

F567  
1995

ՀԱՅԿԵՆԻ  
ՈՒՆՈՒԹՅԱՆ

Երասրահ  
և

5-6  
1995

Մեծագրություն



# თეატრი



# ცხოვრება

სამართლმეტს თეატრის მონაწილეთა კავშირი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ეთერ გუგუშვილი,  
ნოდარ გურაბანიძე,  
ვასილ კიკნაძე,  
მარია კობახიძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რობერტ სტურუა,  
ნინო შვანდირაძე,  
თემურ ჩხეიძე,  
თამაზ ზილბაძე.

პასუხისმგებელი მდივანი  
მამუკა ბერძენიშვილი

5-6

1995

საქართველო  
დაკავშირებული





# შინაარსი

<b>სკეპტაკლები</b>	7
ნაღა შალუტაშვილი — და ისევ სიყვარულზე	3
დაუსწრებელი დიალოგი	7
მარინა კამინსკაია — როდესაც ქვეყანა იბზარება, ხელიკები არ თვლემენ	11
გიორგი აბაჯანი — თანამებედლაშე	13
სულელთა მსოფლიო თეატრი	17
<b>რეკლია</b>	
ვასილ კიკნაძე — ტყულის თქმასაც ნიჭი უნდა!	18
<b>მემუარები</b>	
გიგა ჯაფარიძე — სადაც საჭირო ვიყავი (დასაწყისი)	21
იაკობ ტრიპოლსკის სახელობის ფონდი	43
<b>ისტორია</b>	
ანდრო ბიწაძე — კოტე შარჯანიშვილის და — დედა ფამარი	44
მამუკა ბერძენიშვილი — ელისაბედ ორბელიანი	60
მამუკა დოლიძე — აზროვნება და შემოქმედება როგორც ცოცხალი არსი (დასასრული)	75
ლიდია გრიშელიოვა — თანამედროვე იაპონური თეატრი (დასასრული)	89
<b>კორტრები</b>	
გუბაშ მებგრელიძე — შემოქმედის გზა	95
ნანა ღვინეფაძე — საიამზეო საგადლობელი	102
ნინო გულაშვილი, სიკო ვადაცკორიას	108

სპექტაკლები

ნადია ზალუტაშვილი

და ისევ სიყვარულზე...

ქართული კომედიის ჩინებუ-  
ლი ოსტატის კიტა ბუაჩიძის სა-  
ხელი საკმაოდაა ცნობილი. მის-  
მა კომედიებმა ღირსეული შე-  
მოქმედებითი ადგილი დაიმკვიდ-  
რეს მრავალი თეატრის რეპერ-  
ტუარში. კ. ბუაჩიძის კომედიები,  
ერთი შეხედვით, თითქოს უბრე-  
ტენიო და მსუბუქია, მაგრამ ამ  
სიმსუბუქის მიღმა ღრმა აზრები  
და ზნეობრივი პრობლემები იკ-  
ითხება. ამიტომაც, მათ ხშირად  
კრძალავდნენ.

„გავისვენოთ ჩვენი ახალგაზ-  
რეობა“ („ამბავი სიყვარულისა“)  
უფრო ბედნიერი აღმოჩნდა, იგი  
წარმატებით იღვმებოდა კ. მარ-  
ჯანიშვილის სახელობის თეატრ-  
ის სცენაზე და იგლიტა ბოს-  
ტოლანაშვილის როლში შესანი-  
შნავმა მეღვინე ჯაფარიძემ უდი-  
დეს წარმატებას მიაღწია, შექმნა  
ქვეშაობრივად მაღალმხატვრული  
სახე...

თეატრი, ამჯერად, კვლავ და-  
უბრუნდა ამ ნაწარმოებს. სპექ-  
ტაკლის დამდგმელი გიორგი  
თოდაძე არაერთი აღიარებული,  
საინტერესო სპექტაკლის ავტო-  
რია. მისი ყანრობრივი ინტერე-

სის არეალი საკმაოდ ფართოა,  
მაგრამ კომედია მაინც ყველზე  
სიეტად იზიდავს, თანტაზას  
ფრთებს უშლის და აძლიერს ა-  
შუალებას ფართოდ გამოიყენოს  
თავისი რეჟისორული შესაძლე-  
ბლობანი...

ამჯერად მის მიერ დადგმული  
სპექტაკლი მდიდარია მუსიკით,  
საესკა კომიზშითა და მხიარულ-  
ებით. წარმოდგენა წარსული  
ცხოვრების ერთ პატარა უკრეფ-  
ში, სტადიონზე, სპორტსმენთა  
წრეში მიმდინარეობს. მხატვარ-  
მა უ. იმერლიშვილმა შექმნა  
სტადიონის და მისი გარემოს სა-  
ინტერესო ექსტერიერი — ნათუ-  
რებით დამშვენებული თალი, იმ-  
დროისათვის ტრადიციული  
„მცურავისა“ და „მენიჩბე ქაღა-  
შვილის“ სკულპტურები, ველო-  
სიპედები — გარკვეულ სპორ-  
ტულ ატმოსფეროს ქმნის.

სპექტაკლში მუსიკას, მართ-  
ლაც, სერიოზული ფუნქცია ატვს  
მინიჭებული. მთელი წარმოდგე-  
ნის მანძილზე დარბაზში იფრქ-  
ვივა გ. ტაბიძის, ნ. გაბუნია,  
ე. ჰელიძის, თ. პაპიძის შესანიშ-  
ნავი მუსიკები. რეჟისორის

საქართველოს  
საბჭოთაო  
საზოგადოებრივი  
საბჭოთაო



დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ კვარტეტი „ნოსტალიგია“ (ც. კოხიაშვილი, ი. შულღიაშვილი, თ. პაპიძე, ჯ. მონიავა) ხელოვნურად ჩასმული ნომრების შთაბეჭდილებას კი არ ტოვებს, არამედ თვით სპექტაკლის ქსოვილიდან გამომდინარეობს და ორგანულად ქმნის მუსიკალური კომედიის მიმზიდველ ატმოსფეროს, ხსნის ბარიერს სცენასა და დარბაზს შორის.

გ. თოდაძემ ეს პიესა დადგა როგორც მხიარული ამბავი სიყვარულზე, სიყვარულზე — მსუბუქზე, კომიკურზე, რომელშიც მსახიობები ამ გრძნობას თითქოს ოდნავ ეხებიან და იგი ერთგვარ მხიარულ, თავშესაქცევ თამაშად გაუხდიათ...

ამიტომაც, ბევრი სცენა იმპროვიზაციას ჰგავს. აი, ახლა, ჩვენს თვალწინ იქმნება კურიოზული ურთიერთობანი, მსახიობი — გმირები თამაშობენ ამ ურთიერთობებს და ოდნავ განზე გამდვარნი ირონიით უყურებენ პიესის პერსონაჟებს.

ამგვარ გადაწყვეტას, თავისთავად ცხადია, ერთიანი რიტმი სჭირდება და ამ რიტმს მსახიობები გრძნობენ, თითქმის არც ერთ სცენაში არ ღალატობენ მას, „ერთი ამოსუნთქვით“ სურთ მოგვიგონონ წარსული თაობის უღარდელი, თითქმის უზრუნველი ახალგაზრდობა.

ვჭირალა და მომხიბვლელი ნაყინის გამყიდველი იამზე მატაბელი ნ. გელაშვილის შესრულებით, ახალგაზრდა მსახიობი მსუბუქია, პლასტიური, კოპწია და მიმზიდველი. თავის თავყანის-მკემლებს სპექტაკლში დადგენილი კანონის მიხედვით ეთამაშე-

ბა. მისი სიყვარულიც ახალგაზრდა ლამაზ სპორტსმენ-სტუდენტ მუშკუდიანისადმი (ვა. ძოწენიძე) ერთგვარი თამაშია. ეს ახალგაზრდული დუეტი საგნება ხალხით, მათი სიყვარული მსუბუქია და გულუბრყვილო...

იამზეზე შეყვარებულია ვიფხვია გაბიდაურიც. ეს გრძნობა გ. გოგიჩაიშვილისათვის ბობოქარი გრძნობების გამოხატვის წყაროა. ახალგაზრდა მსახიობი სულ მოძრაობაშია, ხტის, ყვირის, ან დარცხვენელი ქალიშვილის წინ შეშინებული უკან იხევს და ყველაფერს ერთი ამოსუნთქვით აკეთებს. გ. გოგიჩაიშვილი უთუოდ პერსპექტიული მსახიობია, მაგრამ ჯერ კიდევ ახალგაზრდას ღალატობს ზომიერების გრძნობა, ამიტომ ზოგან აჭარბებს და ხმარობს — რა ერთ ფერს, სცენურ საშუალებებს იმეორებს, რაც ერთფეროვან ხდის ამ გულუბრყვილო, პირველი გრძნობით თავბრუდახვეულ ყმაწვილს. ალბათ, ფერების გამდიდრებით, გრძნობათა გადასვლების უფრო რელიეფურად წარმოჩენით, მსახიობი უფრო მეტს მოიგებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ექვთიმე ქათამაძის როლი მსახიობ ი. დვალისშვილისათვის მთლად მომგებნიანად არ უნდა ჩაითვალოს, გამოცდილი ოსტატი მოხერხებულად სძლეეს სიძნელეს და ჩვენს წინ ხანდაზმული, მაგრამ გულით ახალგაზრდა შეყვარებული დოცენტი წარმოსდგა.

დ. დვალისშვილი ირონიულია თავისი გმირის, მისი „გრძნობების“ მიმართ, მონახული აქვს კომიკური სიტუაციები, დეტალები, რაც სიცილსაც იწვევს, ან-



ასთან თანაგრძნობას ამ დადლი-  
ლი და ბედუკუღმართი კაცისად-  
მი, რომელსაც მთელი სიცოცხ-  
ლის მანძილზე არც ოჯახი ჰქო-  
ნია და არც საკუთარი ჭერი. ამ  
როლში ბევრია სახიფათო ადგი-  
ლები, რომლებიც მსახიობს მა-  
ყურებელზე თამაშისაკენ უბიძ-  
გებს, მაგრამ გამოცდილმა მსახი-  
ობმა მოხერხებულად აუარა გ-  
რდი ამ ცდუნებას და არც ერთ  
სცენაში არ უღალატია ზომიერ-  
ებისთვის, გამოიწვია მაყურებ-  
ლის თანაგრძნობა და გულღია  
სიცილი...

ივლიტა ბოსტალანაშვილის  
როლი მ. ჯაფარიძის შემდეგ  
მსახიობ ბუხნიკაშვილისათვის  
სერიოზულ გამოცდას წარმოად-  
გენდა, ახალგაზრდა მსახიობმა  
ამ როლის გახსნაში თავისი სა-  
კუთარი ორიგინალური გზა აირ-  
ჩია. მისი ივლიტა მარტო შეში-  
ნებული, უკიცი გოგონა კი არ  
არის, არამედ ქათამაძის ავტო-  
რიტეტში შეყვარებული, არცთუ  
ისე სულელი და პრაქტიკული  
გოგონაა, რომელსაც დოცენტის  
ცოლობა დიდად იზიდავს. ივ-  
ლიტა-ბუხნიკაშვილის ლაპარაკის  
მანერა, მიმიკა ყველაფერი ორ-  
განულია და სპექტაკლის საერ-  
თო სტილთან შეხამებული, ისიც  
„შეყვარებულია“ და მისი „სი-  
ყვარულიც“ ოდნავაა მოხაზული.  
ამ სპექტაკლში ხომ ნამდვილ,  
ღრმა სიყვარულზე ლაპარაკიც  
კი ზედმიტარა, ყველა ჩართულია  
მხოლოდ თამაშში.

სპექტაკლის ყველაზე მნიშვ-  
ნელოვანი წარმატებაა ქ. კიკნა-  
ძის კოკონა. ნიჭიერმა მსახიობ-  
მა ამ როლით კიდევ ერთხელ  
დაგვანახა სახასიათო მსახიობის  
რამდენ შესაძლებლობებს ფლო-

ბს იგი. ქ. კიკნაძე თითქოს არა-  
ფრისაგან ძერწავს ცხოვრებისეულ  
ულ ჟანრულ სახეს. პირველსავე  
გამოჩენისას მისი გარეგნობა  
ქვეყნის მანერა — დარბაზში პო-  
მერულ სიცილს იწვევს.

ნაყინით მოვაჭრე კოკონა-კიკ-  
ნაძე პრეტენციოზულია, მასაც  
ჰყავს თავისი თაყვანისმცემლები,  
სჯერა თავისი მომხიბვლელობი-  
სა და მისი გარეგნობის ამ გრძ-  
ნობასთან სრული შეუთავსებ-  
ლობა დარბაზში მხიარულ სიცი-  
ლს იწვევს. კოკონა-კიკნაძის მა-  
ნერულთბა, თავდაჯერებულობა,  
სერიოზული სახე კომიზმის წყა-  
როდ იქცევა და დარბაზის აპ-  
ლოდისმენტებს იწვევს.

