საღამოთი სახლში და მამას უთხრა — მთელი დღე გადავყევი ამ მანეთის შოვნასო. მამამ უსუნა მანეთს და ბუხარში შეაგდო: ეს არაა შენი ნაშოვნო. გაიცინა ბიჭმა, დედა კი ისევ ძლიერ შეწუხდა. მეორე დღეს ისევ გათამაშდა იგივე სცენა, მაგრამ მანეთი კვლავ ბუხარში აღმოჩნდა. ბიჭმა კვლავ არაფრად ჩააგდო მამის საქციელი. მაშინ დედამ უთხრა: ზომ ხედავ მამაშენს ვერ მოვატყუებთ, ის ჰკიანი კაცია, წადი და თუნდაც ერთი კვირა დაგჭირდეს, იმუშავე და შენი ოფლით ნაშოვნე ფული მოიტანეო.

ბიჭს მართლაც მოუხდა ერთი კვირა ეშრომა. რათა მანეთი ეშოვნა. უსუნა მამამ და შეაგდო ისიც ბუხარში. ვაჟმა ახლა კი ვეღარ მოითმინა, ორივე ხელით დაწვდა ბუხარში შეგდებულ ფულს და დაიყვირა: მე ამ მანეთის შოვნას ერთი კვირა ზედ გადავყევი და შენ მიწვავო?! მაშინ მამამ უთხრა: ახლა კი, რადგან გული ასე დაგეწვა, მჯერა, რომ მანეთი ნამდვილად შენი ნაშოვნიაო. ამის შემდეგ მამის ქონება ვაჟს დარჩა, მაგრამ რაც მთავარია მან შრომის ფასი ისწავლა და გონიერებაც.

შრომის ფასი ქართულ ზღაპარში სიცოცხლის ფასიც არის. ვინც არ იშრომებს, იმას არც არსობის პური ექნება — გვეუბნება ზღაპარი „ვინც საქმე გააკეთა პური იმან ჰამოს“. აქ მოთხრობილია ამბავი ერთი ღარიბი კაცისა, რომელსაც დედისა და ერთი ხარის გარდა არავინ ყავდა და ამიტომ ხართან



უღელში ხან შეილი, ხან კი დედა შეებ-
მებოდა ხოლმე. დანახა ერთხელ ეს
ხელმწიფემ. შეეცოდა დედაკაცი და
რომ მოისმინა ოჯახის გასაჭირი, უთხ-
რა — წამოდიო, მეორე ხარს მოგცემო.
მისცა ხარი, რომელიც არავის იკარებ-
და. ბიჭმა რამდენიმე დღის განმავლო-
ბაში საჭმელი არ მისცა, მერე აძლია
ცოტ-ცოტა თივა, მოარჯულა და წაიყ-
ვანა. სახლში იგივე წესით განაგრძო
მისი მორჯულება, დაბოლოს თავის ხა-
რთან კევრში შეება.

ერთხელ ხელმწიფემ გამოიარა, დაი-
ნახა როგორ დააქროლებდა ვაჟი ხა-
რებს. გაიგო რა, რომ ვაჟს მისი ნაჩუ-
ქარი ხარი მოურჯულებია. უთხრა —
ჩემი ქალიშვილი უნდა მოგათხოვოო,
არ ვარ თქვენი ქალის ღირსი, მიუგო
ბიჭმა, მაგრამ მეფემ უბრძანა წამომყე-
ვიო. მეფესაც თურმე გასაჭირი ჰქონდა
— მისი ქალიშვილი იმდენად ზარმაცი
იყო, რომ ლოგინიდან საერთოდ არ
დგებოდა. ვაჟის უარის მიუხედავად,
მეფემ ბრძანება არ შეცვალა და ქალი
გააყოლა. მაშინ ბიჭმა ითხოვა ერთი
ქანგიანი ხმალი, ერთი ქეციანი ძაღლი
და ერთიც ბებრული ცხენი.

მიღის ბიჭი და მისი თანმხლებნი
ზღაზენით მისდევნენ მას. მოტრიალდა
და უთხრა ძაღლს — ჩემს ნაფებურზე
დაადგი ფეხი, თორემ ამ ხმლით თავს
მოგაგდებინებო. ძაღლმა, რა თქმა უნ-
და, ბრძანება არ შეასრულა. მოტრიალ-
და ბიჭი და თავი გააგდებინა. იგივე ბე-
დი ეწია ცხენსაც. შემდეგ მოუბრუნდა
ცოლს და იმასაც უთხრა. ჩქარა იარე,
თორემ შენც მათსავით თავს გააგდებინ-
ებო. შეეშინდა ქალს და იკადრა ფეხის
აჩქარება.

სახლში რომ მივიდნენ, ქალი ჩაწვა
მისთვის გაშლილ ლოგინში. დედა-შვი-
ლი სამუშაოდ გავიდნენ, რომ დაბრუნ-
დნენ, დედამ დაუძახა ვაჟს: შვილო, საქ-
მე ვინ გააკეთა? — მე და შენ! — მიუ-
გო შვილმა. „პური ვინა ქამოს?“ „მე
და შენ!“ ისევ უპასუხა შვილმა. ქალს
არაფერი მისცეს. ასე გაგრძელდა ოთხი
დღის მანძილზე. ბოლოს ქალი შიმში-
ლით რომ არ მომკვდარიყო, დაიწყო
ცოტა-ცოტა საქმის გაკეთება — იატა-

კის მოხვეტა, ლოგინის მილაგება, საბ-
ლის დასუფთავება, ჯამ-ჭურჭლის და-
რეცხვა და ა. შ. ასე მოარჯულა ხელმ-
წიფის ზარმაცი ასული. ამგვარად, ზღა-
პრის იდეით მხოლოდ შრომას ძალუძს
აქციოს ადამიანი პიროვნებად, ასწავლოს
სხვისი სიყვარული და სიცოცხლის ფა-
სი.

ჩვენს წინაპართა ცნობიერებაში შრო-
მა მკიდროდ იყო დაკავშირებული პა-
ტიოსნებასთან და ამდენად შრომის
აღალ საფასურთან, რომელსაც ვერა-
ვინ დააყვედრებდა და რომელსაც ღმე-
რთი კეთილად შეარგებდა. მოლოდ ალ-
ალ ფულს, მათი აზრით, შეეძლო ადა-
მიანი ბედნიერად ექცია, ხოლო არამი,
უპატიოსნო გზით შექმნილი ფული არა-
ფერს კარგს მოუტანდა. ეს აზრი გატა-
რებულია ზღაპარში „ალალი ორი შაუ-
რი“.

ზღაპარი მოგვითრობს ღარიბ ცოლ-
ქმარზე, რომელთაც ძალზედ უჭირდათ
ექვსი შვილის შენახვა. ქმარმა გადაწყ-
ვიტა მოსამსახურედ დამდგარიყო ვინ-
მესთან. წავიდა სხვა სახელმწიფოში
და ერთ მდიდარ კაცს სამსახური სთხო-
ვა. ამ უკანასკნელმა ჰკითხა: — ალალი
ორი შაური ვინდა თუ არამი ათი თუ-
მანი? პატიოსანმა და მორიდებულმა
გლეხმა ალალი ორი შაური აირჩია.
სამი წლის სამსახურის შემდეგ მოენა-
ტრა ცოლ-შვილი და სთხოვა ბატონს
სახლში წასვლა. მისცა ბატონმა ექვსი
შაური, ეწყინა კაცს. მაგრამ ვერაფერი
უთხრა.

გზაში დუქანთან დიდი რიგი დაინა-
ხა; უთხრეს, რომ აქ სარკე იყიდება,
მაგრამ მხოლოდ ალალ ორ შაურზე.
იყიდა გლეხმა სარკე. სხვა სახელმწი-
ფოში ალალ ორ შაურად იყიდა კატა,
მესამეში დარჩენილ ორ შაურად მი-
ილო რჩევა: ვინც რა უნდა შეგკეითხოს,
შენ უთხარი: ორივე კარგია და ლამა-
ზია-თქო, ეს არის ჭკუაო.

გზაში საწყალი კაცი ფიქრობდა —
შევიძინე სარკე და კატა, ჭკუაც ვის-
წავლე, მაგრამ რას ვარგებ ამით ჩემს
ცოლ-შვილს?

შემდეგ სახელმწიფოში რომ შევიდა.
დაინახა ატირებული ხალხი. ამ სახელ-



მწიფოს წყალი არ ჰქონდა, მხოლოდ ერთ ქვესკნელში ეგულებოდათ წყალი, მაგრამ იქ წამსვლელი უკან არავინ დაბრუნებულყო. იფიქრა გლეხმა, მე ხომ ჭკუა მაქვს, იქნებ ამოვიტანო წყალი და სანაცვლოდ რამეს მომცემნო. ქვესკნელში რომ ჩავიდა დაინახა ბებერი დედაკაცი და ორი ლამაზი ქალი — ერთი თეთრი — ამ ბებრის გერი — მზეთუნახავი იყო, მეორე კი შავი — მისი შვილი. „შვილო, ამ ორ ქალში რომელი უფრო ლამაზიაო?“ იკითხა ბებერმა. გლემა უპასუხა ორივე კარგია და ლამაზიაო“. კმაყოფილმა დედაბერმა აუფესო კასრები და გაატანა.

წყლის მომტანის ამბავი მეფემდე მივიდა. მეფემ დააჯილდოვა გლეხი. მისცა ოცდაათი საპალნე ოქრო-ვერცხლით დატვირთული აქლემები, თანაც შეიპატიოა პურის საჭმელად. კარებში გლეხმა დაინახა ცოცხებით მდგომი კაცები. ცემის შეეშინდა, მაგრამ მეფემ აუხსნა — საჭმელად რომ ვჯდებით, თავგები ყველაფერს გვტაცებენო და ეს კაცები მათ მოსაგერიებლად დგანანო. მაშინ გლეხმა კატა ამოუშვა, კატამ თავგებო სწრაფად გარეკა. მეფემ კატაც იყრიდა ორ საპალნე ოქროდ. გახარებულმა გლეხმა გაიფიქრა — ახლა ერთი კარგად ჩავიცვაო, ამოიღო სარკე, ჩაიხედა, ქოჩორი გადაივარცხნა.

თურმე ამ სახელმწიფოში სარკე არავის ენახა. მეფის ქალიშვილმა რომ მოჰკრა თვალი. სთხოვა მამას სარკეც ეყიდა. სარკეშიც გლეხმა ორი საპალნე მიიღო. მთელი სიმდიდრე ცოლ-შვილს მიუტანა, აავო დიდებული სასახლე და შემდეგ ისე ცხოვრობდა, რომ მეფენიც კი შენატროდნენ.

ამგეარად, ალალი შრომითა და ალბლი ფულით ყოველი შენაძენი უფრო დიდ მოგებას აძლევს ზოლმე ადამიანს, ვიდრე არამი ფულით; რაც მთავარია შრომა და უანგარობა ჭკუას ასწავლის ადამიანს და იცავს სიძუნწისაგან, რომელიც დასაგმობ თვისებათა რიგშია ჩაყენებული ქართველი მთქმელის მიერ, სიძუნწე მათ ეშმაკისეულ ძღვენად მიაჩნდათ.

ასე ზღაპარში „ეშმაკის ლაგამი“ ერთმა ძალიან ძუნწმა, მაგრამ ^{ქვესკნელში} მდებარე ღარმა კაცმა, რომელიც ცოლ-შვილსაც შიმშილით ხოცავდა, ერთხელ პატარა ეშმაკი გადაარჩინა. ამისათვის პატარამ მშობლებთან წაიყვანა — დაგასაჩუქრებნო. თანაც ასწავლა, რაც არ უნდა ბევრი ოქრო მოგცენ — არ აიღო, უთხარი თქვენი არაფერი მინდა, ჩემი ქონება მომეცით-თქო.

ეშმაკებს ემძიმათ ძუნწის თხოვნა, მაგრამ ის თავისას არ იშლიდა. ბოლოს ქისტი წაჰკრეს კისერში და პირიდან ლაგამი წაგარდა. ძუნწი თითქოს ახლა გამოირეკა. შეეზიზღა თავისი ჩამოხეულ-ჩამოგლეჯილი ტანსაცმელი, მოაგონდა თავისი სიძუნწე და სიხარბე, ძლიერ შეწუხდა. იყიდა ცოლ-შვილისთვის ტანსაცმელი, საჭმელ-სასმელი და ამიერიდან სხვანაირად ცხოვრობდა. „ამრიგად მისი ქონება ეშმაკებს აღარ დარჩათ და თვითონვე მოიხმარა“ — ამ სიტყვებით ამთავრებს მთხრობელი ზღაპარს.

ქართული ზასიათის საინტერესო თვისებაზე მოგვითხრობს ორი ზღაპარი. ეს არის ზომიერების გრძნობა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ერთი ზღაპარი დაკავშირებულია ღვინის სმასთან, რომლის ზომა ჩვენში დიდი ხანია დაკარგულია. ეს არის ზღაპარი — „როგორ გაჩნდა ღვინო“. ზღაპარი გვამცნობს იმ შორეულ დროს, როდესაც ღვინის დამზადება ჯერ კიდევ უცნობი იყო, ვაზი ტყეში იზრდებოდა და ყურძენს ჩიტები კენკავდნენ.

ერთმა ღარიბმა კაცმა ვაზი სახლის წინ დარგა. ყურძენი ყველას მოეწონა და გლეხმა მთელი ვენახი გააშენა. ერთ შემოდგომაზე მან ყურძენი დაწურა, წვენიც მოეწონათ ხალხს. ხოლო გლეხმა წვენი კოკებში შეინახა. ორი თვის შემდეგ წვენი უფრო სასიამოვნო გახდა და გლეხმა წვეულება გამართა.

„პირველად ბუღბუღი ეწვია. ამანაც დალია ერთი ჭიქა და დაალოცა — ვინც ცოტას დალევს, ჩემსავით გალობა უყვარდესო!

მეორედ ყვინჩილა ეწვია. ამანაც და-
 ლია ერთი ჭიქა და დაალოცა: — ვინც
 მეტი დალიოს. ჩემსავით ყოყლოჩინო-
 ბა უყვარდესო! მესამედ მსუქანი ტახი
 ესტუმრა. მანაც დალია ერთი ჭიქა და
 დაალოცა: ვინც უზომოდ დალიოს, ჩე-
 მსავით ტალახში გორაობა უყვარდესო!
 ბოლოს მეღა ეწვია. ერთი ჭიქა დალია
 და დაალოცა: — ვინც ბლომად დალი-
 ოს, ჩემსავით ქურდულად შეეპაროს და
 გააწითლოსო.

მას შემდეგ ღვინო ასე მოქმედებს
 ადამიანზე“.

აქ დასამატებელია მხოლოდ შემდე-
 გი; ის, რომ ქართველები ოდესღაც
 ძველი ბერძნებივით ზომიერებას იცავ-
 დნენ სმაში; რომ მათ უყვარდათ ღვი-
 ნის სმა ლამაზი სიმღერის თანხლებით;
 რომ დასცინოდნენ ღვინით დამთვრალ
 ადამიანებს, რომლებიც ან ღორივით
 ტალახში გაგორდებოდნენ, ან ყოყლო-
 ჩინობდნენ, ან მეღასავით ქურდულად
 შეეპარებოდნენ ღვინო და გააწითლებ-
 დათ ხოლმე. ყველა ეს მდგომარეობა
 წარსულში არასახარბიელო, სასაცილო
 ქცევად მიაჩნდათ და მის წამლად ზო-
 მიერების გრძნობას თვლიდნენ...

ზომიერების გრძნობაზე თავისებუ-
 რად მოგვითხრობს ზღაპარი — „ფილო-
 სოფოსი და ვირი“. ამ ზღაპრის გმირი
 ფილოსოფოსი ვირზე შემჯდარი სოფელ-
 სოფელ დადიოდა ზალხის დასამოძ-
 ღვრად. ერთხელ ქორწილში მოხვდა.
 დააღვივნეს ნეფე-დედოფლის სადღე-
 გრძელო, მეორე სასმისზე უარი სთქვა,
 მაგრამ არ მოეშენენ და დააღვივნეს.
 მესამეზეც ძალა დაატანეს, მეოთხე
 ხვეწნა-მუდართ გამოაცლევინეს და
 ა. შ. ფილოსოფოსმა ხათრი ვერ გაუ-

ტება. ბოლოს უგრძნობლად გამოთვრა
 და სუფრის ქვეშ გაგორდა.

მეორე დილას რომ გამოეღვიძა და
 მოაგონდა თუ როგორ დათვრა, შერცხ-
 ვა და ჩუმად გაიპარა. მწყურვალმა ვი-
 რმა გზაში წყალი დაინახა, დაეწაფა და
 იმდენი სვა, სანამ გული არ იჭერა. მა-
 შინ ფილოსოფოსმა უბრძანა — დალიე
 კიდევო! ვირი არ გაინძრა, მისი ბატო-
 ნი შეეხვეწა — შენ გენაცვალე. თუ
 ჩემი ხათრი გაქვსო, დალიეო, მაგრამ
 ვირმა ყურებიც არ გააპარტყუნა.

ფილოსოფოსმა მოწიწებით თავყვანი
 სცა ვირს და უთხრა: „ვირი მე ვყო-
 ფილვარ, რომ სხვებს ავყევი და, რაც
 არ მინდოდა იმაზე მეტი დავლიე, შენ
 კი — ფილოსოფოსი, რომ ამდენი ხანი
 გეხვეწები და ვერ დაგიყოლიე“ (ხალ-
 ხური სიბრძნე. ტ. II, 364-365).

ზღაპარი, ვფიქრობ, კომენტარს არ
 თხოულობს.

შრომის დასაწყისში მე მოვიყვანე ე-
 ფინკის მიერ შემოთავაზებული ძირი-
 თადი ყოფიერებითი ფენომენები და შე-
 ვეცადე მათ საფუძველზე ამეწერა ქარ-
 თული ხალხური ზღაპრის „ცხოვრების“
 ზოგიერთი თავისებურება: ჩვენი წინაპ-
 რების დამოკიდებულების თავისებურე-
 ბა სიკვდილისადმი, თავის ბოლოვადო-
 ბისადმი, სიყვარულისადმი, შრომისად-
 მი, ბატონობისადმი. წარმოსახვა-თამა-
 შისადმი, რომლითაც გამსჭვალული იყო
 მათი ცხოვრების „ქსოვილი“ და რო-
 მელიც ეხმარებოდა მათ თვითდამტკი-
 ცებაში, უღმობელ სამყაროში ყოფნა-
 ში, გონიერისა და უგუნურების, სამარ-
 თლიანობისა თუ უსამართლობის, სა-
 ტირალის თუ სასაცილოს მიღებაში თუ
 არ მიღებაში. და ბოლოს არსებობის
 საზრისის ძიებაში.

სამყარო თეატრალის თვალით

ნოდარ გურაბაანიძე

ნიკოლოზ გოგოლის, რეზო გაბრიანიის და იური შერლინგის
„ცხვირი“

ნ. გოგოლის ნოველა „ცხვირი“ ერთ-ერთი ყველაზე სიურეალისტური ნაწარმოებია. მთელ რუსულ ნოველისტიკაში. აქ აბსოლუტური რეალისტური სიზუსტითაა დახატული გარემო, ყოფა, ადამიანთა ქცევები და განცდები. რაც უფრო მიახლოებულია რეალობა ნატურალურთან, მით უფრო ფანტასტიკურია მაიორ კოვალიოვის („Коллежский ассессор“) ცხვირის თავგადასავალი, პეტერბურგის ნისლიან პეიზაჟში ამ ცხვირის სეირნობა კარეტით, ლოცვა ტაძარში (...с выражением величайшей набоженности)... ქალაქ რიგაში გაქცევის მცდელობა. კოვალიოვის სახიდან გამქრალი ცხვირი იწყებს დამოუკიდებელ არსებობას, ცხოვრობს ყველა იმ კანონით, რომელიც ადამიანის არსებობას განსაზღვრავს. კოვალიოვისათვის ყველაზე აღმაშფოთებელი ისაა, რომ მისი საკუთარი ცხვირი, მას საერთოდ არ სცნობს, თავს „სტატსკი სოვეტნიკად“ ასაღებს, პლუმაჟიანი შლიაპა ახურავს და ოქროთი მოსირმული მუნდირი აცვია. მკითხველის თვალწინ ეს ცხვირი არა მხოლოდ ახალ ფორმას, არამედ არსებობის აზრს იძენს. ერთი სიტყვით, „ადამიანი“, მხოლოდ ესაა, რომ „ცხვირია.“ ამ ლეგენდარული ცხვირის არსებობა იმდენად რეალურ შტრიხებს იძენს, რომ მის სანახავად უამრავ ხალხი იკრიბება ნევის პროსპექტზე თუ ტავრიის ბაღში. ამ ამბით გაკვირვებული, ცბიერი გოგოლი ირონიით შენიშნავს: «Но что страннее, что непонятнее всего, — то, что, как авторы могут брать подобные сюжеты».

ნიკოლაი ბერდიაევი ამბობდა, რომ პეტერბურგი კატასტროფული ქალაქიაო. „ასევეა სახასიათო გოგოლისეული პეტერბურგული მოთხრობებიც — მათში ხომ პეტერბურგული საზიზღრობაა თავმოყრილი. გოგოლი ძველ, უკვე ორგანულად ერთიან სამყაროს ანალიტიკურად დანაწევრებული სახით იღებდა. მისთვის შრეებად იყოფოდა და იფერფლებოდა ადამიანის სახე და ცხოვრების სიღრმეებში ზედავდა იგი იმ მახინჯ და საშინელ არსებებს, რომელიც, შემდეგ-

გაგრძელება.



ომ, ფერწერაში სულ სხვა სახით წარმოუდგებოდნენ პიკასოს“ (აქვე შეიძლება
 ბოლა გაგვეხსენებინა სიურეალისტ სალვადორ დალის ის ფერწერული ტილო-
 ები, სადაც ადამიანის ცხვირი საშინელ მონსტრადაა წარმოდგენილი — ნ. გ.).

მაგრამ გამოხდა ამ მოთხრობის დაწერის შემდეგ ას სამოცი წელი და აგერ ახ-
 ლა, ჩვენმა უნიჭიერესმა რეზო გაბრიაძემ ეს „სიუჟეტი“ ხელახლა გააცოც-
 ხლა, — ვარდისფერი გრანიტისაგან შექმნა გოგოლის „ცხვირის“ მემორიალი
 პეტერბურგში. ამ ჰორელიეფის გახსნაზე ქალაქის ინტელექტუალურმა ელი-
 ტამ მოიყარა თავი. მრავალი ღირსშესანიშნავი და სერიოზული სიტყვა ითქვა,
 რამაც ისედაც კომიკური სიტუაცია მთლად მაღალი რანგის ხუმრობად აქცია.
 ასეთი რამის მოგონება შეეძლო ისეთი უცნაური და პარადოქსული ხილვების
 კაცს, როგორც რეზო გაბრიაძეა — რომელმაც რუსებს კიდევ უფრო განუმტკი-
 ცა რწმენა პეტერბურგის ამ მკვიდრის მოქალაქეობრივ სტატუსზე.

კოვალიოვის ეს ისტორია შესაძლებელია გათამაშდეს მხოლოდ რუსულ
 სინამდვილეში, რომელიც ხშირად სპირტის ორთქლშია გახვეული (ამ ცხვი-
 რის „პირველ აღმოჩენზე“, დალაქ ივანეზე გოგოლი ამბობს:
 «Иван Яковлевич, как всякий порядочный русский мастеровой, был
 пьяница страшный»).

თუმცა, არც ფრანგული რაციონალური ბუნებისათვისაა ამგვარი რამ უცხო. აქ
 გავიხსენებ ედმონდ როსტანის გმირული კომედიის მთავარ გმირს, რაინდსა და
 მენესტერელს სირანო დე ბერჟერაკს, რომელიც ვარდა ამ თავისი მუშკეტერული
 სიქველისა და პოეტური ნიჭისა, უზარმაზარი ცხვირითაც იყო განთქმული.
 იგი თვითონივით ცდილობდა ამ ცხვირის „გაუცხოებას“, სახისაგან განცალ-
 კავებით წარმოდგენას, მის „მოწყვეტას“ და მისთვის დამოუკიდებელი არსებო-
 ბის მინიჭებას:

„ამ ცხვირის გამო შეიძლებოდა
 მეცნიერული კამათიც: რაა
 კონცხია იგი? უცნობი მთაა?
 თუ აისბერგი ზღვაში მცურავი?
 შეიძლებოდა აგრეთვე წმინდა
 თეორიული საკითხის დასმაც:
 რას წარმოადგენს ცხვირი? სხეულის
 ნაწილს თუ თვითონ ადამიანი
 საკუთარ ცხვირის დანამატა“.

(პიესის მთარგმნელია მიხეილ ქვლივიძე)

ეს წმინდა ფრანგული იუმორით სავსე პასაჟი რეალობისა და წარმოსახვის
 თამაშზეა აგებული და პერსონაჟის პოეტურ სამყაროს არ სცილდება. მაშინ,
 როცა გოგოლი ისეთნაირად ხატავს ამ ანეკდოტურ ამბავს, რომ მოთხრობის
 კითხვისას ეჭვიც არ გვეპარება იმაში, რომ შესაძლოა ერთ მშვენიერ დღეს
 ცხვირი მოსწყდეს სახეს, ცალკე იცხოვროს და, როცა სურვილი მოუვლის,
 ისევ დაუბრუნდეს ძველ ადგილს.

მაგრამ, მიუგზრუნდეთ რუსულ სინამდვილეს: ყველაზე საოცარი ისაა, რომ
 რუსის ცნობიერებაში გოგოლის უცნაურზე უცნაური წარმოსახვა იმდენად სარ-
 წმუნოა, რომ ეს ცხვირი რუსული პეიზაჟის ნაწილად იქცა. ამას კიდევ ერთხელ
 ადასტურებს ფენომალური ნიჭის მუსიკოსის, ქორეოგრაფის, რეჟისორის, მწე-
 რლის და კომპოზიტორის, ცნობილი ლოველასის ანუ, როგორც პოლიკარპე კა-
 კაბაძე იტყობა, — „ლაბაზი დედლების ტურის“ — იური შერლინგის ისტორია (სხვა-



თა შორის, მას ყვარობდა ულამაზესი ბალერინა ენე ლეიუსიცი, სახელგანთქმული ესტონელი ჩოგბურთელის თომას ლეიუსის მეუღლე. ერთხელ იგი გამოუტყდა ქმარს: „მიყვარს ეს პატარა ეგზოტიკური მაიმუნიო“. გახელბულმა ლეიუსმა დაახრჩო ცოლი. სასჯელის მოხდის შემდეგ ყველასაგან მიტოვებულ ლეიუსს ჩვენმა დიდმა სპორტსმენმა ალექსანდრე მეტრეველმა გაუწოდა დახმარების ხელი. თომასმა კარგა ხანს იმუშავა თბილისში მწვრთნელად).

იური შერლინგის სახელი კი კარგადაა ცნობილი სამოცდაათიანი წლების ქართველი მახურებლისათვის. მის მიერ მოსკოვში შექმნილი „ებრაული კამერული მუსიკალური თეატრი“, რომელიც ფორმალურად ვითომდა ბირობიჯანიდან იყო („ებრაული ოკრუგი“), წარმოადგენდა სინთეზური თეატრის ნოვატორულ მოვლენას.

„კამერულ თეატრს“ უდიდესი წარმატება ხვდა თბილისში. ეს იყო სიმღერის, ცეკვის, ქორეოგრაფიის, მიმოდრამისა და პანტომიმის უჩვეულო სინთეზი. ებრაული მელოდიები და რიტუალური ცეკვები შერლინგმა მიკროთეატრებად აქცია და მთლიანი სახე მიანიჭა. სპექტაკლის წარმატაცი პლასტიკა, მსახიობთა ყოველი აქტი თუ მოძრაობა მარკ შაგალის ფერწერით იყო თითქოს შთაგონებული. საფერხულო გუნდურ ცეკვებში ცალკეული პერსონაჟები ინდივიდუალური არაბესკებით ბრწყინავდნენ (სხვათა შორის, ამ თეატრში რამდენიმე ნიჭიერი ქართველი არტისტიც იყო).

თბილისში აღფრთოვანებული მიღებით მოხიბლულმა შერლინგმა გადაწყვიტა თავისი ახალი პროგრამის პრემიერა მომდევნო წელს თბილისში გაემართა. ამ ამბით ფრიად შეშოთებულმა საკავშირო კულტურის სამინისტროს დიდმოხელეებმა თბილისში დარეკეს და მოითხოვეს, ასეთი რამ არ დაუშვიათო. მაგრამ, რთული და ჩახლართული პერიპეტეიების შემდეგ, პრემიერა მაინც გაიმართა, რომელმაც კვლავ დიდი წარმატებით ჩაიარა.

ამ ებრაულ თეატრზე („ჩემი თეატრი სჭირდებოდათ ებრაელებს, რათა მათ სრულფლებიან ერად ეგრძნოთ თავი სსრკ-შიო“ — ამბობდა ი. შერლინგი), ისედაც უკიდურესად გაცოფებულმა მოსკოვმა და სუკ-მა იმდენი მოახერხეს, რომ ეს საქვეყნოდ ცნობილი დასი დაიშალა, მსახიობები აქეთ-იქით გაიფანტნენ, დაბოლოს, სუყველა ემიგრაციაში წავიდა. თვით იური ორგზის ჩასვეს ციხეში, რაღაც შეითხინილი ბრალდებებით. „ებრაული თეატრის მთელი არსებობის მანძილზე მე ვიყავი გამომწვევდელი საცობით დახშულ საშინელ ჭურჭელშიო“ — იგონებდა იგი შემდგომ.

გოგოლის „ცხვირის“ საკადრისი აბსურდულობით იყო აღსავსე ი. შერლინგის მეორედ დაპატიმრების ამბავი. „მთელი ერთი წლის მანძილზე მაწამებდნენ საგამომძიებლო იზოლატორში და მიმტკიცებდნენ, რომ მე მილიციელს ხელზე ვუკბინე. მე კი ვხუმრობდი და ვამბობდი, რომ ხელზე კი არა ცხვირზე ვუკბინე-მეთქი. გამასამართლეს, მაგრამ ამის გამო კი არა, არამედ იმისათვის, რომ მე, თითქოსდა, მილიციელს არ დავუბრუნე მოჭმული ცხვირი. ეს კი ნამდვილად უკვე აბსურდის თეატრი იყო“ (იხ. „მეგაპოლის ექსპრესი“, № 24, 1997).

ციხიდან იგი გამოიყვანა ნორვეგიის მეფის შეილიშვილმა, წმინდა სისხლის პრინცესამ მარიეტ კრისტენსენმა — მოსკოვში აკრედიტებულმა ჟურნალისტმა, რომელსაც ვაგიჟებით შეუყვარდა შერლინგი და თან წაიყვანა ნორვეგიაში. სმოკინგში გამოწყობილი ახალი დროის დონ ჟუანი — შერლინგი იძულებული იყო ოთხი წლის მანძილზე დასწრებოდა საიუფო კარზე გამართულ მიღებებს, ბანკეტებს, მეჯლისებს, კორონაციებს, ნობელის პრემიის გადაცემის ცერემონიებს. „პრინცესასთან ჩემი ქორწინება აბსოლუტურად პლატონური იყო.



მარიეტა ასოთხმოც კილოგრამზე მეტს იწონიდა და მე არ შემეძლო დამერღვია ჩემი ესთეტიკური სტერეოტიპები“ — წერდა იგი.

... „აბსურდის თეატრმა“ კი კიდე ერთი სპექტაკლი მაშინ გამართა, როცა რეზო გაბრიაძემ „ცხვირის“ მემორიალი შექმნა პეტერბურგისათვის. Вот такая история случилась в северной столице нашего обширного государства! Теперь, только, по соображении всего, видим, что в ней есть много неправдоподобного» (ნ. გოგოლი).

კავათი „სისტემის“ გავრცელება

ორმოცდაათიან წლებში, ჩემი სტუდენტობისას, თეატრალურ სამყაროში ერთადერთ და შეუვალ დოგმად მიჩნეული იყო „სტანისლავსკის სისტემა“. მაგრამ, როგორც იმ დროს ხშირად ხდებოდა ხოლმე, ერთ დღეს „სისტემის“ გამო შენდგომი ორგანიზაციების მითითებით, წამოიწიეს საყოველთაო, სავალდებულო დისკუსია, მთელი სსრკ-ს „თეატრალური ფრონტის“ მასშტაბით. ეს დისკუსიები (რომლებშიც მონაწილეობდნენ რეჟისორები, მსახიობები, თეატრის ისტორიკოსები თუ კრიტიკოსები, ფსიქოლოგები) უმაღლეს მონოლოგიური ხასიათისანი იყვნენ, ვიდრე დიალოგიური. განსხვავებული აზრი განიხილებოდა როგორც იდეალისტური ანუ ანტიმარქსისტული.

რუსული თეატრისაგან ასე რიგად განსხვავებულ ქართულ თეატრში, ექვბდნენ, და წარმოადგინეთ, პოულობდნენ კიდეც, მსგავსებას, ვთქვათ სამხატვრო თეატრის და რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით მეთოდს შორის. ეს იყო საყოველთაო თვითდაბნელების ხანა ყველა ეროვნულა, თვითმყოფადი თეატრისათვის.

არავის ისე არ შეუბღალავს ამ, მართლაც გენიალური შემოქმედის, რეფორმატორისა და პედაგოგის სახელი, როგორც ეს მოიმიქმედეს მისმა ერთგულმა მოწაფეებმა, როლებიც მოკლებულნი იყვნენ კ. სტანისლავსკის ნიჭსა და გაქანებას.

...სხვათა შორის, თავის დროზე, „სისტემის“ ავტორისაგან ლტოლვილმა ეს. მეიერჰოლდმა, მას შემდეგ რაც გრანდიოზული თეატრალური სამყარო და თავისი მეთოდი (ე. წ. „ბიომექანიკა“) შექმნა, სასტიკად გაილაშქრა მიმბამძველების წინააღმდეგ (გავიხსენოთ მისი სტატია „მეიერჰოლდი „მეიერჰოლდოვშინის“ წინააღმდეგ).

ერთ-ერთ დისკუსიაზე, მოსკოვში, სადაც მომხსენებელი იყო სამხატვრო თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამვე, ბრწყინვალე კრიტიკოსი, პოლემისტი, ერუდიტი პაველ მარკოვი (სწორედ მან მოიყვანა თეატრში მიხეილ ბულგაკოვი, რომლის პიესამ „ტურბინთა დღეები“ მთელი ეპოქა შექმნა, და რომლის ბრწყინვალე სატირულ-პაროდიულმა „თეატრალურმა რომანმა“ წარვა გამოიყვანა ამავე თეატრს) თავის მოხსენებაში დაჟინებით იმეორებდა თეზისს, რომ სსრკ-ს ყველა თეატრმა სამხატვრო თეატრისაგან (ანუ სტანისლავსკისგან) უნდა ისწავლოსო. მაშინ წამოიღა თურმე გენიალური ებრაელი მსახიობი საბუღე მიხოელსო (მეფე ლარის განუმეორებელი შემსრულებელი) და ჰკითხა მომხსენებელს — „თვით სამხატვრო თეატრი ვისგან სწავლობსო“. ძველი თეატრალური იგონებენ, რომ მრავალ პაექრობაში ნაწრთობი პ. მარკოვიც კი დააბნიათ ამ სრულიად ბუნებრივმა კითხვამ, მაგრამ მალე მოგებულა გონს და უპასუხნია: „ვისგან სწავლობს და ცხოვრებისგანო“.

— კი მაგრამ, ჩვენ რატომ არ შეგვიძლია, ვითომ, ვისწავლოთ ამ ცხოვრებისაგან. აქ შუამავალი რა საჭიროაო — ვერ დაუმაღავს გაოცება ეშმაკ მიხოელსს.



... მეორე დღეს მიხილესი, ნაცემ-ნაგვეში კაცის იერით ასულა ნაზე და სამხატვრო თეატრი და მისი მეთოდი სულ ცაში აუყვანია ქებით. ამათურმე ისეთი სახით აკეთებდა, რომ ყველა მიხვედრილიყო თუ რა დღეში ჩაადგეს წინდაუხედავად წამოსროლილი რეპლიკის გამო. (მიხილესი მინსკის ერთ-ერთ მიყრუებულ, ბნელ ქუჩაში იპოვნეს მკვდარი. იგი სატვირთო მანქანამ გასრისა)...

... ასეთი სამდღიანი დისკუსია გაიმართა ჩვენს თეატრალურ ინსტიტუტშიც. სხვებთან ერთად კამათში მონაწილეობდნენ ქართული თეატრის „ასები“ აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე, ახალგაზრდა მიხეილ თუმანიშვილი (ყველაზე ღრმა მცოდნე „სტანისლავსკის სისტემისა“), აკაკი დვალისძევილი და სხვები. ინსტიტუტში გვყავდა მარქსიზმ-ლენინიზმის ლექტორი ლიდა ბარამია (დიდი პარტიული ბოსის, მიხეილ ბარამიას და) კეთილგანწყობილი, უბოროტო, მაგრამ, ცხადია, დოგმატიკოსი. აი, ამ ქალბატონმა ბრძანა დისკუსიის მესამე დღეს — „რას კამათობენ ნეტავი ამდღეს, მომიტანეთ ერთი ამ სტანისლავსკის წიგნები, გადაუხედავ და ყველაფერს გაუარკვეო“ (სხვათა შორის, მის წინამორბედ მარქსისტს, რომელიც მუდამ უზარმაზარი, რაღაცით გატენილი შავი პორთფელით დადიოდა, ლეონარდო და ვინჩი ორი პიროვნება ეგონა, ისევე როგორც ნემიროვიჩ-დანჩენკო. მერე, როცა ინსტიტუტში რაღაცეებს მოჰკრა ყური, აღიარა — „მე კი ვიცი, თქვე უბედურებო, ნემიროვიჩ-დანჩენკო ერთი პიროვნება რომაა, მაგრამ ლეონარდო და ვინჩი რომ ორია, ეს თუ იცით თქვენო)...

... კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებით მეთოდზე (პოეტური, ჰეროიკულ-რომანტიკული, თეატრალური სანახაობა) აღზრდილ ქართველ ხელოვანთ უჭირდათ რუსული ფსიქოლოგიური თეატრალური სკოლის შემქმნელის უპირობო აღიარება, მაგრამ იმ ვითარებაში, როცა ჯერ კიდევ არ იყო რეაბილიტირებული სანდრო ახმეტელის სახელი, იძულებულნი იყვნენ კომპრომისზე წასულიყვნენ, თუნდაც თეორიის სფეროში, ამიტომ სიტყვიერად აღიარებდნენ „მეთოდის“ უნივერსალურ ხასიათს და მის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ქართული თეატრისათვის (რომელიც, მაინც, თავისი ეროვნული გზით ვითარდებოდა).

ჩვენგან ეს რა გასაკვირია, მაშინ როცა რუსეთში, უკვე დისკუსიების კარგა ხანის შემდეგ კ. სტანისლავსკისა და ვს. მეიერჰოლდს შორის (დახვერტილია, და ამ დროისთვის უკვე რეაბილიტირებული) ეძებდნენ მსგავსების ნიშნებს, რათა მარქსიზმის ორთოდოქსალურ პრინციპებზე აღზრდილი საზოგადოებისათვის, ასე თუ ისე, მისაღები გაეხადათ ამ „დიდი ერეტიკოსის“, „სცენის დემონის“ — მეიერჰოლდის სახელი. ეს იგივეა ერთმანეთს ცეცხლი და წყალი რომ შეუთავსო. მართლაც, როგორ უნდა მომხდარიყო ეს შეთავსება, როცა ერთი — კ. სტანისლავსკი ქმნიდა რეალობას, მეორე კი — ვს. მეიერჰოლდი — ანგრევდა ამ რეალობას. დიდი რუსი მსახიობი მიხეილ ჩეხოვი, რომელმაც თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების ბოლო თხუთმეტი წელი ევროპასა და ამერიკაში გაატარა, წერდა „მეიერჰოლდისათვის ცხოვრების სიმართლე მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარი წარმოსახვა იყო“.

თუ ქართულ სინამდვილეს დაუბრუნდებით, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ ყველა ისეთი ხასიათის ნაშრომი, როგორც იყო, ვთქვათ „რუსთაველის თეატრი და სტანისლავსკის სისტემა“ გაუგებრობაზე და კომპრომისზეა აღმოცენებული და მას მაშინაც არ ჰქონდა რეალური საფუძველი.

მერაბ ბერძენიშვილის უაღრესად პლასტიკურ, დინამიურ ქანდაკებებში. ფიგურის მოძრაობას, დგომას, შესტს განსაკუთრებული აზრი ენიჭება. სტატიკა (რაც თითქოს, მონუმენტური ხელოვნებისათვის აუცილებელია) აქ გამოირიცხულია. მისი ფიგურები შინაგან წვას და დუღილს განიცდიან. კომპოზიციის მთელ ზედაპირზე ყოველი ძარღვი, კუნთი, რელიეფი თრთის და თამაშობს, ფორმა და შუქრდილები ქმნიან დაძაბულ და სიცოცხლით, „სულით“ სავსე რიტმს, რაც გამოსახულებას მარადიულ მიმზიდველობას ანიჭებს, სწორედ ეს დაძაბულობა ქმნის მონუმენტურობას.

ამჯერად მე მისი ბრწყინვალე ქანდაკებიდან მხოლოდ ორზე შევაჩერებ მზერას, უფრო სწორად ამ ქანდაკებათა ხელის მტევნის შესტზე (თუმცა ეს გაგანუყოფელი დეტალია მთლიანი კომპოზიციისა), რომელიც განსაკუთრებული შინაარსით ავსებს მთელ ნამუშევრებს).

დავაკვირდეთ ზაქარია ფალიაშვილის (ოპერის სკვერი) მარჯვენა ხელის მტევნის და თითების პლასტიკას. მუხლებზე გადაშლილი ნოტების ფოლიანტს დაჟინებით ჩასცქერის კომპოზიტორის შთაგონებული სახე. მარჯვენა ხელის მტევანი თითქოს უნებურად აჰყოლია შემოქმედის შინაგან სმენაში გაფლერებულ მუსიკას, თითქოს თავად მუსიკაა ეს ხელის მტევანი, რომელიც რიტმულ მოძრაობაში წამიერად შეუჩერებია მუსიკალურ პაუზას. მაგრამ ეს შესტი მეტია, ვიდრე შინაგანი ხმით თუ სმენით აღძრული მეყსეული მოძრაობა. ეს ხელის მტევანი მლოცველისაა, რომელიც ეაღვსება, ჩვენთვის უხილავ და ჩვენი სმენისათვის მიუწვდომელი მუსიკის ჰანგს. მთელი სხეული მუსიკითაა სავსე და მუსიკა ამ ხელში „გამოდის“.

დავით აღმაშენებლის ქანდაკების ძალმოსილებაში, მის რაინდულ შემართულობაში, მკაცრ და, ვიტყვოდი, პირქუშ გამომეტყველებაში უაღრესად სულიერი, ადამიანის ინტიმის შემპვრელი „ლირიზმი“ შეაქვს (თუმცა ოდნავადაც არ ირღვევა მთელი კომპოზიციის მონუმენტურობა) ზეადმართული მარჯვენა ხელის მტევნის მოძრაობას. ძლიერი მეფის მოქნილი, და უაღრესად მეტყველი თითები (საჩვენებელი თითი წინაა გაწვდილი, ოდნავ აღმართული). ქანდაკების მთელი პოზა და ზეაწვდილი მარჯვენა ხელი (ვიმეორებ, საოცარი თითოებით) ქანდაკების აღმქმელს ზეციურ სიმაღლეზე თუ ჩვენი ქვეყნის ღვთის წარმომავლობაზე მიუთითებს (შეაძლება ასეც ვივარაუდოთ: დავით მეფე სამომავლო გზას ულოცავს და აწყალობებს ერს, რომელსაც დიდი გზა აქვს გასავლელი). ეს საქარალური შესტი მაგონებს ლეონარდო და ვინჩის ცნობილ სურათს „მადონა მღვიმეში“ (ლუვრი), რომელიც განსაცვიფრებელი სულიერებით და ინტიმით სავსე სცენას გამოხატავს. აქ გადმოცემულია ეგვიპტიდან მობრუნებული ღვთისმშობელი მარიამისა და ჩვილი იესოს შეხვედრა ელისაბედსა და პატარა იოანესთან (შემდგომ იოანე ნათლისმცემელი).

შისველი ყრმები იესო და იოანე ზეციური, იღუმალი შუქით (ოქროს ფერში გადასული ყვითელი) არიან განათებულნი, ვიწრო და ბნელ მღვიმეში იგივე შუქი აცისკროვნებს მარიამისა და ელისაბედის სახეებს.

ცალ ფეხზე დაჩოქილი ყრმა იესო, თითებ გადაკვლობილი (ხელები წინა აქვს გაშვებული — მავდრებლის პოზაში) სასოებით შესცქერის მასზე ოდნავ უფროს იოანეს, რომელიც, თავის მხრივ, ფუნჩულა მარჯვენით პირჯვარს გამოსახავს იესოს.

ჩვენ მზერას იზიდავს ელისაბედის შესტი: ელისაბედი ჩვენც გვიყურებს და იესოსაც, ხოლო მარჯვენა ხელის მტევანი, წინ გაწვდილი საჩვენებელი თითით (დაუვიწყარია ეს მეტყველი ხელი), იესოსაკენაა მიმართული. მრავალ-

მნიშვნელოვნად მიგვანიშნებს ჩვენც დაა იონესაც — ზეციური მადლგოდ, სახეც
ყრმისაკენ — თითქოს ამბობდეს „აი, ვინ არის ღირსი თაყვანისცემისა“
ასეთივე ღრმა, საკრალური აზრით არის სახეც მერაბ ბერძენიშვილის ქან-
დაკების — დავით აღმაშენებლის ზეადმართული ხელის მტკვანი, წინ გაწვდილი
ს. ჩვენებელი თითით.

„მუსხეღრა“ პარიზში

პარიზში, „ელისეს მინდერებისაგან“ (სადაც უმდიდრესი კაბარები, „ლი-
ლო“, ვარიეტები და ღამის კლუბები უამრავ ხალხს იზრდავს) სულ რაღაც ორი-
ოდ ნაბიჯზე, წაბლისა და ცაცხვის დიდი ხეების ჩრდილში, მოგრძო, არც ისე
მაღალი, თეთრი, ნათელი შენობა დგას. შესვლისთანავე გოცეობთ შიდა სივრ-
ცის მასშტაბები. აქ მაყურებელთა სამი დარბაზია (ერთი 400 ადგილიანია, ორი
შედარებით მომცრო), ტელესტუდია, ვალერეია, რესტორანი. ეს „ესპას პიერ
კარდენია“, ერთ-ერთი თვალსაჩინო „კულტურის ცენტრი“ პარიზში. აქ უკვე
გაიმართა ორასი სხვადასხვა სახის წარმოდგენა თუ კონცერტი, გამოფენა თუ ტე-
ლეგადაცემა, რომელთაც „მთელი პარიზის“-ა და ევროპის გამოჩენილი პირე-
ნებანი დაესწრნენ (მონარქებითა და პრეზიდენტებიდან მოყოლებული ხელოვ-
ნებისა და შოუ-ბიზნესის ვარსკვლავებით დამთავრებული). ამ „ცენტრში“ წა-
რმოადგენენ დრამას (მის ყველა ჟანრს), ოპერას, ბალეტს, თანამედროვე ცეკ-
ვებს, ასრულებენ წარსულისა და თანამედროვე მუსიკის კლასიკოსებს. იგი
1970 წელს, საქვეყნოდ ცნობილმა თეატრალმა და მოდელიორმა პიერ კარდენ-
მა დააარსა, მას შემდეგ რაც მისი საპროექტო იდეის მიხედვით გადააკეთეს ძვე-
ლი შენობა. მილიონერი პიერ კარდენი თავისი სურვილისა და გემოვნების მი-
ხედვით არჩევს უკვე განსახორციელებელ სპექტაკლებს, უკვე შესრულებულ
მუსიკას თუ სხვა ნაწარმოებებს და თავის „ცენტრში“ წარმოადგენს ხოლმე
მათ.

ამ მეოთხედი საუკუნის მანძილზე „ესპას პიერ კარდენი“ სინთეზური ხე-
ლოვნების სახლად იქცა. მაგრამ თვით პიერ კარდენი არ არის ავტორი-რეჟი-
სორი ამ მრავალფეროვანი სპექტრისა. იგი არის მხოლოდ ავტორი იმ იდეისა
— რომელიც ერთ ჭერქვეშ ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრის სინთეზს გულის-
ხმობს.

მართლაც შესანიშნავი იდეაა, მაგრამ ეს იდეა პირველად კოტე მარჯანი-
შვილის ვენიალურ თავში იშვა, 1913 წელს, მას შემდეგ რაც დასტოვა მოსკო-
ვის სამხატვრო თეატრი — იმ დროისათვის მსოფლიოში საუკეთესო თეატრი.

დღესაც კი, უზარმაზარი, თავბრუდამხვევი პროექტების ხანაში, განცვი-
ფრებას იწვევს ქართველი რეჟისორის ჩანაფიქრის გრანდიოზულობა. მილიო-
ნერ პ. სუზოლოლსკის (მისი მეუღლე ჭავჭავაძის ქალი, მარჯანიშვილის ნა-
თესავი იყო) მეცენატობით, მოსკოვის ცენტრში ი. წ. „კარტინი რიადზე“ შეიძინეს
შჩუკინის თეატრი „ერმიტაჟი“, რომელიც კ. მარჯანიშვილის გეგმის მიხედვით,
საფუძვლიანად გადაკეთდა. ყველას ანცვიფრებდა რეკონსტრუქციის მასშტაბები,
ინტერიერის დახვეწილი სინატიფე და ღიზიანი, სპეციალურად ამ თეატრისა-
თვის (რომელსაც „თავისუფალი“ უწოდეს) მხატვარ კ. სოლოვის მიერ დახატუ-
ლი (აბლიკაციური) ფარდის სილამაზე (ინახება მარჯანიშვილის სახ. თეატრში).

თეატრის გახსნამდე კოტე მარჯანიშვილი გაემგზავრა პარიზში, რათა სა-
მუშაოდ მოეწვია იმდროინდელი ევროპის უდიდესი რეჟისორები მაქს რეინჰარტი
(მასობრივი სცენების დადგმის დიდი ოსტატი) და იდეალისტი გორდონ
კრეგი (მასთან ერთად მუშაობდა „ჰამლეტზე“, სამხატვრო თეატრში 1910-11
წ. წ.). შემდეგ ვენას ეწვია, რათა უკეთ გასცნობოდა ოპერეტის ხელოვნებას.



„თავისუფალი თეატრის“ დასში კ. მარჯანიშვილმა თავი მოუყარა საუკეთესო მსახიობებს, მომღერლებს (დიდი შალიაპინიც შეიპირა) რეჟისორებს (თვან შემდგომ დიდი სახელი მოიხვეჭა „კამერული თეატრის“ შემქმნელმა ა. თაიროვმა), მხატვრებს (მარტიროს სარიანს უნდა დაეხატა დეკორაციები გლახუნოვის „აღმოსავლური სიმფონიისათვის“), მუსიკოსებს, (ორკესტრანტები პრალიდან მოიწვია), მოცეკვავეებს (სპეციალურად იდა რუბინშტეინისათვის შეირჩა საბალეტო მუსიკა), მწერლებს (პოეტი ი. ბალტრუშაიტიცის სალიტერატურო ნაწილს განაგებდა). ერთი სიტყვით, შემოიკრიბა უამრავი გამოჩენილი ხელოვანი, ბევრიც გადმოიბირა სხვა თეატრებიდან და დასებიდან, რითაც მთელი მოსკოვის თეატრალური სამყაროს „ამბოხება“ გამოიწვია.

მართალია, „თავისუფალი თეატრის“ დიდი სარეპერტუარო გეგმა (მოცარტის ორი, ერთაქტიანი ოპერა, ა. ლიადოვის სიმფონიური პოემა „მაზონელი ქალები“, მეტერლინიკის, სინგის, ჩეხოვის, დანუნციოს პიესები, დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ერთ-ერთი „სიმღერის“ ინსცენირება, ოფენბახის ოპერეტა „მშენიერი ელენე“, მუსორგსკის ოპერა „სორჩინის ბაზრობა“ და სხვ.) მთლიანად ვერ განხორციელდა (სულ ხუთი სპექტაკლი დაიდგა), მაგრამ ესეც საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ საფუძველი ჩაჰყროდა ახალი ტიპის თეატრს — „სინთეზურ თეატრს“, უნივერსალურს თავისი ხასიათითა და სტილით. აქ დრამა, ოპერა, ოპერეტა, პანტომიმა ერთმანეთს ენაცვლებოდა და უჩვეულოდ მრავალფეროვან თეატრალურ პანორამას ქმნიდა. ასე, რომ ის, რითაც ასე ამაყობს დღეს ფრანგული თეატრალური სამყარო („ესპან პიერ კარდენ“) ჯერ კიდევ 1913 წელს კ. მარჯანიშვილის მიერ იყო ხორცშესხმული „თავისუფალ თეატრში“.

კ. მარჯანიშვილის წარმოდგენელმა ხელგაშლილობამ (თითოეულ სპექტაკლზე კოლოსალური თანხები იხარჯებოდა, ხოლო არტისტები თითქმის ყველაზე მაღალ ხელფასს იღებდნენ მთელ რუსეთში) სუხოლოლსკი გაკოტრების პირამდე მიიყვანა და იგიც იძულებული გახდა უარი ეთქვა „საქმის“ გაგრძელებაზე. „თავისუფალი თეატრის“ „ნანგრევებზე“ კი სამი თეატრი აღმოცენდა — ა. თაიროვის „კამერული თეატრი“, „კორშის თეატრი“ და „ღუვანტორცოვის ანტრეპრიზა“.

სამწუხაროა, რომ ამ დიდი ნოვატორი რეჟისორის მიერ შექმნილ „თავისუფალ თეატრზე“, მის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე არა მხოლოდ რუსულ, არამედ საერთო თეატრალურ კულტურაში, სულ უფრო და უფრო იშვიათად იწერება. თუ სიმართლეს შეიცავს ცნობილი გამოთქმა — „ყველაფერი ახალი განახლებული ძველიაო“ — მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „ახალმა“ პიერ კარდენმა „ძველი“ კოტე მარჯანიშვილის იდეა გააცოცხლა პარიზში.

კ. სტანისლავსკი თავის წიგნში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ — მემუარული ლიტერატურის ამ შედეგში — წერდა: „...მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, ჩვენთვის უცნობი პირობების ზეგავლენით, ადამიანები სხვადასხვა მხრიდან ეძებენ ხელოვნებაში ერთსა და იმავე ახალ შემოქმედებით პრინციპებს. ერთმანეთთან შეხვედრისას ამ ადამიანებს აოცებთ მათი იდეების მსგავსება და ერთიანობა.“

მართალია, კ. მარჯანიშვილისა და პ. კარდენის შეხვედრა გამორიცხულია, სამაგიეროდ მათი იდეები ვეროპის გულში „შეხვდნენ“ ერთმანეთს.

მსოფლიო სახელოვნო პრესა მოიარა ცნობამ მილანის საოპერო თეატრის „ლა სკალას“ მსმენელთა ერთგულების გამო.

ვერდის „ტრაგიატას“ ერთ-ერთი წარმოდგენის დაწყებამდე რამოდენიმე წუთით ადრე ცნობილი გახდა, რომ ორკესტრანტები გაიფიცნენ. ავანსცენაზე გამოვიდა სახელგანთქმული მაესტრო, „ლა სკალას“ მთავარი დირიჟორი, რიკარდო მუტი და აუდიტორიას აუწყა — ოპერა შესრულდება ორკესტრის თანხლების გარეშე, ფორტეპიანოს აკომპანემენტით, ვისაც არ სურს „ტრაგიატას“ ამ სახით მოსმენა, მას შეუძლია დასტოვოს დარბაზი და სალაროში ბილეთი დააბრუნოსო.

არავინ წასულა. დარბაზში ჩაქრა სინათლე. აიხადა ფარდა, სცენაზე შემოაგორეს შავი „სტიენვი“. თვით რიკარდო მუტი მიუჯდა როიალს. მის ირგვლივ განლაგდნენ კოსტუმირებული, დაგრიმული და პარიკიანი მსახიობები გაზეთ „კორტრე დელლა-სერას“ მოწმობით, იმ საღამოს „მსახიობები ღვთაებრივად მღეროდნენ, ხოლო რიკარდო მუტი უკრავდა როგორც რიხტერი“.

თუ არ ვიცით იტალიელი მელომანების დამოკიდებულება საოპერო ხელოვნებისადმი, შეიძლება ამ ფაქტში გასაოცარი ვერაფერი ვერ ვნახოთ.

1980 წელს, რუსთაველის თეატრის იტალია-შვეიცარიაში ხანგრძლივი გასტროლების დროს, საშუალება მომეცა რამოდენიმე ოპერა მომესმინა. მილანის „ლა-სკალაში“ დავესწარი ვეროპული რეჟისურის მეტრის, ჯორჯო სტრელერის მიერ დადგმული მოცარტის „დონ ჟუანის“ პრემიერას. დირიჟორობდა რიკარდო მუტი, რომელმაც ცოტა ხნის წინ, მთავარი დირიჟორობის პოსტზე შეცვალა მეორე უდიდესი დირიჟორი კლაუდიო აბადო (სხვათა შორის, როცა სსრკ-ის ელჩმა იტალიაში გაიგო, რომ ვია ყანჩელი, რობერტ სტურუა და მე „ლა სკალას“ პრემიერას ვესწრებოდით, გაოცებული სახტად დარჩა. მე მხოლოდ მეთორმეტე წარმოდგენაზე ვიშოვე ბილეთებიო. ჩვენ კი, მაშინ სრულიად ახალგაზრდა პაატა ბურჭულაძემ — „ლა სკალას“ სტაჟიორმა, მოგვცა ბილეთები). ფლორენციაში, „ტეატრო მუნიციპალეს“ საოცარ დარბაზში, იხვე რიკარდო მუტის დირიჟორობით, გლუკის „იფიგენია“ მოვისმინეთ (სცენოგრაფია ეკუთვნოდა თანამედროვეობის გამოჩენილ სკულპტორს ჯიაკომო მანცუს), ტურინში — როსინის „სემირამიდას ბალები“ (თანამედროვე ოპერებიდან კი რომში — ბერიოს „ოპერა“, რომლის ქვესათაურია „ტიტანიკის დაღუპვა“).

ვევლა ამ საოპერო სპექტაკლზე ასეთი ფაქტის მომსწრე გაგზდი. მსმენელთა აბსოლუტურ უმრავლესობას ოპერის პარტიტურა ეჭირა ხელში. ისინი სპექტაკლის შესრულებას ამ პარტიტურის მიხედვით უსმენდნენ. როგორც შევატყვევე, მათ მაინცდამაინც არც სცენოგრაფია და არც ე. წ. „რეჟისორული გადაწყვეტა“ აინტერესებდათ. ისინი მოვიდნენ მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკის (ორკესტრისა და მომღერლების) მოსასმენად. სავარძლების ზურგში ჩამონტაჟებული სპეციალური ნათურის სინათლეზე ისინი მიჰყვებიან მუსიკის მდინარებას. საკმარისია რომელიმე ინსტრუმენტმა ან მომღერალმა სულ მცირე სიყალბე დაუშვას, რომ იმ წამსვე უსიამონოდ ახმაურდება დარბაზი. ამჯერად, დარბაზი სულგანაბული უსმენდა „ტრაგიატას“, რომლის განსაცვიფრებელი სილა-

ნაზის განცდა ორკესტრის გარეშე, მე პირადად, ვერ წარმომიდგენია. მაყურებელმა უბრალოდ არ ჩააშლეინა ორკესტრანტებს წარმოდგენა, რომლის შექმნაში მილანის მუნიციპალიტეტმა მიიღო საპეციალური კანონი, რომელიც „ლა სკალაში“ ყველანაირ გაფიცვას კრძალავს (თითქმის მსგავს შემთხვევას ჰქონდა ადგილი მოსკოვის „დიდ თეატრშიც“, როცა ბალეტ „რომეო და ჯულიეტას“ მოცეკვავენი დემონსტრაციულად არ გამოვიდნენ სცენაზე და სპექტაკლი სკანდალურად ჩაშალეს).

რასაკვირველია, „ლა სკალას“ მაყურებელი პატივისცემის ღირსია, მაგრამ არა ნაკლებ, თუ მეტს არა, მაღლიერებას იმსახურებს რუსთაველის თეატრის მაყურებელი. 1996 წლის ზამთარში, რუსთაველის თეატრის გაყინულ სცენაზე თამაშობდნენ ბ. ბრეჰტის „სენზუანელ კეთილ ადამიანს“, ბოლო მოქმედების შუაში, უცებ, მთელ თეატრში შუქი ჩაქრა. უკუნმა მოიცვა სცენაც და დარბაზიც. არცერთი კაცი არ დაძრულა ადგილიდან (ომგადახდომილ, ჯოჯოხეთში გამოვლილ ქართველ მაყურებელს სიბნელით შეაშინებ?! აქა-იქ ციციანთელასავით გაკრთა ასანთისა და სანთებელას შუქი. სცენაზე სანთლები შემოიტანეს და მაყურებელს ბოდიში მოუხადეს სპექტაკლის ნაადრევი, გაუთვალისწინებელი დამთავრებისათვის. მაგრამ აქ მოხდა საოცრება: მაყურებელმა ერთხმად მოითხოვა სპექტაკლის გაგრძელება სანთლების, ასანთისა და სანთებელას მეყსეულ შუქზე, აღელვებულმა, გრძნობამორეულმა, ცრემლმორეულმა მსახიობებმა უჩვეულო გრძნობით ითამაშეს დარჩენილი ეპიზოდები. ეს იყო დარბაზისა და სცენის ერთსულოვნების ყველაზე ამაღელვებელი მომენტი, რომლის მსგავსი მე არსად არც შემხვედრია და არც არსად წამიკითხავს.

ღირსეულად განვლილი გზა

ივანტა ბერსაშია

90 წელი შესრულდა გამოჩენილი ქართველი მომღერლისა და პედაგოგის გიორგი გოგიჩაძის დაბადებიდან. ნაყოფიერი და საინტერესო იყო ამ შესანიშნავი მუსიკოსის ცხოვრება.

გიორგი გოგიჩაძე დაიბადა 1907 წლის 9 ივნისს, ბაეშვობა გაატარა მამა-პაპეულ მამულში — სოფელ ზოერეთში, ქუთაისის მაზლობლად. მამამისს — მიხეილ გოგიჩაძეს ყოფილ სამხედროს, „ანა შვე“-ს ორდენის კავალერს შესანიშნავი ხმა ჰქონდა (ბანი). მომავალ მომღერალს სწორედ მისგან გადაეცა მემკვიდრეობით ძლიერი და ლამაზი ბანი, სიმღერისადმი მგზნებარე სიყვარულიც, მიხეილ გოგიჩაძე დიდად განათლებული ადამიანი იყო. მის სტუმართმოყვარე ოჯახში ხშირად იკრიბებოდნენ მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლები, მათ შორის მისი მეუღლის მამიდა გრაფინია ზარნიკაუ (წარმოშობით ჯაფარიძე) — პრინც ოლდენბურგის მეუღლე. ისინი უკრავდნენ, მღეროდნენ რომანსებსა და ქართულ ხალხურ სიმღერებს. პატარა გიორგი მუსიკალურ ატმოსფეროში იზრდებოდა. შეიდი წლის ასაკში იგი მიიბარეს ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში, რომელშიც სხვადასხვა დროს სწავლობდნენ ქართული ხე-

ლოვნებისა და ლიტერატურის გამოჩენილი მოღვაწეები.

გიმნაზიასთან ფუნქციონირებდა საეკლესიო გუნდი, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა პატარა გიორგის მუსიკალურ განვითარებაზე. ის შეამჩნია ეს, როგორც შესანიშნავი დისკანტის მქონე ბიჭუნა და ხშირად სოლოს ამღერებდნენ. ეს იყო მისი პირველი მუსიკალური სკოლა. აქვე გაეცნო მუსიკალურ ანბანს. იგი ყველას ანცეფრებდა თავისი მუსიკალური სმენითა და მეხსიერებით.

1927 წელს გიორგი გოგიჩაძე შევიდა თბილისის უნივერსიტეტში საინჟინრო ფაკულტეტზე, აქტიურად მონაწილეობდა უნივერსიტეტის სტუდენტურ გუნდში, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ცნობილი კომპოზიტორი გრიგოლ კოკელაძე. ამასთან ერთად, გიორგი გოგიჩაძე მღეროდა კირილე პაჭკორიას სახელგანთქმულ გუნდშიც. გ. გოგიჩაძე ორივე გუნდის კონცერტებში მონაწილეობდა, ასრულებდა სოლო ნომრებსაც, აქედან დაიწყო მისი საშემსრულებლო მოღვაწეობა.

სერიოზული მეცადინეობა სიმღერაში გამოჩენილი მომღერლისა და პედაგოგის, პროფესორ ოლღა ბახუტაშვილის შუღვინას ხელმძღვანელობით დაიწყო.

1929 წელს თავი დაანება უნივერსიტეტს და შევიდა თბილისის კონსერვატორიაში.

გ. გოგიჩაძემ იმთავითვე გამოავლინა ვოკალური ტექნიკის ათვისების უნარი, მიზანსწრაფვა, შრომისმოყვარეობა. შედარებით მოკლე დროში დაეუფლა საშემსრულებლო ხელოვნების საფუძვლებს და დაიწყო რთული ვოკალური ნაწარმოებების შესრულება. სტუდენტობის წლებშივე გიორგი გოგიჩაძემ გამოავლინა არაჩვეულებრივი არტისტული ნიჭი.

თბილისის კონსერვატორიაში მაღალ დონეზე მიმდინარეობდა სწავლა კამერული სიმღერის კლასშიც. ამ ჟანრში მისი პედაგოგი იყო პროფესორი დიმიტრი შვედოვი, რომელმაც გ. გოგიჩაძის სახით აღზარდა კამერული სიმღერის შესანიშნავი ოსტატი. დ. შვედოვის ხელმძღვანელობით ახალგაზრდა მომღერალი სისტემატურად ეუფლებოდა კამერულ-ვოკალურ ლიტერატურას. გ. გოგიჩაძეს იმთავითვე გაუჩნდა უფრო მასშტაბური და მრავალმხრივი მოღვაწეობის სურვილი. 1934 წელს კონსერვატორიის დამთავრებისთანავე იგი გაემგზავრა მოსკოვში, აქ გაიჩინა მეგობრები მუსიკალური სამყაროდან. ახლო ურთიერთობაში იყო კომპოზიტორ მ. იპოლიტოვი-ივანოვთან და გამოჩენილ რუს მომღერალთან ლეონიდ სობინოვთან. ისინი აღფრთოვანებული იყვნენ მისი ხმით, „საუცხოო ბანად“ მიაჩნდათ და რეკომენდაციას უწევდნენ მას გამოჩენილ დირიჟორთან ნ. გოლოვახოვთან, რომელიც სათავეში ედგა მოსკოვის დიდ თეატრსა და მისი სტუდიის მუსიკალურ განყოფილებას. ამას მოწოდებენ წერილები, რომლებიც ინახება გ. გოგიჩაძის პირად არქივში.

24 წლის გიორგი გოგიჩაძემ გაიმარჯვა ახალგაზრდა მომღერლების საკვალიფიკაციო შერჩევაში და ერთდროულად ჩაირიცხა დიდი თეატრის სტუდიაშიც და საკავშირო რადიოკომიტეტშიც.



გიორგი. გოგიჩაძე

შიც. რადიოკომიტეტში თავმოყრილი იყო ნიჭიერი ახალგაზრდობა, მათ შორის ნ. როფდესტვენსკაია, ნ. კაზანცევა და ვოკალური ხელოვნების სხვა ოსტატები. მუსიკალური რადიომაუწყებლობა მაშინ ახალი საქმე იყო. გადაცემები მიდიოდა ღია ეთერში. გიორგი გოგიჩაძე რადიოთი ასრულებდა რუსულ, ქართულ და დასავლეთევროპულ ნაწარმოებებს. რადიოკომიტეტის შემოქმედებითი ატმოსფერო დიდად უწყობდა ხელს მის განვითარებას. რადიოკომიტეტში იგი ხელებოდა გამოჩენილ დირიჟორებს — ო. კლემპერერს, ო. ფრიდლტს, გ. სებასტიანს, კ. ზანდერლინგს, ა. ორლოვს, რამაც განუზომლად გააფართოვა ახალგაზრდა მომღერლის ინტერესთა სფერო. გ. გოგიჩაძე მონაწილეობდა ამ დიდი ოსტატების მიერ დადგმულ რადიოოპერებში.

მოსკოვში გ. გოგიჩაძე გატაცებით მუშაობდა საშემსრულებლო ოსტატობის სრულყოფაზე, ვოკალურ ტექნიკაზე, სახმო ინსტრუმენტის დახვეწაზე. იმ პერიოდში მას კონსულტანტო-

ბას უწევდა ცნობილი ვოკალისტი-მეთოდოლოგი მ. ლეოვი. მათ შორის თავიდანვე დამყარდა შემოქმედებითი მეგობრობა, მათ აახლოვებდათ ვოკალური ხელოვნებისადმი ფანატური სიყვარული, ახალგაზრდა მომღერლის შემოქმედებაზე დიდი ზემოქმედება მოახდინა შესანიშნავმა ღირსიერმა ნ. გოლოვანოვმა. ნ. გოლოვანოვის შეხედულებები დიდად ეხმარებოდა მას შემოქმედებითი შესაძლებლობების გამოვლენაში. ვ. გოგინაძის სრულყოფაში თავისი წვლილი შეიტანა ცნობილმა რეჟისორმა ლ. ბარატოვმაც. მისი ხელმძღვანელობით ახალგაზრდა მომღერალი ეუფლებოდა სცენური გარდასახვის ხელოვნებას.

30-იან წლებში აღმავლობას მიაღწია დიდი თეატრის ხელოვნებამ. მის სცენაზე მღეროდნენ გამოჩენილი მომღერლები — ვ. ბარსოვა, ე. კატულსკაია, კ. ძერჟინსკაია, ნ. ოუზოვა, მ. მაქსაკოვა, მ. კოზლოვსკი, ლ. ლემეშვი, ს. მიგაია, პ. ნორცოვი, ვ. პეტროვი, ა. პიროგოვი, მ. რეიზენი, მ. მიხაილოვი და სხვა.

ვ. გოგინაძე სისტემატურად ესწრებოდა სპექტაკლებს, რომლებშიც ეს შესანიშნავი ოსტატები მონაწილეობდნენ, ესწრებოდა რეპეტიციებსაც. მოსკოვში გიორგი გოგინაძე აქტიურ საკონცერტო მოღვაწეობას ეწეოდა. ის ხშირად მონაწილეობდა ფილარმონიულ კონცერტებში, თემატურ ლექცია-კონცერტებში, რომლებიც მიჰყავდა გამოჩენილ მეთოდოლოგს ვ. ბოგოდუროვს.

1939 წელს გიორგი გოგინაძე თავისი შემოქმედებითი ძალების აყვავების პერიოდში — დაბრუნდა თბილისში და აქტიურად ჩაება მშობლიური საოპერო თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. ეს იყო ჩვენი საოპერო თეატრის „ოქროს ხანა“. ამ დროს აქ მღეროდნენ — დ. ანდლულაძე, პ. ამირანაშვილი, დ. გამრეკელი, ბ. კრავეიშვილი, ნ. ზარაძე, ე. სოხაძე, მ. ნაკაშიძე, ნ. ცომაია და სხვ.

ბატონი გიორგი ღირსეულ პარტნიორობას უწევდა ამ შესანიშნავ მომღერლებს. მას შესრულებული აქვს 45 საოპერო პარტია — წარმატებით გამოდი-

ოდა ჩაიკოვსკის ოპერებში „იოლანტა“ და „ევგენი ონეგინი“, დატრეპაშჩინის „ალში“, მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვი“, რომელშიც ასრულებდა ბორისის, პიმენისა და ვარლაამის პარტიებს, იურასოვსკის „ტრილობი“, როსინის „სევილიელ დალაქში“, მეიერბერის „პუგენოტებში“, დელიბის „ლაქმეში“, ოფენბახის „ჰოფმანის ზღაპრებში“, პუჩინის „ბოჰემია“, შ. მშველიძის ოპერაში „ამბავი ტარიელისა“, ა. ბუკაის „დაუპატივებელ სტუმრებში“ და სხვა. კრიტიკა ერთხმად აღნიშნავდა მის მაღალ პროფესიონალიზმს, მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები ყოველთვის საინტერესო და დამაჯერებელი იყო.

ვ. გოგინაძის შემოქმედებითი მოღვაწეობა არ შემოიფარგლებოდა საოპერო სცენით. იგი დიდ ყურადღებას უთმობდა კამერულ რეპერტუარს, გატაცებით მღეროდა ზ. ფალიაშვილის, დ. არაყიშვილის, რ. გაბინაძის, ვლინკას, დარგომიძის, მუსორგსკის, ჩაიკოვსკის, რახმანინოვის, შუბერტის, შუმანის, ბეთჰოვენისა და სხვათა ნაწარმოებებს.

ავადმყოფობის გამო ბ-ნი გიორგი ადრე ჩამოშორდა სცენას და მთლიანად გადაერთო სამეცნიერო-პედაგოგიურ მოღვაწეობაში. 35 წლის მანძილზე ხელმძღვანელობდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სოლო სიმღერის კლასს. ამასთან ერთად, სამი წლის მანძილზე მუშაობდა კონსერვატორიის დეკანად, ორი წელი სათავეში ედგა საოპერო მომზადების კათედრას.

ვ. გოგინაძე დიდი პასუხისმგებლობით შეუდგა პედაგოგიურ მოღვაწეობას. მან შეისწავლა სახმო აპარატის ფიზიოლოგია, ფონეტიკა და სხვა მომიჯნავე მეცნიერებანი. იგი იცნობდა თანამედროვე ვოკალური მეთოდოლოგიის მიღწევებს. მან კარგად იცოდა, რომ ვერც ერთი შესანიშნავი მომღერალი ვერ გახდება კარგი პედაგოგი, თუ მას არ გააჩნია სპეციალური მეცნიერული მომზადება.