ვიმეორებ, თავისი საყურად-  
ღებო სახასიათო ნიჭის მეშვეო-  
ბით ნიჭიერმა მსახიობმა შექმნა  
ცოცხალი, ჭეშმარიტა ორგანიკ-  
ით გამსჭვალული მაღალმხატვ-  
რული სახე, რომელიც სპექტაკ-  
ლის წარმატებას დიდად უწყობს  
ხელს.

მ. წ. „სტილიაგა“ გოგოს ხელ-  
ში თავისი არაორდინალური  
კომედიური მონაცემები გამოამ-  
ქლავნა ბ. ბერიკაშვილმა, თუქ-  
ცა ზოგან ზომიერება ლალატ-  
ობს, რაც ადვილი გამოსასწო-  
რებელია.

სევერიან ადონაიას საინტერე-  
სო სახე შექმნა ი. გოგიჩაიშვი-  
ლმა — ამ ადამიანს არ დავიწყ-  
ებია ძველი პრივილეგიები, წა-  
რსულით ცხოვრობს და რადგან  
ძალაუფლება ჩამოართვის, და-  
ბეზღებითა და წვრილი ინტრიგა-  
ნობით კმაყოფილდება. სიარუ-  
ლი, ლაპარაკის მანერა მსახიობს  
ეხმარება შექმნას მკვეთრად უა-  
რყოფითი კომიკური გმირის სა-  
ხე. მშვენიერია ქ. კიკნაძის და



ბ. გოგიჩაიშვილის დუეტი, აღონა ას არშიყობის სცენები, რომეოთა უღერადობას აძლიერებს ქ. კიკნაძის ჭეშმარიტი იუმორით სასე პრანჭვა. სპექტაკლის საერთო სტილში უღერს მილიციების უსიტყვო სახე ი. თინათინის მკარლავით. ჭეშმარიტი ხალხური იუმორითაა გამსჭვალული იოსაძის მიერ განსახიერებულ მახუცი ზაქრო.

სპექტაკლს საერთო ტონს აძლევს ჯ. მონიავას კომენტატორი, ნიკერი მსახიობი ამ წარმოდგენის ორგანიზაციის დირექტორი. იგი ელენტიური, მიმზიდველი, თავისი ირთხილი კომენტარებით, ღიმილით, სიცილითა და სიმღერით კრებს სპექტაკლს, ამბავს სიყვარულზე, იმას, რაც, რომელიც თქვამდა ჩვენი მამებისა და პაპების ცხოვრებაში მოხდა.

„ამბავი სიყვარულისა“ ახალგაზრდობისა და ახალგაზრდულ სპექტაკლია. ახალგაზრდებს, შე-

საძლოა ჯერ კიდევ აკლიათ გამოცდილება, მაგრამ მათ აქვთ ის, რაც ყველაზე მთავარია — გულწრფელობა და უშუალოება. დანარჩენს კი, დრო და პროფესიული სრულყოფა მოუტანთ, და კი კარგი იქნება, თუ ისინი მეტ ყურადღებას მიაქცივენ მეტყველებას.

სპექტაკლი „გავისენოთ ჩვენი ახალგაზრდობა“ („ამბავი სიყვარულისა“, წარმატებით სარგებლობს. მაყურებელი თითქოს იხივებს და მადლიერია თეატრის, რომელმაც, ამდენი სიმწიფის მიუხედავად, თითქმის შეუძლებელი შესაძლო და უპრეტენზიო, მსუბუქად აჩუქა უფროსებს თავისი უდარდელი სიყმაწვილის განსენება, ახალგაზრდებს კი გაახსენა, რომ მათი უფროსებიც იყვნენ ახალგაზრდობა, იცოდნენ სიყვარული, თავშეუკავებელი გატაცება და ისინაც იყვნენ შეყვარებულები.

# დაუსწრებელი დიალოგი

თბილისის საერო — მეტეხის — თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა სანდრო მრევლიშვილმა ერთობ საუურადღებო ეპატრალური ინციდატივა გამოიჩინა, რომელსაც პირობითად „ოქროს საწმისის ნაკვალევზე“ ჰქვია. ეს გულისხმობს სხვადასხვა ქვეყნების თეატრებთან შემოქმედებით თანამშრომლობას. თანამშრომლობა დაიწყო — სტამბოლის მუნიციპალიტეტის თეატრთან ერთად. მათ წარმოდგინეს სპექტაკლი ოქროს საწმისის თემაზე. როგორც ს. მრევლიშვილმა აღგვითქვამს, თანამშრომლობა გაგრძელდება საბერძნეთის, რუმინეთისა და შავი ზღვისპირეთის სხვა ქვეყნების თეატრებთან.

ავვისტოში სპექტაკლი წარმოდგენილი იქნა თბილისში. მაყურებელმა იგი თბილად მიიღო, თუმცა, გაჩნდა კრიტიკული აზრიც. ამიტომ სწორედ რეჟისორსა და კრიტიკოსს ვთხოვეთ გამოეთქვათ თავ-თავიანთი მოსაზრებები.

## სუთი შეკითხვა რეჟისორ სანდრო მრევლიშვილს

1. მიგაჩნიათ თუ არა, რომ თქვენმა თეატრალურმა წამოწყებამ საზოგადოებრივი რეზონანსი გამოიწვია?
2. პირველი და მეორე მოქმედება სხვადასხვა თეატრალური ხელწერით არის გადაწყვეტილი. როგორი იყო თქვენი მუშაობის პრინციპები?
3. რა პერსპექტივები აქვს თქვენს წამოწყებას. როგორია მისი ხვალისდელი დღე?
4. სპექტაკლში ჩვენს წინაშე მკაფიოდ წარმოჩნდა ორი თეატრალური სკოლა, !თეატრალური განათლების ორი პრინციპი. რა მოგცათ ორი თეატრალურა სკოლისა და პრინციპის სცენაზე თანაარსებობამ?
5. არ დაგიმალავთ, მაყურებლებში და სპეციალისტთა ერთ ნაწილში ოქროს საწმისის ისტორიული რაობის გადაწყვეტამ გავიკრევა გამოიწვია. რას იტყვით ამის თაობაზე?

1. სპექტაკლები საქართველოში ავისტოს შუა რიცხვებში გაიმართა. ეს თეატრალური ღონისძიებისთვის საუკეთესო დრო არ გახლავთ, განსაკუთრებით — თბილისისთვის. მიუხედავად ამისა. დარბაზი ხავსე იყო. თუ ვიმსჯელებთ პრესით, როგორც „თეორით“, ისე „შავით“, სატელევიზიო გადაცემებით, მრავალრიცხოვან ახლობელ თუ შორეულ ნაცნობებთან შეხვედრებით, სატელეფონო ზარებითა და ა. შ. — „ჩვენმა წამოწყებამ საზოგადოებრივი რეზონანსი გამოიწვია“.

რაც შეეხება პრემიერას სტამბოლში, არამარტო არგონავტების სვლა-გეზზე მდებარე ქვეყნების წარმომადგენელთა დასწრება, პრემიერის შემდეგ გამართული თათბირი, თანხმობა რამდენიმე ქვეყნისა პროგრამის შემდეგ ეტაპში მონაწილეობის თაობაზე — გვაფიქრებინებს, რომ პროგრამა „ოქროს საწმისი“, შესაძლოა, იქცეს მნიშვნელოვან მოვლენად XX საუკუნის დასასრულის



მსოფლიო თეატრის ისტორიაში. დარწმუნებით შემიძლია გითხრათ, რომ ჩვენს ქვეყანაში წამოწევაში ფართო საერთაშორისო მასშტაბი მიიღო.

2. როგორც მოგესხნებათ, პროგრამა „ოქროს საწმისი“ გულისხმობს ერთ, დიდ წარმოდგენაში (რომელსაც საფუძვლად „არგონავტიკა“ ედება) სხვადასხვა ენოვანი, სხვადასხვა მხატვრული სკოლისა და ტრადიციის თეატრების თანამონაწილეობას. ბუნებრივია, აქ განსხვავებული ხელწერაც იგულისხმება. ეს ოთხი საქმეა და ორგანიზაციულ-მხატვრული პრინციპები შემოქმედებითი პროცესის დროს იბუნება და იხვეწება. ამჯერად ავირჩიეთ სრული დამოუკიდებლობის გზა. ჩვენ-ჩვენი „თითო მოქმედება“ დამოუკიდებლად შევქნებით, რა თქმა უნდა, მახიობების თანამონაწილეობით. შემუშავდა, ჩემის აზრით, ყველაზე მნიშვნელოვანი ხერხი — ერთ სცენაში ორი სხვადასხვა ენოვანი მახიობია თანაარსებობა. ამის საუკეთესო მაგალითი — ასონისა და მედეას, ქალკიოპესა და მედეას, აიეტისა და არგონავტების სცენებია. ეს ძალზე საინტერესო და ამაღლებელია. ანისთვის შეიქმნა ჩვენი პროგრამა. როდესაც მედეასა და იასონის სცენა სარფის საზღვარზე ვითამაშეთ, სახწაული მოხდა: გარემო ყველა ტიროდა, უბრალო მოქალაქეც და გაქუბებული მიბაჟიც, ქართველი მეწვრილებიც და რუსი მესაზღვრეც.

ყველაფერი ეს მომავალში დაიხვეწება, და აღმათ, საბოლოოდ საინტერესო შედეგს მივიღებთ.

3. მომავალ, 1996 წელს შემოგვიერთდებიან ბერძნები, რუმინელები და ესპანელები. ბერძნები აიღებენ პირველ, იოლკოსის ნაწილს — მეფე პელეასისა და იასონის, არგონავტების რაზმის შეკრების სცენებს, მათ „მოგზაურობას“ ბოსფორის სრუტეზე. „ბოსფორის ეპიზოდები“ — ფინევსისა და მისი შარბი-ებთან ბრძოლის ძალზე მნიშვნელოვანი ნაწილი კვლავ თურქებს დარჩება. კოლხეთი, რა თქმა უნდა, ჩვენია. არგონავტების მოგზაურობის შემდეგი ქვეყანა დღევანდელ რუმინეთის ტერიტორიაზე მდებარეობს. სწორედ კონსტანცია თეატრმა („არგო“ კონსტანციაში შიდაგა) განაცხადა სურვილი თანამონაწილეობისა. ესპანური თეატრი, ცნობილი დასი „კომედიანტო“, თავის თავზე იღებს ყველა ბატალური და პლასტიკური სცენის განხორციელებას. იენისის თვეში ყველა ერთად ქალაქ კონსტანციაში შევიკრიბებით. პრემიერას სექტემბერში ვითამაშებთ, ანტიკური დრამატურგიის კონსტანციის საერთაშორისო ფესტივალზე. შემდეგ ვნახოთ. უკვე იგეგმება 1997 წელი, და ასე 2001 წლამდე, თუ ღმერთი ჯანბრთელობას და მსყიდობას მოგვცემს.

4. უკეთ ვებდავთ საკუთარ თავს, სხვა ჩვენი მდიდრდება, ჩვენ — სხვაბით.

5. ოქროს საწმისის „ისტორიული რაობა“ არ გაჩნია. ის მხოლოდ მითოლოგიური სიმბოლოა. „არგონავტიკის“ მიხედვით კოლხეთის ისტორიას ვერ აღვწერთ; ისევე, როგორც არაბეთისას „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით, („იყო არაბეთს როსტყვენი...“) აქ მთავარია კოლხეთის ძლიერი სახელმწიფოს არსებობის ფაქტის დადასტურება. დანარჩენი — მითოლოგიური. და არა ისტორიული სინამდვილეა. აკადემიკოს გ. მელიქიშვილის აზრით „...ზღაპრულ ამბებთან ერთად, ამ თქმულებაში ისტორიული სინამდვილეც არის ასახული, კოლხეთის სამეფოს აღწერისას მასში ვირეკლა რეალურად არსებული დიდი კოლხური გაერთიანების დიდება და ბრწყინვალეობა“. („საქართველოს ისტორიის ნარკვევები“, ტომი I, 1975 წ. თბილისი, გვ. 389) არც მეთი და არც ნაკლები სექტაკლში ეს ისტორიული სიმართლე დაცულია: ძლიერი მეფე, ძლიერი სამეფო. თუ რას ეგუ-





ლისხმობთ ჩვენ თავად ოქროს საწმისის, როგორც კერპის ქვეშ, რას ნიშნავს ის ჩვენთვის, ეს სპექტაკლში, ვფიქრობ, ნათლად არის გამოხატული. მიმოიხილო სიმბოლოსთან თავისუფალი ურთიერთობა, მითის საფუძველზე საკუთარი მხატვრული კონცეფციის აგება — ერთ-ერთი ცნობილი, პოპულარული და მხატვრულად სრულიად გამართლებული ხერხია მსოფლიო კულტურის ისტორიაში.

თუ ჩვენი დამოკიდებულება ოქროს საწმისისადმი „გაკვირვებას იწვევს“, პირადად ჩემთვის, ეს ძალზე სასიხარულოა. სცენაზე გაკვირვებას ახალი და მოულოდნელი იწვევს, თუ რა თქმა უნდა, ეს თვითმიზანი არ არის. ჩვენი პროფესიის მადლი, ეშხი, სწორედ სახატეხა და მოულოდნელობაშია. ჩვენ ნათლად გამოვხატეთ კერპის ნგრევის აუცილებლობა, ტყუილ სიმბოლოზე აგებული იდეოლოგიის შინაგანი რღვევა. ეს ჩვენი, როგორც შემოქმედთა ექვემდებარებული უფლებებია. და თუ ეს „გაკვირვებას იწვევს მაყურებლებისა და სპეციალისტების ერთ ნაწილში“ — ძალიანაც კარგი, ე. ი. ჩვენ ჩვენი ფოქტით, და თუ სიმძაფრე, ან თანამიმდევრულობა დავაკელით მხატვრულ სასეს, ამას შიშობაში უსათუოდ გამოვასწორებთ.

### სამი შეკითხვა თეატრმცოდნეს:

1. როგორ შეფასებას მისცემდით სანდრო მრევლიშვილის საერთაშორისო თეატრალურ წამოწყებას?
2. სპექტაკლში ჩვენს წინაშე მკაფიოდ წარმოჩინდა ორი თეატრალური სკოლა, თეატრალური განათლების ორი პრინციპი. რა მოგცათ ორი თეატრალური სკოლისა და პრინციპის სცენაზე თანაარსებობაში?
3. რას იტყოდით სპექტაკლის კონცეფციის თაობაზე?

### პასილ კიპნაძე:

1. სანდრო მრევლიშვილი მოუსვენარი, მუდამ ახლის მაძიებელი კაცია. ზოგჯერ მისი ფანტაზია რეალობას მოწყვეტილი გეჩვენებათ, მაგრამ როგორც კი საქმეს შეუდგება, ენერჯის რაღაც უჩვეულო მოზღვავებას გრძნობს და რეალობად აქცევს ხოლმე ჩანაფიქრს. გავიხსენოთ მისი „მეტეხის თეატრის“ და ბალში ე. წ. „კარვის თეატრის“ მაგალითები და სხვა. კიდევ უფრო გაბედული იყო თავისი მანშტაბით „ოქროს საწმისის“ წამოწყება, რომლის იდეაც არ შეიძლება არ გზიბლავდეთ. მეც დიდი ინტერესით ველოდი ს. მრევლიშვილის თეატრალურ ოდისეას...

2. სპექტაკლში გამოჩნდა ქართული თეატრალური სკოლის სიდიადე. ჩემთვის, როგორც თეატრალური ინსტიტუტის ერთ-ერთი მესვეურისათვის, განსაკუთრებით სასიხარულოა ეს ფაქტი და ამისათვის მადლობა უნდა ვუთხრა სანდრო მრევლიშვილს. ამასთანავე თურქეთის მსახიობებიდან არიან საინტერესონი, განსაკუთრებით აღსანიშნავია იასონის როლის შემსრულებელი. საერთოდ კი, არავისში დავას არ უნდა იწვევდეს მსახიობთა და რეჟისორთა აღზრდის ქართული სკოლის დიდი წარმატებები.

ქართულ-თურქულენოვანი სპექტაკლი ახალია თურქეთთან მიმართებაში, მაგრამ საერთოდ ამგვარი ორენოვნების შემთხვევები მე-19 საუკუნის ქართულ თეატრშიც იყო. სპექტაკლს აქვს გადაწყვეტა. არის საინტერესო სცენები, აქტიორული სახეები. ერთი





სიტყვით, შეიძლება და სხვა პოზიტიურ მხარეებზეც ლაპარაკი  
მაგრამ...

3. მაგრამ ჩემთვის სრულიად მიუღებელია პიესის კონცეფცია. თუ არგონავტების მითს იღებ და მათ ნაკვალევს გინდა გაჰყვე, მაშინ ვერაფრით ვერ ასცდები მითოლოგიურ საფუძველს. ს. მრევლიშვილმა კი არგონავტების გზით ისურვა წასვლა, მაგრამ ანტიმითი წაიღო საგზლად.

„ოქროს საწმისი“ ღაარქვა პიესას, მაგრამ ერთი უბრალო „დამპალი ტყავის“ კონცეფცია(?) შემოგვთავაზა. თუ „დამპალი ტყავია“, მაშინ „ოქროს“ რაღა შუაშია? თუ ანტიმითია, მედეა და იასონი, ან ლესბოსის კუნძული რა შუაშია? სამწუხარო ის არის, რომ ავტორისავე პოზიცია არ არის თანმიმდევრული, არის ალოგიკური, სრულიად დაუსაბუთებელი მოტყვები. ზედაპირულია თვით ანტიმითის შექმნის მცდელობა. როცა ერთ ძლიერ, მსოფლიოში აღიარებულ მითს „ანგრევ“, მაშინ საკუთარი აზრი კონცეფციის (ანტიმითი) მხატვრულ დონეზე უნდა იყოს. სამწუხაროდ, აქ ასე არ მოხდა. რას იტყვიან ბერძნები ასე რომ ჩაუტანო და უთხრა: არც მედეას სიყვარული ყოფილა (რადგან სცენაზე არ ჩანს!), არც ურჩხული (თურმე აიეტი დეკორაციული ჩუჩილა იყო!), არც სხვა მითოლოგიური სამყარო, თურმე ბერძნები იმდენად სულელები იყვნენ, რომ „დამპალი ტყავისათვის“ იწვალეს ამდენი. თუ ეს ყველაფერი ასეა — „ოქროს საწმისი“ რაღა შუაშია?

საუბარი შეიძლება გაგრძელდეს. მაგრამ მოკლედ ვიტყვი: სანდრო მრევლიშვილი თავის შესანიშნავ მიგნებას, თეატრის ისტორიისათვის ამ მნიშვნელოვან მოვლენას, სადაც გამოჩნდა ქართული სამსახიობო სკოლის მაღალი ღირებულებანი, შესაბამისი სერიოზულობით არ მოეკიდა. დაუშვა კონცეპტუალური აბსურდი.

იმედი მაქვს, მომავალი მგზავრობის წინ პიესა საფუძვლიანად გადაამუშავდება!..

რედაქციისაბან: ჩვენ კიდევ ერთხელ შევახსენებთ თეატრ-მცოდნეებს, რომ მიმდინარე თეატრალური პროცესების, სპექტაკლების განხილვა ერთობ საშუაო საქმეა. თეატრის თანადგომა ის არის, რომ განიხილო მისი სპექტაკლი, ურჩიო, მიუთითო. ს. მრევლიშვილის წამოწყება იმსახურებს კრიტიკის ყურადღებასა და რჩევას, რათა, რეჟისორი არ დარჩეს თავისი მონაფიქრის ტყვეობაში.

**როდესაც კვიყანა იზარება, ხვლიკები არ თვლიან**

შარშან გოგი ქავთარაძემ როსტოვის სახელმწიფო თეატრში განახორციელა „მეფე ლირი“. სპექტაკლის კონცეფცია ერთობ საყურადღებო გამოდგა. ამას მოწმობს კრიტიკოსთა პუბლიკაციები. ვბეჭდავთ რამდენიმე მათგანს.

როსტოვის გორკის სახ. დრამის აკადემიურ თეატრში პრემიერაა — „მეფე ლირი, ანუ სულელთა მსოფლიო თეატრი“ შექსპირის ამავე სახელწოდების ტრაგედიის ა. კოტეტიშვილისეული ვარიაცია.

საქართველოს სახალხო არტისტის გოგი ქავთარაძის სპექტაკლში დაკავებულნი არიან მსახიობები: რუსეთის სახალხო არტისტი ი. ბოგოდუხი (ლირი), საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი მ. ბუშნოვი (გლოსტერი), ნ. გორდინსკაია და გ. სტარადუბცევა (მეფის ქალიშვილები — გონერილა და რეგანა), დამსახურებული არტისტი ი. ტელნოვი და ვ. ფროლოვი (პერცოვი ალბანი და კორვალი), რუსეთის დამსახურებული არტისტი ნ. სოროკინი (მასხარა), ვ. ვეტროვი და ა. სემიკოპენკო (ედმუნდი და ედგარი გლოსტერის ვაჟიშვილები), იუ. დობრინსკი (კენტი) და სხვა.

გაცნობიერებული მაყურებელი შეამჩნევს, რომ გოგი ქავთარაძემ სპექტაკლში „მეფე ლირი“ ბევრი რამ თავისებურად გადააკეთა. სპექტაკლი იწყება მოულოდნელობით. მაყურებლის წინაშე საოპერო მომღერლის მიერ არიის შესრულება მოგვაგონებს ყრილ-

ობის პრეზიდენტს, როცა არ აცნობდათ ფრაზები დიდი ქვეყნის დიდ ხელოვნებაზე...

კლასიკისადმი ერთგულთა შორის ამას შეუძლია გამოიწვიოს გაღიზიანება (შემდეგ კი მეტრიც...), მაგრამ მე რეჟისურის გადაწყვეტის მჯერა. შექსპირი არ გაღიზიანდებოდა, თუმც მის ტრაგედიის ბევრი რამ გადაკეთებულია. არ არის სცენა ველად, მაგრამ არის საგიჟეთის სცენა, სადაც გაამწესა ლირი, როცა მან სახელმწიფო გაანაწილა, „თვინიერმა“ რეგანამ. უამრავი დიאלოგი გაისმის სხვადასხვა გარემოებაში, სულ სხვანაირი ფინალი აქვს...

და მაინც, შექსპირი რეჟისორს გაუგებდა. თუკი მან პრობლემები, ხასიათები, თავიანთი დროის კოლიზიები გადაიტანა ქრისტიანულ ეპოქამდე, რატომ არ შეუძლია თანამედროვე რეჟისორს დღევანდელობაში გადაადგილოს, მით უმეტეს თუ ისინი მარადიულნი აღმოჩნდნენ? ანდრეი ბიტოვი „ქართულ ალბომში“ წერდა: არ არის მართალი, რომ ადამიანი საუკუნეების მსვლელობაში არ იცვლებოდა, იცვლებოდნენ მხოლოდ კოსტუმები. ბიტოვის აზრით, შეიცვალა დღევანდელი ადამიანიც, მან დაიჭე-

რა თავისი სიცოცხლისდროინდელი არსებობა.

ეჭვი მეპარება, რომ ის მართალი იყო, დღევანდელი და დღევანდელი სპექტაკლი კიდევ ერთი დასტურია ზემოთქმულისა: როგორც კი საზოგადოებაში კატაკლიზმები ხდება, ადამიანთა დიდ ნაწილში იღვიძებს სიმდაბლე, პირველყოფილი ინსტინქტები, მიუხედავად იმისა, სჯეროდათ თუ არა მათ ღმერთების ცხოვრების, ღმერთის თუ აბსტრაქტული ჰუმანიზმისა.

საქართველოს დამსახურებული მხატვრის იური გეგეშიძისა და ნ. პალშკოვას კოსტუმების შემოქმედებით შეგვიძლია შექსპირის გმირების წარმოდგენა. ვინ ვინ იყო, ან ვინ შეიძლება ყოფილიყო სხვადასხვა ეპოქაში.

როსტოვის ვარიანტის მეფე ლირს პარტიული ნომენკლატურის ბეჭედი აზის. შესაძლოა, წარსულში ის აღმოსავლელი სატრაპი იყო.

სპექტაკლის დასაწყისში ძალიან საინტერესოა კორდელიას სახის გადაწყვეტა. ის წარსული დროის ბევრი რომანტიული ქალიშვილის საყვარელი გმირია. კორდელია კინალამ მშობლებისადმი ერთგულების, პატიოსნების სიმბოლოდ იქცა. რატომღაც ყოველთვის „კლანჭებში“ მომწყვდეულია, როცა მამის გადარჩენას ცდილობს უცხო ქვეყნის ჯარებით. კორდელიამ მშობელ ხალხს სადარდებელი მოუმატა. პირველ მოქმედებაში კორდელიას ხასიათში რაღაც რევოლუციური იგრძნობა. რელიგიური მოღვაწეობიდან, უპირველეს ყოვლისა, თავის უკომპრომისობას აფასებს.