ბ-ნი გიორგი ერიდებოდა „დიქტატორულ“ პედაგოგიკას. მას მთავარ ამო-

ცანად მიიწინადა მოსწავლის ინდივიდუ-
ალური თვისებების განვითარება. გ. გო-
გიჩაძე საფუძვლიანად იცნობდა ვოკა-
ლურ ლიტერატურას (ყველა არაა ან-
რომანსი, რომელიც კლასში სრულდე-
ბოდა, მან ზეპირად იცოდა). გულმოდ-
გინეობით არჩევდა ისეთ სასწავლო
პროგრამას, რომელიც ხელს შეუწყობ-
და სტუდენტის ვოკალურ-ტექნიკურსა
და მხატვრულ განვითარებას. ერიდებო-
და რთულ ნაწარმოებებს, რადგან იცო-
და, რომ მათ შეიძლება გამოუსწორებე-
ლი ზიანი მიეყენებინათ, თუმცა გამო-
ნაკლისიც ხდებოდა ხოლმე ნიჭიერი
მომღერლებისათვის.

ბ-ნი ვიორგი რბილი და დამთმო-
ბი ადამიანი, რეპერტუარის არჩევის
დროს მტკიცე და უდრეკი ხდებოდა.
სტუდენტებს შორის დიდი ავტორიტე-
ტით სარგებლობდა. ისინი მასთან ურ-
თიერთობას კონსერვატორიის დამთავ-
რების შემდეგაც აგრძელებდნენ. ხშირად
იღებდნენ საჭირო რჩევა-დარიგებებს.
თავისი მოწაფეების გამარჯვებები მას
უსახლდროდ ახარებდა. ამაზე მეტყვე-
ლებენ მისი მოწაფის - გამოჩენილი
მომღერლის ლამარა ჭყონიას წერილე-
ბი, რომლებსაც ბ-ნი ვიორგი იღებდა
მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქიდან.

მოვიყვან ფრაგმენტებს ლამარა ჭყო-
ნიას წერილებიდან:

„შეჩქარო შეგატყობინოთ, რომ პირ-
ველი ტური დიდი წარმატებით ვიმღე-
რე... ასეთი წარმატება მე არსად არ
მქონია...“

„ძვირფასო ბ-ნო ვიორგი! მე გულ-
წრფელად თქვენი მადლიერი ვარ. თქვენ
უყურადღებოდ არ დატოვეთ ჩემი წე-
რილი და მირჩიეთ მარგარიტას არიის
ნაცვლად მემღერა პაჟის არია“ (პრადის
გაზაფხული. 6/V.1960 წ.).

„ძვირფასო ბ-ნო ვიორგი! გუშინ,

27/XII ჩემი დაბადების დღეს შედეგად
დილომების და პრემიების საზეიმო გ-
დაცემა. ამგვარად, მე მივიღე ყველაზე
საკუთესო საჩუქარი - ლაურეატის
წოდება... (მოსკოვი, გლინკას სახე-
ლობის მუსიკოს-შემსრულებელთა სა-
კავშირო კონკურსი. 28.XII. 1960 წ.).

„დღეს ჩამოვედი ბულგარეთიდან...
დავიკავე მეორე ადგილი და მივიღე
ბრინჯაოს მედალი. პრემია 1000 ლ.
და ახალგაზრდა საოპერო მომღერლე-
ბის სოფიის საერთაშორისო კონკურ-
სის ლაურეატის წოდება“ (20.VII.
1963 წ. კიევი).

„გწერთ ტოკიოდან. ალბათ, უკვე
იცით კონკურსის შედეგები და ჩემთან
ერთად ხარობთ. შეჯიბრი ძალიან ძნე-
ლი იყო. ეს ბრძოლა მე მოვიგე. ბედნი-
ერი ვარ...“ (ტოკიო. 1964 წ.).

ბ-ნი ვიორგი დიდ ყურადღებას უთ-
მობდა თავის მოწაფეს ალექსანდრე
ხომერიკს, განსაკუთრებით თბილისის
საოპერო სცენაზე გამოსვლის პირველ
წლებში.

ბ-ნი ვიორგი მეტად საინტერესო,
გონებამახვილი ადამიანი იყო. მას ახა-
სიათებდა ვატაცების უნარი, გულწრფე-
ლობა და მაღალი კულტურა. იზიდავდა
ახალგაზრდობას.

იგი ხშირად გამოდიოდა რესპუბ-
ლიკურსა თუ საკავშირო ვოკალურ კონ-
ფერენციებზე საინტერესო მოხსენებე-
ბით. მან გამოსცა მონოგრაფია: „ქარ-
თული ენის ფონეტიკური თავისებურე-
ბანი და სასიმღერო ხმის დაყენება“
(გამომც. „განათლება“, თბილისი, 1969).

სამწუხაროდ, გამოუქვეყნებელი დარ-
ჩა წიგნი თ. შალიაბიანზე.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ გი-
ორგი გოგიჩაძემ მნიშვნელოვანი წვლი-
ლი შეიტანა ქართული ვოკალური ხე-
ლოვნების განვითარებაში.

გზა მხვერვალისაკენ

ივანტა პერსაძის

ოთხგზის საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი... ყოველივე ეს ცოტა მოგვიანებით მოვიდა.

1957 წლის მაისის იმ სამახსოვრო საღამოს ლამარა ჭყონია თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე პირველად ასრულებდა მაროს პარტიას ზ. ფალიაშვილის ოპერაში „დაისი“.

მოქნილი ვოკალური ხაზი, იშვიათი მუსიკალობა, სცენური სახის ფაქიზი წვდომა, კომპოზიტორის ჩანაფიქრის ღრმა გაგება — ყველაფერი ეს მოასწავებდა დიდ შემოქმედებით გამარჯვებებს.

მსმენელებმა და პრესამ ერთხმად მისცეს მაღალი შეფასება მის ხელოვნებას. და მაინც მაშინ ძნელი წარმოსადგენი იყო, რომ მოკლე დროში მას ელოდებოდა გამარჯვებები საერთაშორისო კონკურსებში და მის ხელოვნებას მხურვალე ტაშით შეხედებოდნენ რუსეთსა და იტალიაში, პორტუგალიასა და ფინეთში, იაპონიასა და იუგოსლავიაში, ბულგარეთსა და რუმინეთში, მსოფლიოს სხვა ქვეყნებშიც და რომ მისი ბრწყინვალე წარმატებები ფართოდ გაშუქდებოდა საზღვარგარეთის პრესის ფურცლებზე.

თეატრში მუშაობამ დიდად გაიტაცა ახალგაზრდა მომღერალი. მას მიანდეს ლირიკული სოპრანოს რეპერტუარის წამყვანი პარტიები ეროვნულ ოპერებში: ნინო (დ. თორაძის „ნრდილოე-

თის პატარძალი“), ეთერი (ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერში“), ნინო (ა. ბუკიას „არსენაში“). პირველმა წარმატებებმა თავბრუ არ დაახვია ლამარა ჭყონიას. იგი შეუპოვრად მუშაობს და სრულყოფს თავის ხელოვნებას.

არტიტული გზის დასაწყისშივე მან კარგად შეიგნო, რომ ხელოვნება — ეს ყოველდღიური თავდადებული შრომა, უმკაცრესი თვითდისციპლინა და თავგანწირული ძიებებია. 1960 წელი გარდატეხის წელია მომღერლის შემოქმედებაში. იგი ჩაირიცხება კიევის ტ. შეენენკოს სახელობის საოპერო თეატრში და ორგანულად შეერწყმება ქალაქის მუსიკალურ ცხოვრებას. კიეველებმა მამინვე შეიყვარეს ახალგაზრდა ქართული მომღერალი, მისი რბილი, მღერადი, თბილი და გულმხიამწყვომი სიმღერის გამო. მის სპექტაკლებსა და კონცერტებზე არც ისე იოლი იყო მოხვედრა, ყოველი გამოსვლის შემდეგ რეზონანსი სულ უფრო ფართოვდებოდა.

ლამარა ჭყონიას წარმატება დღითიდღე იზრდებოდა. იგი ყალიბდებოდა ღრმა, დაკვირვებულ ხელოვნად.

თვით უნიჭიერესი არტისტიც კი დამოუკიდებლად ვერ აღწევს შემოქმედებით ზრდას. ლამარა ჭყონიას სიმაღლეების მიღწევაში ეხმარებოდნენ თეატრის კოლეგები, მეგობრები, კეთილი დამრიგებლები.

იგი დღემდე დიდი მაღლიერების კრძნობით იგონებს ვ. გონტარს (იმ დროის კიევის საოპერო თეატრის დირექტორს), რომელიც მას შამობრივ მზრუნველობით ეპყრობოდა. ვ. გონტარმა ყველა პირობა შექმნა მისი შემოქმედებითი ზრდისათვის.

იგი უმაღლესე მიხვდა, რომ მის წინაშე იშვიათი ნიჭით დაჯილდოებული მომღერალი, რომელიც სრულყოფილად ფლობდა თავის სახში აპარატს. (მან შეასრულა ნორმას არია ბელინის ოპერიდან „ნორმა“ და ბატერფლაის არია პუჩინის ოპერიდან „ჩიო-ჩიო-სანი“). მან უყოყმანოდ მიიღო ლ. ჭყონია თეატრში, მიუხედავად იმისა, რომ თეატრს იმხანად არ ესაჭიროებოდა მაღალი ქალთა ხმები. მოგვიანებით ლ. ჭყონიამ ვ. გონტარის გადაწყვეტილებას „გმირობა“ უწოდა.

რვა წელი იმუშავა მომღერალმა კიევის საოპერო თეატრში. ეს იყო ნაყოფიერი მუშაობის წლები. ლ. ჭყონია მაღლიერებით იხსენებს ამ პერიოდს. კიევის საოპერო თეატრის სცენაზე იგი ანსახიერებდა ტატიანას, მარფას, იოლანტას, დეზდემონას, მარგარიტას, მანონს, ვიოლეტას, ელზას, ჩიო-ჩიო-სანსა და სხვ.

1960 წლის დეკემბერში მ. გლინკას სახელობის ვოკალისტთა საკავშირო კონკურსზე მომღერალმა მოიპოვა ლაურეატის წოდება. ეს იყო მისი აღიარების დასაწყისი. ამ გამარჯვებამ საკუთარ ძალებში რწმენა განუმტკიცა. თუმცადა ეს იყო მისი პირველი გამარჯვება. ჯერ კიდევ თბილისის საოპერო თეატრში მუშაობისას ლ. ჭყონიას მიენიჭა პრადის ვოკალისტთა საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატის წოდება. ეს იყო მისი აღიარების დასაწყისი. ამ გამარჯვებამ საკუთარ ძალებში რწმენა განუმტკიცა. თუმცადა ეს არ იყო მისი პირველი გამარჯვება. ჯერ კიდევ თბილისის საოპერო თეატრში მუშაობისას ლ. ჭყონიას მიენიჭა პრადის ვოკალისტთა საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატის წოდება. შემდეგ მან გაიმარჯვა სოფიის საოპერო მომღერლების საერ-



თაშორისო კონკურსებზე (1963 წ.), სადაც იგი აღიარეს საერთაშორისო კლასის მომღერლად.

აი რას წერდა სოფიის პრესა ლ. ჭყონიას შესახებ: „კონკურსზე შესანიშნავ მოვლენად იქცა ლ. ჭყონიას გამოხვლა. იგი გამოირჩეოდა მაღალი ვოკალურ-სამემსრულებლო ოსტატობით, მან ბრწყინვალე ოსტატობით შეასრულა პაქისა („პუგენოტები“) და ვიოლას („ტრაეიატა“) ტექნიკურად რთული არიები, რაც შეეხება ბატერფლაის აქ მისი საშუალო და დაბალი რეგისტრი გვაგონებს ფლეიტის ხავერდოვან ელერადობას (გაზ. „რაბოტნიჩესკოე დელო“ – ინახება მომღერლის საოჯახო არქივში).

წარმატება ლ. ჭყონიას მუდმივი თანამგზავრი იყო. მას აღფრთოვანებით ხედებოდნენ ყველგან – რუსეთისა და უკრაინის ქალაქებში – მოსკოვში, ლენინგრადში, ხარკოვში და სხვ.



1967 წელი დიდად მნიშვნელოვანი თარიღია მომღერლის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. მან ბრწყინვალედ გაიმარჯვა მიურო ტორიაკის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე, სადაც იგი აღიარებული იყო ჩიო-ჩიო-სანის როლის ერთ-ერთ საუკეთესო შემსრულებლად. როგორც ძვირფას რელიქვიას ინახავს იგი ლაურეატის დიპლომს, რომელსაც ხელს აწერს ვიურის თავმჯდომარე ზიდემიციუ კალოვაკი. „ჩვენ მოხარული ვართ, რომ უმაღლესი ჯილდო გადაგეცით თქვენ, მაღამ ბატერფლაის უბადლო შესრულებისათვის“, - ნათქვამია მასში. ეს იყო კანონზომიერი გამარჯვება. ლ. ჭყონიას გამარჯვება განაპირობა შეუპოვარმა შრომამ, შეუდრეკელმა ხასიათმა, მობილიზების უნარმა და რაც მთავარია მაღალმა ოსტატობამ.

იგი დაჟინებით ხვეწდა ჩიო-ჩიო-სანის სახეს, ცნობილი უკრაინელი მომღერლის ზოია გაიდაის ხელმძღვანელობით, ნაყოფიერმა თანამშრომლობამ ჩინებული ნაყოფი გამოიღო. ჩიო-ჩიო-სანის სახის მისეული გააზრება გამოირჩეოდა შინაგანი ექსპრესიულობით, ვოკალური, არტისტული და პლასტიკური გამომსახველობით. ლ. ჭყონიამ შექმნა პატარა გეიშას, ამ ეგზოტიკური იაპონური „პეპელას“ მაღალმხატვრული სახე, რომელიც მაყურებელს ატყვევებდა მოხდენილი „ჭეშმარიტად იაპონური“ მიხრა-მოხრით და, ვირტუოზული ვოკალური ტექნიკით, მრავალფეროვანი ემოციური ნიუანსებით, რითაც ასე მდიდარი იყო მისი ხმა.

ჩიო-ჩიო-სანის პარტიფს შესრულებისათვის ლ. ჭყონიამ მოიპოვა გაზ „ვეჩერნი კიევის“ პრიზი „სეზონის საუკეთესო როლისათვის“. იგი მრავალჯერ იყო მიწვეული მოსკოვის დიდ თეატრში ამ როლის შესასრულებლად. გადიოდა დრო... სახელგანთქმულს

მომღერალი ბრუნდება მშობლიურ ქალაქის საოპერო თეატრში. ჩამოსვლისთანავე იგი აქტიურად ერთვის ქალაქის თეატრალურ და საკონცერტო ცხოვრებაში. მისი რეპერტუარი შეიცავდა 45 პარტიას.

ძნელია განისაზღვროს ლამარა ჭყონიას ამპლუა. იგი მაღალმხატვრულად ანსახიერებდა ლირიკულ, ტრაგიკულსა თუ კომედიურ სახეებს, რაშიც მას ეხმარებოდა ვარდასახვის უნარი და ვოკალურ-ტექნიკური ოსტატობა.

აღსანიშნავია, რომ ლამარა ჭყონიამ საარბრუკენის საოპერო სცენაზე დიდი გატაცებით განასახიერა მაროს პარტია ზ. ფალიაშვილის „დაისში“. რეცენზენტებმა მაღალი შეფასება მისცეს მომღერლის ოსტატობას.

ლამარა ჭყონია ეწეოდა ნაყოფიერ საკონცერტო მოღვაწეობასაც. მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ბრწყინვალე ფურცლებია - სოლო კონცერტები პორტუგალიის, იტალიის, ფინეთის ქალაქებში (16-ზე მეტი). პრესა ფართოდ აშუქებს მომღერლის გამოსვლებს. პორტუგალიური გაზეთი „ლიარიო პოპულარ“ აღნიშნავდა: „ლამარა ჭყონიამ ჩვენ ისეთი თაიგული შემოგვთავაზა რომელშიც ძნელია ამოარჩიო ულამაზესი ყვაილი. ნებისმიერი ნაწარმოები, რომელსაც გვთავაზობდა ეს მშვენიერი ქალბატონი, აღწევდა უმაღლეს გამოხატულებას, იგი ბელ-კანტოს სკოლის ღირსეული წარმომადგენელია“. მომღერლის რეპერტუარში იყო 700-ზე მეტი რომანსი (ქართული, რუსული და დასავლეთევროპის კლასიკა) და მრავალი ხალხური სიმღერა. უკანასკნელ წლებში ვოკალური ხელოვნების ეს დიდი ოსტატი წარმატებით მოღვაწეობს პედაგოგიურ ასპარეზზე და ამ სფეროში ამჟღავნებს ნიჭიერებასა და პროფესიონალიზმს.

თეიმურაზ კობახიძე—70

მანანა ასმატელი

თეიმურაზ კობახიძემ ნიჭიერი დირიჟორი გახლდათ. იგი ჭეშმარიტი მუსიკოსი იყო. მუსიკა მისთვის სასიცოცხლო აუცილებლობას, სულიერ მოთხოვნილებას წარმოადგენდა. ამ თავის კერპს უანგაროდ, თავდადებით ემსახურებოდა, გატაცებით იღვწოდა მშობლიური მუსიკალური კულტურის კეთილდღეობისათვის. ამიტომაც შეძლო მან მნიშვნელოვანი საქმეების კეთება. თეიმურაზ კობახიძის სახელთან დაკავშირებულია ქუთაისის მუსიკალური ცხოვრების აღორძინება. სწორედ ქუთაისში გამოაყვლინა მან თავისი შემოქმედებითი ენერჯია, ორგანიზატორული ნიჭი, პედაგოგიური გამოცდილება.

დაიხ, თეიმურაზ კობახიძე მრავალმხრივი მოღვაწე იყო. იგი მაღალი მუსიკალური კულტურით გამოირჩეოდა. მას კარგი სკოლა ჰქონდა გავლილი როგორც პიანისტა და დირიჟორს. თ. კობახიძე სწავლობდა ისეთი გამოჩენილი პიანისტების ხელმძღვანელობით, როგორებიც იყვნენ პროფესორები აისბერგი და იოხელესი. ამ შესანიშნავმა მუსიკოსებმა აზიარეს იგი მაღალ საშე-

მსრულებლო ტრადიციებს, დიდად შეუწყვეს ხელი მის პროფესიულ წრთვანს. თ. კობახიძე თავიდანვე მოხვდა უნიჭიერესი მუსიკოსების წრეში. ჯერ კიდევ ნიჭიერ ბავშვთა ათწლეულში იგი სწავლობდა თენგიზ ამირეჯიბთან, ალექსანდრე ჩივაძესთან და რუდოლფ ვერერთან ერთად. რა თქმა უნდა, ასეთმა გარემოცვამაც შეუწყო ხელი ნიჭიერი მოზარდის წინსვლას.

თ. კობახიძემ წარმატებით დაასრულა თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თავი ისახელა ასპირანტურაშიც. მან იმთავითვე მოიხვეჭა ნიჭიერი და დიდ პერსპექტიული პიანისტის სახელი. წარმატებით გამოდიოდა კონცერტებზე, არტისტული გუნებით ასრულებდა რთულსა და საინტერესო პროგრამებს, რომლებშიც გარკვეული ადგილი ეთმობოდა ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებებსაც. ბრწყინვალე კითხულობდა ფურცლიდან, ჰქონდა გამომსახველი ბგერა, რომანტიკული სტილის პიანისტი გახლდათ.



1952 წელს თ. კობახიძე დაინაშნა ქუთაისის მ. ბალანჩივაძის სახელობის მუსიკალური სკოლისა და სასწავლებლის დირექტორად. აქ იგი წლების მანძილზე ეწეოდა უადრესად სერიოზულსა და ნაყოფიერ მუშაობას. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თ. კობახიძემ ქუთაისის მუსიკალური სასწავლებელი აქცია მნიშვნელოვან შემოქმედებით კერად. იგი ქუთაისში იწვევდა გამოჩენილ მუსიკოსებს. პ. ნეიჰაუსს, ს. რიხტერს, ტ. გოლდფარბს, იონხელესს, ვ. დავიდოვას, ო. დიმიტრიადის, ლ. იაშვილს, ლ. შიუკაშვილსა და სხვებს. ეს შეხანიშნავი მუსიკოსები ქუთაისში მართავდნენ კონცერტებს და ღია გაკვეთილებს, რამაც საგრძნობლად აამაღლა სასწავლებლის პროფესიული დონე. შემთხვევითი არაა, რომ ამ პერიოდში ქუთაისის მუსიკალურ სასწავლებელში მრავალი ცნობილი მუსიკოსი აღიზარდა.

თ. კობახიძე ფართო დიაპაზონის მუსიკოსი იყო. ნიჭიერ პიანისტს დირიჟორობა ეტაცებდა. ამ სწრაფვამაც ქუთაისში იჩინა თავი. 1953 წელს თ. კობახიძის თაოსნობით ქუთაისში მუსიკალური სასწავლებლის ძალებით პირველად დაიდგა ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისი“, რაც მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა. ხოლო 1956 წელს წარმოდგენილ იქნა ნაწყვეტები ჩაიკოვსკის ოპერიდან „პიკის ქალი“ (პირველი მოქმედების ორი სურათი): დირიჟორი თ. კობახიძე, რეჟისორი კიმა ლორთქიფანიძე. ესეც მნიშვნელოვანი ფაქტი გახლდათ.

1957 წელს თ. კობახიძემ განახორციელა ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ დადგმა. ამ სპექტაკლების საფუძველზე ქუთაისში დაარსდა სახ. ლხო ოპერა, რაც წარმოადგენდა დიდ სიახლეს საბჭოთა კავშირის მასშტაბით.

1959-1962 წლებში თ. კობახიძემ კვლავ თბილისის კონსერვატორიის ასპირანტია საოპერო-სიმფონიური დირიჟორობის განხრით. იგი სწავლობდა გამოჩენილი დირიჟორის პროფ. ოლიხეი დიმიტრიადის კლასში. მან ამჯერადაც წარმატებით დაამთავრა ასპირანტურა და მიწვეულ იქნა დირიჟორად თბილისის საოპერო თეატრში, სადაც გატაცებით დირიჟორობდა როგორც ქართულ ისე დასავლეთევროპულ ოპერებსა და ბალეტებს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია თ. კობახიძის მიერ დადგმული ორი საოპერო სპექტაკლი: პუჩინის „ჯანი სკიკი“ და დონიცეტის „ლუჩია დი ლამერმური“. მაღალი იყო ამ სპექტაკლების მუსიკალური დონე. ამ ოპერებში შეხედა იგი სახელგანთქმულ მომღერლებს — „ლასკალას“, მარგარიტა გულიელმის და უკრაინელ ვარსკვლავს ევგენია მირიშინენკოს.

ეს იყო ბრწყინვალე სპექტაკლები. თ. კობახიძემ თავი ისახელა ლენინგრადშიც თბილისის საოპერო თეატრის გასტროლებების დროს.

პარალელურად მუშაობდა ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრშიც. თბილისის მუსიკალურ თეატრებში იხვეწებოდა თ. კობახიძის სადირიჟორო ტექნიკა. მან სწრაფად მოიხვეჭა ნიჭიერი დირიჟორის რეპუტაცია.

1968 წელს თ. კობახიძე ისევ დაუბრუნდა ქუთაისს. მას დაეკისრა დიდად მნიშვნელოვანი მისია — ქუთაისის საოპერო თეატრის დაფუძნება და ხელმძღვანელობა. 1969 წლის 27 დეკემბერი ისტორიული თარიღია. სწორედ ამ დღეს ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ გაიხსნა ქუთაისის საოპერო თეატრი. სადირიჟორო პულტთან იდგა თეიმურაზ კობახიძე. სპექტაკლში

მონაწილეობდნენ გამოჩენილი ქართველი მომღერლები — ზურაბ ანჯაფარიძე, პეტრე და მედეა ამირანაშვილები. ეს იყო ეროვნული დღესასწაული. ამ დღესასწაულის სულისჩამდგმელი გახლდათ თეიმურაზ კობახიძე, რომელმაც არა მარტო დააარსა, არამედ შექმნა კიდევ ქუთაისის საოპერო თეატრი. იგი წლების მანძილზე წარმართავდა თეატრის საკადრო და სარეპერტუარო პოლიტიკას, მანვე მისცა ქუთაისის საოპერო თეატრს ეროვნული პროფილი, გზა დაულოცა მრავალ ახალგაზრდა მომღერალს. იგი გატაცებით დირიჟორობდა როგორც ქართულ, ისე ევროპულსა და რუსულ ოპერებს:

თ. კობახიძემ დიდი წვლილი შეიტანა ქუთაისის სიმფონიური ორკესტრის ჩამოყალიბებაშიც. ეს მოხდა 1977 წელს.

არაერთხელ დავსწრებივარ თ. კობახიძის მიერ ჩატარებულ სპექტაკლებს და კონცერტებს. მას ჰქონდა უაღრესად მეტყველი ხელი, მკაფიო და გამომსახველი იყო მისი სადირიჟორო ქესტი, ძალდაუტანებელი მუსიციერების ატმოსფეროს ქმნიდა, ოსტატურად აორგანიზებდა საოპერო სპექტაკლის კომპონენტებს (სოლისტებს, ორკესტრსა და გუნდს), უდავოდ ნიჭიერი დირიჟორი იყო.

დირიჟორობა — ურთულესი პროფესიაა. საქართველოში თითებზე ჩამოსათულელნი არიან ნამდვილი, ჭეშმარიტი დირიჟორები. ერთ-ერთი მათგანი თეიმურაზ კობახიძე იყო, მას შემდეგ მუსიკის არსში წვდომა, მუსიკალური სახეების გამოძერწვა, იგი დირიჟორი-არტიტი, დირიჟორი-ინტერპრეტატორი გახლდათ. რომანტიკული ყაიდის მუსიკოსი იყო. მას არასოდეს ღალატობდა მუსიკალური გემოვნება და პროფესიული ტაქტი.

თ. კობახიძის სახელი ჩაწერილია ქართული სამემსრულებლო ხელოვნების ისტორიაში.

წიგნის მზარველი ლვთაეზი

თინა ზაზნიკა

წიგნობა საქართველოში უძველესი ხანიდან იღებს სათავეს და მის განვითარებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა¹. იგი ოჯახური წარმოების მნიშვნელოვან დარგს წარმოადგენდა, რომელიც ვითარდებოდა მიწათმოქმედებისა და მესაქონლეობის ბაზაზე, კერძოდ მესელეობისა და მეცხვარეობის დარგებზე, რაზედაც კარგად მიგვანიშნებს ისტორიულ წყაროებში დაცული ანტიკური ხანის ავტორების (პეროდოტე, ქსენოფონტე, სტრაბონი და სხვ. და მოგზაურთა წიგნები, მარკო პოლო, შარდენი და სხვ) ცნობები.

ქსოვილები, რომლებიც მზადდებოდა სელის, ბამბის, შალის და აბრეშუმის ძაფებისაგან, საქართველოში უძველესი დროიდანვე სავაერო ვაჭრობის უმნიშვნელოვანეს სავაჭრო წარმოადგენდა. ისინი დიდი რაოდენობით გაჰქონდათ როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთის ქვეყნებში². ასევე საექსპორტო



საგანს წარმოადგენდა ბუნებრივი საღებავები (ენდრო და სხვ.).

საფეიქრო ქსოვილები (ხალიჩა-ფარდაგები, რომლებიც ჩვენი კვლევის საგანია) ფართოდ გამოიყენებოდა ყოფაში, ისინი იქსოვებოდა როგორც სამეფო სახელოსნოებში, აგრეთვე გლეხთა ოჯახებში.

ძველი სამყაროს ცივილიზაციებში ფეიქრობა ითვლებოდა ღვთაებრივ ხელობად და მის გამოიმკონებლად ღმერთებს მიიჩნევდნენ². ასე მაგალითად, ძველ საბერძნეთში მის გამოკონებას ქალღვთაებას ათინას მიაწერდნენ.

ათინა ბერძენთა უზენაესი ღვთაების ზეესის ასული იყო და ფეიქრობის მფარველ ღვთაებად ითვლებოდა. არგონავტების მითის მიხედვით, იასონის „დიდებული მეწამული სამოსი“ ათინას ხელით ყოფილა მოქსოვილი.

ქსოვა დიდებულ ქალთათვის ერთგვარ მიმზიდველ და მომხიბვლელ ხელსაქმედ ყოფილა მიჩნეული.

ქ. ისაკაძე თავის ნაშრომში იმოწმებს შუმერულ ქვის რელიეფზე გამოხატულ „დიდგვაროვან ქალს თითისტარით ხელში“ (პარიზი); აგრეთვე XI დინასტიის მოდელზე გამოხატულ მრთველ და მქსოველ ქალებს (კაირო).

სოლომონის იგავებში ჭეშმარიტად უბადლოდ არის „კაი მეუღლის სახე“ აღწერილი. „ღირსეული დედაკაცი ქმრის გვირგვინია“-ო ფიქრობს იგი, „ვინ იპოვის გამრჯე დედაკაცს? მარგალიტზე ძვირფასია მისი ფასი ...ის ეძებს მატყლს და სელს ბეჯითად. მუშაობს საკუთარი ხელებით; სავაჭრო ხომალდების მსგავსად ისარტყლავს წელს და მკლავს იმაგრებს, გრძნობს, რომ კარგია მისი შენაძენი, მისი ლამპარი დამით არ ჩაქრება, ჯარაზე ხელს იწვდის და თითებით თითისტარი უჭირავს... მის სახლს, თოვლისა არ ეშინია, რადგან მთელი მისი სახლი ორკეცად არის შემოსილი. ფარდაგებს თავად იკეთებს და იგი სელითა და მოწვეულით იმოსება... მოსასხამებს ამზადებს და ჭყიდის, სარტყლებს მოვაჭრეებს აძლევს... თვალყურს ადევნებს, რაც მის სახლში ხდება და პურს მუქ-

თად არ ჭამს... მიიავთ მას მისი მრთველ სახლური და მისმა საქმეებმა კაცი კარიბჭესთან განადიდონ“. — იგავნი სოლომონისანი⁵.

სამეცნიერო ლიტერატურიდან ფეიქრობის მფარველ ღვთაებებს შორის ყველაზე უძველესი შუმერული ქალღვთაება „უტუ“ ყოფილა ცნობილი.

ძველ ეგვიპტეში ფეიქრობის მფარველი ღვთაების „ტაიტი“-ს კულტია დამოწმებული, ხოლო შუა ეგვიპტური ფეიქრობის მფარველი ღმერთი „ხეჯხეტეპი“-ს სახელწოდებითაა ცნობილი.

გერმანიაში სელის მფარველ ღვთაებად წმ. მაგდალინა ითვლება. აღმოსავლეთ სლავთა ძველ პანთეონში ქალის ხელსაქმეს ღვთაება „მოკოში“ მფარველობდა. ესტონეთში „წმ.“ კატერინა“ (კატრი). ძველ საქართველოში ქალის ხელსაქმეს ნაყოფიერების ქალღვთაება „ლამარია“ (ქრისტიანული მარიამის სვანური ორეული) მფარველობდა. ხალხური რწმენით ლამარია, არა მარტო ფეიქრობის მფარველი ღვთაება ყოფილა, არამედ ოქროქსოვილის ჩინებული მქსოველიც. ლამარიას თავისი ნაქსოვი დროშა „ლემი“ სეტის წმინდა გიორგის ეკლესიისათვის შეუწირავს (სვანეთი).

„იჯდა ღვდა მარიამი კარსა სამოთხისასა,

ქსოვდა ქსელსა ძეწაურისასა“ და სხვა⁶.

ვეცნობით მთიულურ-გუდამაყრული, რაჭული, იმერული შელოცვის ტექსტებში.

ჩერქეზებში ქრისტიანულ მარიამს „მერიემ“-ს უკავშირებენ. აფხაზების ფეიქრობის მფარველი ღვთაება „ერიშქან“-ი ყოფილა ცნობილი („ერიშ“-სელს ეწოდებოდა თურქულ, აზერბაიჯანულ და ყირგიზულ ენებში). აფხაზებს აგრეთვე სელის მფარველი ქალღვთაება „ქვინქინა“, „სელის სკოლის“ სახელით ჰყოლიათ წარმოდგენილი.

ფეიქრობა არა მარტო ქალებისთვის ყოფილა დამახასიათებელი, არამედ მას მამაკაცებიც მისდევდნენ. ბერძნული მითოლოგიის გმირს, ჰერაკლეს, ზეესის ვაჟიშვილს და არტიმიდას ტყუების ცალს, ლიდიის დედოფალ



ომფალესთან ფუფუნებაში და განცხრო-
მაში ყოფნის დროს ძაფის რთვაც კი
დაუწყია. საქართველოს ეთნოგრაფიულ
სინამდვილეში მამაკაცების მონაწილე-
ობა ფეიქრობ-ში მესხეთ-ჯავახეთში-
დღესაც მოწმდება. გვიანი ფეოდალური
ხანის საბუთებში ფეიქრები საქართვე-
ლოში სულ მამაკაცები ჩანან⁷.

ფეიქრობის ბრწყინვალე ფრაგმენტს
ქრისტიანულ რელიგიაში „ხარების“
კომპოზიცია წარმოადგენს, რომელიც
ერთ-ერთი თორმეტთავანი საუფლო
(უძრავი) დღესასწაულია⁸.

„ხარების“ იკონოგრაფიაში წმ. მა-
რიამი, ღვთისმშობელი, სხვადასხვა კო-
მპოზიციებშია გამოსახული. ჩვენთვის
საინტერესოა ის ფრაგმენტები, სადაც
ღვთისმშობელი თითისტარით და ნარ-
თით ხელშია გამოსახული, როცა იგი
იერუსალიმის ტაძრის ფარდას ქსოვ-
და.

სახვით ხელოვნებაში „ხარების“ კო-
მპოზიციის უამრავი ნიმუში არსებობს,
როგორც მონუმენტურ, ასევე მინიატურ-
ულ მხატვრობაში. ხელნაწერსა თუ
ჭელურობაში, ასევე მინანქარში.

ამ კომპოზიციებიდან ჩვენთვის კვე-
ლაზე მნიშვნელოვანია: უბისის (XII ს.)
ტაძრის ფრესკები, რომლებიც ქართ-
ველმა მხატვარმა დამიანემ მოხატა. აგ-
რეთვე საფარის კანკელის ფილა, ან-
ჩისხატის გულანის მინიატურები და
სხვა.

„ხახულის კარედის“ ქვედა ნაწილში,
ცენტრალური ვარდულის მარჯვნივ
აღვის ხის წინ მდგომი ღვთისმშობ-
ლის გამოსახულებაა თითისტარით და
ნართით ხელში. მთიელთა ზეპირსიტ-
ყვიერებაში აღვის ხე მირონმდებელი
ხეა. ჩვენში კვიპაროსს, იგივე აღვის
ხეს უწოდებენ (სიტყვის კონა) (ეს
ფირფიტა, XI-XII ს.ს. ტიხრული მი-
ნანქარი, დამზადებულია კონსტანტინე-
პოლის სახელოსნოში, საქართველოში
ჩამოტანილია მეფე ბაგრატ IV ასულის
მარიამ დედოფლის მიერ 1072 წელს და
მოთავსებულია „ხახულის კარედში“)⁹.

ოთხთავის ხარების კომპოზიციაში
ორ კოშკზე გადაფარებული წითელი
ქსოვილი ძველი და ახალი აღთქმის
ურთიერთკავშირის სიმბოლოა.

საქართველოს ეთნოგრაფიულ სინამ-
დვილეში დღესაც მოწმდება სალოცა-
ვის კარზე სელის, ბამბის და აბრეშუ-
მის ძაფების, აგრეთვე თითისტარის და
ქსოვილის ნაჭრების მიტანა.

მთიულეთ-გუდამაყარში „ზედაშეს“
სალოცავში შესაწირს „საკადრისი“
ეწოდებოდა, რაჭასა და იმერეთში „სა-
ლოცილი“, სამეგრელოში „ო ხვიმე-
რი“, საინგილოში „დადაში“ და სხვ.
რაჭაში წმ. მარიამის სამლოცველო
კოშკს (სოფ. დები) „დედა ღვთისას“
აღდგომის მესამე კვირას ნართს და
ნართით სავსე თითისტარს სწირავდ-
ნენ¹⁰. ხატის კარზე შესაწირად ნართის
მიტანა, წესად ჰქონდათ თუშებსაც,
ზემო და ქვემო ალვანს შორის მოთავ-
სებულ „ცხრაკარას“ ეკლესიაში.

სვანეთში მთავარანგელოზის ეკლესი-
ას (ლატალი) ახალი მთვარის პირველ
ორშაბათს, ლელტვერისაგან გაკეთებულ
გორგლებს სწირავდნენ, რომელსაც
„კჰჰჰ“ ეწოდებოდა¹¹.

მეგრულ წარმართულ სალოცავში
„კიანობა“-კეენობა“-ს ქალს შესაწი-
რად ლანდალ ამოხვეული ძაფი მიჰქონ-
და¹². ბამბის ნართის შეწირვა შიდა ქა-
რთლის ხატ-სალოცავებშიც დასტურ-
დება. საინგილოში ქურმუხის წმ. გი-
ორგის სალოცავში აბრეშუმის ძაფის
მიტანა მოწმდება. ხატის კარზე ძაფისა
და ქსოვილის ნაჭრის მიტანა სიმბოლო
ყოფილა ხატისა და წმინდანის მიმართ
დაუსრულებელი უწყვეტი კავშირებისა.

ასევე უწყვეტი კავშირის მანიშნებუ-
ლია მთიულეთ-გუდამაყარის ეთნოგრა-
ფიულ ყოფაში დამოწმებული აკვანში
ბავშვის პირველად ნახვის დროს არსე-
ბული წესი, რომლის თანახმად „მნახ-
ველი თავისი ტანსაცმლიდან „კონქს“
(პატარა ნაჭერს) შემოიგლეჯდა, ბავშვს
აკვანში თავქვე ჩაუდებდა და დაილო-
ცებოდა“¹³.



საქართველოს ეთნოგრაფიულ ყოფაში მოწმდება აგრეთვე ხეებზე ქსოვილის ნაჭრების შეწირვა. ამ ნაჭრებს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში „დროშებს“ უწოდებდნენ.

მთიულეთ-გუდამაყარში „ხატის ყანბია“ (სოფ. მეღურე) ცნობილი, სადაც ხეებზე ასეთ „დროშებს“ სწირავდნენ: „ხატის მეედანი“ (სოფ. მაქართა) „ხატის ტყე“ (სოფ. დუმაცხო) და სხვა.

იქ, სადაც ძველად ეკლესიები მდგარა საქართველოში, დღეს მათი კვალი „წმინდა ხეებით“, „წმინდა ტყეებით“, „ნატურის ხეებით“, „საჯვარებით“ და სხვა სახელებით არის ცნობილი.

თიანეთის რ-ნის სოფ. ტუშურებში „ხატის ტყეა“ ცნობილი, ბოლნისის რ-ში ხატისოფელი, გომბორის უღელტეხილთან (სოფ. გერი) — „წმინდა ტყეები“, გორის რ-ში (სოფ. არბო) „საჯვარე“, ონის რ-ში (სოფ. შუბანი) „საკვირაოს“ ნაეკლესიარი; ახმეტის რ-ონში (სოფ. ქემელაური) „ხახას წმ. გიორგის“ ეკლესიასთან ხეებზე ქსოვილის ნაჭრების შეწირვა წესად ჰქონიათ.

ვ. ტეილორის აზრით ხის კულტის განვითარების ეტაპში, არსებობს სამი საფეხური ხის თაყვანისცემისა; პირველი შეიცავს ხალხის ისეთ რწმენას, როდესაც ხე და ტყე წარმოდგენილია სულიერ არსებად და შეუძლია ადამიანის ვნება ან მისთვის სიკეთის მოტანა, მეორე საფეხური, როცა ხე ან ტყე წინაპართა სადგომია, და მესამე — თავშესაფარი უზენაესი ღვთაებისა¹⁴.

მუხა ევროპის თითქმის ყველა ხალხში მიჩნეული იყო წმინდა ხედ, ცის უზენაესი ღმერთის კუთვნილებად¹⁵ მეგრელების ერთ-ერთი მითის თანახმად უზენაესმა მძინარე წმ. გიორგის კუჭი ამოაცალა და მუხაზე ჩამოკიდა. მის შესაბამისად ფშავმა „გიორგი მუხის ანგელოზია“, ლაშარის ჯვარში ბერ-მუხა მდგარა, სამეგრელოში (ჭყონდიდი) მუხის სალოცავია და სხვ.

საქართველოს მთიანეთში წმ. გიორგიზე ძლიერი ღვთაება ვერც კი წარმო-

უდგენიათ. იგი ითვლება ეტიკულურ პატრონად, ნადირთ მფარველად¹⁶ შტეტის კვლომა-განახლების განმასახიერებლად, ჭექა-ქუხილის გამგებლად და სხვ. ერთ-ერთ ლეგენდაში მასზე ნათქვამია „ჩემი ღმერთის რომ არ მეშინოდესო“.

ივ. ჯავახიშვილის მოსაზრებით ამის მთავარი მიზეზი ის არის, რომ „ქართველთა აზროვნებაში წმ. გიორგის ძეწარმართობის დროინდელი ქართველების მთავარი ღვთაების მთავარის ადგილი უკავია“¹⁶. ხალხური რწმენა-წარმოდგენების საფუძველზე მთვარეზე მწყემსი ყოფილა გამოსახული. „მე ვარ მწყემსი კეთილი“, ამბობს იესო ფსალმუნში (22,1). წმ. გიორგის ორბუნებაშია გაზაფხულისა და შემოდგომის რელიგიური დღესასწაულები; უსანეთობა, გერისთობა, ათოცობა (ქართლში), ილორობა (სამეგრელოში), ლიგურგი, გიორგობა (სვანეთში), ალავერდობა (კახეთში), გიორგიჯრობა, არბოობა, თეთრი გიორგობა და საყოველთაოდ გავრცელებული გიორგობა. ვახუშტი ბატონიშვილი ქართლის ცხოვრების აღწერისას შენიშნავს, რომ „არ არიან ბორცუნი და მალაღნი გორაკნი, რომელზედა არ იყოს შენი ეკლესიანი წმინდისა გიორგისანიო“¹⁷. მისივე მოსაზრებით წმ. გიორგისგან წარმოდგება უცხოელთა შორის გავრცელებული სახელი „გეორგია“. ბერძნები ქართველებს „გეორგიანებს“ უწოდებდნენ, რაც მიწათმოქმედს ნიშნავდა. მიწის ღვთაების კულტები იყო: გეა-გიორგი, ქი, ტიბი და სხვ.

ერთ-ერთ სვანურ მითში ღვთაება „ლამარიას“ მიწის ქალღმერთის ფუნქციაც ენიჭებოდა.

ვ. ბარდაველიძის მოსაზრებით ქრისტიანული ღვთისმშობლის ანუ წმინდა მარიამისა და სვანური ლამარიას სახელით ქართველი ტომების ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში ბოლო დრომდე შემორჩენილი იყო მნათობი მზის, ნაყოფიერებისა და პურეულის მფარველი ქალღმერთის კულტის გადმონაშთები“.

ღვთაება ლამარისა იდენტური ფრაზე-
ბია: „დედა მიწა“, „გუთნის დედა“ და
სხვ.

ქართველის ეტიმოლოგიის განსა-
ზღვრისას ვ. სერგია თვლის, რომ „ქა-
რთველი არის ის, ვისაც „ქართა“,
„მთვარის გვირგვინი“ თავზე ადგას,
მეგრულ ენაში „მთვარეს, მზეს მრგვა-
ლად, წრიულად მოთეთრო ბაცი ფერი
რომ ადგას, „ქართას“-ს უწოდებდნენ“¹⁸.

საქართველოს მთიანეთში მზე და
მთვარე და-ძმად, ცოლ-ქმრად ან დედა-
შვილად (ვაჟიშვილი) წარმოდგენიანთ.
მათი ასეთი გაგება ასტრალიზაციის
მოტივებზე მიგვანიშნებენ. ქართულ მი-
თოლოგიაში საინტერესო გადმოცემე-
ბია შემონახული და-ძმისა და ქალ-ვაჟის
ღვთაებრივი წყვილების შესახებ. მაგ.
ტყუბი ღვთაებები ყოფილან სვანურ
ჯგრაგი და დალი, ხევსურული ხანმა-
ტის ჯვარი, გიორგი, სამძივარი და
ქრისტე უფალი.

ეს პერსონაჟები ფუნქციურად ერთმა-
ნეთს აესებენ და ერთ მთლიან სტრუქ-
ტურას ქმნიან ხატისა და ჯვრის კომ-
პოზიციებში, ასეთი წყვილები ნაყოფი-
ერებისა და ბუნების ამალორძინებელი
ძალების მფარველ ღვთაებებად გვევლი-
ნებიან, ისინი კოსმიურ მითებში ხში-
რად უკავშირდებიან ცხოვრების, სი-
ცოცხლმის (მსოფლიო) ხეს.

ძვ. საქართველოში წმ. მარიამის „მი-
სვლა“ წმ. გიორგის სალოცავში ერთ-
ერთი გავრცელებული მოვლენა ყოფი-
ლა, რაზედაც მიუთითებს კასტელოს
ალბომის ერთ-ერთი მინაწერი „ვედრე-
ბა ღმრთისმშობლისადმი, რათა იგი
მობრძანდეს და დაუფლოს წმ. გიორ-
გის ტაძარს“¹⁹.

დასავლეთ საქართველოში აღერტის
წმ. გიორგის სალოცავში „მარაშინას“
დღესასწაულობდნენ. გუდამაყარში –
ჩოხის წმ. გიორგის ხატში ტარდება
მარიანობა. კარატეს ჯვარი – კოპალას
სალოცავია (ლიქოქში. კოპალა და კვი-
რია წმ. გიორგის ანთროპომორფული
ღვთაებები არიან). ჯვარს ქალი თავის

დად გაუხდია და ადგილის დედად
ყენებია. ერთ-ერთ მითში ღვთისმშობ-
ლისათვის ასე მიუმართავეთ – „დედა
ღვთისმშობელი დიდო ადგილის დე-
დაო“.

ნ. ჯალაბაძის მოსაზრებით ქრისტი-
ანული ღვთაებების გახალხურება ადგი-
ლობრივი რწმენის საფუძველზე ხდე-
ბოდა. (ადგილის დედაში გათვალისწი-
ნებული იყო ფშაველების „ნადირთ პატ-
რონი“, მეგრელების „ტყაშა-მაფა“
ქართლ-კახეთის „ტყის ალი“, აფხაზე-
ბის „ტყის დედა“ და სხვ.) რადგან
ღვთისმშობელი მზის კულტს განასახი-
ერებდა, ადგილის დედები მას მხეწვე-
რობისას სხივებად მიჰყვებოდნენ, სხი-
ვი ძაფის ანალოგიური ყოფილა. იგი
ნაყოფიერების სიმბოლოა. ერთ-ერთ ქა-
რთულ ზღაპარში თამარი მზის სხივით
ღაორსულდა, ბავშვი გაუჩენია და სხვ.

მთიულეთ-გუდამაყარში ადგილის დე-
და ზოგ შემთხვევაში გაიგივებულია მა-
მაკაცური ბუნების ღვთაებებთან, რო-
გორც იყვნენ საბურთველოს წმ. გიორ-
გი (სოფ. დიდბაანი) და მთავარ ანგე-
ლოზი (სოფ. ზანდუკი)²⁰ ხოლო ფშავე-
ში (სოფ. უძილაურთა) ადგილის დედა კა-
ცად ჰყავთ წარმოდგენილი.

დავით გარეჯში (VIII-IX სს). დო-
ლოს გუმბათოვანი ეკლესიის ერთ-ერთ
ფრესკაში მზეს ჭაბუკის სახე აქვს, იგი
მითრას მოგვაგონებს (საქართველოში
მითრას კულტში წმ. გიორგია გაიგივე-
ბული), მთვარე აქ ქალია. მთვარე ქალი
ყოფილა აგრეთვე ბერძნულ, ებრაულ,
რომაულ, ფინიკურ, არაბულ მითებ-
შიც.

მზე და მთვარე ღვთაების „ნაწილის“
ნიშნები ყოფილა, მაგ. თორღვას ხე-
სურთა გმირს ...„ბუჭებს უნახეს ჯვა-
რიო, მარჯვნივ მზე წერებულებო, მარ-
ცხნივ მთვარის ნალიო“ და სხვ.

ხატი და ჯვარი იდენტურად და გენე-
ტიკურად ხესა და ძელს ენათესავენა.
„ღვთის სახლი“ თესალიაში „იუპიტერ
წიფლის ტაძარი“ ყოფილა მცხეთაში
„ძელიცხოველი“ – „სვეტიცხოველი“



და ა.შ. ძელი იდენტურია კერაში ამო-
სული იფნის ხისა. ხის გარშემო სახ-
ლის აშენება იცოდნენ, ასეთ სახლებში
ხე „დედაბოძად“ იყო გამოყენებული.
მასზედ რქების მიკვრა სცოდნიათ²¹.
რქები ეწირებოდა სალოცავებსაც. მათ
შორის ღამარიას სალოცავსაც, რომე-
ლიც სვანეთში (სოფ. ჯახუნდერი) ფი-
დო ონიანის სახლის ეზოში ყოფილა
აღმართული. ხის ნაირსახეობად შეიძ-
ლება ჩაითვალოს „ჯვარის ძალის“ სა-
ბრძანისი ხე, ამერეთში ჭურის თავზე
მდგომი „რცხილა“, სვანური „კამარა“,
ლენხუმური და რაჭული „გვერგვი“,
გურული ჩინილაკი და სხვ. ბერძნული
საახალწლო „ირეონი“ ჩინილაკის ანა-
ლოგიური ყოფილა. იგი მორთული იყო
ფერადი აბრეშუმის ძაფებით.

წითელი ძაფებით მორთული იყო „ბა-
ტონების მისართმევი ხე“, რომელსაც
ბაუშვის ავადმყოფობის დროს იყენებ-
დნენ²². ჩვენთვის საინტერესოა აგრეთვე
საახალწლო ნაძვის ხე, რომელიც მორ-
თულია მზისა და მთვარის სხივებით,
მზისა და წვიმის წვეთებით.

ხეებზე ქსოვილის ნაჭრების შეწირ-
ვას პარალელები კავკასიელ ხალხშიც
იძენება. ჩერქეზები წმინდა ხეს —
ლეთისმშობელს უწოდებდნენ, ხეზე იც-
ოდნენ იარაღის, ფერადი ნაჭრების და
სხვა საგნების ჩამოკიდება. მე-
17 საუკუნის მოგზაურს მრავა-
ლი ასეთი ხე უნახავს ჩერქეზებში
მშვილდ-ღისრებით. მახვილებით და
ცხვრის თავებით დახუნძლული. ხის
ქვეშ ქვა ხატები ასვენია. მაგ. აფხა-
ზეთში დუდრუპშის მწვერვალის მახ-
ლობლად მუხის ქვეშ, რომელზედაც
ღვთისმშობელი ყოფილა ამოკვეთილი
და გორის რაიონის რკონის ღვთისმშო-
ბლის ეკლესიასთან ცაცხვის ხის ქვეშ,
სადაც იკითხება წარწერები „ცაცხვის
წმინდა გიორგის ხე“ და „დედა ღვთის-
მშობლისა“. ხატზე ამოკვეთილი ყო-
ფილა ცაცხვის წმინდა ხე.

მისი ისტორია ლეგენდის მიხედვით
ასეთი ყოფილა: ლეკებს საქართველო-
დან ღვთისმშობლის ხატი რომ მოუპა-

რავთ, დაღესტანში ყველა მწვერვალზე
მწყდარა, მაშინ ლეკებს გადაუწყვეტი-
ათ ამ ხატის ცეცხლში დაწვა, ხატს ცეცხ-
ლის მიკარებისთანავე ქალურად დაუ-
კივლია, ხარის რქებზე ავარდნილა და
მასზე დასვენებულა... ლეკებს ხატი ხა-
რის რქებზე მიუბამთ და საქართვე-
ლოსაკენ გამოუმგზავრებიან, ხარს ბე-
ვრი უვლია და რკონის წმ. გიორგის
ცაცხვს მისდგომია. ხატი რქებიდან გა-
დმოშვებულა და ცაცხვის ტოტებზე და-
სვენებულა.

მთიულეთ-გუდამაყარში მის იდენტუ-
რად მოწმდება ავი თვალის საწინააღ-
მდეგოდ ხატის კარზე მისვლისას ყო-
ჩის რქაზე ან კისერზე ზარისა და დრო-
შის (ნაჭრის) შებმა. იმერეთში მის ან-
ალოგიურად ბადის ნაჭრის ჩამოცმა
სცოდნიათ საქონლის რქაზე²³.

მესხეთ-ჯავახეთში სახალხო რიტუ-
ალში — მილოცვისას საქონლის რქა-
ზე რიტუალური პურების (კვერების)
ჩამოცმა დასტურდება (ჩვენ თემასთან
დაკავშირებით აქ მნიშვნელოვანია რი-
ტუალურ პურებზე „ჯარა“-ს (საქსოვი
ინვენტარი) გამოსახულება. რომელიც
კვერის ფეიქრებისათვის იყო განკუთვ-
ნილი.

ვ. ბარდაველიძის მოსაზრებით მთიუ-
ლისათვის „დროშა არა მარტო ღვთის-
მშვილის სიმბოლო იყო, არამედ მის გა-
ნსახიერებასაც წარმოადგენდა“, სწო-
რედ ის უნდა ყოფილიყო — შენისშავს
იგი — ალვანთა შორის ის ხე, რომელ-
შიდაც ხალხის რწმენით ღვთისმშობე-
ლი სუფევდა“.

მთიულეთ გუდამაყარში „ბაურაყი“
საეკლესიო დროშას წარმოადგენდა. იგი
დაცულია ლომისის წმ. გიორგის ეკლეს-
იაში (ძვ. ქართულ წერილობით ძეგ-
ლებში არსებობს დროშის ამსახველი
სხვადასხვა ტერმინები: „დრაუვი“, „ბა-
ირალი“, ეს ტერმინი უცხოური (ირა-
ნულ-თურქული) წარმოშობისაა. „ბა-
ურაყს“ წამოცმული ჰქონია ლითონის
ჯვარი, რომლის ოთხივე გვერდი ღვ-
თონის ბურთულებით ყოფილა შემკუ-



ლი. ქვემოთ მიმაგრებული იყო ზარნაკები და მტრედისფერი ოთხკუთხა ნაჭრები. ზოგჯერ ამ დროშას ისრის პირი ჰქონია, არსებობს ასეთი გამოთქმაც „ბოვრაციანი კოხული“. მეგრულად „კოხული“ შურდული ყოფილა (ამ შემთხვევაში დროშის პირი). შურდულივით ნატყორცი შეუქ-სხივი ელვაჭექის დროს კოპალას ნიშანი ყოფილა. ფშავეში კოპალა ღვთისა და კაცთა შუამდგომელია. იგი ოქროქსოვილით განფენილი დაჰქრის ჰაერში. პირველად იგი „ირემთ კალოზე“ დასახლდა.

თუ ღვთაებების მცენარეულ ორნამენტში ხე წმ. გიორგის სიმბოლოა, ცხოველურ ორნამენტში მისი სიმბოლო ირემი ყოფილა. მთიულეთ-გუდამაყარში ჩოხის წმ. გიორგის ირემი, მტრედი და ღათვი ჰყოლიათ ღვთაებებად.

მას შემდეგ, რაც ქრისტე „ზეცად ამალდა“, კვირიამ მამა ღმერთთან „მოიკარავა“. „კვირა დღე რომ არის, იწის სახელობისა კვირია. კვირის დღეებიდან კვირა „მზის საუფლო“ დღე ყოფილა, ორშაბათი კი — მთვარის. აქაც კარგად ჩანს ღვთაებების ერთმანეთში ჩანაცვლება“.

მთიულეთ-გუდამაყარში ავადმყოფობის დროს ხატით ანუ დროშით გალაზვა მოწმდება. დეკანოზი ავადმყოფს სამჯერ წააგორებდა ხატის მინდორზე, „ბოვრაციით“ ხელში სამჯერ გადაახტებოდა მას იქით-აქეთ, შემდეგ დროშას გულზე დაადებდა და ლოცვას წარმოთქვამდა. ემაჭავარიანის აზრით ხატით გალაზვას პარალელები ეძებნება ხეეში და ქართლში.

სვანეთში წმინდა დროშად „ლეში“ ითვლება. ხის ტარზე მიმაგრებული ყოფილა ქსოვილისაგან გამოჭრილი ცხოველის გამოსახულება. ვ. ბარდაველიძეს ეს დროშა „ლეში“ ტოტემური მგლის გამოსახულებად მიაჩნდა. ზოგიერთ მკვლევარს კი — ავაზად (ლოში). ი. სურგულაძის მოსაზრებით დროშაზე გამოსახული ცხოველები ანალოგიური ყოფილა არგონავტების მითებში ასახული ხეზე ჩამოკიდებული „ოქროს საწმისისა“ — „ოქროს ვერძისა“.

ჯვართან სლაპარაკო ენაში დროშას „ალვის ტანი“ ეწოდებოდა. ერთნაწესო ლექსში ვკითხულობთ:

„ღლესამ ღლეობა ვისია, წმინდისი
გიორგისია,
გიორგი გაღავანზეა, უქამრო
იარებოდა,
გიორგის გაღმონავალზე ხე ალვად
ამოსულიყო“.

ამ სტროფში „გიორგი გაღავანზეა, უქამრო იარებოდა“ — (სარტყლის შეხსნა) ბრძოლის დამთავრებას ნიშნავდა, სარტყლის შეხმა ბრძოლისადმი შემზადებას გულისხმობს. მას პარალელები ეძებნება „ხატის სარტყელში“, რომელიც ხატისაგან წმინდანის დაცვას გულისხმობდა. მასში გათვალისწინებული იყო წრე-მირგვალას მაგიური მნიშვნელობა, წრეში ავი სულეები ველარ შედიოდნენ, (მთიულეთში ლომისობას (ს. მღვთა) ხატის სარტყლის შემოვლება აცოდნენ). სვანეთში ხის ირგვლივ ქვა წრეების შემოვლება დასტურდება.

საინგილოში ავ სულეებს მშობიარე რომ არ დაეზიანებიათ, მას ირგვლივ ზონარს შემოავლებდნენ. ამავე მიზნით საინგილოში მიცვალებულის ჭურჭლის გარშემო ზონარის შემოვლება იცოდნენ. კახეთში მშობიარეზე საბელის შემოვლებაა დამოწმებული. იმერეთში მშობიარეს სათევზაო მრგვალ ბადეს გადააყარებდნენ. როცა ხევსური ქალი ხატს რამეს შეუსახელებდა, თავის მინდილს ან სარტყელს „ფეხვებს“ გამოუნასკვამდა, წრეს შეკრავდა. წრის სახით გადმოიცემოდა მზისა და ცის მცნება.

ხევსურეთში ბუღისწერის გასაგებად „კუდიანთ ღამეს“, „კუდიანთ წუხრას“ აღდგომის წინა ხუთშაბათს წრეში „მესმინეთ დაჯდომა ანუ სმიანობა“ სცოდნიათ. წრის ანალოგიურია აგრეთვე სამეფო და საქორწინო კვირგვინები და სხვ.

ხის სიმბოლოსთან დაკავშირებით ჩვენთვის ასევე საინტერესოა სვანური



ლიფანელის მხატვრობიდან ერთ-ერთი კომპოზიცია, სადაც „თხები ჭამენ ფიჭვს“. ეს ცხოველები მთიულეთ-გუდამაყარში სახალხო დღესასწაულ, „ბერიკობის“ პერსონაჟების იდენტური ყოფილან. ამ რიტუალის დროს, რომელიც იწყებოდა ყველიერში და შავ-ორშაბათს — კუმეტობას „დიდ მარხვის“ პირველ დღეს მთავრდებოდა, იცოდნენ ცხოველებისგან ბეწვის ამოვლეჯა და საქონლის ბაგაში და ქათმის საბუღარში ჩავდება ნაყოფიერების სიმბოლოდ²⁴, ამის ანალოგიურად გავიხსენოთ „იესოს“ ბაგაში დაბადება, ბუდიდან კვერცხის გამოჩეკვა და მზის ამოსვლა. ბეწვი აქ ანალოგიურია ძაფისა, ხოლო ყვენობის სახალხო დღესასწაულის დროს სიმინდის ტაროდან ჩამოფშენეტილი მარცვალი წვიმის ანალოგიურია და იგი კოსმიურ ველში სხივის იდენტურია.

„მზე შემოაქვთ რქებით ხარებს. მზე შენია, ბარბალ-დოლაშ“ ცნობილია ერთ-ერთი სვანური სიმღერის ტექსტიდან, რომელიც ეკვიპტური ჰიმნის მსგავსი ყოფილა.

წმ. გიორგისა და ღვთისმშობლის გამოსახულებები დამახასიათებელი იყო ამქრის დროშებზე. ამქარი მე-17 საუკუნის ხელოსანთა ვაერთიანება ყოფილა, რომელმაც მე-19 საუკუნემდე იარსება.

„იობი“ მეაბრეშუმეთა ანუ ყაზახთა ფირის ნიშანი ყოფილა.

ესაიას ტყუპის ცალი იაკობი ღმერთს ეკითხება, „განა შენ არ შემომსე ტყავითა და ხორცით, ძვლებითა და ძარღვებით მომქსოვე“ და სხვ.

და ბოლოს „მეფეთა მარადის დროშათა ზედა და ღერბთა მათთა დასწერდეს სახესა წმინდისა გიორგისა“, გვაწვდის ამ ცნობას ჯერ კიდევ ადრე თეიმურაზ ბატონიშვილი, ხოლო ღვთისმშობლის ერთ-ერთ სავედრებელში კვიხთულობთ „...მთელ საქარველოს მოეფინა სამარადისოდ სითბო ღედური ხელებისა, რომელმაც ქსოვა ღამეთა თევით უფლად მოვლენილი შვილის

პერანგი“. საქართველო ღვთისმშობლის წილხვედრი ქვეყანაა და მისი მსგავსი საქართველო ქალის მექვიდრობაა.

ამრიგად ფეიქრობის მფარველ ღვთაებებად საქართველოში გვევლინებიან ღამარია, წმ. მარიამი, ღვთისმშობელი და კოპალა, კვირია, წმ. გიორგი, მაძრი ღვთაებები ზეციურ ძალებს განსახიერებენ, ხოლო მღვდრი ღვთაებები მიწის ღვთაებები არიან. ორივე ერთად ნაყოფიერების და გამრავლების სიმბოლოები ჩანან.

წმ. გიორგის და ღვთისმშობლის კულტანა დაკავშირებული საქართველოში მიწათმოქმედების და მესაქონლეობის განვითარება, რომელმაც დიდ შეუწყო ხელი ფეიქრობის განვითარებას.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ყარაულაშვილი ც. „ქსოვილების დამზადების ხალხური წესები კახეთში“. საქ. სახ. მუზ. „მოამბე“ XXXIV-B თბ. 1979 წ. გვ. 32.
2. ყაზვინი ზ. აღწერის ცნობები საქართველოსა და კავკასიის შესახებ. თბ. მეცნიერება 1975 წ. გვ. 26, 174.
3. ჩაჩაშვილი ვ. „ოჯახურ საფეიქრო წარმოებასთან დაკავშირებული ზოგიერთი უძველესი რწმენა-წარმოდგენების შესახებ საქართველოში“. მასალები საქ. ეთნოგრაფიისათვის XVI-XVII ტ. 1972 წ.
4. ისაკაძე ქ. „საფეიქრო საქმე საქართველოში“, თბ. 1970 გვ. 9.
5. რასულ თომხენი — ბიბლიის სამედიცინო სიბრძნე. თბ. 1991 წ.
6. კაიშური ლ. „მთიულური ტექსტიბი“ თბ. 1978 წ. გვ. 58.
7. მასალები საქ. ეკონომიკური ისტორიისათვის 5. ბერძენიშვილის რედაქციით ტ. II, გვ. 294; ტ. III გვ. 366, 368, 382, 414, 434.

8. ჯვარი ვახსია „ხარება“.
9. ხუსკივაძე ლ. შუა საუკუნეების ტიხრული მინანქარი 1984 წ. გვ. 65,
10. მაკალათია ს, მთის რაჭა, თბ. 1931
14. რეხვიაშვილი ნ. „ჯარობა სამეგრელოში“, კრებულიდან „თედო სახოკია“, 1969 წ. გვ. 75.
12. იქვე. გვ. 137.
13. მაჭავარიანი ე. ბავშვის აღზრდასთან დაკავშირებული ჩვეულებანი საქსახ. მუზ. „მოამბე“ ტ. XIV-A და XXI-B თბ. 1957 წ. გვ. გვ. 251-281.
14. ტეილორი ე. — ანთროპოლოგია. სანქტ-პეტერბურგი
15. ბარდაველიძე ვ. ხის კულტისათვის საქართველოში. საქ. მუზეუმის „მოამბე“ ტ. 11, თბ. 1926.
16. ჯავახიშვილი ივ. — ქართველი ერის ისტორია 1, თბ. 1940 წ.
17. ქართლის ცხოვრება. ვ. ბატონიშვილი ტ. 1.
18. სერგია ვ. „ქართლისა“ და „ქართველის“ ეტიმოლოგიისათვის საქ. მეც. აკად. მოამბე. 1993 წ. №1.
19. სურგულაძე ი. ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა. თბ. 1986 წ.
20. ბარდაველიძე ვ. არქივი, მთიულეთის ექსპედიციის მასალები. 1945, რე. III, გვ. 42.
21. სუმბაძე ლ. ქართული „დარბაზი“, თბ. 1960. ტაბ. 5,24,30,31,32.
22. ბარდაველიძე ვ. Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957.
23. მირიანაშვილი ქ. სათევზაო ბადეების რელიგიური მნიშვნელობა. მასალები საქ. ეთნოგრაფიისათვის XXIII-თბ. 1987. გვ. 232-236.
24. რუხაძე ჯ. ქართული ხალხური დღესასწაული. ძეგლის მეგობარი 1990. №2 გვ. 35.

ფედერიკო გარსია ლორკა

ლალი ძაღაბიძე

1936 წლის 19 აპრილს, გამთენიისას გრენადის მახლობლად, არდანამარ-ტრემლებს წყაროსთან დახვრიტეს XXI ს-ის ესპანელი კულტურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი, ფედერიკო გარსია ლორკა.

ფედერიკო გარსია ლორკა იყო პოეტი, დრამატურგი, თეატრალური მოღვაწე, მუსიკოსი და მხატვარი. ამასთან, საოცრად საინტერესო და მომხიბლავი პიროვნება, რომელიც დღეს ჩვენს ცივსა და გაუცხოებულ სამყაროში ასე გვაკლია და გვჭირდება.

ლორკას მეგობარი, ესპანელი კინორეჟისორი ლუის ბუნუელი, იხსენებს „იმ ადამიანებს შორის, ვინც მე ოდესმე შემხვედრია, ფედერიკო პირველ ადგილზეა. მე ახლა არ ვვულისხმობ მის ლექსებს, მის პიესებს, — მე მხედველობაში მყავს ის თვითონ. არავის არ ქონდა ასეთი მაგიური ძალა. საკმარისი იყო ფედერიკო შემოსულიყო, რომ ალს მიჯდომოდა, დაეკრა შოპენი ან ესპანური ნანა, საკმარისი იყო რაიმე მოეყოლა ან წარმოედგინა სახეებში, რომ

იმ წამში მოგაჯადოებდათ — პირველივე სიტყვით, პირველივე დიმილით. ხოლო როცა ლექსების კითხვას იწყებდა, აღარ არსებობდა აღარაფერი — თქვენ მისი მოგუდული ტემპრის ტყვე ხდებოდით. ის თვითონ შედეგრი იყო“.

პოეტი ხორხე გილიენი: „ფედერიკო გარსია ლორკა ასაჩუქრებდა ადამიანებს სიხარულით, სიცოცხლის სიყვარულით. სადა და არტისტული, არაჩვეულებრივად მუსიკალური, შესანიშნავი მიმი, ფედერიკო ნამდვილი დღესასწაული იყო. მან თითქოს თავის თავში გააერთიანა ხალხური ნიჭის მთელი მრავალფეროვნება, ყველაფერი, რაც მოგვცა არაბულ-ანდალუსიურმა კულტურამ. მე არასოდეს შემდეგ აღარ შემხედრია ადამიანი, რომლის ხელებსაც ასეთი ჯადოქრობა შეძლებოდათ. აღარასოდეს მყოლია მძა, ფედერიკოზე მხიარული. ის იცინოდა, მღეროდა, უკრავდა, გაუთავებლად რაღაცას იგონებდა, — მთლიანად ასხივებდა“.

ლორკა დაიბადა 1898 წლის 5 ივნისს ანდალუსიაში, გრანადის მახლობლად. ულამაზეს სოფელ ფუენტე-ვაკეროსში, მდიდარი მუსიკალური ტრადიციებთან ოჯახში. დედა — მუსიკის მასწავლებელი იყო, მამა შესანიშნავად მღეროდა, ბიძა — იმ მხარეში განთქმული ხუგლარი (მომღერალი — მთხრობელი). ბავშვობა გაატარა გრანადაში — უძველეს ესპანურ ქალაქში, სადაც ერთმანეთს ერწყმის მავრიტანული და ანდალუსური კულტურები, სადაც ერთმანეთის გვერდით არის ალიამბრა — კარლოს V-ის სასახლე და ხენერალიფე-მავრიტანულ მეფეთა საზაფხულო რეზიდენცია, საკრო-მონტეს იდუმალებით მოცული მთა, რომლის გამოქვაბულებში ბოშები ცხოვრობენ, და ბიბარამბლის მოედანი, სადაც ოდესღაც მავრები აჩვენებდნენ საბრძოლო ხელოვნებას შემდეგში კი ესპანელები აწყობდნენ რაინდთა ტურნირებს.

ლორკა იზრდებოდა ხალხური სიმღერების და მუსიკის გარემოცვაში. მას საოცარი მუსიკალური ნიჭი ჰქონდა, ენის ადგამდე სიმღერა დაიწყო. ერთ-

ხელ მოსმენილ მელოდიას აბსოლუტურად ზუსტად იმეორებდა. უყვარდა წარმოდგენების დასწავლა მოქმედ პირს თვითონ განასახიერებდა. არაჩვეულებრივი იმიტაციის უნარი ჰქონდა, უყვარდა კარნავალების მოწყობა, კოსტუმირებული თამაშობები. დედას თხოვდა შეეკერა მისთვის პიეროს კოსტუმი (მის გრაფიკულ ნახატებში პიერო ყოველთვის ავტოპორტრეტი). მისი პირველი გატაცება (თუმცა ეს ბევრად მეტი იყო, ვიდრე გატაცება შეიძლება დაერქვას), მუსიკა იყო. მუსიკას ასწავლიდა კომპოზიტორი და პიანისტი, ვერდის მოწაფე, ანტონიო სეგურა. ლორკა არაჩვეულებრივად უკრავდა ფორტეპიანოზე, ვიტარაზე მღეროდა. მას ხშირად იწყვედნენ გრანადის ლიტერატურულ-მუსიკალურ ცენტრში, როგორც ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე ცნობილ მუსიკოსს. მის რეპერტუარში იყო ბახის, ბეთხოვენის, მოცარტის, შოპენის, შუმანის, დე ფალიას ნაწარმოებები. ამას გარდა, შეეძლო იმპროვიზაციების გაკეთება შოპენის, დებიუსის, სკარლატის სტილში. ამავე ლიტერატურულ-მუსიკალურ ცენტრში გამოდიოდა ხოლმე, როგორც აკომპანიატორი — პიანისტი და ვიტარისტი-მოცეკვავე და მომღერალ ქალთან — ენკარნასიონ ლოპესთან — და არხენტი-ნიტასთან ერთად.

კომპოზიტორი მანუელ დე ფალია ამბობდა: „მე ვისურვებდი ისეთივე ოსტატობით დამეწერა ლექსები, როგორც ფედერიკო უკრავს როიალზე“. ლორკა აგროვებდა ხალხურ სიმღერებს, მუშაობდა ესპანური მუსიკალური ფოლკლორის შედგენაზე. თვითონ მშვენივრად ასრულებდა ხალხურ სამღერებს, ამუშავებდა მათ ფორტეპიანოსა და ვოკალისათვის. „სისხლიანი ქორწილისათვის“ მან სპეციალურად დაწერა რამდენიმე მუსიკალური ნაწარმოები.

ლორკამ განათლება მიიღო სამ უნივერსიტეტში: გრანადის, მადრიდის და ნიუ-იორკის უნივერსიტეტებში. გრანადის უნივერსიტეტში ის სწავლობდა ლიტერატურის, ფილოსოფიის და სა-



მართალმცოდნეობის ფაკულტეტებზე (დონ ფედერიკოს — მამამისის არც მუსიკა და არც ლიტერატურა არ მიაჩნდა სერიოზულ საქმიანობად და ვაჟიშვილის ადვოკატობა სურდა).

სალამობით, გრანადის ერთ-ერთ მყუდრო კაფე „ალამედაში“ იკრიბებოდნენ ლორკას მეგობრები: მხატვრები — ისმაელ დე ლა სერანა, პიკასოს მოწაფე მანუელ ანხელეს ორტისი, პოეტი მიგელ პისსარო, ისტორიკოსი და ლინგვისტი მელჩორ ფერნანდეს ალმადრო, ჟურნალ „ანდალუსია 1915“-ის რედაქტორი ხოსე მორა გუარინილო, მოქანდაკე ხუან კრისტობალი. ისინი კითხულობდნენ ლექსებს, მსჯელობდნენ და კამათობდნენ ლიტერატურაზე, ხელოვნებაზე. მათ საყვარელ საქმიანობად იქცა კოლექტიური პაროდების წერა რომელიმე პოეტის ლექსებზე. ლორკას პაროდები ყველას სჯობდა. ერთხელ რამდენიმე პაროდია „კადეპონის“ ფსევდონიმით ხუმრობით გაგზავნეს გრანადის ტრადიციულ-ლიტერატურულ კონკურსზე და ის პრემირებულიც კი იქნა.

სწორედ აქ, კაფე „ალამედაში“ წაიკითხა ლორკამ თავისი პირველი ლექსები, რომლებიც მის მეგობრებს ძალიან მოეწონათ. ამ პერიოდშივე, 1918 წელს, გამოდის მისი პირველი წიგნი „შთაბეჭდილებები და პეიზაჟები“ — ანდალუზიასა და კასტილიაში მოგზაურობის ჩანაწერები. 1921 წელს გამოიცა ლორკას პირველი პოეტური კრებულიც, სახელწოდებით „ლექსების წიგნი“, თუმცა ის დიდი ხნით ადრე იყო დაწერილი. ლორკას უყვარდა თავისი ლექსების კითხვა ახლობლებისა და მეგობრებისათვის, მაგრამ დიდხანს თავს იკავებდა გამოცემაზე, მათ დამოუკიდებელ არსებობაზე. „რა თქმა უნდა, წერა ჩემთვის ნეტარებაა, წერა, მაგრამ არა გამოცემა. არა, ყველაფერი, რაც გამოცემულია პირდაპირ ხელიდან გამომგლიჯეს მეგობრებმა და გამომცემლებმა. მიყვარს ჩემი ლექსების კითხვა, დაბეჭდვისა კი მეშინია“ — წერდა ის. დაბეჭდილი სიტყვა უცხო და დაუცვე-

ლი ეჩვენებოდა, თითქოს უსიცოცხლო „იმიტომ ვკითხულობ, რომ დავიცვა“ უხსნიდა ის მეგობრებს.

„ლექსების წიგნი“ ლორკას ყველაზე დიდი კრებულია. მასში იგრძნობა ზიმენესისა და ანტონიო მანადოს, ზოგან — დარიოს გაულენა. ამ კრებულში ლორკა სხვადასხვა ჟანრში ცდის თავის ძალებს (ელეგია, ბალადა, მადრიგალი), არჩევს სხვადასხვანაირ რიტმს, მთხრობითი ლექსიდან გადადის იმპრესიონისტულ ჩანახატებზე, მათგან რამანსზე, რეფრენით თანხმლებ სტროფებზე და ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს თვითონაც აიცებს, რაც შეუძლია.

ოცი წლის ლორკა გაემგზავრა სწავლის გასაგრძელებლად მადრიდში, სტუდენტურ რეზიდენციაში — თავისუფალ უნივერსიტეტში, რომლის დირექტორი და დამაარსებელი იყო ალბერტო ზიმენესი — ხუან რამონ ზიმენესის მეგობარი. მასთან ერთად ამავე უნივერსიტეტში სწავლობდა ლუის ბუნუელი, რომელმაც ჯერ ენტომოლოგიის შესწავლა დაიწყო, შემდეგ ინჟინრობა გადაწყვიტა, ბოლოს კი ყველაფერს თავი დაანება და კინემატოგრაფიამ გაიტაცა. ლორკა და ბუნუელი დამეგობრდნენ.

საერთოდ, ლორკას საოცარი ხიბლი ჰქონდა. ის თითქოს იზიდავდა ადამიანებს. სადაც კი გამოჩნდებოდა, მაშინაც ყურადღების ცენტრში ექცეოდა. მას თხოვდნენ დაეკრა, ემღერა, წაეკითხა ლექსები. ისიც ყოველთვის დაუყოვნებლივ და ხალისით ასრულებდა თხოვნას. მისი ლექსები სტუდენტებმა ზეპირად იცოდნენ.

მადრიდში ჩასვლისას ლორკამ გაიცნო თეატრ „ესლავას“ დირექტორი, დრამატურგი გრეგორიო მარტინეს სიერრა, რომელმაც პირდაპირ აიძულა ლორკა, რომ ერთ-ერთი ლექსი „ლოკოკინას მოგზაურობა“ გადაეკეთებინა პეისად, რომელსაც უწოდა „პეპელას ჯადოქრობა“. ეს სპექტაკლი დაიდგა 1921 წ. თეატრ „ესლავაში“, და შედგა ლორკას დებიუტი, როგორც დრამატურგისა. მართალია, სპექტაკლი ჩაე-



არდა, მაგრამ უკვე მასში ითქვა ის, რაც შემდგომ ლორკას ყველა დრამაში მეორდება:

„სიკვდილზე კლიერი სიყვარულია“

ლორკას შემდეგ კრებულებში—„კანტე ხონდოსა“ და „სიმღერების“ კრებულებში მისი პოეზია თავისუფლდება ვაგლენისაგან, მაგრამ მასში რჩება და ღრმავდება კავშირი ფოლკლორთან — ანდალუზიურ კანტე ხონდოსთან, შუა საუკუნეების გალისიურ ლირიკასა და რომანეტთან. ლორკა არასდროს არ მიმართავს ფოლკლორის იმიტაციას. ხალხურ სიმღერებს იგი იყენებს მხოლოდ დრამატურგიაში, სადაც ისინი წარსდგება მაყურებლის წინაშე შეხედველობითი და სმენითი აღქმის მთლიანობაში. ლექსებში ის იყენებს სიმღერაში დამალულ ფარულ აზრს, „არა ფორმას, არამედ ფორმის ნერვს“. (ფ.გ. ლორკა).

„კანტე ხონდოს“ ციკლის შექმნის სტიმული გახდა კანტე ხონდოს ფესტივალი. კონკურსი, რომელიც ჩატარდა გრანადაში 1922 წელს. ამ ფესტივალის ინიციატორები და ორგანიზატორები იყვნენ კომპოზიტორი მანუელ დე ფალია და თვითონ ლორკა. ფესტივალის ორგანიზაციის მთელი სიმძიმე ლორკამ იტვირთა: მან მოიარა ესპანეთის ყველა კუთხე, მონახა კანტე ხონდოს შემსრულებლები და ჩააყვანა ისინი გრანადაში. ფესტივალის მიზანი იყო უძველესი ანდალუზიური სასიმღერო ფოლკლორის აღორძინება, რომლისთვისაც დამახასიათებელია შესრულების განსაკუთრებული ფორმა — „დრმა“ სოლო სიმღერა. (jondo — ანდალ. — hondo — დრმა). ამასთან დაკავშირებით ლორკამ გრანადის ხელოვნების ცენტრში „ათენაში“ წაიკითხა ლექცია კანტე ხონდოზე.

„არსებითი სხვაობა კანტე ხონდოსა და ფლამენკოს შორის ისაა, რომ პირველის ფესვები უნდა ვეძებოთ ინდოეთის პირველყოფილ მუსიკალურ სისტე-

მებში, ანუ სიმღერის პირველ-ლინებაში. მაშინ, როცა მეორე პირველის შემდგომი განვითარებაა და შეიძლება ითქვას, რომ დასრულებული სახე მან XVII საუკუნეში მიიღო.

კანტე ხონდო, უახლოვდება რა ინდოეთის პირველყოფილ მუსიკალურ სისტემებს, არის ერთგვარი ბუტბუტი, ხმის ნაკადი — ხან მაღალი, ხან დაბალი: ესაა ხმის მშვენიერი რხევა, რომელიც სცილდება ბგერათა ჩვენთვის ჩვეული გამის შეზღუდულ საზღვრებს. კანტე ხონდო უახლოვდება ფრინველის ტიკტიკს, მამლის ყვივს, ტყის და წყაროს ბუნებრივ მუსიკას.

ამიტომ იგი პირველყოფილი მუსიკის უიშვიათესი, მთელ ევროპაში უძველესი ნიმუშია, რომლის პანგემოცი აღმოსავლეთის პირველყოფილი რასების შიშველი და მთრთოლვარე გრძნობა შემონახულია. (თარგმნა ტ. ხუნწარიამ).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კანტე ხონდო ეწოდება უძველესი ანდალუზიური სიმღერების ჯგუფს ესენია: ბოშური სიგირია, კანია, კარხელერა, მარტინეტე, პლაიერას, პოლო, სოლეა. ლორკა საზღვრავს კანტე ხონდოს და კანტე ფლამენკოს; კანტე ფლამენკო (მალაგენია, რონდენია, გრანადინა, პეტენერა) უფრო მსუბუქ ყანრს, — კანტე ლივიანოს მიეკუთვნება.

კანტე ხონდოს აუცილებლად წარმოშობს და თან ახლავს სულიერი ტკივილი, მწუხარება და სამყაროს ჭვრეტა, მიმართული სიკვდილთან. ეს თავისებური სიმღერა — ღვთისმსახურებაა. მას ასრულებს მომღერალი (კანტაორ) გიტარისტის (ტოკაორ) თანხლებით.

ლორკას „კანტე ხონდოს“ ლექსები არის არა კანტეს მიბაძვა, არამედ მისი შესრულების ატმოსფეროს შექმნა და სიტყვიერი, პოეტური ხერხებით გადმოცემა მისი ხასიათისა. ყველაფერი, რითიც იქმნება კანტე, მის ლექსებში გარდაიქმნება სიტყვად.

მაგ. „აოემა ბოშურ სიგირიაზე“ შედგება რამდენიმე ლექსისაგან, რომელთაგან თითოეული, ცალკეული, შეესაბა-



მება იმ მომენტებს, იმ ნაწილებს, რომლებიც ქმნის ერთიან სიმღერას; სიგორია სრულდება აუცილებლად ღამე (მისი აუცილებელი ატრიბუტია ღამის პეიზაჟი, სადაც სიგორიას რიტუალი სრულდება), შემდეგ ტოკაორი იწყებს დაკვრას, მას მოსდევს კანტაორის ამოძახილი, რითაც იწყება სიმღერა, შემდეგ პაუზაა, მერე მოდის „სიგორიას“ ძირითადი ნაწილი, მერე სიმღერის გამოძახილი და ყველაფრის დამასრულებელი აქტი სულიერი განწყობისა — შერიგება გარდაუვალთან.

„პოემა ბოშურ სიგორიაზე“ იწყება ლექსით „პეიზაჟი“, შემდეგი ლექსია „გიტარა“, მას მოსდევს „ყვირილი“, შემდეგ — „მღუმარება“, შემდეგი ლექსია „სვლა სიგორიისა“, მერე „შემდგომად სვლისა“, და პოემას ასრულებს ლექსი „და შემდეგ“.

ამ ციკლის დანარჩენი პოემებიც, იქნება ეს „პოემა სოლეაზე“, „პოემა საექტაზე“ თუ „პეტენერას სილუეტი“ — ამგვარადვეა აწყობილი.

„კანტე ხონდოს“ ლექსების ციკლზე მუშაობის პარალელურად ლორკა მუშაობს პიესაზე „მარიანა პინედა“ და გრანდაში ერთ-ერთი ჩასვლისას აარსებს თოჯინების თეატრს, სადაც ბავშვებისათვის დგამს წარმოდგენებს. ამ დროისათვის მადრიდში, ნატიფი ხელოვნების აკადემიაში სასწავლებლად, კატალონიიდან ჩადის სალვადორ დალი. ლორკა მათ შეხვედრას ასე იხსენებს: ერთ დღეს, სტუდენტურ რეზიდენციაში შესვლისას მან დაინახა უცნაური წყვილი: ტიპიური პროვინციელი ბურჟუა (ის აღმოჩნდა დალის მამა-კატალონელი ნოტარიუსი) და მისი თანმხლები, გამძღარი და გამჭოლთვალეებიანი, გრძელთმიანი ახალგაზრდა, რომელსაც უზარმაზარი ბერეტი ეხურა და ფართო მოსასხამში იყო გახვეული. როგორც ეტყობოდა, მის წარმოდგენაში მხატვარი სწორედ ასეთი უნდა ყოფილიყო. თავდაპირველად დალი განმარტოებული იყო და არავისთან კონტაქტში არ შედიოდა. მხოლოდ დადიოდა ხმები მის საოცარ ნიჭზე, რომლის

წყალობითაც ჩაირიცხა აკადემიაში. ერთდროულად მისი ნამუშევრები კონკურსის პირობებს არ პასუხობდა. მისი უხეში, გამოწვევი ქცევა და ამბიციურობა ძალიან გამაღიზიანებელი იყო. ჰყვებოდნენ აგრეთვე, რომ ღონ ალბერტო ხიმენეს დიდი ძალისხმევა დასჭირდა, რათა დალი თმის შეჭრასა და ჩაცმულობის შეცვლაზე დაეთანხმებინა. დალიმ და ლორკამ ერთმანეთი ურუკველი მხატვრის, ბარარდასის გამოფენაზე გაიცნეს. დალი არ ჰგავდა ლორკას არც ერთ მეგობარს. მასში ყველაფერი უჩვეულო და საიდუმლოებებით აღსავსე იყო, დაწყებული გვართ (როგორც თვითონ ირწმუნებოდა, მისი გვარი ალჟირელი მეკობრე — დალი — მამისაგან მომდინარეობდა, რომელსაც, თურმე თვით სერვანტესიც კი ჰყოლია ტყვედ აყვანილი).

დალის უზომო პატივმოყვარეობა ჰქონდა, რომელიც, როგორც თვითონ აღნიშნავდა, მისი მთავარი მამოძრავებელი ძალა იყო. „ექვსი წლისა ვიცნებობდი მზარეული გაემზღარიყავი, შეიღისა — ნაბოლეონი. მას შემდეგ ჩემი პატივმოყვარეობა უფრო და უფრო მატულობს“ — ამბობდა ის.

დალის ჭეშმარიტად სატანას ფანტაზია და ასეთივე შრომის უნარი ჰქონდა. შეეძლო დამდენიმე დღე-ღამის განმავლობაში, თავის ოთახში ჩაკეტულს, ემუშავა. მის ოთახში შესვლისას ლორკა ფეხის დასადგმელ ადგილსაც ვერ პოულობდა — კედლები და იატაკი მთლიანად ესკიზებით და ჩანახატებით იყო დაფარული. ლორკა და დალი განუყრელად ერთად იყვნენ; ისინი, ასეთი საპირისპირო, განსხვავებულნი ერთმანეთისაგან, თითქოს აკსებდნენ ერთმანეთს. დალი — გამოწვევი, პატივმოყვარე, ამბიციური, ლორკა — სრულიად მოკლებული ამბიციურობას, თავმდაბალი, უფრო მორცხვი, აბსოლუტურად არაყოფითი. მას ყველაფერი მოსწონდა დალის — აღფრთოვანებული იყო მისი მხატვრობით, მოსწონდა მისი ქცევა, მანერები, მოსწონდა, როგორ უსმენდა ის მის ლექსებს, ყველაფერში ეთანხმე-

ბოდა მას. ოდაც კი უძღვნა — „ოდა სალვადორ დალის“.

სწორედ დალის მეშვეობით გაიცნო ლორკამ ცნობილი კატალონელი მსახიობი მარგარიტა კსირგუ, რომელმაც სურვილი გამოთქვა დაეღვა „მარიანა პინედა“. ამ სპექტაკლისათვის დეკორაციები სალვადორ დალიმ გააკეთა.

როცა ბარსელონაში სებასტიან გაშმა ლორკას გრაფიკული ნახატების გამოფენის მოწყობა შესთავაზა, ის ძალიან დაიბნა, რადგან მხოლოდ საკუთარი სიამოვნებისთვის ხატავდა და ვერ წარმოედგინა, თუ ვინმეს მისი ნახატები დაინტერესებდა. ყველაზე მეტად ერთი რამ აღელვებდა — რას იტყოდა დალი. დალი დათანხმდა და „მარიანა პინედას“ პრემიერის მეორე დღეს მოეწყო ლორკას გრაფიკული ნახატების გამოფენაც.

„მარიანა პინედას“ დიდი წარმატება ხვდა. მარგარიტა კსირგუს დასმა დაღვა ასევე ლორკას პიესები „იერმა“ „მშვენიერი მეწაღე“, „დონია როსიტა ქალწული, ანუ ყვავილთა ენა“. მადრიდის, ბარსელონას, მალაგის თეატრების სცენაზე გამოდის „სისხლიანი ქორწილი“, „დონ პერლიმპლინის სიყვარული“, „დინ კრისტობალის ბალაგანი“, ლორკას პიესები ითარგმნება იტალიურად და ინგლისურად.

მისი მეგობარი ლეონ ფელიპე იხსენებს: თეატრ „აკენიდადან“ გამოსულები აფიშასთან შეჩერდნენ. ლორკა ამბობს: „ხედავთ? თქვენ წარმოიდგინეთ, რა სირცხვილია, როცა შენი სახელი აი ასე, უზარმაზარი ასოებით გამოკრულია ყველას დასანახად. თქოს შიშველი ვდგავარ და ხალხი მათვალისწინებს. ჩემი სახელის ასე საქვეყნოდ გამოფენა — ჩემთვის მძიმე განცდაა. მაგრამ იძულებული ვარ — თეატრში სხვაგვარად არ შეიძლება.“

ლორკა გამოსცემს ლიტერატურულ — მხატვრულ ჟურნალს „გალიო“ ახალგაზრდა ლიტერატორებთან ერთად, ამთავრებს პიესებს „როცა გავა ხუთი წელი“, „ბერნარდა ალბას სახლი“, აყალიბებს საუნივერსიტეტო თეატრს „ლაბარრაკა“ (ბალაგანი), რომელიც მთელს

ესპანეთში, ყველაზე შორეულ კარდნილ სოფლებშიც კი აჩვენებს ლორკაზე და ვეგას, სერვანტესს, კალდერონს. ამასთან დაკავშირებით ერთ-ერთ ინტერვიუში ლორკა ამბობს:

„ჩვენს თეატრს სერიოზული ჩანაფიქრი აქვს. ჩვენ გვინდა მივმართოთ ესპანელი ხალხის ყველაზე ფართო ფენებს, — თეატრი ხომ სახალხო განათლების ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი საშუალებაა. სწორედ ასეთი მონეტიალე თეატრი, როგორც ჩვენ ჩავიფიქრეთ, ჯერ კიდევ ლოკე დე რუედას დროს, მოგზაურობდა სოფლიდან სოფელში, აჩვენებდა იმ ცნობილ პიესებს, რომლებიც აღტაცებას იწვევდნენ ესპანეთის საზღვრებს მიღმა, ჩვენში კი ახლა მთლიანად დაიწყებულია.“

თეატრი, რომელიც ხალხის ყოფის ნაწილი უნდა იყოს, ყველგან ჩვენს ქვეყანაში, გარდა დედაქალაქისა, მკვდარია. და ხალხი იტანჯება ამის გამო, როგორც დაიტანჯებოდა, რომ არ ჰქონოდა მხედველობა, ყნოსვა, სმენა ან მგრძნობელობა. ჩვენ გვინდა დაუბრუნოთ ხალხს მისი საკუთრება — თეატრი — ისეთი, როგორიც იყო ოდესღაც. გვინდა დაუბრუნოთ პიესები, რომლებიც მას უყვარს.“

გამოქვეყნდა კრებულები „სიმღერები“, „ბოშური რომანები“, რომელსაც საოცარი წარმატება ხვდა. სხვადასხვა მიმართულების კრიტიკოსები ერთსულოვნად აღფრთოვანებულები არიან „ბოშური რომანსეროს“ ციკლით, აღნიშნავენ, რომ მისმა ავტორმა აადორმინა ესპანური პოეზიის დიდებული ხალხური ტრადიციები, ახალი პოეტური ქვეყნადობა შესძინა მას. სტუდენტურ თავყრილობებზე კითხულობენ „რომანსს სამოქალაქო გვარდიაზე“, ფილოლოგებმა ლორკას პოეტიკური ენის შესწავლა დაიწყეს; ხალხი, რომელიც საერთოდ ლექსებს არ კითხულობდა და არც ჰქონდა საშუალება წიგნების ყიდვისა, იწერს მის ლექსებს, ლორკას გმირები ანტონიო კამბორიო და სოლ-



ელად მონტოია ხალხური სიმღერების ყველაზე პოპულარულ გმირებს უტოლდება და მათი ავტორი ტორეროსავით სახელგანთქმული ხდება.

ერთ-ერთ ინტერვიუში ლორკა ამბობს „მე რომ უეცრად მეგობრებმა მიმატოვეთ, ან ვიგონო, რომ შურთ ჩემი, ან ეპულვარ, — არ ვისწრაფვიდი წარმატებისაკენ. თითოსაც არ გავანძრედი. წარმატება ჩემთვის ძალიან ცოტას ნიშნავს, და თუ ნიშნავს, ისიც იმიტომ, რომ არიან მეგობრები, რომლებისთვისაც ეს სულ ერთი არ არის. ჩემს მადრიდელ მეგობრებსაც, აქაურებსაც, გულს დაწვევტად ჩემი პიესის ჩავარდნა. მეც დავიტანჯობიდი იმის გამო, რომ ისინი განიცდიან — და არა ჩავარდნის გამო. ეს ჩემი მოვალეობაა ჩემი მეგობრების წინაშე — მოვაჯადოვო მაყურებელი. მე უბრალოდ, სხვაგზა არა მაქვს — ისინი ხომ რწმენას დაკარგავენ ჩემში, აღარ ვეყვარები“.

ლორკას ახლობლები იხსენებენ, რომ მას ბავშვობაში ბევრი რამის ეშინოდა და ეს ბავშვური შიში ბოლომდე გაჰყვა. მაგ. ეშინოდა ცხენების — ახლოსაც ვერ ეკარებოდა, ავადმყოფობების, სიმალღის, მოხუცების, შავი ტანსაცმლის (სიკვდილთან სიახლოვე იგონობაო), ახალი ფეხსაცმელების (ესეც სიკვდილის შიში — მიცვალებულებს აცვიათო ახალი ფეხსაცმელები). მიუხედავად დიდი სიყვარულისა, ეშინოდა ზღვისდალი იხსენებდა, რომ მასთან, კადაკეხში სტუმრობისას, ნაეში ჩაჯდომისაც კი ეშინოდა და ცურვაზე ლაპარაკიც ზედმეტია, ზღვაში ხელჩაკიდებულს თუ ჩაიყვანდი. როდესაც ლექციები გამოდიოდა, აუცილებლად თან უნდა ჰქონოდა ხელნაწერი ტექსტი, თუმცა, როცა კითხვას იწყებდა, მას არ იშველიებდა და ხშირად გადაუხვევდა კიდეც ტექსტიდან. „ლა ბარაკას“ მსახიობები

იხსენებენ, რომ ყოველთვის, სპექტაკლის დაწყებამდე, ლორკა მიმართავდა მაყურებელს. ორჯერ მოხდა, რომ დაკარგა ეს ტექსტი და მართლაც ხმა ვერ ამოიღო, იმდენად დათრგუნა შიშმა.

რამდენად მძიმე იქნებოდა მისი ახლობლებისათვის — ოჯახის წევრებისა და მეგობრებისათვის იმაზე ფიქრი, რას განიცდიდა ის სიკვდილის წინა დამეს და იმ საბედისწერო განთიადს, დასახვერტად რომ წაიყვანეს.

ლორკას სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე ხორბე გილიენმა უთხრა მამამისს: „ომი რომ დაიწყო და ერთადერთი ესპანელი რომ გადარჩეს, ეს შედვირყო იქნება“. ის ერთ-ერთი პირველი მსხვერპლი აღმოჩნდა.

სიკვდილამდე ერთი წლით ადრე ინტერვიუში ამბობს:

„თუკი რაიმე მაინტერესებს, ეს სიცოცხლეა. მიყვარს სეირნობა, მხიარულება, გართობა, საათობით საუბარი მეგობრებთან. სიცოცხლე ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით — სავსე, კეთილი, მხიარული, ახლგაზრდული ცხოვრებით“. და კიდევ „არასოდეს არასოდეს არ დაებერდები“ — წერდა ის ხორბე გილიენს.

1936 წლის ივლისის დასაწყისში გრანადაში გამგზავრების წინა დღეს, ლორკამ შეიარა რედაქციაში, სადაც ხოსე ბერგამინი მუშაობდა. მეგობარი არ დახვდა, დაუტოვა ლექსების „პოეტი ნიუ-იორკში“ ხელნაწერი და ბარათი „მე ისევ დაებრუნდები!“

„ყველაზე სევდიანი სიხარულია — იყო პოეტი. დანარჩენი არაფერი ანგარიშში ჩასაგდება არაა. სიკვდილიც კი“.

ქართული სულისა და ხელნაჩის მხატვარი დავით გველესიანი

(ცხოვრება და შემოქმედება)

ნანა პახვასიშვილი

XX ს-ის I ნახევარში მოღვაწე, წარმოშობით თელაველი მხატვარი დავით გველესიანი დაბადებულა 1890 წლის 7 მარტს (ძვ. სტ.) გენერალ ალ. გველესიანის ოჯახში, რომელიც, სამხედრო სამსახურთან დაკავშირებით, იმჟამად ცოლ-შვილთან ერთად მანგლისში ცხოვრობდა.

არისტოკრატულ ოჯახში დაბადებულსა და აღზრდილ ყმაწვილს მხატვრობის ნიჭი გენეტიკურად მოსდგამდა: მამა ქართული რეალისტური ფერწერის ერთ-ერთი ფუძემდებლის — რომანოზ გველესიანის — ღვიძლი ძმა იყო, ხოლო დედა — თამარ ჭავჭავაძე — წინანდლელ ჭავჭავაძეთა შტოს წარმომადგენელი.

დავითის მშობლებისათვის ქორწილი გადაუხდიათ პატარძლის ახლო ნათესავის, განთქმული თამადის — გულბაათ ჭავჭავაძის სასახლეში, ხოლო საპატიო სტუმრებს შორის ყოფილან ილია ჭავჭავაძე და სამეგრელოს დედოფალი — ეკატერინე ჭავჭავაძე-დადიანისა.

ახლგაზრდა წვეილს შესძენია შვიდი შვილი, რომელთაგანაც მხოლოდ სამი ვაჟი შერჩენიათ: რომა (რომანი)¹, დავითი² და ალექსანდრე (შურა)³.

პატარობისას ძმებს ძლიერ ჰყვარებიათ სოფ. შალაურის მამა-პაპეულ ადგილ-მამულში ყოფნა და თელავში დედებთან სტუმრობა. მათ სამუდამოდ დამახსოვრებით იქ გატარებული დღეები, წარჩინებულ ნათესავთა თავყრილობები, ნადიმები და კახეთის ვანუშეორებელი კოლორიტი. ამაზე მეტყველებს დავითის ყმაწვილობისა და ადრეული პერიოდის რამდენიმე ჩანახატი და ორი-ოდე პეიზაჟი, რომლებზედაც ასახულია თელავის ხედები.

პირველდაწყებითი განათლება ყმაწვილებს ოჯახში მიუღიათ — მზრუნველი მშობლები და სათნო დედები ყრმობიდანვე უნერგავდნენ მათ ცოდნისადმი სწრაფვას, შრომისმოყვარეობას, კეთილშობილებასა და რაინდობას.

გონებრივად უკვე მომწიფებული დავითი შეუყვანიათ თბილისის ვაჟთა პირ-

ველ გიმნაზიაში. ამჩნევდნენ რა ხატვისადმი დიდ მიდრეკილებასაც, პარალელურად მეცადინეობა დაუწყებინებოთ „ტფილისის კავკასიის საზოგადოებასთან არსებული ნატიფი ხელოვნების წამახალისებელ ო. შმერლინგის სკოლაშიც“. ამით მამამისს ერთგვარი პატივი მიუგია ობლობაში გამოზრდილი, ნაადრევად გარდაცვლილი უნიჭიერესა მისი ხსოვნისათვის.

1911 წლის 4 ივნისს დ. გველესიანმა დაამთავრა გიმნაზია და გაემგზავრა მოსკოვს, სადაც სწავლა განაგრძო „საიმპერატორო უნივერსიტეტის“ იურიდიულ ფაკულტეტზე, პარალელურად კი მეცადინეობდა ხატვა-ფერწერაში ჯერ კ. ფ. იუონის, შემდეგ კი, მცირე ხანს, რასელის სტუდიაში.

უცხო კლიმატურ პირობებში მოხვედრილი, ნოსტალგიაშობილი ახალგაზრდა თავდაუზოგავ შრომაში ათენადამებდა; ეკონომიურად ძლიერ უჭირდა, ვინაიდან სხვადასხვა პოლიტიკური მოძრაობებით გამოწვეული ქაოსი რუსეთის I მსოფლიო ომისკენ მიაქანებდა. ყოველივე ამას უმოქმედია დ. გველესიანის ჯანმრთელობაზე და 1914 წელს იძულებული გამხდარა დაეტოვებინა მოსკოვი.

თბილისში დაბრუნებულს, 1918 წლამდე კვლავ გაუგრძელებია მეცადინეობა ო. შმერლინგის ნატიფი ხელოვნების სკოლაში.

პირველი მსოფლიო ომის დუხჭირ წლებს მოჰყვა ახალი ქართველები, გრანდიოზული ეპოქალური ძვრები — რევოლუციის შედეგად ჯერ რუსეთში (1917 წ.), ხოლო შემდეგ საქართველოშიც (1921 წ.) დამყარდა საბჭოთა ხელისუფლება, რის გამოც დავითის ოჯახში დატრიალდა ტრაგედია — უფროსმა ძმამ, რომამ, იმპერატორის არმიის ოფიცერმა, ემიგრაციას შეაფარა თავი. გველესიანები სიკვდილამდე გულით ატარებდნენ სამშობლოდან სამუდამოდ გადახვეწილი ძვირფასი ადამი-



ანის დაკარგვით მიყენებულ მოუშუშებელ იარაღს.

1921 წლის 1 სექტემბრიდან დ. გველესიანმა მუშაობა დაიწყო „თვალსაჩინო ხელსაწყოთა ინსტიტუტის სამხატვრო-გამფორმებელ განყოფილებაში“ მხატვრად, ხოლო 1922 წლის აგვისტოდან — „საქართველოს მსროლელთა დივიზიის სასწავლო-საკადრო ბატალიონში“ — კვლავ მხატვრად.

სწავლამოწყურებული ახალგაზრდა 1923 წელს ჩაირიცხა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში (რექტორი — პროფ. გ. ჩუბინაშვილი) თავისუფალ მსმენელად, პარალელურად კი განაგრძობდა შრომით საქმიანობასაც — ასწავლიდა თბილისის მე-16 შრომით სკოლაში (1923-24 წ.წ.).



1925 წელს დავითმა აისრულა დიდი ხნის ნატვრა — გახდა სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი. იქ ის დიდი ინტერესით ეუფლებოდა სპეციალობებს გ. გაბაშვილის, ე. ლანსერეს, ე. თათევისიანისა და ი. ა. შარლემანის ხელმძღვანელობით. შეუპოვარი გულმოდგინებითა და სიჯიუტით ქმნიდა ჩანახატებს, ეტიუდებს, პეიზაჟებს, მაგრამ თავისი თავისადმი მომთხოვნი ახალგაზრდა ამით არ კმაყოფილდებოდა, განაგრძობდა ძიებას, ისწრაფოდა პროფესიული სრულყოფისაკენ. დაინტერესებული იყო პორტრეტული ჟანრითაც — ქმნიდა შინაურთა და ახლობელთა პორტრეტებს.

დ. გველესიანის შემოქმედებითი კრედოსა და მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე, სხვა ფაქტორებთან ერთად დიდი გავლენა იქონია იმ შესანიშნავი ახალგაზრდა ნაცნობ-მეგობრების გარემოცვაშიც, რომელთა უმრავლესობამ შემდგომში გარკვეული კვალი დააჩნია ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიას (ე. ახვლედიანი, ალ. ციმაკურიძე, გ. ტაბიძე, პ. პეტრენკო, დ. კაკაბაძე, ლ. გუდიაშვილი, ი. გრიშაშვილი, ვ. სიღამონ-ერისთავი, ქ. მაღალაშვილი, კ. ზდანევიჩი და სხვები).

სტუდენტური ყოფის ფერხულში ჩაბმული დამწყები მხატვრების ცხოვრებას თავისებური ეშხი და ლაზათი შემატა ერთმა თამამმა ქალიშვილმა, რომელიც ვაჟებს ტოლს არაფერში უდებდა; ეს იყო ახლობელთა წრეში „ელიჩკად“ ცნობილი, ელენე ახვლედიანი. მისი ნიჭით დავითიც ყოფილა მოხიბლული, ქალ-ვაჟის გულითად მეგობრობას⁴ კი აკადემიის კედლებშივე ჩაჰყრია საფუძველი. ამაზე მეტყველებს გველე სიანის მიერ იმ პერიოდში შესრულებული ახვლედიანის გრაფიკული პორტრეტის უკან ნადვლიანი იუმორით გაჯერებული მინაწერი ლექსად.

თუ შევადარებთ დ. გველესიანის აღნიშნულ ნამუშევარსა და ქ. მაღალაშვილის მიერ 1924 წელს შექმნილ ელენეს პორტრეტს, მივხვდებით, რომ ისინი ერთ პერიოდშია შესრულებული,

მაგრამ რამდენადაც ორივე მხატვარს ქალი 1924 წელს პარიზის კარლსბადის აკადემიაში იღებდა განათლებას, დავითის პორტრეტი მათ გამგზავრებამდე (ე. ი. 1922 წლამდე) ჩანს შესრულებული.

სტუდენტობის პერიოდიდანვე (1926 წლიდან) დ. გველესიანი აქტიურად იყო ჩაბმული საქართველოს მუზეუმებისა და სამეცნიერო დაწესებულებათა მუშაობაში. მათთვის დოკუმენტური სიზუსტით ასრულებდა ისტორიული და ეთნოგრაფიული შინაარსის შეკვეთებს, ხოლო სამეცნიერო ექსპედიციებს თან დაჰყვებოდა, როგორც მხატვარი. მისთვის ყველაზე ღირსსახსოვარი ყოფილა დიღოეთის ექსპედიციაში მონაწილეობა (ხელმძღ. — გ. ჩიტაია).

1929 წელს დავითი ამთავრებს აკადემიას, ერთი წლის შემდეგ კი მიემგზავრება თელავში⁵ და მუშაობას იწყებს პედაგოგიურ ტექნიკუმში ხატვა-ხაზვის მასწავლებლად.

1932 წელს იგი დაბრუნდა თბილისში — ამჯერად მუშაობა დაიწყო სამხატვრო აკადემიაში პედაგოგად, სადაც სიცოცხლის ბოლომდე კითხულობდა პერსპექტივის კურსს.

თავისი დახვეწილი პიროვნული თვისებების წყალობით დავითმა ვარს შემოიკრიბა კოლეგებისა და მეგობრების წრე. მას ყველაზე მეტად დაახლოებთან (ჯერ კიდევ 20-იან წლებში) პოეტები: ქუჩიშვილი, პეჩალინი, პეტრენკო, თურდოსპირელი, ი. გრიშაშვილი და ვალაქტიონ ტაბიძე. ეს უკანასკნელი მხატვრის უახლოესი მეგობარი გამხდარა და ოჯახშიც თურმე შინაურივით იღებდნენ. 1937 წელს დავითს დაუხატავს გალაქტიონის პორტრეტი, რომელიც პოეტს უზომოდ ჰყვარებია და შინ გამოსაჩენ ადგილზეც ჰკიდებია.

შ. გველესიანის მოგონების თანახმად, გალაქტიონი ამ ტილოზე მთელი ფიგურით ყოფილა გამოსახული, ჩემს ხელთ არსებული ფოტოასლი კი მხოლოდ დეტალია პორტრეტისა, რომლის ადგილსამყოფელიც სიცოცხლის ბოლო წლებში დავითის ძმისათვის უცნობი გამხდარა და მთხოვდა, დაეხმარებოდა



მის დადგენაში (სწორედ ამ მიზნით გადმოცა ფოტოასლი). მისი გარდაცვალების შემდეგ გაეარკვიე, რომ ეს პორტრეტი დაკულია თბილისის ლიტერატურის ისტორიის მუზეუმში. გარდა ამისა, იქვე ინახება გალაქტიონის რამდენიმე პორტრეტული ჩანახატაც (დაწყებული 20-იანი წწ. დასაწყისიდან), მხატვრის ავტოგრაფით. დავითისა და გალაქტიონის ურთიერთობა ცალკე კვლევას იმსახურებს.

30-იანი წლების ძნელბედობის ეპოსემიგრაციაში მყოფი ძმის გამო, მხატვარიცა და მისი ოჯახის წევრებიც განიცდიდნენ პოლიტიკურ ზეწოლას, მაგრამ დავით გველეხიანი მაინც ახერხებდა ნიჭიერ ახალგაზრდებთან დაახლოებასა და, შემოღებისდაგვარად, დახმარებასაც.

აღსანიშნავია მისი და მისი ოჯახის დამოკიდებულება პოეტ პანტილემონ პეტრენკოსადმი, რომელმაც მათი უანგარო დახმარებით შეძლო ვ. ტაბიძის ლექსებისა და „ვეფხისტყაოსნის“ მნიშვნელოვანი ნაწილის ერთ-ერთი საუკეთესო თარგმანის შექმნა რუსულ ენაზე. ამ საქმიანობით გალაქტიონიც დი-

დად ყოფილა დაინტერესებული.

გადმოცემის თანახმად, ეს ახალგაზრდა, ნიჭიერი პოეტი ფრიად საეჭვო ვითარებაში დაღუპულა.

ჭეშმარიტ ღირებულებათა თაყვანისმცემელმა დავითმა, სიცოცხლის რისკის ფასად შეძლო გადაერჩინა პეტრენკოს ხელნაწერები განადგურებისაგან.

მიუხედავად რთული ვითარებისა, დ. გველეხიანი ცდილობდა ფეხი აეწყო ახალი ცხოვრებისათვის — ის ერთ-ერთი პირველთაგანი გახდა „სარმა“-ს⁸ წევრი და გარკვეული წვლილიც შეიტანა მისი ფორმირებისა და განვითარების საქმეში.

დ. გველეხიანი 1926 წლიდან ხანგამოშვებით, ხოლო 1936 წლიდან უკვე აქტიურად თანამშრომლობდა საქართველოს სახელმწიფო ებრაელთა ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმთან.

ვანუზომელია მისი დამსახურება ისტორიკოსებისა და საქართველოში მცხოვრები ებრაელების წინაშე. უდიდესი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სიზუსტით შექმნილი ებრაელთა პორტრეტები, ჩაცმულობისა და წეს-ჩვეულებათა ამსახველი ტილოები, ეტიუდები, ჩანახა-

ტები თუ ყოფითი სურათები გვაოცებს
ებრაული სამყაროს სიღრმისეული
წვდომით*.

წლების მანძილზე დაკვირვებული,
გულმოღვინე და ფაქიზი მუშაობის შე-
დეგად მანვე შესძინა თბილისის სახელ-
მწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუ-
ზეუმს საქართველოს დედაქალაქის მა-
ტერიალური კულტურის ძეგლების ამ-
სახველი 50-მდე ტილო და ნახატი —
სერია სურათებისა სახელწოდებით
„ძველი თბილისი“.

დაუსრუტელი ენერჯის მქონე შე-
მოქმედი 1919 წლიდან სისტემატურად
მონაწილეობდა დროებით გამოფენებ-
შიც.

დ. გველესიანი გამოძეგვლობასთან
თანამშრომლობასაც ასწრებდა — არა-
ერთ იმდროინდელ წიგნსა თუ ჟურნალს
ამშვენებდა მის მიერ შექმნილი შესა-
ნიშნავი ილუსტრაციები. განსაკუთრე-
ბით ხშირად იბეჭდებოდა ისინი საყ-
მაწვილო ჟურნალების — „ნაკადული-
სა“ და „წითელი სხვიის“ — ფურცლე-
ბზე; დავითსავე დაუსურათებია ილია
სიხარულიძის სახელმძღვანელო — „სა-
ბავშვო თამაშობანი ლექსებად“ და მო-
ხეტიალე მუსიკოსის ილიკო ქურხულის
საბავშვო წიგნი — „აქ ტირილი, აქ
ყვირილი როგორ იქნება!“. ამ უკანასკ-
ნელს, მაღლიერების ნიშნად, ერთ-ერთ
ი ეგზემპლარი მხატვრისათვის უჩუ-
ქებია ავტოგრაფით.

იმ პედიორში საქართველოში იბეჭ-
დებოდა საყმაწვილო ჟურნალები სომ-
ხურ და აზერბაიჯანულ ენებზეც. დავით
მათთანაც ინტენსიურად თანამ-
მშრომლობდა.

დაძაბულმა შრომამ, პოლიტიკურმა
ატიმოსფერომ და მძიმე ეკონომიურმა
პირობებმა შეარყიეს მხატვრის ჯანმრ-
თელობა. ცხოვრების უკუღმართობით
მოღლილი და გულგატეხილი დავითი
თანდათან იკეტებოდა შინაურთა ვიწრო
წრეში.

1941 წელს გამოიცა წიგნი „საბჭო-
თა საქართველოს მხატვრები“, რომელ-
შიც ანბანის მიხედვით დაწყობილ მხა-
ტვართა საკატალოგო მონაცემებში ინ-

ფორმაცია დ. გველესიანის შესახებ უკა-
ნასკნელ გვერდზე იყო დაბეჭდილი.

ეს კიდევ ერთი მორალური დარტყმა
იყო — ღირსებაშეღაბულ მხატვარს
თანდათან მკვეთრად გაუუარესდა ჯან-
მრთელობა, მაგრამ მაინც განაგრძობდა
შემოქმედებით მუშაობას. ბოლოს, 1949
წლის 23 აგვისტოს, იგი გარდაიცვალა.
დ. გველესიანი დაკრძალულია თბი-
ლისის „პეტრე-პავლეს სასაფლაოზე“,
ბიძის, დედ-მამისა და ძმის გვერდით —
საფლავზე დვას ერთიანი საგვარეულო
მონუმენტი¹⁰.

სამწუხაროდ, ბოლო ხანებში, გარდა
ბ-ნ ვახტანგ ბერიძისა, თითქმის არა-
ვის გახსენებია ეს შესანიშნავი შემოქ-
მედი; რატომღაც „ქართული საბჭოთა
ენციკლოპედიის“ გამოცემაშიც არ შე-
სულა მისი სახელი.

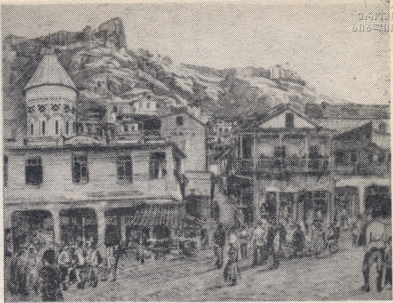
* * *

დ. გველესიანი ეკუთვნის XX ს. უფ-
როსი თაობის მხატვართა იმ რიცხვს,
რომელთა სახელიც განუყრელადაა და-
კავშირებული ქართული სახვითი ხე-
ლოვნების რეალისტურ პრინციპებთან.
მან გარკვეული წვლილი შეიტანა
პორტრეტული და პეიზაჟური ჟანრების
განვითარების საქმეში.

20-იან წლებში პორტრეტზე, გარდა
ქ. მაღალაშვილისა, იშვიათად თუ მუ-
შაობდა ვინმე.

დ. გველესიანმა კი შექმნა შესანიშ-
ნავი გალერეა პორტრეტებისა, რომელ-
თა შორისაც საუკეთესოდ ითვლება სა-
ქართველოს ხელოვნების მუზეუმში და-
ცული „ი. ნიკოლაძის პორტრეტი“. იგი
გამორჩევა შესრულების უზადო ტექ-
ნიკითა და დოკუმენტური სიზუსტით.
ისევე, როგორც იმავე წელს შექმნილი
ზემოხსენებული „გალაქტიონის პორტ-
რეტი“.

დ. გველესიანის ფუნჯს ეკუთვნის
ყველა სოციალური ფენის წარმომად-
გენელ ქართველ მოქალაქეთა (შრომის
გმირი — ა. წიკლაური, სახალხო არ-
ტისტი — თ. ჭავჭავაძე, მხატვარი —
ალ. ციმაკურიძე, სტუდენტი — ელ. ახ-
ვლედიანი, ძველი თბილისის მკვიდრი
მოხუცი ხელოსანი და სხვა), ქართველ



ქვეყანა და საზოგადო მოღვაწეთა (შოთა, სულხლან-საბა, გ. წერეთელი, დ. ჭონქაძე, გ. ერისთავი და ა. შ.); **პოლიტიკურ მოღვაწეთა** (სტალინი, მოლოტოვი, მარქსი და სხვა), **თანამედროვე ტიპათა პორტრეტები** (ნაცნობ-მეგობრები, ოჯახის წევრები, ნათესა-ეები), **ავტოპორტრეტები და ებრაელთა ტიპები.**

აღსანიშნავია იმ პერიოდში შექმნილი ებრაელთა სახეები, რომლებშიც აქცენტირება ხდება ამ ერის ანთროპოლოგიურსა და ეთნოგრაფიულ მონაცემებზე, მაგრამ დამკვეთის ჩარჩოებში მოქცეული მხატვარი მაინც ახერხებს გამოკვეთოს მოდელის ინდივიდუალური ხასიათი და გარკვეული სოციალური ფენის წარმომადგენელთა ტიპიურათავისებურებანი.

ეს ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრები გამოირჩევიან დახვეწილი პროფესიანოლაზმითა და სისადავით.

ებრაელი ტიპების ნიმუშთა უმრავლესობა დაცულია თბილისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში, რომლებიც ყოველივე ზემოთქმულის შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენენ. იგივე ითქმის მხატვრის ნათესავთა

კერძო კოლექციებში დაცულ ებრაელთა პორტრეტებზეც.

საყურადღებოა კერძო კოლექციაში დაცული ნაცნობ-მეგობართა და ახლობელთა პორტრეტული ჩანახატები და ეტიუდებიც. მათში ავტორი უბალო ოსტატობით ახერხებს ჩაგვახედოს მოდელის ემოციათა სამყაროში და გადმოგვცეს განწყობილების წამიერი თამაშის მომხიბველობა.

ორიგინალური გადაწყვეტით გამოირჩევა უფროსი ძმის — რომას — მკერდამდე შესრულებული პორტრეტი, რომელიც ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური პორტრეტის ტიპს განეკუთვნება.

სურათიდან შემოგვქერის დახვეწილ-ნაკეთებიანი მიზიდველი ახალგაზრდა მხოლოდ გაყინული მზერა და თვალიდან გადმომსკდარი სისხლნარევი ობოლი ცრემლი მიგვანიშნებს მისი მოჩვენებითი სიმშვიდის მიღმა ჩაბუდებულ გაუსაძლის ტკივილზე.

საგულისხმოა პორტრეტის სიმბოლური მინიშნებანიც: ფონიდან სახის გამოკვეთა უხეში თეთრი რკალით შარავანდელის ასოციაციას იწვევს, ხოლო მარცხნივ დადებული მუქი ლურჯი ფონი — პესიმიზმისას.

ყავისფერ გიმნასტურაში გამოწყობილ რომას მარჯვენა მხარეზე დახატული აქვს შედარებით მცირე ზომის მეორე სახე (I-ის პერპენდიკულარულად), რომელიც ცისფერ ფონზეა შესრულებული და, უდავოდ, მეორე რომას ოცნების ფერს გამოხატავს.

გვაოცებს II სახის გამომეტყველების გარდასახვა — აქედან წითელზოლიან თეთრსამხრეებიან ფორმაში გამოწყობილი ნიკოლოზ მეორისდროინდელი აწკებილი ოფიცერი გადმოგვეყურებს ამაყი თავდაჯერებითა და ოდნავ შეოცნებებულ ვალებით.

ზემოთ, ცისფერ ფონზე, შესრულებულია ევროპული ქალაქის ფანტაზიან პარკის კუთხის მინიატურული პეიზაჟი, რაც რომას სამუდამო ნავსაყუდელად აღიქმება.

გადმოცემის თანახმად, პორტრეტი შესრულებულია 20-იანი წლების დასასრულს, როცა რომა უკვე ემიგრანტი იყო.

დავითს უცდია მონატრებული ძმის ხატების აღდგენა — ფაქიზი სიყვარულითა და ძლიერი სულიერი ტკივილით დაწერილ ამ პორტრეტზე თვალნათლივ იკითხება ცხოვრების ქარბორბალაში მოხვედრილი ადამიანის ბედი, მისი ოცნება და უღმობელი სინამდვილე, პიროვნების ორად გაზღვრისა და გვემის ჭეშმარიტად შემზარავი სახე.

პორტრეტულ ჟანრში ყველაზე საგულისხმო დ. გველესიანის ავტოპორტრეტებია. რამდენიმე მათგანისათვის თვალის გადავლებითაც კი ჩვენთვის ნათელი ხდება მთელი მისი განვლილი ცხოვრება.

ავტოპორტრეტებიდან უნდა აღვნიშნოთ მუყაოზე, ზეთის საღებავებით, ძარღვიანი მონასმით, თითქმის მონოქრომატულ მოვარდისფრო-ყავისფერ გამაში შესრულებული ნამუშევარი.

მხრებამდე დახატულ ამ ავტოპორტრეტში გვიხილავს ნახევარპროფილში ჯიქურმაცქერალი ვაკაკის სახე, რომლის თითოეულ ნაკვთშიც ძალუმად იგრძნობა პიროვნული ძალა, ახალგაზრდული შემართება და შეუპოვრობა.

მეორე — წელამდე შესრულებული ავ-

ტოპორტრეტიდან შემოგვეცქერის სერიოზული, მტკიცედაგემოკრული და ძლიერ ნაღვლიანი ახალგაზრდა. მას ისე დანდობით ჩამოუყრდენია თავი მარცხენა ხელის გაშლილ მტევანზე, რომ ნეკს წარბის კუთხეც კი დაუნაოჭებია; მარჯვენა ფანჯარი უჭირავს და ისე იყურება, თითქოს თავის სარკულ ანარეკლს ჩაპღრძავებიაო.

მკერდამდე შესრულებულ მესამე ავტოპორტრეტზე (1929 წ.) ვხედავთ პროფილით მდგარ, თავდაზრილ, ჭკვიანსა და პიროვნული ღირსებით სავსე ახალგაზრდა მამაკაცს, რომელიც ცხოვრებას ღრმად ჩაუფიქრებია, ანთებულ თვალთა გამოხედვა კი ერთ წერტილს შეჭყინვია.

მეოთხე ნამუშევრიდან უკვე მოტეხილი, ირიბადმომზიარალი ხნიერი მამაკაცი შემოგვეყურებს უნდო, იჭვნეული გამოხედვით; მას მოკლე, გამეჩხრებული ჭაღარა ასწეწია და პერანგის საყელოც შესჭმუჭვნია.

პასპარტუსავით გამოყოფილი ფონი სახის მხარეს შავია და კიდევ უფრო აძლიერებს ემოციურ შთაბეჭდილებას, ხოლო სახის ნაკვთებსა და საყელოზე „ბელილით“ დაყოლებული კონტური უნებურად „რომას პორტრეტის“ სიმბოლური გააზრების ანალოგიას იწვევს.

ბოლო, მეხუთე ავტოპორტრეტზე ჩვენ ვხედავთ გამხდარ, დადარულსახიან, სიმპათიურ მხატვარს, რომელიც თეთრ პერანგში, პალსტუნსა და კოსტუმშია გამოწყობილი.

მას თმა მხოლოდ საფეთქელებთანაა შერჩენია, ფოსოებში ღრმადჩამჯდარ თვალებში სიცოცხლის სხივი ჩააქრობია, ხოლო მისი გამოფიტული, დინჯი და ნაღვლიანი გამოხედვა უნებურ გულისტკივილსა და სიბრალულს იწვევს. გვაძრწუნებს მისი პასიური დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი — გამოხედვაში იგრძნობა რაღაც ავადმყოფური ნაღველი, რაც ხელოვნურად ვაწეილი სხეულის პროპორციებშიც პოულობს გამოხატულებას.

ავტოპორტრეტი შესრულებულია ფანქრით, დახვეწილი პროფესიონალიზმით. მასში აქცენტი გაკეთებულია მხა-



ტვრის სულიერ განწყობილებაზე, რასაც ხაზს უსვამს მკვეთრი შავი ფონიც, რომელზედაც მკაფიოდ იკითხება ჭალარათმიანი სახის თითოეული ნაკვთი.

ვფიქრობ, აქ განხილული რამდენიმე პორტრეტიდან და ავტობორტრეტიდან ნათლად ჩანს ამ ნიჭიერი ხელოვანის თვითმყოფადი და განუმეორებელი ხელწერა.

* * *

10-იანი წლებიდან დ. გველესიანი ინტენსიურად მუშაობდა პეიზაჟურ ჟანრშიც.

მაშინ, საქართველოში ეროვნული თვითშეგნების გაძლიერების პერიოდში, მრავალთან ერთად, დავითიც ნაზი ნაღველით ეთხოვებოდა თითქმის უკვე წარსულს ჩაბარებული ძველი თბილისის განუმეორებელ კოლორიტსა და ძველქალაქურ ყოფას და დოკუმენტური სიზუსტით აღნუსხავდა მას თავის ქმნილებებში.

დ. გველესიანის ყველაზე ადრეულ პეიზაჟებად მიჩნეულია თბილისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში დაცული, 1921 წლით დათარიღებული „ძველი თბილისი“ და „ფეთხანის აღმართი“, მაგრამ მ. მექმა-

რიაშვილის¹¹ მიერ ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ IV საერთაშორისო სიმპოზიუმზე (1983 წ.) მოხსენიებული ნამუშევარი — „ეკლესია თელავის სასაფლაოზე“ — გაცილებით ადრინდელი უნდა იყოს. ამ ვარაუდს ადასტურებს მისი მონაწილეობაც მეორე გამოფენაში.

მომხსენებელი ამ სურათს (სამ ნამუშევართან ერთად — „ბოტანიკურ ბაღში“, „ვერის ბაღის დაღმართი“ და „ეტიუდი ორთაქალაში“) დაკარგულად მიიჩნევს. მისთვის შესრულების ტექნიკაც უცნობია.

ზემოხსენებული პეიზაჟი გამოფენის შემდეგ წლების განმავლობაში ამშვენებდა მხატვრის ძმის სამუშაო კაბინეტს, გარდაცვალების მერე კი მისი დედაშვილის — სულხან ვახვახიშვილის — მიერ გადმომეცა მე (დანარჩენი სამი ნამუშევრის ადგილსამყოფელი, სამწუხაროდ, ჩემთვისაც უცნობია).

„ეკლესია თელავის სასაფლაოზე“ თვალისათვის მეტად სასიამოვნო, ნაღველიანი სიმყუდროვით გაუღენთილი პეიზაჟია. იგი არაა გრაფიკული ნამუშევარი, როგორც მ. მექმარიაშვილი თვლის, არამედ შესრულებულია მუყაოზე ზეთის საღებავებით.

კომპოზიციის ცენტრში დახატულია



ბუნქნარი, ცაცხვითა და ორი კვიპაროსით გარშემორტყმული სამრეკლოიანი პატარა ეკლესიის აღმოსავლეთის მხარე, ხოლო წინ, ამწვანებულ ბორცვზე, მონანს ალგეთისქვიანი ობოლი საფლავი. კოლორიტში დომინირებს მწვანესთან კარგად შეპირისპირებული ოხრა.

20-იანი წლების დასაწყისს — ექსპედიციების პერიოდს უნდა მიეკუთვნებოდეს მთათუშეთის პეიზაჟების ჩანახატები და ეტიუდები, მაგრამ თუ დ. გველესიანის შემოქმედებაში ლანდშაფტურ პეიზაჟს სპორადული ხასიათი ჰქონდა, ქალაქური პეიზაჟი უკვე ძირითად თემად გვევლინება.

ძველი თბილისისადმი მიძღვნილი სურათები ყველაზე ნათელი და მეტყველია და წარმოადგენს მისი შემოქმედების მწვერვალს.

დ. გველესიანმა შეუდარებელი ოსტატობით აღბეჭდა ძველი თბილისის მრავალი უბანი ვიწრო, მიხვეულ-მოხვეული ქუჩაბანდებით, ორივე მხარეს მჭიდროდ განლაგებული გადმოკიდებულ-აივნიანი შენობებით, მოკირწყლული მოედნებით, ეკლესიებით, ციხე-გალავნებითა და კლდეზე მერცხლის ბუდე-სავით მიშენებული სახლებით.

მას, დ. კაკაბაძისგან განსხვავებით, მაყურებელი უშუალოდ შეჰყავს კადრში — გვაძლევს პეიზაჟს „შიგნიდან“. მხილველის მხედველობა, დაწყებული სურათის კიდიდან, დინჯად მიუყვება ქუჩების მიმართულებას და იტვირთება ყოფიერების წყნარი, მყუდრო ატმოსფეროთი: ზღურბლზე ჩამომჯდარი, საკერავზე თავდახრილი ქალი, მზეზე მთველმარე მოხუცი, საფეხურებზე ან კიბის მოაჯირზე ჩამომსხდარი ბავშვები, ქუჩაში მოჩაქჩაქე, დატვირთული სახედრები, ღია კარებში დროებით უსაქმოდ აყუდებული მედუქნე, აივანზე ვამოსამზეურებლად გამოტანილ ხალიჩებზე გადმოშდგარი ქალები და ა. შ. — იმდროინდელი ქალაქის ყოველდღიური ყოფის ისეთივე განუყოფელი ნაწილია, როგორც მოხარატებულ-ჩუქურთმებიანი აივნები, მოკირწყლული შუკები, შიდა ეზოები და მოედნები, ანდა ერთმანეთ-

ში ჩახლართული, ძველისძველი კაბებიანი აღმართები.

ამ პეიზაჟებში ადამიანთა და ცხოველთა ფიგურები ისე პატარაა, რომ, არსებითად, გარდაიქმნებიან სტაფაჟში.

დ. გველესიანი მკაცრად იცავს არქიტექტურული გამოსახულების აკოუმენტურობას, მაგრამ არასოდეს აკეთებს ამას სურათის მხატვრული ღირებულების საზიანოდ. ის ვირტუოზული ოსტატობით გადმოგვცემს ქვის, აკურის, მობათქაშებული კედლისა თუ ხის აივნების ფაქტურას ამასთანავე კომპოზიციებში მათ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას არ ანიჭებს — მის ნამუშევრებში ყველაფერი საერთო ყოფითაა გაერთიანებული, თვით ავტორიც კი თითქოს იმავე ჰაერით სუნთქავს, რომლითაც ამ უბნების მობინადრენი.

არანვეულებრივი გულმოდგინებით შესრულებული ეს გრაფიკული ნამუშევრები გამოირჩევიან სასიამოვნო, გაწონასწორებული კომპოზიციებით, უშეცდომოდ აგებული პერსპექტივით, რაკურსის საოცრად ზუსტი მონახვით და ფაქტურის გადმოცემის უზადო და დახვეწილი ოსტატობით. მათი ხილვისას გვხიბლავს და გვაოცებს შორეული სიღრმის გამონატულუბაცა და გრაფიტის ფანქრის შესაძლებლობების გამოყენებაც.

დ. გველესიანის პეიზაჟებში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს განათება — კომპოზიციას ავსებს მზის სხივი, რომლის წყალობითაც შეიძლება წლისა თუ დღის დროის დადგენა, სიღრმის შთაბეჭდილებას კი აძლიერებს გამჭვირვალე ნისლით შეზურული უკანა პლანი და წინ ჰაერით დაღლუევებულ საგანთა მოხაზულობა.

მხატვარი მუშაობს მსხვილწვერიანი რბილი ფანქრით, რომელიც შუქრდილის ვარირების საშუალებას იძლევა ღია ტონიდან ყველაზე მუქ ტონამდე, შუქ-ჩრდილის გრადაციის ფართოდ გამოყენებით კი ავტორი აღწევს გამოსახულების მხატვრულობას. დ. გველესიანთან არც შტრიხსა აქვს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, ისინი მხოლოდ



ფორმის გამოძვლავნება-დაზუსტებაში გვეხმარება.

ფანქრის სულ რამდენიმე მონასმით მხატვარი ახერხებს გადმოგვცეს ურთულესი არქიტექტურული დეტალები, შენობის მთელი კომპლექსი. სწორედ ამან განაპირობა ის, რომ მან დამსახურებულად მოიპოვა ერთ-ერთი საუკეთესო ქართველი გრაფიკოსის სახელი.

ამავე მუზეუმშია დაცული მისი ფერწერული ტილოებიც: „ნარიყალას უბნები“ და „ძველი თბილისის კუთხე“.

როგორც ბ-ნი ვ. ბერიძე¹² აღნიშნავს, ისინი დაწერილია თავშეკავებულად, ყოველგვარი გარეგნული ეფექტის გაანგარიშების გარეშე და მათში ყოველივე ექვემდებარება ამოცანას, მიაღწიოს ისეთ მხატვრულ დახასიათებას, რაც ჭეშმარიტად შექმნიდა თბილისის სპეციფიკურ კოლორიტს.

ეს პეიზაჟებიც სასიამოვნოა თვალისათვის, მშვენივრად შედგენილი კომპოზიციები, ფერშიც ზომიერია. ავტორი ხაზს არ უსვამს მოტივის ფერწერულობას, არ ეძებს რაკუსებრივ ეფექტურობას და სტილიზაციისაგან შორს მდგარ არაჩვეულებრივ პერსპექტივებს. აქ კომპოზიციები ძირითადად ფრონტალურადაა გადაშლილი, ხოლო სუბიექტური მომენტი, როგორც ყოველთვის, უკანა პლანზეა დახეული.

10-იან-20-იან წლებში არა ერთმა პოეტმა და მხატვარმა შეასხა ხოტბა: ძველ თბილისს (დ. კაკაბაძემ, ალ. ციმაკურიძემ, ვ. სიღამონ-ერისთავმა, ზ. ვალიშვიტსკიმ, კ. ზდანევიჩმა, ბ. ფოგელმა, ე. თათევისიანმა, არქიტექტორმა — ნ. სევეროვმა, პოეტმა — ი. გრიშაშვილმა და სხვებმა), თითოეულმა მათგანმა შემოქმედებითი ხედვის პრიზმაში გარდატეხილი რეალობიდან შექმნა თავისი განუმეორებელი თბილისი, მაგრამ „დ. გველესიანმა და დ. კაკაბაძემ ყველაზე თანმიმდევრულად ასახეს მისი თავისებური, მომაჯადოებელი კოლორიტი: თუ დ. კაკაბაძემ მოგვცა განზოგადებულ-დეკორატიული და სტაბილური ქალაქის სახე, დ. გველესიანის კომპოზიციებში ის თვალწინ გვეშლება გაცილებით კამერულად — ჩვეულ ყო-

ველდიურობაში“¹³, მაგრამ ეს ნამუშევრები გაჯერებულია ნაზი, ლირიკული პოეზიით.

ისინი, ქართულ სახვით ხელოვნებაში, კომპოზიციის აგებითა და ღრმა პოეტური გამომსახველობით ყველაზე ახლოს დგანან ალ. ციმაკურიძის ძველი თბილისის ფერწერულ ხედვებთან, ხოლო მათში გამოხატული ძველსაღმის მოწიწებითა და თავყვანისცემით ერთგვარად ეხმარებიან ძველი თბილისის უბადლო მომღერლის — ი. გრიშაშვილის პოეტურ ქმნილებებს.

დ. გველესიანის მიერ შექმნილი ნამუშევრების ძირითადი ნაწილი დაცულია თბილისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ, ხელოვნების სახელმწიფო და საქართველოს ლიტერატურის ისტორიის მუზეუმებში, გარკვეული ნაწილი — ნათესავთა კერძო კოლექციებში, ხოლო თითო-ოროლა ნამუშევარი — ქუთაისის, თელავის, ყვარლის, თიანეთის, ყაზბეგის, საგურამოსა და ახალციხის მუზეუმებსა და საზღვარგარეთის კერძო კოლექციებში.

დაბოლოს, არ ვიცი, რამდენად მკაფიოდ შევძელი წარმომჩინა ამ ჭეშმარიტად ქართული სულისა და ხელწერის მქონე მხატვრის ცხოვრებისა და შემოქმედების ობიექტური სურათი, მაგრამ, ვფიქრობ, ეს შრომა უშედეგო არ ყოფილა, რადგან საზოგადოებას გავაცანი უსამართლოდ მივიწყებული მხატვრის რამდენიმე ნამუშევარი.

შენიშვნები

1. რ. გველესიანი — (1888-1949) — იმპერატორის არმიის ოფიცერი, მაღალი სამხედრო თანამდებობის პირი. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებასთან დაკავშირებით ემიგრაციაში მცხოვრები (ჭერ პოლონეთში, II მსოფლიო ომის დროს კი — პარიზსა და ლონდონში). დაკრძალულია ლონდონში (ძმის ოჯახში ინახება მისი საფლავის ფოტო).
2. დ. გველესიანი — პაპის (დედის მზრიდან) — დაეთ რომანის ძე ჭავჭავაძის სენია.
3. შ. გველესიანი — (1900-1980) — სიცოცხლის ბოლომდე საქართველოს ვაჭრობის სამინისტროს წამყვანი ეკონომისტი, კითხულობდა ლექციებს თბილისის სახელმწ. უნივერსიტეტსა



და სავაჭრო ტექნიკუმში. დაკრძალულია თბილისის „პეტრე-ბავლეს სასაფლაოზე“ (ნ. ვ.).

4. ისინი თელავიდან იცნობდნენ ერთმანეთს. ერთ (ნადიკერის) უბანში ცხოვრობდნენ (თითქმის კარის მეზობლად, (ნ. ვ.).

5. იქ დიდის სახლში გაიციო „მიშა ანდრუ-ლაძის დაწყ. სკოლის“ მასწავლებელი ქალი — თამარ რობიაშვილი (სოფ. ტიბაანიდან), რომელზედაც დაქორწინდა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს კავშირი უიღბლო და ხანმოკლე გამოდგა; არც შემყვიდრე შერჩენიათ (მათი გოგონა რამდენიმე დღისა გარდაიცვალა). (ნ. ვ.)

6. დ. გველესიანის დედა და დეიდები, ბრწყინვალედ ფლობდნენ რუსულ და ქართულ ენებს. პეტრენკოს აწვდიდნენ ზუსტ რუსულ პროზაულ თარგმანებს. არკვევდნენ ქართული ენის სპეციფიკურ ნიუანსებში და რითმისა და მუსიკალობის აღსაქმელად ხმამალა უკითხავდნენ ქართულ ტექსტებს. მათ დიდ დამსახურებაზე მოწმობს პეტრენკოს დედის ლექსიც, რომელიც შვილის გარდაცვალების შემდეგ დაწერა და უძღვნა დავითის დედას:

«От всей души и сердца (Портрет я сей дарю) Погибшего во цвете (Со славою во всю): славу имени Создавший (Он загадочно погиб:) Как преступником остался (Совершилось... в один миг.) Это тайна так осталась (Не разгаданной никем) Все слезами обливались, (А преступник как ни в чем!..) Преступника ответ:) Петренко нет! — (Он в Куре —) бросился при мне!»

ქვეშ: На память: второй матери от первой матери дорогого Сына горем Убитой А. Петренко.

(ანა გეტხის ასული პეტრენკო) დაკრძალულია „პეტრე-ბავლეს სასაფლაოზე“ (ნ. ვ.).

7. „ვეფხისტყაოსნის“ ეს თარგმანი 1983 და 1984 წწ. გამოიცა საქ. მეც. აკადემიისა და შ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის მიერ. (ნ. ვ.)

8. „სარმა“ — საქართველოს რევოლუციურ მხატვართა ასოციაცია; 1929 წ. გამოეცა 1927 წ. მამა-შვილ თოძეების მიერ დაარსებულ „ქართველ მხატვართა ასოციაციას“ და დამოუკიდებელ ორგანიზაციად ჩამოყალიბდა.

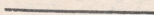
9. დავითს ამავე მუზეუმის შეკვეთით შეუქმნია საკმაოდ დიდი ზომის სქემა-პლაკატი ადამიანის ევოლუციის შესახებ (დარვინის თეორიის მიხედვით) პირველყოფილი მღვთმარობიდან დღემდე (კედლის მხატვრობა). ეს ნამუშევარი მუზეუმის სხვა შენობაში გადასვლის შემდეგ განადგურებულია (შ. გველესიანის მოგონებიდან).

10. მონუმენტი დაიდგა დავითის მამის მიერ მამის — რომანოზ გველესიანის საფლავზე, რომელიც დროთა განმავლობაში საგვარეულოდ იქცა (ნ. ვ.).

11. მ. მეძმარიაშვილი, „თბილისი XX ს. 10-იან-20-იან წწ“-ში ქართველ მხატვართა გრაფიკაში“, ქართ. ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983 წ., გამომც. „მეცნიერება“, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის სტამბა, გვ. 4.

12. В. Беридзе, Н. Езерская «Искусство Советской Грузии», 1921—1970, живопись, графика, скульптура, изд-во «Советский художник», М., 1975 г., 67—69.

13. მ. მეძმარიაშვილი, იქვე, გვ. 4.



საქართველოს

შ ა კ ი ტ ი

(რედაქცია აგრძელებს „ბიჭვინთა-ქობულეთის ახალგაზრდა დრამატურგთა ზემინარის“ მონაწილეთა პიესების ბეჭდვას)

თავშესახვევი სანახარობა ორ განყოფილებად

თეატრში მოსულ მაყურებელს თავიდანვე საზეიმო განწყობა უნდა შეუქმნათ. მაყურებლის განწყობას ხომ ზოგჯერ თითქოსდა ისეთი უმნიშვნელო დეტალებიც კი განაპირობებს, როგორცაა პროგრამების გამყიდველის მომღიპარი სახე, ან კაპელდინერის თავაზიანი მოპყრობა. ამიტომაც კარგი იქნებოდა, მაყურებლის სათანადო განწყობაზე ზრუნვა უკვე თეატრის მისადებსა და ფოიეში დაგვეწყო. ამისთვის კი, ზემოთ აღნიშნულის გარდა, სხვა უამრავი საშუალებაც არსებობს. მაგალითად: შემოსასვლელი ბილეთების თეატრალიზებულიად შემოწმება, თეატრის მომსახურე პერსონალის, თუნდაც იგივე კაპელდინერებისა და პროგრამების გამყიდველთა საკარნავალო კოსტუმებით მოკაზმვა, ან კიდევ პატარა იმპროვიზებული სახუმარო მუსიკალური ნომერი თეატრის ფოიეში, ამასთან, არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ დღევანდელი სანახარობა შაპიტოში, ანუ ცირკში ეწყობა. ამიტომაც არავისთვის არ უნდა იყოს მოულოდნელი, თუ თეატრის შემოსასვლელთან აკრობატს ან ფონგლიორს შეხვდება.

დიახ, დღეს ყველაფერი დასაშვებია, რაც საზეიმოა. და, თუმცა, ჩვენს წარმოდგენას ძნელად თუ დაერქმის კომედია, იგი მაინც გულისხმობს იმ ზეაწეულ განწყობილებას, რომელიც ერთდროულად მზიარულებასაც მოიცავს და რაღაც იდუმალებით აღსავსე მოლოდინსაც.

პირველი პირი

1. პიანისტი -

ოცდაათიანი წლების მოდის ტანსაცმელში გამოწყობილი ინტელიგენტია. ახლა დაახლოებით ას ოცი წლისაა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც ღალატობს თავის დაახლოებით ას ოცი წლის მეუღლეს. ღამ-ღამობით ის თავისი ხმელი თითებით ვნებაღვსილი ელამუნება ხოლმე ქვეყნად არსებულ და არარსებულ ჰეტერათა შორის უმშვენიერესს - ფორტეპიანოს. შაპიტოში დიდი ხნის წინათ მოვიდა და მას შემდეგ მისი უცვლელი აკომპანიატორია. ხუმრობაში არ ჩამომართვათ და, სხვათაშორის, დედამიწის ზურგზე ვერ ნახავთ მასზე ვირტუოზულად რეგტაიმის შემსრულებელს. სწორედ ამის გამოა, მაესტროს ყველა მეტსახელად რეგს რომ უწოდებს. თქვენც, დაე, ასე იცნობდეთ მას.

2. შ ა პ ი ტ ო ს დ ი რ ე კ ტ ო რ ი —

სამოც წელსაა უკვე გადაცილებული, მაგრამ ისე მხნედ გამოიყურება, რომ ციხედაც მტის ვერაფრით მისცემ. მუდამ ფუსფუსებს და ციბრუტივით ტრიალებს, რითაც ძალიან საქმიანი და მოუღლეელი ადამიანის შთაბეჭდილებას სტოვებს. დალა რა არის, თითქოს საერთოდ არ იცისო, სულ ისეა მომართული და აღტივებული, რაც მისი თანამდებობის კაცისთვის უდაოდ აუცილებელი თვისებაა. ისე კი, ალბათ ყველაფერს დათმობდა საკუთარი პატარა სახლი რომ ჰქონდეს სადმე მყუდრო სოფელში, სადაც მშვიდად გაატარებდა თავისი სიცოცხლის დარჩენილ წლებს.

3. მ ო მ თ ვ ი ნ ი ე რ ე ბ ე ლ ი ქ ა ლ ი —

ორმოცდაათი წლისაა, მაგრამ ცდილობს უფრო ახალგაზრდად მოგვაჩვენოს თავი, რაც ზოგჯერ ღიმილსა და სიბრაღულს იწვევს.

4. ნ ი უ ფ ა უ ნ დ ლ ე ნ დ ი „ რ ო მ ე ო “ —

ადამიანებთან ხანგრძლივი ურთიერთობის შედეგად ყველა თითქმის დავიწყებია, თუმცა ადამიანთა ენასაც ვერ ვერ ფლობს რეგულარულად.

5. კ ლ ო უ ნ ი —

დღევანდელი სანახაობის ამ პერსონაჟის შესახებ, რაოდენ უცნაურადაც არ უნდა მოგეჩვენოთ, ავტორმაც ზუსტად იმდენი იცის, რამდენიც თქვენ. და რადგანაც ასეა, მოდით, ვისარგებლოთ დედუქციის მრავალგზის გამოცდილი მეთოდით (მით უფრო, რომ ქვემოთ ასახული ამბავი არაა მოკლებული დეტექტივისთვის დამახასიათებელ ინტრიგას) და ამ ხერხით გავიკვლიოთ გზა პერსონაჟის სულისაკენ. ამ ადამიანის ფესტიკულაცია, მიმიკა, საუბრის მანერა ღრმად კულტურული და, ასე განსაჯეთ, არისტოკრატიულია. მეტიც, მასხარას სახუმარო სამოსის ნაცვლად, შავ ფრაკსა და ცილინდრში რომ იყოს გამოწყობილი, ინგლისის ლორდთა პალატის წევრი უფრო გვეგონებოდათ, ვიდრე კლოუნთა პროფესიის ერთ-ერთი წარმომადგენელი. მაღალ შუბლზე ოდნავ შესამჩნევი ჰორიზონტალური ღარები გასჩენია. სახე ვაჟაკური, მაგრამ ავადმყოფურად ფერმკრთალი აქვს, რაც საფეთქლებთან გამობერილ ძარღვებს კიდევ უფრო გამოჰკვეთს. უპეებთან შესიებულ მეტყველ თვალებში ცხოვრების პერიპეტეიებში დაქანცული ადამიანის სული და გონება ჩანს. დამთრგუნავ ფიქრებს მისი თავის ქალა თითქოს დასანგრევად გაუმეტებიათ, რაზეც საფეთქლებთან დაბერილი ძარღვებიც მოწმობს. სასოწარკვეთილების სენით შეპყრობილი მისი სული კი, გატანჯული, როგორც უდაბნოში მოხეტიალე ქანცაწყვეტილი მამურალი, ცინიზმის ოაზისს შეფარება.