...თუ შექსპირის დადებითი გმირების ძირითადი თემაა მონარქისადმი ერთგულება, როსტოვის სცენაზე დადებითი გმირების (მასხარა, გლოსტერი, კენტი, განსაკუთრებით მასხარა თავისი არსით ფილოსოფოსია) კეთილშობილურ ქცევებს წარმოადგენენ პატიოსნება, სინდისი, (პერცოგი ალბანი), სახელმწიფოებრივი პასუხისმგებლობა.

სპექტაკლში ბევრია თანამედროვე ხედვა და ფრაზა, რის გარეშეც სდევნა, მოაწერდა თუ არა ხელს ავტორობას იდიოტანელი.

შესანიშნავია ფინალი: მიუხედავად მრავალი წინააღმდეგობისა, ხელისუფლება მაინც ლირსეულთა ხელში გადავიდა, გონიერ და ხალხის წინაშე პასუხისმგებლობის გრძნობის მქონე პერცოგ ალბანის ხელში და უცებ...

მკვლარი ედმუნდი — მრუში და მამისმკვლელი ადამიანი გამოცოცხლდება. დასაწყისში მინიშნებაც კი არ არის მისი ზნეობის შესახებ. სცენაზე კლავნიტ და მხრების რყევით გაირბენს ხვლიკი. შეჩერდა! თავი ზურგისაკენ გადახარა: ნუთუ სადღაც კიდევ შეირყა საზოგადოებრივი საფუძველი?..

„ლირის“ როსტოვული პრემიერის რამდენიმე დღის შემდეგ იღუარდ შევარდნაძემ განაცხადა, რომ გვჭირდება ქვეყნების კავშირი, მაგრამ არა ისეთი როგორც ადრე.

კარგია, როცა ასეთი აზრები გქმნის.



## თანამებელაში

როგორადაც არ უნდა გეცადოთ თეატრიდან განვდეგნოთ სინამდვილე, ის მაინც გვიკაკუნებს და გვიკაკუნებს არა კარზე, არამედ ხელოვანთა სულში, რომლებიც უფრო მტკივნეულად, უფრო მძაფრად აღიქვამენ დროს...

ჩვენ კი მაინც ვეწინააღმდეგებით ხელოვანთა წინასწარ განჭვრეტით ღვთისაგან ნაბოძებ ნიჭს. ისინი კი შეიძლება იმიტომაც არიან უფრო მიმტევებელნი, რომ აგვიხილონ თვალები საკუთარ თავზე, ჩვენს ირგვლივ სამყაროზე და მასში ჩვენს ადგილზე, პასუხისმგებლობაზე ღვთისა და ხალხის წინაშე.

ამაზეა გოგი ქავთარაძის „მეფე ლირი“ მ. გორკის სახ. აკადემიურ თეატრში. ეს ლირი თავისი ბუნებით არ არის შექსპირისეული საზოგადოებრიობასთან ურთიერთობაზე, შეიღების უმადურობაზე, ან ძალაუფლებისათვის ბრძოლაზე. ეს სპექტაკლი არის ვარიაცია ამავე სახელწოდების ტრაგედიაზე, რომელიც სისხლით დაიბადა დღევანდელ გახლეჩილ ქვეყანაში.

სპექტაკლი გამოირჩევა ქართული რეჟისურისათვის დამახასიათებელი განმასხვავებელი თვისებებით. ეს „ლირი“ ზომიერად უბრალოა და განსაკუთრებულად ტრაგიკული, მასში ძუნწად არის მინიშნებული აქა-იქ ამბოხებები, მღელვარება და დღლატი, მას შე-

მიდეგ, რაც მეფემ სამეფოს გაყოფა გადაწყვიტა. მოცემულია შემლილთა და უპოვართა ვაკხანალია, რაც უსამართლობამ წარმოშვა. უზარმაზარი საავადმყოფო საწოლი მაყურებელთა დარბაზში დგას. როცა მასზე დაედებული ყოფილი მეფე — განმანათლებელი და მისთანანი ჩვენსკენ გამოიწვიდნენ ზელს, უნებურად თავს ბედლეშის თანამონაწილედ წარმოვიდგენთ. (მაშინ ასე უწოდებდნენ სულით ავადმყოფთა თავშესაფარს, დღეს კი ჩვენს პლანეტას უწოდებენ ასე).

როგორ მინდა კადრიდან კადრამდე მოვყვე ქავთარაძის ქმნილების პარტიტურას. გადმოვიცე საერთო, საშუალო, მსხვილი პლანების ზუსტი მონტაჟის ურთიერთშერწყმა. პირველივე სცენა გაჯადოვებს — უზადოდ მსხდომნი-სალამოს დეკოლტიან კაბებში გამოწყობილი ქალბატონები და სმოკინგებში ჩაცმული მამაკაცები — ეს ლირის სასახლე!

ირგვლივ უსასრულოდ იღვრება მომხიბლავი ტენორი, გარშემო და ზევით კი ახალგაზრდებია — ენერგიულნი, მოძრავნი, ხან ტელეფონით ურთიერთთან მოსაუბრენი, „დალაქავებული“ სულებით — ესენი პირადი მცველებია (ეს სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი რეფრენია.) შთამბეჭდავია ფინალური სცენა — საფინალო წერტული: თითქოს ჩაუქრბებელ ცეცხლში სალამანდრა



მოცოცავს ჩვენსკენ „ლაქიანთა“  
წინამძღოლი, გუდაპერჩის ეშმა-  
კუნა ედმუნდი, (ვაში კი „სულე-  
ლთა მსოფლიო თეატრის“ შემ-  
ხედვარე ჯამბაზის ხარხარი ისმის:

კიდევ არის ემოციური კამერ-  
ტონი — იური გეგეშიძის სკე-  
ნოგრაფია. თითქოს სიცილის  
ოთახია, ცხოველური, ტრაგიკუ-  
ლი, ეშმაკეული, აქ ერთმანეთში  
იღვრება ბალაგანური კარნავალ-  
ის მოციმციმე ჩირალდნებში. მათ  
— თუ ჩვენს-წინ მასხარას პრო-  
ფესიული კუთვნილება და მეფის  
სტატუსის პაწაწინა თოჯინა ფი-  
ნალში აღმოჩნდება ხეზე ჩამოშ-  
ხრიჯალი (და არა დაკიდებული).

რაც არ უნდა მოულოდნელი  
იყოს რეჟისორის ჩანაფიქრი  
ტრაგედიაში, სპექტაკლი მაინც  
ექტიორული დონით ფასდება.  
რაც არ უნდა შეკუმშული და  
ლაკონური არ უნდა იყოს ა. კო-  
ტიტიშვილის ვარიაცია და როგო-  
რადაც არ უნდა იყოს „ლი-  
რიზმს“ და პირადულის შეტანას  
მოკლებული ო. სოროკას თარგ-  
მანი, მსახიობებისათვის ადვილი  
არ არის უარი თქვან ჩვეულებ-  
რივ დამახასიათებელ პომპეზუ-  
რებაზე, შექსპირული ვნებები  
მაინც ყველაფერზე მაღლა დგას.

ზოგ ადვილას თითქოს გაარდ-  
ვევენ (მარტო მ. ბუშნოვი —  
გლოსტიერი სრულიად გაქცა აშ-  
ას), მათ ძალა არ შესწევთ და-  
არღვიონ რეჟისორის მკაცრი კო-  
ნსტრუქცია.

მაინც ყველაზე ძნელი აღმოჩ-  
ნდა „ეცხოვრათ“ სტრიქონებს  
შუა. თავი დაეღწიათ ცალსახეო-  
ბისათვის, გოგი ქავთარაძის უც-  
ხო ესთეტიკისათვის. ფაქტიურად  
ასე გაქრა ლირის საყვარელი ქა-

ლიშვილი კორდელია, გუდაპერჩის  
ნტი გარდაიქმნა სახმელთაშობი-  
კობრედ, ხოლო ჰერცოგი კორვა-  
ლი — გამპირად.

ქავთარაძეს ოთხი სოლისტი  
ჰყავს და რეჟისორის მტერ მათი  
ხმების განაწილება განაპირობა  
მოქმედებამ.

ლირი — იგორ ბოგოდუხი  
პირველივე ტაქტიდან გიპყრობთ  
გამომსახველობითი სიძლიერით,  
ელეგანტურობით და თავისთავზე  
შეყვარებული კაცის დამაჯერებ-  
ლობით, რომელიც დამახასიათე-  
ბელია მამაკაც-შემოქმედთათვის.  
ყველაზე ნაკლებადაა ის მამა,  
კორდელიას განშორება ჯერჯე-  
რობით გასასვლელი ეპიზოდია  
მხოლოდ. მისი რენესანსული  
სიცოცხლისმოყვარეობა, სიმტკი-  
ცე, ძლიერი ნებისყოფა და წინა-  
აღმდეგობისადმი შეურიგებლო-  
ბა, უნებურად მწვალებლურ აზ-  
რისაკენ გიბიძგებს. სახელმწიფო-  
ს განაწილების (კერემონიალის  
შესახებ მთელ ქვეყანაში რადაც  
ტრანსილება რომ არ მოხდეს.

როცა ამ ლირს იმავე წუთს  
უწოდებენ „სუსტს“ (უძლურს)  
— ის ხმას არ იღებს, რატომ?  
წვიმასა და ქარიშხალში ის შეე-  
ცდება გაიზნოს მომხდარის არა-  
ბუნებრიობა, დამცირებით, გო-  
ნების დაქვეითებითა და აზროვნე-  
ბაში გამონათებით. ბოგოდუ-  
ხის ლირი ნაბიჯ-ნაბიჯ გადის  
გზას შეუტრაცხეოფილი „მე“-დან  
ყოველივე ტკივილის აღქმამდე,  
საკუთარი თავის შეცნობამდე,  
როგორც მთელი სამყაროს დაშ-  
ლის კატასტროფის ნაწილაკი.

აი, რა არის უცნაური და შე-  
იძლება უმთავრესი დამსახურება  
მსახიობ-რეჟისორის. რაც უფრო  
ღირად იღვრება უსასოების გუ-

ლისწყრომა, მით უფრო ნათლად  
ვლინდება ლირში ბავშვურობა  
და გულჩვილობა.

გლოსტერი. — მიხეილ ბუშნო-  
ვი თავისი ოსტატობით აფართო-  
ვებს გმირის ბიოგრაფიას. ის ჩვე-  
ულებრივი, კეთილი თანამებრძო-  
ლის ნაცვლად ჭკვიანი, შორს-  
მჭვრეტელი მეფის კარის ეპიკუ-  
რელის ზნით გვევლინება. ლირის  
მსგავსად, ისიც გარკვეულ დრო-  
მდე მიძინებულა სინამდვილას  
მოჩვენებითი კეთილდღეობით,  
მაგრამ თუ პირველი წარმოშობი-  
ლია უსულგულო ნაციით, მეორე  
— ედმუნდი (ვლადიმერ ვე-  
ტროვი — ქავთარაძის კიდევ ერთი  
სოლისტი) იძულებულია ყო-  
ველდღე, ვისთანაც არ უნდა  
იყოს, ისმინოს თავისი ქორწინე-  
ბაგარეში წარმოშობის „საიდუმ-  
ლო“.

გასაოცარია, როგორ უბრალოდ  
ღებულობს ბუშნოვის გმირი ბე-  
დის დარტყმებს: შვილის ღალა-  
ტის გაგება, ფიზიკური წამება,  
თვალების დათხრა. გრძელ-გრძე-  
ლი პაუზა და... სხვა ადამიანია,  
რომელიც უსძენს თავისთავა,  
სიბნელის გარემოცვას, მოულო-  
დნელობას სამყაროს ტალსახო-  
ბისა. თუ ბოგოდუხის ლირი  
პრომეთეს მეორე მხარეა, მაშინ  
გლოსტერ-ბუშნოვი ოიდიპოსის

მსგავსია — ჩადენილ ცრდება  
წამებით რომ იხდის.

ნიკოლოზ სოროკინის მასხარა  
— ერთადერთი საღად მოაზრო-  
ვნეა, იცის თითოეულის სულში  
რა ხდება, არაფერს განიცდის,  
მაგრამ აქტიური პიროვნებაა. მი-  
სი გონება კონკრეტულია, ნახევ-  
რად ხუმრობით ჭუტავს თვა-  
ლებს. სპექტაკლში მისი სიკვდი-  
ლი ერთ-ერთი ემოციური მწვერ-  
ვალია.

მასხარა-სოროკინი იღებს ხე-  
ლში მხოლოდ ერთხელ თავის  
პროფესიულ ატრიბუტს, რათა  
ღმერთის წინაშე მთლიანი შემა-  
დგენლობით წარსდგეს. შემდეგ  
კი, უკვე საბოლოოდ წარმოგვი-  
დგენს „სულელთა მსოფლიო თე-  
ატრს“, რომელიც ყოველდღე  
აგრძელებს თავის სისხლიან წა-  
რმოდგენებს.