6. კ ა რ მ ე ნ ი, მ ო ხ უ ც ი მ ო ც ე კ ვ ა ვ ე —

ინვალიდის ეტლს მიჯაჭვული ეს ოდესღაც მომხიბვლელი ქალი, ხმოვანი კინოს ეპოქაში შემთხვევით მოხვედრილ მუნჯი კინოს ვარსკვლავს მოგვაგონებს, მასზე ფიქრისას, უნებლიეთ ჰაინეს ერთი ცნობილი ნათქვამი მახსენდება: „ყოველი ადამიანის საფლავის ლოდის ქვეშ დამარხულია მთელი ქვეყნიერების ისტორია“. დიახ, თითქოს სწორედ მთელი ქვეყნიერების ისტორია დაგორავს ინვალიდის ეტლით სცენაზე ამ მოხუცთან ერთად.



7. უცნობი კაცი -

თუ მოხუც კარმენს დაეჯერება, მას ჯერ კიდევ ლამაზი სახე აქვს. თუმცა, ჩვენს შპაიტოში ადამიანებს სახეები ამინდით მალე ეცვლება.

8. ჯალათი -

შარვალზე გასაღებების აცმა ჰკიდა, რომელიც სიარულისას შინაურ პირუტყვზე გამობმული ეჟვანივით ჟღარუნობს.

9. სიკვდილმისჯილი -

.
.
.

წარმოდგენაში აგრეთვე მონაწილეობენ შაპიტოს სხვა მსახიობები და კიდევ - ორი აგენტი, რომლებიც ერთნაირ შავ ლაბალებში არიან გამოწყობილი და, საერთოდ, გაჭრილი ვაშლივით ჰგვანან ერთმანეთს.

მოქმედება შეიძლება ხდებოდეს ყველგან - შაპიტო ხომ „მოგზაური ცირკია“.

მოქმედების დრო - მე-20 საუკუნის მიწურული.

პირველი განყოფილება

სცენაზე მძიმედ დაშვებული ფარდა სრულად ფარავს რამპის იქითა მხარეს და ყოველივეს კლასიკური თეატრის იერს სძენს. ჩაბნელებულ დარბაზში საზეიმოდ გაისმის ინტროდუქცია ლეონკავალოს ოპერისა „ჯამბაზები“; რომელიც მუსიკალურ ფონად გაჟვევება პირველ სცენას და მხოლოდ მაშინ შეწყდება, როცა კლოუნი თავისი მონოლოგის კითხვას შეუდგება. სპექტაკლში ეს მონოლოგი უშუალოდ ინტროდუქციის გაგრძელებად უნდა აღიქმებოდეს, ზუსტად ისევე, როგორც ოპერაში პროლოგი.

ნელ-ნელა იხსნება ფარდა. ჩაბნელებულ სცენას უჩუმრად ეპარება მკრთალი ფერები. მოყვითალო ბინდ-ბუნდში იკვეთება დეკორაციის კონტურები. სცენა წარმოადგენს საცირკო სანახაობათა არენას. მარცხნივ - შავი როიალი და პიანისტის სკამი დგას. როიალზე დამჭკნარი მიხაკები ყრია. როიალის ქვეშ მწოლიარე მამაკაცის სილუეტი მოჩანს, რომელიც დროვამოშვებით ხვრინვით ახსენებს თავს მაყურებელს. მარჯვნივ, სიდრმეში, შავი ხავერდის ფარდაჩამოფარებული კარის ჩარჩოა. სცენის თავზე ერთმანეთის საწინააღმდეგო მხარეს მიმართული გზის „მაჩვენებელი“ ისრები კონწიალობს. მათ გვერდით ცირკისთვის ჩვეული აქსესუარებია: აკრობატიული თოკის კიბე, რომელიც იატაკიდან საკმაოდ მოშორებით ჰაერშივეა გაწყვეტილი და რკინის ძელებს შორის გაჭიმული ბაგირი მასზე მოსიარულეთათვის აგებული პატარა სადგომით, რომელზეც ვიოლონჩელი დევს. სცენის სიდრმე მონაცრისფრო ნაჭრით არის დაფარული, რომელიც ისეა გაწყობილი, რომ სცენას შაპიტოს არენის ფორმას სძენს. ნაჭრის შუაში ამოჭრილი ხვრელი კი არენაზე გამოსასვლელად გამოიყენება.

ჩუმად ისმის ვიოლონჩელზე უხეშად აღებული ბკერები, თითქოს ვიღაც დაჟინებით სიმებს ხერხავდეს. აკრობატიული კიბით, ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ ტანსაცმელში გამოწყობილი კლოუნის როლის შემსრულებელი მსახიობი



ეშვება. მხარზე სპორტული ჩანთა ჰკიდია. პერსონაჟის სცენაზე ჩამოსვლა სთანავე კიბე საწყის მდგომარეობას უბრუნდება. მსახიობი ჩანთას ხსნის და იქიდან ამოღებულ კლოუნის სამოსს იცვამს.

კლოუნი — (მაყურებელს) მაპატიეთ გულახდილობისათვის, მაგრამ მიკვირს სირცხვილით თვალებში როგორ მიყურებთ? ძალიან მიკვირს. თუმც გიყიდიათ ბილეთი, პატიოსნად გადაგიხდიათ თეატრში შემოსვლისათვის დაწესებული თანხა და რბილ სავარძლებშიც კულტურულად სხედხართ, მაინც უნდა გისაყვედუროთ. გატყობთ, ვერ ხედვებით რაზე ვლაპარაკობ. აკი მეც ვიყურებთ თვალებში, ჰოდა, თვალებმა გააყიდათ. ალბათ ფიქრობთ, — რას მიედ-მოედება ეს კაციო. ზოგიერთი, უკეთეს შემთხვევაში, როლის სპეციფიურობით თუ ხსნიან ჩემს ასეთ გამოხდომას. მაგრამ არც ერთნი ხართ მართალნი და არც მეორენი. თუ შეიძლება ასე ითქვას, ეს ის შემთხვევაა, როცა მასხარა არ მასხრობს. ან კი რა მემასხრება... აგერ, ამ კიბეს ხომ ხედავთ? რა ხანია რაც ყოველ დღით, მაძალი დაყვილებას ვერ ასწრებს, რომ ფეხზე ვლგები, მოვდივარ მერე აქ და ზედ ვძვრები ხოლმე. ახლა ალბათ იმასაც იკითხავთ — რა უნდა, რომ დაძვრება ზემოთ-ქვემოთო. რა უნდა მინდოდეს, მაიმუნი ხომ არა ვარ, დილაადრიან თოკზე ძრომიალი მსიამოვნებდეს. მაგრამ აბა ავტორს ჰკითხეთ?! მიზანსცენის აგებაო, საინტერესო გადაწყვეტაო, ავანგარდისტული ხელებაო. ჩვენი ჯანმრთელობა კი სულ არ აღელვებს. ჰოდა, თქვენი რომ ვიყო, ავიღებდი და პროტესტის ნიშნად ერთხელაც არ შემოვღვამდი ფეხს ამ დაწყვეტილ სპექტაკლზე.

მაგრამ თქვენ ამას არ იზამთ, რადგან მისი თანამზრახველები ხართ და რაც უფრო მძაფრია სიუჟეტი, თუნდაც ჩვენი ჯანმრთელობის ხარჯზე, მით მეტ სიამოვნებას განიცდებთ იგი. (პაუზის შემდეგ) სულ მეშინია, სიძველისაგან გამხმარი ეს კიბე, ერთხელაც იქნება, ჩამოწყდება და ამ მტვრიან სცენაზე ამოხდება მარტოკას სული. (იღუპალი ხმით) სიზმრებს კარგა ხანია აღარ ვნახულობ. ბავშვობის მერე, ერთიც არ მინახავს. წუხელ ღამით კი საშინელი რამ დამესიზმრა. ვითომ კიბე ვილაკამ გადამიჭრა და ძირს ჩამოვვარდი. მიწაზე დატეხილხან ჩემი სხეული ცალკეულ ნაწილებად დაიშალა. ტკივილისაგან სიკვდილს ვნატრობდი, მაგრამ განგებამ, თითქოს დამცინაო, სიცოცხლე შემინარჩუნა. სისხლში ცურავდნენ და წურბელებივით იკლაკნებოდნენ ხელები. თითები მივრალი კაცივით დალასლასებდნენ. თავის ქალას კი თმა ისე ერთიანად დასცვივდა, გვერნებოდათ, უხილაემა დალაქმა სამართებელით გადაუარაო. უცებ, სრულიად გარკვევით დავინახე ჩემი საკუთარი სული, რომელიც იქვე კუთხეში იდგა და თითქოს თვალებით მეშეშვიდობებოდა. რამოდენიმე ხანს ერთმანეთს შევცქეროდით. მერე, ზევით, ბავირზე აიჭრა, არნახული ოსტატობით იშვიათი რამ ილეთი „სალტო მორტალე“ შეასრულა და სამუდამოდ განშორდა იქაურობას. დაბლა კი სხეულის ნაწილები, განთავისუფლებული ტვინის დიქტატისაგან, ვნებიანად ეხვეოდნენ ერთმანეთს და ასე ერთიმეორეში გადახლართულნი ბორგავდნენ. უეცრად სხეულის ერთ-ერთი ნაწილი, კერძოდ ხელი, ამოვარდა და დარბაზისაკენ აი ასე გაფრინდა (მსახიობი ამ ეპიზოდისათვის საგანგებოდ მიმაგრებულ ბუტაფორიულ ხელს სხარტი მოძრაობით პარტერში მოისვრის, რამაც მაყურებელზე ერთგვარი შოკის ეფექტი უნდა მოახდინოს. რის შემდეგაც მსახიობი კოსტუმის სახელოდან თავის, ამჯერად უკვე ნამდვილ ხელს გამოაძვრენს და ყველას დახანასად ფაქიროვით აღმართავს). ჰა-ჰა-ჰა-ჰა-ჰა... ძალიან ხომ არ შეგეშინდათ, მძაფრი ემოციების მოყვარულ ბატონებო? არა? მაშ განვაგრძობთ! სხეულის ნაწილები უეცრად ერთმანეთს დასცილდნენ, მერე შეყვარებულებივით დაწყვილდნენ და ცეკვა გააჩაღეს. ჩემი თვალები იატაკზე დაგორავდნენ, ისინიც ცეკვაედნენ ალბათ, მაგრამ უცებ გაშმაგებულმა ფეხთა წყვილმა მათზე გასეირნება იწყება და თვალების ადგილას ორი სველი წერტილი გაჩნდა. თითები როიალის კლა-

ვიშებზე აცვივდნენ და საკრავმაც აი ასე დაიგრგვინა (იგი როიალზე რამდენიმე ნმაჰალალ აკორდს იღებს, რაზეც ინსტრუმენტის ქვეშ წამოწოლილი მამაკაცი თავზარდაცემულივით იღვიძებს).

პიანისტი — რა მოხდა? რა ამბავია?

პლ(ო)ზნი — (პიანისტის მოულოდნელმა გამოჩენამ ოდნავ დააბნია) თქვენ აქ ბრძანდებოდით? (შეცვლილი ხმით. ჩვეული მანერით) კი მაგრამ, მოხუცო, ამ გაყინულ იატაკზე რომ დაგიძინიათ, ავად გახდომის არ გეშინიათ? თუ გაცივდით ახლა, თქვენი ასაკის კაცი კიდევაც გაფშოკავთ ფეხებს. მერე ვინდა ჩაუხახავს მართო დარჩენილ თქვენს მეუღლეს პატარა შვილიკოებს?

პიანისტი — (გაცხარებით) შენი ჭკუის სწავლება არა მჭირდება მე. და კიდევ, ერთხელ და სამუდამოდ დაიხსოვ, მოხუცი აღარ მიწოდო! თმა რომ მაქვს თეთრი, ეგ არაფერს ნიშნავს. ძალღონე არ მერჩის, თუ ჭკუა-გონება აღარ მიჭრის? შენისთანას ათს გავაკეთებ კიდევ.

პლ(ო)ზნი — ვფიქრობ, ძალიან გავიჭირდებათ. ცოტა ადრე რომ გვეფიქრათ, შეიძლება კიდევ შევლოდა საქმეს... ისე კი, ღმერთმა ხელი მოვიმართოთ. ათი ჩემისთანა, სწორედ რომ დიდი ნუგეში იქნება თქვენთვის სიბერის ჟამს. (მოუტრიალდება მაყურებელს) აქ მცირე განმარტებაა საჭირო. ეს მოხუცი ჩვენი პიანისტია. უნდა გამოგიტყვედო, დიდი ახირებული და უცნაური ვინმეა. ამაში, მგონი, თავადაც უკვე დარწმუნდით. ამისი ცოლი ორმოცი წლის წინ გარდაიცვალა ოთხმოცი წლის ასაკში, მაგრამ ამ ვაჟბატონის წყალობით დღემდე არაა დამარხული, — არ არის მკვდარი, მხოლოდ სძინავსო. სადღაც წაუკითხავს ლეთარგიული ძილის შესახებ და დაუჩემებია — სწორედ ეგა სჭირს ჩემს ცოლსო. მეტსაც გეტყვი, შიმშილმა რომ არ შეაწუხოვს, ასე ამბობს: ხელოვნურ კვებაზე მყავს გადამყვანილი, მაგრამ მგონი რაღაცამ აწყინა და იხრწნებო. აბა რა მოუვიდოდა უბედურს, ხუმრობა ხომ არაა, ორმოცი წელი დაუსაფლავებლად ავღია საკუთარ ლოგინში. ეს გამოპენტერებული კი... ათი შეილი უნდა გავაკეთო. ღმერთმანი, მეტად რთული წარმოსადგენია როგორ მოახერხებს. თუმცა ამისგან ყველაფერს უნდა მოველოდეთ.

პიანისტი — (ძთელი იმ დროის განმავლობაში, რაც კლოუნი ლაპარაკობდა, იგი შესაშური მონდომებით ცდილობდა გაეგო მისი საუბრის შინაარსი და რამდენჯერმე ყურიც კი მიუშვირა, იქნებ ასე მაინც გავიგო რამე). რასა ბუტურობ ე მანდ. ვინ იცის რა უხამსობა აღარ უამბე ჩემს შესახებ ამ პატიოსან ხალხს. (მაყურებელს) არცერთი სიტყვა არ დაუჯეროთ ამ ცრუბენტელას. ვითხრათ ალბათ, სხვების დაწერილ მუსიკას თავისად ასაღებსო. ტყუილია ეგ. აგერ დაუკრავ ახლა და ნახავთ, რომ არცერთი არაა ჩემს გარეშე შექმნილი. (მიუჯდება როიალს. გაისმის ფორტეპიანოზე ვირტუოზულად შესრულებული ოცდაათიანი წლების რომელიღაც პოპულარული რეგტაიმი. ყველასთვის კარგად ნაცნობი ეს ძველი მელიდია, კაფეშანტანებსა და ღამის კაბარეგებში გაჟღერებულ ატმოსფეროს უნდა მოგვაგონებდეს და იმ „უღარდელი“ წარსულისადმი ერთგვარ დიმილნარევე სევდას აღძრავდეს. მსახიობი დასაწყისში დაკვრის იმიტირებას ახდენს, შემდეგ აუანსცენაზე გამოდის, მუსიკა კი გრძელდება). სხვისი არ ვიცი და, მე კი, საკუთარი თავის ქება შავი ჭირივით მძულს. ეგეც არ იყოს, არც დრო გვაქვს ახლა ამდენი. ისე კი, რა დასამალია და, დედამიწის ზურგზე ვერ ნახავთ, სანთლითაც რომ ეძებოთ, ჩემზე ვირტუოზულად რეგტაიმის შემსრულებელს. ამიტომაა სწორედ, ყველა მეტსახელად ბატონ რეგს რომ მიწოდებს. (მისი ლაპარაკის დროს კლოუნი ჩუმად, ფეხაკრეფით იპარება სცენიდან) ახალგაზრდობაში ხომ პიანისტთა არცერთი კონკურსი არ ჩატარებულა ისე, რაიმე ჯილდოთი რომ არ დავბრუნებულყავი შინ. მახსოვს, ერთხელ თვით რომელიღაცა სახელმწიფოს რომელიღაცა მეთაურმა საკუთარი თავით დამშვენებული ოქროს მედალი დამკიდა. უფრო სწორად, მოოქროვილი ვერცხლისა.



ეს მაშინ დავადგინე, როცა მედღლი ლომბარდში მივიტანე. მიჭირდა, იმხანად ძალიან, ცოლი ახალი დაძინებული მყავდა და სადილობა „ფეშენებელურ-ტორნებში“ მიხდებოდა. იქ კი, მოგენსენებათ, ერთ პატარა საწებელამოსხმულ წიწილაში მთელი თვის ხელფასს გატოვებინებენ კაცს და აბა როგორ გავწვდებოდი მარტო ჯამაგირით. ჰოდა, ვიფიქრე მედღლს ლომბარდში დავაგირავებ, ფულს მომცემენ და ცოტათი ამოვისუნთქებ-მეთქი. მაგრამ ნუ იტყვივით და, ოქროსი მარტო იმ მეთაურის თავი არ აღმოჩნდა?! იმას კი გაუხმეს ის ოქროს თავი, ჩემი ასე გააპამპულებისთვის. ვიცი არ მეკადრება, ას ოცი წლის კაცს ასე დედაბერივით წყევლა, მაგრამ აბა ჩემს მდგომარეობაშიც ჩადექით: ამ ხნის ადამიანს ერთი შვილიც არ მაღირსა ღმერთმა. თუმცა ღმერთი რას გიშველის, როცა ცოლი გყავს რქიანი. აკი ვეუბნებოდი თავის დროზე, შვილი დროულად გავაჩინოთ, თორემ რა იცი რა გველის-მეთქი. მაგრამ გავიგონიათ... შეაყარე კედელს ცერცვი... (ხმითა და ფესტიკულაციით ცდილობს ცოლს მიბაძოს) – ჩემს გვარში ყველა ქალი ოთხმოცი წლის შემდეგ იღებს ნაყოფს, მანამდე არცერთი დღით ადრეო. ვაცადე ბატონო, ოთხმოც წლამდე ხელიც არ დამიკარება სხვანაირად, გაუფურჩქენელი ვარდის კოკორსა ჰგავდა ოთხმოცი წლის დედაბერი. მერე, როგორ გადამიხადა სამაგიერო?! ვერ წარმოიდგენთ, ერთ მშვენიერ დღეს დაწვა და ჩემს ჯინაზე ისე მაგრად დაიძინა, დღემდე თვალის არ გაუხელია. ძილის საწინააღმდეგო რა მაქვს, მეც კი მიყვარს ზოგჯერ თვალის მოტყუება, მაგრამ ხომ აქვს ყველაფერს საზღვარი?.. ორმოცი წელი ვის გაუგია ლოგინში გორაობა... აღარ შემიძლია მეტი, გავთავდი კაცი. ასე არ შემაწუხებდა ეს ამბავი, ერთი შვილი მაინც რომ მყოლოდა, ერთი მაინც... (თვალზე ცრემლი შოადგება და ხმაც აუკანკალდება) მაგრამ იმედი როდი დამიკარგავს. ამ საქმეში ერთმა მეტად ავტორიტეტულმა პიროვნებამ მითხრა, ყოფილა შემთხვევები, როცა მძინარე მდგომარეობაშიც ჩასახულა ბავშვიო. ასე რომ, მისურვეთ წარმატება. მერე ნახავთ თქვენ, ოთხ ხელში რომ შევასრულებთ რეგტაიმს... ოთხ ხელში (რეგტაიმი უფრო ხმამაღლა და მაჟორულად აჟღერდება, ახლა მას უკვე ოთხ ხელში ასრულებენ. მუსიკის ხმაზე ნაჭრის ხერულიდან შაპიტოს დირექტორი გამოდის. მასთან ერთად კულისებიდან მომთვინიერებელი ქალი და ნიუფაუნდლენდი „რომეო“ შემობრბიან. ძაღლი მუსიკის ხმაზე ყჩუილსა და ცეკვას იწყებს).

ღირამატორი – (ტაშის შემოკვრით ცდილობს პიანისტისა და ძაღლის „შეხმატბილებული“ დუეტის გაჩერებას) გეყოფათ! გეყოფათ-მეთქი! შენ მაინც რაღა დაგემართა, რეგ?! (მომთვინიერებელს) ძაღლი გააჩერე, ქალო! ამოდენა მხეცი ასე თავის ნებაზე რომ გყავს მიშვეებული, ერთხელაც იქნება და გადაგვიჭამს მაყურებელს. ვიდრე გვიან არ არის, გირჩევნია გალიაში დაამწყვდილო, თორემ რამე უბედურება რომ მოხდეს, შენ თვითონ დაგამწყვდევენ მერე გალიაში.

მომთვინიერებელი ქალი – მოთვინიერებუღია, ბატონო დირექტორო (ძაღლი უკმაყოფილოდ უდრენს დირექტორს).

ღირამატორი – (შეეშინდება და უკან დაიხევს) ეგ შენთვისაა მარტო ქალო, მოთვინიერებუღი. გააჩუპე ახლავე, თორემ გაგაგდებთ ორივეს და დაგტოვებთ ულუკმაპუროდ. მერე არც ტირილი გიმშველით და არც კბილების ღრჭენა.

მომთვინიერებელი ქალი – (ძაღლს თავზე ხელს გადაუსვამს. ძაღლი წყნარდება). ნუ გეშინიათ, კენხას აბა როგორ იკადრებს ასეთი ლამაზი, კარგი, ჯიშინანი ცუგო. ბუნებით სულ არ არის ავი, პირიქით, ალერსიანი და მგრძნობიარეა. ერთი-ორჯერ რომ მოუთათუნოთ, იცით როგორ შეგიყვარებთ.

ღირამატორი – ჰმ, მაგ ბინძურს, ეგლა მაკლია ვეთათუნო.

მომთვინიერებელი ქალი – რას ბრძანებთ, ბატონო დირექტორო.

ახსოვს, რომ სუფთაა, გუშინ ვიბანავთ სწორედ. ერთი რწყილიც ვერ აღმო-
ვუჩინე, ტკიპებზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია. პატარაობიდან მაგისი მსგავსი
ბეჭედი-რა.

ნიუზაუნდლენდი „რომეო“ – (შეურაცხყოფილი და გაბრაზებული)
ცული კაცის დედა ვატირე მე! (წელში გაჯიშული და ამრეზილი სიფათით
სტოვებს სცენას).

ღირეპტორი – ხედავ, ეს შობელძალი მაგინებს კიდევ. არა, მაგ ძალ-
ლის აქ გაჩერება აღარ შეიძლება. როდემდე უნდა ვითმინოთ ეს თავხედობა?!
მორჩა, გათავდა, დღესვე დაეწერ ბრძანებას მაგისი განთავისუფლების შესახებ.
მაგ. ძალის ბუნდლა აღარ იქნება აქ.

მომთვინიერებელი ძალი – თქვენს ადგილას ასე არ მოვიქცეოდი, ბა-
ტონო ღირეპტორო.

ღირეპტორი – ვითომ რატომო?

მომთვინიერებელი ძალი – ხომ იცით, რომ რომეო ჩვეულებრივი
ძალი არაა და განსაკუთრებულ მოპყრობას იმსახურებს, მსოფლიოს ნებისმიერ
ციურში სიხარულით მიიღებდნენ და ხელის გულზეც ატარებდნენ. თქვენ კი,
თავხედი ხარო, უკიჟინებთ და ლუკმას აყვედრით. არ მინდოდა ამისი თქმა,
მაგრამ ახლა კი ვიტყვი: თქვენი ეგრეთ წოდებული შაპიტო ჩვენს გარეშე მარ-
ტოხელა ბებრუხანების თავშესაფრად თუ გამოდგებოდა. ჩვენ რომ არა, კარგა-
ხნის გაკოტრებული იქნებოდით. მოგწონთ თუ არა თქვენ ეს, ხალხი აქ რომეოს
სანახავად დადის. „მსოფლიოში ერთადერთი მოლაპარაკე ძალი“-ო, ქალაქი
აფიშებით რომ ააჭრელეთ, მხოლოდ ამით გიდგათ პირში სული.

პიანისტი – ენას კბილი დააჭირე, რას ბედავ თუ იცი?..

ღირეპტორი – მართალი ყოფილა, რომ უთქვამთ: ქვა აღმართში დაე-
წევაო კაცს. ახია ჩემზე, სულელი ვარ, რომ ველოლიავეები, დამეებს რომ ვას-
წორებ ამათზე ფიქრში.

მომთვინიერებელი ძალი – კახა აისიდორასთან ერთად საწოლში
რომ ნებივრობთ, მაშინ ხომ არ ფიქრობთ ჩვენზე?

ღირეპტორი – ხმა ჩაიწყვიტე, შე მართლა კახა! არ ვიცოდეთ მაინც...

მომთვინიერებელი ძალი – მე დასამალი არაფერი მაქვს, დაე, ყვე-
ლამ იცოდეს... რომეოს ფრჩხილადაც არ ღირხართ არცერთი კაცი აქ.

ღირეპტორი – (ღრიალით) გაეთრიე აქედან!

მომთვინიერებელი ძალი – ვინ გაეთრევა, მაგასაც ვნახავთ. (ამაყად
სტოვებს სცენას).

ღირეპტორი – ხედავ, რა ღვარძლით ყოფილა სავსე?

პიანისტი – გველაძუა ნამდვილი.

ღირეპტორი – რატომ გაიგლო ენა ასე, იცი? ჰგონია, მაგის იქით გზა
არა გვაქვს. ხომ გაიგონე რა ბრძანა, პირში სული რომეოს წყალობით გიდ-
გათო.

პიანისტი – რას უგდებ ყურს მაგ ძალის ნათრევს?

ღირეპტორი – არაფერია, დღეიდან მორჩება მაგათი პარპაში.

პიანისტი – სწორედაც დროა. აბა, როდემდე უნდა ვითმინოთ მაგათი
კულაბიკობა? ტუჩებზე რძე არ შეშრობიათ ჯერ და უკვე ამდენის უფლებას
აძლევენ თავს. სად იყვნენ ეგენი, ჩვენ რომ ვარსკვლავებს ეწყვეტდით. ხომ გახ-
სოვს, რა დრო იყო, ხალხი დარბაზში არ ეტეოდა, მტრედებივით ქანდარაზე
ისხდნენ.

ღირეპტორი – ახლა სხვა დროა, ჩემო რეგ, შენ რომ ამბობ, ის მაყუ-
რებელი ჩვენსავით დაბერდა აღბათ. ზოგი იქნებ ცოცხალიც აღარ არის (რო-
იალიდან ფრთხილად იღებს გაშხმარ მიხაკს), წლები ქვიშასავით თითებს შორის
ისე გაგვეპარა, ჩვენი ოცნების სასახლის აგება ვერც კი მოვასწარით. რომ იცო-

დე, როგორ დავიდალე. ზოგჯერ მინდა ყველაფერს თავი დავანებო, სადმე მყუდრო სოფელში დავსახლდე და ყვაილები მოვაშენო. (ყვაილი ხელებზე შეიწვევს) შენება. წამით შეყოვნდება, შემდეგ კი, ხელებს ჩამოიბურტყავს. კულისებიდან შაპიტოს მსახიობები შემოდან, მორიგი წარმოდგენის სამზადისში არიან. ჩუმიდ სუბრობენ).

I მსახიობი — რატომ არ ვიწყებთ, რაღას ველოდებით?

II მსახიობი — მოიცა, აქ რაღაც ამბავია.

ღირეპტორი — (მსახიობებს) თქვენ რაღა გინდათ?

I მსახიობი — არ ვიწყებთ, ბატონო ღირეპტორი?

ღირეპტორი — წამოდგენა არ იქნება... დღეს ყველანი თავისუფლები ხართ.

I მსახიობი — რატომ, მოხდა რამე?

ღირეპტორი — ეგ არაა თქვენი საქმე.

I მსახიობი — რა ვქნათ, დავიშალოთ?

ღირეპტორი — რაც გინდათ ის ჰქენით.

II მსახიობი — (გადაულაპარაკებს I-ს) აკი გითხარი, აქ რაღაც ამბავია-მეთქი.

I მსახიობი — კისერიც უტეხიათ, რას დაემეხ, წამო გამოვიძინოთ მაინც ჩვენს ნებაზე.

II მსახიობი — არა, სჯობს დავრჩეთ, ვნახოთ რა მოხდება. (მსახიობები სცენიდან გადაიან).

პიანისტი — (დაფიქრებული) წარმოდგენის ჩაშლა არ ივარგებს, ხალხი შეწუხებულია, ფული გადაუხდია.

ღირეპტორი — მერედა, ვინ თქვა ჩაიშლებაო?

პიანისტი — თავად არა თქვი, მსახიობებიც ხომ დაითხოვე.

ღირეპტორი — შენ მაგის ღარდი ნუ გაქვს.

პიანისტი — ვერაფერი გამიგია...

ღირეპტორი — თავის დროზე ყველაფერს გაიგებ.

პიანისტი — რა უცნაურად მელაპარაკები?

ღირეპტორი — თუ გინახავს როგორ სჯიან ადამიანს სიკვდილით?

პიანისტი — ღმერთმა დამიფაროს, სად უნდა მენახა?

ღირეპტორი — ზოგ ქვეყანაში კანონი ჯერ კიდევ ითვალისწინებს მსგავს სასჯელს. ხომ გაგიგონია, რომ აცხადებენ: ამა და ამ ადამიანს, ამა და ამ დანაშაულისათვის სასჯელის უმაღლესი ზომა შეუფარდეს, სამართალმა იხეიმაო. არა-და, რომ იცოდე, რა მარტივად და გასაგებად შეიძლება იგივეს თქმა: იმ ადამიანს, თქვენ რომ იცნობდით, განაჩენი უკვე გამოუტანეს და დღეს, განთიადზე, თქვენ რომ არხეინად გეძინათ, ტყვია დაახალეს კეფაში. აი, სიმართლე, თუ გინდა, სწორედ ეს არის. გაშიშვლებული, ზიზილ-პიპილოების გარეშე.

პიანისტი — არ მესმის, მე რატომ მეუბნები ყველაფერ ამას?

ღირეპტორი — ახლობელ ადამიანად ვთვლი. გონიერ და განათლებულ კაცად მიმაჩნიახარ. ცოტა გულჩვილი კი ხარ ზოგჯერ, მაგრამ ეგ შენი მიამიტობით მოგდის. პატარა ბავშვივით ჯერ კიდევ ზღაპრებისა გჯერა. ცხოვრება კი წითელქუდას მგელზე ბევრად უფრო საშიში და დაუნდობელია, რეგ!

პიანისტი — მერე-და, რა გინდა მაგით თქვა?

ღირეპტორი — მინდა ცხოვრებას საღად შეხედო. კუკუმაღულობანას დრო აღარა გვაქვს. სიმართლეს თვალი უნდა გავუსწოროთ, გასაჭირი კარზე მოკვდომია. ხვალ შეიძლება უმუშევარი დავრჩეთ, ქუჩის მაწანწალებად ვიქცეთ. რა წყალში გადაეკარდე, აღარ ვიცი. ვის არ მივმართე, როგორ არ დავიმცირე თავი, ხელი არავინ გავვიმართა. თქვენი ხელოვნება დღეს არავის სჭირდება, რა დროს ტაკიმასხარობააო. არადა, უახლოეს ორ-სამ დღეში გადასახა-



დი თუ ვერ დავფარეთ, სულ ნაწილ-ნაწილ გაგვიყიდიან ყველაფერს. გადასახადი კი იმდენი დაგვიგროვდა, წარმოდგენა, მთელი თვე ანშლავით რამ წავიდეს მაინც სანახევროდაც ვერ დაფარავს.

პიანისტი — რა ვქნა, რითი დაგეხმარო, ხომ იცი, ბევრი არაფერი შემოდის. თუ რამე შეღავათი იქნება, ერთი თვის ხელფასზე უარს ვიტყვი, როგორმე გავიტან თავს.

ღირეპტორი — რას ამბობ, რეგ, ეგ რას გეიშველის.

პიანისტი — აბა რა ვქნათ?

ღირეპტორი — სხვა გამოსავალი არაა, თვალი უნდა დაეხუჭოთ.

პიანისტი — როგორ, უნდა დავიხოცოთ?

ღირეპტორი — არა. მხოლოდ ერთ მკვლელობაზე უნდა დაეხუჭოთ თვალი, მხოლოდ ერთ მკვლელობაზე.

პიანისტი — რა მკვლელობა, რის მკვლელობა?!

ღირეპტორი — დღეს ადამიანი უნდა მოკლან, რეგ. სახელმწიფო დამნაშავე, სიკვდილმისჯილი. გადაწყვეტილება უკვე მიიღეს. დასჯის ცერემონია სამაგალითოდ, ხალხის თვალწინ უნდა ჩატარდეს. ჩვენი შაპიტო ამისთვის ყველაზე შესაფერისი ადგილი აღმოჩნდა.

პიანისტი — დმერთო ჩემო, რა დროში ვცხოვრობთ.

ღირეპტორი — ხომ გესმის, სახუმარო საქმე არაა. დიდი სიფრთხილე გეპარტებს.

პიანისტი — შენს ადგილას ასე არ ვენდობოდი მაგათ. თავისას გაინადლებენ და პირში ჩალაგამოვლებულს დაგეტოვებენ.

ღირეპტორი — მაგის დარდი ნუ გექნება, ყველაფერი გავითვალისწინე. კონტრაქტი შედგენილია, დიდ შეღავათს გეპირდებიან; გადასახადს ერთი-ორად შეგვიმცირებენ. ეგეც რომ არ იყოს, სანახაობაც კარგ შემოსავალს მოგვითმანს. მაყურებელი ბილეთებს პირდაპირ ხელიდან წაგვგლეჯს. მერე შეიძლება მომავალზეც ვიფიქროთ. თუ თვალის დახუჭვას ვისწავლით, ჩვენს თანამშრომლობას იქნებ სისტემატური ხასიათიც მიეცეთ. დამნაშავეებს აბა რა გამოლევს ამ ქვეყნად.

პიანისტი — ვინ არის ის საცოდავი, ასე რომ გაუმეტებიათ?

ღირეპტორი — ზუსტად არ ვიცი. წინასწარმეტყველი, სასწაულმოქმედი, თუ რაღაც ამის მსგავსიაო. ჭკუას ურევს თურმე ხალხს, ქვეყნის მხსნელად მოაქვს თავი. მოკლედ, ნამდვილი შერეკილია.

პიანისტი — საცოდავი, პატრონი არა ჰყოლია.

ღირეპტორი — სამაგიეროდ, სახელმწიფომ არ დააკლო პატრონობა.

პიანისტი — საცოდავი, რა ასაკისაა ნეტავ?

ღირეპტორი — ეშმაკმა იცის მაგის ასაკი. ისე, ახალგაზრდა იქნება. ვერა ხედავ, სისხლი მაჭარბივით უდღულს. აბა, კაცი ასაკში რომ შევა და დღვინდება, ჭკუაც დაუჯდება ხოლმე. ისე შფოთიანიც აღარ არის მერე.

პიანისტი — საცოდავი ეგ.

ღირეპტორი — რა გენადლეება, მაგის ცოდვა ჩვენ არ გვაწევს — და... ხეირს კი ვნახავთ. ახლანდელ მაყურებელს სწორედ ამგვარი სანახაობა იზიდავს.

პიანისტი — გული რაღაც ცუდს მიგრძნობს.

ღირეპტორი — შენც ტვინით განსაჯე, გული ასეთ საქმეში ცუდი მრჩეველია.

პიანისტი — იქნებ ცოტა მაინც გვეფიქრა.

ღირეპტორი — რა დროს ფიქრია, საცაა მოვლენ კიდევ.

პიანისტი — ასე გულის ფანცქალით ვის ელოდები?

ღირეპტორი — (პაუზის შემდეგ) ჯალათს!



პიანისტი — ღმერთო ჩემო!

ღირმეპტორი — (საათზე დაიხედავს) ავვიანებს რაღაც.

ჯალატი — (მაყურებელთა დარბაზიდან) მე უკვე აქა ვარ! (ღებუა და სცენაზე ადის). კარგა ხანია აქა ვარ, დარბაზში ვიჯექი და თქვენს ლაყბობას ვუსმენდი (აცემინებს, ეტყობა გაცეიბულია).

ღირმეპტორი — (შემცხარი მისი კილოთი) მაპატიეთ, მაგრამ...

ჯალატი — ჩათვალე, რომ ვაპატიე (ჯიბიდან დიდ, წითელ ცხვირსახოცს იღებს და ხმაურით იხოცავს ცხვირს). ეშმაკმა დალახეროს ეს ორპირი ქარები... კარვად დაიმახსოვრეთ, ის, ვისაც თქვენ საცოდავს უწოდებთ, ჩვენი უფროსის თქმით, უაღრესად საშიში ვინმეა. მისნაირები თუ დროზე არ მოვკვეთთ, შესაძლოა გარდუვალი კატასტროფის წინაშე აღმოჩნდეთ. ხომ გავიგონიათ, ერთმა დამპალმა ვაშლმა სალი ვაშლებიც რომ დააღპო. ჰოდა, სწორედ ეგრე ყოფილა საქმე. თქვენ კი დამღვარხართ აქ, ამ საქმისა არა გაგვევათ-რა და ლამისაა ის ლაწირაკი წმინდანად შერაცხეთ.

ღირმეპტორი — არც მიფიქრია.

პიანისტი — ღმერთმანი, რაღაც გეშლებათ, პატივცემულო.

ჯალატი — (პიანისტს) შენ რა, მორწმუნე ხომ არა ხარ?

პიანისტი — საიდან მოიტანეთ?..

ჯალატი — გეტყობა ლაპარაკზე. წინადადებას არ იტყვი ისე, ღმერთი რომ არ ახსენო.

პიანისტი — ეს ისე, სიტყვის მასალად... თქვენ თუ გნებავთ, სულაც აღარ ვახსენებ ამას იქით.

ჯალატი — ახსენე რა, მე რა მენაღვლება. თუ გინდა, ეშმაკიც ზედ დააყოლე. სულ ცალ ფეხზე მკიდია. შენი ღმერთი რომ არსებობდეს, ასე გავაწბილებდა ბებერს და უშვილოდ დაგტოვებდა. მაგისტვის ხომ სულ იოლია ერთი შვილი ჩაუსახოს შენს ბებრუცანას. აკი ის ებრაელი აბრაამიც შენისთანა ბებრეკი იყო, ბიჭი რომ შეეძინა. შენ კი, ხედავ, როგორ დაგჩაგრა. ღმერთმაც მიგატოვა ამ სიბერეში. მაგრამ ნუ გეშინია... მე უკვე აქა ვარ. ავერ ამ საქმეს ბოვთავებ და შენს ცოლს ისეთ ბიჭს გავავორებინებ, იქნებ სულ ფეხის ტერფებს მიკოცნიდე.

პიანისტი — მაგის თქმას როგორ კადრულობთ, პატივცემულო...

ჯალატი — შენ რა, აბა ადამიანი ადამიანისთვის მართლა მგელი ხომ არ გეგონა?! (პიანისტი პასუხის გაცემას დააპირებს, მაგრამ მხოლოდ ხელს ჩაიქნევს და გამწარებული გავარდება სცენიდან).

ჯალატი — (სიცილით) კულამოძუებული არ გავარდა (სერიოზულად) არ მიყვარს მაგისტანები.

ღირმეპტორი — დაღლილი იქნებით, თუ ვეიკადრებთ, ახლავე გავცემ განკარგულებას ჩემს კაბინეტში სუფრა გავვიწყონ.

ჯალატი — ურიგო არ იქნებოდა, მართლაც მგელივით დაეიმშიე.

ღირმეპტორი — გთხოვთ, წამობრმანდით! (ნაჭერში გაკეთებული ხერულით სცენიდან გადის. სცენას ვარდისფერი შუქი მოეფინება. კულისებიდან უცნობის ხმა ისმის).

უცნობი პაცი — ეპეი, ვინმე არის აქ! სულიერი არის აქ ვინმე! (შემოდის სცენაზე, დაბნული იყურება. მოულოდნელად სცენის სიღრმეში მდგარი კარის ჩარჩოდან ფარდა მალლა იწვეს და კარს ზემოთ იკეცება. კარის შავ ჩარჩოში ფოტოსურათივით ჩნდება ინვალიდის ეტლში მჯდომი მოხუცი მოცეკვავე ქალი კარმენი, რომელიც კანფეტებს მიირთმევს).

ბარმენი — რატომ ყვირით, გეთაყვა, ტყეში ხომ არა ხართ.

უცნობი პაცი — მაპატიეთ, გზა ამებნა. აქედან გასასვლელი ვერ მი-



პონია, რა ხანია ასე დავბორიალბე და სულ უშედეგოდ. ეს რა უბედური ადგილი ყოფილა. კიდე ვარგი, თქვენ მაინც გნახეთ. ხომ მიმასწავლით გზას?

პარმენი — კანფეტები თუ გიყვართ? (**ეტლით უცნობთან მიგორდება**).

ისე, სხვათა შორის, ეს შოკოლადის კანფეტები გონებისათვის ყოფილა ძალიან სასარგებლო. თქვენი არ ვიცი და, მე კი სიამოვნებით გეახლებით კიდე ერთ ცალს. (**უცნობი ნერწყვითრეული შესცქერის**). როგორა თქვით, უბედური ადგილი? თქვენ იცით რა ბედნიერი ადგილი იყო ეს ერთ დროს?.. სულ პენსიებით დადიოდნენ ჩემს საყურებლად. კარმენი! არაფერს გეუბნებათ ეს სახელი? კარმენი, ჩემი არტისტული ფსევდონიმი! თუმცა თქვენ აბა რა გეხსომებათ, მაშინ პატარა იქნებოდით. ახლა კი... დილაობით თვალის გახელა აღარ მინდა. მეშინია სიზმარი ცხადში გავცვალო... მენანება.

უცნობი — მესმის თქვენი.

პარმენი — (**პაუზის შემდეგ**) ვითომ?

უცნობი — უკაცრავად, მე მხოლოდ აქედან გასასვლელს ვეძებ.

პარმენი — ყველანი საიდანაც ვეძებთ გასასვლელს. აი თქვენ, ჯერ კიდე ახალგაზრდა ხართ. ჩემთან შედარებით სულმთლად ყმაწვილი. მთელი ცხოვრება წინა გაქვთ. როგორც იტყვიან, სიცოცხლის ტკბილი კოქტეილი სანახევრადაც არ შეგისვამთ. თქვენს თვლებში კი სიხარული არ კრთის (**ქოხავით იმეორებს**) არ კრთის...

უცნობი — მაპატიეთ, მეჩქარება (**გახვლას დააპირებს**).

პარმენი — (**სასოწარკვეთილი**) შეიცადეთ, წასვლას ყოველთვის მოასწარებთ. თქვენთვის ხომ ეს ისე იოლია... (**ჩამოვარდება უხერხული სიჩუმე**).

უცნობი — თქვენ... თქვენ აქ ვუშაობთ?

პარმენი — (**ისტერიული სიცილით**) მე აქ ვმუშაობ... მე აქ ვმუშაობ...

უცნობი — (**დაბნული**) მაპატიეთ, არ მინდოდა თქვენი წყენა.

პარმენი — არა, თქვენ არაფერ შუაში ხართ. ზოგჯერ შემართება ასე. თავისებური განტვირთვასავითაა. სამაგიეროდ, მერე კიდე უფრო მიმიძმს. აი, ხომ ხედავთ ახლაც... მეტირება. მაგრამ თქვენ ამას ყურადღებას ნუ მიაქცევთ. მე მხოლოდ საკუთარ თავს დაუტირი. სხვა არაინა მყავს დამტირებელი.

უცნობი — არც კი ვიცი როგორ განუგემოთ... ამას წინათ, სამსახურიდან რომ დამითხოვეს, თქვენსავით ვიყავი, საკუთარ ნაჭუჭში ჩაიკეტე. მეგონა ცხოვრებას დავემალეოდი. მაგრამ მერე მივხვდი, ადამიანს არა აქვს უფლება თავი ცოცხლად დაიმარხო, რადგან ამქვეყნად არსებობისთვის ძალიან ცოტა დრო აქვს მიცემული. დრო კი, შინაური ექიმივით მართლაც ყველაფერს ჰკურნავს თურმე. მეც ყველაფერი დავივიწყე და, იცით, მომავალს ახლა უფრო იმედოვნად ვუყურებ. მჯერა, ოდესმე ღმერთი მეც გადმომხედავს.

პარმენი — ღმერთი, ჩემო კეთილო, ისე შორსაა ჩვენგან... თანაც ისე დაბერდა, ალბათ თვალთაც დააკლდებოდა, განა ჩვენ ვაპჩნევთ ჭიანჭველებს, როცა სიარულისას ფეხით ვსრესთ ხოლმე. მამ რატომ ხართ ასე დარწმუნებულნი, რომ ჩვენ შეგვაპჩნევენ.

უცნობი — არა, თქვენ არ იცით...

პარმენი — (**გააწყვეტინებს**) მე მხოლოდ ის ვიცი, რომ აქ აღარავის ვჭირდები, გაცვეთილი პუანტივით მომისროლეს. ამდენ ხანს მხოლოდ ჩემი წარსულის გამო მიტანენ... სამუზეუმო ექსპონატივით მინახავენ (**ირონიულად**) კანფეტებით მიმასპინძლებიან. აი ისეთით, გონებისთვის რომაა სასარგებლო, (**პაუზის შემდეგ**) თქვენ კი ამბობთ, დრო ყველაფერს ჰკურნავს შინაური ექიმივითო. შინაური ექიმი კი არა, ნამდვილი მესაფლავეა, ნამდვილი მესაფლავე... თხრის და თხრის... თხრის და თხრის... თხრის და თხრის...

უცნობი — გაჩუმდით, ვემუდარებით, გაჩუმდით!

პარმენი — (**გესლიანი სიბრაღულით**) როგორ დაგემანჭათ სახე... ეტყო-

ბა, როგორც იქნა თქვენც მიხედით რაღაცას (ხელს უცნობის სახისკენ გაიწვი-
ვდის. ნახად შეეხება) ლამაზი სახე გაქვთ, გაუფრთხილდით.

უცნობი — (მოხუცის ხელს უხეშად მოიშორებს) არა, თქვენ არაფერი იცით... თქვენ არაფერი იცით...

პარმენი — არ მინდოდა თქვენი გულის ტკენა. უცნაურია, რატომღაც სიმბათიით განვეწყვე თქვენდამი. თითქოს დიდი ხნის ნაცნობი იყოთ, ისე გენდობით (ეშმაკური დიშილით) ვალსის ცეკვა თუ იცით?

უცნობი — ვალსის?

პარმენი — ჰო, ვალსის.

უცნობი — ერთ დროს ვცეკვავდი.

პარმენი — ძალიან კარგი. მომიახლოვდით. (უცნობი ფრთხილად მიუახლოვდება). მომეცით ხელი, ამაყენეთ ამ წყეული სკამიდან. გთხოვთ...

უცნობი — (ხელს შეაშველებს) ასე კარგია?

პარმენი — მშვენიერია (უცნობს კისერზე მოხვევს ხლებს) აი ასე. აბა, დავიწყეთ, (გაისმის შტრაუსის რომელიღაც ვალსის მოტივი). მთავარია მუსიკას უსმინეთ და ყველაფერი გამოგვივა. აი ასე. ხომ გავახსენდათ? ერთი ნაბიჯი წინ, ერთი ნაბიჯი უკან. ერთი ნაბიჯი წინ, ერთი ნაბიჯი უკან.

უცნობი — (სახეგაბადრული) სულ ეს არის?

პარმენი — სულ ეს არის, სულ ეს არის...

უცნობი — ერთი ნაბიჯი წინ...

პარმენი — ერთი ნაბიჯი უკან.

უცნობი — ერთი ნაბიჯი წინ...

პარმენი — ერთი ნაბიჯი უკან. თქვენი დახმარება მჭირდება.

უცნობი — ბრძანეთ.

პარმენი — (უბიდან დანას იღებს) თქვენ მას მოკლავთ!

უცნობი — (მოულოდნელობისაგან გაშუშდება) ვის?

პარმენი — დირექტორს! (დანას შეაჩვენებს ხელში). ეს არც ისე რთულია. მთავარია დრო შეარჩიოთ სწორად. თქვენ მას ჩაუსაფრდებით და დანას შიგ გულში ჩასცემთ... ჩასცემთ... ჩასცემთ... (სცენაზე მომთვინიერებელი ქალი და ნიუფაუნდლენდი „რომეო“ შემოცვივდებიან. ძალზე აღგზნებულები ჩანან, ირგვლივ ვერავის ამჩნევენ. როიალის ქვეშ შეძვრებიან და ვნებიანად ეალერსებიან ერთმანეთს).

უცნობი — (გაოგნებული) აქედან როგორ გავიდე!

(მოხუცი მოცეკვავე სადღაც შორს, სივრცეში იცქირება და მის შეკითხვას ვერც კი იგებს. უცნობი კულისებისაკენ გაიწვივს, სადაც სცენაზე სწორედ ამ დროს შემოსულ კლოუნს შეეფეთება). აქედან როგორ გავაღწიო?!

კლოუნი — (ხელში დაკეცილი ქოლგა უკავია, რომლის წვერიითაც სცენის თავზე ჩამოკონწიალებულ ისრებზე შიანისებს). აგერ, ამ ისრებს გაჰყვით. (უცნობი, დანით ხელში, გავარდება სცენიდან. კლოუნი როიალიდან რამდენიმე გამხმარ მიხაკს აიღებს და შორეულ სივრცეს კვლავინდებურად მიშტერებულ კარმენს მიართმევს. შემდეგ მას ინვალიდთა ეტლში ჩასვამს და კულისებისაკენ გააგროვებს. მიუტრიალდება მომთვინიერებელსა და „რომეოს“) ნუთუ არ შეგიძლიათ ეგ თქვენი სექსუალური ჟინი სადმე სხვაგან დაიოკოთ?!

მომთვინიერებელი ქალი — (ლაპარაკი უჭირს. სიტყვებს შეყოვნებით, თითქოს სლოკინით წარმოთქვამს) რა განსხვავებაა... რა განსხვავებაა სად დავიოკებთ...

კლოუნი — ის განსხვავებაა, ჩემო ძვირფასო, რომ აქ სცენაა და არა ბორღელი. მაყურებლისა მაინც შეგრცხვით.

მომთვინიერებელი ქალი — (მოუწყვეტლივ) მაყურებელი... მაყურებელი... ვერა ხედავ, რა ინტერესით გვიყურებენ... როგორ ურცხვად განაბუ-



ლან. მაგ მორალის კითხვას გირჩევნია, შენც შემოძვერი და ერთად ვისიამოვ
ნოთ.

კლოუნი - არასოდეს!

ნიუზაუნდლენდი „რომეო“ - (თავს წამოჰყოფს) ვინ არის ეს იმ-
პოტენტი...

(კლოუნი პასუხის გაცემას ვერ მოასწრებს - გაისმის ძლიერი ჭექა-ქუხი-
ლი, თითქოს ცა გაიხაო. უცებ ჩამოღამდება. დაუშვებს თავსხმა წვიმა. მომთვი-
ნიერებელი და „რომეო“ თავს გაქცევით შველიან. სცენაზე მარტო დარჩენილი
კლოუნი ქოლგას გაშლის. ელოდება. ზმაურით იღება ფოიედან დარბაზში შემო-
სასვლელი კარი. ორ აგენტს ხელგააკავებული სიკვდილმისჯილი შემოჰყავთ.
სწრაფად გამოივლიან დარბაზს, სცენას გადაკვეთენ და ნაჭერში ამოჭრილი ხერე-
ლით გადაიან. კლოუნი კი კვლავ დგას გაშლილი ქოლგით).

პირველი განყოფილების დასასრული.

ანტრატის დროს

ჩვენს წარმოდგენას ანტრატით, ამ სიტყვის ჩვეული გაგებით, არა აქვს.
ანტრატით აქ უშუალოდ წარმოდგენის გაგრძელებაა და, შეიძლება ითქვას, თა-
ვადა პატარა სპექტაკლი, რომელიც ისევე უნდა იყოს დატვირთული სანახაობ-
რივად, როგორც სცენაზე გათამაშებული ამბავი. თეატრმა ამისთვის შეიძლება
წარმოდგენის წინ ფოიეში შესრულებული იმპროვიზებული სახუმარო მუსი-
კალური ნომერი გაიხსენოს, რომელიც მაყურებელს, გამზიარულებასთან ერ-
თად, ამჯერად სპექტაკლის სათქმელს შეფარულად, ხუმრობისა და თამაშის
ფორმით გაუმხელს. ასევე შესაძლებელია „შაპიტოს მეფოკუსემ“ ყველას თვალ-
წინ თავისი იდუმალი ხელობის დემონსტრირება მოახდინოს და განსაკუთრე-
ბით დაინტერესებულებს სიურპრიზის სახით თითო „ჯადოსნური“ მიხაკიც
უსახსივროს.

ამასთან, არც ის მაყურებლები უნდა დაგვრჩეს უყურადღებოდ, რომელთა-
თვისაც თეატრი ბუფეტით იწყება - მათ უფასოდ დაურიგდება პურის ნაჭერი
ოეზით (იმედია, თეატრის ბიუჯეტი ამას გაუძლებს).

მეორე განყოფილება

(მეორე განყოფილების მამდინარეობისას გამუდმებით ისმის წვიმის ხმა)

მესამე ზარი ანტრატის დამთავრებას გვამცნობს. მაყურებლები ნელ-
ნელა სტოვებენ ფოიესა და თეატრის „ფეშენებელურ რესტორან-ბუფეტს“ და
თავიანთ რბილ სავარძლებს უბრუნდებიან. ფარდა დახურულია. მის გახსნას
რატომღაც არავენ ჩქარობს. როგორც წესი, ასეთ დროს მაყურებლები მოუთ-
მენლობას ტაშით გამოხატავენ ხოლმე. ჩვენს შემთხვევაში მაყურებლის რეაქ-
ციის საპასუხოდ, მოულოდნელად ფარდიდან თავს გამოჰყოფს კლოუნი და გა-
სოჯავრებით ტაშითვე უპასუხებს დარბაზს, რის შემდეგაც ასევე მოულოდნე-
ლად გაუჩინარდება. სცენიდან ჩუმად შემოიჭრება ფორტეპიანოს ხმა. თანდა-
თან გამოიკვეთება ჩვენთვის პირველი განყოფილებიდან უკვე ნაცნობი რეგ-
ტაიმის მოტივი, რომელსაც მზიარული და მაჟორული ჟღერადობის ნაცვლად
ამჯერად მწუხარე და მონოტონური ელფერი დაჰკრავს. როგორც ჩანს, პია-
ნისტი ახლა მას ბევრად უფრო უხალისოდ ასრულებს.

იხსნება ფარდა. დეკორაცია უცვლელია. ფორტეპიანოსათან ზის „რევი“, რომელიც მართლაც ისე უხალისოდ უკრავს, თითქოს მხოლოდ „მოსკა-ლუობას ასრულებდეს. დროდადრო დაკრას წვეტს და იქვე, იატაკზე მღვარი ვისკის ბოთლიდან სასმელს ყლურწავს. შორიახლოს საქმიანი იერით ღირექტორი დააბიჯებს, თან წარამარა ზევით იფურება.

ღირემპტორი — (მოთმინებადაკარგული ასძახებს) ხომ არ დავექინათ?! რაღას აყოვნებთ, ჩამოუშეთ! (განკარგულება სრულდება. სცენაზე კრიალ-კრიალით ეშვება მსხვილ ჯაჭვებზე დამაგრებული სხვადასხვა ფერის ნათურებით მორთული აბრა, წარწერით — შაპიტო). ფრთხილად დაუშვით, ფრთხილად-მეთქი, ზრიყვებო, ბებიათქვენის ნიფხავს ხომ არ კიდეთ (აბრა აეანსცენის თავზე ჩამოეკიდება). კარგად დაამაგრეთ. არაფერი დააკლოთ, ხომ ხედავთ რამისმძიმეა, თუ ჩამოვარდა გავკსრესს კიდეც. აბა, თქვენ იცით, ბიჭებო! თვალის ჩინივით უნდა გაუფრთხილდეთ. დღეიდან ეს აბრა ჩვენი სავიზიტო ბარათი ხდება მთელ მსოფლიოში (მოუტრიალდება დარბაზს. თითქოს ნიღაბი ჩამოეცალაო. შეცვლელი იერითა და ხმით). არა, მეტი აღარ შემიძლია... მეტი აღარ შემიძლია... სულ უკან დამყვება... ვერსად გავექციე... ვერსად დავეშალე... ნუთუ თქვენ ვერა გრძნობთ ამ საზარელ სუნს. თითქოს საფლავებიდან გახრწნილი გემები წამოდგნენ და დაეხეტებიან მზის ქვეშ. სული მეხუთება... ეიხრწობი... (პიანისტო სწორედ ამ დროს ჩაპბერავს ბოთლს. ბოთლი გემის საყვარის მაგვარ ხმას გამოსცემს, ისეთს, გემის ჩაძირვისას რომ გაიხმის ხოლმე. ამის გაგონებაზე ღირექტორი სწრაფად მოეგება გონს. საქმიანად შემოაქრავს ტაშს). აბა ერთი, ნათურებიც გავსინჯოთ (აბრაზე ნათურები აინთება). ჩინებულა... რას იტყვი. რეგ, როგორია?

პიანისტო — (ირონიამეფარული სიბრაღულით) რა გითხრა, მზესავით კი ბღღერიალებს, მაგრამ მზე მაინც არაა.

ღირემპტორი — მთავარია ჯიბეები გავვითბოს და თუ გინდა, ჯოჯოხეთის მუგუზხალი იყოს. (გაღიზიანებული ასძახებს) რას დავიღიათ პირი. სინათლეს უფასოდ კი არ გვაძლევენ. გამორთეთ ნათურები. ასწიეთ აბრა ზევით (განკარგულება უმაღლ სრულდება. ღირექტორი ჯიბიდან დაკეცილ ფურცელს ამოიღებს, სათუთად გაშლის როიალზე და კმაყოფილი დასცქერის). ერთი ხელის მოწერა და ჩვენს ბედს ძალდი არ დაჰყვას..

პიანისტო — (დაკრავს წვეტს. ხელებს ვისკით დაიხველს) ეს წვიმა ბოლოს მომიღებს...

ღირემპტორი — (კვლავ ფურცელს დასცქერის) ცხოვრებაში მთავარია ერთხელ გავიმართლოს და მერე, ყველაფერი მძივივით აუწყობა...

პიანისტო — ეს წვიმა ბოლოს მომიღებს...

ღირემპტორი — მთავარია ერთხელ შეგამჩნიონ... საჭირო გახდეს... მერე კი, შენს ბედნიერებას მაგრად უნდა ჩაებლაუჭო, ციციანთელასავით მუჭში მოიმწყვდიო. რომ არ გავიფრინდეს.

პიანისტო — (ტკივილისგან ხელებს მომუჭავს) ღმერთო, რა აუტანელი ტკივილია, თითქოს მატლები მიზრავენ ძელებს. (კულისებიდან მგლის ყმუილის მსგავსი შემზარავი ხმა შემოაღწევს, რომელსაც შემდგომ შორეული ქაქა-ქუხილის ხმა გადაფარავს. ღირექტორი ფურცელს სასწრაფოდ ჩაიღებს ჯიბეში).

ღირემპტორი — (თავისთვის) ისევე ბატკნები ელანდება, ძილშიც კი ვერ ისვენებს. (პიანისტს) შენ რა, ისევე რევმატიზმი გაწუხებს?

პიანისტო — ჰო, როცა ამინდი ფუჭდება, სახსრები მამტვრევს. საინტერესოა, ბატონ ჯალათს თუ აწუხებს რევმატიზმი (სიცილს ვერ იკავებს). ო, რა



სანახავი იქნებოდა... არა, შენ მხოლოდ წარმოიდგინე, — რევმატიზმით დაავადებული ჯალათი!. ხელისუფლების სწორუპოვარი დედაბოძი ტკივილისგან გამხმარი ტოტივით მოიკრუნჩხებოდა. ხელისუფლება... ჰა-ჰა-ჰა... ბებერ კაცი-ჰამიას კბილები დასცვენია, ლუკმებს დაუღეჭავად სანსლაეს... ჰა-ჰა-ჰა! იქნებ ეგ შენი ჯალათი ადამიანი არცაა და მართლმსაჯულების სამსახურში ჩამდგარი პაქციაა. ცხადში ადამიანის სახეს ლებულობს, ძილში კი მაგ მგელს ბატკნები კლანდება.

ღირეპტორი — (შეშინებული, ჩურჩულით) რამ გადაგრია. ხომ არ შეიშალე?!

პიანისტი — როგორ გეშინია, შიშისაგან ხმაც კი ჩაგიწყდა. აი, მე კი არაფრის არ მეშინია. **(ყვირის)** არ მეშინია... არ მეშინია...

ღირეპტორი — ხმა ჩაიწყვიტე, სულელო ბებერო!

პიანისტი — (აქვითინდება) არ შემძლია, არ შემძლია, არ შემძლია...

ღირეპტორი — (ოდნავ მოღებება) კარგი, დაწყნარდი. ყველას ნერვები გვაქვს მოშლილი, მაგრამ ასე გადარევაჯ არ შეიძლება.

პიანისტი — ...არ შემძლია, არ შემძლია... (მიმართავს მაყურებელს) რა ვქნა, მართლა არ შემძლია. მე კი ვაგძლებდი, როგორმე გავიტანდი თავს, მაგრამ ცოლი რომ მყავს მისახედი? აქედან რომ გამაგდონ, თქვენ შეინახავთ ჩემს ოჯახს? მერე საცაა ბავშვი უნდა შეგვემინოს, კვება ხომ უნდა პატარას. დედამისის იმედი სულ არა მაქვს. ვიცი, მთლიანად ჩემს კისერზე იქნება იმისი მოვლა-პატრონობა, რძეს რომ მომთხოვს, საიდან გავუჩინო. ქალი ხომ არა ვარ, მუქუ მოვაწყოვო. უფულოდ კი ერთ წვეთსაც არავინ მომცემს. ბავშვი უჭმელი მომიკვდება **(გახედავს ღირეპტორს, ისევ ქვითინით)**. არ შემძლია, არ შემძლია, არ შემძლია...

ღირეპტორი — გეყოფა ახლა, ბავშვი ხომ არა ხარ, რა გატირებს.

პიანისტი — (ჩაფიქრებული) იქნებ სწორედ ის მატირებს ბავშვი რომ აღარა ვარ... შეგიძლია იამაყო, შენ გაიმარჯვე. ზღაპრებისა აღარა სჯერა მოხუც რეგს. **(გიჟივით მივარდება ღირეპტორს, საყვლოში სწვდება)** მკვლელო... მკვლელო... **(ღირეპტორი მუშტს გაართვამს. პიანისტი დაეცემა)**.

პიანისტი — (ფილოსოფიური სიმშვიდით) საინტერესოა, რატომ არ მიფრინავენ პეპლები თბილ ქვეყნებში...

ღირეპტორი — გინდა წყალი მოგიტანო?

პიანისტი — ნუ გეშინია, ყველაფერი რიგზეა. წადი ახლა და ხელები დაიბანე.

ღირეპტორი — რატომ მექცევი ასე?

პიანისტი — თუ არ იცვლქებ, ჩემო-ბიჭუნავ, და ჭკუით იქნები, ძია ჯალათი არ გაწყენინებს.

ღირეპტორი — უსამართლოდ მექცევი, რეგ, მარტო ჩემთვის ხომ არა ჭრუნავ. შენ რა, გგონია სიამოვნებას მანიჭებს იმ საცოდავის მკვლელობა?

პიანისტი — იცი, რატომ არ მიფრინავენ პეპლები თბილ ქვეყნებში? **(პაუზის შემდეგ)** ჩვენი მიტოვება არ შეუძლიათ... ვებრალებით!

(კულისებიდან კვლავ შემოაღწევს მგლის ვშუილის მსგავსი ის შემზარავი ხმა, ადრე რომ გაისმა. ამ ხმის გაგონებაზე ღირეპტორი სასწრაფოდ გავა სცენიდან. პიანისტი მას ხიბრალულით აღსავსე შვერას გააყოლებს. შემდეგ ვისკის ბოთლს მოიყუდებს და სახმელს ბოლომდე ჩაცლის, სცენაზე კლონი შეშოდის).

კოუნი — მარტო ხართ?

პიანისტი — (სასმელი თანდათან მოეკიდება) ყველანი მარტო ვართ!



კლოუნი – (უბიდან ქალაქში გახვეულ თევზის ბუტერბროდს ამოღებულ სწორედ ისეთ, ადრე მაყურებელს რომ დაურიგდა უფასოდ). მაქვს პატივი, ეს მცირედი ძღვენი გადმოგცეთ.

პიანისტი – (ბუტერბროდს დასცქერის) ეს რა ჯანდაბაა...

კლოუნი – ჯანდაბა კი არა, თქვენთვის განკუთვნილი ჯილდოა. ასე ვთქვათ, დამსახურებული ულუფა ღვაწლმოსილი არტისტისათვის.

პიანისტი – (ბუტერბროდს შეეჭყვავა) ნეტა ვიცოდე, შენ ვინ დაგნიშნა ჩემს კურიერად.

კლოუნი – ცხოვრებამ, ახალგაზრდავ, ცხოვრებამ...

პიანისტი – (ლუკმა ველში გაეჩხირება) გპკ, გპკ...

პიანისტი – (ზურგზე ხელის დარტყმით) აბა, რა გეგონათ, გამრეილი ლუკმა ასე იოლად შეგერჩებოდათ?..

პიანისტი – გპკ, გპკ...

კლოუნი – ასე სახალხოდ პირის ჩატკბარუნება... გინდა არ გინდა, ყელზე დაგადგება კაცს.

პიანისტი – გპკ, გპკ...

კლოუნი – ღირს კი ის ერთი ლუკმა იმად, რომ მერე მთელი ცხოვრება ასე ძალღივით იყფო? (პიანისტი დუქმორეული, ცოფიანი ძალღივით ველში ვცემა კლოუნს და ცდილობს დაახრჩოს. კლოუნი დიდის გაჭირვებით განთავისუფლდება მიხვან. ნატკენ ყელს ხელით მოიხინჯავს). გპკ, გპკ... რა ეშმაკი გეტაკათ! გპკ... კინაღამ სული ამომხადეთ! (ცარიელ ბოთლს შეაშჩნევს) აი, თურმე რაშია საქმე, მთვრალი ყოფილხართ. არცა გრცხვენიათ, ამ სიბერეში კალოთდით, ხალხს ახრჩობთ. რა უფლებით, გეკითხებით, ვინ მოგცათ ამის ნება! (პიანისტი გამოძწვევად იცინის). იცინით არა?! იქნებ ცოლიც როცა დაახრჩეთ, ასე იცინოდით...

პიანისტი – (სახის გამოშვებულება შეკვთრად ეცვლება) რა სთქვი? გაიმეორე!

კლოუნი – დიახ, დაახრჩეთ! თქვენ დაახრჩეთ აი, მაგ ხელებით! როცა მიხვდით, შვილი არასდროს გეყოლებოდათ, დათვერით და ყელში ეცით მძინარე ქალს. საწყალმა წამებაში დაღლია სული. მერე კი, ვითომც არაფერი მომზდარიყოს, განაცხადეთ, საღათას ძილით დაიძინათ. უნამუსოდ აღანაშაულებდით, რაკოლეგიალურად მომექცა, უშვილოდ დამტოვაო...

პიანისტი – გაჩუმდი!

კლოუნი – ვითომ არ იცოდით, რომ შვილი ვერც გეყოლებოდათ, რადგან ზერწი იყავით.

პიანისტი – ვაიმე, მიშველეთ! (გულწახული დაეცემა იატაკზე).

კლოუნი – (პიანისტს ზემოდან დახედავს. შემდეგ მაყურებელს მოუტრიალდება). სუსტი ნერვები ჰქონია! (ხარხარით სტოვებს სცენას).

ხმაურზე დირექტორი შემოვარდება. იატაკზე გაშხლართულ პიანისტს რომ დანახავს, მივარდება და სილის გაწნით მის გონზე მოყვანას ცდილობს.

პარმენი – (თავისი ეტლით სცენაზე სწორედ მაშინ შემოვარდება, როცა დირექტორი პიანისტს მორიგ სილას აწნის). სცემ არა, მოხუცს მოერიე!.. ვერაგულად დაათვერე, ახლა კი, დაუძღვრებულს მიადექი, სული გინდა ამოხადო. არამზადავ! სხვა რა შეგიძლია ამის მეტი! გეგონა, მუხლებზე დავგაჩოქებდი, შენს ლაქიებად გვაქცევდი? ვერ მოვართვით.

დირექტორი – (მის ლაპარაკს ყურადღებას არ აქცევს, ცდილობს პიანისტის გონზე მოყვანას, მაგრამ ამას, საკმაოდ დილეტანტურად აკეთებს). წყალი, წყალი...



პარმენი — წყალი შენ და, ღვთის ცეცხლი. ყველა მონებად გინდა გყავდეს, მოახლეები გჭირდება. აკი გყავს კიდევ მთელი არმია ლაქიებისა. სინდისი შეულის ფუფუნებაზე რომ გაცვალებს. პატიოსნება კი, ეს წმინდა ქალწული, ფეხქვეშ გაგიგებს და გაგაუპატიურებინებს. რალას არ სჩადიან, ოღონდ შენი კეთილგანწყობა დაიმსახურონ. უცხოეთში გასტროლები, ბენეფისები უნიჭოთა პრივილეგიად აქციე, იმათ კი, ვინც მაცდური წინადადებებით ვერ გადაიბირე, შესწონს წინაშე მუხლებზე ვერ დააჩოქე, ყურადღებასაც არ აქცევ. ყველანაირად ცდილობ მათ დამცირებას. ახლა კი, აგერ, ფიზიკურადაც სპობ, გინდა, ერთხელ და სამუდამოდ, თავიდან მოიშორო!

ღირეპქტორი — (რადგან ხილის გაწნით პიანისტი გონს ვერ მოიყვანა, ახლა პირში ჰაერის ჩაბერვით ცდილობს მიაღწიოს შედეგს). ნუ გეშინია, რეკ, ახლავე გიშველი, ახლავე...

პარმენი — (თვალეზე ხელებს იფარებს) ვაიმე, ეს რას სჩადიხარ. შე კარყენილო, მხეცო! ჩემს თანდასწრებით, ასე მოურიდეblად... ფუი, შენს კაცობას!

პიანისტი — (გონს მოეგება. თავზე წამომდგარ ღირეპქტორს რომ დაინახავს, შეეშინდება და განზე გახტება) რას მერჩით, რა ვინდაო ჩემგან?!

პარმენი — ბატონო რეკ, ეს მხეცი, სანამ თქვენ უგონოდ ბრძანდებოდით, ასეთ რამეებს ვიშვრებოდათ, ადამიანის ენა რომ ვერ იტყვის.

ღირეპქტორი — (დაეყვებით) კარმენ, ძვირფასო, ყველაფერსა აქვს ბოლოსდაბოლოს საზღვარი.

პარმენი — (გაკაკახებული) დიახ, ყველაფერსა აქვს საზღვარი. ჩემს მოიმიწებასაც, სხვათა შორის. არად მაგდება, გვერდით ისე ჩამივლი, ზედაც არ შემომხედავ ზოდმე. ძალღი, რომ ძაღლია, იმას მეტ ყურადღებას აქცევენ. ვინ არ ეცის ნომრებს როგორ ანაწილებ. უნიჭო აისილორაც იმიტომ არ აქციე პრიმა-პოცეკვავედ, ლოგინში რომ ჩავიგორდა.

ღირეპქტორი — (გაბრაზებული) ზედმეტი მოვდიო!

პარმენი — არ მოგეწონა სიმართლე? ჯერ სადა ხარ, ისეთებს გეტყვი, დღე ღამედ მოგეჩვენოს და სამოთხე ჯოჯოხეთად. (უბიდან გრაგნილის მსგავსად დახვეულ ფურცელს ამოიღებს. სათვალეს გაიკეთებს და საზეიმოდ კითხულობს) განცხადება-ულტიმატუმი! ბატონო ღირეპქტორო, აივსო ჩემი მოთმინება, მე გეტყვით იმას, რაც აქამდე არავის უთქვამს თქვენთვის. არამზადა ხართ, არამზადებს კი, სწორედ ასე უსწორდებიან! მე თქვენ ბრალსა გდებთ: პირველი — თანამდებობის პირადი მიზნებისთვის ბოროტად გამოყენებაში. მეორე — ადამიანის ელემენტარული უფლებების უგულვებელყოფაში; მესამე — პირადი სიმპათიების-და მიხედვით, ხელფასების არასამართლიან განაწილებაში.

პიანისტი — (კმაყოფილი მისი ნათქვამით) მართალია, მართალი...

პარმენი — მეოთხე — შაპიტოს შემოქმედებით ცხოვრებაში განზრახ დისპარმონიის შეტანაში, მსახიობების ჯგუფებად დაყოფაში, გათიშე და იბატონეს პრინციპით. (ღირეპქტორი უკმაყოფილოდ დააბიჯებს სცენაზე. პიანისტი კი პირიქით, ძალიან კმაყოფილია. ეტყობა, რომ მოხუცი მოცეკვავეს მხარესაა). მეხუთე — ადამიანებისადმი არაადამიანურ, უდიერ, სასტიკ და (ხაზგასმულად) მორალურ დამოკიდებულებაში.

პიანისტი — (ასკარად აღარაა ფხიზელი, ფეხზე ძლივსა დგას და მოხუცი კოლეგის სითამამით აღფრთოვანებული, უაზროდ იქნევს ხელებს). ნამდვილად, ნამდვილად...

პარმენი — (პიანისტის მხარდაჭერით გამხნეებული, კიდევ უფრო მეტი შემართებით განაგრძობს) მეექვსე — კორუფციასა და მექრთამეობაში; მეშვიდე — დემოკრატის ნიღბით შემოსილ დიქტატურაში.



პიანისტი — (ნიშნისმოგებით უშვებს მთლად გაწილებულ დირექტორს) შენს პირს კანფეტი, ტკბილო!

პარმენი — მერვე...

დირექტორი — (გაბრაზებული აწვევტინებს) ვხედავ, ბრალდებები არ დაგელევათ.

პარმენი — აქ კიდევ დარჩა წასაკითხი. მაგრამ, მანამდე მინდა ის გითხრა, რაც ამ ფურცელში არ შევიტანე.

დირექტორი — (ქედის მოხრით) დიდად მადლობელი ვარ!

პარმენი — მაგ თავის მოკატუნებით ვერავის გააცურებ. ვინ ვინ და, მე კი ყველაფერი კარგად ვიცი.

დირექტორი — ასეთი რა იცით?

პარმენი — დიდ ცოდვაში რომ გიღვას ფეხი, ის ვიცი.

დირექტორი — (ირონიულად) ეს რაღაც ახალია...

პარმენი — ვიცი, უდანაშაულო კაცის სისხლით აპირებ აქაურობის წაწყმედას. მაგრამ კარგად დაიმახსოვრე, შენ და შენნაირებმა როგორი კეთილშობილი მიზნებითაც არ უნდა გაამართლოთ თქვენი ქმედება, ხალხი მაინც არ გააბათილებთ.

დირექტორი — ეს რომელი ხალხით შემუქრებით?!

პარმენი — (დარბაზისკენ მიუთითებს) აი, ამ ხალხით!

დირექტორი — თავს ნუ იტყუებთ. მშვენივრად იცით, რომ ესენი მაყურებლები არიან და აქ მხოლოდ დროს გასატარებლად მოვიდნენ. ერთი ვიღაც ლაწირაკის გამო თავს არავინ აიტკივებს.

პარმენი — მაგასაც ვნახათ...

დირექტორი — სიმართლე თუ გინდათ, ჩემზე არც არაფერია დამოკიდებული. მე მხოლოდ ერთი პატარა რგოლი ვარ გრძელი ჯაჭვისა და თუ ჩემს ფუნქციას არ შევასრულებ, აქედან მომისვრიან.

პარმენი — მებრალდება.

დირექტორი — გიჯობთ, საკუთარი თავი შეიბრალოთ. კარგად დაფიქრდით, არ ინანოთ მერე.

პარმენი — მე დასაკარგი არაფერი მაქვს.

პიანისტი — (მოხუც მოცეკვავეს გვერდით ამოუდგება და თანადგომის ნიშნად ხელს ჩაახტობს. პათეტიურად) ჩვენ დასაკარგი არაფერი გვაქვს.

დირექტორი — (მრავალმნიშვნელოვნად) მაშ, აღარ გეშინია, რეგ, რომ ბავშვი შიმშილით მოგიკვდება?

პიანისტი — (თითქოს მასოლზე ფეხი დააჭირებს) გიკრძალავ, გეხმის, გიკრძალავ!.. (თვალეზე ცრემლი მოადგება).

პარმენი — (პიანისტის ხელს მკერდზე მიიკრავს) თქვენ ამ გარეწარს ყურს ნუ დაუგდებთ. დაწყნარდი, შენ შემოგველე. რამ შეგაშინათ, ავერ არა ვარ? ბავშვის დარდი ნუ გექნებათ. ამ ძუძუებს ჯერ კიდევ შეუძლია პატარა სასწაულების მოხდენა.

დირექტორი — (გეხლიანი სიცილით) თქვენ ფოკუსნიკიც ყოფილხართ! (მოუტრიალდება პიანისტს) შენ კი, ვაჟბატონო, ის გირჩენია, ჭკუაზე მოპროწიალდე. რწყილივით აქეთ-იქით ხტუნაობას მორჩი და საქმეს მიხედე. ამ ლაყბობაში ისედაც ბევრი დრო დაეკარგეთ. (სწრაფი ნაბიჯით კულისებებსაკენ გაქმართება. დამცინავად) ფოკუსნიკები...

პიანისტი — (მოულოდნელად) მოიცა, მეც მოვდივარ.

პარმენი — (გაოგნებული) ბატონო რეგ... (პიანისტი კარმენს ფესვით თითქოს მოუბოდიშებს — რა ვქნა, სხვა გზა არა მაქვსო. დირექტორი დააფიქსი-

რებს რა ამ ჟესტს, კმაყოფილი სიცილით სტოვებს სცენას. პიანისტი მას გაჰყვება).

პარმენი — (ხმაძაღლა) იცინის ის, ვინც ბოლოს იცინის.

(უცერად ჭეჭა-ჭეხილი ისე შეაზანზარებს სივრცეს, თითქოს, სადღაც ახლოს, მეხი ჩამოვარდაო. კულისებიდან „რომეოს“ განწირული ბღავილი მოისმის, რომელსაც შემდეგ საერთო ჩოჩქოლის ხმა ფარავს. ამ ჩოჩქოლში გამოიკვეთება მომთვინიერებელი ქალის სასოწარკვეთილი მოთქმა: „ეს რა ჰქენი, შე მხეცო! უპატრონო ხომ არ გეგონა, დანას რომ ურტყამდი, აქვე ჩემი ხელით მიგასიკვდილებ, მაგ დანით აფგატრავ სწორედ. მიმიშვით ხალხო, მიმიშვით-ქეთქი!“ ჩოჩქოლის ხმა ძლიერდება. სცენაზე უცნობი შემოვარდება. გაფითრებული ხელში სისხლიანი დანა ჩაუბღუჯავს. ეს სწორედ ის დანაა, პირველ განყოფილებაში კარმენმა რომ შეაჩენა დირექტორის მოსაკლავად. მას ფეხდაფეხ მომთვინიერებელი ქალი მოსდევს, რომლის შეკავებასაც შაპიტოს მსახიობები ცდილობენ. მსახიობთა ერთ ჯგუფს დაჭრილი „რომეო“ შემოჰყავს).

უცნობი — (შეშინებული იქნევს დანას) არ მომეკაროთ!.. არ მომეკაროთ!..

მომთვინიერებელი ქალი — (გააფთრებული) გამიშვით, გამიშვით!.. ძე მაგას ვაჩვენებ, როგორ უნდა დანის ქნევა.

უცნობი — (კიდევ უფრო შეშინებული) არ მომეკაროთ, არ მომეკაროთ!..

(სცენაზე გამოჩნდება კლოუნი, რომელსაც სახე მწუნხარების გამოშხატველი ცრემლიანი გრიძით დაუფარავს).

კლოუნი — რა გაყვირებთ, დამშვიდდით! (მსახიობები მონუსხულები ჩერდებიან). რა დროს შუღლია?.. რა დროს ანგარიშსწორებაა?.. ვერა ხედავთ სამყარო იქცევა, დედამიწა იძვრის თქვენი ცოდვების სიმძიმისაგან, ზეცაში კი ღმერთი ცრემლად იღვრება თქვენი შემყურე. (მსახიობები გაკვირვებულნი შესცქერიან ერთმანეთს).

I მსახიობი — რას ბოდავს ეს კაცი, რა იძვრისო?

II მსახიობი — ღმერთი ტირისო, ღმერთიო!..

კლოუნი — ხმა ჩაიკმინდეთ, თქვე მოღალატეებო, პირსისხლიანი კაცუნებო!

მომთვინიერებელი ქალი — ერთი ამ მსახარას ვერ უყურებთ, როგორ გაიგლო ენა.

კლოუნი — (უცნობს, გამოძწევად) თქვენ რაღას მომჩერებიხართ? ჩემი მოკვლა თუ გნებავთ, ამაზე უკეთეს დროს ვერც ინატრებთ. სიტყვასაც არავინ გეტყვით. აბა, თამამად, თამამად! რაღას აყოვნებთ, დამარტყით და მოათავეთ ბარემ.

უცნობი — (აღვლევებულ) რატომ უნდა დაგარტყათ, რატომ?!

კლოუნი — (დამცინავად) თქვენ მიზეზი გჭირდებათ? კი ბატონო. გახსოვთ, რომ მკითხეთ, საით წავიდე, აქედან როგორ გავაღწიო? მე კი, თუ გახსოვთ, რა ვიპასუხეთ? — აგერ ამ ისრებს გაჰყვით-მეთქი.

უცნობი — (დაბნული) არ მესმის, რა გინდათ...!

კლოუნი — თქვენ რა, მართლა ასე გულუბრყვილო ხართ? ნუთუ ვერ ხელებით, რომ მახეში ვაებით.

უცნობი — ღვთის გულისათვის, შემეშვით, თავი დამანებეთ. მე ერთი საწყალი კაცი ვარ. ამქვეყნად არც-რა მამაღია, არც-რა გამაჩნია. ჩემი დღე და მოსწრება, ჭკაკი ცხენივით აღმა-დაღმა დავეხეტები, — იქნებ სადმე ლუკმას წააწყვდე, ამ ცხოვრებას რამეს გამოვრჩე-მეთქი.

კლოუნი — ტყუილად გარჯილხართ. აქ ვერაფერს იპოვნით.

უცნობი — მითხრეს, პურს დაარიგებენო უფასოდ...

კლოუნი — ვილაცას მოუტყუებინათ.

უცნობი — შეიძლება თევზიც გერგოსო...

კლოუნი — არა, ბატონო.

უცნობი — ორი დღეა არაფერი მიჭამია.

კლოუნი — სამწუხაროა.

პარამედი — რას ელოლიავენ, ვერა ხედავ, მაწანწალაა ვილაც. მაგის ადგილი ციხეშია. იქ მიხედავენ, როგორც საჭიროა.

I მსახიობი — ყოველ შემთხვევაში, უფასო თევზსა და პურს ნაღდად არ მოაკლებენ.

უცნობი — მაგ ქოფაკის გამო ციხეში მიშვებთ?!

მომთვინიერებელი ძალი — ხმა ჩაიწყვიტე, შე მართლა ქოფაკო! ნეტა იცოდე, ვიზე აღმართე ხელი, ვიზე... („რომეოს“ მკერდზე მიიკრავს და აქვითინდება).

ხმამაღლა გაისმის საზეიმო მარში, ცირკში სანახაობის დაწყებას რომ გვაუწყებს ხოლმე. სცენაზე ჭრიალ-ჭრიალით ეშვება სხვადასხვა ფერის ნათურებით გაბღღურიალებული აბრა, წარწერით — შაპიტო. ამას თან ახლავს მორიალე შუქის ეფექტი და შორეული, თითქოს მიწის წიაღიდან ამომავალი, ავის მომასწავებელი გუგუნი. შემცბარი მსახიობები აქეთ-იქით გაიფანტებიან. მარტო დარჩენილ „რომეოს“ მომთვინიერებელი ქალი კულისებისაკენ მიათრევს. ამ აღიქოთში მხოლოდ კლოუნი გამოიყურება გარეგნულად მშვიდად.

უცნობი — (კლოუნს მკლავზე ეჯახგურება) გემუდარებით, მითხარით, აქედან როგორ გაეიდე, ამ ჯოჯოხეთიდან როგორ გავაღწიო?!

კლოუნი — აქლემი უფრო ადვილად გაძვრება ნემსის ყუნწში, ვიდრე თქვენ შეძლებთ აქედან გასვლას.

უცნობი — (სასწრაფკეთილი) მაშ, არაა საშველი?..

კლოუნი — (უცნობს დანას გამოართმევს. სიბრალულით) დანის ტარება, აბა, რა თქვენი საქმეა. პარტერში ჩაბრძანდით, მაყურებელს შეერიეთ; ვინ იცის, იქნებ მერე გამოსავალიც იპოვოთ. (უცნობი პარტერში ჩადის და სწორედ იმ სკამზე ჯდება, სადაც ადრე ჯალათი იჯდა. კლოუნი კი, დანით ხელში, ორაზროვანი, ეშმაკური ღიმილით სტოვებს სცენას. ნაჭრის ხერედიდან საზეიმო ძარშის თანხლებით, ზოლებიან ფრაკში გამოწყობილი დირექტორი გამოდის. მას უკან პიანისტი შემოჰყვება, რომელიც როიალთან, მისთვის განკუთვნილ სკამზე ჩამოჯდება. მუსიკა წყდება).

ღირამტორი — (საზეიმოდ მიმართავს დარბაზს). ბატონებო და ქალებო! ძვირფასო პუბლიკა! მხოლოდ დღეს და მეტი არასდროს! მსოფლიოში პირველად! დაუეწყარი სანახაობა! იღუმალი სანახაობა! ისტორიული სანახაობა! შემწარავი სანახაობა! ვისაც სუსტი ნერვები გაქვთ, შეგიძლიათ დასტოვოთ დარბაზი. ჰა-ჰა-ჰა!.. ვხუმრობ, რაღა თქმა უნდა, ვხუმრობ, თორემ, აბა რომელი ჭკუათმყოფელი კაცი იტყვის უარს თავისი ნებით ასეთ თავშესაქცევ სანახაობაზე; თუნდაც მერე საკაცეთი დასჭირდეს შინ წაბრძანება. ჰა-ჰა-ჰა!.. ერთ მწერალს უთქვამს: „ძველმა რომმა ისტორიისაგან მისთვის განკუთვნილი დრო ცირკში გაატარაო“. ჰოდა, მეც გეკითხებით, რითი ვართ ჩვენ ახლა იმ ცხონებულ რომაელებზე ნაკლები, ა? ჰა-ჰა-ჰა!..



(წვიმის ხმაური ძლიერდება, კულისებიდან გორიზად მოისმის მოახლოებული ნაბიჯების ხმა. ნაჭრის ხერელიდან სცენაზე ჯალათი შემოაბიჯებს. მგერას მოაულებს დარბაზს, თვალებს გადმოკარკლავს, კბილებს ერთი მაგრად გააკრაჭუნებს და მშვიერი მგელივით დაიფუქვლებს: უუუუუუუუ... პიანისტი, ამის შემეურე, პირჯვარს გადაიწერს. დირექტორი კი ჯალათის ხუმრობას მლიქვნელური სიცილითა და აღფრთოვანებით შეეგებება).

დირექტორი — დიდი ხუმარა კაცი ყოფილხართ... დიდი ხუმარა... (მაყურებლისკენ) ხომ ხედავთ, როგორი ლალი კაცია ბატონი ჯალათი. ხუმრობაც როგორი სცოდნია.

ჯალატი — (ჯიბიდან რევოლვერს ამოიღებს და თავისი წითელი ცხვირსახოცით აპრიალებს). ჩვენი უფროსი ამბობს, სიცილი და ხუმრობა სიცოცხლე ახანგრძლივებსო. დაკვირვებული ვარ, სწორედ ეგრება. (დირექტორს) ამას წინათ ერთი შენი კოლეგა მომიყვანეს, ცირკის დირექტორი იყო რაღა, შენსავით. იმისთანა ანეგლოტიების გულა აღმოჩნდა, დალოცვილი, კაი ხანი ხელი ვერ გაეწმინდა.

დირექტორი — (შეცბება, მაგრამ არ შეიმჩნევს) სწორედ რომ ღმერთმა გამოგვიგზავნა თქვენი თავი.

ჯალატი — (სიცილით) ამ ღმერთს მაინც როგორ ვერაფრით შეეშკით, ა?!

დირექტორი — კუზიანს სამარე გაასწორებსო, ხომ გაგივინიათ.

ჯალატი — (კულისებში გასძახებს) შემოიყვანეთ! (ნაჭრის ხერელიდან აგენტებს ხელებზე ბორკილდადებული სიკვდილმისჯილი შემოჰყავთ. სცენაზე დააგდებენ, თვითონ კი, ავანსცენის კუთხეებში დადგებიან და მაყურებელს ათვალიერებენ. დარწმუნდებიან რა, რომ დარბაზიდან არანაირი ხიფათი არაა მოსალოდნელი, დამშვიდდებიან და თანდათან ძილი მოერევათ.

ჯალატი — (სიკვდილმისჯილს არც კი შეხედავს) ვუყურებ და მიკვირს პირდაპირ, რას იფიქრებს ეს ხალხი; ან კი, ამისთანა რა შემწვარ-მოხრაკული ეგულებათ იმ ქვეყნად, სიცოცხლე რომ ჩირად არ უღირთ. (ჯიბიდან სიგარეტის ღერს ამოაცურებს, დირექტორი ხასწრაფოდ ცეცხლს შეაგებებს) თანაც, ეს ოხერი, ამ ბოლო დროს სულ ისეთი გალეულები მოჰყავთ, ინკუბატორის წიწილებივით ყველა ერთ თარგზე აჭრილი გეგონება. (სიკვდილმისჯილს გახედავს, შემდეგ დირექტორს, ვერდიდან რომ არ სცილდება, თვალს ჩაუკრავს). ეტყობა ვერა აქვთ მთლად კარგად საქმე, ეს ჩხინკი მე და შენ რომ გამოგვიგზავნეს. (პაუზის შემდეგ) ეჰ, უცნაურია მაინც ცხოვრება. (სცენაზე გართხმულ სიკვდილმისჯილზე მიუთითებს) ეს ვაჟბატონი, აგერ ახლა დასაკლავი ცხვარივით რომ ეველოდება, საუკუნო სიცოცხლეს ჰპირდებოდა სხვებს. „სასწაულებით“ აბრეყვებდა იმ ბნედიანებს, — თქვენი მხსნელი და გადამრჩენელი ვარო.

დირექტორი — ამბობენ, ვიღაც ხეიბარი ფეხზე დააყენაო?..

ჯალატი — (სიცილით) ჰო, იმასაც ამბობენ, ხელის ერთი შეხებით ბრმას თვალი აუხილაო.

დირექტორი — (აჭყვება სიცილში) ფოკუსნიკი ყოფილა და კიდევაც მოხვდა ცირკში.

პიანისტი — (თავისთვის) მაშ, ისიც მართალი იქნება, მკვლარი გააცოცხლაო, რომ ამბობენ.

ჯალატი — (გაპრიალებულ რევოლვერში სათითაოდ აწყობს ტყვიებს. ჩაეცინება, ეტყობა რაღაც გაახსენდა). ამას წინათ, ჩემი ბიჭი მეუბნება, — მა-

მიკო, აბა თოფი, ომობანა მეთამაშეო, თან თავის პატარა ხის თოფს მაჩვენებს. კმ, კინალამ წამომცდა, თოფებით თამაში, შეილო, ცოტა არ იყოს, მომეხრწოვო. (ეთქი. უკვე დატენილ იარაღს ხელში შეათამაშებს). ეკ, უცნაურია მაინც ცხოვრება! (გაისმის ძლიერი ქექა-ქუხილი. მთვლემარე აგენტები ამ ხმაზე უცებ გამოფხიზლდებიან. ჯალათი ანიშნებს მათ, დროა დაეიწყეთ და ისინიც მაშინათვე სიკვდილმისჯილს მიაშურებენ, ხელებს უხეშად ამოხდებენ მკლავებში, ავანსცენაზე გამოათრევენ და მუხლებზე დააყენებენ).

ღირექტორი ამის დანახვაზე ჯიბიდან სასწრაფოდ ამოიღებს ფურცელს და ჯალათს გაუწვდის.

ღირექტორი — მომიწერეთ ხელი.

ჯალათი — მერე!

ღირექტორი — ერთი წამის საქმეა.

ჯალათი — მერე!

ღირექტორი — (თითქმის მუდარით) წმინდა წყლის ფორმალობაა.

ჯალათი — მერე-მეთქი.

ღირექტორი — კარვით, კარვით, ეგრე იყოს. აბა, ხელს აღარ შეგიშლით. (დაბნეული წავა კულისებისაკენ. გახვლისას პიანისტს ანიშნებს, — დაიწყეთ. გაისმის ჩვენთვის უკვე კარგად ნაცნობი რეგტაიმი. შემდგომი „სანახაობა“ მის ფონზე წარიმართება. სცენაზე გიჟივით შემოვარდება მომთვინიერებელი ქალი და სიკვდილმისჯილის წინ მუხლებზე დაემხობა).

მომთვინიერებელი ქალი — თუ მართალია რასაც შენზე ამბობენ, ერთი სასწაული ჩემთვისაც მოახდინე, — გადამირჩინე ჩემი რომეო!

ჯალათი — (აგენტებს) მიხედეთ ამ ქალს! (აგენტები მომთვინიერებელს ხელებს ჩაავლებენ და „მისახედად“ კულისებში გაჰყავთ).

მომთვინიერებელი ქალი — (გაყვანისას სიკვდილმისჯილს გასმახებს) გადამირჩინე! გემუდარები, გადამირჩინე! მე ხომ მის გარდა არავინა მყავს. (მოპირდაპირე მხრიდან სცენაზე თავისი ეტლით კარმენი შემოვარდება. თან, როგორც ყოველთვის კანფეტებს მიირთმევს).

პარამენი — (სიკვდილმისჯილს) კანფეტები თუ გიყვართ?... თქვენი არ ვიცი, მე კი ყოველთვის საამოვნებით გეახლებით... ისე, თქვენზე ამბობენ, სასწაულებს კანფეტებივით არიგებსო. იქნებ ჩემთვისაც მოახდინოთ ერთი სასწაული! ფეხზე დამაყენეთ, რომ ვიცეკვო!.. იცით, რა ბედნიერი ადგილი იყო ეს ერთ დროს, სულ პენსნეებით დადიოდნენ ჩემს საყურებლად. კარმენი! არაფერს გეუბნებათ ეს სახელი? კარმენი! — ჩემი არტისტული ფსევდონიმი.

ჯალათი — (ჩაუცინება) კანფეტები მე მიყვარს, ქალბატონო! (კანფეტს გამოართმევს და „უცნაურ“ მოხუცს, როგორც სანიტარი ავადმყოფს, ისე გაიყვანს სცენიდან. მოულოდნელად კულისებიდან ორ თოკზე გადებული ფიცრის საქანელათი კლოუნი „შემოფრინდება“. საქანელა ავანსცენის გასწვრივ, უზარმაზარი საათის ქანქარასავით მოძრაობს. მასზე შემდგარი კლოუნი კი, მამლის განწირული ყივილით აკრთობს არემარეს. შემდეგ სცენაზე ჩამოხტება და სიკვდილმისჯილთან მიირბენს. ფეხზე წამოაყენებს).


კლოუნი — აბა, სწრაფად, დრო აღარ იცდის, თავს უშველე! (სიკვდილმისჯილი ადგილიდან არ იძვრის). რაღას უყურებ, სანამ დროა, გაეცალე აქაურობას! (სიკვდილმისჯილი უხმოდ შესცქერის თვალებში). ღმერთო ჩემო, ნუ-თუ ფიქრობ, შენი სიკვდილით რამე შეიცვლება. აქაურობა მაინც დასაღუბადაა

განწირული. მე და შენ უკვე ვერაფერს ვუშველით! (წამიერი პაუზა. სიკვდილ-
მისჯილი გაუნძრევლად კვლავ თვალებში შესცქერის). რახან ასეა, მე მოვუგე
ლი მაგათ! (უბიდან „კარმენის დანას“ ამოიღებს, ადრე უცნობს რომ გამოართვა.
სიკვდილმისჯილი ხელს დაუჭერს, კლოუნს დანა გაუვარდება).

სცენაზე ჯალათი ბრუნდება. შემოდიან აგენტებიც, გზად შარვლის დილ-
ებს იკრევენ. ჩანს, მომთვინიერებულ ქალს მათ უკვე სათანადოდ „მიხედეს“. ისინი თავიანთ ადგილს იკავებენ ავანსცენის ორივე მხარეს. კლოუნი, რომელ-
საც სხვა აღარაფერი დარჩენია, გაოგნებული მიმართავს დარბაზს: „ბატონებო და
ქალბატონებო!“. მოხუცი პიანისტის რეგტაიმს „ჩეხავს“ ვიოლონჩელოზე შეს-
რულებული ბახის „ავე მარია“. კლოუნი ავანსცენის მარცხენა მხრიდან კიბით
ჩადის პარტერში. შუა გასასვლელით ნელა შემოუვლის დარბაზს, თან ჩაიციბით
მიმართავს მაყურებელს: „ლეიდიზ ენდ ჯენტლმენ!.. დამქნე უნდ ჰერს!.. დამი
ი გოსპოდა!.. სინიორი ე სინიორე!.. მედამ ე მუსიე!...“ კლოუნის ამ სელასთან
ერთდროულად, კვლავ მუხლებზე დაყენებულ სიკვდილმისჯილს ჯალათი კე-
ფაზე მიუშვერს იარაღს, მაგრამ მისი მცდელობის მიუხედავად რევოლვერი არ
ისვრის. დაბნეული ჯალათი იქვე დაგდებულ დანას შეაპჩნევს. აიღებს მას და
სიკვდილმისჯილს კრავივით გამოსჭრის ყელს. „ავე მარია“ მაშინვე წყდება.
ამ დროისათვის მარჯვენა მხრიდან კიბით სცენაზე უკვე ასული კლოუნი ჩურ-
ჩულით წარმოსთქვამს: „ბატონებო და ქალბატონებო?“ სვედიან მხერას მო-
ავლებს იქაურობას და კულისებში გავა. სცენაზე გამოვა დირექტორი და კონ-
ტრაქტის ფურცელს ხელმოსაწერად კვლავ გაუწვდის ჯალათს. ჯალათი ფურ-
ცელს გამოართმევს, სისხლიან ხელებს შეიწმენდს მასზე, საგულდაგულოდ
დაკეცავს და ასე „ხელმოწერილს“ ცხვირსახოცივით ჩაუდებს დირექტორს ფრა-
კის ვიბეში. ამ მოსწრებული „ხუმრობით“ გახალისებული ჯალათი და აგენტები
ხორხოცივით ჩადიან პარტერში და ფოიეში გასასვლელი კარით სტოვებენ დარ-
ბაზს.

დირექტორი — (სისხლიან ფურცელს გამწარებული მოისვრის. შემდეგ
სასოწარკვეთილი მოიგლეჯს პარიკს, მთელი სპექტაკლის მანძილზე საკუთარ
თმასავით რომ ატარებდა. და „მარადიულ ტუსადივით“ ასე ერთბაშად „თმაგაც-
ვნილს“ აღმოჰხდება) თფუი, ამ ცხოვრებას!.. (ჩვენს თვალწინ მოტეხილი, იგი
განადგურებული კაცის იერით სტოვებს სცენას).

პიანისტი, რომელიც აქამდე ყველაფერს უტყვი მოწმესავით ადევნებდა
თვალს, სიკვდილმისჯილის ნეშტთან მივა და მუხლებზე დამხობილი ჩუმად აქ-
ვითინდება. საზეიმოდ გაისმის ცირკის მარში. ყოველი მხრიდან ყიჟინით შე-
მოცვივდებიან შაპიტოს მსახიობები. აკრობატები თავბრუდამხვევი მალაყებით
სერავენ სცენას, ჟონგლიორები ფერად ბურთებს ათამაშებენ, მომთვინიერებელი
ქალი და მისი გამოჯანსაღებული „რომიო“ ძველებური შემართებით ეალერსე-
ბიან ერთმანეთს, სასწაულებრივ ფეხზე დამდგარი კარმენი, ახალგაზრდული სიმ-
სუბუქით აცეკვებულა და გაშმაგებული დაჰქრის. ცირკის მარშის ხმას შეეპა-
რება ის შორეული, თითქოს მიწის წიაღიდან ამომავალი გუგუნი, ადრე რომ
გაისმა. იგი თანდათან ძლიერდება და შთანთქავს ყოველივეს. სცენას ავებლითი
ზარივით დაატყვება ჭეკა-ქუხილი. თავზარდაცემული მსახიობები კულისებ-
ში გაიფანტებიან. რჩება მხოლოდ ნეშტთან მუხლებზე დამხობილი პიანისტი.
შაპიტოს მონაცრისფრო უკანა „ტილოს კედელი“ ზემოდან ძირამდე შუაზე



ჩაიხევა. ჯაჭვებზე ჩამოკიდული ნათურებით გაბღღვრიალებული აბრეჭმული მოწყდება და ძირს დაენარცხება. ჩამოწვება წყვილია. დაისადგურებს სიჩუბე. პაუზის შემდეგ სცენას იღუმალი, მკრთალი შუქი მოეფინება. მუხლებზე დამხობილი პიანისტი გაშტერებული დასცქერის იმ ადგილს, სადაც ადრე სიკვდილმისჯილის ნეშტი იყო. ახლა აქ მხოლოდ მისი სამოსილაა დარჩენილი. შემოდის კლოუნი, რომელსაც სპექტაკლისეული კოსტუმი მხარზე გადაკიდებულ თავის ჩანთაში უკვე შეუნახავს და, კვლავ ყოველდღიურ, ჩვეულებრივ ტანსაცმელში გამოწყობილი, გრიმის ნარჩენებს იშორებს სახიდან. შუაზე ჩახეული „ტილოს კედლიდან“ მკედრებით აღმდგარი პიანისტის ცოლი გამოდის. გრძელი, კოჭვბამდე ჩამოსული თეთრი ღამის პერანგი საუკუნეს გადაცილებულ ამ მოზუტს ორსულობისგან გამობზეკია. იგი ნელა მიუახლოვდება თითქოს ტრანსში მყოფ თავის მეუღლეს, მხარზე დაადებს ხელს, წამოაყენებს და კულისებისკენ წაიყვანს. პიანისტი მას მორჩილად გაჰყვება უკან. დარბაზიდან წამსვე აიჭრება სცენაზე უცნობი, სიკვდილმისჯილის სამოსს აიტაცებს და, თითქოს ლაბირინთიდან გასასვლელი იპოვაო, ისე დაადგება თავის გზას.

კლოუნი — (მიმართავს მაყურებელს) ფინიტა ლა კომედია! (ჩანთიდან ამოიღებს „ვოლქმენს“ და ყურსასმენს მოირგებს. მასთან ერთად ჩვენც გვესმის კანიონს არიონოს „აქვითინებული დასასრული“ ოპერიდან „ჯამბაზები“. ფარდა).

თ ბ ი ლ ი ს ი

1996

დავით კლდიაშვილის გვირაბი კლდარ პენსიას უპროქექტებში

ნანა დოლიძე

50-იან 60 წლებში ე. წ. უკონფლიქტობის ხანა, უთქმელობით შეყვრობილი ეკრანი, მკვეთრი ინდივიდუალობის მქონე შემოქმედებმა დაამსხვრიეს. ძირითადად, ესენი კინორეჟისორები იყვნენ. ამ მოვლენას, მნიშვნელოვანწილად, ხელი შეუწყო ქვეყანაში პოლიტიკური ვნებების განვითარება. 60-იან წლებში ნიადაგგამოცლილმა კომუნისტურმა იდეალმა, მართლაც, აჩრდილის სახე მიიღო და ხელოვნებაში შესაძლებელი გახდა მოგონილი იდეალური გმირების ნაცვლად ჩვეულებრივი ადამიანების გამოჩენა, ყალბი პათეტიკის ყოველდღიური აკკარგიანობით შეცვლა. მართალია საბჭოთა ცენზურა კვლავ ძალაში რჩებოდა და ხელოვნების ნებისმიერი დარგი, ამგვარი დაწოლის ქვეშ იმყოფებოდა, გამოსავალი ტრადიციული აზროვნების ფორმებისადმი ახლებურ მიდგომაში მოიძებნა.

60-იანი წლები, რომელიც თანამედროვე ქართული კინოს ათვლის წერტილად იქნა მიჩნეული, მრავალფეროვანი ჟანრული, ასევე სტილური ძიებებით

გამორჩეოდა. კინემატოგრაფმა ფოლკლორის ტრადიციულ ჟანრებს მიმართა. თუმცა სახეზეა ტრადიციულ ჟანრთა საზღვრების რღვევის, უფრო ზუსტად კი, გაფართოების პროცესი, რამდენადაც ის სხვა ჟანრულ ელემენტებს იერთებს და ამასთან ფორმირდება ერთიანი ნიშნების მატარებელ კინოჟანრად. ერთნული თვითგამოხატვის ფორმები, ტრადიციულისა და ნოვატორულის დიალექტიკური კავშირი, ავტორის ზნეობრივი პოზიციის სიმკვეთრე, თემატური თანადროულობა, რთული ჟანრული კონსტრუქციების წარმოშობა, კომედიის ჟანრის ფორმირება ერთნული ნიშნების მატარებელ კინოჟანრად — იუმორი, სატირა და გროტესკული ელემენტები, ირონია და ტრაგიკომიკური ელემენტები, ირონია-ინტონაციები, კომიკურის ნიშნები არა კომედიაში, არამედ დრამაში, კინომოთხრობასა და ნოველებში, იგავშიც კი — ყველაფერი ეს დამახასიათებელია 60-იანი წლების ქართული კინემატოგრაფისათვის. სწორედ ამ პერიოდის ქარ-

თული კინოს ერთ-ერთი მიზანმიმართული მიეზბა ეროვნული ხასიათის თავისებურებათა კვლევის გზაზე გადიოდა და ბუნებრივია, რომ დავით კლდიაშვილის შემოქმედება რეჟისორთა ინტერესების სფეროში შემოიჭრა. ეს კი ვაძიხატა არა იმდენად საკუთრივ მწერლის ნაწარმოებთა ეკრანიზაციის სიმრავლით, არამედ უფრო ზოგადად: ქართული კინოს არაერთი მნიშვნელოვანი ნიმუში მოვლენებისა და აღამიანისადმი მისეული დამოკიდებულებით, ხედვითა და ინტონაციით გაჯერდა.

1964 წელს ეკრანებზე დ. კლდიაშვილის მოთხრობის „მიქელას“ ეკრანიზაცია გამოვიდა — ელ. შენგელაიას პირველი დამოუკიდებელი ნამუშევარი. ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში რეჟისორს სურვილი ჰქონდა მოკლე ფორმის ვირტუოზის — ა. ჩეხოვის მოთხრობის ეკრანიზაცია გაეკეთებინა. როგორც ს. ჟღენტი იხსენებს „ის, მაშინ განცვიფრებული იყო ჩეხოვის ღრმა ფსიქოლოგიზმით, მისი უნარით იპოვოს ხედვის ის ერთადერთი წერტილი, ერთადერთი რაკურსი, საიდანაც აღამიანის სულზე დაკვირვების მოხდენა შესაძლებელი“. ყველაფერი, ზემოაღნიშნული რეჟისორმა დ. კლდიაშვილის შემოქმედებაში იპოვა და არც არის გასაკვირი: ხშირად ჩვენს მწერალს ქართველ ჩეხოვად ნათლავენ. რაც მთავარია, ისინი მარტო წერის მანერით კი არ დგანან ახლოს ერთმანეთთან, არამედ საერთო სულისკვეთებით, სინამდვილის ფილოსოფიური აღქმით, სევდიანი ირონიით, ჰუმანიზმით. სწორედ ამ მოთხრობის ეკრანიზაციით რეჟისორმა მარადიულ თემებზე მსჯელობის სურვილი განაცხადა.

მოთხრობა „მიქელა“, „შერისხვისა“ და მსხვერპლის“ ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენს, სადაც პერსონაჟთა ტრაგედია მათი ვნებებისა და რწმენის ტრაგედიაა, სულსა და ცნობიერებაში მიმდინარე შინაგანი წინააღმდეგობები მწერლის ყურადღების ცენტრშია მოქცეული. გლეხი მიქელა გიორგაძის ქცევისა და ხასიათის განმსაზღვრელი მთლიანად და განუყოფლად შიშია, ში-

ში გადაგვარებისა და საბოლოო ამოძრკვის, რომელსაც უფროსი შვილიშვილის სპიდონას საიქიოდან დაბრუნების შემთხვევა განსაკუთრებულ სიმძაფრეს სძენს. ვანცდა, შიში იქცევა ვნებად, შეპყრობილებად. იმ ერთგვარ ამათურ მდგომარეობად, რომლის 'შედგადაც, უნდა დაიწყოს აქტიური ქმედება. აქ, ადგილი აღარ რჩებოდა იუმორისათვის — არც, ცრემლნარევი და არც უცრემლო სიცილისათვის. პატარა მოთხრობა, რომელიც ეკრანულ კინომოთხრობად უნდა ქცეულიყო, უპ. ყოვლისა, ადეკვატური ფორმის მოძიების აუცილებლობას საჭიროებდა. მცირე მეტრაჟი და რაც შეიძლება მეტი სისხავე, კლდიაშვილის სამყაროს მუქი ტონები — შავ-თეთრი კადრების მდინარებაში გადმოიდგარა.

ფილმის დასაწყის კადრში დიაგონალზე შეჭრილი, გათხრილ საფლავეში ჩადებული კუბო იკავეს ადგილს. კადრგარე დიქტორის ტექსტი იწყება მიქელა გიორგაძის უბედურებას და მწერლისდაგვარად გვაცნობს ოჯახში დატრიალებულ ტრაგედიას. მიქელას სამი ვაჟი ჰყავდა და სამივე მიწას მიაბარა, ერთი ცოლშვილიანად და დარჩა რძლისა და ორი შვილიშვილის ანაბარად.

სიკვდილი, რომლის სიმბოლოდაც აღიქმება პირველივე კადრები, მთელი ფილმის მოქმედებას გამჭოლ ზოლად გასდევს. ქელების სუფრას, სასაფლაოდან დაბრუნებული ოჯახის წევრების გარდა, მხოლოდ ალექსი ბოჭორიძე უზის. ღვთის ანაბარა დარჩენილი მიქელა განგების ნება-სურვილს ემორჩილება, მუხლზე დავარდნილი შეწყალებას ითხოვს, იქნებ განგებამ გადაურჩინოს მოდგმა გადაშენებისაგან.

კადრში კვლავ აქტორის ხმა იჭრება და გვატყობინებს სპიდონას ჯანმრთელობის გაუარესებას. მიქელასათვის ჩვეულ წესად იქცა საკუთარი მონაგარისათვის საფლავის შემზადება. ეხლა, საფლავს ჯერ-კიდევ ცოცხალ, მაგრამ სულთმობრძავ სპიდონას უმზადებს, რომ მეზობლის გოგონა ბიჭის სამოთხიდან დაბრუნების ამბავს ამცნობს. ანთებული, გაბრწყინებული სახით გარბის მოხუცებული ოდისაკენ. თვალბში



იმედი კიაფობს, მაგრამ ხანმოკლედ. ოთახის ჩაკეტილ სივრცეში საწოლზე მიმქრალი ლანდივით იკარგება გლეხურ საბანში ათი წლის სპიდონას სუსტი სხეული.

კამერა ოთახში შეჯგუფებულ ცნობისმოყვარე მეზობლებს ათვლიერებს. ბაბუა შეიტყობს სპიდონას დროებით დაბრუნების ამბავს და მეხნაცემი, გამშრალი გადის კარში. კამერა მიყვება მიქელას, რომელიც კუნძზე ჩამომჯდარი ყალიონს აბოლებს და უკვე მოხუცებულის სახეში ბედთან შეგუების, სპიდონას სიკვდილთან შეგუების ფატალურ სინამდგეილეს კვითხულობთ. მიქელას უკანასკნელი იმედი სახლის შავი ძაღვებისაგან გაწმენდა, რითაც გვარი გადაშენებისაგან განთავისუფლდება. სასიკვდილოდ განწირულ სპიდონას მასავით სუსტი წნელებისაგან შეკრულ ქოხში გადააწვენენ.

შემოდგომის წვიმები ძალაში შედის. ჩაბნელებულ კადრს პატრუქის მოლივივე შუქი არღვევს და მაიას სახეს და ხელებს ამკვეთრებს. ქალი, თითქოს მოახლოებულ საშიშროებას გრძნობს. მიქელა ბუხარს ეციფხება. მაია ღმერთს ევედრება. პატრუქი ქრება და ნათელი ხდება მიუსაფარი, პატარა ადამიანის დაღუპვა.

გამთენიისას, გადაღწეილ კარავთან სპიდონას ხელიდა მოჩანს. მიქელა გაკვირვებული შესცქერის შემადრწუნებელ სანახაობას.

— კი მაგრამ, ამ ერთ წელიწადს, რომ არ გაუვლია!.. — უნებურად აღმოხდება მოხუცს აზრსგავლებული ფრაზა.

კვლავ საფლავი, რომელსაც მამაო აკურთხებს. მიქელა მადლობას წირავს ყურადღებისათვის. მამაო წყრობის შეხედავს „მკვლელს“ — მადლობა კი არა, სამართალში ხარ მისაცემი!..

დგება ზამთარი. კადრგარე მაიასა და მიქელას დიალოგი ისმის. ნესტორას დაბრუნებაზე მსჯელობენ.

გაზაფხულზე, ურმით მოყავთ პატარა ნესტორა. მიქელა, ეხლა უფრო გატეხილია, მაგრამ უფრო იმედიანი, რომ განება დაინდობს და ამ პატარას მაინც აღარ წაართმევს.

ფილმში მოთხრობა, თითქმის ქატილურად შეუცვლელი ფორმით არის ეკრანზე გადატანილი, რომ არა ის მცირეოდენი დამატებები, რომელსაც არათუ დისონანსი შეაქვს ნაწარმოებში, არამედ უფრო მეტად უსმევს ხაზს პატარა სპიდონას დაღუპვით გამოწვეულ ტრაგიზმს ამგვარია ეკას გმირი (რომელიც მოთხრობაში არ არსებობს), სპიდონას ერთადერთი მნახველი და მეგობარი. ერთადერთი არსება, რომელიც არად აგდება მის ავადმყოფობას, ებრალება და ამასთან, ჩვეულებრივი ადამიანური ცხოვრებით არსებობის შესაძლებლობას თავაზობს. ჩნდება იმედი, რომ ამგვარი დამოკიდებულება ცოტათი მაინც გააღწეობს მისდამი სხეების მიმართებას. სპიდონა მზიარულდება, ჩვეული, ბავშვური სიღალბით დარბის ეკასთან ერთად პატარა გორაკებიან ბილიკებზე, მაგრამ ეს დროებითია! სიკვდილი გარდაუვალია და ფინალურ კადრებში საფლავთან გაზაფხულის პატარა ყვავილივით ამოიზრდება ჩითის კაბაში გამოწყობილი ეკას ფიგურა.

კლდიაშვილის მოთხრობა ავტორის სიტყვით იწყება — თითქოს, ის უკვე მზა სცენარია, ეკრანული ხორცშესხმისათვის გამზადებული. მწერლის სიტყვა — კადრგარე საავტორო ხმად იქცევა, რომელიც მთელი ფილმის მანძილზე ოთხ ჩანართს აკეთებს და ყველა შემთხვევაში, ეპიზოდის დრამატურული შინაარსიდან მომდინარეობს. ფილმის დასაწყისში როდესაც მიქელას ოჯახზე თავსდატეხილ ტრაგედიას გვაცნობს. ეპიზოდს შინაარსის ვიზუალური ილუსტრაცია მოსდევს, საფლავისა და კუბოს გამოსახულება, რომელიც უკვე შედეგად აღიქმება — საავტორო ტექსტის დასტურად. შემდეგ, ავტორი სპიდონას ავადმყოფობის გაუარესებას ვვაგებინებს, პარალელურად — მიქელა სპიდონასათვის ამზადებს საფლავს. აქაც, დიქტორის ტექსტის პოსტფაქტუმად აღიქმება მილექას საქმიანობა. საიქიოდან მოვლენილი სპიდონას ნაამბობით შეძრწუნებული მიქელას სულიერ მდგომარეობას მოთხრობელი სიტყვად აქცევს და ბოლოს, ფილმის ფინალში უკანასკ-



ნელად გაისმის ავტორის ხმა, რასაც ტექსტის ვიზუალური ილუსტრაციის სახით გზად მომავალი დაღონებული მიქელასა და ურემზე შემომჯდარი ნესტორას გამოსახულება მოსდევს.

ფილმის მთავარი გმირები, შემოსაზღვრულ სივრცეში თავსდებიან. ტრაპადად გაშლილ მამულში სოკოსავით ამოზრდილი მიქელას ოდა შემაპრწუნებელი მარტოობის განცდას ბადებს. სახელდახელოდ, სპიდონასთვის აშენებული ხუხულა, უფრო ნათელი და სიცოცხლიანია. მზის სხივები წკნელებს შორის იჭრებიან და ერთგვარი სიხალვათის განწყობას ქმნიან, მაშინ, როდესაც მიქელას სახლში, მხოლოდ პატრუქის, ან ბუხრის სინათლე ღვივლებს. ირგვლივ ყველაფერი კუშტია, ისეთივე როგორც მიქელაა. აქ ღუმილია, იმგვარი ღუმილი, სასაფლაოზე რომ იცის ხოლმე და მარტოდ მიმავალ კაცს უნებურად ფეხს ააჩქარებინებს.

ოპერატორი ალ. რეხვიაშვილი შავი და თეთრი ტონებით აღწევს გამოსახულების ასკეტურობას. ფერადღუნება წაშლიდა კლდიაშვილისეულ ტრაგიკოსს. ინტერიერი, რომელიც მაქსიმალურად არის განტვირთული დეტალებისაგან ჩაკტილ, სულისშემუთხველ ატმოსფეროს ქმნის. კადრიდან-კადრში წარმავლობის აუცილებლობის შეგომნება იზრდება და არ გეტოვებს მაშინაც კი, როდესაც კამერა ინტერიერიდან გადის, ვინაიდან ამ დროს ტრაგიკულ განწყობას, გამოსახულებასთან ერთად ხმაურები ამძაფრებს.

ეზოში სამი ღიდი ქვაბი დგას მღუღარე წყლით სავსე და იწყება სახლის განწმენდის თემა, ჩაქურების დარტყმის ხმა და კადრში დიაგონალზე შეჭრილი ორთქლის ზოლები ტრაგიკულ ელფერს სძენს ყოველივეს. მიქელა გაშალაშინებულ ძელებს, მხარზე შედებულს მიათრევს ახალ ადგილზე. გოლგოთას სანაცვლოდ, ეხლა ეს მთა მისთვის ამაღლების მთაა, გაწმენდილი ძელები კი მისი საზიდი უკვარი. ირგვლივ ხრიოკია, თითქოს აქ, სიცოცხლისათვის ადგილი არ არსებობს. თავად მიქელას ეზოც ხისა და ბუჩქის, თუნდაც

ყოფითი დეტალების არარსებობის მონსტრიურობას ახდენს, რომელიც ვალთ ერთადერთი, ეზოში დაგდებული ქვევრი.

სიცოცხლის ნიშან-წყალი, მისი ფთქებადი პულსაცია მხოლოდ ნესტორასკენ მიმავალ გზაზე იგრძნობა. კადრში მოშრიალე ტყის, მდინარის მჩქეფარე წყლის ხმაურები იჭრება. სწორედ, აქ შემოდის ბუნებრივი ხმაურები, რასაც შემდეგ ეზოში მოტანტალე ბავშვების ყრიაშული ერთვის თან.

ოპერატორი ძირითადად საერთო ხედებს იყენებს და ერთგვარი დისტანციიდან, დაკვირვებლის პოზიციიდან ჭვრეტს ფილმის ავტორები მიქელას ცხოვრებას. უნდა აღინიშნოს, რომ თავად დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებში იგრძნობა ობიექტური დაკვირვებლის მუდმივი არსებობა. ერთის მხრივ, მიქელას უსიცოცხლო სამოსახლკარო და, მეორე მხრივ, მძახლების სიცოცხლით სავსე კარ-მიდამო. ორი გარემო, ერთიმეორის გაგრძელებად, ერთიმეორის ლოკაურ შედეგად აღიქმება. იქ, სადაც სიკვდილია, ვკვრდით სიცოცხლე სუფევს და პირიქით. თუმცა, ისინი ერთმანეთს არ ერევიან, ერთი-მეორეში არ გადადიან, არამედ დამოუკიდებელ არსებობას განაგრძობენ. მათი შემაკავშირებელი მხოლოდ გზაა. გზა, რომელიც ამ მიწაზე ადამიანური ცხოვრების დროებით მოვლინების ქვიშის საათად აღიქმება.

საერთოდ, ელ. შენგელაიას შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი განმეორებადობის პრინციპი ამ ფილმშიც თამაშდება: სახლის მორების გაწმენდის სცენა, ტანსაცმელისაგან განთავისუფლება და მდინარის გადალახვა, გზა, ჩაქურების მონოტონური ხმაური, ხატის თემა, აღნიშნული კადრები ერთმანეთს ენაცვლება, რათა ისევ ხელმეორედ აღმოცენდეს და ამგვარი მონაცვლეობა მაყურებელს რაღაც განსაკუთრებულთან ზიარების შეგრძნებას უმძაფრებს. ფილმში არაერთხელ მეორდება ერთის მხრივ, საფლაოს სცენები და მეორე მხრივ, ღვინისმობელის ხატთან მლოცველი მიქელას, ხან მაიას სცენა



ბი. ღვთისკენ, განგებისკენ მიმართული ყოველგვარი ვედრება, თითქოს ღვთის წყრომად ტრიალდება. ახალ კორტოზზე აგებული თეთრი სახლისაკენ მიმავალი სამი ფიგურა, რომელიც ღვთისმშობლის ხატის გადასვენების ეპიზოდს ასახავს, თითქოსდა ასრულებს სპირალისებურად აგებული განმეორებების მთელ ჯაჭვს. „ხატის გადასვენებაში არის რაღაც ასკეტური დიდებულება — კომპოზიცია თავისებურ კლასიკურ სამკუთხედს წარმოადგენს, რომლის მონოტონური რიტმი მონუმენტურობას სძენს გამოსახულებას. ამ რიტუალური მსვლელობის დაგვირგვინებაა უკვე აღწერილი ფინალური კადრი, რომლის ხილვითაც ფილმის მანძილზე არსებული დამახურობა გეხსნება და საოცარი სიმშვიდე გუფლდება“.

ფილმში მოქმედება მთელი წლის მანძილზე თამაშდება, ისევე როგორც მოთხრობაში. ოპერატორი და მხატვარი ზუსტ დეტალებს იყენებენ წელიწადის დროთა დახასიათებისათვის. მოქმედება გაზაფხულზე იწყება, მაშინ როდესაც ნაზამთრალ ბუნებას ჯერ კიდევ არ გაუღვიძია. მიქელას მოყვრებში გადასვლის ეპიზოდი გამოდევინებული ბუნების, ერთგვარი სილალის მანიშნებელია. იწყება სახლის გაწმენდა, შემოდგომაზე იღუპება სპიდონა, შემდეგ კადრში დათოვლილი ნატურის ფონზე მიქელასა და მაიას დიალოგი იმართება. სწორედ ისეთივე, როგორც მწერალთან არის აღწერილი. ორივე სასოებით ელოდება ზამთრის დასასრულს, სახლის ბოლომდე გაწმენდას და ნესტორას დაბრუნებას. კლდიაშვილი ამ ნოტიო ასრულებს თავის მოთხრობას. ფილმში კი კვლავ გზა მოჩანს, ურემზე შემოსმული პატარა ნესტორა და მრავალი ჭირისაგან გატეხილი მიქელა სიცოცხლის გადასარჩენად, უნებურ მკვლელად ქცეული მოხუცის მონოტონური ნელი სვლა.

ა. რეხვიაშვილი და ე. შენგელაია კლდიაშვილის მოთხრობის დრამატულობას ფილმის სახვითი რიგის საშუალებით ამჟღავნებენ, ამიტომაც ძირითადი აქცენტი კადრის კომპოზიციაზე და

ფერზე (შავ-თეთრი) კეთდება. ამინდის დიც (ქარი და თავსხმა), ფერები (შავი, რუხი და თეთრი) და ბუნება (შიშველი, გამხმარი ხეები (დამთრგუნველ ატმოსფეროს ქმნის).

სტატიკური კონტრასტულობის პრინციპი — შავ სამოსში გამოწყობილი შავი ფიგურები დამაბრმავებელ, თეთრ ფონზე ერთგვარად ხაზს უსვამს გარდაუვალ კატასტროფას ყოველგვარი ცოცხალისათვის. მოქმედი გმირები თითქოს მხოლოდ ტიპაჟურ ფუნქციას ასრულებენ. მათ მაგივრად განწყობას ხმაურები და გარემო ქმნის, ისიც პირობითი და არარეალური. ეკრანზე ჩნდება არა ტიპური იმერული სოფელი, არამედ კორტოზზე მდგარი მიქელას ოდა, როგორც მინიშნება არსებობისა და სიცოცხლისა, თუმცა მოკლებული ყოველგვარ ნამდვილ ფერადონებას, პირიქით, კუშტი და განტვირთული. ხმაურებიც, რომლებიც დაყვება გამოსახულებას, ეს იქნება პერსონაჟის სიტყვა, გარეკადრული ხმა. ბუნებრივი ხმაურები თუ სხვა, ყველაფერი პირობითია, ისევე როგორც ივავში, სადაც ჩვეულებრივი, უბრალო და ბუნებრივი ცხოვრებისეული ფაქტი სიმბოლური და ალეგორული ხდება. ალეგორულია თავად ივავის გმირიც. მათ შორის მიქელაც, რომელიც გარკვეულ მორალურ თეზას გამოხატავს — მიქელა საკუთარი ცრურწმენებისა და დოგმების მსხვერპლია და მკვლეელი ხდება, უნებური მკვლეელი.

მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის აეტორებს თითქმის შეუცვლელად გადააქვთ მოთხრობის სიუჟეტი ეკრანზე, მრავალი ეკრანიზაციისათვის დამლუპველი ბუკვალურობის ნაცვლად დამოუკიდებელი კინემატოგრაფიული ნაწარმოები იხადება. ეკრანიზაცია, რომელიც ეკრანიზაციის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. ლიტერატურული მოთხრობა-კინო — ივავად იქცა. ამასთან, ნაწარმოების ტრაგიკული განწყობის გამოხატვას ემსახურება ფილმის მთელი გამომსახველობითი მხარე: შავი და თეთრი ფერები, ინტერიერისა და ნატურის მაქსიმალური განტვირთულობა, სახვის



ასკეტურობა და გამოსახულების ერთგვარი სიმკაცრე, ხმოვანი და მუსიკალური ფონი (კომპ. ი. გუჯაძე). ფილმის გმირები კლდიაშვილისეული პორტრეტების არაჩვეულებრივად ზუსტი ტიპაჟური მიგნებაა. ამასთან, პროფესიონალი მსახიობების ვ. ტყაბლაძის (მიქელა) და ზ. კვერენჩილაძის (მაია) აქტიორული ასახვის მერხებიც იმკვარადვე განტვირთული და ასკეტურია, როგორც მთელი ფილმის სტილისტიკა.

ფილმით „მიქელა“ სრულდება ელ. შენგელაიას შემოქმედების პირველი ეტაპი, კლდიაშვილის სამყაროსთან პირველი შეხება, რაც, მოგვიანებით, დაწყებული „არაჩვეულებრივი გამოფენიდან“ ამ მწერლის მნიშვნელოვანი გავლენის ქვეშ მოექცევა.

ლ. მუსინაკი აღნიშნავდა, რომ „კინოს შეუძლია მოქმედებისა და ფესტების ჩვენება და ახსნა. სხვაგვარად, რომ ვთქვათ იყოს აღმწერი, ეს მისი პრიმიტიული ფორმაა. მას შეუძლია აგრეთვე გამოაყლინოს და გაარკვიოს სულიერი მდგომარეობები, ანუ იყოს პოეტური, ეს მისი უფრო სრულყოფილი ფორმაა“.

60-70-იანი წლების ქართულ კინოში, სწორედ ამ ფორმამ დაიმკვიდრა ადგილი და დაიწყო ლტოლვა განზოგადებული, მუდმივი ფილოსოფიური პრობლემების ასახვისაკენ. რა თქმა უნდა, ამგვარი გარდატეხა, მხოლოდ სოციალურ-პოლიტიკური მიზეზით არ იყო განპირობებული, არამედ იმ ტრადიციებით, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ვალიდებოდა, ხოლო მისი გამოვლენა ცალკეულ, ნიჭიერ ადამიანებზე იყო დამოკიდებული. ივ. ჯავახიშვილი შუა საუკუნეების ქართველებზე წერდა, რომ „ადამიანი ითვლებოდა საკრველად გრძნობადისა და გონებისა მეფობისად“ (დ. აღმაშენებელი „გალობანი სინანულისანი“) გრძნობისა და გონიერების, სამყაროს ნიჭის შემაერთებლად. ეს თვისება ადამიანს თვით ზატეხას ამსგავსებდა“.

რა თქმა უნდა, ქართველი კაცი „მიწაში ყურებით“ არ კმაყოფილდება, ში-

გადაშივ ზეცასაც შეხედავს უმფლანკო თვალებით. ეს, მიწისა და ზეცის ერთიანობა, მისი ესთეტიკური ბუნების ორი მხარეა. ვ. ასათიანი აღნიშნავდა: „ლეთაებრივი პროპორციები“ — ადამიანის რენესანსული იდეალის მიზანსწრაფვა, რასაც მისი ორბუნებოვნების შეგნება უდევს საფუძვლად, ანუ იმის რწმენა, რომ ადამიანი ერთდროულად მიწისაცაა და ცისაც“. ტრადიციებით ჩამოყალიბებული ქართული ესთეტიკური ბუნებისათვის ამიტომაც იქცა წარმართველ დევიზად — „პოუზია უპირველეს ყოვლისა“. მოვლენებისადმი ამგვარი დამოკიდებულება სწორედ 60-იან წლებში მქადავდება ყველაზე ნათლად და ადგილს რომანტიულ-პირობითი საწყისების სტაქია იკაუებს. ახალი მსოფლმხედველობა, ახალი შინაარსი, ახალი ფორმები, შესაბამისად სტილები და ეანრები.

თუ „მიქელა“ (როგორც მოთხრობა, ასევე ფილმი) მისი მთავარი გმირის ვნებებისა და რწმენის ტრაგედიაა და აქ ადგილი აღარ რჩებოდა იუმორისათვის, არც ცრემლხარვეი და არც უცრემლო სიცილისათვის — ელ. შენგელაიას ფილმში „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ (მიუხედავად იმისა, რომ მის მასალას კლდიაშვილის პროზა არ წარმოადგენს), ამ მწერლისათვის დამახასიათებელ ტრაგიკომიკურ ინტონაციებს აღმოუჩინებ. ფილმს საფუძვლად რ. გაბრიამის „პოროსის მარმარილო“ დაედო. მის მიერ დამკვიდრებული ჩვეულებრივი ადამიანის ტიპებში (აგული, პიპინია, ბენჭამენი და სხვანი) ეროვნული ხასიათის თავისებურებებმა მოიყარა თავი. როგორც ი. კუჭუხიძე აღნიშნავს: „გაბრიამის ნოვატორობა მდგომარეობს არა მხოლოდ იმაში, რომ მან გზა გაუხსნა უბრალო ადამიანის სახეს, რომელშიც შენარჩუნებულია ეროვნული ხასიათის საუკუნო ნიშან-თვისებები — უნარი სიცილით გაიმარჯვოს ტკივილზე, მამაცობით — გაჭირვებაზე, განსაკუთრებული არტისტიზმი, იუმორისა და თვით-ირონიის გრძნობა — არამედ იმაშიც, რომ გაბრიამის შემოქმედებით ქართულმა კინოკომედიამ შეიძინა ახალი სა-



ხე და ახალი თავისებურებები. სიცი-
ლის ფორმულა გართულდა, შეიტანა რა,
თავის თავში ერთდროულად იუმორისა
და ტრაგიკომედიის ელემენტები“.

„არაჩვეულებრივი გამოფენა“ ჩვეუ-
ლებრივი ადამიანის, მოქანდაკის აგუ-
ლი ერისთავის შემოქმედებითი წვის
შედეგია. იგი იმდენადვე შეიძლება ნი-
ჭიერი მოქანდაკედ მივიჩნიოთ, რამდე-
ნადაც უნიჭოდ. თუმცა ამას, არსებითი
მნიშვნელობა არა აქვს. ისიც, ისევე
როგორც კლდიაშვილის გმირები შეპ-
ყრობილია იდეით, ვნებით, ომიდან დაბ-
რუნებული აგული „გაზაფხულის“, ხან
კი „ჩრდილოეთის ცილის“ გამოქან-
დაკების სურვილითაა ანთებული, მაგ-
რამ ყოველდღიური ცხოვრების მკაც-
რი კანონები და პიპინიას ურყევი ნე-
ბა მის სურვილებს მარადიული ოცნე-
ბის სფეროში დაუდებს ბინას. რა თქმა
უნდა, გაზაფხული მაინც დადგება,
ოღონდ სასაფლაოზე. სწორედ აქ განი-
სვენებს აგულის ოცნებები და ფიქრე-
ბი უკედავ ხელოვნებაზე, იქ, სადაც
ჩვეულებრივი მოკვდავი წვანან. „პიპი-
ნიაში“ შეპყრობილი ხელოვანის
შრომა ბელლისათვის ზრუნვაში იღვ-
რება.

„ჯარისკაცი, რა ჯარისკაცია, თუ გე-
ნერლობაზე არ ოცნებობს“ — ხელოსა-
ნიც ოცნებობს ჭეშმარიტ ხელოვნება-
ზე, პროტესტსაც კი უცხადებს ყველას,
მაგრამ ხვდება, რომ ეს გაბრძოლება
არაფრის მომტანია. ამიტომაც, სასაფ-
ლაოზე მოწყობილი გამოფენა ჩვეულებ-
რივი ხელოსნის გამოფენაა. ოღონდ
არაჩვეულებრივია იგი იმდენად, რამდე-
ნადაც აგულის ოცნება „გაზაფხულის“
გატოცხლებაზე ჩასახვისთანავე გაიწი-
რა სასიკვდილოდ, თუმცა კი, ამ გამო-
ფენით, თვითონვე აუგო წესი განუზო-
რციელებელ მიზნებს. გამოფენის წარ-
დგენას თავად აგული ახდენს. მაყურებ-
ლის როლს მეუღლე გლამა და მისი
ქმნილებები ასრულებენ. ავტორი არ
იშურებს არტისტულობას, გრიმასებს,
რომ რაც შეიძლება მეტი სიმკვეთრით
წარმოაჩინოს თავისი „მკვდარი“ ხე-
ლოვნება. ქართულ კინოში ნაკლებ მო-
იძებნება, ალბათ, იმგვარი უპიზოდი,

რომელიც ასე მძაფრად, ერთდროულად
ბაღებს ეკრანზე, როგორც სასაცილოს,
ასევე ტრაგიკულის განწყობას, რომ
ცხოვრების ყველაზე სერიოზული მო-
მენტების უკან კომიკური იჩენს თავს
და ამით, ხაზი ესმება ფუჭად ჩავლილი
ცხოვრების ტრაგიზმს.

ფილმის გმირები იმერლები არიან.
„აბა შეხედეთ იმერებს — წერდა აკ-
წერეთელი — და დააკვირდით მის სია-
რულს: წინ, რაც უნდა სწორი გზა ედ-
ვას, მაინც იქით-აქეთ მიუხე-მოუხევეს
და ისე მიდის! თუმცა, იმან შორიდანვე
შეგნიშნათ, მოგკრათ თვალი, მაგრამ
ისე კი გიანხლოვდებთ, რომ თითქოს
არ დაენახოთ, მერე ერთი უეცრად შე-
გეფეთებთ, რასაკვირველია აქტიორუ-
ლად და ბოლდის მოიხდის ალერსიანი
სიტყვებით“. ასე ემალება სწორედ თა-
ვადის შთამომავალი მეკალებს, საო-
ცარი ცხოვრებისეული არტისტიზმით
ცდილობს კლიენტურის მიზიდვას და
აგულის უნიჭო ქმნილებების გასაღე-
ბას. პიპინია ერისთავი ფილმის ერთობ
კოლორიტული გმირია, ძველი თავადის,
ამჟამად გაღატაკებული კუდაბზიკა იმე-
რელისა, რომელსაც ყველაფერ ამ სი-
კეთესთან ერთად, კავალერისტის ტი-
ტულიც მიუღია. პიპინიას წარსული-
დან მომავალი მედიდურობა, ზოგჯერ
მძაფრი კომიზმის ვანცდას ბაღებს, გან-
საკუთრებით მაშინ, „როდესაც არ ეკი-
თხებიან“ და იმერული კუდაბზიკობა
საშუალებას არ აძლევს პრობლემა მის
გარეშე გადაჭრან. თუნდაც, სამხედრო
სტრატეგიის ცერის თითით გააწვე-
ტის გეგმა, რომლის შედეგადაც, ძლივს
გაწმენდილი გზა საშვილიშვილოდ ქვე-
ბით ჩაიხურება. „რომანტიკი“ — აღ-
ნიშნავს ის აგულიზე, როდესაც ტრან-
შეების თხრით დაღლილი მოქალაქე-
ები მინდორს ფხალის საკრეფად შეფე-
ნიან. არც პიპინიას აკლია რომანტიზმი,
მაგრამ იცის, რომ ამისთვის დრო არ
არის. თუმცაღა, მაშინ რას მივაწეროთ
მისი კავალერისტობის დიდებული ის-
ტორია? პიპინიაც და აგულიც მიწაზე
მდგომი, მაგრამ ცაში მფრინავი მეოც-
ნებები არიან, რაც საერთოდ დამახა-



სიათებელი ნიშანია ელ. შენგელაიას გმირებისათვის.

არასოდეს ქართული კინო, ალბათ ისე მკვეთრად ეროვნული ნიშნების მატარებელი არ ყოფილა, როგორც 60-იანელთა შემოქმედებაში. სწორედ მათთან იძებნება ყველაზე ნათლად ქართული ხასიათის მნიშვნელოვანი თვისებები, ჩვენი ყოფის თავისებურებები, მოვლენებისადმი დამოკიდებულების ჩვენი უნიკალური ხასიათი.

აგული ერისთავის ისტორია ტრაგიკული ისტორიაა, მაგრამ ტრაგიზმი, თითქოს მთელი ფილმის მანძილზე კომიკურის ფარდის უკან იმალება. მათ შორის წონასწორობა არ ირღვევა — „თუ, დ. კლდიაშვილი ერთი ზელით გულს დაგიკოდავს, მეორე ზელით ამეღამოს წაისცხებს. თუ, გულის ამრე სურათს დაგიხატავთ, თანაც ამ სურათის სასაცილო მხარეს დაგაანახებო, წარმოსადგენად მომზადებულ ცრემლებს თვალის უბეში შეაჩერებს და „ქვევს ბაგეებზედ გამოიწვევს ღიმილს, რომელიც ბოლოს სიცილად იქცევა. ეს კაა, რომ ეს სიცილი ცრემლნარევია და ცრემლი სიცილის კარებთან დგას“ — ესე მონათლა პირველად ლიტერატურათმცოდნეობაში დ. კლდიაშვილი „ცრემლნარევი სიცილის“ ოსტატად და ესე შემოვიდა ქართულ კინოკომედიებში ცრემლნარევი სიცილი.

70-იანი წლები ეს ის პერიოდია, როდესაც საბჭოთა სინამდვილეში ლენინის დაბადების 100 წლის იუბილე, ოქტომბრის რევოლუციის 70 წლისთავი, გასაბჭოების ნახევარსაუკუნოვანი ისტორიის იუბილე, ფაშისტურ გერმანიაზე გამარჯვების 30 წლის იუბილე აღინიშნება და პარტიის XXIV ყრილობა ტარდება. ამ იუბილეობანას ქარცეცხლმა თავისთვის საჭირო თემატკითა და ჟანრით აღჭურვილი ფილმების მოძალბა განაპირობა. საქართველოში კი იქმნებოდა „იყო შაშვი მგალობელი“ (1971), „პასტორალი“ (1976 — ო. იოსელიანი), „ერთი ნახვით შეყვარება“ (1978, რეჟ. — რ. ესაძე), „ქვევრი“ (1970) და „ქალაქი ანარა“ (1977 — ი. კვირიკაძე), „ნატერის ხე“ (1977 —

თ. აბულაძე), „ფიროსმანი“ (1979, რეჟ. შენგელაია), „სერენადა“ (კ. ხოტივარი), „თუში მეცხვარე“ (1978 — ს. ჩხაიძე), „შერეკილები“ (1974) და „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1978 — ელ. შენგელაია).

ქართულ კინოში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ერთი და იგივე ნაწარმოების ორჯერ ეკრანიზების პირველი შემთხვევაა და ამასთან ნათელი მაგალითი იმისა, რომ კლასიკური ლიტერატურის, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა ნებისმიერი ნაწარმოები განსხვავებულ დროში სხვადასხვაგვარად იკითხება და ამ წაითხებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ავტორ-რეჟისორის შემოქმედებითი შესაძლებლობები და პირადი ნიჭია. 1926 წელს ეკრანებზე გამოსულმა კ. მარჯანიშვილის ფილმმა „სამანიშვილის დედინაცვალი“, რომლის სცენარზეც ნ. შენგელაია და ს. კლდიაშვილი მუშაობდნენ, ნ. შენგელაიას, როგორც ჩანს დაუკმაყოფილებლობის განცდა და, ამავე დროს, ახალი საფიქრალი გაუჩინა — მან თავად მოინდომა ამ ნაწარმოების ეკრანიზება. სურვილი-სურვილად დარჩა და თითქმის ხუთი ათეული წლის შემდეგ, მისი ვაჟი ელ. შენგელაია უბრუნდება აღნიშნულ თემას. შესაძლოა ეს ერთგვარი ვალის გადახდაც იყო, ისეთივე ვალის, როგორსაც ერთაოზ ბრეგაძე უხდის თანასოფლელებს („შერეკილები“).

მარჯანიშვილის ფილმისაგან განსხვავებით, შენგელაიას ფილმში ორი სტიქია შეეჯახა ერთმანეთს, ორი ხელოვნების კანონები — ერთის მხრივ, კინოს პლასტიკური კანონები და, მეორე მხრივ სიტყვის. ეკრანისათვის ნაწარმოების შერჩევაში უკვე ვლინდება ის კანონზომიერი ტენდენცია, რომელიც ფილმის რეჟისორისათვის მოცემულ ეტაპზე კლასიკოსის საჭიროებაზე მიუთითებს. თავად ეკრანიზაციის კანონებიც და ნორმებიც იცვლება დროის წარმავლობასთან ერთად და ყოველ ეტაპზე კინემატოგრაფიული კულტურის განვითარების ხარისხს ასახავს. ამ თვალსაზრისით, კ. მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ 20-იანი წლების ქარ-



თული ეკრანიზაციებისათვის დამახასიათებელ ტიპურ ნიშნებს ასახავს, ამასთან მოვლენებისადმი დამოკიდებულების თვისობრივად სხვა ხარისხს ავლენს, რაც მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს თავად ნაწარმოების ჟანრზე.

კლასიკური ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზება ყოველთვის გარკვეულ სირთულეებთან არის დაკავშირებული, ვინაიდან საქმე სულიერ მემკვიდრეობას ეხება და კერძო, ვიწრო ხასიათს კარგავს. კლასიკური ლიტერატურა ყველას კუთვნილებს და თითოეულმა ჩვენთაგანმა იგი ინდივიდუალურად განიცადა. ქვეყანაზე, ხომ იმდენივე კირილე და პლატონი დაიარება, რამდენიც მათი თავგადასავლების წამკითხველი.

ეკრანზე XIX საუკუნის ქართული ყოფის სურათები იშლება. დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებები, უმთავრესად ადამიანური ბედის ისტორიებია, ამდენად ფილმის ავტორებისათვის — ელ. შენგელიასა და რ. ჭივიჭიანი — წინა პლანზე უკვე სხვაგვარმა ამოცანამ წამოიწია (განსხვავებით კ. მარჯანიშვილის ფილმისაგან): ფილმში შექმნილი გარემო, ყველა დეტალი — უპირველესად, მთავარი გმირების შინაგანი სამყაროს გახსნას, მათ დახასიათებას უნდა იძლეოდეს. ყველაფერი ფილმში კლასიკური უბრალოებით არის განსულიერებული და თავისი ყოფითი თუ ისტორიულ-კონკრეტული დამოუკიდებლობით მაყურებლის ყურადღებას არ ფანტავს.

ეკრანზე, იმერული წნული ღობით, ხის ჭიშკრით, შემორავული, ბელეტაჟზე მდგარი ოდა ჩნდება. კამერა (ოპერ. ლ. ახვლედიანი, ო. სხირტლაძე) ზევიდან უახლოვდება ეზოს და კვლავ შორდება. თითქოს ამბის მოყოლისათვის ემზადება. ამბავი კი იწყება: პლატონის პორტრეტული გამოსახულება (მს. ი. კახიანი) იკავებს ეკრანს და კვლავ იმერულ ეზოს უბრუნდება, შემდეგ კვლავ პლატონს, რომელიც თავის მცირე მამულში მიწას შეჭიდებია. მისი დაღალული, ციდა თვალები ამ კარ-მიდამოსათვის დღენიდაგ ზრუნვაზე მეტყვე-

ლებს. ეკრანზე მეორე პორტრეტი ჩნდება — ბეკინა სამანიშვილის (მს. ვ. ჩხაიძე) — „ერთობ გადაპრანჭული ვინმე იყო ჩვენი ბეკინა“ — ამბობს კლდიაშვილი და კადრში ჩოხა-ახალუხში გამოწყობილი ჭარმაგი, თეთრწყერა იმერული ჩნდება. მისი პორტრეტი საკუთარი თავის რწმენაზე, გაუტუნლობაზე და ამპარტავნებაზე უფრო მეტყველებს, ვიდრე მეუღლის გარდაცვალებით დამწუხრებული მოხუცის ბედზე. უფრო მეტიც, მოხუცმა ცოლის შერთვა გადაწყვიტა. პლატონს, შესაძლოა ამ მცირე მამულში მოზიარე გაუნდეს და ამიტომაც, თვითონ შეუდგება გამოსავლის ძიებას. მეღანო (მს. ბ. ხაფავა) ორნაქმარევი და უშვილო ქალის იდეას შესთავაზებს (კლდიაშვილის მოთხრობაში, ამგვარი იდეა თავად პლატონს მოსდის) და იწყება დიდი მეცადინეობა და ფიქრი დედინაცვალის მოსაძიებლად. პლატონი დაითანხმებს ბეკინას და თავად განაცხადებს მამულობის სურვილს. კირილესთან ერთად დაწყებული მოგზაურობა ორნაქმარევი და უშვილო დედაბრის პოვნითა და მოტაცებით სრულდება, მაგრამ მისი წვა წყალში ჩაიყრება... ბეკინას ვაჟი შეეძინება, პლატონს კი მამულში მოზიარე.

„ეს კაცი, სწორედ, რომ შეეცოდებოდა კაცს, თვით ამბავი სასაცილო რომ არ ყოფილიყო“ — ამბობს კლდიაშვილი პლატონზე, რომელიც მისთვის ადამიანური ღირსებებით აღსავსე გმირია. მან იცის პატიოსანი შრომის ფასი, ის ერთი წამითაც არ წყდება მიწას და სხვა გადატაკებული აზნაურების მსგავსად, ამპარტავნებისა და გაქნილობის გზას არ ადგება. პლატონი ტრაგიკული გმირია, კომიკურ სიტუაციაში მოხვედრილი. ცხოვრების უკუღმართობა, საღვალც ბედისწერაც კი, რომელიც ლიტერატურულ პირველწყაროში მკვეთრად არის ხაზგასმული, უკეთურ კაცად აქცევს. მისთვის ჩვეული გახდება გამხეცება და დაუნდობლობა, მაგრამ ფილმის ავტორებმა კლდიაშვილისეულ პლატონს ჩამოაშორეს დაუნდობლობის მკვეთრი საღვალცები და ყველაფერი მოვლენებისა და სოციალური მდგომარე-



ობის კანონზომიერებას დაუქვემდებარეს. ამდენად, შენგელაიასა და ჭეიშვილის პლატონი გაცილებით რბილი, კაცთმოყვარე ადამიანი ხდება, ვიდრე დ. კლდიაშვილისა.