ღმერთო, გვიშველე ეს წრე  
გაკარღვიოთ, გონივრულად აღვ-  
ზარდოთ ბავშვები, ჩაუუნერგოთ  
სიყვარული და პატივისცემა ღო-  
ყვასისადმი, როგორ ვასწავლოთ  
თანაგრძნობა სუსტისა და უბო-  
ვარისადმი? როგორ-თუ თავად  
ჩვენვე არ ვუწყით იგი?

„ვეჩერნი როსტოვი“

4/11—94 წელი.

## სულელთა მსოფლიო თეატრი

გ. ქავთარაძის სპექტაკლში დაქუცმაცებული ქვეყნის ტრაგედია (გუშინ ყველა ერთად დცხოვრობდით, იღეს ყველგან საბაჟოა, გადააჯაჭვულია მარტოსული მოხუცის ტრაგედიასთან. მოხუცისა, რომელმაც მხოლოდ ძალაუფლება კი არ დაკარგა, ახლობლების სიყვარულიც).

სახელმწიფოს გაყოფის წინ ლირი (რუსეთის სახალხო არტისტი იგორ ბოგოდუხი) არ განსხვავდება საბჭოთა სახელმწიფოს მოღვაწეებისაგან. პირადი მცველებით გარშემორტყმული მიკროფონში კითხულობს ტექსტს სახელმწიფოს აყვავებაში, რომელსაც წლების განმავლობაში მართავდა. ლაპარაკობს, რომ შეუძლებელია მისი ქვეყნის დაშლა. მაგრამ მის ახლობელთათვის სულერთია რა ხდება ლირის სულში. მათთვის მთავარია ქვეყნის გაყოფა და სახელმწიფო ხაზინის განაწილება — და ისინი აღფრთოვანებით უკრავენ ტაშს. ყველანი, თანამედროვე კონსტუმერებში გამოწყობილნი, საოცრად გაანან მათ, ვინც იღეს ტელიკამერის წინ რინიკურად ალამაზებს საკუთარი ხალხის მომავალ ტრაგედიას.

იორდელია (ილენე პოდუსტი) განაწილების დაწყებისთანავე გაოის. მამის წყველა, როგორც ეს შექსპირს აქვს, გოგი ქავთარაძესთან სკინაზე არ ხივბა. მხოლოდ იკულისხმება. ლირის სხვა ქალიშვილები — რეგანა (გალინა სტაროლუბცევა) და გონერილა (ნატალია გორდინსკაია) მაყურებლისთვის უარგად ცნობილი ინტონაციით, მათ რუსულიდან გა-

მოსვლებში რომ ელინდება, ეფიციბიან მამას უანგარო სიყვარულში, ფართლად კი ოცნებობენ მალე ჩამოაცილონ სახელმწიფოს მართვას ჭკუას გადამცდარი მოხუცი. დამსწრეთაგან არავინ, თვით ბრძენი მეფეც კი, არ ფიქრობს უბრალო ადამიანებზე, არ უწყის, რომ თავისი მოქმედებით აურაცხელი უბედურება მოაქვს თითოეული ოჯახისათვის, თითოეული ადამიანისათვის.

კენტი (იური დობრინსკი) გაძივებულია, მასხარა (ნიკოლოზ სოროკინი — დამსახურებული არტისტი) ამოდ ირგება, კდილობს რა თავისი მინიშნებებით, თუნდაც მცირედად გონს მოიყვანოს მეფე. ლირი კი... მას სჯერა თავისი უცოდველობის, რადგან არასდროს ყოფილა უსამართლო, მას ყველა ყოველთვის უმალავდა ღალატს და ფიცით თავის მარადიულ ერთგულებაში არწმუნებდა.

გ. ქავთარაძის ინტერპრეტაციით ლირი ანაზდას ამბობებული ტირანი კი არ არის, არამედ დაბნეული და ამიტომ უბედური ადამიანია.

გრაფი გლოსტერი (მიხეილ ბუშნოვი — სსრკ სახალხო არტისტი) ლირის უახლოესი თანამოკავია. მასაც არ სჯერა იმისა, ვინც მწარე სიმართლეს ამბობს და იმედი აქვს, რომ ტკბილ სიცრუეში იგრძნობს შვებას. ამით იგი ესმარება თავის უკანონო შვილს ედმუნდს (გლადისლაჟ ვეტროვი) ძლიერებას მიღწიოს. ედმუნდის მაგალითით მაყურებელი ხვდება როგორ აღწევენ ძა-





ლაუფლებას ძლიერი მეომრები და პოლიტიკოსები, რისთვისაც ისინი გვამებზეც კი გადადიან, მხეცობასა და ღალატსაც არ თაკილობენ; სხვა გრძობა მათ ფარისევლობად მიაჩნიათ.

მეორე მოქმედებაში ლირი გვევლინება მოხუცად, რომელსაც რწმენა შეეცვალა. დვიძლი შვილები კატასავით გააგდებენ სახლიდან, მას უკვე ძალა არ შესწევს ეჯავრებოდეს, სურს უჩუმრად მოკვდეს, ამბობენ, რომ იგი შეშლილია. ქალიშვილები კი ცდილობენ თავშესაფარში მოათავსონ, მაგრამ სინამდვილეში ლირი სხვა სამყაროშია. მისი გონება ჩვევთან აღარ არის. ის იქ არის, სადაც უყვართ, სადაც შეუძლია იგრძნოს უბრალო ადამიანური ბედნიერება, სადაც იმედი აქვს სულიერი სიმშვიდის მოპოვებისა. ედმუნდის ბრძანებით გლოსტერს თავლებს თბრიან. ედგარი (ალექსანდრე სემიკოპენკო), გლოსტერის კანონიერი შვილი. მათხოვრად იქცა, რომ როგორმე მამას დაუახლოვოდა. ედმუნდი თავის ოცნებას ანზორცელებს — ხდება მატყუარა და უკომპრომისო ტირანი. შეიძლება სწორედ ეს არის სულიერთა მსოფლიო თეატრი, რომელშიც მთელი სპექტაკლის მანძილზე მოქმედი გმირები ლაპარაკობენ. აქ მხოლოდ ბოროტება იმარჯვებს. ერთი ბოროტის სიკვდილის ფასად ათეულობით კეთილშობილთა სიკვდილი მოდის. ეს არის მსოფლიო-თეატრი, სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ.

სიკვდილის წინ ყველა კლამილი გმირის გონება ნათდება. მომაკვდავ მეფე ლირს კორღე-

ლია უჭირავს. გლოსტერი ანტი-გარს არის ჩახუტებული. მხოლოდ სახრჩობელის წინ მღერა მასხარა ირგვლივ მყოფთ ემშვილობება სიტყვებით: „ბედნიერად! დარჩით სულილებად!“.

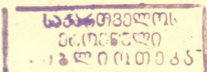
კოსტიუმები, ბუტაფორია, დეკორაციები — ყველაფერი დღევანდელი დღისაა. შავი ლაბადებითა და სათვალევებით, ქალღებო მოდურ, გულამოჭრილ კაბებში, რეგანა და გონერილა ერთმანეთს რადიოტელეფონით ელაპარაკებიან, ეს ყოველივე სპექტაკლისათვის ჩვეულებრივი და ორგანულია. სცენოგრაფია გაოცებული თავისი გრანდიოზულობით. სთამაშო მოედანი გადიდებულია დარბაზში დაგებული ფიკარანებით, რომელიც სცენას უბრუნდება, აგებულია წყლით სავსი აუზი. ჰოჩა-ქუხილის ძროს ზვიდან ნამდვილი წვიმის წვიობა იცემა და ა. შ. ამიტომ ყოველწუთს გრძობ, რომ თანამონაწილე ხარ ყოველივე იმისა. რაც სცენაზე ხდება.

შსახიობები არა მარტო ისაუბრებინა მაყურებელს, არამედ კადილობენ ჩაითრიონ ისინი ჩვენი დღეობის ყველაზე საშიშრო პრობლემების გადაწყვეტილებით, როგორ გადაიჩინოთ ამ ორსა და როგორ არ შევიძულოთ ყოველივე ეს.

საეჭოთაა, აქვს თუ არა პასუხა ამ შეკითხვაზე თავად გოგი ჯერთარაძეს, რომელმაც უშუალოდ განიკადა თავისი მშობლიურა საქართველოს ტრავედია.

ს. ზ.

„უჩრედიტელ ა. ო.“ № 08,10.





საქართველოს თეატრალურ წრეებში კარგად იცნობენ რეჟისორ ნელი ეშბას, რომელიც ერთხანს სოხუმის თეატრის აფხაზურ დასს ხელმძღვანელობდა. ნელი ეშბას ტენდენციურობასთან დაკავშირებით იმ წლებშიც იყო საუბარი, მაგრამ ამას წინათ, მოსკოვში გამომავალი უურნალის „Апсны — страна души“-ს ფურცლებზე დაბეჭდილმა მისმა წერილმა დაადასტურა, რომ ქ-ნი ნელი არასწორად აფასებდა და აფასებს ქართული თეატრალური სამყაროს მისიას და დამოკიდებულებას აფხაზური თეატრისადმი. სწორედ ამიტომ ვთხოვთ ცნობილ ქართველ თეატრალურ კრიტიკოსს ვასილ კიკნაძეს, რომელიც ნ. ეშბას მიერ ვ. კიკნაძის პიროვნული თვისებებისათვის სრულიად მიუღებელ კონტექსტშია მოხსენიებული, გამოეთქვა თავისი მოსაზრება.

\* \* \*

თეატრალური ინსტიტუტის 70 წელმა მისი ისტორიის ბევრი საფიქრალი და სატკივარი შეგვანსენა. იბადება ათასი კითხვა, პრობლემა და ადვილი არ არის ყველაფერს ზუსტად უპასუხო. არის მოვლენები, რომლებიც მხოლოდ გაკვირვებას იწვევენ. რატომ ხდება ასე? — კითხულობ, ეძებ პასუხს და მაინც ბოლომდე ვერ ხსნი, თუ რატომ მოხდა ესა თუ ის მოვლენა ასე და არა სხვაგვარად. ასეთ კითხვებს ბადებს სოხუმის აფხაზური თეატრის ისტორიის ზოგიერთი ფურცელიც. ვიგონებ ჩვენი თეატრალური ინსტიტუტის ისტორიას, სადაც არსებითად აფხაზური თეატრი დაიბადა, ვეძებ ფაქტებს, რომელსაც შეიძლება და ჩრდილი მიეყენებინა ქართველთა და აფხაზთა ურთიერთობისათვის.

არაფერი მსგავსი ჩვენს ურთიერთობაში, არ ყოფილა! იყო კი პირიქით. ინსტიტუტი განსაკუთრებულ ყურადღებით ზრუნავდა აფხაზ სტუდენტებზე, ზო-

გჯერ ქართველებს არ აძლევდნენ სტიპენდიებს (არასაკმარისი ფონდის გამო), მაგრამ აფხაზი სტუდენტები ყოველთვის იღებდნენ მას. ასე იყო საერთო საცხოვრებლის ადგილების განაწილების დროსაც. პედაგოგებადაც საუკეთესო იყვნენ შერჩეულნი. ჩვენ ეს ბუნებრივად, ჩვენს მოვალეობად, ერთვნილი ღირსების გრძნობად მიგვაჩნდა, როცა საქართველოში ერთვნილ უმცირესობას სპეციალისტებს ეფუძნებოდა, როცა ყურადღებას არ ვაკლებდით. ზოგჯერ გადაჭარბებული, ზედმეტად აქცენტირებულიც კი იყო ყურადღება. აფხაზური თეატრის პირველად ხომ რუსთაველის თეატრის სტუდიამ მოაქმნა და კადრები. მათზე ზრუნავდნენ ს. ახმეტელი, ა. ნორაჯა, ა. ვასაძე. მერე თეატრალურ ინსტიტუტში გვენაზომიერად მზადდებოდა თეატრისათვის სპეციალისტები. თითქმის ყველაფერი უხინჯოდ და უშფოთავლად მიდიოდა. სოხუმში რომ ჩავიდოდით, ქართულ სპექტაკლს ისე არ დავესწრებო-



ლით, აფხაზური თეატრის წარმოდგენები რომ არ გვინახა. აქაც ყურადღებით ვიხილავდით მათ შემთქმელებას. გვიხაროდა ჩვენი ინსტიტუტის კულსდანიანობებულთა წარმატება. მახსოვს, აღფრთოვანებული სტრიქონები ვუძღვევნი კოვეს, როცა იმერს „მოჩვენებანში“ ოსვალდის რილი შეასრულა. შესანიშნავი ყოროგორ გახსნარებდა კამეიას, სოთა ავაბუჩის თუ სხვების შიშოშმეღება. მოდიოდნენ ახალი თობები ჩვენი ინსტიტუტებისა დი თეატრიც იზრდებოდა. რამდენა ბიღნიერი წუთები მახსოვს ჩემს კოლეგასთან — ა. არგუნთან. კულტურის მინისტრი იყო, როცა მშვიდნიერი სტატია გამოაქვეყნა ჩემს წიგნებზე გაზეთ „საბჭოთა აფხაზეთში“, მერე „კომუნისტმაც“ ვადმობეჭდა. მიც სამავირო მიეწუზღი და მხარი დაუჭირა მის სადოქტორო დისერტაციას... ეს ყველაფერი ბუნებრივი მიგობრობის შედეგი იყო. ჩვენ არ ვფიქრობდით, რომელი იყო ქართველი და რომელი — აფხაზი. კაცური კაცობა, შვეგობრობა და საერთო პროფესიული ინტერესები გვაერთიანებდა. დიდი სიკლით ვიგონებ ალიოშას, რამდინი ხანა ვართმანეთს აღარ შეგძეგდრივართ!