დედინაცვალის ფეხმძიმობით განრისხებულ პლატონს, ავტორები უფლებას არ აძლევენ კლდიაშვილის გმირის ანალოგიურად მოიქცეს და არც ფილმის ფინალური კადრები მეტყველებს ამაზე. მამა, საკუთარი „დანაშაულით“ შეწუხებული შვილს, რომელსაც გამყოფი დობე ამოჰყავს, შესწივის: „ბიჭო! შებრალება აღარ იციან თქვენში?“. ფილმში პლატონი ბეკინას იმავე სიტყვებით მიუგებს, როგორც მოთხრობაში: „შე შემიბრალა ვინმემ?“. მოთხრობაში პლატონი ავფროებს ღვთისმოსიშ ელენეს და აიძულებს ხუთი წლის ბავშვთან ერთად სასამართლოში, კარდაკარ იწაწალონ. აქ, კი ფილმი კარმიდამოს გაყოფით სრულდება. ავტორები ბეკინას საფიქრალსა და სინდისის ქენჯნის გზას უტოვებენ. პლატონს კი, თავის კეთილშობილებას უნარჩუნებენ.

პლატონის მდგომარეობის ტრაგიკულობას კირილეს არსებობა, მისი ცხოვრების წესი უფრო ამჟღავნებს. თუ, კლდიაშვილის კირილე მამიდაძისის სახლიდან გაქცეული უკვე აღარ ჩნდება მოთხრობაში, ფილმში ის ბოლომდე მიყვება პლატონს. მთელი ფილმი, სწორედ პლატონისა და კირილეს ხასიათების დაპირისპირებაზე იგება. სევდიანი პლატონი და მზიარული კირილე, მშრომელი პლატონი და უდარდელი კირილე, პლატონის თავმდაბლობა და კირილეს წრეგადასული სითამამე, პლატონის ნათხოვარი ნეკნებ-გამოზუსკნული ცხენი და კირილეს თოხარიკი. გ. ასათიანი აღნიშნავდა „ყოველი ქართველის სულში ერთდროულად ზის ორი არსება, კლდიაშვილის ანტიპოდური წყვილი — სიმწრის ოფლში გაწურული სირცხვილით განაწამები პლატონი და თავზეხელადებული, ქვეყნის დამქცევი კირლე“.

პლატონსა და კირილეს მოგზაურობა, შაფათაძეებთან თავსდატეხილი აურზაურით იწყება. ქორწილში დაუპატიჟებლად მისული სტუმრები ჩხუბით და-

ასრულებენ ქეიფს. „აზნაურისა ვარდა, გვერდზე დახურვა ქუდისა, სოფელში გავლა-გამოვლა, ყველგან ატეხა ჩხუბისა“ — რა თქმა უნდა, აზნაური კირილე მიმინაშვილი აზნაურზე ხალხის წარმოდგენის რეალური განსახიერებაა. დილით გამოღვიძებულ პლატონს სირცხვილს გრძნობა წვაკვს, მაშინ როდესაც კირილე სიმღერისა და კვლავ ქეიფის ხასიათზეა.

ფილმის ავტორებს მათი ხასიათების დასაპირისპირებლად ბორანზე გამართული საინტერესო ეპიზოდი შემოჰყავთ, რომელიც მოთხრობაში არ არსებობს. შაფათაძისაგან წამოსული პლატონი და კირილე ბორანზე დასხდებიან, მეორე ნაპირზე გადასასვლელად. კირილეს თოხარიკი წინააღმდეგობას თვალისდაუხამხამებლად დასძლევს, პლატონის შეჭირვებულ „ბედაურს“ კი მგზავრები მიეშველებიან და ისე აიყვანენ ბორანზე. თუმცა, მცირე ხანში კირილეს თავზელობაზე გამწვრალნი, ასევე დიდი ერთსულოვნებით წყალში ჩააცურებენ საწყალ პირუტყვს. პლატონის ცხენს წყალი წაიღებს. პარალელურად ბეკინას საქორწილო მზადების მომსწრენი ეხედებით, გაუტეხელია ეს მოხუცი იმერელი და მით უფრო ვივსებით პლატონისადმი სიბრალოლით, როდესაც მისი ერთადერთი, დახეული ჩოხის დაკემსვის რიტუალი გვახსენდება. ეხლა, კი კირილეს წყალობით ნათხოვარ ცხენსაც უნდა გამოემშვიდობოს. კირილე და პლატონი გზას აგრძელებენ. თუმცა, პროტესტის ნიშნად პლატონი ხმას არ სცემს კირილეს, რომელიც ენერგიას არ იშურებს, რათა პლატონი გაამზიარლოს. უცაბედად მინდორში ის „ნეკნებამოზუსკნული“ პირუტყვი გამოჩნდება, პლატონის სახეზე სიხარული აღიბუქდება. ეს ერთადერთი ეპიზოდი, სადაც ფილმის ავტორები პლატონს ტრაგიკულ ნიღაბს მოაშორებენ. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ეს კაცი არასოდეს ყოფილა ეგზომ ბედნიერი.

მამიდაძისის ოჯახიდან, შაფათაძეებთან ჩხუბის გასაგრძელებლად გაქცეული კირილე პლატონს ცოტაოდენი ამოსუნთქვის საშუალებას აძლევს, მაგრამ კი-



რილე მოწაწწალე მაჭანკალს ქვედურე-
თშიც მიაგნებს და სასიდედროს მოტა-
ცებაში თავის წვლილს შეიტანს. თუ,
კლდიაშვილთან მოტაცების სცენა, მხო-
ლოდ ამ ორი სიტყვით აღინიშნება,
ფილმის ავტორები, მას მთელ ეპიზო-
დად შლიან, რათა უფრო გაუსვან ხაზი
ახირებული იდეით შეპყრობილ ბეკი-
ნას, ხოლო შემდგომ იმ ტრაგიკომიკურ
სიტუაციას, რომელშიც პლატონია ჩა-
ვარდნილი.

სახლის სახურავებზე, ეზოში თოფ-
მომარჯვებული ბრეგაძეების გარინდებუ-
ლი ოჯახის წევრები დაღმული სცე-
ნარის მიხედვით ნაწილდებიან. ამ სი-
ჩუმეში ერთგვარი განწირულობის და
ამავე დროს ლუკმა-პურის მოზიარის
თავიდან მოშორების ბედნიერების წი-
ნააღმდეგობრივი ერთიანობაა. „დედა
მეიტაცეს!.. ბებია მეიტაცეს!..“ — ყვი-
რიან ბავშვები. ეზოში ყავარჯენს დაყ-
რდნობილი მოხუცი მოჩიფჩიფებს —
ნამეტანს, ნუ იზამთ ახლა... — გაფრთ-
ხილებას იძლევა და ეშმაკურად ეცინე-
ბა, ალბათ თვითონაც სიამოვნებით იპა-
ტარდებოდა, მიუხედავად მისი ხნოვა-
ნებისა.

პლატონის დედინაცვალის გამოჩენის
ეპიზოდში, იმერული ხალხური სიმღე-
რა „შალვა ჩემო“ სამგლოვიარო ტონა-
ლობაში მოისმის და მით უფრო ეს-
მება ხაზი პლატონ სამანიაშვილის მო-
სალოდნელ უბედურებას, თუმცა ფილ-
მის გმირი, მოთხრობის გმირისაგან
განსხვავებით მეტ-ნაკლებად ურიგდება
თავის ბედს. „პლატონი ნამდვილ მხე-
ცად იქცა!“ — ამბობს მწერალი და ამა-
ში არ მხოლოდ გაჭირვება იყო დამნა-
შავე, არამედ თავად ადამიანთა უსამარ-
თლობამაც გააბოროტა ღვთისნიერი კა-
ცი. ბედი უღიმის და ცხოვრებას უიო-
ლებს დარდიმანდ კირილეს და არა შრო-
მისმოყვარე პლატონს.

„ფილმის ავტორებს — აღნიშნავს
გ. მიტინი — სჭირდებოდათ ცხოვრე-
ბით განაწამები კეთილშობილი, პატიო-
სანი, პლატონის ჩვენება: ჭეშმარიტად
პლატონური პლატონისა და არა ისეთი
რეალისტისა, რომელიც ჯაფამ და გა-
ჭირვებამ გააბოროტა“.

ფილმში კირილეს სახე მეტად პირ-
პედალირებული, ვიდრე მოთხრობაში,
თუმცა ვერც ნ. ჩაჩანიძე და ვერც ი. კა-
ხიანი ვერ ახერხებენ საკუთარი გმირე-
ბის ეკრანული ხატის შექმნას. როგორც
ნ. ამირეჯიბი შენიშნავს: „ელდარ შენ-
გელაიას წინა ფილმების წარმატებას
თუ გავითვალისწინებთ, რომელთა შე-
მოქმედებითი მონაცემები ტრაგიკომე-
დიაში გამარჯვებას გვიპირდებოდნენ,
„სამანიშვილის დედინაცვალი“ ქართუ-
ლი კინოხელოვნების საეტაპო კინონა-
წარმოები უნდა ყოფილიყო, მაგრამ მსა-
ხიობების თამაშის სწორხაზოვნებამ,
ფსიქოლოგიურ ნიუანსთა სიმწირემ იგი
უფერულად წარმოაჩინა ეკრანზე. ვინაი-
დან „სამანიშვილის დედინაცვალი“, უპი-
რველეს ყოვლისა სამსახიობო ფილმად
იყო განწყობილი, ამ გზამ კი ვერ გა-
ამართლა“.

კლდიაშვილისეული პლატონის გმი-
რის ხასიათის შეცვლამ, აგრეთვე ფი-
ნალური ეპიზოდის ტრაგიზმის მელო-
დრამატულმა ტრანსფორმაციამ, ეკრან-
ზე ტრაგიკომედიის ნაცვლად ტრაგიკო-
მიკური და მელოდრამატული ინტონა-
ციებით შეფერილი კომედია წარმოაჩინა.

დიდი სხვაობა მარჯანიშვილისეულ
პლატონსა და შენგელიასეულ პლატონს
შორის, რომლის აზნაურული წარმომა-
ვლობა, ამ შემთხვევაში ნაკლებ აღელ-
ვებს რეჟისორს. მისთვის უპირველესი
ჩვეულებრივი ადამიანი და მასთან და-
კავშირებული ზნეობრივი, მორალურ-
ეთიკური პრობლემებია. ამიტომაც სცე-
ნარისტი და რეჟისორი მრავალი გა-
მოცდის წინაშე აყენებენ მთავარ პერ-
სონაჟს. გაჭირვებული ყოფა, თითქოს
უკარგავს მოვლენებსა და საგნებს მათ
დანიშნულებას. გარდაცვალება — დად-
გმული სპექტაკლია, ქორწინება — ტრა-
გედია, ადამიანის ამ ქვეყნად მოვლინება
კი საბოლოო განადგურება. პლატონი-
საგან განსხვავებით კირილესათვის, რო-
მელიც ქართული ხასიათის ე. წ. „საჩ-
ვენებელ“ (სხვისთვის განკუთვნილი მო-
საწონებელი ქმედება) მხარეს გამოხა-
ტავს, ყველაფერი თავის ადგილზე
დგას. თუმცა ის ყველანაირად ცდილობს
გაუგოს ცოლისძმას და მისასამძიმრე-



ლადაც კი ჩამოდის, როდესაც დედინაც-
ვალის ფეხმძიმობის ამბავს იცებს. მან
იცის, რომ პლატონის თანადგომას იმ
შემთხვევაში გამოხატავს, თუ ახლად-
მოვლენილი პატარა ადამიანის გაჩენას
ტრაგედია აღიქვამს, მაგრამ ის ხომ
პლატონი არ არის — ის კირილეა...
ამიტომაც დაავლებს თოფს ხელს და
ძის მოვლინებას ტრადიციული „ქუზი-
ლით“ გახარებული შეხედება, ამასთან
დაყოლებს „— ამ ოჯახში ყველაფერი
რავა ჩემი გასაკეთებელია-ო!“.

უნებურად ვუბრუნდებით ქორწილის
ეპიზოდს — თვითკმაცყოფილ პლატონს,
რომელიც ბედნიერია საქმის სათავესო
მოტრიალებით და „მრავალჟამიერს“
შემოსძახებს. „მრავალჟამიერი“ მომდევ-
ნო კადრებსაც ედება, თუმცა გამოსა-
ხულება იცვლება. ეკრანზე არა ქორ-
წილი, არამედ მიწაზე მომუშავე პლა-
ტონია და ამ შემთხვევაში, სიმღერა,
რომლის ხმოვანება თანდათან ნელდება,
აღიქმება არა როგორც ბედნიერების
სასურველი გახანგრძლივების სიმბოლო,
არამედ შავ მიწას მიჯაჭვული პლატო-
ნის უფერულ-უღიმღამო ყოფის სავარა-
უდო „ჟამიერი“.

პლატონმა ვერ შეძლო ყოველდღიუ-
რობის საზრუნავზე მაღლა დამდგარი-
ყო, გამკლავებოდა არსებულ სინამდვი-
ლეს, მარადიულისა და ყოველდღიურის
არჩევანში მარადიული ამოეჩინა.

ფინალში კვლავ სევდიანი მელოდია
ისმის, თუმცა მას ზარების ყრუ რეკვა
დასდევს თან, როგორც სინანული და
როგორც გაფრთხილება იმ ადამიანები-
სათვის ვინც შესაძლოა პლატონის
მსგავსად ზნეობრივი კატასტროფის
მსხვერპლი გახდეს.

ნებისმიერი ეკრანიზაციისათვის სახ-
ვითი მხარის უმთავრეს ამოცანას გრძნო-
ბადი ატმოსფეროს შექმნა წარმოადგენს.
კინომაყურებელი ბევრი ფილმის, სპექ-
ტაკლის, ისტორიული ილუსტრაციების
წყალობით მეტ-ნაკლებად კარგად იც-
ნობს განსხვავებული ეპოქების ყოფასა
და გარემოს და ფილმის გარემოში, უფ-
რო მეტად, არა ჭეშმარიტ ისტორიულ
დეტალებს ეძებს, არამედ პირიქით,
იმას, რაც ანათესავებს ამ გარემოს მის

დღევანდელ აღქმასთან. ამ თვალსაზრ-
სით, ფილმის მხატვრების (მ. ბაუჩიანი
და ბ. ცხაკაია) მიერ შექმნილი მხატვ-
რული გარემო გმირების სოციალური
ყოფის, ხასიათებისა და მდგომარეობის
გამომხატველი ხდება და მწერლის ის-
ტორიულ დროს იმერული ყოფისათვის
დამახასიათებელი ზუსტი დეტალების
მიგნებით საინტერესო ატმოსფეროს
გვიხატავს.

ფილმში იმერული ტიპის რამდენიმე
კარ-მიდამო ჩნდება, მაგრამ მათი სა-
ხესხვაობა მდგომარეობებისა და ხასია-
თების ხატვის არა დამატებით, არამედ
ორგანულ საღებავებად იქცევა. მაგ.
სამანიშვილების კარ-მიდამო, სულაც
არა გავს კლდიაშვილისეულ „მოჩვენე-
ბითი კეთილდღეობის“ ნიმუშს, არამედ
ფილმის ავტორების ზოგიერთი ტრანს-
ფორმაციის შედეგებს ასახავს. კერძოდ,
კი, პლატონი მშრომელი აზნაურია და
მისი გაწირვა არისტოსმაგვარ სახლ-
კარში საცხოვრებლად დასანანია. ინ-
ტერიერში მოჩუქურთმებული ავეჯი,
ხალიჩაზე სათუთად ჩამოკიდებული ქა-
მარ-ხანჯალი აზნაურული გაპრანჭულო-
ბის ბეკინასეული ხასიათის შესაბამის
განწყობას ქმნის.

კირილეს სახლი ყველაზე კეთილმო-
წყობილი იმერული ოდაა. აივანზე გა-
მოფენილი ფარდაგებით, საჯინბოთი
და სამზარეულოთი. კირილეს მამიდის
სახლი, სადაც სალონური ცხოვრების
წყისი მეფობს და ერთობ განათლებული
საზოგადოების წარმომადგენლები იყ-
რიან თავს, ფართორიკულიანი აივნით,
მაქმანიანი აბაჟურით და დასარწყვი
სავარძლით გამოირჩევა. აქ ჭურჭელიც
კი მდიდრულია, სამაგიეროდ ბრეგამე-
ების მამული ძვლებად დაშლილი და
დანაწევრებული ქოხის ნაშთებით, მოქ-
ცეული, ჭიშკრით, გაპარცეული ოდით
იხატება. უნებურად, დ. კაკაბაძისეული
კალმახიძეების თავშესაფარი გვახსენებს
თავს (ფილმიდან „დაკარგული სამოთ-
ხე“). მითუმეტეს რომ ლაზარიას ქათმის
დაკვლის ეპიზოდი, აქაც ანალოგიურად
თამაშდება. ამ აზნაურებს შორის ყვე-
ლაზე გაპრანჭებული სახლ-კარი არის-
ტოს ეკუთვნის და ბუნებრივად არის,



არისტო ვერ ელევა წარსულის დიდებას და გამორჩენისაკენ უპირავს თვალი, ისედაც დაქცეული ბრეგაძეებისაგან საქვერვის გამოძალა — მისი ცხოვრების წესია.

დ. კლდიაშვილი არ განეკუთვნება იმ მწერალთა რიცხვს, ვინც ფერადოვნებით გვეჭრის თვალს. პირიქით, მისი საღებავები ძუნწია, მისი ნაწარმოებების მახასიათებელი ფერები კი შავი, რუხი და თეთრი. მაგრამ ფილმის ავტორები მოყავისფრო, შინდისფერი და ოქროსფერი ნახევარტონებით გაჯერებულ ატმოსფეროს ქმნიან და ამით, არათუ ირღვევა კლდიაშვილისეული სამყარო, არამედ უფრო მდიდრდება, ცოცხალი და დამაჯერებელი ხდება, ამასთანავე მწერლისეული სიმკაცრეც ერთგვარად, ღირიულ ელფერს იძენს.

სამანიშვილების მხიარული ისტორია სევდიანი, შერბილებული ფინალით ელ. შენგელაიას ფილმებში ყველაზე მეტი სისადავით გამოირჩევა. „სამანიშვილის დედინაცვალით“ სრულდება ელ. შენგელაიას შემოქმედებაში „იმერული რკალის“ ფილმები. მისი გმირები „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“, „შერეკილებში“, „... ბუნებრივად, „მიქელანჯელო“ და „სამანიშვილის დედინაცვალში“ იმერლები არიან — გმირები შეპყრობილი იდეებით და ამ იდეების მარცხი თუ გამარჯვება სიუჟეტის განვითარების მთავარ ღერძად იქცევა — „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ — ჰოროსის მარმარილო, „შერეკილებში“ — გაფრენა, „მიქელანჯელო“ — გადაშენების შიში, „სამანიშვილის დედინაცვალში“ — მამულობა.

დ. კლდიაშვილის თქმით, თავის ნაწარმოებს საფუძვლად „უცნაური ამბავი“ უღევს, იგივე ითქმის ელ. შენგე-

ლაიას ფილმზე. თუ, დ. კლდიაშვილის უბრალო ადამიანი შემოჰყავს ასპირანტზე, ამ გზას მისდევენ ფილმის ავტორებიც, რომელთა გმირები არასოდეს არ ხუმრობენ, ისევე როგორც კლდიაშვილისა.

რ. გაბრიადის და რ. ჭეიშვილის აგული და პიპინია ერისთავები, მიზანა და ერთაოზ ბრეგვაძეები, ქრისტეფორე მგალობლიშვილი, პლატონი და ბეკინა სამანიშვილები, კირილე მიმინოშვილი იმერული ხასიათის ძირებზე აღმოცენებული პერსონაჟები არიან. იმ იმერული ხასიათისა, რომელიც ისტორიულად ქართული ხასიათის მოდელში გარკვეული ზომით თავსდება, ხასიათი, რომლის განუყოფელი ნაწილი ბუნებრივი, თანდაყოლილი არტისტიზმია, ამაღლებულისკენ სწრაფვა, ზეიმურობა. მათი კეთილშობილება თუ კუდაბზიკობა, რომანტიულობა, თუ მიწიერება — ერთდროულად ტრაგიკულისა და კომიკურის არსის გამოვლენის საშუალებაა. „ისინი, არამც თუ მოქმედებენ, აზროვნებენ, განიცდიან — არამედ, მეტყველებენ მათი სოციალური ხასიათის შესაბამისად. მით უფრო იყენებს მწერალი გმირთა მეტყველებაში მათი სოციალურ-კულტურული, პროფესიული, ხანდახან კუთხური დიალექტისათვის დამახასიათებელ ელემენტებს“.

ე. შენგელია, რ. გაბრიადე და რ. ჭეიშვილი არასდროს არ დასცინიან თავიანთ გმირებს. პირიქით, მათი კომიზმი ღმობიერი და კაცთმოყვარეა. სხვაგვარად არც შეიძლებოდა ყოფილიყო, ვინაიდან ქართული ხასიათისთვის უცხოა გამანადგურებელი სიცილი, ამიტომაც ის სატირის ნაცვლად თვითირონიასა და იუმორს იფარებს ფარად.

ქვემო ქართლის არაფეოდალური სანის ქანდაკების ნიმუშები

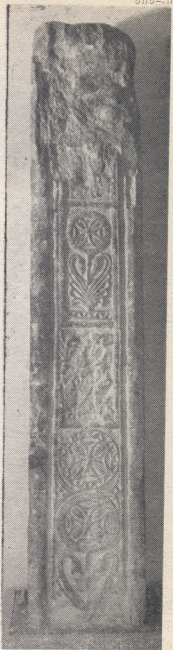
კიორაპი ჯავახიშვილი

სოფელ ბაშქიჩეთის (დმანისის რ-ნი) სტელის ფრაგმენტი ამჟამად გამოყენებულია თბილისის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. მისი ზომებია 60X23X16 სმ. (სურ. I). იგი გამოკვეთილია მოცისფერო ბოლნური ქვისაგან. კუთხის წახნაგოვანი და ტლანქი სვეტები განივად და სამკუთხად ჩაჭრილი ვერტიკალური ღარებით არიან გამოცალკევებულნი. პირზე ვიწრო ზოლად მოჩანან, გვერდებზე ფართოვდებიან, ხოლო ზურგზე მათ ისეთი სივანე აქვთ, რომ შუაში დაწახნაგებულ ვერტიკალურ ზოლსა სტოვებენ. ამის გამო სვეტი მასიურია, მაგრამ ატყორცნილი ვერტიკალის შთაბეჭდილებას იძლევა.

ასეთი ძლიერი ფორმების მქონე სვეტი მეტად ფაქიზად არის დამუშავებული. პირზე მოთავსებულია აყვავებული ჯვრიანი შტანდარტები. ქვემოთა ნაკვეთი, ისევე როგორც ამ გვერდის მთელი ზედაპირი, ძლიერ გამოფიტულია, რის გამოც მცირე რამ თუ გაირჩევა. სულ ქვემოთ მოთავსებული შტანდარ-

ტიდან გადარჩენილია წვრილი ბუნი ზედ დამყარებული წვრილი ჯვრიანი მედალიონით; ერთნაირი ტოლმკლავა ჯვრებიდან ქვედა გრეხილ ჩარჩოში ზის, ხოლო ზედა — ტრადიციულ სამკუთხედების წრეში. მედალიონებსა და ჩარჩოს შორის დარჩენილ სამკუთხა არეებში ლოტოსებია ჩასმული. შტანდარტის ბუნის ორივე მხარეს ამოზრდილია სტილიზებული ფოთლები შიგნით დახრილი წვერებით, რომლებზედაც შეკიდულია მტევნებისებური ნაყოფები. ეს ფართე და მსხვილი ნაკვეთი მჭიდროდ ავსებენ ფონს. მათი ზედაპირული ელემენტები ცერადკვეთილია, ხოლო ნაკვეთა შორის მოქცეული არეები — რელიეფური. სვეტის გვერდის ზედა ნაწილი პატარა მონაკვეთებად არის დაყოფილი ჭდული ჩარჩოების საშუალებით; ყოველ ჩარჩოში ცალკეული ნაკვეთი უნდა ყოფილიყო ჩასმული; სამწუხაროდ, არც ერთი გარკვევით არ ჩანს, თუმცა, აქ ფიგურიათა კომპოზიციები უნდა ვიგულისხმოთ. მათ შორის მოთავსებული ყოფილა კიდევ ერთი შტანდარტი. შემკულობის ყოვე-

ლი დეტალი და მისი განლაგება, ძეგლის გადატვირთვა სხვადასხვა სახეებით, სივრცის შიშის და ამასთანავე ქვის დამუშავების დაწვრილმანება და სიფრთხილე პლასტიურობის გაქრობის უპირველეს მანქანებლად გადაიქცევა, თუ მხედველობაში იქნება მიღებული ის მხარეებიც, ამგვარი ძეგლებისათვის უცხო ელემენტების შემოჭრას რომ მოასწავებენ. სტელის მარჯვენა გვერდზე სამკაულისათვის უფრო ვიწრო ზოლია დატოვებული. სივიწროვის გრძობას ერთი მხრივ კუთხის სექტების არანორმალური სისქეც აძლიერებს, ხოლო მეორე მხრივ, ხასიათი იმ ურთიერთშორის ნაკლებად გადაბმული სამი სხვადასხვა სახის ორნამენტისა, რომელიც ზედ არის მოთავსებული. ქვემოთა სახე წარმოადგენს ამ დროისათვის ცნობილ პალმეტების მოტივს. აღნიშნული ორნამენტი აქ სრული ცხრა ელემენტისაგან შედგება და უეცრად წყდება, რადგან მეთავე მუხლზე ახალ სახეში გადადის, რომელიც შედგენილია ერთიმეორეზე დადებული ხუთი სამმაგი წრისაგან. ეს წრეები ერთმანეთს უკავშირდება ორი ურთიერთგადამკვეთი წვრილი ვერტიკალური ზიგზაგოვანი ზოლით. ზოლები სხვადასხვა სიბრტყით გადადიან რგოლებში და წნულს ქმნიან, რომელიც შედგება წრეებისა და რომბების ჯაჭვისაგან. ორი ზიგზაგის ერთმანეთთან შეხვედრა წრეების ცენტრში ხდება, რის გამოც ისინი ოთხ თანაბარ სექტორად იყოფიან. ყოველი სექტორი თევზიფხურით არის შემკული. ერთადერთი კავშირი, რომელიც ამ ორ სახეს შორის არსებობს, არის მათი ელემენტების საერთო წრიული მონახულობა და თანაზომიერება. მეორე მხრივ კი წვრილი ლოტოსი, რომელიც ავსებს სახიდან სახეზე გადასვლის ადგილებს და გვერდებზე დარჩენილ სამკუთხა არეებს. ეს მეორე სახე მეხუთე მუხლზე წყდება, ან უკეთ — მარტივდება; ქრება ორი ზიგზაგი, რგოლები მჭიდროვდება და ერთიმეორეს ეჯაჭვება. ამჟამად ამ სახიდან მხოლოდ სამი ელემენტია დარჩენილი, რადგან სვეტის თავი მოტეხილია. ამჟამად კი



არის, რომ მეტად მცირე ნაწილი უნდა აკლდეს, რადგან ჯვრის ამოღარული ბუდე ახლაც საკმაო სიღრმისაა, ისე რომ, სულ ოთხი ელემენტი შეიძლება ყოფილიყო. თუ ეს ასეა, მაშინ არავითარი საგანგებო დამთავრება ამ ორნამენტს არ გააჩნია, ის ისევე უეცრად წყდებოდა, როგორც წყდება და ერთიმეორეში გადადის, ან, შესაძლოა, მისი დასაწყისი და დაბოლოება ერთნაირი



იყო. დაახლოებით ასეთივე ხასიათისა არის მარცხენა წახნაგის შემკულობაც. აქ ერთიმეორეზე გადაბმულია ორი სახე: გვერდის ქვედა ორი მესამედი ვაზის მოტივის ერთ ვარიანტს უჭირავს — ორი ტეხილტალღოვანი რტო გვერდი-გვერდ მიემართება; მათი დინება ერთნაირი და დაპირისპირებულია: ყოველი მათგანი ერთხანს ნაპირს მიჰყვება, შემდეგ ტყდება და ერთიმეორისაკენ მიემართება, თითქმის ეხება ერთმანეთს და კვლავ უკან იხევს; მიაღწევს რა ნაპირს, ერთხანს კვლავ პარალელურად მისდევს მას და შემდეგ იმეორებს აღწერილ მოძრაობას; მხოლოდ ახლარტოები დიაგონალურად გადაიკვეთებიან და ერთი ნაპირიდან მეორეზე გადასვლით განაგრძობენ აღწერილ მოძრაობას. ამრიგად, ორნამენტის თითოეული ელემენტი ვიწრო ყვლით ურთიერთდაკავშირებული წყვილადი ექვსწახნაგა მონაკვეთისაგან შედგება. ყოველი მონაკვეთი შეესებულია რტოებზე გამოხდული მტევნებით, ფოთლებით და უღვაშებით; ამ ელემენტების მონაცვლეობით მიღებულია სხვადასხვა კომბინაციები: ქვედა მონაკვეთში — გვერდი-გვერდ ორი მტევანი და ერთი უღვაშაში, მეორეში — გვერდი-გვერდ დიაგონალურად მოთავსებულია დაშვებული მტევანი და აღმართული ფოთოლი, ხოლო მათ შორის უღვაშაში; ვესამე მონაკვეთი მთლიანად უჭირავს გვერტიკალურად აღმართულ თერთმეტფურცლიან სტილიზებულ პალმეტს, რომელიც რტოთა გადაკვეთის წერტილიდან ამოდის. უკანასკნელ მონაკვეთში განმეორებულია ზემოთ აღწერილი მოტივის შებრუნებული სახე. აქედან ვაზის რტოები რბილად იხრებიან ერთიმეორისაკენ, გადაიკვეთებიან და შემდეგ ნახევარწრიული ტალღოვანი დინებით ურთიერთდაკვეთით წრეების მჭკრივს ქმნიან. ამ სახიდან გადარჩენილ ორ მთელსა და ერთ ნაკლულ წრეში ჩასმულია სამმაგი ფოთლოვანი გვირგვინისებური წრეები, რომელთა ტიპური სახეები ჯვრის კანკელის ერთ ქვაზე არის ცნობილი. წრეებისა და რტოს ტალღათა გარეთ, ნაპირთან მოქცეული

პატარა სამკუთხა მონაკვეთები პირველი მოტივის გასწვრივ თევზიფურს არიან შემკულნი, მეორე მოტივთან კი თევზიფურსი სახე თითქოს გამოშვებით შენაცვლებულია ლოტოსებით. მოპირდაპირე გვერდის მსგავსად სახე აქც შემჭიდროვებულია. ფონის მონაკვეთები მინიმუმამდეა დაყვანილი; სწორედ ამითაა ნაკარნახევი დეკორის ცალკეული ელემენტების განლაგება: დიაგონალური — მტევნებისა და ფოთლებისათვის, პორიზონტალური — ლოტოსებისათვის. თვით ეს ელემენტებიც მეტად სტილიზებული და ნერვიული განწყობილებებისა: უწესრიგოდ დალაგებული მარცვლები მტევნის გარედან კონტურის ერთი ან ორმაგი რელიეფური ზოლით არის დასერილი, ხოლო ვაზის უღვაშები სავსებით პირობითი სპირალების სახეს ატარებს.

ბაშქიჩეთის ოსტატის ხელის სიმძლავრის მიუხედავად, შესრულების ტექნიკა აქ პრინციპულად უპირისპირდება ქვის პლასტიკისათვის დამახასიათებელ თავისებურ მხარეს: ხაზები კუთხოვანია და ნერვიული; აღარ არის ადრეული ხანისათვის დამახასიათებელი გაბედეულება, სიმშვიდე და ზომიერება. ოსტატს დაკარგული აქვს მის ხელთ არსებული ტექნიკური და მხატვრული საშუალებების მოხერხებულად გამოყენების ცოდნა. ის ჯერ კიდევ კარგად ფლობს სამკაულებრივი მოტივებისა და ფორმების მრავალფეროვნებას; მის ხელთ ჯერ კიდევ დიდი არჩევანია, მაგრამ უძლურება სწორედ იმაში იჩენს თავს, რომ ზომიერების გრძნობა მას უკვე აღარ გააჩნია და ექსპრესის გაძლიერებისათვის ის ზედმეტად ტვირთავს ქვის ზედაპირს პატარა-პატარა ურთიერთდაუკავშირებელი სამკაულებით, რაც აწერილმანებს ძეგლს. იგი ცდილობს, შეიტანოს შემკულობაში თანადროული დეკორატიული პრინციპები — უწყვეტი სტილიზებული ორნამენტული ზოლები, რომლებიც ქართულ ხუროთმოძღვრებაში VII ს-ის დამდეგიდან თანდათანობით მუშავდება. ის არ იეიწყებს იმ დროისათვის გავრცელებულ მოტივს — წნულს, რომელიც საფუძე-

ლაად დაედო შუასაუკუნეების ქართულ არქიტექტურულ დეკორს. ამიტომაც, რომ მონუმენტურ პლასტიკაში ეს მოტივები უცხოდ მოჩანან. ვერტიკალისათვის შეუფერებელი პორიზონტალური სახეები მართლაც რომ ძნელად თავსდებათ ჩვეულებრივად მიღებულ მხატვრულ წარმოდგენებში და უცნაურ სახეს ანიჭებენ ძეგლს. ძეგლის შინაარსისა და მოხმარებული დეკორატიული პრინციპების დაპირისპირება უადრესად მწვავეა. სწორედ ამიტომ არის რომ, თუმცა, აქ გამოყენებული ძირითადი მოტივები კარგად არის ცნობილი ე. წ. კლასიკური ხანის არქიტექტურულ და მონუმენტურ ძეგლებზე (მცხეთის ჯვარი, ბოლნისის სიონი, უკანგორი და სხვა), მათი გაიგივება მაინც ყოველად შეუძლებელია. გარკვეული ჯგუფი ძეგლებისა კი უახლოვდება ბაშქინეთის სტელას არა მარტო დეკორატიული ელემენტებით (წებელდა, გველდესი), არამედ პრინციპული სტილისტური — ტექნიკური მიდგომით (გომარეთის სტელა, გრიგოლ ევატოსის სტელა, უხანეთი და სხვა). ჩვენ აზრით, ეს ძეგლები განსაზღვრავენ როგორც მათ საერთო ხასიათს, ასევე იმ წრესა და ხანას, რომელშიც არ შექმნილი ბაშქინეთის ძეგლი (VI-VIII ს.ს.).

ასევე სოფ. ბაშქინეთიდან არის მეორე სტელის ფრაგმენტი, რომელიც აგრეთვე ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმშია გამოფენილი. მისი ზომებია 60X23X16 (სურათი 2). ზურგი დაზიანებულია და მარცხენა გვერდი ჩამოთლილი აქვს. გადარჩენილ წინა მხარეზე ამობურცული ვერტიკალების გავლებით გამოყოფილია კუთხის სვეტები, რომელთა შორის დაბალი რელიეფით გამოყვანილია სტილიზებული მცენარეული ორნამენტი, შედგენილი პარალელურად მიმართული ორი ზოლის ურთიერთგადახლართვით. გადახლართვის ადგილას აღმართულია მარაოსავით გადაშლილი შვიდფურცლა ყვავილი ცერადკვეთილი ზედაპირით, ხოლო მის ქვეშ ოვალურ ჩარჩოში ჩასმულია ვაზის სტილიზებული ფოთოლი. ფოთ-



ლის კონტური ღრმად შეჭრილი მოყვანილობისაა, შუა ნაწილი დაღარულია მსუბუქი რადიალური ჭდეებით, ხოლო დანარჩენი ღრმად არის ცერადკვეთილი. აღნიშნული ხასიათის ჭდეებითვეა დაღარული ყვავილის გვერდით დარჩენილი სამკუთხა არეები. ასეთივე მოტივებია გამოსახული ბაშქინეთის დი-

დი სტელის მარცხენა წახნაგზე. ამავე გვერდის ზედა ნაწილი უჭირავს მთელი ტანით პირით დაყენებული მამაკაცის ფიგურას; მისი სხეული სქემატურად არის გამოსახული, თუმცა საერთო სტილიზაციასთან ერთად ნორმალური პროპორციულობაც ახასიათებს. მამაკაცს ტანთ აცვია VI-VII ს-ის ქართული კაბა (Чубинашвили, 1972) მრგვალად შეჭრილი ქობით, გრძელი სახელოებით და მოკლე წამოსასხამით. მას აღმართულ მარჯვენა ხელში დიდი სამწვერა ყვავილი უჭირავს; ფიგურის მოკლე, სქელ კისერზე დადგმულ თავზე ნაკვეთები ძნელი ვასარჩევია, თუმცა, თითქოს, წვერი უნდა იყოს შესამჩნევი. კისრისა და თავის მოყვანილობა და ურთიერთშეფარდება აახლოებს მას ჯერის რელიეფებთან. მოძრაობა ერთგვარად შეკრულია და მოუხერხებელი. ოთხ მოკეცილ თითსა და ცერს შორის მას უჭირავს ყვავილის მოკლე ღერო, რომელიც ლოტოსს წააგავს და დაახლოებით მამაკაცის თავის ზომისაა. მოყვანილობით ის მოგვაგონებს სასანურ ხელოვნებაში გავრცელებულ ფორმას. რელიეფის შესრულებაში ორი დაპირისპირებული ხერხი ჩანს: ზოგადი ფორმები რელიეფური და ძირითადად პროპორციულია; სამაგიეროდ, დეტალები, სქემატურად და გრაფიკულად არის გამოყვანილი, ხოლო სხეულების ზოგი ნაწილი სრულიად არ შეეფერება საერთო ზომებს. ნაკვთის მარჯვნივ წვრილი ხაზებით ამოკვეთილია ორი მთავრული ასო ქარაგმის ქვეშ: ქი. შესრულებისა და სტილის თვალსაზრისით ეს ძეგლიც, ზემოაღწერილი სტელის მსგავსად, VI ს-ის ბოლოსა და VII ს-ის დასაწყისს მიეკუთვნება.

ბიბლიოგრაფია:

Чубинашвили Н. «Хандиси». Тбилиси. 1972.

1850 წლის 2 (14) იანვარი ქართული თეატრის ისტორიული დღეა. განახლდა პროფესიული თეატრალური ცხოვრება.

გიორგი ერისთავი იყო პირველი სპექტაკლის („გაყრა“) ავტორიც, დრამატურგიც, მსახიობიც და რეჟისორიც. მან დააფუძნა თეატრი და განსაზღვრა მხატვრული მიმართულება. ამიტომ ეწოდება მას გიორგი ერისთავის თეატრი. ამრიგად, საქართველოში მოგვიანებით, მაგრამ მაინც შეიქმნა საავტორო თეატრი.

დასავლეთ ევროპაში იყო შექსპირის, მოლიერის, ლოპე დე ვეგას თეატრები. დრამატურგები განსაზღვრავდნენ თეატრების მიმართულებას, მის ესთეტიკურ მრწამსს, თავად იყვნენ თეატრების რეჟისორებიც და მსახიობებიც.

სათეატრო პროცესები, რომლებიც მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში მიმდინარეობდა, თანდათან გლობალურ ხასიათს იძენდა. საქართველოც მოექცა მის ორბიტაში. ქართულ თეატრს ნახევარ საუკუნეში მოუწია ჩქარი ტემპით გავლა იმ პროცესებისა, რომელიც ევროპის თეატრებმა გაიარეს, მაგრამ გაიარეს თანმიმდევრულად, სრულყოფილად, სადაც ხდებოდა გარკვეულ სტილთა და მიმდინარეობათა ფორმირება. საავტორო ანუ მწერალთა თეატრების შექმნის ეტაპს ევროპის თითქმის ყველა ქვეყნის თეატრები გაივლიან. ეს ისტორიული პროცესია.

რა სოციალურ-პოლიტიკურ, კულტურულ და ეკონომიკურ ფონზე წარმოიქმნა გიორგი ერისთავის თეატრი? რა განაპირობა მისი წარმოქმნის აუცილებლობა? როგორი იყო თეატრის მიმართულება, ხასიათი, ვინ ქმნიდა თეატრის რეპერტუარს, სამსახიობო ხელოვნებას, რეჟისურას? რამ განაპირობა თეატრის დახურვა? რა ადგილი დაიძკვიდრა მან ქართული თეატრის ისტორიაში? ძირითადად აი, ასეთი კითხვები იბადება გიორგი ერისთავის თეატრთან დაკავშირებით. გიორგი ერისთავის თეატრის ირგვლივ არაერთი შრომაა გა-

ბიოგრაფიული ანოტირების თეატრი

(ვაგრძელებთ პროფესორ ვასილ კიკ-
ნაძის წიგნის „ქართული თეატრის ის-
ტორიის ნარკვევების“ ბეჭდვას. წე-
რილი შესაშვ. რედ.).

ვასილ კიკნაძე

მოქვეყნებული, შექმნილია საკმაოდ მდიდარი ფილოლოგიური და თეატრ-მცოდნეობითი ლიტერატურა, რომლებიც ჯეროვან პატივისცემას და ყურადღებას იმსახურებენ. ყოველ მათგანს მნიშვნელობა აქვს გიორგი ერისთავის დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიის კვლევა-ძიების დროს. თვით ყველაზე სადაო, საკამათო, ან უკვე მოძველებულ შეხედულებებსაც კი გარკვეული ღირებულება აქვთ, თეატრის შესწავლის თვალსაზრისით.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარი დასაუღეთ ვეროპისათვის იყო სამრეწველო გადატრიალების, ტექნიკის, განმანათლებლური იდეების აყვავების ეპოქა. ყველაზე გაბატონებულია ბურჟუაზიის შეხედულებები, ინერგება მისი ცხოვრების წესი. თეატრში რომანტიზმის ადგილზე მკვიდრდება რეალიზმი და ნატურალიზმი. პროფესიონალები, მოყვარულები და მეცენატები, რომლებიც წყვეტენ თეატრის ბედს, მილიონობით მაყურებლის გემოვნებას უკავშირებენ საღაროს, ევროპაში იქმნება ასობით დიდი და პატარა თეატრი. კომერციული ინტერესები მოიცავს თითქმის ყველა სათეატრო დაწესებულებას. რეპერტუარში ბატონობს სასიყვარულო, მელოდრამატული, მარტივი სიუჟეტების, ყოფითი საოჯახო სცენების, კომედიური თუ ვოდევილური ხასიათის პიესები, მკვიდრდება კომერციული ანტრეპრიზის სისტემა.

ამ ფართო სათეატრო პანორამაში განსაკუთრებულია სამეფო თეატრების მდგომარეობა, რადგან სტაბილურია მათი ეკონომიკური პირობები და უფრო ზუსტად გამოხსულია რეპერტუარიც. თეატრები უზრუნველყოფილია კოსტუმებითა და მხატვრული დეკორაციებით. სწორედ საუკუნის მეორე ნახევარში იქმნება დიდი არტისტული ხელოვნება (სარა ბერნარი, ელეონორა დუზე, ერნესტო როსსი, რისტორი, სალვინი და სხვები). ეს არის არტისტული ინდივიდუალობის, თვითმყოფადი სამსახიობო ხელოვნების აღორძინების ეპოქა, სადაც მოქმედებს დევიზი — „ყველა თავისთვის — არავეინ ყველასათვის“, მაგრამ სამსახიობო ხელოვნების ეს ეპოქა ძირითადად 60-იანი წლებიდან აღწევს თავისი განვითარების მაღალ დონეს. ოსტატობის ასეთი დონე არ არის 50-იან წლებში, — იმ პერიოდში, როცა გიორგი ერისთავის თეატრი მოღვაწეობდა, ხოლო 80-იანი წლების დასაწყისისთვის ქართულ თეატრშიც თითქმის ევროპის თეატრების ანალოგიური პროცესები ხდება. ასპარეზზე გამოდის ვასო აბაშიძისა და ლადო შესხიშვილის თაობა, სამიერიდან, დასაუღეთ ევროპული და ქართული სათეატრო პროცესები მრავალმხრივი ასპექტით თითქმის პარალელურად მიმდინარეობს.

50-იან წლებში კი საქართველოში სხვა მდგომარეობაა. თბილისში იქმნე-



ბა მხოლოდ ერთადერთი პროფესიული თეატრი, რადგან ჯერ არც ქართველი მეცენატები არიან და არც ეროვნული ბურჟუაზიაა განვითარებული. ქართველი თავადაზნაურობის ნაწილი, რომელიც 1832 წლის შეთქმულების მარცხის შემდეგ გადასახლებიდან დაბრუნდა, და ისინი, ვინც რეპრესიებს გადაურჩნენ, თავიანთი სამწერლო და საზოგადოებრივი მოღვაწეობით ამწიფებენ თეატრის შექმნის აუცილებლობის იდეას. პართალია, პრაქტიკულად „გიორგი ერისთავის თეატრი დაბადა ვიწრო კლასმა და მისი სამოქმედო სფეროც შეზღუდული იყო“, მაგრამ პროფესიული თეატრი, როგორც ეროვნული კულტურის კერა ფართო პლანში იაზრებოდა. ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების, ქართველი ინტელიგენციის ისტორია პირდაპირ უკავშირდება გ. ერისთავის, პ. იოსელიანის, ს. დოდაშვილის, დ. ყიფიანის, ი. კერესელიძის, მიხ. თუმანიშვილის სახელებს. მეტ-ნაკლებად ყველანა დაკავშირებულნი იყვნენ თეატრთან. „1832 წლის აჯანყება მწარე გაკვეთილი აღმოჩნდა არა მარტო შეთქმულთათვის, არამედ თვითმპყრობელური ხელისუფლებისთვისაც. ამკარა შეიქმნა, რომ მეფის მთავრობა როზგიითა და ურაპოლიტიკით ვერ აღმოფხვრიდა აჯანყების სულს ზღზღის მოწინავე შეგნებულ წრეებში“².

საქართველოში მაშინდელი ვაჭრები თითქმის მთლიანად არაქართველები იყვნენ. ამიტომ ისინი ვერავითარ გავლენას ვერ ახდენდნენ თეატრის განვითარებაზე. მათი კომერციული ინტერესების მიღმა რჩება თეატრი. არც ქართველ თავადაზნაურებში აღმოჩნდნენ ისეთები, რომლებიც თეატრებს დააფინანსებდნენ. საამისოდ არც მესახიობები იყვნენ და არც სხვა ენთუზიასტები. ერთადერთ თეატრს — გიორგი ერისთავის თეატრსაც კი ვერ ეხმარებოდნენ. ის კი არა და, როცა გიორგი ერისთავის თეატრს დაფინანსება შეუწყვიტეს, მას შემწეობა ვერ გაუწია თავადაზნაურობამ, თუმცა თეატრის დახურვა უფრო ფართო მასშტაბის ჩანაფიქრის შედეგი იყო, მაგრამ ამაზე ქვემოთ.

განახლების სიომ დაქპროლა ყველა გან. ახალი ნაკადი შეიჭრა ცხოვრებაში, „ყოველი კაცი, — წერდა ილია — რომელსაც კი თვალეზზე ჩამოფარებული არა აქვს რა, ხედავს, რომ ცხოვრება, რაც გუშინ იყო, ის დღეს აღარ არის, რომ იგი იცვლება, მიდის წინ, და მოაქვს განახლება ყველაფრისა“³. ცხოვრების განახლების ამ კანონზომიერ პროცესს ყველგან თავისი სპეფიციკური თავისებურებანი ჰქონდა. საქართველოში ბატონყმური ურთიერთობა იყო, თითქოს შეუმჩნევლად იქმნებოდა მისგან გლეხობის განთავისუფლების წინაპირობები. წინააღმდეგობათა რთულმა პროცესებმა მოიცვა არა მარტო სოციალური ფენები, არამედ მისი ორიბტაში მოაქცია საზოგადოებრივი ცხოვრების უფრო ფართო სპექტრი.

უმტკივნეულოდ არ ხდებოდა პატრიარქალური ცხოვრების რღვევა. მოჩვენებითი სიმშვიდის მიღმა შეივრძნობოდა შინაგანი დაძაბულობა. 1832 წლის შეთქმულებიდან სულ რაღაც თვრამეტი წელი იყო გასული, როცა იგივე თაობას განსხვავებული ტაქტიკით მოუხდა ეროვნულ საქმეთა კეთება. ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკის ტაქტის შეცვლამ ინტერესთა გარკვეული თანდამთხვევა და ურთიერთსარგებლობის ბალანსი წარმოქმნა.

დასავლეთ ევროპისათვის სრულიად მივიწყებული აღმოჩნდა საერთოდ კავკასია და კერძოდ, საქართველო. მან იგი მთლიანად დაუთმო რუსეთს, დატოვა მისი გავლენის სფეროში. ამიტომ მარტოხელა ქვეყანას გადარჩენისათვის ახალი გზები უნდა მოეძებნა. უპირველესად კი თვითმყოფადობის შენარჩუნებისა და სულიერების განმტკიცებისათვის ბრძოლის გზები.

გ. ერისთავის თეატრთან ერთად იმ დროს თბილისში იყო რუსული თეატრი (1845), ბალეტი, ოპერის თეატრი, რომელიც იტალიური ოპერის სახელწოდებით იყო ცნობილი, ქალაქს ჰყავდა ორკესტრი, — ყველა ეს თეატრები და ორკესტრი ვორონცოვის დროს ფინანსდებოდა სახელმწიფოს მიერ.

ქართული თეატრის ისტორიის მასა-



ლებში თითქმის ყველგან აღნიშნულია, რომ გ. ერისთავის თეატრი მეფისნაცვალ ვორონცოვის წყალობით დაარსდა. სისტემატურად ფიქსირდება ფაქტობრივი მდგომარეობა. ნაკლებად ხდება მისი ყოველმხრივი გააზრება და გაშიფვრა. უნდა გაირკვეს კონკრეტულად რაში გამოიხატება ვორონცოვის როლი, რა ადგილი უჭირავს მას ქართული კულტურის ისტორიაში, რატომ ეხმარებოდა თეატრს და რამდენად გულწრფელი იყო დახმარება.

უმაღურობა ყოველთვის მომაკვდინებელი ცოდვაა, მით უფრო იმათ მიმართ, ვინც არაქართველია და აკეთებს ქართულ ეროვნულ საქმეს. ამიტომ ვორონცოვი იქნება თუ სხვა ვინმე, ყველას თავისი დამსახურებისამებრ უნდა მიეზღოს.

ამ მხრივ საინტერესოა არჩ. ჯორჯაძის მოსაზრება. მას მიაჩნდა, რომ ვორონცოვი ჩვენში ვერ „შექმნიდა ვერც თეატრს, ვერც პერიოდულ პრესას, თვით საზოგადოებაში რომ არ ყოფილიყო ამისათვის საჭირო ელემენტები... არ უნდა დაევიწყოთ, რომ სანამ თ. ვორონცოვს დაებადებოდა სურვილი ქართული თეატრის დაარსებისა, გიორგი ერისთავს, რომელიც ანაღად დაბრუნებული იყო პოლონეთიდან, განმარტოებით ცხოვრობდა თავის სოფელ ხიდისთავში, უკვე ჰქონდა დაწერილი „გაყრა“. ამ პიესას ტფილისში უკვე იცნობდნენ, ხელნაწერი ერთი სახლიდან მეორეში გადადიოდა, საჭირო იყო მხოლოდ თაოსნობა, გარჯა და მეცადინეობა და საფუძველი თეატრისა უკვე ჩაყრილი იყო. ვორონცოვმა სწორედ ეს საჭირო თაოსნობა გამოიჩინა და გაჩნდა თეატრი“...

ვიდრე ძირითად საკითხს შევხებოდეთ, უნდა აღინიშნოს, რომ არჩ. ჯორჯაძის წერილში გარკვეული უზუსტობაა. გ. ერისთავი თეატრის გახსნის წინ ახალი დაბრუნებული არ იყო გადასახლებიდან. იგი დაბრუნდა 1841 წელს, ხოლო „გაყრამდე“ თითქმის ათი წლით ადრე უკვე დაწერილი ჰქონდა კომედია „დავა“, მაგრამ არჩ. ჯორჯაძის დებულებაში მთავარია სწორი. ქა-

რთველმა საზოგადოებამ თეატრის გახსნისათვის შეამზადა ნიადაგი, რომელზეც წარმატებით გამოიყენა ვორონცოვმა. ჯორჯაძისავე თქმით, ეს „იყო მთავრობისა და საზოგადოების სოლიდარული თანამშრომლობის ეტაპი“. რუსეთის ცარიზმისადმი ლოიალიზმი, რომელიც ქართველ თავადაზნაურობაში იგრძნობოდა, შეთქმულების დამარცხების შემდეგ თანდათან გამოიკვეთა. იმპლაგრა პოლიტიკურმა რეალიზმმა. ვორონცოვის სტრატეგიული მიზანი კი იყო ქართველთა კულტურული აკლიმატიზაცია რუსული კულტურის ოკეანეში, ქართველთა გათქვეფვა და საქართველოს, როგორც კოლონიის, რუსეთის იმპერიის „მარგალიტად“ წარმოჩენა.

აქ იგი გულწრფელი იყო!... გულწრფელი იყო მისი სიყვარული იმპერიის „მარგალიტისადმი“... ამის შესახებ გარკვევით წერია აკაკის ნაწარმოებში „ჩემი თავადასავალი“.

თბილისში ქართული საგანმანათლებლო და კულტურული კერების გვერდით მეფის რუსეთი ამრავლებდა რუსული განათლების კერებს. რუსულ ენაზე ხსნიდა სასულიერო სასწავლებელს, გიმნაზიებს, სხვადასხვა ტიპის ქალთა და ვაჟთა სკოლებს, მართავდა სპექტაკლებს, ყველაფერი კეთდებოდა იმისათვის, რომ რუსულ კულტურულ და საგანმანათლებლო ცხოვრებას არა მარტო გავლენა მოეხდინა ადგილობრივ „ტუზემცებზე“, არამედ მის მუშეშიაშში რაც შეიძლება მეტი ქართველი ყოფილიყო ჩათრეული. ეს პროცესი არ იყო ერთნისა. მას ჰქონდა თავისი უარყოფითი და დადებითი მხარეც, მაგრამ მთავარი იყო ვორონცოვის სტრატეგიული მიზანდასახულება, თუ რისთვის კეთდებოდა ყოველივე ეს. ქართველი ინტელიგენციის დიდი ნაწილი, გულწრფელად ესწრაფოდა რუსეთის მფარველობის საშუალებით განვეითარებინა განათლება და კულტურა. მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში არ იყო ასე ძლიერი რუსული „მფარველობის“ ფაქტორი. მიუხედავად იმისა, რომ ყველა მეფისნაცვალს (მეფისნაცვლებს სხვადასხვა სახელი ერქვათ სხვადასხვა დროს)



უყვარდა ბალები და კონცერტები, მაგრამ მაინც სულ სხვა მასშტაბი და მნიშვნელობა მიეცა ვორონცოვის დროს — „ვორონცოვის პოლიტიკა იყო სწორედ ის პოლიტიკა, რომელსაც საუკუნეების განმავლობაში ამოდ ეძებდა რუსეთის მმართველ წრეში ქართველთა პოლიტიკური აზროვნება, ერთგულება და მჭიდრო კავშირი რუსეთთან, ხოლო ნაცვლად ამისა, ქართველების ეროვნული კულტურული აღორძინების უზრუნველყოფა რუსეთის მფარველობის ქვეშ. ვორონცოვის ხანამდე მხოლოდ პირველ ნაწილს ამ პოლიტიკური ფორმულირებისას მიეცა რეალური ხასიათი, ხოლო მეორე ნაწილი კი ოცნება იყო და განუხორციელებელი ნაწილი“⁵.

ასე რომ, არჩ. ჯორჯაძის აზრით, მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში იყო ქართველების „ერთგულება და მჭიდრო კავშირი რუსეთთან“, მაგრამ სანაცვლოდ რუსეთიდან ღებულობა „ეროვნულ-კულტურულ აღორძინებას“. თავად ვორონცოვი ამბობდა: „საქართველოში ამ ორმოცდაათი წლის განმავლობაში ბევრნი ყოფილან წარჩინებულ ოჯახებიდან გამოსულნი პირნი (ალ. ჭავჭავაძე, ნ. ბარათაშვილი, გრ. ორბელიანი და სხვანი), რომელნიც ლიტერატურით არიან დაინტერესებულნი და პროზით და ლექსით ვარჯიშობენ. ამგვარი კულტურული მიმართულება საჭირო იყო წამქეზებინა, რათა საზოგადოებაში გავრცელებულიყო კეთილშობილური მისწრაფება ხელეწიებისადმი“⁶.

ძალიან დიდი იყო ქართველთა ერთგულების ფაქტორი. „აქ პირველი შეხვედა ერთმანეთს ორი ნაკადული, ერთის მხრივ, თავდაზნაურულ წრეებში ისტორიულად აღზრდილი გრძნობა ერთგულებისა, მეორეს მხრივ, კეთილგონიერი პოლიტიკა ვაღდებულების ასრულებისა მფარველობის ქვეშ მყოფ ერისადმი“⁷. ქრისტეანობისადმი მხურვალე ერთგულება და პოლიტიკური გულუბრყვილობა, ქართველისათვის თავისი რომანტიკული განწყობილების გამო ხშირად გამხდარა უბედურების მიზეზიც, რადგან ქართველი ასევე ხშირად სასურველს სინამდვილედ მიიჩნევდა ხოლმე, „რუ-

სეთის მთავრობასა და პოლიტიკოსებს არ გამოკპარეიათ ქართველთა ასეთი პოლიტიკური გულუბრყვილობა“⁸.

30-იანი წლებიდან იგრძნობა ქართველი თავდაზნაურობის თანდათან რეალისტური პოლიტიკისაკენ შემობრუნების პროცესები. საამისოდ ნიდაგი უკვე ვორონცოვის მოსვლამდე მზადდებოდა. დ. ვიფიანს გადასახლებაში (ვოლგოგრადი) დედა სწერდა: რომ დიდად ვახარებულა მისი დაწინაურებით. ა. ჯორჯაძის აზრით, „ეს ქართველი ქალის წერილია. ქალმა ინსტიქტით იცის რეალური პოლიტიკის ალღოს აღება და ეს მშობლის ალღრსი, მისალმება და მილოცვა „ჩინის“ მიღების გამო, წერილი, თითქოს ასე დაშორებული პოლიტიკას, თავიდან ბოლომდე იმდროინდელი „რეალური პოლიტიკის“ მისწრაფებით არის გამსჭვალული“. ეს არის „დროის პრაქტიკული ფილოსოფია“, რომლის „მოსვლისთანავე ოსტატურად გამოიყენა ვორონცოვმა თავისი პოლიტიკური გეგმის განხორციელებაში“. აი, ეს არის მთავარი!...

თ. ვორონცოვი ალ. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანის, ნ. ბარათაშვილის პოეტურ მოღვაწეობას ლიტერატურულ ვარჯიშს უწოდებს, ჩვენ არც იმას გამოვრიცხავთ, რომ იმპერატორისადმი გაგზავნილ წერილში შეგნებულად არბილებს ეროვნული ფაქტორის მნიშვნელობას, რათა მეფემ მას ნაკლები ყურადღება მიაქციოს, მაგრამ ვორონცოვის კულტუროსნობის მიზანი კარგად იმიფრება მისსავე წერილში: „თქვენო იმპერატორობითი უდიდებულესობავ! ინჟებეთ და სცანით, რომ ასეთ შედეგს შეუძლია ხელი შეუწყოს მეცნიერებისა და გემოვნების განვითარებას, ზნეობის ამაღლებას და ტუხემცების რუსებში გათქვეფას“ (ხაზი ჩემია — ვ. კ.).

თ. ვორონცოვი ჭკვიანი პოლიტიკოსი იყო. იგი კარგად იცნობდა ევროპული კოლონიალიზმის დახვეწილ მეთოდებს. მან უცებ აუღო ალღო ქართველთა ემოციურ და მიმნღობ ხასიათს. ტკბილი სიტყვა, გართობისადმი ინტერესის გამღიერება, „უცხოურის“ უცებ ათვისების (ზეერეულ თუ სიღრმისად) ნიჭი,



თავის წარმოჩენის სურვილი და სხვა თვისებები თავის შორს გამიზნულ ჩანაფიქრს დაუქვემდებარა. თითქოს პარადოქსალურია ასეთი ერთობ სახიფათო თამაში, ზრუნვა ქართველი ხალხის კულტურული დონის ამაღლებისათვის, რათა იგი შეერწყას რუსულ კულტურას! როგორ უნდა განხორციელებულიყო ეს ჩანაფიქრი? როცა კულტურაში უპირველესად ხომ სწორედ ეროვნული თვითმყოფადი სული გამოიხატება? როგორც ჩანს, ვორონცოვის ალტერნატივაც აღარ ჰქონდა. ძალადობისა და უხეში ზეწოლის შედეგები მისთვის კარგად იყო ცნობილი. მას ხომ არსებობდა იმ ინტელექტუალებთან ჰქონდა საქმე, რომლებიც 1832 წლის შეთქმულებაში იყვნენ გარეულნი. ამასთანავე, საქართველოში დიდი იყო სახალხო მოძრაობა, ახალი ჩამქრალი იყო გურიის აჯანყება. ასე რომ, ხიშტით უფრო ნაკლებს შესძლებდა, ვიდრე ტყბილი სიტყვითა და მოქნილი პოლიტიკით. საბოლოოდ მაინც საქართველოში ვორონცოვისეულმა პოლიტიკამ გაიმარჯვა. ქართულ თეატრს, მიუხედავად მისი თვითმყოფადობისა, მკაფიოდ დააჩნდა რუსული თეატრის გავლენა. ამიტომ ვასაგებია ამ საკითხისადმი ა. ახმეტელის რადიკალიზმი. „ჩვენ ბანს ვაძლევედით ყოველთვის და ყველაფერში რუსეთის თეატრს“ — წერდა ახმეტელი. აკაკი წერეთლის აზრით კი, „მ. ს. ვორონცოვმა წყალობის თვალთ შეხედა, სამართლიანად დააფასა და მხარი მისცა გამოჩენილ მამულიშვილს“.

ასე რომ, მ. ვორონცოვი თავისი გლობალური რუსიფიკატორული პოლიტიკის ერთგული იყო, მაგრამ წინამორბედთაგან განსხვავებით, მას ატარებდა დახვეწილი, ინტელიგენტური, გონივრული მეთოდებით. მას გულწრფელად სჯეროდა, რომ საქართველოს კულტურული აღორძინების გზით შეიძლებოდა თავისი ჩანაფიქრის განხორციელება. ამით მან ობიექტურად ხელი შეუწყო ქართული ეროვნული ინტელექტუალური ძალების გამოღვივებასა და მათ აქტიურ შემოქმედებით მივებებს. 50-იან წლებში, როცა დასავლეთ ევროპასთან

პოლიტიკური და სამხედრო კავშირის იმედი გადაიწურა, ვორონცოვის ისტორიული ასპექტით ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პერიოდი იყო ქართული კულტურისათვის. ამას ისიც ადასტურებს, რომ ვორონცოვის საქართველოდან წასვლის შემდეგ უმძიმესი პერიოდი დაუდგა ქართულ თეატრს.

მ. ვორონცოვი თეატრის გარდა სხვა კულტურულ და სამეცნიერო საქმეებზეც ზრუნავდა. საკმაოდ სოლიდური თანხა გამოყო არქეოლოგიური ძიებითი სამუშაოებისათვის.

თეატრის შექმნის ინიციატორი გიორგი ერისთავი იყო. სწორედ მან წამოიწყო თეატრის სამზადისი. საამისოდ, როგორც აღვნიშნეთ, მთელი ნახევარი საუკუნე მზადდებოდა ნიადაგი. ასე რომ, მისი მცდელობა, შეექმნა თეატრი, არ იყო სპონტანური, არც ევროპაში მოძრავლებული თეატრების (რომელსაც იგი იცნობდა) მავალითებით იმპულსირებული, მოქალაქეობრივად და შემოქმედებითად დაბრძენებული გიორგი ერისთავი ჭკვიანურად, დინჯად შეუდგა თეატრის სამზადისს.

მაგრამ, ვიდრე უშუალოდ თეატრს შეეხებოდეთ, იმჟამინდელი ეპოქის სულისკვეთების გასაგებად, საჭიროა გავიხსენოთ აკ. წერეთლის პოემა, რომელიც მან ვორონცოვს უძღვნა.

აკ. წერეთლის პოემა „ვორონცოვი“ დაწერილია 1909-10 წელს. პოემა დიალოგის ფორმით არის დაწერილი „პოემა დიალოგებად“ სამი ნაწილისაგან შედგება. პირველ ნაწილში მოქმედებენ ვახტანგ და ალექსანდრე ორბელიანები, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, დიმიტრი ყიფიანი და ვორონცოვი. მეორე ნაწილშია ვორონცოვი, შერბინინი და კურიერი. ხოლო მესამე ნაწილში მგოსნის სიზმარია გადმოცემული. მას ჰქვია „ნახევარი საუკუნის შემდეგ სიზმარი“. პოემა გამოხატავს არა მარტო ვორონცოვის დროის განწყობილებას, არამედ ისტორიული წარსულის შეფასებასაც. ალექსანდრე და ვახტანგ ორბელიანები მწუხარებით მოთქვამენ, რომ ძველი საქართველოს დიდება გაქრა, სიონში

კათალიკოსის ნაცვლად ეგზარქოსი სწირავს:

ეგზარქოსი სწირავდა
ფორმად სლავანურადა
მლოცველებს არ ესმოდათ
ჰქონდათ სანანურადა...

ვახტანგ ორბელიანი უფრო იმედიანად არის განწყობილი. მას სჯერა მომავლისა. საუბარს შეუერთდება ნ. ბარათაშვილი:

გერი ვერ გაიხარებს
დედინაცვლის ხელშია!
თვალს გვიხვევენ კოცნითა!
ხელს გვიპერენ ყელშია!...

მიუხედავად ამისა, ნ. ბარათაშვილს მიაჩნია, რომ მათ მაინც დ. ყიფიანს უნდა დაუჯერონ. დ. ყიფიანს კი მიაჩნია:

გრაფი ვორონცოვია
ყოველგვარი სრულიო,
ვეცადოთ, რომ მოვიგოთ
ჩვენც იმისი გულიო!

ეს არის დიმიტრი ყიფიანის პოზიცია. იგი ნ. ბარათაშვილთან საუბარში აღნიშნავს, რომ ვორონცოვი სიჭაბუკეში ნამყოფია (1803 წელს) საქართველოში და დიდად მოსწონებია საქართველო. იგი „სწორედ რომ ზეკაცია და თანასწორად უყვარს საყვარელი ნაცია!“ ახალგაზრდობისას თურმე ელჩად ყოფილა იმერეთში. მისთვის რომ დაეჯერებინათ, „სოლომონი ტრაპიზონს არ აირჩევდა ბინათ“. ახლა ვორონცოვი უკვე მეფისნაცვლად გვეწვია, მას მხარს უჭერენ: გრ. ორბელიანი, პ. იოსელიანი, გ. ერისთავი, ლ. მელიქიშვილი, ჩვენც მხარში უნდა ამოუდგეთ — ამბობდა დიმიტრი ყიფიანი. ნ. ბარათაშვილი პასუხობს, რომ „ვეცადოთ ეს ერთიც“ კიდევ — სხვა რა გზა გვაქვსო. საინტერესოა ბარათაშვილისეული შეფასება ზოგერთი მოღვაწისა. გრ. ორბელიანის შესახებ ამბობს:

ბიძაჩემი გრიგოლი
ზომ კარგ გუნებაზეა?
კიდევ ფიქრობს, რომ რუსეთს
დაუმონოს აზია?

როგორ არის პლატონ იოსელიანი? აღარ ამბობს, რომ თითქოს ჩვენ „მოვინელეთ ბაბილონიც, ასურეთიც, ვსჭამდით რომსა და საბერძნეთს, სპარსეთს, არაბეთს“...

ახლა რუსის ხელში ვართ,
რუსეთს ჩავაბარეთო,
და სახრავიც ბევრი გვაქვს
ყველგან შინ და გარეთი?!

მოიკითხავს გიორგი ერისთავსაც. დიმიტრი ყიფიანი პასუხობს, რომ ერისთავმა პიესა „გაყრა“ დაწერა. ვორონცოვს რუსულად შე ვუთარგმნე. ძალიან მოეწონა („გრაფმა ბევრი იცინა“), მას თანაუგრძნობს გრაფის ცოლიც და უნდათ სასახლეში წარმოადგინონო.

მოქმედებაში შემოდის ჩაფიქრებული ვორონცოვი: „შე რომ მიწახავს, ის აღარ არის!... რამ გამოცვალა ასე ქართველი?... უხმობს დიმიტრი ყიფიანს და სთხოვს გულწრფელად უთხრას, თუ რატომ შეიცვალენ ქართველები. დიმიტრი ყიფიანი დიდი მოკრძალებით შემდეგ ეტყვის: „ყველაფერი თქვენი ბრალია: მოტყუებულმა რუსეთის ხელში, დღეს საქართველომ სული დალია!...“ აქ გაიმართება მათი საუბარი. ვორონცოვი უმტკიცებს, რომ საქართველო თავისი ნებით შეუერთდა რუსეთს. დ. ყიფიანი ეთანხმება ამას, მაგრამ შემდეგ რაც მოხდა, ყველაფერი ჩვენი ნების საწინააღმდეგოდ მოხდაო. რუსი მოხელეები თარეშობენ, ძალადობენ და ამის საილუსტრაციოდ მოჰყავს სხვადასხვა მაგალითები. დიმიტრი ყიფიანი დასკვნის სახით ვორონცოვს ეუბნება „ეროვნული შეგვრჩეს ელფერი და რუსი ვიყოთ პოლიტიკურად, აი, რა გვიანდა... სხვა არაფერი!“... ერთ ადგილას ეს აზრი უფრო გაშლილია: „რომ შეგვრჩენოდა ჩვენ დედა-ენა და ეროვნული ჩვენი ელფერი? გულით კი რუსი ვყოფი-



ლიყავით? ჩვენც ეგ გვინდოდა, სხვა არაფერი!“...

ვორონცოვი განარებულა დიმიტრი ყოფიანის ამ აზრით. თუ რუსებზე მოიბრუნებთ გულს, ამიერიდან თქვენ გვექნებათ ეროვნული ელფერიო, ოღონდ გულით იყავით რუსებო. მე შემოვიღებ სწავლა-განათლებას, შევინახავთ დედა-ენას, სარწმუნოებას, მოვაშორებთ „ჩამორჩენილ და ბნელ აზიას“.

„და აწცა გულით გარუსებულნი, მაგრამ ქართველი გარეგნობითა ის დაამშვენებს რუსეთის გვირგვინს მაღალ გონებით და ტკბილ გრძნობითა“...

არსებითად ეს სტრიქონები არის ვორონცოვის მოღვაწეობის მიზანი, ამასთანავე იგია თანხმიერი ბევრი ქართველი მამულიშვილის განზრახულობისა.

პოემის მომდევნო თავს ჰქვია „ათი წლის შემდეგ“, მაგრამ მოქმედებაში ისეა წარმოდგენილი, რომ მეფისნაცვლად ისევ ვორონცოვია. იგი ამდენ ხანს არ ყოფილა მეფისნაცვალი, მაგრამ ლიტერატურული ხერხია აქ გამოყენებული. ვორონცოვი თავისი კანცელარიის დირექტორს მ. შჩერბინინს ეუბნება, თუ რა სიკეთე გამოიღო მისმა პოლიტიკამ, ქართველები რუსების გვერდით იბრძვიან ერთგულად. შჩერბინინი პასუხობს: მე თვალ-ყურს ვადევნებ ქართველებს და ისეა, რომ „რუსების მეტი არა ახსოვთ-რა?! ვერ იტანენ, თუ ვინმემ რუსზე ცუდი თქვა, არიან რუსის ხელში „საშვილიშვილოდ მოსვენებული და ბედნიერი“. ვორონცოვი ეჭვს გამოთქვამს, ვაითუ, ჩემს შემდეგ ისეთი ვინმე მოვიდეს, რომ ქართველებს უყურებდეს „როგორც დაპყრობილ ველურ ერს“, მაშინ ხომ რუსეთის ერთგული ხალხი გაორგულდება?!

პოემის უკანასკნელი ნაწილი არსებითად აკაკი წერეთლის პოზიციას გამოხატავს. მას სიზმრად ეჩვენება ვორონცოვი, რომელსაც ასეთი ეპითეტებით ამკობს: შენ ხომ არა ხარ „მარად სახსოვრად დაუვიწყარი ვორონცოვის უკვდავი სული?“, თუ ისა ხარ, თავყვანს გცემ, რომელსაც „შეთვისებია ჩემი გულისთქმა, ჩემი ზრახვანი“. პოეტი უყ-

ვება ვორონცოვს, თუ რა მძიმე დღეში ჩავარდა ქვეყანა მისი წასვლის შემდეგ. ძალით არუსებენ ქართველებს, ვაკაძელებენ წარსულს, რუსის ხელშია ეკლესია. ველარ ვებედავთ სიმართლის თქმას. ვორონცოვის აჩრდილი მეოსანს არიგებს, თუ როგორ უნდა მოიქცნენ ქართველები. ბოლოს ამწვიდება: გულს ნუ გაიტეხთ, მოგვევლინებათ ჩემი მოგვარე და ხელახლავე გამოვაბრუნებთ რუსის მოყვარედ“.

მეოსანი ბედნიერია ვორონცოვის საიმედო სიტყვებით. „სამი სიტყვა“ გადმომცა მცნებათ“, ნუთუ ამქვეყნად დამყარდება „ძმობა“, „ერთობა“ და „სიყვარული“.

ერთის შეხედვით თითქოს აკაკის დიდი პატრიოტული იდეალებისათვის შეუსაბამო პოემაა. იგი ვერ თავსდებოდეს აკაკის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების სფეროში. სამ მცნებაში სიტყვა „თავისუფლება“ არც კი არის ნახსენები. პირიქით, აქ რუსებთან ერთობაზე, კაცთა შორის (და ასევე რუსებთან!) ძმობაზე და სიყვარულზეა ლაპარაკი. ვორონცოვი წარმოგვიდგება, როგორც ქართულ-რუსულ ურთიერთობათა იდეალი, სამაგალითო პოლიტიკოსი. აკაკი რუსეთისაგან იმაზე მეტს თხოულობს, რასაც ვორონცოვი ამლევდა ქართველ ხალხს...