მაგრამ მაინც ვერ „გავიხსენე“ ისეთი ფაქტი, რომ რაღაც გულისტკივილი დარჩენოდით აფხაზობს ინსტიტუტში ყოფნისას, რომელომაც შემდეგ იმძლავრა და მტრობაში გადაიზარდა. რა თქმა უნდა, ყველას არ ენება, მაგრამ ჩანს, ერთეულებმა თავიანთი კარიერისა თუ დაკომპლექსებული პიროვნული ბუნების გამო, ვაადვიბდეს შური და მტრობა. ასეთი

ფაქტები კი იყო. მახსოვს, უნდა მას მოღვაწეობა თეატრში. ყოველთვის მხარს ვუჭერდით მის სპექტაკლებს, მაგრამ სწორედ მის დროს დაიწყო თეატრში სართულ დასთან დაპირისპირება. პოლიტიკანობისა და ვითორ და „ეროვნული დაჩაგრულობის“ კამო ისე დაკომპლექსდა, რომ უარც თავისიანებისა ესმოდა და აღარც ქართველების. მახსოვს, თბილისში მოვაწყვეთ ჩანასახ. თეატრის გასტროლები. პაშინ კულტურის სამინისტროში ვმუშაობდი. ჩამოვიყვანეთ თორვე თეატრი. ჩემს სამსახურებრივ (რომ აღარაფერი ვთქვათ პროფესიულზე!) მოვალეობას შეადგენდა, რაც შეიძლება მაღალ დონეზე ჩავეეტარებინა გასტროლები. მათი წარმატება, კარგი გასტროლები, სხვა რომ არა ყოოს რა, ჩემს კარგ მუშაობასაც ხომ აღნიშნავდა? თეატრების საქმეს ვხელმძღვანელობდი, და ამდენად, ჩემს ინტერესებში შედიოდა გასტროლების მაღალ დონეზე ჩატარება.

მაგრამ, როგორც იტყვიან, იშმაკს არ ეძინა...

1971 წელს ერთ-ერთ ლონსონბად დაგეგმილი იყო თეატრთან შეხვედრა. სამინისტროში მოვიდა აფხაზური დასის პირველისორი ნ. ეშბა. გააკაცანი, თუ როდის, რომელ საათზე და რატრანსპორტით მოხდება შეხვედრაზე გამგზავრება. ნ. ეშბამ, როცა შეიტყო, რომ ქართული თეატრიც იქნებოდა მათთან ერთად, კატეგორიული უარი განაცხადა. შაშინ ჩვენ არ წავალთ, მე სხვად დავარიჩი — რატომ, რისთვის არის საჭირო ასეთი დაპირისპირება? განა უკეთესი არ არის,



რომ ორივე თეატრს შეხედნენ? არაფერი მა არ გაჭრა. გაბრაზებულნი წავიდა ინსტიტუტში და იქიდან პრორექტორს, მის მეგობარს ე. გუგუშვილს დაარეკინა. მე განვუცხადე, ე. გუგუშვილს, რომ ნ. ეშბა ცუდ როლს თამაშობს, თეატრებს აპირისპირებს ერთმანეთს, რომ ასეთი რამ დაუშვებელია. აი, სწორედ ასეთმა ერთეულმა პოლიტიკანებმა დაიწყეს არაჯანსაღი ფსიქოლოგიური ატმოსფეროს შექმნა, რომელმაც შემდეგ ასე იძლევა. ე. ეშბას ანტიქართული და არსებობდა ანტიაფხაზური მოქმედების შესასწავლად ზემდგომმა ორგანოებმა თეატრმცოდნეთა კომისია გაგზავნა.

ბევრი სამხილი ფაქტი დადასტურდა. თვით აფხაზურმა თეატრმა ვერ აიტანა ნ. ეშბას ხასიათი, მისი მუშაობა, და როგორც ჩანს, არც ზოგიერთ აფხაზს მოსწონდა მისი ღრმად კონფლიქტური, ადამიანთა დაპირისპირების სტილი. ნ. ეშბა იძულებული გახდა თეატრიდან რუსეთში წასულიყო. სწორედ მისმა თეატრმა გაუშვა იგი და არა ქართულმა თეატრმა. ამას წინათ, ნ. ეშბას დაუწერია ჩვენს ინსტიტუტზე, რომ თითქოს მისთვის მეთქვას: „ნუთუ გგონიათ, რომ თქვენს თეატრს წილში გამართვის საშუალებას მივცემთ“. ეტყობა, სიცრუეს საზღვარი არა აქვს. ამის შემდეგ ყველაფრის კადრება შეუძლია ეშბას, მაგრამ ნუთუ ლოგიკა აღარ არსებობს? განა შეიძლება თეატრში პასუხისმგებელი ადამიანი თეატრის წინააღმდეგ იბრძოდეს? ან რა-

ტომ არ დაგუწერდი აფხაზურ თეატრს? ან არა და, როგორი სულელი უნდა იყოს სამინისტროს პასუხისმგებელი პირი, რომ თეატრის მთ. რეჟისორს განუცხადოს, მე თქვენს თეატრს ამას და ამას გუზამ და ეს საკითხი მინისტრთანაც, ანუ ო. თაქთაქიშვილთანაც მაქვს შეთანხმებულიო. ნ. ეშბას გაბოროტებამ, რომლითაც ცნობილი იყო, გონიერება დააკარგვინა. უსინდისოდ ტყუის. მაგრამ რაკი ტყუის, ისეთი რამ მაინც მოეგონებინა, რომ ლოგიკასთან მეტისმეტად მწყურალად არ იყოს. უბრალოდ, ცუდის ქმნა მისი სტილი იყო და დარჩა. ახლაც ანთხევს შხამს ქართველებსა და აფხაზებს შორია. აღარ კმარა, რაც შხამი დაიღვარა? რაღას ეძებს ნელი ეშბა? განა სწორედ აფხაზებმა არ გააძივეს თეატრიდან? მაინც ვერაფერი ისწავლა, ნუთუ დაღვრილი სისხლი მაინც არ აშფოთებს? რატომ? ნუთუ კარგი არაფერი აგონდება? მაგრამ რას იზამ, ნათქვამია „კოკასა შინა რაცა სდვას, იგივე გადმოსდინდება“.

P. S. ნელი ეშბა იქამდე დაეშვა, რომ ბრალს მდებს თითქოს მე საერთოდ არ ვცნობ სხვა ხალხების კულტურას, უაზრობას არ უნდა ეკამათო, მაგრამ ალბათ, სხვა ხალხების კულტურისათვის კადრების მომზადების გამო ტყუილად მომცეს მაშინ „ხალხთა მეგობრობის“ ორდენიც!

ვასილ კიკნაძე



ბიბა ჯაფარიძე

## სადაც საჭირო ვიყავი...

1994 წლის 21 ოქტომბერი. თბილისი. საოპერაციო მაგიდაზე, გონდაკარგულს, უცხად კამკაშა, ყვითელი სხივებით გაცისკროვ-  
ნებული შავი ხაზებით უჭრედებად დაყოფილი ეკრანი მომევიღინა.  
საოცარი ის არის, რომ თვალები დახუჭული მაქვს და ვხედავ, მეს-  
მის ექიმების შეშფოთებული ხლები. რალაც მოხდა, არ გიცი კი რა.  
საშინელ ტკივილს ვგრძნობ ყელში ჩადგმული აპარატისაგან —  
ვცადე განძრევა, არაფრის უნარი არა მაქვს.

— აბა, ეხლა შენ თვითონ ისუნთქე — ჩამესმის ექიმის ხმა.  
ვცდილობ. მგონი, არ გამომდის.

— ო, კარგია, კარგი! — სჩანს ამოვისუნთქე.

რამდენიმე დღეში, როდესაც ვახტანგ გაჩეჩილაძის მიერ, 26  
ოქტომბერს, ბრწყინვალედ ჩატარებული ოპერაციის შემდგომ მი-  
თხრეს, რომ, თურმე 21-ში „კლინიკურმა სიკვდილმა“ გაძკრა თა-  
ვისი ყოვლისშემძლე ფრთა, მაგრამ ექიმმა ვანო წულუკიძემ ყო-  
ველგვარი ძალა იხპარა და სიცოცხლე დაგიბრუნა.

რა იქნება შემდეგ?!

ღმერთმა ნუ ქნას, ისე გავკადნიერდე, ჩემი ქმედება ბაირონი-  
სას შევადარო თავისუფლებისათვის ბრძოლაში საბერძნეთს რომ  
მიეშველა და სიცოცხლეც შესწირა. არც გენერალ დომბროვსკის,  
რომელიც პარიზის კომუნის დასაცავად ბარიკადებზე დაეცა, არც  
ჰემინგუეის და არც ჩვენს ნიკო ბურს (ბაგრატიონს). მაგრამ მე  
მქონდა მიზანი, ჩემს აღმზრდელ ხალხს გვერდში ამოვდგომოდი,  
გამეზიარებინა მისი ჭირი და ლხინი და, რითაც კი შემიძლო, ჩემი  
პატარა ხელოვნებით, შემემსუბუქებინა ცხოვრების ყოველ ტვირთი.  
სწორედ ამის შესახებ მინდა მოგითხროთ 70 წლის კაცმა, რაკი  
ღმერთმა გადაამარჩინა და წარსულის გახსენების საშუალება მომცა.

ვარლობის თვეში დავიბადე. დედაჩემი ქეთევანი, ხშირად, ხაზ-  
გასპით შემახსენებდა, ამ მისთვის ბედნიერ დღეს, როცა მეუღ-  
ლეს — შალვა ჯაფარიძეს პირველ სინარულად ვაჟი აჩუქა.

ბიძამ, ევგენი ჯაფარიძემ, თოფი ცას ახალა, მეორე ბიძამ (დე-  
დის ძმამ) ალექსიმ, აივნის სვეტზე წააწერა: „1924 წელს, 29 მა-  
ისს, დაიბადა ბიჭუნა“. „ბებია“ ლალომ, უბრალო გლეხის ქალმა,  
როცა ორივე ხელზე თითო დამატებითი თითი შემნიშნა, „ხელო-  
ვანი“ გამოვაო ანუგეშა ჩემი მშობლები, მაშინვე მომკვეთა ეს არა-  
ფრის მაქნისი რუდიფინტები. ნინა ბებიას (მამაჩემის დედის) წა-  
ნადადებით, ბაბუის სახელი ფრიგოლი (გიგა) დაბარქვეს. სკოლაში



არ მოეწონათ ჩემი სახელი, ამიტომ სკოლა დავამთავრე როგორც გვიმ. დამთავრებისთანავე კვლავ დავიბრუნე კანონიერი სახელი და აღესრულე განუყრელად ვემგობრობ.

ერთჟე, პირველი ვარდების მოზრდილი თაიგული დავით ჯაფარიძეს, გაძოჩხილი ედღაგოგის — შალაქია ჯაფარიძის ერთ-ერთ ვაჟს უძღვნია ჩემთვის. დროდადრო გაოდებიც დამეკვება ცხოვრების გააგე. მაგრამ ის უამრავი ეკალი, რომელიც მესაგზლა სიცოცხლის სახილსე, ზოგჯერ მაფიქობინებს, ალბათ, ის ვარდებიც არ იწებოდა ჟეკლო, ჩვილ ყოაას რომ მიძღვნეს-თქო.

ჩემი მახსოვრობა, ვიდრე ორი წლის გავზდებოდი, მანამდე იქება. მახსოვს მამამ როგორ წამიყვანა ონიდან დედულეთს, სოფელ აბარში, ცხენით. როგორ შემხედან გიწრო ბილიკის მოსახვევინა სრულიად შთულოდნელად დედაჩემი (დედა მეორე ბავშვზე საინობილოდ ამობლებს წაუყვანიათ), რომელსაც კედელას გზაზე დავენახეთ და უცბად თავსაფარი რომ ვერ ეპოვება, მამაჩემის ქული დაეხურა, რამაც ჩემში დიდი გოდება გამოიწვია.