ჭეშმარიტად ტრაგიკული სურათია!... აკაკი წერეთლის პოემა ცენზურამ აკრძალა. მიუხედავად რუსებისადმი სიყვარულიანი დამოკიდებულებისა, რომელიც პოემაშია განცხადებული, აკაკის მეორე ტომი, სადაც პოემა იყო დაბეჭდილი, მაინც აიკრძალა (1912 წ.), ცენზურისათვის პოემა რუსულად გადათარგმნეს, საცენზურო კომიტეტის განკარგულებით ქუთაისის პოლიცემისტერის სახელზე გაიგზავნა დეპეშა, შემდეგ წერილიც. ი. გრიშაშვილმა გამოიკვლია მთელი მიმოწერა და პოემის ირგვლივ დატრიალებული ამბავი. საცენზურო კომიტეტის ერთ-ერთ წერილში ეწერა: „ამ წიგნში აკაკი თავის პოემად „ვორონცოვი და მისი დრო“ იმლევა წალბ და ყურმოკრულ ცნობებს კავკასიაში რუსეთის მფლობელობის



განმტკიცების დროის შესახებ. ეს პოემა გამსჭვალულია ცილისწამებით და რუსეთის მფლობელობისადმი მტრული განწყობით. ამ ნაწარმოებიდან ის აზრი გამოდინარეობს, თითქოს რუსეთი მიაშინა საქართველოს ატყუებს მლიქვნელობით, ცრუ დაპირებებით და სისხლს ხარბად სწოვს. ეს პოემა, რომელიც გაშუქებულია საეკვო ისტორიული ფაქტებით და ტენდენციურობით, აღიზიანებს მოსახლეობას, უნერგავს სიძულვილის გრძნობას რუსეთის მიმართ და უპირისპირებს თავის სამშობლოს წმინდა სახელს, რომლის განთავისუფლებისათვის საჭიროა ერთგული მამულიშვილების მოწოდება მამულისთვის თავის დასადებად“.

მრავალმხრივ საინტერესო დოკუმენტია. ჩვენთვის მთავარი კი ის არის, რომ რუსეთის ცენზორი ფაქტიურად შიფრავს ვორონცოვის პოლიტიკას, „ყალბი და ყურმოკრული“, ამბავში სწორედ ვორონცოვის დროის ამბებს გულიხსნობს, მას ორი კურდღლის დაჭერა უნდოდა ერთდროულად. თითქოს ვორონცოვის „ქართული პოზიცია“ არ არსებობდა („ყურმოკრული ამბავი“) და მორეც, თუ რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობაში იყო ღმობიერების პერიოდი, იგი გულწრფელი იყო და არა მლიქვნელოვანი (რუსების მხრიდან). ამასთანავე, არის მესამე პოზიციაც — აკაკის უკმაყოფილება რუსეთის თანადროული პოლიტიკით. ცენზურის აზრით, პოემა ხალხში გამოიწვევს ვაღიზიანებას და ანტირუსულ განწყობილებას. საფიქრებელია, რომ უპირველესად სწორედ ამის გამო აკრძალეს პოემა. სხვა მხრივ რატომ უნდა სწყენოდა რუსეთის მოხელეს, თუ მეფისნაცვალი რომელიმე დროში კარგად ექცეოდა ქართველებს და ქართველებსაც უყვარდათ იგი? რა არის აქ ასაკრძალი?

აკაკის პოემის დაწერა ადრე ჰქონია ჩაფიქრებული. 1905 წლიდან მოყოლებული უტრიალებდა ამ თემას. საგულისხმოა ერთი ფაქტიც. აკაკის ლექსში „სავარცხელი“ გარკვეულად ენათესავება პოემას. ლექსში პირდაპირ არის გამოთქმული მისი კეთილგანწყო-

ბილი დამოკიდებულება ვორონცოვისადმი. იგი მიმართავს ქართველ ვაჟს, რომელიც „გაურბის რუსის ვაჟს“, რადგან აწყენინა, შეაშინა“, ამას მოსდევს აკაკის სიტყვა:

„ძველი დრო სულ სხვა დრო იყო, არ გვახსოვს რა მაგისტანა! ის დრო იყო კურთხეული ვორონცოვის დრო და ხანა! შეგვიტყბეს და ჩვენც შევიტყბეთ, შეგვიყვარეს — შეგვიყვარდა, დღეს სიტკბო და სიყვარული ის გულიდან ამოვარდა“.

აკაკი ვორონცოვის სულსა და სახელს ფიცულობს. იმდენად მძიმე იყო საქართველოს პოლიტიკური მდგომარეობა, ისე ღრმა და უხეში კოლონიზაცია ხდებოდა, რომ აკაკი და სხვა პრაგმატიკისტი მოღვაწენი მაქსიმალურად ცდილობდნენ თავიანთი ქვეყნის სასარგებლოდ გამოეყენებინათ ვორონცოვის სტრატეგიული ჩანაფიქრიც კი, მაგრამ არც მოწინააღმდეგე იყო გულზელდაკრეფილი. სწორედ თეატრი გახდა ბრძოლის თავისებური ეპიცენტრი.

აკაკი პერეთლის პოემა „ვორონცოვი“ არა მარტო მხატვრული ნაწარმოებია, არამედ მნიშვნელოვანი ისტორიული დოკუმენტიც. პოემაში ზუსტად ირეკლება გ. ერისთავის დრო და მის თანამოაზრეთა კულტურული მოღვაწეობის ხასიათი. უფრო ზოგადად კი ვლინდება საქართველოსა და რუსეთის ურთიერთობათა ძირითადი ტენდენციები.

ამ ურთიერთობათა კონტექსტში იაზრება გ. ერისთავის თეატრიც.

გ. ერისთავის პიესებში („გაყრა“, „დავა“, „ძუნწი“) აისახა სავაჭრო კაპიტალის განვითარებისა და ქართველი თავადაზნაურობის რღვევის პროცესი. ზნეობრივი დეგრადაცია უშუალო კავშირშია ეკონომიკის დაქვეითებასთან. გ. ერისთავის გმირები გრძნობენ, რომ ირღვევა ფეოდალური სისტემა, ისინი თანდათან თავიანთი არაპრაქტიკული ცხოვრების წესის გამო სხვებზე დამოკიდებულნი ხდებიან. „დავაში“ სომეხი ვაჭარი სარქისა ავანსცენაზე გამოდის ხოლმე და ხაზგასმით ამბობს:

„ღმერთი უშველის ქართველებს,
ცარიელი აქვთ თავია,
თითონ და იმათ შვილებსა
აკლიათ ზაპეტაია“...

მეორეგან კიდევ ამბობს:

„საკვირველია ქართველი,
რაც უნდა ჰქონდეს ნაღველი,
თუ მეგობარი შეხვდება,
მაშინვე დაავიწყდება...“

შვილი ვერ უწერამს არხებს,
არ იცის ზაპეტაია,
არზის წერის მაგიერ
უსწავლია ლათაია,
ისიც დარჩება მშიერი“.

ქართველთა გულარხეინობის, სწავლისადმი გულგრილი დამოკიდებულების „სარქისისებური“ ინტერპრეტაცია ზუსტად გამოხატავს თბილისის ცხოვრების ხასიათს, შრომისადმი ქართველ თავადაზნაურთა დამოკიდებულებას, მაგრამ ეს მაინც არის ერთი მხარე, ერთი მანკიერი ტენდენცია, რის გამოც გამაფრთხილებელ განგაშს სტეხს ერისთავი, განგაშის ხმა კი დროული იყო.

გ. ერისთავის გმირთა სამყარო მართლ თბილისი არ არის, თითქმის ადეკვატური მოვლენები შეინიშნება ქართლში, კერძოდ, გორში. ამდენად, ერისთავისხათვის (ასევე ზ. ანტონოვისათვის) ერთობ ნაცნობი რეალობა იყო თვით პროცესები, რომლებიც კაპიტალიზმსა და ფეოდალურ ურთიერთობათა შორის ხდებოდა. აგრეთვე ნაცნობი იყო დასავლეთ ევროპული სინამდვილიდან. ევროპას უკვე ადრე ჰქონდა გავლილი ის, რაც საქართველოში მე-20 საუკუნის 40-50-იან წლებში ხდებოდა. ლაპარაკია ეკონომიკური პროცესების ზოგად ტენდენციებზე და არა მისი განვითარების ხარისხზე. ამ მხრივ გ. ერისთავის დრამატურგიაში მართლაც შეინიშნება მოლიერთან სიახლოვე. მკაფიო გავლენათა შესახებ აღნიშნა მკვლევარმა აშბ. განჩინილაძემ, რაც თავის დროზე ჩემს მიერ გაკრიტიკებული იქნა, როგორც გადაჭარბებული ტენდენცია, მაგრამ თვით გავლენათა არსებობა უდაოა. როცა სხვადასხვა ქვეყნის ხალხთა ცხოვრებაში ხდება იდენტური ან ანალოგი-

ური პროცესები, იგი განსხვავებულ მწერლობაშიც წარმოქმნის პარალელურ მოლიერმა საერთოდაც დიდი გავლენა მოახდინა ევროპულ დრამატურგიაზე, ვასაგებია მის თემათა და სახეთა გამოძახილიც ქართულ დრამატურგიაში. შეიძლება გ. ერისთავის „ძუნწზე“ საუბარი პლატის, მოლიერისა და პუშკინის „ძუნწებთან“ კონტექსტში. სიძუნწე ყველგან „აბსოლუტური ვენებაა“. სამთავე გმირი — ჰარპაგონი, კარაპეტა და პლატის ეკკლიონი სულიერი ნათესავები არიან, მათთვის ოქროს ერთნაირი ღირებულება აქვს ადამიანებთან ურთიერთობაში.

„გაყრა“-ს ხელნაწერი არ შემონახულა. დაიბეჭდა 1850 წელს.

„გაყრა“ ისტორიული მნიშვნელობის პიესაა. ვიდრე თეატრში დაიდგებოდა, მანამდე ხელნაწერსაც გამოუწვევია საზოგადოების ინტერესი. ხელნაწერში კითხულობდნენ ოჯახიდან ოჯახში, პიესის ამბავიცა და ხასიათებიც იმუშავინდელი ცხოვრებიდან არის აღებული. ამის შესახებ არსებობს მოგონებებიც. გ. თუმანიშვილის ცნობით: „ძველ კაცებს კარგად ახსოვთ ჯერ კიდევ, რომ ერისთავის ტიპები აღებულია ადგილობრივი ცხოვრებიდან, „გაყრაში“ ავტორმა გამოხატა თავისთავი და თავისი ნათესავები და ნაცნობები, მათი გვარი ზოგიერთს კარგად ახსოვს“.

გ. ერისთავის „გაყრის“ ამბავს მეფისნაცვალის მ. ვორონცოვის ყურამდევ მიუღწევია. დაუბარებია გიორგი ერისთავი, შეუთავაზებია დახმარება, რათა ქართულად გამართულიყო წარმოდგენა. „გიორგი ერისთავი, რომელიც ამ დროს ხიდისთავში მსახურობდა, სანქაროზედ დაიბარეს ქალაქში და წარუდგინეს ვორონცოვს. ვორონცოვმა დიდი ალერსით და დიდის სიამოვნებით მიიღო პოეტი, რომელმაც წარუდგინა მას „გაყრის“ ხელნაწერი. „ვიდრე გადავითარგმნიებდე ამ თქვენ კომედიას რუსულად, — უთხრა ვორონცოვმა ერისთავს — თქვენ სთხოვეთ ჩემ მაგიერათ სცენის მოყვარე ქართველებს, დაისწავლონ როლები და თქვენი თაოსნობით

გამართეთ წარმოდგენა ტფილისის გიმნაზიის სცენაზე“ (ი. მეუნარგია).

„სწორედ გაუთავებელი ღზინი და ქორწილები იყო „გაყრის“ რეპეტიციები და თვით წარმოდგენაც. კვირებმა და თითქმის თვეებმა გაიარა პირველი წარმოდგენების შემდეგ და ღზინი გაუთავებელი იყო“ („ივერია“, 1893, № 1).

როგორც ირკვევა, გ. ერისთავმა მოლაპარაკება გამართა სხვადასხვა პირებთან. დოტაციის საკითხზე მოსაუბრებია მეფისნაცვლის კანცელარიის დირექტორს შჩერბინინს, რომელიც მას წერდა: „მოწყალეო ხელმწიფევე, თავად გიორგი დავითის ძე! თავად მიხეილ სვიმონის ძეს ვაცნობე, რასაც თქვენი ბრწყინვალეობა მეუბნებოდა თბილისში სამამულო ქართული თეატრის დაარსების თაობაზედ, იმ საფუძვლით როგორც თქვენი განზრახვა იყო, ე. ი. სრული 300 მანეთიანი ჯამაგირით. ბ. ნამუსტენიკისათვის ეს ამბავი ძალიან სასიამოვნო დარჩა და მისმა ბრწყინვალეობამ ინება ჩვეთვის მოეწოდ, სანამ თბილისში დაბრუნდებოდეს“.

წერილი 1850 წლის 29 ივლისით არის დათარიღებული. ე. ი. როცა თეატრი უკვე გახსნილია, მაგრამ არსებითად ამ დროისათვის მაინც არ იყო გადაწყვეტილი თეატრის ბედი. ამიტომ, მას შემდეგ, როცა ქართული პროფესიული თეატრის განახლების ისტორიის სადღესასწაულო თარიღად 1850 წლის 2 (14) იანვარი დამკვიდრდა, არ უნდა გაგვიკვირდეს, თუ რატომ წერს ამ თეატრის თანამედროვე მკვლევარი მ. თუმანიშვილი, რომ „გასულ 1851 წელს ჩამოყალიბდა ქართული დასი“. საქმე ის არის, რომ 1850 წლის 2 იანვრის სპექტაკლი საცდელი იყო. „საცდელად 1850 წელს, თბილისში, თეატრის კეთილშობილ მოყვარულთაგან მოწყობილი იქნა რამდენიმე ქართული წარმოდგენა, შესრულებული იყო სულ ორი კომიკური პიესა, დაწერილი თავად გიორგი ერისთავის მიერ. ეს ცდა განსაკუთრებით იღბლიანია, ქართველი საზოგადოებისაგან ცხოველი აღტაცება მიღებული“, წარმოდგენებმა („მუნაწი“, „დავა“) რწმენა მისცეს თეატრს,

მაყურებელს, ფართო საზოგადოებას მხოლოდ ამის შემდეგ გადაწყდა თეატრის სტაციონარული მუშაობა და დიფინანსება. თეატრს გაუჩნდა თავისი რეპერტუარი. „გაგიგონიათ როდისმე, — კითხულობს მ. თუმანიშვილი — ანტონოვის, ჯაფარიძის, დვანაძის, მეიფარიანის შესახებ, შეგხვედრიათ მათი გვარები სადმე მწერლობის სფეროში, მით უფრო დრამატულ მწერლობაში?“. თეატრის აფიშაზე გაჩნდა მათი პიესები, მათი გმირები. დაიხ, ესენი არიან „ჩვენი ლენსკები — კარატიგონები, გრიგორიელები, ჩვენი აქტიორი-მწერლები“.

გ. ერისთავისა და პ. იოსელიანის ახლო კავშირი მეფისნაცვალთან, მიუხედავად იმისა, რომ საკითხი თეატრს ეხებოდა (პ. იოსელიანი თეატრის ცენზორად დაინიშნა), ინტელიგენციის გარკვეულ წრეებში უკმაყოფილებას იწვევდა. მაგ. ალ. ორბელიანს მიაჩნდა, რომ კორნოცოვის კეთილი განწყობილება მოჩვენებითი იყო და ამიტომ მისი წყალობა არ უნდა მივიღოთ. ეროვნული საქმე საკუთარი სახსრებით უნდა შეიქმნასო. რასაკვირველია, თავისთავად სწორი იყო ალ. ორბელიანის სურვილი, მაგრამ იგი მაინც რომანტიკულა სურვილი იყო იმ პერიოდისათვის, გ. ერისთავი კი უფრო პრაქტიკული გონიერების მოღვაწე აღმოჩნდა და მან კარგად გამოიყენა შექმნილი სიტუაცია.

გ. ერისთავმა ხიდისთავში დაიწყო დასის ფორმირება, გარკვეული რეპეტიციებიც იქ ჩაატარა. მისი თეატრის დასში 25-მდე მსახიობი იყო. იმ დროისათვის საქართველოში ასეთი რამის გაკეთება გმირობას უდრიდა, თუმცა პირველ სეზონში დასის შემადგენლობა შედარებით ნაკლები იყო. სპექტაკლის მონაწილეთა უმრავლესობას იცნობდა თბილისის საზოგადოება. „გაყრის“ 3 რველ წარმოდგენაში სულ თბილისის არისტოკრატია მონაწილეობდა. პირველ სპექტაკლში მავალითი არისტოკრატი ამ მისცა. პირველ სპექტაკლში მონაწილეობდნენ:

თავადი ანდუყაფარი — თ. ალ. ორბელიანი.

პაველ, ძმა მისი — თ. ოქ. ერისთავი.



ივანე, ძმა მათი — დ. ი. ყიფიანი.
 კნეინა მაკრინე — ბ. გ. ანდრეევსკისა.
 კნიაჟინა ნინო — კნ. ა. ორბელიანისა.
 მიკირტუმ გასპარიჩი — თ. გ. ერის-
 თავი.

თათელა, ცოლი მისი — კნ. ქ. ორბე-
 ლიანისა.

შუშანა, ქალი მათი — კნ. ან. ორბე-
 ლიანისა.

თავადი რამაზ, სეკრეტარი — გ. ო.
 შანშიევი.

თავადი ბარძიმ — თ. ა. ერისთავი.
 ბარამ, მოურავი — ნ. ერისთავი.

გაბრიელი — მ. გ. ჭილაევი.
 იმერელი — თ. გ. ერისთავი.

ყარდაშვერდი — მ. ერისთავი.

პირველი წარმოდგენის მიხედვით და-
 მკვიდრდა აზრი, რომ თითქოს გიორგი
 ერისთავის თეატრი იყოს როგორც მხო-
 ლოდ ვიწრო, ერთი სოციალური კლას-
 სის ესთეტიკური მრწამსის გამომხატ-
 ველი თეატრი. პირველი წარმოდგენის
 შემდეგ დასი შეივსო ახალი მსახიობე-
 ბით. 1851 წლის სეზონი უკვე ახალი
 დასით გაიხსნა. დასში იყვნენ: გ. ჯაფა-
 რიძე, გ. დვანაძე, გრ. ტატიშვილი,
 გ. კორმაძე, ზ. ანტონოვი, ი. ელიოზი-
 შვილი, კიკნაძე, დ. ნახუცრიშვილი,
 აბრამიძე, ბიბილური, პ. რჩეულიშვი-
 ლი, ალ. მეიფარიანი, ზეინკლიშვილი,
 ქალები — ივანიძე, ნინო უზნაძე, სააკა-
 ძისა, ნათიშვილისა და სხვები.

გ. ერისთავი, როგორც რეჟისორი
 მსახიობებთან ფართო მასშტაბის მოსამ-
 ზადებელ მუშაობას ატარებდა. რეპეტი-
 ციების გარდა უტარებდა გაკვეთილებს,
 ცდილობდა ამოეხსნა თითოეულის ინ-
 დივიდუალობა, დიდ ადგილს უთმობდა
 მსახიობის მოქალაქეობრივ აღზრდას.
 იმ დროს მსახიობის რეპუტაცია საკ-
 მათოდ შელანძღული იყო. თვით პ. იო-
 სელიანიც კი — ეს უგანათლებულესი
 ადამიანი ფიქრობდა, რომ თეატრით
 „მეძავე-კურობა გაგვიჩნდებაო“. ხალხს
 პატრიარქალური ცხოვრება ძვალ-რბი-
 ლში ჰქონდა გამგდარი, მაგრამ გამო-
 ნაკლისი არც პ. იოსელიანი იყო. თით-
 ქმის იგივე შეხედულებები არსებობდა
 უფრო განვითარებულ ქვეყნებში, ევ-
 როპაში. ჟან-ჟაკ რუსოსაც მიაჩნდა,

რომ თეატრი არის ბოროტება, რადგან
 ხალხს „შრომას გადააჩვევს, მაფლავს
 გველობას გააძლიერებს და ზნეობას
 გააფუჭებს“. რა გასაკვირია, თუ თეატ-
 რზე კიდევ უფრო ცუდი აზრი ექნებო-
 დათ ფეოდალური საქართველოს სხვა
 ფენებშიც. სამოცდაათი წლის შემდეგ
 ვახუშტი კოტეტიშვილი „დურუჯთან“
 დაკავშირებით წერდა: „მოიგონეთ ჩვე-
 ნი სცენის პირველი ქალები, კარჩაკე-
 ტილი ოთახებიდან რომ გამოცვივდნენ
 და მეუნარგიას სიტყვით „მამა-პაპური
 ლეჩაქი აქტრისის წოდებაზე გაცვალეს“
 და ეს მაშინ, როდესაც „აქტრისობა და
 უნამუსობა ერთი და იგივე იყო“. ეს ის-
 ტორიაა, ეს რევოლუციური ტრადი-
 ციაა“¹⁰.

მართლაც რევოლუციური გამბედაო-
 ბა იყო მაშინ ქალთა გამოსვლა სცენა-
 ზე. თვით გიორგი ერისთავის თეატრის
 მოღვაწეობა იყო რევოლუციური ცვლი-
 ლება ქართული თეატრის ისტორიაში.
 თეატრმა აამოძრავა საზოგადოებრივი
 აზროვნება, იგი შეიჭრა ფართო ფენე-
 ბში და გამოიწვია ცხოველი ინტერესი
 ოჯახებში, სხვადასხვა შეკრებებზე იმე-
 ორებდნენ პიესებიდან რეპლიკებს, ცალ-
 კეულ ფრაზებს.

გ. ერისთავს გვერდში ამოუდგნენ
 დ. ყიფიანი, მ. თუმანიშვილი, ავ. კე-
 რესელიძე და სხვა მოღვაწეები.

პირველსავე სპექტაკლს გამოეხმაურა
 პრესა.

მიხ. თუმანიშვილი წერს: „გ. ერის-
 თავმა აიყვანა საჭირო რიცხვი კაცები-
 სსა და ქალებისა და მათთან დაიწყო გულ-
 მოდგინე მუშაობა და დარწმუნდა რა
 იმამი, რომ ისინი უკვე ვაცნობილნი
 არიან სცენის უმთავრეს პირობებს, შეს-
 ძლო სცენაზე მათი გამოშვება... ქარ-
 თველი აქტიორები ქალებიც და ვაჟე-
 ბიც ყოველგვარ მოლოდინს აჭარბებდ-
 ნენ. განსაკვირებელია ახს, რომ ასე
 არაჩვეულებრივი სისწრაფით და მოხე-
 რებულად შეეგუენ მათთვის უცნო?
 სათეატრო გარემოს“¹¹.

უცებ გაიღვიძა მთელმარე ქართულ-
 მა არტისტულმა სტიქიამ. გამობრწყინ-
 და ქართველი კაცის ბუნებრივი არტი-
 სტული მონაცემები როგორც კი შესა-



ფერის ატმოსფეროში მოხვდა. რუსულ-მა პრესამ ქებით მოიხსენია თეატრის მიღწევები, საგულისხმო ის არის, რომ აქცენტი მარტო პიესის აკარგვიანობაზე კი არ არის გადატანილი, არამედ სწორედ სამსახიობო ხელოვნება გამოირჩეული. იმ პერიოდისათვის კი საზოგადოება პიესის სიუჟეტისა და შინაარსის ხასიათების თავისებურებით უფრო ინტერესდებოდა, ვიდრე მსახიობის ხელოვნებით.

სპექტაკლში („გაყრა“) გიორგი ერისთავი მიეირთუმ ვასპარიჩის როლს ასრულებდა. განსაკუთრებით მოსწონებია მისი თამაში მ. ვორონცოვს.

გ. ერისთავის პიესები სცენისათვის იწერებოდა. მას გათვალისწინებული ჰქონდა დადგმითი მხარეც. პიესა არსებითად რეჟისორული ეგზემპლარი იყო. შემთხვევითი არც ის არის, როცა 1884 წელს „დავა“ დაიბეჭდა, შენიშვნაში აღინიშნა, რომ „ზოგიერთი შუა სცენები. ზოგი იმ პირთა სიტყვებით შევადგინეთ, რომელთაც პირველად ეთამაშნათ ამ კომედიასი“.

გ. ერისთავი რეპეტიციებს ატარებდა ხელნაწერი ტექსტის საფუძველზე და იქვე გზადაგზა მოქმედების მოთხოვნის შესაბამისად ხდებოდა ჩასწორებაც. ტექსტი სპექტაკლის გადაწყვეტისა და მსახიობთა შეხედულების მიხედვით განიცდიდა ცვლილებებს. ამითაც აიხსნება, რომ გ. ერისთავის პიესების ტექსტი მოქმედია და არა აღწერითი. თითქოს ჩვენ ვევისმის მსახიობის ცოცხალი ხმა, ვხვდავთ მის მოძრაობას, ჟესტს. მისი შეტყვევება ხალხურია, იგი გამოხატულია ცოცხალი სასაუბრო ენით. სიტყვას ახასიათებს ლაკონურობა, დიალოგს მოქმედებათა ინტენსიობა.

გ. ერისთავის პიესების რეჟისორული ანალიზი, რომელიც ცნობილმა რეჟისორმა კ. ანდრონიკაშვილმა გააკეთა ნათლად მოწმობს „მწერალთა რეჟისურის“ თავისებურებაზე. თვით პიესა უკვე რეჟისორულად ინტერპირებულია დრამატურგის მიერ. კ. ანდრონიკაშვილის აზრით: „რეჟისორისათვის აუცრულებელია დრამატურგის ძირითადი ხერხების ზედმიწევნით ცოდნა... რეჟისო-

რის ჩანაფიქრის, მისი შინაგან მოქმედების განხორციელება სცენაზე უნდა მოხდეს სათანადო სცენური კომპოზიციის შექმნის საშუალებით... (რეჟისორმა ნათლად უნდა წარმოსახოს სპექტაკლის კომპოზიცია — მომავალი სპექტაკლის მონახაზი, ე. ი. პიესის მოქმედების ხაზის გადლიერების მიხედვით, სწორად განლაგოს სპექტაკლის ყოველი ცალკეული ნაწილი, გამოჰყოს იდეურად და სიუჟეტურად მნიშვნელოვანი მოვლენები, ნათლად და გამომეტყველად შექმნას მოქმედ პირთა ხასიათები, მონახოს დინამიკა და ბოლოს, ყოველივე შემოთხსენებულს ხაზი გაუსვას მიზანსცენებით. მუსიკით (თუ ამას პიესის აუცილებლობა მოითხოვს), ხმაურისა და პლასტიკური გაფორმებით. ეს ყველაფერი ერთად გამოვლინებული მთლიანობაში (პიესისა და სპექტაკლის იდეისა და ზემოცანისათვის) არის სპექტაკლის კომპოზიცია“¹².

რეჟისორის ანალიზით გ. ერისთავის პიესებში („გაყრა“, „დავა“) შექმნილია სასცენო კომპოზიციის საფუძვლები. პიესაში ლიტერატურულ დონეზე რეალიზებულია სასცენო ჩანაფიქრი.

გ. ერისთავის თეატრის ისტორიული დამსახურებაა ისიც, რომ ბატონყმობის პირობებში ერთ თეატრს აფუძნებდნენ თავდაზნაურობის წარმომადგენლებიცა და უბრალო ადამიანებიც. „მან მოკრიფა მამაკაცები და ქალები საჭირო რაოდენობით სოფლებიდან, დაიწყო ბეჯითი მუშაობა მათთან... კიდევ ორი, სამი წარმოადგენა და უკვე ძნელად საცნობნი იყვნენ... ისინი უცბად შეიცვალნენ. ყველას უკვირდა, ყველა სასიამოვნოდ იყო გაოცებული“. ხალხის წიაღიდან გამოსულ მსახიობებს „შეუწიკვლევი ბუნება“ დაეხმარა წარმატებაში. გ. ერისთავმა შექმნა რეპერტუარიც. გარდა თავისი პიესებისა, თეატრს დაუკავშირა ზ. ანტონოვი, დაღვადე ყიფიანის, ი. კერესელიძის, გ. დვანაძის, გ. შეიფარიანის და აბრამიძის, ჯაფარიძის პიესები. თითქმის ყველა დასის წევრები იყვნენ. მოდელი: დრამატურგი-მსახიობი, მსახიობი-დრამატურგი თეატრის შემოქმედებითი მოღვა-



წიობის პრინციპად იქცა. იგი გამონაკლისი მხოლოდ ქართული მოვლენა არ იყო. ანალოგიური ხდებოდა დასავლეთ ევროპის თეატრებშიც. ვიორჯი ერისთავი, როგორც თეატრის ხელმძღვანელი მსახიობებს აქეზებდა პიესის დასაწერად, გზას უხსნიდა სცენისაკენ. თეატრის მსახიობები „ყველა ერისთავის ქმნილებებია“ — წერდა თეატრის პირველი კრიტიკოსი და მკვლევარი მ. თუმანიშვილი. აქ იგულისხმება არა მხოლოდ მსახიობთა ორგანიზაციული დაკავშირება თეატრთან, დასის ფორმირება, არამედ ვიორჯი ერისთავის რეჟისურისადმი მათი დამოკიდებულებაც. დიდი დრო გავა მას შემდეგ, როცა რეჟისორი თავისი სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტას დაუმორჩილებს ყველა მსახიობს, როცა მსახიობის ინდივიდუალობა მხოლოდ საუკეთესო რეჟისორულ გადაწყვეტაში კპოვებს გამოვლენას. მაგრამ ვიორჯი ერისთავის თეატრისათვის მსახიობები რეჟისორის „ქმნილებებად“ იქცევიან სულ სხვა პრინციპზე. ეს არის რეჟისორის დიქტატის ეპოქა, მაგრამ პირდაპირ „მინდვრებიდან“ თეატრში მოსული ახალგაზრდობის არტიტული წვრთნა და აღზრდა მათ „რეჟისორის ქმნილებებად“ აქცევდა, ოღონდ ეს იყო დრამატურგ-რეჟისორის „ქმნილებები“. განსხვავებული იყო პიესის ტექსტისადმი მსახიობთა დამოკიდებულებაც. ისინი მოკრძალებით ექცეოდნენ ტექსტს, როგორც ამ თეატრის უზენაეს და უპირველეს ფენომენს. მოქმედებდნენ და ცხოვრობდნენ პიესის სამყაროში. გ. ერისთავმა ზუსტად განსაზღვრა ახალი თეატრისა და მისი მაცურებლის ინტერესები და კომედისი ჟანრი შეარჩია. თითქმის მთელი რეპერტუარი კომედიისა და ვოდევილებისაგან შედგებოდა. „ტყვილად არაა ქართული თეატრის საფუძველში დადებული წმინდა კომიკური საწყისი. თანამედროვე ქართული ცხოვრება, რომლის ანარეკლიც უნდა იყოს თეატრი, იმდენად ღრმად ორიგინალურს იტევს, ქართული ენა ისე მოქნილია, სხარტული გამოთქმებისა და საოხუნჯო კილო-სადმი ისეა მიდრეკილი, ქართველას

გონება იმდენად აღსავსეა თვალშეპყრველი ძალდაუტანებელი ჭეშმარიტებით რომ ყველა ეს ვარემოება ხელს უწყობს მთელი კომიკური რეპერტუარის შექმნას“.

გ. ერისთავის დრამატურგიამ და მისმა თეატრმა დიდი ხნით განსაზღვრეს ქართული დრამატურგიისა და თეატრის განვითარების გზა.

გ. ერისთავის თეატრის ეთიკური ბუნების ასახვებად უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს მისი მსახიობის გ. დვანაძის ლექსად დაწერილ აქტობიოგრაფიას („სიყმაწვილიდან ჩემი ცხოვრება“).

გ. დვანაძე პოპულარული მსახიობი იყო. 21 წლის ახალგაზრდამ დაიწყო თეატრში მუშაობა. წარმოშობით გორიდან იყო. მუშაობდა მდივანბეგის კანცელარიაში. ჰქონდა ოთხი კლასის განათლება. გ. ერისთავს მოეწონა მისი გარეგნობა და გამჟღავნა გონება. თეატრში მიიწვია. გ. დვანაძე ფართო ინტერესების, ნიჭიერი კაცი იყო. წერდა ლექსებს, პიესებს. მის სამსახიობო მონაცემებზე კი მ. თუმანიშვილი წერდა: „გ. დვანაძე საუკეთესოდ ადგენს შემამულეებს, რომელთაც სოფლური ჩვეულებებისაგან თავი ვერ დაუღწევია“... ასევე წარმატებით ასრულებდა კაჭარათა ტიპებს. მის მიერ იქნა შესრულებული: ხარაზი ასანა (გ. ერისთავის „თილისმის ხანი“), მარტირუზა (გ. ერისთავის „უჩინ-მარინის ქუდი“), დავით სერაბიძე და აზნაური გვერდელაძე (ზ. ანტონოვის „მე მინდა კნენა გავხდე“ („ქმარი ხუთი ცოლისა“), ანდუყაფარის, ამირინდოს, ონოფრე ხარაძისა და სხვა როლებს გ. ერისთავის პიესებში („გაყრა“, „დავა“).

გ. ერისთავის თეატრის რეპერტუარში დასახელებულია გ. დვანაძის პიესა „სახლი კუკიაში“.

გ. დვანაძე ტრაგიკული ბედის მსახიობი იყო. ერისთავის თეატრის დახურვის შემდეგ გორში დაბრუნდა, სოფლის მეურნეობას მიჰყო ხელი, სცენისმოყვარეობათანაც მუშაობდა, მაგრამ დაპატიმრეს ეჭვის საფუძველზე (მკვლელობაში მონაწილეობა), შემდეგ



განთავისუფლეს, მაგრამ მალე ისევ დააპატიმრეს და რუსეთში გაგზავნეს. საპატიმროში დაუმთავრებია თავისი ავტობიოგრაფიული პოემა.

გ. ერისთავი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მსახიობთა ზნეობრივ აღზრდას. მიაჩნდა, რომ ისინი მაგალითის მიმცემნი უნდა ყოფილიყვნენ. ამიტომ მკაცრად იცავდა თეატრის ეთიკურ ნორმებს. გ. ღვანაძის გადმოცემით მას მსახიობი ქალი შეჰყვარებია, ცოლად არ სდომებია, მაგრამ სიყვარულით კი ჰყვარებია. ეს რომ გიორგი ერისთავს შეუტყვია, გამწყვარალა, ღვანაძისათვის ხმა არ გაუცია, მსახიობი ჯაფარიძე მიუგზავნია — ან ცოლად შეირთოს ან არადა თეატრს დაეშლიო. ეს ფაქტი იმდენად მნიშვნელოვანია გიორგი ერისთავის თეატრის მორალური სახის, თეატრის ეთიკისა და საზოგადოებრივი მნიშვნელობის თვალსაზრისით, რომ უნდა დავიმოწმოთ ორი ადგილი გიორგი ღვანაძის ლექსიდან:

მე შემეყვარდა ის ქალი თეატრის
წარმომადგენელი,
ლექსების წერა დაუწყებ,
შვეიქმენ უკან მდევნელი,
მე გულში მქონდა სხვა საქმე,
სინდისის შემარცხვენელი.
ეს ერისთავმა გაიგო, გაშმაგდა
ამის მსმენელი,
ჯაფარიძე გამოგზავნა, თეთრ
უმძრახობა დამიწყო,
შემოეთვალა ჩემთვისა, როგორ
შენ და ეს მიყო!
შენ ქალები დამიბოზო,
მე ცოცხალი რაღად ვიყო.

ტეატრს მოეშლი, აღარ მინდა,
ახლოს ნულარ მომიდგები,
მე სიკეთეს გიშვრებოდი,
შენ მოსისხლე მტრად მიდგები.

მე ცოლის შერთვა არ მსურდა,
რამდენჯერ ვითხარ უარი,
რადგან მიწყრები, შევირთავ,
ის ცოლი იყოს, მე ქმარი...

გ. ერისთავს სასწრაფოდ მოუწვევია მღვდელი და მოახდინეს ჯვრისწერა.

გ. ღვანაძე აღწერს მეორე ფაქტსაც.

მეგობრებს ჩხუბი მოსვლიათ, მიღლე შერიგებულან, მაგრამ მიუხედავად ამისა „გიორგი ერისთავი გაცასწყრა და გაგულისდა, ახლოს აღარ მიგვიკარა“.

გ. ერისთავი აი, ასე მკაცრად იცავდა თეატრის ავტორიტეტს, მსახიობთა ეთიკას. მან იცოდა, რომ თეატრი დიდ ეროვნულ მისიას ვერ შეასრულებდა, თუ იგი არ დაეფუძნებოდა მაღალ ზნეობრივ პრინციპებს. ხელოვანისა და მოქალაქის აღზრდის ერთიან სისტემაში კარგად იკვეთება თეატრის როლი და ადგილი ხალხის ესთეტიკურ ცხოვრებაში.

გ. ერისთავის რეპერტუარში არ იყო პირდაპირი ფორმით ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი იდეები. „გაყრისა“ და „დავის“ ავტორს, რომელსაც დიდი ტრიბუნა ჰქონდა ხელთ, თითქოს მიაეციყვდა 1832 წლის შეთქმულების იდეები, გადასახლება თითქოს წელში გასტეხა, მაგრამ მან ბრძოლის არამირდაპირი გზა აირჩია. პატრიოტული გრძნობით ზრდიდა მსახიობებსაც. გ. ღვანაძე ერთ ლექსში წერს: „ვინ ჩამომძახებს საფლავში მკედარსა, განთავისუფლდა შენი მამული“. ეს სწორედ ის იდეა იყო, რომელიც შეთქმულებმა დაუსახეს თაობებს. გ. ღვანაძემ კარგად იცოდა თეატრის ხელმძღვანელის განწყობილებანი. ამიტომ მათ შორის განსაკუთრებული ურთიერთობაც იყო. „რასაც ვთხოვდი, მისრულებდა, ვითა შვილი შეეუყვარდი“ — წერდა ღვანაძე.

ივ. კერესელიძის გადმოცემით, გ. ერისთავმა „ზოგიერთი აქტიორი და აქტრისები თავის სახლში დააყენა, ეშინოდა გული არავის შეეცვალა და თეატრიდან ხელი არა აეღებინებია. მე რომ შევიტყვე ქართული ტრუპების დაარსება, ავიღე ჩემგან ნათარგმნი პიესა „მოჯადოებულე თავადი“ და წავუღე პოეტს. მე მანამდე არ მენახა გიორგი ერისთავი და პირველსავე ნახვით ისე შემეყვარა თავი, რომ არაფერს დავიშურებდი მისთვის. მიმიღო დიდის ალერსით. მაღლობა მითხრა პიესისათვის და მთხოვა მიეშველებოდი პიესის წერაში, თუ სხვა თეატრის საქმეში“. იმ დღიდან ივ. კერესელიძე დაუკავშირდა გიორგი

ერისთავის თეატრს. გ. ერისთავი დიდი მოღვაწე იმითაც იყო, რომ ყველას ეხმარებოდა, ვინც დრამატურის საქმეს მოჰკიდებდა ხელს, ვინც მის თეატრს მხარში ამოუდგებოდა. ამ მიზნით დაი-ახლოვა დიმიტრი მეღვინეთხუციშვილი.

დ. მეღვინეთხუციშვილი იყო დრამატურგი და გარკვეულ რეჟისორულ ფუნქციასაც ასრულებდა გიორგი ერისთავის თეატრში. ეხმარებოდა მ. ბროსეს არქეოლოგიურ საქმიანობაში.

1851 წლის 20 მარტს დ. მეღვინეთხუციშვილი მ. ბროსეს წერდა: „სამშაბათ დღეს დირექტორის თანამდებობის აღმსრულებელმან უფალმან სწერბინინამ და თავადმა გიორგი ერისთავმა წარმადგინეს მე კნიაზ ნამესტნიკტთან კარვის რეკომენდაციით და მოახსენეს მის ბრწყინვალეობას, რომ შემდგომ მოგზაურობასა მე ვშველი და ვცდილობ ქართული თეატრის გაწყობას. კნიაზ ნამესტნიკმა მიმიღო ალერსით და მიბრძანა... ახლა შენ უნდა დარჩე ტფილისში დროებით და უშველო გიორგი ერისთავს ქართული თეატრის გამართვა. მალე გადმოგიყვან ჩემთან, ჩემს კანცელარიაში“, და ამაზე მაშინვე უბრძანა მისმა ბრწყინვალეობამ ს. ჩერბინინს მოახდინოს განკარგულება, და მნიშვნელოვანი მის კანცელარიაში. მაშინვე გამოვეთხოვე სიხარულით“. ამავე წერილში აღნიშნავს, რომ „ახლა მე ვწერ ქართულ პიესებს და ვასწავლი წარმოდგენას ჩვენს ახალს აკტიორებს და აკტირისებს“.

დ. მეღვინეთხუციშვილს დაუწერია პიესები: „კატა აწონე“, „უბედური მოარშიყე“, „ქეიბაში“ და სხვა. თეატრის რეპერტუარში გაშიფრული არ ჩანს, თუ რომელი პიესა დაუდგია გ. მეღვინეთხუციშვილს, მაგრამ ფაქტია, რომ იგი მუშაობდა მსახიობებთან.

გ. ერისთავის თეატრის მსახიობებიდან პრესის ქება დაუმსახურებია ნინო უხნაძეს, რომელიც 17 წლის ასაკში გამოვიდა სცენაზე (ცოლად გაჰყვა ივკერესელიძეს). მაშინ ეს მართლაც გმირობა იყო. მას ჰქონდა სცენური მომზიბველობა, იყო მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებული. იცოდა სიმღერა, ცეკვა, იყო პლასტიური. იგი მხარში ედგა

ივ. კერესელიძეს ერისთავის თეატრის დახურვის შემდეგაც.

იმერელის ტიპებს ასრულებდა გ. კორძაია, რომელიც იმერეთიდან იყო (სოფელი ზვარე) ქართლში გადმოსული. მას შეუსრულებია: აზნაური (ლომინ გოდაბრელიძე „დავა“), ხანის ვეზირი (გ. ერისთავის „თილისმის ხანი“), ივანია (ზ. ანტონოვას „განა ბიძიამ ცოლი შეერთო?“) და სხვები.

ქართლელი აზნაური იყო გიორგი ტატიშვილი, რომელიც იმთავითვე ჩაირიცხა გ. ერისთავის თეატრში. შეუსრულებია (ანდუყფარი, მირზა, იოთამ გუჯაბიძე და სხვები). გ. ტატიშვილთან ერთად წარმატებით გამოდიოდა გიორგი ჯაფარიძე. როგორც ირკვევა, იგი გ. დვანაძესთან ერთად თეატრის წამყვანი მსახიობი იყო. მისი ოთხი პიესა („ეჭვიანი ქმარი“, „რად მინდა პატრიონება“, „ომი თათრებთან“, „ბაბუა და შვილიშვილები“ (თარგმანი). გ. ჯაფარიძეს თეატრში მუშაობა 1851 წელს დაუწყია. პირველსავე სპექტაკლში („გაყრა“) მიიღო მონაწილეობა, შეუსრულებია პაუტეს როლი. „რჩეულიშვილის შემდეგ ყველაზე უფრო თამამად თამაშობდა ჯაფარიძე“ — შენიშნავს რეცენზენტი. გ. ჯაფარიძე რეპერტუარული მსახიობი იყო. თითქმის ყოველ პიესაში მონაწილეობდა. მან ბოლომდე უერთგულა თეატრს და იმოღვაწევა თეატრის დახურვამდე, შემდეგ გორში წავიდა საცხოვრებლად, ხოლო როცა 1879 წლის მუდმივი თეატრი შეიქმნა, წერილით გამოეხმაურა მას და თავისი დროის თეატრის მნიშვნელობაც გაიხსენა. მსახიობს მიაჩნდა, რომ გ. ერისთავის თეატრის მიზანი მანკიერებათა მხილვა იყო. ეს ამოცანა განსაზღვრავდა თეატრის კრიტიკულ მიმართულებას.

მსახიობებს ხშირად უხდებოდათ განსხვავებული როლების შესრულება. დასი არ იყო დიდი და ამიტომ მრავალფეროვანი იყო მათი რეპერტუარი, მაგრამ ამასთანავე ეს პროცესი აფართოვებდა მათ თვალსაწიერს, ხელს უწყობდა შტამების დაძლევას.

გ. ერისთავის თეატრის მსახიობები ნამდვილი მამულიშვილები იყვნენ. ისი-



ნი თეატრში მუშაობის პარალელურად სხვადასხვა საადგილმამულო თუ საზოგადოებრივ საქმიანობას ეწეოდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრიდან გარკვეული შემოსავალი (ერთობ მოკრძალებული) ჰქონდათ, მაინც არ წყვეტდნენ კავშირს სოფელთან. ეს საერთოდ დამახასიათებელი იყო ქართველი თავადაზნაურობისათვის. ვიდრე მიწას არ წყვებოდნენ, ფეხზედაც მყარად იდგნენ. ქართველი მსახიობები წერდნენ მოთხრობებს, პიესებს, წერილებს, თარგმნიდნენ, ეწეოდნენ ქველმოქმედებას. მსახიობმა იოსებ ელიოზაშვილმა შეადგინა „ეთერიანი“. მოთხრობა „აბესალომ და ეთერისა“, რომელიც წიგნადაც დაბეჭდა. იგი წერდა მოთხრობებს.

ენციკლოპედიისტობა ახასიათებდა მე-19 საუკუნის თეატრის მოღვაწეებს. მათ ყველაფერი უნდა ეკეთებინათ. ისინი იყვნენ მრავალმხრივი მოღვაწენი. არ კმაროდა ყოფილიყავი მხოლოდ მსახიობი ან მხოლოდ მწერალი. დრო მოითხოვდა ფართოპლანიან საქმიანობას. ეპოქა იყო ურთულესი. კაპიტალისტური წესის ზერეულ ფორმით შემოქრაც კი დიდ ტკივილებს იწვევდა, ირღვეოდა პატრიარქალური ცხოვრების წესი. აქ ერთმანეთს ეხავებოდა ეროვნული გრძნობა და დემოკრატიული მისწრაფებები, პატრიარქალურ-მონარქიული იდეალები და ხელმწიფე უზენაესობისადმი სასოება. ყველაფერი ერთმანეთში ირეოდა, ერწყმოდა, ყველაფერს მოუსვენრობა ეტყობოდა. ეს ზომ წინააღმდეგ ნიანელთა დიდი ისტორიული ბრძოლისა.

გ. ერისთავის თეატრის „მაყურებელი იყო ე. წ. ქალაქის ხალხი, რომელიც არ შეიძლებოდა მეტი ინტერესით არ მოკვიდებოდა მისთვის ნაცნობი ვაჭრული ტიპების ხილვას“¹². მაგრამ ქალაქელებისათვის ადვილად გასაგები იყო სოფლის ცხოვრებაც, რადგან ქალაქელთა გარემო, ფონი, ყოფა-ცხოვრების, ტრადიციების უახლეს კავშირში იყო სოფელთან. მით უფრო, რომ მსახიობთა დიდი ნაწილი სოფლებიდან იყვნენ ჩამოსულნი. სწორედ მათი ძალებით დაიდა 1851 წელს „გაყრა“. „ხალხის წილიდან გამოსულმა ახალგაზრდობამ

გიორგი ერისთავის თეატრში მხოლოდ ხალხური სიმღერების, ცეკვების, ხალხურ ზნე-ჩვეულებათა ცოდნა. გორელმა ახალგაზრდობამ სცენაზე მოიტანა ქართული სწორმეტყველება — უზადო ხალხური ქართული კილო. ყოველივე ეს გ. ერისთავმა გადაამუშავა, ამ თეატრის სიმღიდრედ და სამკაულად აქცია, რამაც დიდად შეუწყო ხელი ქართული სცენის გახალხურებას“¹⁴.

გ. ერისთავის თეატრი დრამატურგის თეატრი იყო. გ. ერისთავი აღფრთოვანებული შეხვდა ზურაბ ანტონოვის პიესის გამოჩენას. ზ. ანტონოვი დასის წევრი იყო. როგორც მსახიობს არ ჰქონდა წარმატება, მაგრამ თეატრს არ მოშორებია. გვერდში ედგა ერისთავს. ცოტა ხნით თეატრსაც ხელმძღვანელობდა, მაგრამ 1854 წელს გარდაიცვალა 34 წლის ასაკში.

შენიშვნები:

1. ა. ვასაძე. ქართული თეატრის განვითარების გზები და რუსთაველის თეატრი. თურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, № 4. გვ. 69.
2. ა. ვასაძე. იქვე.
3. ი. ჭავჭავაძე. თეატრის შესახებ. 1955, გვ. 39.
4. არჩ. ჭორჭაძე. წერილები. 1989, გვ. 104.
5. იქვე.
6. იქვე.
7. ი. ჭავჭავაძე. ისტორიული რარიტეტები. 1989, გვ. II.
8. იქვე.
9. ა. გაჩეჩილაძე. ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან. 1957, გვ. 312.
10. ა. ახმეტელი. ტ. I. 1978, გვ. 226.
11. მ. თუმანიშვილი. რჩეული ლექსები და სხვა თხზულებანი. 1881, გვ. 61-62.
12. კ. ანდრონიკაშვილი. გ. ერისთავის რეჟისურის საკითხისათვის.
13. თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო შრომები. ხელნაწერი. 1953, № 01.
14. დ. იოვაშვილი. ქართული კომედიის წარსული და აწმყო. 1978, გვ. 104.
15. დ. ჩანელიძე. სახიობა. 1972, გვ. 144.
16. ი. ჭავჭავაძე. თეატრის შესახებ. 1955, გვ. 30.
17. ა. ჭორჭაძე. წერილები, 1989, გვ. 741.
18. ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორია. 1972, გვ. 308.

ჩეხოსლოვაკიის „სამი და“ მარჯანიშვილის თეატრში

დალი მუშლაძე

ამ რამდენიმე ხნის წინ მარჯანიშვილის თეატრში უცნაური პრემიერა შედგა. უკვე საკმარისად სახელგანთქმულმა ახალგაზრდა რეჟისორმა დაეით დოიაშვილმა ჩეხოსლოვაკიის „სამი და“ წარმოადგინა და ისეთი ტენდენციების დამკვიდრება სცადა, რომლებიც ერთის მხრივ, კარგა ხანია ცნობილია ახალი საბჭოთა თეატრის ისტორიისათვის, მეორეს მხრივ კი. პიესა ისეა სახეშეცვლილი და გადასხვაფერებული, რომ ჩეხოსლოვაკიის მარტოოდენ ქ-ნ ლია ლლონტის შესანიშნავი თარგმანიდან თუ აკავშირებს. სამწუხაროდ, ვერ შეეძელი თავის დროზე გამოვხმაურებოდი პრემიერას. მაგრამ იმის გამო, რომ საკმარისად სახიფათოდ მეჩვენება რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული ინტერპრეტაცია საყოველთაოდ ცნობილი პიესისა, თავს ვალდებულად ვთვლი, ახლა მაინც გამოვთქვა ზოგიერთი მოსაზრება და ვიდრე საკუთრივ სპექტაკლის ანალიზს შევუდგებოდე, გავიხსენო ზოგი რამ.

ცნობილია, რომ ქართულ სცენას ჩეხოსლოვაკიის დრამის ტრადიცია არ გააჩნია. ძველ ქართულ თეატრში 1911 წ. ა. შალიკაშვილმა წარმოადგინა „აღუბლის ბაღი“, ახალ ქართულ თეატრში კი ა. ქუთათელაძემ განახორციელა „თოლია“ რუსთავეის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე და სცადა დაეწვია ყოველად სამარცხვინო დებულება იმის შე-

სახეზე, რომ ქართული სცენა ჩეხოსლოვაკიის დრამატურგიას ვერ ეგუება. ჩეხოსლოვაკიის ახლა, ვვინებ, ზაირსა და ზანზიბარშიც კი თამაშობენ და რა გახდა მისი ღირსეული წარმოდგენა ისეთი კულტურული ტრადიციების მქონე თეატრისათვის. როგორც ქართული თეატრია? სწორედ ამიტომ დიდ იმედებს ვამყარებდი ახალგაზრდა, ნიჭიერი რეჟისორის გადაწყვეტილებაზე და ის, რაც მიუღებელია პირადად ჩემთვის დ. დოიაშვილის დადგამაში, სრულებით არ ეხება ჩეხოსლოვაკიის დრამატურგიის პოეტიკისა და ქართული თეატრის შემოქმედებითი ტრადიციების შეუთავსებლობას. პირიქით, მიუხედავად ჩემი შენიშვნებისა, დ. დოიაშვილის სპექტაკლი მაინც ადასტურებს იმას, რომ ჩეხოსლოვაკიის თეატრისათვის შეუძლებელია დაიდგას ქართულ სცენაზე, მაგრამ სანამ ეს განხორციელდება, იძულებული ვარ თანამედროვე რუსული თეატრის ზოგიერთი დადგმა გავიხსენო, მით უფრო, რომ რეჟისორი უხვად საარგებლობს სახელდობრ მათი ავტორების მონაპოვართ.

ანატოლი ეფროსის „სამი დღე“ დავიწყებდი, მაგრამ ეს წარმოდგენა, ცხადია, ცარიელ ადგილას არ აღმოცენებულა. მას წინ უსწრებდა ჩეხოსლოვაკიის გათანამედროვეების არაერთი წარმატებული თუ წარუმატებელი მცდელობა. მოყოლებული ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ 1940 წელს მოსკოვში, სამხატვრო თეატრის სცენა-



ზე დადგმული „სამი დიდან“, რომელიც შედევრად იქნა აღიარებული და რომლის მძლავრ ემოციურ დატვირთვას ვედარ გაუსწორდა ვერც ერთი შემდგომი დადგმა ამ პიესისა. რუსულ თეატრ-მცოდნეობაში მიჩნეულია, რომ ჩეხოვი აქ სიცოცხლის დამამკვიდრებელი პათოსის მქონე დრამატურგად იყო წარმოსახული. ნემიროვიჩ-დანჩენკო ადასტურებდა, რომ ამ პიესაში წარმოდგენილი პერსონაჟები მშვენიერი, ინტელიგენტი ადამიანები არიან. მათ სტანჯავთ სინამდვილით დაუცმაყოფილებლობის ღრმა გრძნობა, მაგრამ იმედი აქვთ მომავლისა. სამხატვრო თეატრის ეს სპექტაკლი ამტკიცებდა, რომ ჩეხოვი დიდი წარმატებით შეიძლება დადგმულიყო საბჭოთა სცენაზე, რომელსაც უკვე შექმნილი ინტერესი გამოეჩინა მიაკოვსკის მიერ გაქილიკებული „ბიძია ვანიასა და დეიდა მანიას“ მიმართ. სამხატვრო თეატრის სპექტაკლი გორკისთან უფრო იყო ახლოს, ვიდრე ჩეხოვთან, მაგრამ ეფექტი ამგვარი ინტერპრეტაციისა იმხანად უტყუარი გახლდათ. მას შემდეგ ბევრმა წყალმა ჩაიარა და იმას, რასაც შეუნდობდნენ, ვთქვათ, ტიროვსა და კოონენს „თოლიას“ საკონცერტო შესრულებისას, სადაც თეთრ როიალთან ასვეტილი, თეთრ სამოსელში მორთული ალისა კოონენი იდეალისაკენ მიმსწრაფ გმირად წარმოგვიდგენდა ნინა ზარენჩაიას. უკვე სრულიად შეუძლებელი შეიქნა 60-იან წლებში.

სამოციანელებმა, როგორც ცნობილია, ძირეული გარდატეხა მოახდინეს არამხოლოდ სათეატრო ხელოვნებაში. მათ შესაძლებელი გახადეს ადამიანისა და დროის, ხასიათისა და მოვლენის ახლებური გააზრება და მათი კვლევის ახალი პრინციპების დანერგვა. სამოციანელთათვის კლასიკის თანამედროვე ინტერპრეტირებას უკვე პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა და იმ შედარებითი თავისუფლების ეპოქაში, რომელსაც ყინულის ღღობის ხრუშჩოვისეულ ხანას უწოდებენ, კონფლიქტი უმთავრესად მოიაზრებოდა, როგორც არსებულ სინამდვილესთან შეურიგებლობის ტრაგედია. თუმცა თვით ადამიანიც უკვე მიწასთან იყო გა-

სწორებული. უკვე დაწყებულიყო დემოკრატიის მწვავე პროცესი და ტოტალიტარულ სამყაროში მოქცეული პიროვნება მაღალი სულიერი საწყისებისაგან განძარცვულ ენერჯისაგან დაცლილ რეალობასთან შეგუებულ პერსონას წარმოადგენდა.

ამ თვალსაზრისით ანატოლი ეფროსის მიერ დადგმული „თოლია“ და „სამი და“ სამოციანელთა შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული და იდეური კონცეფციების ტიპიურ გამოვლენად შეიძლება მივიჩნიოთ. უფრო მეტიც. ისინი, ისევე როგორც 60-70-იან წლებში მისი რეჟისორობით შესრულებული სხვა სპექტაკლები, თავად ქმნიდნენ ამ კონცეფციებს, რადგან ძალიან მაღალ მხატვრულ დონეზე გამოხატავდნენ ტენდენციას. მაგრამ ვიდრე ა. ეფროსის შემთავრებული სპექტაკლების შესახებ დაიწყებდეთ მსჯელობას, უნდა უსათუოდ გავიხსენოთ გიორგი ტოვსტონოვოვის მიერ ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრის სცენაზე 1965 წელს წარმოდგენილი „სამი და“, რადგან სწორედ ეს დადგმა გახლდათ წინამორბედი ეფროსისეული სპექტაკლისა. აქ უნდა დავეთანხმოთ ბ-ნ კონსტანტინე რუდნიცკის, რომლის სამართლიანი შენიშვნის თანახმად, „ეფროსის ორივე წარმოდგენა ისევე გამოხატავდა ერთგვარ პოლემიზირებას ტოვსტონოვოვის სპექტაკლთან, როგორც ეს უკანასკნელი ნემიროვიჩ-დანჩენკოს წარმოდგენასთან... ლენინგრადის თეატრის სცენაზე წარმოდგენილ „სამ დაში“ ატმოსფერო სულ უფრო და უფრო პირქუში ხდებოდა. აქ არსად არ შეინიშნებოდა ის ერთუზიანობა, რომელსაც ადრე ადვილად მიაწერდნენ ჩეხოვს. რეჟისორი სპექტაკლს საათის გონგის ხმით იწყებდა. „აქ აღნიშნული იყო დრო და დროის თემა ერთ-ერთი მთავარი თემა გახლდათ წარმოდგენაში. დრო სპობდა და ანადგურებდა ყველა იმ ამაღლებულ გრძნობას, რომელსაც მოეცვა სპექტაკლის მხიარული, ნათელი და თითქოს უდარდელი დასაწყისი, სულ უფრო და უფრო იღუშებოდა ატმოსფერო და გმირებიც შეუცნობლობამდე იცვლებოდნენ ჩვენს თვალწინ.

სულ უფრო და უფრო დამთრგუნველი ხდებოდა უღმობელი დროის ზეგავლენა, დროისა, რომელსაც მოჰქონდა ახალი ტკივილები, ოცნებების მსხვერველა, ილუზიების განქარება და იმედების გაცრუება. ცვლილებები, რომელიც შეინიშნებოდა სპექტაკლის დასაწყისიდან ვიდრე მის ფინალამდე, დამლუპველი იყო სპექტაკლის პერსონაჟთა უმრავლესობისათვის“.²

მიუხედავად ამისა, სპექტაკლის გმირებს სწორედ მომავლის იმედი ჰქონდათ. ჩეხოვის მიერ დახატული ადამიანები სწორედ დროს ასახელებდნენ მათი ოცნებების აღსრულების საწინდრად. ფიქრობდნენ რა, რომ „20-30 წლის შემდეგ იმუშავენ ყველა“, ხოლო „200-300 წლის შემდეგ სიცოცხლე მშვენიერი იქნება“. ეს თემები მსხვილი კურსივით იყო გამოყოფილი სპექტაკლში და სწორედ ამ განზომილებაში განიცდებოდა გ. ტოვსტონოვოვის სპექტაკლის ტრაგიკული პათოსი. სწორედ აქ იკითხებოდა ის ტრაგიკული შეუსაბამობა, რომელიც არსებობდა სინამდვილესა და იმ ილუზიებს შორის, რომლითაც კარგა ხანს კვებავდნენ ჩვენს საზოგადოებას. სპექტაკლის ფინალში ჩვენ გვთავაზობდნენ სურათს იმ ახალი დროისა, რომელსაც მოესწრო სრულად გაეუფასურებინა ღირებულებანი, რომლითაც განისაზღვრებოდა სამი დღისა და მათი ადრეული გარემოცვის, ანს რუსული თავადაზნაურობისა და ინტელიგენციის არსებობის წესი, სულიერი წყობა, იდეალებისადმი ერთგულება. სპექტაკლის დასაწყისში წარმოდგენილი ნათელი პარმონია სავესებით იყო დაშლილი გ. ტოვსტონოვოვის სპექტაკლის ფინალში, რაც, თავის მხრივ, გარდუვალი კატასტროფით ემუქრებოდა მომავალს.

ეს კატასტროფა ა. ეფროსის ზემოთ აღნიშნულ ორივე სპექტაკლში უკვე სახეზე იყო. „თოლიაში“, რომელიც მან ლენინური კომკავშირის თეატრის სცენაზე განახორციელა გ. ტოვსტონოვოვის დავდმიდან ერთი წლის შემდეგ პიესაში წარმოდგენილი ვითარება უაღრესად იყო გამწვავებული და სულის შემძვრელი გრძნობებით აღავესება მყურებელს.

ა. ეფროსი აქ არამც თუ არ თანაგრძნობდა არც ერთ პერსონაჟს, ტრეპლევიმ გარდა, არამედ ერთგვარად ჰკიცხავდა კიდეც მათ. ადანაშაულებდა რა ტრეპლევის თვითმკვლელობაში. საზოგადოება დახატული იყო როგორც გადღლილი და გაუსაკმურებული ადამიანების მასა, რომლისთვისაც გაუგებარი და მიუღებელი იყო ახალგაზრდა შემოქმედის მისწრაფებანი, მისი სულიერი წყობა და ახალი მხატვრული ენის ძიების პათოსი. სცენის სიღრმეში მოჩანდა დახერხილი ხისავან ნაკები მჭიდროდ შეკრული ფიცარნაგი, რომელიც ტრეპლევის პიესის გასათამაშებლად აევით. მაგრამ იგი ისე ჩამოკვავდა გაურანდავ; სახელდახელოდ შეკოჩიწებულ წოდანს, რომელზედაც მხრტოლიდენ სიკვდილით დასჯის რიტუალი შეიძლებოდა აღსრულებულიყო, რომ განწირულებისა და მიუსაფრობის თემა განსაკუთრებით იყო ხაზგასმული წარმოდგენის დასაწყისიდანვე. ამ სცენაზე, ანუ ამ ეშაფოტზე უნდა დაღუპულიყო ახალგაზრდა შემოქმედი, რომელიც ვერ მიიღო საზოგადოებამ, რომელსაც ვერ გაუგეს უახლოესმა ადამიანებმაც კი... ა. ეფროსის ინტერპრეტაციით თვით თოლია — ნინა ზარენაია მ. იაკოლევას შესანიშნავი შესრულებით, სპექტაკლში წარმოდგენილი იყო როგორც უბრალო პროვინციული ქალიშვილი, რომელსაც შანსი ეძლეოდა ხელოვნებასთან თანაზიარობის გზით თავი დაედწია პროვინციული ყოფის მომაბეზრებელი ერთფეროვნებისათვის და ცნობილ მწერალთან რომანის გაბმის წყალობით, მაღალი, ელიტარული საზოგადოების წრეში შეედწია.

„თოლიაში“, ისევე როგორც შემდგომ „სამ დაში“, რომელიც რეჟისორმა 1967 წ. დაღა თეატრში მალაია ბრონაიაზე იგი შეგნებულად მიმართავდა ჩეხოვის მიერ შეთხზულ პერსონაჟთა უკიდურეს დამცრობას, დევალუაციას, მათი იმედების უბადრუკობის წარმოსახვას, მათი განწირულებისა და მიუსაფრობის გამოხატუვას უაღრესად გამაფრებულ ფორმებში.

ა. ეფროსის ამ სპექტაკლებში ჩეხოვის პიესების გმირთა რამდენადმე გაწო-



ნასწორებული ცხოვრება, XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის რუსული თავადაზნაურული ყოფის კულტურა, ურთიერთობათა ინტიმი და ინტელიგენტურობა თანამედროვე კოლექტიური ყოფის, მიმტევებლობისაგან სავსებით დაცილულ, სკანდალურ უკიდურესად გამწვავებულ ურთიერთობებში წარმოიხსახებოდა. ადამიანები აქ ყვიროდნენ, კიოდნენ, ფეხსაც კი აბაკუნებდნენ, და ისე უხეშად იქცოდნენ, რომ სრულებით არ ჰგავდნენ იმ პერსონაჟებს, რომელთაღმომი თანაღმომბას განუხრელად მოითხოვს ჩეხოვის დრამატურგის პოეტიკა.

„სამ დაში“, როგორც ამას კვლავ სავსებით სამართლიანად შენიშნავდა კ. რუდნიცი, „ჩეხოვის თემა. სინკოპირებული, რიტმულად შეუცნობლობამდე გადასხვაფერებული და ამიტომ ჩეხოვისაგან დაშორებული, შეფერილი ჩეხოვისათვის უცხო ისტერიულობით — თავისთავად ძალიან ძლიერად ჟღერდა“. ეს პასაჟი თითქოს დ. დოიამვილის სპექტაკლზეა დაწერილი, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ მარჯანიშვილის თეატრის ამ ქმნილებაში ძლიერად არაფერი არ ჟღერს და მისი შხატურული დონე ახლოსაც ვერ მიდის ა. ეფროსის წარმოდგენასთან.

უნდა ითქვას, რომ „სამი და“ ა. ეფროსმა კიდევ ერთხელ დადგა. იგი შეეცადა, ასე ვთქვათ, „ვადაეთერებინა“ ადრინდელი ნამუშევარი, ჩაესწორებინა „შეცდომები“, რომელთა გამო დაულავად უკიჟინებდნენ. და მაინც, ორივე ეს დადგმა აღსავსე იყო განწირულობის პათოსითა და პროტესტის მწვავე გრძობით. პირველი მათგანი კი არაჩვეულებრივად დიდ ემოციურ ზეგავლენას ახდენდა მაყურებელზე. იმ პირველი დადგმის სცენოგრაფია 900-იანი წლების რუსული მოღერნის კვლობაზე იყო სტილიზებული შესანიშნავი თეატრალური მხატვრის ე. დურგინის მიერ. „გადაწყვეტა უჩვეულო გაზღდათ თავისი ნეიტრალობით... წარმოდგენილი იყო არა ოთახი პროზოროვების სახლში, არამედ უბრალოდ სცენა, სადაც თამაშობენ. გარდა ამისა, იგი საინტერესო გაზღდათ თავისი სტილური ორგანოვებებითაც. ერთის

მხრივ, გამოიყენებოდა მოღერნის ეფექტური უფრო სადა და უბრალოდ მოსტყეპი ბი. ორნამენტი თითქმის ისეთივე, როგორც სამხატვრო თეატრის ინტერიერშია, მეორეს მხრივ, — ყველაზე უფრო შმაგი და ბრწყინვალე ჭირვეულობანი სტილისა — ლიანებივით ხვეული, რაფინირებული ხაზები და სცენის შუაგულში აღმართული ეფექტური ხის „ოქროს ფოთლები“. ასეთი ხე მხოლოდ რესტორნის დარბაზში შეიძლება წარმოიდგინო კაცმა. იქმნებოდა უხამსობის იერდაკრული სილამაზე. სანახაობა მით უფრო მდიდრულად ირთვებოდა, რაც უფრო მეტად მიისწრაფოდა ფინალისაკენ.

მთავარი დეკორატიული ელემენტი, რომლითაც მძაფრდებოდა და ღრმავდებოდა ამ მდიდრულობის გაცნობა, იყო სამი დის სამოსელი, სამთავესი ერთნაირი; ჯერ მწვანე, მერე ნაცრისფერი და ბოლოს შავი — ზოლებიანი, სამგლოვიარო და თან მეტად ელეგანტური. დები არა მხოლოდ ატარებდნენ ამ სამოსელს, მათ სცენაზე შემოქონდათ ეს კაბები. ბრწყინვალე მასკარადული უნიფორმა მათ აიგებდა და ისევე მოითხოვდა დების ურთიერთმსგავსების შენიშვნას, ინტერუობისა თუ არა, როგორც მათი გარეგნული სილამაზის აღიარებას.

მოღერნის ანტიკვარული ბრწყინვალეობა და ქალთა სამოსელის ნატიფი დახვეწილობა, ამ სპექტაკლის კონცეფციის თანახმად, ქმნიდა შეურიგებელ, მძაფრ კონტრასტს ადამიანთა მოძაგებულ და უადრესად გამაღიზიანებელ ურთიერთობებთან, პერსონაჟთა ყრუ, უხეშ და უღიმღამო ცხოვრებასთან. დაე. ხე ოქროსი იყოს, ხოლო ადამიანები კი. ადამიანები საცოდავები არიან.

მოღერნის ამ ბრწყინვალეობის შუაგულში მომწყვდეული და თითქოს მისი განზრახ უარყოფელი. სცენაზე ვიღოდა ფსიქოლოგიურად გამოუვალი, ქვეყნის კიდზე გარიყული, მიწყენილობითა და მიწყვი წრიალით გულშეღონებული, უსაქმური და უაზრო გარნიზონული ყოფა. ადამიანები აქ კი არ ცხოვრობდნენ, მიღონებებოდნენ, დაბორილობდნენ კუთხიდან კუთხეში. გაბეზრებული როგორც ერთმანეთით, ისე საკუთარი თავით“.³

ცოტა მოგვიანებით. თუ არ ვცდები, უკვე სამოცდაათიანი წლების დასაწყისში, კიდევ ერთმა დიდმა რუსმა რეჟისორმა დადგა „სამი და“ თავისი თეატრის ახალ, დიდ სცენაზე. იური ლუბიშოვის ეს საპროგრამო წარმოდგენა კიდევ უფრო ამწვევებდა, ერთის მხრივ, სამი დის დაბირისპირებულობის თემას მიუღებელ, სრულიად აუტანელ ყოფასთან. მეორეს მხრივ კი, გვიჩვენებდა მათ დეგრადაციას, გათქეფასა და განზაკვებას ამ ყოფაში. აქ ილუპებოდა სიყვარული და სილამაზე, რომლის ხატსაც წარმოადგენდა ალა დემიდოვას მამა, ეს სასიკვდილოდ დაჭრილი მშვენიერი თეთრი ფრინველი, რომლის რაფინირებული პლასტიკა და არისტოკრატიული მანერები სრულ შეუსაბამობაში მოდიოდა სცენაზე წარმოდგენილ სამყაროსთან. სპექტაკლს აქაც ხის გაურანდავ იატაკზე წარმოგვიდგენდნენ, რომლითაც დაფარული იყო დიდი სცენისა და მისი მიმდებარე მოდიფიკებული კულისების მთელი ფართობი. აქ წარმოსახულ სინამდვილეში ერთმანეთში გახლდათ ვადახლართული როგორც უხეში გარნიზონული ყოფა, ისე პროზოროვების ოჯახის ყოველდღიური წვრილმანი პრობლემები. იმედების გაცრუება, რწმენის დაკარგვა და ოცნებების აღუსრულებლობა არაჩვეულებრივი სიმძაფრითა და სახიერებით გახლდათ გამოხატული სპექტაკლის გამოგნებელ ფინალში, როდესაც მოსკოვში გამგზავრებაზე მეოცნებე დებს და მათ მაყურებელს თვალწინ წარმოუდგებოდათ ნამდვილი, რეალურად არსებული მოსკოვი, რომელიც თითქოს „დეუს ექს მაქიშნას“ მეშვეობით თეატრის გახსნილი კედლების იქით გამოსჭვიოდა. აგერ იყო, სულ ახლოს, არა შეთხზული და გამოგონილი, დახატული ან პროეცირებული, არამედ ნამდვილი და ხელშესახები. და მასთან მიახლოებით არაფერი არ იცვლებოდა. პირიქით, სწორედ იმ „აღთქმული მიწიდან“ იყვნენ მოსული ამ სპექტაკლის პერსონაჟთა განმასახიერებელი მსახიობები და სწორედ იქ უნდა დაბრუნებულიყვნენ თავის გულშემატკივარ მაყურებელთან ერთად. უიმედობის, განწირულებისა და ილუზიების მსხვერვის წარ-

მოსახვა წამყვანი თემა გახლდათ ამ წარმოდგენაშიც.

60-70-იანი წლების რეჟისურის განსაკუთრებული ინტერესი ჩეხოვის მიმართ, ალბათ, მაინც იმითაც აიხსნება, რომ იგი მისი პოეტიკისათვის სრულიად უცხო სტილური თავისებურებების გადანერგვით ჩეხოვის მიერ შეთხზულ დრამატურგიულ ქსოვილში შესაძლებელ ხდოდა იდეალისაკენ მიმსწრაფი იმ ადამიანების გადაგვარების ჩვენებას, რომელთა მიმართ მწერალი თანაღმობას გამოხატავდა, ხოლო თანამედროვე რეჟისურა სწორედ მათი დეგრადაციის წარმოჩენის მეშვეობით ცდილობდა პროტესტი გამოეხატა მიუღებელი სინამდვილის მიმართ.

მთელი ამ მხატვრული რთული იდეური ტენდენციის ერთგვარ კულმინაციას წარმოადგენდა ტაგანკის თეატრის ძველ სცენაზე განხორციელებული ა. ჩეხოვის „აღუბლის ბაღი“. რომელიც კვლავ აეფროსმა დადგა, მაგრამ ჯერ კიდევ მანამდე ვიდრე საბედისწერო გადაწყვეტილებას მიიღებდა და ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი გახდებოდა...

ა. ეფროსის სპექტაკლი თამაშდებოდა შემადილებულ ფერდობზე, რომელიც საფლავის ბორცვის ასოციაციას იწვევდა და ჩვენს აქ არსებითად საშუალოდ კემშიდობებოდათ რუსულ თავადაზნაურულ კულტურას, მისი ყოფის განუყრელ ატრიბუტს — აღუბლის ბაღს, რომლის ახლად აფეთქებული ტოტების გაჩეხვის ხმა ყურში ჩაესმოდა მაყურებელს და განუხრებელი სინანულით ალავსებდა მას.

რუსული საბჭოთა თეატრის სცენაზე სწორედ 60-70-იან წლებში განხორციელებული ჩეხოვის დადგმებზე, ცხადია, საგანგებოდ ვამახვილებ ყურადღებას. ამ მცირე ექსკურსსაც არაერთი მიზეზის გამო მივმართავ, მაგრამ მათ შორის უპირველესი მაინც არ გახლავთ იმის ჩვენება, თუ რაოდენ უხვად სარგებლობს ახლად გაზრდა დავით დოიამვილი რუსული თეატრის სახელმწიფო მეტრების მიერ უკვე კარგა ხნის წინ მიგნებული მხატვრული თუ იდეური კონცეფციებით. აქ მთავარი სხვაა... და სწორედ ამიტომ აღარ მოვიხმობ არც ე. ნეკროშუსის მი-



ერ განხორციელებულ „ძია ვანოს“, სადაც რეჟისორი პათოლოგიურ სიძულვილს გამოხატავდა სცენაზე წარმოდგენილი პერსონაჟების მიმართ, და არც ჩეხოვისადმი განსაკუთრებული მოკრძალებითა და ერთგვარი პიეტეტით გამორჩეულ, საქვეყნოდ განთქმულ სპექტაკლებს ისეთი ოსტატებისა, როგორებიც არიან პიტერ ბრუკი, ჯორჯო სტრელერი თუ ინგმარ ბერგმანი.

ვიორჯი ტოვსტონოვოვის ანატოლი ეფროსის, იური ლუბიმიოვის ზემოთ განხილული სპექტაკლები შექმნილი ვახლდათ საბჭოთა ტოტალიტარული სამყაროს შუაგულში: მის ციტადელში და ამ წარმოდგენებში გამოხატული პროტესტის პათოსი მიმართული იყო იმ სამყაროს შიგნიდან ასაფეთქებლად, რომელიც გაუსაძლის, ყოვლად შეუფერებელ, ადამიანისათვის შეურაცხყოფელ გარემოში აქცევდა პიროვნებას. ხოლო ანტონ პავლეს ძე ჩეხოვი, რუსული ეროვნული კულტურის ეს სიამაყე რომლის ქმნილებები სწორედ თანაღმობითა და სიყვარულითაა გამსჭვალული ადამიანის მიმართ, იმდროინდელ რუსულ რეჟისურას გაუზემებული ირინიზებული და გადასხვაფერებული იმიტომ გამოჰქონდა სცენაზე, რომ ამ გზით უმაღლესი მიზნის მიღწევას ლამობდა. იგი ამ გზით ცდილობდა ეჩვენებინა, რა დაემართა ხალხს, რომელსაც ცოტა ხნის წინათ ნემროვიჩი-დანჩენკო მშვენიერ, ინტელიგენტურ ადამიანებს უწოდებდა და რომელთაც სჯეროდათ, რომ მომავალში სიცოცხლე მშვენიერი იქნებოდა. ვინ იყვნენ ისინი და რად გარდაიქმნენ ახლა, რანი არიან დღეს ამ „მომხიბლავ“ საბჭოთა სინამდვილეში?

ამ დიდი რეჟისორების ძალისხმევა, ისევე როგორც მათი სახელგანთქმული ქართველი კოლეგებისა, რომლებმაც მთელი ეპოქა შექმნეს საბჭოთა თეატრში მიმართული იყო იქითკენ, რათა მოიარებინათ და მინიშნებით, მეტაფორული სახიერებითა თუ სიმბოლური მნიშვნელობის წარმოჩინებით შესაძლებელი გაეხადათ თავიანთი სათქმელის მიტანა ყურადღებადქცეულ, უკვე კარგად გაწვრთნილ, გაფაციცებულ მაყურებლამდე.

რომელსაც მხოლოდ აქ, მარტოოდენ ხელოვნების საუფლოში შეეძლო, საფლას მოეთქვა, გული მოეფხანა, პროტესტი გამოეხატა ანუ თავისი იდენტიფიცირება განეხორციელებინა მიუღებელ სამყაროსთან დაპირისპირებულ შემოქმედთან.

ეს დრო გასრულდა. მან თავისი ნაყოფი გამოიღო. ახლა არ ეგების იმ კატაკლიზმებზე საუბარი. რომელიც მთელმა პოსტკომუნისტურმა სამყარომ განიცადა და ყოველ ჩვეჩანს გადახდა თავს. ცხადი კია, რომ ახალი დრო დადგა. შეიცვალა ეპოქა. ცოტა ხანში არა მხოლოდ ახალი საუკუნე, ახალი ათასწლეული იწყება. კაცობრიობა ახალ მიჯნასთან ღვას და ახალი ამოცანების გადაწყვეტას ისახავს მიზნად. საქართველოს კი სწორედ ახლა ეძლევა შანსი დამოუკიდებელი, თავისუფალი სახელმწიფოს აღმშენებლობისა. ასევე ცხადია, რომ რაოდენ უგერგილოდ, შეცდომებითა და ვაი-ვაგლახით არ უნდა ვაკოწინებდეთ ამ ახალ საქართველოს, ის მაინც ჩვენი ასაშენებელია და ჩვენ ვართ ვალდებული, ეს აღმშენებლობა დაიწყოთ, შევქმნათ ამ იდეის განსახორციელებლად აუცილებელი ახალი პოლიტიკური, იდეოლოგიური და კულტურული კონცეფცია.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჩვენ ევროპულ სამყაროსთან ინტეგრირებას ვეწრაფვით, ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ უახლესი ევროპული კულტურისათვის ფრიად ნიშანდობლივია დესტრუქციული ტენდენციებისაგან განთავისუფლების მცდელობა და ახალ ჰარმონიასთან მისასვლელი გზების ძიება. კაცობრიობა ახლა პიროვნების ახალ კონცეფციას თხზავს, რომელშიც სულიერი და ეკოლოგიური კულტურა გადამწყვეტ როლს თამაშობს. და მიუხედავად იმისა, რომ ეკონომიკური განვითარების თვალსაზრისით ჩვენ უნარი არ შეგვწევს მხარი აუბათ დასავლეთის მოწინავე სახელმწიფოებს, კულტურის სფეროში მაინც შეგვიძლია მათთვის თვალის გასწორება და იმ არეალში მოქცევა: რომელშიც თანამედროვე ევროპული ცივილიზაციის უახლესი ტენდენციებია გაცხადებული და სადაც ხელახ-



ლა ესწრაფიან იმის განსაზღვრას, თუ რა არის პიროვნება.

ცნობილია, რომ პოსტინდუსტრიულ ეპოქაში პიროვნების ცნების თვით შინაარსია სახეშეცვლილი. დასავლეთში ახლა პიროვნების თავისუფლების, მისი პერსონალიზაციის იდეა კი არ არის მთავარი, არამედ მთავარია სათავეებთან, ბუნების საკრალურ არსთან მისი მიბრუნება და სხვა ადამიანთა სამყაროში განხვევა. ახლა აქ აინტერესებთ არა „ერთი“, როგორც ასეთი, არამედ „მთელი“ და როგორც ამას საკვებით სამართლიანად შენიშნავს კულტუროლოგი ალექსანდრ გენისი თავის ცნობილ გამოკვლევაში „ბაბილონის გოდოლი“, „ახალი მეცნიერებანი, როგორც თავის დროზე ამას მისტიკოსებიც მიესწრაფოდნენ, ცდილობენ ყოფიერების საწყისის მიგნებას. ამ გზაზე მეცნიერების მიზნის შეცვლაც კი შეინიშნება, იგი ახლა უკვე ეძებს სიბრძნეს და არა უბრალოდ ცოდმას.“⁴ ხელოვნებაც იგივე პროცესს განიცდის და მანაც ძირეული შემობრუნებისაკენ უნდა აიღოს გეზი, ზომ ცხადია, რომ ადამიანი გადაიღალა მისი პერსონის უსაშველო დაკნინებით, მისი სიცოცხლის გაუფასურებით. მისდამი მტრულად ვანწყობილი სამყაროს წარმოსახვით. ახლა, ისე როგორც შესაძლოა მხოლოდ დიდი ინკვიზიციის ეპოქის გასრულების შემდგომ, ადამიანს სჭირდება თანაღმობა ახალი აღორძინებისათვის, ყოველ შემთხვევაში, თანადგომა. გაფხიზლება და შეძახილი სჭირდება დიდ ჭირთა დამთმენ ქართველ კაცს, რომელიც ახლა უკიდურესად მძიმე ვითარებაში იმყოფება და იგიც თავზე ლაფის დასხმით, მიწასთან ვასწორებით და აბუნად ავლებით კი არ შეიძლება ირთობდეს თავს, არამედ იმ ეროვნული იდეოლოგიის შემუშავებით უნდა იყოს დაკავებული, რომელიც მასაც და მის ქვეყანასაც გამოიყვანს განსაცდელიდან და ახალ, ჭეშმარიტად თავისუფალ სახელმწიფოს ააშენებინებს. გაკადნიერდება და ვიკითხავ: ვინ უნდა აღასრულოს ეს მისია, თუ არა იმ თაობამ, რომლის წარმომადგენლებსაც მარჯანიშვილის თეატრის ამ სპექტაკლშიც უხვად

მოუყრიათ თავი და თეატრის ხელმძღვანელობის განსაცვიფრებელი სიბეცის წყალობით, სრულიად საპირისპირო მიმართულებით იღვწიან? თუ, ომში დამარცხებული ქვეყნისათვის ძნელია რაიმე პოზიტიურის შეთხზვა ხელოვნებაში? ნუ დაევიწყებთ, რომ ომში დამარცხებულმა საფრანგეთმა ჟერარ ფილიპს ფანფან ტიულპანი შეაქმნევინა, ხოლო ამავე ომში გამარჯვებულმა საქართველომ, ანუ რუსეთის იმპერიის დელმა კოლონიამ, რომლისთვისაც ჭეშმარიტი იყო თუ არა ეს გამარჯვება, ჯერ კიდევ არაა საბოლოოდ გარკვეული, „ქეთო და კოტე“ განახორციელა.

კრისტიან ჟაკისა და ვახტანგ ტაბლიაშვილის ეს ფილმები, სხვა ჟანრისა თუ მიმართულების ნაწარმოებებიც რომ არ მოვიხმობთ, საკმარისად ნათლად წარმოაჩენენ კაცობრიობის მარადიულ სულისკვეთებას – სწორედ შეჭირვების ყამს გაამხნევონ ადამიანი სიცოცხლის დამამაკვიდრებელი და იმედის მომცემი ხელოვნებით. აქ უსათუოდ უნდა აღვნიშნო ისიც, რომ ჩვენთან ომში ყოვლად სამარცხვინოდ დამარცხებულ რუსეთში სწორედ ახლახანს, მოსკოვში, ჩუხვიის სახელობის სამხატვრო თეატრის სცენაზე კვლავ დაიდგა „სამი და“. წარმოდგენა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ოლეგ ეფრემოვმა განახორციელა. სპექტაკლის მხატვრული ღირსებების შესახებ სხვადასხვა თვალსაზრისი გამოითქვა. მაგარა ახლა საგანგებოდ მინდა ერთი მოსაზრება გავაცნოთ, მით უფრო, რომ იგი ეკუთვნის ანატოლი ეფროსის მეუღლესა და თანამოაზრეს, ცნობილ რუს თეატრმცოდნეს ნატალია კრიმოვას, რომელსაც ეყო გამბედაობა და, რაც მთავარია, ღირსება, ასეთი რამ დაეწერა: «Надо полагать, «Три сестры» для Олега Ефремова спектакль программный... Он хорош в главном—пьеса прочитана и продумана до мелочей, пошлости в ее прочтении нет, грубых перетрактовок и вольностей тоже нет. Есть добротность психологической ткани, и нити в этой ткани образуют рисунок тонкий и прочный. Ефремов не любитель демонстративного осовременивания классики и не слишком за-



და მანერები სრულ შეუსაბამობაშია იმ ბოვანო ინტერიერთან, რომელშიც თამაშდება სპექტაკლი. დებიც თანდათან ეშვებიან და უბრალოდებიან თუმცა ეს ჩეხოვთან არის ასე. დ. დოიაშვილის რეჟისორული კონცეფციის თანახმად კი ისინი თავიდანვე არიან მზად იმ კომპრომისებისადვის, რომელიც მათ დეგრადაციას განაპირობებს. წარმოდგენა ხატავს ისეთ კრიზისულ სიტუაციას, რომელშიც საეჭვო გამზდარა კულტურის თვით ღირებულებაც კი. ღირებულებას ახლა სრულიად სხვა, იდეალისაგან ძალზედ დაშორებულ სფეროში ეძიებენ. იდეალი აქ მორალურად მოძველებულ, სასიცოცხლო ენერჯისაგან დაკლილ განზომილებად აღიქმება და იგი ვეღარ აღაფრთოვანებს სიცოცხლის საზრისისაგან დაკლილ, აპათით შეპყრობილ ქალიშვილებს, თუმცა ისინი წარმოთქვამენ კულტურული ინიციატივის გამოშატველ მონოლოგებს შრომის აუცილებლობაზე, ყოფის გარდაქმნაზე და ა. შ., მაგრამ წარმოთქვამენ ძალზედ სწრაფად, სხაპასხუებით ანუ დამცინაფად, აშკარად შეუნიღბავი პაროდული ქვეტექსტით. მათ არ სჯერათ იმისი: რასაც ამბობენ, და ამბობენ მხოლოდ იმიტომ, რომ დასცინონ იმას, რასაც წინათ პატივს სცემდნენ. აქ ყველაფერი ნებადართულია და ზუსტად ისე, როგორც პოსტმოდერნისტული მიმართულების ყველაზე უფრო რადიკალურ ქმნილებებში, აქაც დეკლარირებულია, რომ მამა მოკვდა. დ. დოიაშვილის სპექტაკლში იგი მკვდარი, პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობითაც. უფრო მეტიც, აქ პაროდირებულია მისი პანაშვიდი... წარმოდგენამ არ შეიძლება არ გაგვახსენოს ფროიდისეული ინტერპრეტაცია „ოიდიპოსის კომპლექსისა“, რომელიც, როგორც ცნობილია, დანაშაულის გრძნობასთანაა გაიგივებული და „მამისმკვლელის“ პარადიგმას ქმნის. მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე გათამაშებულ სპექტაკლში ოიდიპოსი ერთგვარად რეაბილიტირებულია. იგი, ისევე როგორც კიტიხით კარგად განზავებულ პოსტმოდერნისტულ ოპუსებში. აქაც მხსნელად გვევლინება, რადგან სწორედ იგი ათავისუ-

ფლებს სამყაროს მამის არქაული და ბუტანელი სიმბოლოსაგან. ეს მისი სწავლობითაა დამზობილი ყველა ტაბუ ყველა ნორმა, წესი და ჩვეულება. სწორედ ოიდიპოსის მიერ განხორციელებული აქტის მეოხებით კარგავს აზრს ყოველგვარი შეზღუდვა და თვითკონტროლი; ეს მისი წყალობით შეედივართ „უმაღლესი თავისუფლების“ ეპოქაში, სადაც აღარ არსებობს ტრადიცია, ქაოსი კი ნებადართულია, ასე ვთქვათ. ლეგალიზებულია... და სადაც ვერშინინის შესაგებებლად, სპექტაკლის დასაწყისშივე, ანუ გარდაცვლილი მამის მოგონებიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ. დ. დოიაშვილი ახალ პანაშვილს გაათამაშებინებს სამ დას. ახლა ისინი კიდევ ერთ „მიცვალებულს“ „დასტირან“, მაგრამ თავს ვერ იკავებენ, ფზუკუნი წასცდებათ ზოლში, დროადრო კისკისებენ კიდევ და ისე „გლოვობენ“. ავანსცენაზე სუდარის ქვეშ ბარონი ტუხუნაზხი წევს. სპექტაკლის ფინალში მას მართლაც მოკლავს შტაბსკაპიტანი სოლიონი, მაგრამ სანამ ეს მოხდება და სანამ ამ მკვლელობის სრულიად ახლებურ, ჯერ გაუგონარ ინტერპრეტაციას შემოგვთავაზებდეს ბ-ნი რეჟისორი, ვერშინინი, რომელსაც ჩეხოვთან ახალი იმედები შემოაქვს პროზორიების ოჯახში თავისი ცოტა არ იყოს, გულბერყვილო ოცნებებით ამაღლებული სიცოცხლის შესახებ, სპექტაკლში დიდ მეტამორფოზას განიცდის. ვია ბურჯანაძის ვერშინინი ჯერ შეცვება „ცხედრის“ დანახვაზე, მაგრამ ძალიან მალე განთავისუფლდება ამ კომფუზისაგან და სრულიად ძალდაუტანებლად, ერთგვარი აღტინებითაც კი ჩაერთვება დების მიერ გამართულ „წარმოდგენაში“. იგი თავგამოდებით ოხუნჯობს, ქილიკობს, მასხარაობს და ძალზედ კმაყოფილია შემოთავაზებული თამაშის ახალი წესით, რომელშიც ოთხმოცი წლის გადია ანფისაც კი მონაწილეობს და რომელიც რაღა თქმა უნდა, ათავისუფლებს მას, რუსეთის არმიის საკადრო ოფიცერს, ბატარეის უფროსს, პოდპოლკოვნიკ ვერშინინს მისი წრისათვის სავალდებულო ეტიკეტის დაცვისაგან. ეთიკური რეგლამენტი აქ სავსებით უგულ-



ვებელყოფილია და ვერშინინიც განც-
ვიფრებული და მოხობლული კი არ ვაზ-
ლაეთ მამას სილამაზით, კი არ ეთაყვა-
ნება მას, კი არ უყვარს იმიტომ, რომ არ
შეუძლია არ უყვარდეს. არამედ იღებს
მამას კეკლუცობას, როგორც ამ წრის
ქალებისთვის ვგზომ დამახანიათებელი
ქცევის ნორმას და ეარშიყება მას. თ.
ცინცაძის მამა დემონსტრაციულად ღა-
ლატობს ქმარს, დაუფარაუდ ამცირებს
მის ღირსებას. ერთ-ერთ მიზანსცენაში
იგი ფეხითაც კი შედგება იმ წიგნებს,
რომელთაც ფეოდორ ილიჩ კულიგინი,
მამას მეუღლე, დაბადების დღეზე სწუ-
ქნის ირინას, და რომელთაც საფეხუ-
რად იყენებს მამა, რათა უფრო მოხერ-
ხებულად შესწვდეს ვერშინინს საკოცნე-
ლად. ეს ეპიზოდი ავანსცენაზე თამაშდე-
ბა. აქ ცინიზმის დემონსტრაციას ახდე-
ნენ. ასევე ცინიკურადაა დემონსტრირე-
ბული მამას ძებნის სცენა. კულიგინი,
მამას მეუღლე (მსახიობი ვ. გელაშვი-
ლი დუბლიორი ზ. იაქაშვილი), ოთახი-
დან ოთახში დაბორიალებს. ეძებს
ცოლს, შფოთავს, ნერვიულობს, კითხუ-
ლობს მის ამბავს. საწოლის ქვეშაც იყუ-
რება; მამა კი ამ დროს გარბის და იმა-
ლება. გარბის და იმალება, იგი ვერშინინ-
თან შესახვედრად ემზადება, პოლკი სხვა
მხარეში გადაჰყავთ და იგი, შესაძლოა,
ველარასოლდეს ვერ შეხედეს მას. და აი,
ვერშინინიც მოდის. მიღის გამოსაშვნი-
ლობებლად: მაგრამ გზად ჯერ ე. ნიჟა-
რაძის ოლგას, მამას უფროს დას გადა-
ყვრება და მასაც ისეთი თავდავიწყებით
ჰკოცნის, რომ უკვე მერამდენედ განც-
ვიფრებულ მაყურებელს ეჭვიც აღარ ეპ-
არება ვერშინინისა და ოლგას ურთიერ-
ობის ინტიმურ ხასიათში, თუმცა ამ
ურთიერთობის პრეისტორია სპექტაკ-
ლში არსად არ არის დაშუშავებული. რე-
ჟისორმა იმდენი რამ შეცვალა, იმდენი
რამ გადაასხვაფერა, რომ ისეთი „უბრა-
ლო“ რამისათვის, როგორიცაა ვერში-
ნინისა და ოლგას სასიყვარულო ინტ-
რიგა, ვედარ მოიცალა და შემოგვთავაზა
იგი როგორც ილუსტრაცია თავისთავად
გასაგები ტრივიალური სასიყვარულო
სამკუთხედისა.

პიესის ის უხეში დეფორმაცია: რო-

მელსაც დ. დოიაშვილი მიმართავს
რომელიც სპექტაკლის მსვლელობასთან
ერთად კიდევ უფრო გამოკვეთს სული-
ერი გაველურების სურათს, გამძაფრე-
ბული გახლხეთ რეჟისორის პოზით,
რომელიც თითქოს მოკრძალებას გამო-
ხატავს კლასიკური ნაწარმოების ტექს-
ტის მიმართ, რადგან დ. დოიაშვილი კი
არ ცვლის პიესის ტექსტს, კი არ ამა-
ხინჯებს მას. არამედ ამ ნაწარმოებისა-
თვის სრულიად შეუფერებელ შინაარსს
ღებს სცენურ ქმედებაში და ამ საქმეში
დიდ გამომგონებლობასაც იჩენს.

რეჟისორი ქმნის კიდევ ხელოვნებაში
ესოდენ სასურველ მოულოდნელობის
ეფექტს, მაგრამ იმდენად სცილდება
პირველწყაროს, რომ გაუგებარს ხდის.
რისთვის დასჭირდა მაინცდამაინც ჩეხო-
ვის „სამი დის“ დაღმა — პიესისა, რო-
მლის მეშვეობით წარმოდგენილია იმის
მტკიცება, რის მტკიცებასაც რეჟისორი
მიელტვის. თუმცა, როგორც ჩანს, იგი
შეგნებულად ირჩევს წორედ იმ კლასი-
კურ ნაწარმოებს, რომლის სცენურ ხო-
რტშესხმას დიდხანს მოელოდა ქართული
თეატრი და მისი თავდაყირა ამოტრია-
ლებით, გმირების გაბაიბურებით, ნაწარ-
მოების არსის შეცვლითა და ეპატაჟით
გარკვეულ ტტობასაც განიცდის, რად-
გან სწორედ ამ ხერხების გამოყენებით
ქმნის ტიპიურ პოსტმოდერნისტულ ნა-
წარმოებს, რომელსაც ამ კონკრეტულ
შემთხვევაში კონტრკულტურასთან უფ-
რო მეტი აქვს საერთო, ვიდრე კულ-
ტურასთან. ამდენად, დიდი მნიშვნელობა
აღარ უნდა ჰქონდეს იმის განსაზღვრას
მოდერნ-არტის თუ გუი-არტის სახელ-
დობრ რომელი ნორმებით სარგებლობს
რეჟისორი, მით უფრო, რომ მთლიანად
სპექტაკლი პრინციპული ეკლექტიზმის
ნიშნითაა აღბეჭდილი, მაგრამ იგი ვერ
გამოირჩევა ვერც სტილის მთლიანობით
და ვერც ამ სტილში შესრულებული იმ
მაღალი ნიმუშების დონემდე მაღლდება,
რომლითაც ასე მდიდარია თანამედროვე
ქართული თეატრი.

ნიპილიზში, რომლითაც გამსჭვალუ-
ლია დამდგმელი კოლექტივის სულის-
კვეთება და რომელიც არაფრად არ აგ-
ღებს საუკუნეობით შემუშავებულ და



ჩეხოვის ამ ნაწარმოებშიც გამოხატულ ზნეობრივ წარმებს, განსაკუთრებით თვალშისაცემი ხდება შტაბსკაპიტან სოლიონის მხატვრული სახის გახსნისას. დ. დიაშვილის ინტერპრეტაციითა და მსახიობ ზურაბ სტურუას მორჩილი თანხმობით, სოლიონი აქ მამათმავალ-როგორც ახლა ამბობენ, „ცისფერი“ ორიენტაციის მქონე გმირადაა წარმოდგენილი. ღმერთო შეგცოდე და, ასე მგონია, მსახიობს კარგად არც აქვს გაცნობიერებული, რას თამაშობს, ხოლო სპექტაკლის ბევრ მონაწილეს ვგონებ. პიესაც არა აქვს დედანში წაითხული. ყოველ შემთხვევაში, სპექტაკლი ასეთ შთაბეჭდილებას სტოვებს.

როგორც ცნობილია, „ცისფერთა“ და „ვარდისფერთა“ მოძრაობამ მთელი მსოფლიო მოიცვა და ჩვენშიც დიდად გახლავთ მომძლავრებული, რაც, ცხადია, ნამდვილ საშუალებას უქმნის ისეთ პატარა ქვეყანას, როგორც საქართველო და მას სასწრაფოდ მართებს გარკვეული სტრატეგიის შემუშავება იმ უბედურების თავიდან ასაცილებლად რომელიც თავისი გამანადგურებელი მას-შტაბით მარტოოდენ ნარკომანისა და შიდსს თუ შეიძლება შეეღაროს. მიუხედავად ამისა ჩვენში მიღებული არ არის ამ სენზე საუბარი, პირაქით, მის ერთგვარ კულტივირებასაც კი ვეწვეით. მაგალითად, „რუსთავი-2“-ის ტელეარხით, გადაცემთა ციკლში „ფსიქო“, რაც, ცხადია ცალკე მსჯელობის საგანია. მაგრამ გაუკუღმართებული, ავადმყოფური სექსუალური ურთიერთობების წარმოსახვას ახლა უკვე აკადემიური თეატრის სცენასაც ეუთმობთ, თან მაშინ, როცა დასადგმელად არჩეულ ნაწარმოებს საერთო არაფერი აქვს არც ამ თემასთან და არც ამ პრობლემასთან. ეტყობა, სანამ ეგრეთ წოდებული „სექსუალური უმცირესობა“ უმრავლესობად არ გადაიქცევა, წაყრუების პოლიტიკას ვარჩევთ, რადგან დემოკრატიული ქვეყნის იმიჯის დაკარგვისა გვეშინია მაინცდამაინც ამ სფეროში და ქართული გენოტიპის აშკარა დაქვეითების შემყურე მარჯანიშვილის თეატრის მესვეურებ-

საც, ალბათ ამიტომ უდევთ ასე არხიზანად წერი ბალიშზე.

აკადემიური თეატრის სცენაზე ჩვენ გვთავაზობენ იმას, რაც, უკეთეს შემთხვევაში, ანდერგრაუნდის, სარდაფის სცენისათვის შეიძლება იყოს მისაღება, რაც, ცხადია სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ სარდაფის სცენაზე სხვა, დიდი ხელოვნების შექმნა არ შეიძლება.. მაგრამ დაუბრუნდეთ შტაბსკაპიტანს.

სოლიონის როლის ავტორებს განსაკუთრებული პლასტიკა აქვთ მისთვის დაძებნილი. ზ. სტურუას მიერ განსახიერებულ პერსონაჟს გაწკპილი უღვაშები, ფერმკრთალი სახე და წითელი ტუჩები აქვს. განზე, მანერული ყვესტით გაწვდილ ხელში მუდამ ანთებული სიგარეტი უჭყრია. პოდიუმზე გამოსული მანეკენით მოძრაობს. ფეხებს ჯვარედინად, საგანგებო რიტმში დგამს ერთმანეთის წინ. ტანზე ცუდად მომდგარი სამხედრო მუნდირი, ფეხზე კი უხეში დრაგუნა ჩექმა აცვია, რაც ძალიან სასაცილოს ხდის მისი პოზის პრეტენზიულობას. სოლიონი მუდამ აღზნებული და უკმაყოფილოა, რადაცას ერჩის ტუჩუნბახს (მსახიობი მ. გომიაშვილი, ღუბლიორი მ. აბულაძე); მაგრამ როგორც შემდგომ ირკვევა ბარონი ტუჩუნბახი მას აინტერესებს და აღელვებს არა როგორც არისტოკრატიული წრიდან გამოსული მეტოქე და პრეტენდენტი ირინას სიყვარულისა, არამედ როგორც პარტნიორი პომოსექსუალური თამაშობებისათვის. ამ ლოგიკიდან გამომდინარე, შტაბსკაპიტანი სოლიონი იმიტომ კი არ კლავს ტუჩუნბახს, რომ მისი წყალობით კარგავს ირინას, რომელმაც გადაწყვიტა ბარონს გაყოლოდა ცოლად, არამედ კლავს იმიტომ, რომ მისი ავადმყოფური პატივმოყვარეობა შეურაცხყოფილია იმ იგნორირებით, რომლითაც ბარონი ტუჩუნბახი ექცევა მას, თორემ რაც შეეხება ირინას, ამ სპექტაკლის ახლებური კონცეფციის თანახმად, იგი უკვე დიდი ხანია რაც დაპყრობილი ჰყავს შტაბსკაპიტანს.

ირინა, ჩეხოვის ეს ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ნატიფი და ამადელვებელი სულიერი წყობის მქონე გმირი. დეგრა-



დაციის ისეთ პროცესს განიცდის სპექტაკლში, რომ იგი გაივიწყებულია გალოთებულ, გაკაპასებულ, ურცხვ არსებასთან, რომელსაც შეუძლია საკოცნელად შტაბსკაპიტანისათვის. ჰქონდეს ხელი გაწვდილი მამინ, როცა ეხვევა, ეალერსება და ცოლად გაყოლას ჰპირდება ტუზენბახს, ხოლო შემდგომ, რეჟისორის მიერ შეთხზულ კიდევე უფრო „შთაბეჭდავ“ მიზანსცენაში, ირინა თავსაც აღარ შეიკავებს, ვნებას არ დაიოკებს და პირდაპირ აქ, ავანსცენაზე დაეუფლება სოლიონის, მაგრამ დიუკმა-ყოფილებელი და თან საკუთარი ინიციატივით შეურაცხყოფილი იატაკზე განრთხმულ უძღურ შტაბსკაპიტანს ქამარს გამოჰკვლევეს შარვილიდან და მის სხეულზე ამხედრებული, ამ ქამრით უმოწყალოდ სცემს მას. ამ სადომაზოხისტურ გაკვეთილს, რომელსაც, რაღა თქმა უნდა, არაფერი საერთო არა აქვს ჩეხოვთან, მსახიობი ნატა მურვანიძე უტარებს გაოგნებულ მაყურებელს. და რაოდენ სამწუხაროა, რომ ეს შესანიშნავი მონაქმების მქონე არტისტი, რომელსაც თავისუფლად შეეძლო (განსაკუთრებით კი ნ. ჯანელიძის ფილმში „იავნანამ რა ჰქმნა“ შესრულებული როლის შემდგომ) დაეკავებინა ის ნიშა, რომელიც ცარიელია მედია ჯაფარიძისა და ბელა მირიანაშვილის გარდაცვალების შემდეგ და დღემდე მოელის ეთიკური და ესთეტიკური იდეალის გამაერთიანებელი მსახიობის გამოჩენას ქართულ სცენაზე, ასე გაწვრთნეს და გაამეცადინეს ზნედაცემული ქალების თამაშის საქმეში (მხედველობაში მაქვს მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე კვლავ დ. დოიაშვილის მიერ განხორციელებული აკუტაგავას „ცხოვრება იდიოტისა“, სადაც მსახიობი მეძვე გოგონას თამაშობს). აქ შეიძლება შემედავონ, გამაზსენონ, ანუ წამომძახონ კიდეც რომ არაერთგზის გამომითქვამს აღტაცება „რიჩარდის“, რობერტ სტურუას ამ უდავო შედევრის გამო, სადაც თითქმის ასეთივე სცენაა გათამაშებული ლედი ანასა და რიჩარდს შორის და რომლის პლასტიკურ მონახაზს თითქმის პირდა-

პირ, უცერემონიოდ იმეორებს ^{ახალგაზრდა} ზრდა მაესტრო. უნდა მოგახსენოთ, რომ ის, რაც ხდება „რიჩარდის“, თავის დროზე დიდ კადნიერებად შერაცხულ მიზანსცენაში, გამომდინარეობს ნაწარმოების როგორც შინაარსობრივი, ისე მხატვრული ლოგიკიდან და სრულებით არ ეწინააღმდეგება მის არსს. მიუხედავად ამისა რობერტ სტურუა წარმოდგენას არქმევს არა „რიჩარდ III“-ს, როგორც ეს შექსპირთანაა, არამედ „რიჩარდს“ და ამითაც ათვალსაჩინოებს ადაპტაციის იმ მასშტაბებს, რომელსაც სპექტაკლში მიმართავს. დავით დოიაშვილი კი „სამ დას“ არქმევს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე განსახორციელებულ სპექტაკლს და, როგორც უკვე აღვნიშნე, საგანგებოდ ცვლის და აუკუღმართებს ცნობილი პიესის შინაარსს და სწორედ ამ გზით ცდილობს ყურადღების მიპყრობას, თორემ მხატვრული ღირსების თვალსაზრისით ის, რაც ამ სპექტაკლში ხდება, არ შეიძლება დიდი ყურადღების ობიექტად იქნეს მიჩნეული. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლს, ცხადია, აქვს მეტნაკლები მხატვრული ძალით შესრულებული სცენები, რომელთა შორის გამოეყოფიდა მსახიობ ეკა ჩხეიძის მიერ შესრულებულ ნატალია ივანოვნას — ანდრეი სერგევიჩ პროზოროვის საცოლის, შემდეგ კი ცოლის როლს.

ეკა ჩხეიძე დამაჯერებლად, ზოგჯერ გარკვეული არტისტიზმითაც კი, გვიხატავს ნატაშას მდებრივ, გაუმაძღარ ბუნებას. მსახიობი წარმოგვიდგენს კეთილშობილურ წარმოშობას აშკარად მოკლებული პროვინციელი ქალიშვილის ლტოლვას, ჯერ ფეხი მოიკიდოს პროზოროვების ოჯახში, შემდეგ კი ამ სახლის ნამდვილი ბატონ-პატრონი გახდეს. აბრეშუმის საშინაო ხალაოში გამოწყობილი ქოშებში ფეხწყაყოფილი ნატაშა დაჰქრის ოთახიდან ოთახში, ადგილს უნაცვლებს ნიეთებს, ავეჯს, ახალი წესრიგის დამყარებას ლამობს, იარაღად ბუზის საკლავსაც მშვენივრად იყენებს, სიჩქარეში ფეხიც უსხლტება ქოშიდან, მაგრამ განუზრვლად უახლოვდება დასახულ მიზანს,



სულ ახალ და ახალ ტერიტორიებს იპყრობს და მყარად იღვამს ფესვებს იმ სამყაროში, რომელიც მისთვის უცხო და მიუწვდომელი უნდა ყოფილიყო. აგერ, ახლა ისიც ეშურება საყვარელთან შესახვედრად და მარხილით სასეირნოდ. დასამალი აღარც მას აქვს არაფერი და კოჭებამდე დაშვებულ ძვირფას ბეწვის ქურქსა და კობწია ქუდში მორთული, ელევანტური და მომხიბლავი, უტიფრად გადაპკვეთს მთელს სცენას. ე. ჩხეიძის ნატაშა ამტკიცებს, რომ იგი ისეთივეა, როგორებიც არიან დები პროზოროვეები და მას არაფერი არ სჭირს მათი დასაციინი და საქილიკო. ნატაშას მწვანე ქაშარი, რომელიც ამ სპექტაკლში ყბადაღებული ოხუნჯობის თემადაა გადაქცეული და დების მორიდებულა შენიშვნას კი არა, უეცრემონიოდ უტაქტოდ მითითებას იწვევს, სპექტაკლის ფინალში კიდევ ერთხელ გავახსენებს თავს.

...ვერშინინმა უკვე დასტოვა აქაურობა. შტაბსკაპიტანმა სოლიონიმ უკვე მოკლა ბარონი ტუზენბახი. ავანსცენაზე ყრია ჩემოდნები, რომლითაც ბარონი და ირინა უნდა გასცლოდნენ აქაურობას. მწუხარე დები ერთად დგანან და კვლავ მოსკოვში გამგზავრებაზე ფიქრობენ, თუმცა იციან, რომ ეს განუხორციელებელი ოცნებაა. ამ დროს შემოდის ნატაშა და დები კვლავაც უტაქტოდ შენიშნავენ მისი ჩაცმულობის შეუსაბამობას. ეს ყველაფერი თითქმის უსიტყვოდ ხდება და შეურაცხყოფილი ნატაშაც მიეჭრება ირინას. ცუდი ტონი, აი, ეს არისო, დასძენს და ლაბადას გადაუხსნის. ლაბადის ქვეშ სოლიონის ქაშარი გამოკრთის, აი ის, რომლითაც შტაბსკაპიტანი გაილახა და რომელიც მგლოვიარე ირინას წელზე აქვს შემოჭდობილი. როგორც იტყვიან, აქ კომენტარი ზედმეტი! ჩვენ აქ სრულიად ახალ „ტრანსკრიპციას“ გვთავაზობენ და ამიტომ სპექტაკლი ვერ წარმოაჩენს დები პროზოროვეებისა და ნატაშას ურთიერთდაპირისპირებულობის ლოგიკას. ამიტომ სრულიად გაუგებარია ამ წარმოდგენაში გამოყვანილი სამი და რას ერ-

ჩის ნატაშას, რა უნდათ მისგან? ისინი ხომ არსებითად ერთნაირები არიან!

პიესისა და მისი სცენური ინტერპრეტაციის შეუსაბამობა, დრამატურგული მასალის წინააღმდეგობა სპექტაკლის მსვლელობასთან ერთად სულ უფრო და უფრო თვალსაჩინო ხდება და რთულ მდგომარეობაში აყენებს მსახიობებს, რომელთა გარკვეული ნაწილი, ეკა ჩხეიძის დარად, სხვადასხვა თეატრიდან ჰყავს მოწვეული რეჟისორს. თავად რეჟისორიც სავანგებოდაა მოპატივებული მარჯანიშვილის თეატრის ხელმძღვანელობის მიერ.

ახლა უკვე აღარავის არ უკვირს ცნობილი თუ ნაკლებად ცნობილი თეატრალური მოღვაწეების სხვადასხვა სცენაზე გამოსვლა. სხვადასხვა ანტრეპრიზაში მათი მონაწილეობა. ბევრ სხვა სიკეთესთან ერთად, ჩვენ ხომ ასე იოლად დავთმეთ ერთმორწმუნე შემოქმედებითი კოლექტივის პრინციპები და ერთმანეთში აგურიეთ მხატვრული პროგრამებისა თუ თეატრალური სკოლების თავისებურებანი. შედეგად კი, კონკრეტულად ამ შემთხვევაში, მივიღეთ სპექტაკლი, რომელიც ცხოვრების გამოჯავრებას უფრო ჰგავს, ვიდრე წარმოდგენას, რომელსაც სახელდობრ მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარში უნდა დათმობოდა ადგილი და რომელიც ხშირ შემთხვევაში მიუღებელს ხდის მსახიობთა მოწვევის აქ წარმოდგენილ პრინციპს. ასე მაგალითად: ილია ჭავჭავაძის სახელობის ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრიდან მოპატივებულია ახალგაზრდა მსახიობი მალხაზ აბულაძე, რომელიც ბარონი ტუზენბახის პირველი შემსრულებელის, შესანიშნავი მსახიობის მიხელ გომიაშვილის დუბლიორადაა დანიშნული. უნდა ითქვას, რომ ტუზენბახის მხატვრული სახე, ისევე როგორც კულიგინის, ფედოტიკისა და როდესი, ყველაზე უფრო სუსტად აქვს რეჟისორს დამუშავებული, მაგრამ რაც აქვს იმას მ. გომიაშვილი, კულიგინის, ფედოტიკისა და როდესი შემსრულებელი მსახიობების: ვ. გელაშვილისა, ზ. ჩიქობავასა და რ. გემიაშვილისაგან განსხვავებით, თავს ართმევს. მამ, რა-



და საჭირო იყო მისთვის ძალიან სუსტი დუბლიორის დანიშვნა, საკმარისად შორი მანძილიდან არაერთგზის ჩამოყვანა, მაშინ როდესაც მარჯანიშვილის თეატრს ეკონომიკურად ისე უჭირს, რომ იგი თავისი დასიდან უცერემონიოდ ათავისუფლებს დამსახურებულ არტისტთა იმდენად დიდ ჯგუფს, რომ ამ მიზეზით სკანდალური ვითარებაც კი იქმნება დედაქალაქში. ასევე დასაფიქრებელია, რა ნიშნითაა მოწვეული მსახიობი რამაზ იოსელიანი ანდრეი სერგევიჩ პროზოროვის როლის შესასრულებლად. სახელდობრ რა თვისებების წყალობით მიანდეს მას როლი, რომელიც გარეგნულადაც სრულიად არ შეეფერება და რომლის შესრულებაც მარჯანიშვილის თეატრის არაერთ მკვიდრ მსახიობს შეეძლო.

როგორც ცნობილია, ჩეხოვის პიესაში წარმოსადგევი გარეგნობის მქონე ანდრეიშა ჭარბ წონას და სიმსუქნით გამოწვეულ ქოშინს უჩვენს. ამ ვითარების ამსახველ ტექსტს სპექტაკლში დისტროფიული სივამზდრით გამოჩნეული, პატარა ტანის მქონე მსახიობი რამაზ იოსელიანი წარმოთქვამს და აბსურდულ სიტუაციაში აღმოჩენილი სასაცილოდ იხდის თავს. ამიტომაც მსახიობის შემდგომი ძალისხმევა, წარმოაჩინოს ანდრეი პროზოროვის სულიერი ტკივილები, თანაგრძნობით დაგვიხატოს ერთ დროს დიდი იმედების მომცემი ახალგაზრდის სახე, რომელსაც, სულ ცოტა, მოსკოვის უნივერსიტეტის პროფესორად წარმოედგინა თავი, ხელში კი მიყრუებული პროვინციის ერობის წარმომადგენლობა, ნატამას ქმრობა და ბობიკის მამობადა შერჩა, მაყურებლის თანაგანცდას ვეღარ იწვევს. მსახიობი ვერ ახერხებს ანდრეი პროზოროვის რთული და მრავალწახანაგოვანი მხატვრული სახის შექმნას, თუმცა ასეთ ამოცანას, შესაძლოა, რეჟისორი არც კი სახავს მსახიობის წინაშე, რადგან მისი

ხასიათი, ისევე როგორც სპექტაკლის ბევრი სხვა პერსონაჟისა, მნიშვნელოვან სახეცვლილებებს განიცდის და ჩვენც რუსი თავადების ამ შთამომავალს, დახვეწილ ინტელიგენტს ვერუარი სკამის ხავერდზე ფეხით ამხედრებულს ვხედავთ. პროზოროვის დაცემისა და დამდაბლების ამ უაღრესად უხეშ, ვულგარულ ილუსტრაციაში, ამ აშკარად ნაძალადევ, თითიდან გამოწოვილ გადაწყვეტაში ჩვენ საცხებით გვეკარგება მისდამი თანაგრძნობის განცდა და კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით იმაში, რომ რ. იოსელიანს ისევე არ უხდება ეს როლი, როგორც ხავერდი არ უხდება ვენურ სკამს.

შეუთავსებლის შეკავშირება, ერთმანეთთან მიუსადაგებელი მასალებისა და ფაქტურების სინთეზირება, ცხადია, ამ სპექტაკლის სცენოგრაფიაშიც საგანგებოდაა გამოხატული და იგი ყველაზე ნათლად, მართალია მხოლოდ ზოგიერთი, მაგრამ მაინც ელემენტური, თუმცა არა თეატრალური კოსტუმებისა და ძალზედ უბრალო, უფრო ზუსტი იქნებოდა მეთქვა, — ბოგანო ინტერიერის შეუსაბამობაშია გამოვლენილი, რაც ერთ-ერთ ვარიაციას, ანუ დასესხებას წარმოადგენს ამ პიესისათვის შექმნილი ზემოთ აღწერილი ცნობილი დეკორატიული გადაწყვეტებიდან, თუმცა დღოიაშვილის სპექტაკლი კარგად ორგანიზებული სცენური სივრცის შთაბეჭდილებას მაინც ვერ ქმნის და სრულიად შეუძლებელს ხდის აქ გამოყენებულ ფიცრულ ფარდულებში კოდირებული აზრის ამოცნობას.

მხატვარ სიმონ მაჩაბლის ნამუშევარი, ისევე როგორც კომპოზიტორ გიორგი ძოძუაშვილის მუსიკა, მეორადობის ნიშნითაა აღბეჭდილი და რამდენადმე ღირებული მხატვრული რეალობის შექმნამდე ვერ მალდებდა. იგი ვერ უწ-

ყოფს ზელს ვერც პერსონათა გრძნობათა ბუნების გახსნას და ვერც ნაწარმოების სტილური თავისებურების დაზუსტებაში გვეხმარება.

დ. ლოიაშვილის სპექტაკლში სწორედ სტილური გაუმართაობაა თვალშისაცემი და იგი განსაკუთრებით მკაფაოდ ჩანს ქ-ნ თამარ თეთრაძის მიერ თავისთავად მშვენივრად შესრულებულ გაღია ანფისას მხატვრულ სახეში. მაგრამ მისი გმირი, ისევე როგორც ვახტანგ თანდილაშვილის ფერაპონტი, ამოვარდნილია პოლისტილისტიკაზე აგებული წარმოდგენის ირონიულ-პაროდიული ქარგიდან და სრულიად „სხვა ოპერიდან“ მოსულ პერსონაჟს ჰგავს. სხვა მიზეზით, მაგრამ ასევე სხვა მხატვრული სამყაროდან გადმოსულ გმირს ჰგავს ოთარ მეღვინეთუხუცესის ჩეხუტიკინიც. როცა ისეთი რანგისა და განსაკუთრებული მონაცემების მქონე მსახიობი, როგორც ოთ. მეღვინეთუხუცესია, ჩეხუტიკინის როლის შესრულებას აპირებს, ცხადია, რაღაც განსაკუთრებულისა და უჩვეულოს მოლოდინში ხარ და რა სამწუხაროა, როცა ეს მოლოდინი არ მართლდება. თუმცა აქ უჩვეულო და მოულოდნელი სწორედ ისაა, რომ სპექტაკლის ავტორები სახელდობრ ოთ. მეღვინეთუხუცესის მიერ შესრულებულ პერსონაჟს სახავენ წარმოდგენის პროტაგონისტად. როგორც უკვე აღვნიშნე, ოთ. მეღვინეთუხუცესის ჩეხუტიკინის სენტენციით იწყება სპექტაკლი და მისივე დამოძღვრით მთავრდება წარმოდგენა, სადაც კიდევ ერთხელ გვამცნობენ, რომ „ყველაფერი სულერთია, სულერთია ყველაფერი“.

ძალიან საინტერესოა, როგორ ესმის ეს განცხადება ბ-ნ ოთარ მეღვინეთუხუცესს, პირადად იგი რა შინაარსს სდებს მასში. რა არის ეს? — მარტოოდენ რეჟისორისადმი მსახიობის მორჩილება,

სპექტაკლში გამოხატული იდეური თუ ეთიკური პრინციპების ერთგულეზობა პირადი მსოფლმხედველობრივი კრიზისიც, რომელიც მას სამყაროს აღაქმევის ნებს როგორც რაღაც აბსურდულ ქაოსს და არა ისეთ მთლიანობას, გარკვეულ კანონზომიერებას რომ ექვემდებარება და ადამიანის ქვეყნად მოვლინების აზრად სიყვარულის ღვთაებრივ გრძნობას ასახელებს. დაუჯერებელია, რომ ოთ. მეღვინეთუხუცესი — საქართველოს სახალხო არტისტი, მარჯანიშვილის აკადემიური თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, პრეზიდენტის ნდობით აღჭურვილი პირი და მასთან დაახლოებული პიროვნება ანუ, კაცი, რომელიც სახელმწიფოებრივი აზროვნებით უნდა გამოირჩეოდეს იმას ქადაგებდეს, რასაც დ. ლოიაშვილის სპექტაკლი ქადაგებს და ქადაგებს მისი შემწეობითა და აქტიური მონაწილეობით, მაგრამ ასევე დაუჯერებელია ოთ. მეღვინეთუხუცესს არ ესმოდეს, რას თამაშობს, ვისთან ერთად ან რისთვის. ნუთუ უკვე რეპეტიციების დროს, განსაკუთრებით კი სპექტაკლის გამოშვების წინ, ნათელი არ იყო, რომ მსურველი ამოდ დაშვებოდა, ტყუილად გაირჯებოდა, როცა ჩეხოვის „სამი დღის“ სანახავად მარჯანიშვილის თეატრს მიაშურებდა, ხელთ კი ჩეხოვისაგან „ჩერნუხის“ (სპექტაკლში „ბალახსაც“ უხვად აბოლებენ) გაკეთების მტდელობა შერჩებოდა, რომელიც ისევე ვერ ასახავს სიცოცხლის მრავალგვარობას, როგორც თავის დროზე ვერცე წოდებული „ლაკირება“ ვერ ასახავდა „მშვენიერ სოციალისტურ სინამდვილეს“?

P.S. სანამ ეს წერილი გადავითეთრე და დასაბეჭდად გავამზადე დავით ლოიაშვილი მარჯანიშვილის თეატრის მთავარ რეჟისორად დაინიშნა, ხოლო ნატა მურვანიძემ თეატრალური საზოგადოების პრემია მიიღო ქალის როლის საუ-

კეთესო შესრულებისათვის. რა აღარ
 ხდება ქვეყანაზე, ბატონებო?! მაგრამ
 მაინც არ მინდა დავიჯურო, რომ ჩემი
 გულისტიკიელი გაგებული იქნება რო-
 გორც „ხმა მლაღადებლისა უდაბნოსა
 შინა“. მხოლოდ ამ რწმენითა და იმე-
 დით წარმოვადგენ მას თქვენს სამსჯაე-
 როზე.

შენიშვნები:

1| კ. რუდნიცი, „სხვადასხვა დრო-
 ის სპექტაკლები“, გამომც. „იკუსსტვო“,

მოსკოვი, 1972 წ., გვ. 80.

2. კ. რუდნიცი, დასახ. ნაშრომი, გვ.
 82.

3. კ. რუდნიცი, დასახ. ნაშრომი, გვ.
 89.

4. ა. გენისი, „ბაბილონის გოდოლი“,
 ჟურნ. „ინოსტრანაია ლიტერატურა“,
 1996 წ. № 9, გვ. 180.

5. ნატალია კრიშოვა, „რომ ვიცოდ-
 ეთ“, „ლიტერატურნაია გაზეტა“, 5. III,
 1997 წ., გვ. 8.

ევგენი მიქელაძის ხსოვნისადმი

ალექსანდრა ლორია

სამოცი წელი გვაშორებს იმ ავბე-
 დითობას, როდესაც ტოტალიტარიზმის
 მძვინვარებას შეეწირა ქართველი ინტე-
 ლიგენციის საუკეთესო ნაწილი. დაღუ-
 პულ თანამემამულეთა შორის ერთ-ერთი
 მარადსადიდებელი სახელია **ევგენი მი-
 ქელაძე** — ზეგარდმო ნიჭით მადლცხე-
 ბული დირიჟორი, უნივერსალური მხა-
 ტერული ინტერესებით და მომწუსხვე-
 ლი არტისტიზმით აღჭურვილი დიდი
 ხელოვანი. გასაგებიცაა ის განსაკუთ-
 რებული ენთუზიაზმი, რომლითაც ამ

ტრაგედიის საიუბილეო საღამო გამარ-
 თა დიდი მანეტროს სახელობის სიმფო-
 ნიურმა ორკესტრმა მისი სამხატვრო
 ხელმძღვანელის და მთავარი დირიჟო-
 რის ვახტანგ მაჭავარიანის თაოსნობით.
 ევგენი მიქელაძის ხსოვნისადმი მიძღვ-
 ნილი, აწ გარდაცვლილ სახელოვან ქა-
 რთველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები-
 სავან შემდგარი — სიმფონიური მუსიკის
 დარბაზში აქლერებული ფართო პროგ-
 რამა ეროვნული კულტურის დიდ მოა-
 მავეთა მემორიალად წარმოგვიდგა.



ზ. ფალიაშვილის გენიალური ოპერა „დაისის“ უვერტიურით გაიხსნა კონცერტი-მემორიალი. მისი ტრაგიზმის ლირიკულ ანტითეზად შეევიგრძენით დ. არაყიშვილის უვერტიურა ოპერიდან „თქმულება შოთა რუსთაველზე“. კლასიკოსთა მუსიკის სევდიანი — მწუხარე კოლორიტი განმუხტა შ. მშველიძის სიმფონიურმა სურათმა — „მზის ამოსვლა“ და დ. თორაძის „ალალემე“ ბალეტიდან „გორდა“, სადაც ღირიჟორმა და ორკესტრმა ოსტატურად გადართეს აუდიტორია სინათლის და სილადის განწყობილებაში, წარსულის მარადიული ხსოვნის სიმბოლური გამოსახვით.

მემორიალური საღამოს დრამატურგიაში ღრმა კონტრასტის შთაბეჭდილება შექმნა ო. თაქთაქიშვილის სავიოლინო კონცერტმა (I ნაწილი), რომელიც შეასრულა პარიზის მ. ლონგის და ჟ. ტიბოს სახელობის მევიოლინეთა საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატმა ხათუნა თუშმალიშვილმა. ეს უაღრესად მელოდიზირებული, ეროვნული და რომანტიკული სულით აღბეჭდილი კომპოზიცია მაღალმხატვრული ინტერპრეტაციით წარმოგვიდგინა სოლისტმა; საგანგებო ყურადღებას იმსახურებდა ვიოლინოს ნაზი მღერადობის შინაგანი

ექსპრესია, პოეტურად ამადლებულ ფრაზირება (ინტროდუქციაში) და საჟო-დეკლამაციური და კანტილენური ხაზების ლირიკის სფეროში გაერთიანება (სონატური „ალეგროს“ დამუშავებასა და რეპრიზაში), რასაც მნიშვნელოვნად განაპირობებდა მაესტროს მიერ ბალანსირებული ორკესტრის (განსაკუთრებით ჩელოების და ვალტორნების) პარმონიული თანაჟღერადობა. სიმფონიური ტილოებში დაპირისპირებული ჩამწვდომი — ელევგიური მუსიკა აღიქმებოდა როგორც თავისებური — ეროვნული „სტაბატ მატერი“ (ქრისტესმიერი წამებული შვილის ცხედართან მღვთი მგლოვიარე დედის განზოგადებული სახე).

მემორიალის უკვდავსაყოფი ჰიმნის — ოპტიმისტური ტრაგედიის პათოსით გაიჟღერა ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის ჭეშმარიტმა შედეგებმა — ა. ბალანჩივაძის სიმფონიურმა სურათმა — „ზღვა“ და ა. მაჭავარიანის საბალეტო სუიტამ — „ოტელი“, სადაც ღირიჟორის არტისტულ შემართებასთან ერთად, აუცილებელია აღინიშნოს ორკესტრის ჩინებული ანსამბლურობა და სოლისტთა (კერძოდ, კონცერტმეისტერ-მევიოლინის, ფლეიტა-პობოის) ვიტრუოზულობა.



მეოთხედიანი სპექტაკლის განხილვა

აკაკი დვალისხილი

მოსკოვში, 1947 წლის მარტში, სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის თეატრის შენობაში, გაიმართა რუსთაველის სახელობის თეატრის გასტროლები.

1933 წლის ბრწყინვალე გასტროლების შემდეგ, („ლაშარა“, „ანზორი“, „ინტირნოსი“, „რდევა“, „თეთნული“) თეატრმა სერიოზული ცვლილებები განიცადა. ბუნებრივია, თეატრალური მოსკოვი დიდი ინტერესით ელოდა გასტროლებს, კერძოდ, განმაურებულ სპექტაკლებს „ოტელოს“ და „დიდ ხელმწიფეს“.

კვირა დღით დაინიშნა „ოტელო“, მოსკოვის ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებისათვის. თეატრის ფოიე ნამდვილი პარად-ალე იყო. ვის არ ნახავდით;

სპექტაკლი იდუმალი მოლოდინით დაიწყო. ოტელო — აკაკი ზორავას სცენაზე შემოსვლას დარბაზი თავშეკეპებული ტაშით შეხვდა. დოქების სასახლეში ოტელოს მონოლოგი გაისმა:

„სიდარბაისლით, ძლიერებით სახელგანთქმულნი,

კეთილშობილნი და სულდიდნი უფაღნი ჩემნი!“

ულამაზესმა ბარიტონმა, მუსიკალურ მელოდიასავით გაიჟღერა დარბაზში, მოხიბლა და სმენად აქცია მაყურებელი. ეს მონოლოგი იყო სპექტაკლის კამერტონი. თეატრის დარბაზში სადღესასწაულო ატმოსფერომ დაისადგურა.

მეორე მოქმედება. კუნძული კიპროსი. აქტის დასასრული.

იაგო — აკაკი ვასაძე ამჟღავნებს გუ-

ლის ნადებს, იბადება ტრაგედიის ინტრიგა:

იაგო — „მაშ დეზდემონას სათნოებას შე ფისად გავხდი, მის სიკეთეზე ბაღეს მოვქსოვ და ამ ბაღეში გაეაბამ ყველას!“

დიდი ოსტატობით და არტიტული ბრწყინვალეობით წარმოთქვამდა შექსპირის ამ სტრეიქონებს მსახიობი, ბოროტი ზრახვა კულმინაციას აღწევს:

იაგო — შევებას მოუესპობ, მოუესპობ სრულად მოსვენებას, ჭკუიდან შევში!“

და იწყებდა სიმღერას, რომლის ტესიტურა ბევრ დრამატულ ტენორს შემურდებოდა — „ჯარისკაციც ხომ კვდება...“ სიმღერის დროს დაშნას ოსტატურად ჩაარჭობდა იატაკში და მასზე არტიტული ქესტით გატყორცნილ ქუდს ჩამოაცვამდა. გაშლილ მოსასხამით კასრებს შორის კმაყოფილი წამოწვებოდა და აგრძელებდა სიმღერას „სოფელს... სოფელს რას გამორჩება.“

ეს სცენა იყო ისეთი ოსტატობით, არტიტისტიზმით და ემოციური მუხტით გაჟღენთილ-ჩატარებული, რომ მოხიბლულმა მაყურებელმა ხანგრძლივი ტაშით გააცილა მსახიობი. ფარდა დაიხურა.

მესამე აქტი. პირველი სურათი. ოტელოსა და იაგოს სცენა.

იაგო მავრის სულში ეკვიანობის შხამს თესავს, სცენამ ბრწყინვალედ ჩაიარა, ეს იყო ქართული სამსახიობო სკოლის ხელოვნების ზეიმი.

იწყება მეორე სურათი.

ოტელო — მანც რა ვითხრა? იაგო — მითხრა, ვითომ იგი მასთან... არ ვიცი როგორ ავიხსნათ...

ოტელო — სთქვი, სთქვი!



იაგო — წოლილა.

ოტელო — მასთან წოლილა?

იაგო — დიად, დიად, მასთან, მის გვერდით.

ენობრივი ბარიერის მიუხედავად, ყველაფერი გასაგები და მომხიბლავი იყო. ქართული სცენური სიტყვის ხმოვანება, მსახიობის პლასტიკა, სცენის შინაგანი რიტმული განვითარება. უკიდურესად თავშეკავებული ტემპერამენტი, რომელიც აფეთქების ზღვარზე იყო ყოველ წუთს. დამახული დარბაზი სულგანახული უსმენდა.

ოტელო — წოლილა მასთან, იმის გვერდით! ოჰ, უნამუსოვ? ხელსახოცი! უნდა გამოტყდეს და ამის სამაგიეროდ

.....

მე სიტყვები კი არ მალეულებს, არა, ცხვირები, ყურები, ტუჩები... ეს განა შესაძლოა? გამოტყდა... ხელსახოცი... ოჰ, სატანა!..

დაეცა გულშემოყრილი.

და როდესაც იაგო გონებაწართმეულ, იატაკზე წაქცეულ ოტელოს ქორივით თავზე წაადგა (კოტე მარჯანიშვილის ბრწყინვალე მიზანსცენა), გამარჯვებულმა მკერდზე ფეხი დაადგა და წარმოთქვა.

იაგო — ჩემო წამალო, გასჭერ, გასჭერ!..

თავი მალა ასწია, მაყურებელს გაბრწყინებული თვალები შეანათა, განაგრძო ტექსტი, რომელიც უკვე არავის ესმოდა. ტაშისა და შემახილების ნიაღვარმა ლამის წააღწია დარბაზი.

მეოთხე აქტი. სასწაული სპექტაკლის ფინალში მოხდა, როდესაც ოტელო დეხდემონას დაახრჩობს და ბუღუარის მძიმე ფარდას მტკიცედ დახურავს, ფარდის წინ იდგა ჭკუაზე გადასული მავრი. უაზრო თვალებით ათვალაიერებს მაყურებელთა დარბაზს. სამარისებური სიჩუმე იდგა, სიკვდილმა დაისადგურა. მოულოდნელად გაისმის კარებზე ბრახუნი, შემკრთალი მავრი გარბის სცენის მარცხენა მხარეს, სადაც აღმოსავლური ინტერიერი არის მოწყობილი და თითქოს დამალვას ლამობს მუთაქებ-

სა და ბალიშებში. კვლავ ძლიერი ენობრივი ხუნი და ემილიას ხმა „ბატონო ხემა კარი გააღეთ“... ყოყმანის შემდეგ, წელმოწყვეტილი მავრი მიდის კულისებში და ემილიასთან (თამარ ჭავჭავაძე) ერთად ბრუნდება.

ემილია — კასიოს ვენეციელი ახალგაზრდა მოუკლავს ერთი,

— მკვდარს როდერიგო ჰქვია თურმე“.

გონებაარეული და ბავშვივით დამნაშავე ხალიჩაზე, მუთაქასა და ბალიშებში ჩაშვდარი ოტელო უხალისოდ აგრძელებს დიალოგს ემილიასთან.

.....

სცენაზე შემოდიან მონტანო, გრაციანო და იაგო. დიალოგი, რომელიც მიმდინარეობს იაგოს, ემილიასა და გრაციანოს შორის, თანდათან იძაბება და როდესაც შემფოთებული ემილია შეპყვიერებს.

ემილია — როგორ! კასიოს მისცაო მან ხელსახოცი? არა და არა!

ვაი ჩემს თავს, მე ვიპოვე და მივეცი ჩემს ქმარს“.

იაგო — სტყუი, მიქარავ! ამ დამახული დიალოგის მსვლელობისას, ფონად ისმოდა მუთაქებზე ჩამძვრალი, ოთხად მოკეცილი ოტელოს რეპლიკები და გმინვა, რომელიც თანდათანობით იზრდებოდა.

ემილია — არ ვტყუი, ზეცის მადლს ვფიცავ! მართალს გიცხადებთ.

აქა მდგომნო! ოჰ, კაცის მკვლელი, ჭკვა დაკარგული.

ეს უტვინო რა ღირსი იყო იმ მშვენიერ, სათნო ცოლის.

ეს იყო მწვერვალი. ოტელო დარწმუნდა მის მიერ ჩადენილ ტრაგიკულ შეცდომაში.

ოტელო — აკაკი ხორავა განწირული ხმით, ქარიშხალივით ავანსცენაზე გაიჭრა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, საორკესტრო ორმოში უნდა გადაჩხილიყო. ზედ რამბას ფეხი მიაბჯინა და შედგა. ენით აღუწერელი „ბლაილი“ აღმოხდა მის სხეულს.

მთელი მოქმედების მანძილზე ისე



იყო მონუსხული მაყურებელი, რომ ადამიანის ამ შემზარავი ხმის გაგონებისას, აფეთქებას რომ გავდა, ქვეცნობიერად შეუმჩნევლად ფეხზე წამოდგა მთელი დარბაზი... თვალცრემლიანმა მავრმა წარმოთქვა:

— ენით უთქმელო ავაზაკო...

და თვალი გაახილა, ოტელი — აკაკი ხორავამ დაინახა, რომ მთელი დარბაზი ფეხზე დგას — მსახიობი დაიბნა, აღარ იცოდა რა მოემოქმედა.

ამ დროს იჭექა დარბაზმა სწორედ იმ რევისტრში, როგორც ოტელმომ შეაფასა საბედისწერო შეცდომა. მთელი დარბაზი, იარუსები, რომელიც მოსკოვის თეატრალური ახალგაზრდობით იყო გადაჭედოლი, ქუხდა: ბრავო! ბრავო!

ბრავო ხორავა! ბრავო ვასაძე!
ბრავო გრუზია!

ფარდა ოცჯერ გაიხსნა. მაყურებელი ზეიმობდა თეატრის დღესასწაულს.

შემდეგ კულისები. მე შორიახლო მოკრძალებით თვალს ვადევნებდი და მოწმე ვიყავი, როგორი მოწიწებით და პატივისცემით მიდიოდა რუსული ხელოვნების ელიტა და ულოცავდა გამარჯვებას აკაკი ხორავას და აკაკი ვასაძეს.

სცენის მუშებმა დეკორაცია აალაგეს სტუმრები გაიკრიფნენ. კარებს მივაშურე, ქუჩაში გავედი. პუშკინის ქუჩა თეატრალური ახალგაზრდობით იყო სავსე. ისინი აკაკი ხორავას და აკაკი ვასაძეს ელოდებოდნენ. ცნობისმოყვარეობამ დამძლია.

რამდენიმე ხნის შემდეგ აკაკი ხორავა გამოვიდა... ტაში, შემახილები: ბრავო, ბრავო ხორავა და მოულოდნელად აიტაცეს ხელში და პირველად ვნახე აკაკი ხორავას შეშინებული თვალები...

მეგრამ მისი თხოვნა არავის ესმოდა, ამხედრებული ახალგაზრდობა დაეშვა

პუშკინის ქუჩაზე სასტუმრო „მონსიუი-საკენ“. ისევ გაიღო კარები და ბატონი აკაკი ვასაძე გამოვიდა, კვლავ შემახილები... ბრავო, ბრავო ვასაძე, ბრავო იავო! სცადეს აეტაცათ, მეგრამ აკაკი ვასაძე არ დამორჩილდა და მჭიდრო რკალით გარშემორტყმული, ახალგაზრდობასთან ერთად დაეშვა სასტუმრო „მონსიუი-საკენ“. მოშორებით ამ სანახაობას თვალყურს ადევნებდა, ჩვენი დროის უდიდესი მსახიობი ვასილ კაჩალოვი და მისი მეუღლე მსახიობი ნინა ლიტოვიცევა. აქვე ნახავდით: ნიკოლოზ ტიზონოვი, სერგი მიხალკოვი, პავლე ანტოკოლსკი, ოლდა კნიპერ-ჩეხოვა, ელენე ტურჩანინოვა, ალისა კოონენი, რეჟისორი თაიროვი, ალექსანდრა იაბლოჩინა, ელენე გოგოლევა, დარია ზერკალოვა, გალინა ულანოვა, ტატიანა ვერესლოვა, მარინა სემიონოვა, ციცილია მანსუროვა, დარია ბაბანოვა, სოფია ვიანციტოვა, ვასილი კაჩალოვი, სოლომონ მიხეულსი, რუბენ სიმონოვი, ივანე ბერსენიევი, მიხეილ ცარიოვი, სერგეი ობრაზცოვი, ახალგაზრდა არკადი რაიკინი, მიხეილ მოროზოვი, პაველ მარკოვი, ი. ალტმანი, გ. ბოიაჯიევი, ტიშლერი, მიხეილ კედროვი, ვაგრამ ვალარშინი, იოსებ თუმანიშვილი, ვლადიმერ კანდელაკი, ირაკლი ანდრონიკოვი, გიორგი მდივანი, ტაისა სავა და სხვა მრავალი თეატრისა და კინოს მოღვაწე.

სასტუმროსთან ერთხელ კიდევამოხატა თავისი აღფრთოვანება ამ ორი ზუმბერაზი მსახიობის მიმართ ახალგაზრდობამ, რომელიც კიდევ დიდხანს იღვა და შთაბეჭდილებას უზიარებდა ერთმანეთს თვალებგაბრწყინებულ.

ეს სანახაობა ჩემთვის განუმეორებელი აღმოჩნდა.

შპს „ხელოვნების“ 1997 წლის საკითხავი

ისტორიის საკითხავი, თანამედროვეობა, ხელოვნება, ფილოსოფია

ანდრიაძე დავით — შეტასურათის პარადიგმა („შავი კვადრატი“, როგორც რიცხვული სხეულის წული და „სიკვდილის ფორმა“)	7-8-9
ბარათელი ბესიკ — ვაჟა-ფშაველასა და არეოპაგიტული მოძღვრების ზოგიერთი ესთეტიკური ასპექტის მსგავსება-განსხვავების შესახებ	7-8-9
გულიაშვილი ნანა — ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების საკითხი არჩილ ჭორჭაძის ესთეტიკაში	7-8-9
დოლიძე ნანა — თვითშენარჩუნების მაღალი ინსტინქტი	7-8-9
მიქაუტაძე მარინა — „ყველაფერს დამცველი და დარაჯი სკირდება“ (სერგეი მესხის თეატრალურ-კრიტიკული მოღვაწეობა)	7-8-9
წერეთელი ირმა — არნოლდ გელენის ანთროპოლოგიური მოძღვრება	1-2-3

ფიქსონა, დიალოგი, ინტერვიუ

ინტერვიუ — შ. თუმანიშვილთან (1989 წ. 23 დეკემბერი)	4-5-6
შოთა გლურჯიძე — არჩევანის თავისუფალი ნება უნდა გქონდეს (ინტერვიუერი მანანა ტურიაშვილი)	7-8-9

თეატრი, დრამატურგია

ახალგაზრდა დრამატურგთა „ბიჭვინთის და ქობულეთის სემინარი“	4-5-6
გვრიტიშვილი ელენოზრა — გერპარტ ჰუპტმანის შემოქმედებითი სპეციფიკისათვის	7-8-9
გურაბანიძე ნოდარ — სამყარო თეატრალის თვალთ	1-2-3, 7-8-9
დვალიშვილი აკაკი — მეგობრის გახსენება (ფარნაოზ ლაპიაშვილი)	1-2-3
დვალიშვილი აკაკი — მოგონებები	4-5-6
თუმანიშვილი მიხეილ — „გემი იძირება“	4-5-6
კიქნაძე ვახილ — ტრაგიკული ბედი თეატრისა (ქართული თეატრის ისტორია)	4-5-6
კიქნაძე ვახილ — სათეატრო კულტურა მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში (ქართული თეატრის ისტორია)	7-8-9
მანონი ოქტავ — თეატრი და შეშლილობა (თარგმნი მარინა ვასაძემ)	1-2-3
ნეიმატაძე აფლატუნ — თურქული თეატრის გვირგვინი (მსახიობი ჯუნეიტ გოქჩერი. ე. გუგუშვილის შესავალი წერილით)	4-5-6
ტურიაშვილი მანანა — „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ (კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე)	4-5-6
ქურციკაშვილი ლევან — „ჩაწვეთებულმა ჩემგან შხამმა ხომ გასტრა მავრზედ?“ (მედიკოსის შენიშვნები)	1-2-3

პიესები

გოდერძიშვილი თამაზ — ცხოვრება, რომელსაც არა შეამღერებს სიკვდილი	1-2-3
დოიაშვილი მანანა — სამს პლუს სამი	7-8-9
მურუსიძე მამუკა — ფრთამოტეხილი ანგელოზები	7-8-9
ხოლომანაშვილი ირაკლი — იყო ერთი სოფელი	4-5-6



მათიშვილი ირმა — „იმერეთის“ სერია დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში	4-5-6
მეტრეველი ევა — დავით კაკაბაძის 1920 წელს შესრულებულ კომპოზიციათა მიმართება ფრანგულ კუბიზმთან	1-2-3
ნათიძე თამაზ — ლონგინოზ სუმბაძის გახსენება	1-2-3
ოსეფაშვილი ლალი — ღმრთისმშობელი ყრბითურთ — თავფურცლის კომპოზიცია ჭრუჭის ოთხთავიდან	4-5-6
ხეხნაიძე თინათინ — ალექსანდრე ბანძელაძის აბსტრაქტული სურათები	4-5-6
ციცქარიშვილი სალომე — გივი ყანდარელის გობელენები	4-5-6
ჭიჭინაძე იზოლდა — სახარების მხატვრული გაფორმების ეროვნული თავისებურებანი XIII-XIV სს. მიწანაზე (მოქვის ოთხთავი)	4-5-6

მუსიკა, კომპოზიციები

ანდრონიკაშვილი-ებრაღიძე ემა — პაატა ბურჭულაძე თბილისში	7-8-9
გარაკანიძე ედიშერ — რამდენიმე მოსაზრება ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის შესახებ	1-2-3
კახიძე თეონა — მუსიკის როლი რადიოში	7-8-9
ნადარეიშვილი მარია — ოლივიე შესიანის ერთი მხატვრული პრინციპის შესახებ	7-8-9
სუბიაშვილი მაგდა — მე-19 საუკუნის მოღვაწეთა ბრძოლა ძველი ქართული საეკლესიო ვალობის გადასარჩენად	7-8-9
შილაკაძე მანანა — ქართული მუსიკალური ტრადიციები და ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის პრობლემა	7-8-9

კინო, რადიო, ტელევიზია

აგიაშვილი მაია — ტელესერიალი — ნაცნობი ყოველდღიურობიდან თავის დაღწევა	7-8-9
დოლიძე ზვიად — ევროპული ვესტერნი	1-2-3
თვართქილაძე ლია — ჟორჟ მელიესი (კინოკორიფეები)	4-5-6
იბერი ელდარ — წარმოსახვის თეატრი — რადიო თეატრი	4-5-6
ლითანიშვილი ოთარ — ფილმ „ლაზარეს თავგადასავალის“ არქიტექტონიკა	1-2-3
მირცხულავა რუსუდან — რამოდენიმე მოსაზრება კინოს შფოთიესული კათარზისის შესახებ	4-5-6
სულაძე ნინო — დევიდ მარკ გრიფიტი (კინოკორიფეები)	4-5-6
ჭიჭინაძე ლია — ეკრანული სახე და კათარზისის პროვოცირების ფორმები	7-8-9
ხატიაშვილი თეო — ფარაჯანოვის მითოლოგიურ-მეტაფორული სამყარო	1-2-3
ხატიაშვილი თეო — „მე ვეძებ ცხოვრების ფრესკებს“... (ფარაჯანოვის შემოქმედება თანამედროვე მითოსური ერის პრიზმაში)	4-5-6

გადაეცა წარმოებას 20.11.97.
 ხელმოწერილია დასაბუქდად 27.02.98.
 ქალაქის ფორმატი 70X108^{1/16}
 ფიზიკური ნაბეჭდი-თაბახი .11,5
 სააღრიცხვო-საგამომცემლო 18,9
 შეკვეთა 1543. ტირაჟი 250.

19150/1