შემდეგ სიჭაბუკეში, როცა დედას ამ ამბავს ვუყვებოდი, პირჯარს გადაისახავდა და გოდებულნი მეტყოდა: — დიდება შენდა დმერთო! შენ ხოა მამია ორი წლისაც არ იყავი.

მახსოვს ჩემზე ორი წლით უმცროსი დის — მზიელას დაბადება. ლუკა ბაბუას და ოლიმპია ბებიას დიდი სიხარული, დედულეთის ზმანებისაგან განუყრელი, შესანიშნავი მეზღაპრე (ოჯახის დამხარე ქალი) და თვითონაც ზღაპარი ნატალია, ჩემი მეგობარი ძალი ლაბაშა და მდინარე აბარულა... და ბოლოს, ჩემი ბრძენი ანეტა დეიდა და დემდე ჩემთვის მიუწვდომელი საოცრება ბიბა აღეკანდრე ჯაფარიძე, რომელსაც შემაყვარა ლიტერატურა და საერთოდ, მისი დამსახურებაა, რომ ჩემმა ცხოვრებამ, ჩემი ქვეყნის მსახურში ჩაიარა.

სუთი-ექვსი წლის ვიქნებოდი, როცა მეზობლის ბავშვებმა გადმომახეს, ჩვენთაა-გადმოდნი წარმოდგენას ვმართავთო და თუმცა, ადგილთარი წარმოდგენა არ შექონდა „წარმოდგენაზე“ მესერზე მაცივ გადავფოფხდი და უჩვეულო სანახაობის მოწმე გავხდი. ჩემს ცოლ ბიჭებს წვერ-ულვაში ამოსვლოდათ, ხმა დაბოსებოდათ, უცნაულო სამოსში გამოწყობილიყვნენ და ვაფხორილი დაბიჭებდნენ. შექრის ფარდა გახსნეს და წარმოდგენა დაიწყო. მეზობლის გოდონას გრძელი შარვალი ეცვა, სიმინდის ულვაში ყურებზე ძაფით მიება და პაპიროსს აბოლებდა, დროდადრო ისე ახველებდა, თვალგზადან ცრემლები სცვივოდა. ბავშვები გულიანად ვიცინოდით. მაგრამ, ჩემზე ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, თონიდან პატარა ბიჭუნას ამოხტომამ, რომელიც მთელი მოქმედების განმავლობაში ჩამალული იყო და არავის შეგვიმჩინვია.

ამ დღიდან მე თვითონ დავიწყე წარმოდგენების გამართვა. პირველად გიმეორებდი იმას, რაც ვნახე. შემდეგ კი გავიგე, რომ თურმე პიესაა საჭირო და თუმც არ ვიცოდი რა არის პიესა, მოვითხოვე პიესა მიმოვინეთ-მეთქი. ტირილით ავიკელი მშობლები და რო-

ცა ვერაფრით დამამშვიდეს, ბიძაჩემმა ვეგენი ჯაფარიძემ, რომელიც ანექლოტების დიდი მცოდნე და მოყვარული იყო, ორი ანექლოტი დიალოგებად დამიწერა და ამრიგად, პირველი ორმოქმედებიანი წარმოდგენა, რომელიც ალბათ, ოციოდე სიტყვისაგან შესდგებოდა, ნახა ჩვენი ეზოს მაყურებელმა. ამის შემდეგ საქათმის გვერდით ვიწრო გასასვლელი შევარჩიე. საქათმეს და მესერს შორის ზეწარი გაკვირვებით და აქ გამართავდით წარმოდგენებს, „საქათმის ქუჩაზე“, როგორც აფიშებში ვაცხადებდით ხოლმე. შემდგომ, როდესაც მამამ, ონის სცენისმოყვარულთა წარმოდგენები მაჩვენა, ჩემი სიყვარული თეატრისადმი უფრო გაღრმავდა, მაგრამ ბავშვობიდან ჩემი უსაყვარლესი საგანი იყო ხატვა, რომელიც დედამ შემაყვარა. თვითონ დედა მშვენივრად ხატაუდა და ქარგავდა. ჩემი უპირველესი ოცნება იყო მხატვარი გაემხდარიყავი. ძალზე მიტაცებდა მუსიკაც. ბაბუა, ბებია, მამა და ბიძა კარგი მომღერლები იყვნენ. თითქმის ყოველ საღამოს, ჩვენთან, საოჯახო კონცერტები იმართებოდა. მამა და ბიძა ბალალაიკას მოპართავდნენ, ბებია გიტარას, ბაბუა ვიოლინოს და დიდებული კვარტეტი გამოდიოდა. ყოველ შემთხვევაში, მე ასე მეჩვენებოდა. მთელ ონში განთქმული იყო მათი სიმღერები. შემდეგ მეც შევისწავლე ჯერ მანდოლინაზე დაკვრა, მერე გიტარა, ფანდური, სალამური, გარმონი, აკორდეონი, და ბოლოს, სტვირი.

ერთხელ მამამ საპროექციო ფარანი მომიტანა, რომელიც ისე მომეწონა, რომ დღემდე განუყრელია ჩემს სასცენო საქმიანობაში.

რას არ შემპირდნენ მშობლები, მაგრამ საბავშვო ბაღში ვერაფრით ვერ მიმიყვანეს. ბოლოს მამამ მითხრა, რომ დედა რიონში დაიხრჩობს თავსო. შევშინდი და დავთანხმდი. მახსოვს ბაღში ჩემი პირველი მისვლა, როგორ ცელქობდნენ ბავშვები. განსაკუთრებით ორი მათგანი დამამახსოვრდა, ჩემი მეზობელი აკაკი კერესელიძე, რომელიც პირველად თონიდან ამომხტარი ვნახე ოჯახურ წარმოდგენაში და გრიშა ტყემელაშვილი, რომელიც ჩემს გართობას ცდილობდა, ახლა ორივენი ადგილობრივი საავადმყოფოს ექიმები არიან და ჩემთვის ისევე საყვარელი, როგორც მაშინ. დამამახსოვრდა კიდევ ორი ბავშვი — რუბენ ხიტიაშვილი და მიშა შიმშილაშვილი — რომლებიც მაშინ ონელებსათვის საკმაოდ პოპულარულ სცენის მოყვარულებს ღალაკო იაშვილს და ნესტორ დუშაშვილს ბაძავდნენ. მათი სასიამოლო კუპლები ახლაც ყურში მესმის. მახსოვს, როცა დაწყებითი სკოლის პირველ კლასში მიგვიდო, პირველი დღის გაკვეთილების დამთავრების შემდეგ, როგორი სიამაყით ჩავუარე ბაღს, მეგონა უკვე დიდი ვიყავი.

სკოლაში ჩემს მომღვეწო კლასში ჩემი ახლო ნათესავი და მეზობელი თემურ ყიფიანი სწავლობდა. რივეს ერთი დედუღეთი გვექონდა, სოფელი აბარი. ამხანაგებში გაბატონებული იყო აზრი, რომ ჩვენი სოფელი ყველაზე უკეთესი იყო მთელ ქვეყანაზე. ამხანაგებიც ოცნებობდნენ ჩვენი სოფლის ნახვაზე. ვადაწყვეტილი გვექონდა იმ ფეხით წავსულიყავით და კონცერტი ჩავგეტარებინა.





რა თქმა უნდა, ეს ჩანაფიქრი ვერ განვხორციელებთ. სიჭარბეში, როცა ჩემს თეატრთან ერთად ბულგარეთში ვიყავი, კუხა ჩიკვილიძემ — ბაქმეობაში კარგი ხმის პატრონს, საბავშვო გუნდის ხელმძღვანელს ვუთხარი — მართალია, ახარში ჩასვლა ვერ განვხორციელებთ, მაგრამ მოგვიანებით სოციალში ხომ ჩამოვედით-მეთქი.

„საქათმის ქუჩის“ ამბავი ჩვენ გვეგონა საიდუმლოდ დარჩა, მაგრამ, თურმე ჩვენს ყველა წარმოდგენას თვალყურს ადევნებდა მეზობლად მცხოვრები სტუდენტი, ამჟამად ცნობილი პროფესორი, ჩაის საკრეფი მანქანის „საქართველოს“ გამომგონებელი შალვა კერესელიძე, რომელმაც ონის სახალხო თეატრის გახსნაზე თავისი პირადი დანაზოგიდან გარკვეული თანხა გამოგვიზავნა.

მაშინ, სკოლაში, „პრივილეგიებულთა“ შვილები გამოჰყავდა სცენაზე, ლექსებსაც მათ აუშვინებდნენ და სიმღერა-ცეკვაშიც ისინი მონაწილეობდნენ. აქ რომ დანარჩენები ჩრდილში იდგნენ. მეც, რა თქმა უნდა, „დანარჩენებში“ ვითვლებოდი. სამავიჯროდ ზაფხულში, როდესაც დედუღეთში წავიდოდი, იქ ბაბუაჩენის აივანზე, შემდეგ კი კოლმეფობის კანტორის კლუბში ვატარებდით წარმოდგენებს, ჩემს გასულელ თემურ ყიფიანთან ერთად. ნახსოვს ერთხელ, რალაც ძველი პიესა ჩავიგდეთ ხელში და ქის რეპეტიციებს ვატარებდით. ამა დაწერებოდა ჩემი ახლო ნათესავი ლასიკო ჯაფარიძე, გვიყურა და რომ არ მოეწონა ზვერა განსახიერება როლებისა, რვეული გამოგვართვა და თვითონ ათამაშა, ჩვენ სიცილისაგან თითქმის ვიგულდებოდით. როდესაც პიკხვდით, რომ ასეთი მაცურებელი გვეყოლებოდა, პიესას თავი დაკანებეთ და დავიშალეთ. ჩემი ბიბაშვილი ომბა შეიწირა.

ბაბუას აივანზე, ბავშვები საოჯახო სპექტაკლებს რომ ემართავდით ეს ზემოთაც ვთქვი, ერთხელ პიესიდან „მუნჯები ალაპარაკდნენ“ ერთი სცენა გაგიტამაშეთ. მე იგი კაპიტონ ლაშხის მიერ, ომში დაღმართი წარმოდგენიდან ვიცოდი. ხარიტონს, ჩემი ათავსავი ნინუცა გიორგობიანი (შემდეგში ონის თეატრის მსახიობა) თამაშობდა, მე იშაის, ჩვენმა მაცურებელმა ბევრი იცინა.

ურავის დარიშხანის წარმოებას პატარა კლუბი ჰქონდა. გადაწყვიტეთ წარმოდგენა იქ ვაგვემართა. როდესაც აფიშას ვწერდით, ჩვენმა ნათესავმა ქეთო ჯაფარიძემ მითხრა, ოპერატორი, რატომ გიწერიათ, კინო ხომ არ არისო — შენ რა იცი მეთქი ვუთხარი მედიდურად. თავი უკვე ყოვლისმცოდნე რეჟისორად მომქონდა. ურავის წარმოდგენიდან ორი რამ მახსოვს, შუქურას (ჩემს უმცროს დას), რომელიც მაშინ ოთხი წლის იყო, ვერაფრით ვერ გავსაგებინეთ, რომ მტერს ზურგზე მოულოდნელად უნდა შეხტომოდა. ამაოდ ელოდა „მტერი“, იმ დროს ფიქრებში წასულ შუქურას „მოულოდნელ თავდასხმას“. ბოლოს, როგორც იქნა, მოისახრა პატარა მსახიობმა და მტერს ზურგზე შეახტა. მაცურებელმა და ჩვენც შვევით ამოვისუნთქეთ.

მეორე ერთ-ერთ მონაწილეს, მხოლოდ ერთი სიტყვა „თქვენო მალაქეთილშობილებავ“ ჰქონდა სათქმელი. მთელი კვირა ვაზე-

პირებინებდით და წარმოდგენის დროს მაინც შეეშალა და ჩავე-  
ფლავა ეს სცენა. პირველ ეფექტს, რითაც ჩვენ თავი მოგვექმნა,  
ნავთის ლამპის აწვევ-დაწვევით ვალწვევდით. ამ ეფექტს დიდი ვულ-  
მოდგინებით ასრულებდა თინა ჯაფარიძე. როცა მისი ძმა ირაკლი,  
რომელიც ფოფორიას თამაშობდა, იტყოდა — გათენდა, უნდა აე-  
წია — იტყოდა — დაღამდა, უნდა დაეწია. მაშინ ხომ ნავთის ლამ-  
პა ჯერ კიდევ ხმარებაში იყო.

იმჟამად ნახა ლუხუხუნის ხეობამ პირველად ავტომანქანაც. და  
როცა შვიდი ავტომანქანა მთებში ახლადგატრილ გზებზე პირვე-  
ლად შემოვიდა, უნდა გენახათ, როგორ აწყდებოდა აქეთ-იქით გრ-  
თმანეთს აბლავლებული პირუტყვი. იგივე სურათი რაჭაში თვით-  
მფრინავის პირველად გამოჩენის დროს გნახე.

ლიხეთში, ერთ-ერთი წარმოდგენის შემდეგ, დედაჩემს ალიოშა  
ბიძიასთვის ეკითხა, ეს ბავშვები რამეს მაინც თუ აკეთებენო. —  
ვერაფერს გატყვი. მე მგონი თავის ჭიას ახარებენო, ეთქვა ბიძას.  
სწორედ ასე იყო. მაშინ უმთავრესად ჩვენი მიზანი იყო, თოფის  
კაფსულები გვეტკაცუნებინა, ხალხი გაგვეციხებინა, ქართული  
ტანსაცმელი ჩაგვეცვა, ბიჭუნებს ქალურად გადაეცვათ და ქალებს  
— დაეურად. მთავარი კი ის იყო, რომ მაყურებელს ჯერ ეეცნეთ.

ონში, კინოსურათი „მამის მკვლელი“ გადიოდა. მაშამ უსახარო-  
ბის გამო კინოსეანსზე, ვერ წამიყვანა. (პარადოქსია — როცა ამ  
სტრიქონებს ვწერ, ონში გადის ნანა ჯანელიძის გახმაურებული  
ფილმი „იენანამ რა ჰქმნა“. მე და ჩემმა მიუღღსებ, ვერ შევაგრო-  
ვით კუბონები ბილეთისთვის, რომ ფილმი გვენახა). დედამ მა-  
ნუგეშა. მეორე ოთახიდან ყაზბეგის „მამის მკვლელი“ გამო-  
მიტანა და მითხრა წაიკითხე, ვითომ კინოში ყოფილხარო. იმ  
ღამეს გვიან დავიძინე. „მამის მკვლელმა“ ყაზბეგის მთელი ნაწარ-  
მოებები წამაკითხა და ჩემი მეკვლე გახდა ქართულ ლიტერატურა-  
ში. მამას გადავეკიდე თხა მიყიდე-მეთქი. მეგონა ყაზბეგევიო  
მეც მწყემსობა მიშველიდა ჩემს „ვამწერლებში“. ზაფხულში  
თხა აბარში წავიყვანე. ქვედა ყანებში გაძოვებდი და, მართლაც,  
იქ დაწვერე ჩემი პირველი ბავშვური ლექსი — „ჩემს კიტას“. ასე  
ერთქვე ჩემს პატარა თხას.

ჩემს ბავშვობის დროინდელ ქალაქში მუშათა ცენტრალური  
სცენის გარდა რამდენიმე სცენა არსებობდა: ებრაელთა კლუბის,  
სახანძრო რაზმის კლუბის, მოედნის კლუბის, დათა ბეროუჩივის სახ-  
ლის (სადაც პირველი წარმოდგენა გაიმართა). გარდა ამისა, სა-  
ხელდახელო ესტრადა ბულვარში. ესტრადა ებრაელთა უბანში. სა-  
ზაფხულო კინოთეატრი და მრავალი ეზო. მათ შორის ჩვენი ეზოც.  
„საქათმის ქუჩის“ თეატრში, სადაც ვმართავდით წარმოდგენებს  
და მათ შორის, სეზგან ერთაწმინდელის პიესებს. კარგად დამამან-  
სოვრდა პიესა „მამა, სდექ!“ სადაც მაშინ ჩვენზე ტანად პატარა  
თალი ჯაფარიძე პატარა ბიჭს თამაშობდა. სკოლაში რომ შემიყვა-  
ნეს, უკვე ბევრი რამ მქონდა წაკითხული. მასწავლებელი რუბენ  
კაკრიავილი ბავშვებთან ხშირად ჩამომათვლევინებდა, თუ რა წა-



ეკიბთხე. მეორე კლასში სინაგოგის ეზოში მდებარე ოთხკუთხედის სასწავლებელში გადაიყვანეს. მინახავს ჩემი მეზობელი ებრაელების ქორწილები, დაკრძალვები, მაცის ცხოვა, ბურთის თამაში, შაბათისა და სხვა რელიგიური დღესასწაულები. ერთი სიტყვით, მთელი მათი ცხოვრება. ქართველებთან ერთად მრავალი ებრაელი და სომეხი მეგობარი მყავდა.

არ დამავიწყდება „როშეშიბა“, მისი სპილოს ძვლისფრად გაფითრებული სახე. იგი მუდამ დასავლეთის ფანჯარასთან გაუნძრევლად იჯდა და თორას კითხულობდა. მოსწავლეები, შესვენებას დროს, ხშირად გავრბოდით მის სანახავად, გინდოდა გამოგვიცნო, ცოცხალი იყო თუ ქვის ქანდაკება. მახსოვს, ხახამ მორდები, დავითი, ელიაუ. მახსოვს კომუნისტი ებრაელები ყაფია, რუბენი, მიხეილი, ეუდა, რომელმაც ვერ დაჰკვმო კომუნისტობა. თავისმა ხალხმა სულგრილად აპატია მას ის წლები და მოგვიანებით ხალხის საყვარელი გაბაი გახდა.

ერთ დღეს მამამ ამბავი მოიტანა, ლუკა ავად ყოფილა და შენ; ნახვას მოითხოვსო, უთხრა დედას (ლუკა დედას მამა იყო). მე ბებია მინასთან და ბაბუა გრიგოლთან დამტოვეს. რალაცაზე გაჯაჯვრე ბებია. ვცელქობდი, რომ ვერაფერი მომიხერხა, მითხრა: გიგიტო ჰქვიანად იყავი, შენ უკვე დიდი ხარ და ყველაფერი უნდა იცოდე, ლუკა მომკვდარა, დედას დაეუშალეთ, რომ არ ენერვიულა, ჩვენც, ყველანი მოგვედებით, წესი ასეა, მშობლები უნდა დაიხლონ, შვილებმა კი იცოცხლონ, ბაბუაშენის დღე ნახული შენ შეგეწიოს.

ადგილზე გაკქავადი. მე უკვე ვიცოდი, რა იყო სიკვდილი. ერთხელ მე და დედა ფანჯარასთან ვისხედით. მეზობლის აივნოდან ქალი ჩამოასვენეს, უამრავი ხალხი ეხვია. დედამ მითხრა სალომე ბებია გარდაიცვალა, მიწაში რომ ჩადებენ ამიერიდან იქ დაარჩება, იმ ქვეყნად. ამ ამბავმა შემზარა, დედას ჩავეხუტე და უამრავი შეკითხვა დავუსვი სიკვდილის და საცოცხლის შესახებ.

ჩვენები მალე დაბრუნდნენ. დედას შაგები ეცვა. გული მეტკინა. ბაბუაზე დაიწყეს საუბარი. მამა ამბობდა, ლუკა მშრომელი კაცი იყო, როცა სოფელში კოლმეურნეობა ჩამოყალიბდა, თავისი ქონება არტელში გააერთიანა, თვითონ კი საბჭოში მიდიხნად მუშაობდა, სამსახურიდან რომ ბრუნდებოდა, მასზე გაპიროვნებულ ნაკვეთში მუშაობდა (თუ დრო არ ჰყოფნიდა, ღამით ფარანს ინათებდა) ბარავდა, თონიდა, მარგლიდა, თიბავდა — მიწას უვლიდა ისე, როგორც კეთილსინდისიერ კაცს შეეფერება. ეს ასე უნდა მომხდარიყო, ამბობდა იგი. აჰა რა რიგია, ერთს მთელი სოფელი ეკუთვნოდეს, მეორეს პატარა მიწის ნაკვეთიც არ ჰქონდესო. მისი ნაჯაფი ყანა ყველასგან გამოირჩეოდა, მისი მოწეული ჭირნახული სხვა ჭიმის გეგონებოდა. მერე განაწილებს დრო რომ დადგა, უქ-

როშ ეშიბა — რელიგიური სასწავლებლის მეთაური.  
 გაბაი — მორწმუნე ებრაელთა საზოგადოების თავმჯდომარე.





ნარებმაც ისევე მიიღეს დღიურზე მოსავალი, როგორც შრომის  
 ლეზმა. ასე გაგრძელდა რანდენიმი წელიწადს. ამ ამბავმა ბაბუჯა  
 იმოქმედა. მიხვდა, რომ მწარიდ მოატყუეს და ობლობაში სიმწრით  
 შეძენილი ქონება ხელიდან გამოეცალა. ინერვიულა და ლოგინად  
 ჩაჯარდა. კარის ჭრიასს და ძაღლის ყეფასაც ვეღარ იტანდა. კა-  
 რები დახეთეს, ძაღლი — კალოზე დააბმევეინა. შინაურებს ეშინო-  
 დათ, თავი არ მოიკლასო, ყველაფერი დაუმაღეს, ღამე რიგრიგო-  
 ბით დარაჯობდნენ, ძალიან ნერვიულობდა, მეშინია არ გავვიყდე  
 და ბავშვების ქვისასროლი არ გავხდეთ.

ერთხელ, როცა დაღლილებს ჩასძინებიათ, ტანთ ჩაუცვამს, კა-  
 რი ჩუქმად გამოუღვია, კალოზე ძაღლი აუშვია და იმის თოკით თა-  
 ვი ჩამოუხრჩვია — შესძახა დედამ. ახლაც ყურში მიდგას ის თავ-  
 ხარდამცემი ხმა. მე გაგშეშდი, ურუანტელმა დამიარა. აქამდე ასე-  
 თი რამ არ მომსკვლია. იმიტომ, რომ ეს პირველი თავხარი იყო.

ლაბაშა (ძაღლი) სახლში გამოქცეულა — ჰყვებოდა მამა, —  
 ყველანი ყეფით გაუღვიძებია. ერთადერთ ვაჟს ლოგინი ცარიელი  
 რომ უნახავს, ლაბაშას კვალს კალოზე მიუყვანია. იქ მთუარის შუქ-  
 ზე თავდახრილი მშობელი რომ უნახავს, ცოცხალი ჰგონებია, მოუ-  
 კიდია ხელი და უთქვამს — მამა წამოდი სახლში, აქ რა გინდაო —  
 და, როდესაც ცხედარი თოკზე შერხეულა, მაშინ მიმხვდარა ქვეყ-  
 ნის დაქცევის ტოლ ჯებედურებას.

სოფლელები დასტიროდნენ: — ბატონო ლუკა, შენ იყავი ჩვე-  
 ნი ჰკუის დამრიგებელი, ჩვენი მასწავლებელი, შენი თვითმკვლე-  
 ლობით ეს რა ჰკუა დაგვარიგე. ჩვენც თავები უნდა დავიხოცოთ?  
 აწი, ალბათ, აღარც ღირს ჩვენი სიცოცხლეო.

რამდენიმე დღის შემდეგ, მისმა ძმისშვილმა იგივე გაიმეორა,  
 მერე კიდევ გილაცამ. და ასე... ჰკვიანი კაცის ნამოქმედარი მისა-  
 ბაძია, მაგრამ რამდენად სწორია, ღმერთმა განსაჯოს.

ონელ ბაბუა გრიგოლს, რომელიც ბავშვების დიდი მეგობარი  
 იყო, სულ თან დაედევდი. ერთხელ ვიღაც მაზარიანმა კაცმა დაუ-  
 ძახა — გრიგოლ! გაღმა რომ ჰქალა ვაქვს, ის რომ ჩამოვართვათ,  
 ხომ არ გეწყინებათ. — აჰ, როგორ გეკადრებათ, კი ბატონო, წაი-  
 ლეთ, ღმერთმა მოგახმაროთ. როცა მაზარიანი წავიდა, ბაბუას გუ-  
 საყვედურე — ბაბუ, რატომ მიეცი ჰქალა, იქ ხომ კოკროჭინებს ვი-  
 ჰყვრდი? ეჰ, შვილო; ზრდილობისთვის მითხრა, ხომ არ გეწყინე-  
 ბათ, თვარა, მე გინ მკითხავს, ძალით მაინც წაიღებდნენ — ასე წა-  
 იღეს ოჯახის ერთადერთი მარჩენალი ნაკვეთი. სულ რაღაც ერთი  
 თუ ორი კვირის შემდეგ, მოდიდებულმა რიონმა, ალბათ, შავ  
 ზღვას ძღვედად ჩაუტანა ბაბუას ნაჩუქარი თუ მთავრობისაგან წარ-  
 თმეული ყანა. „ზრდილობიან“ სტუმარს, რომელმაც შემდეგ კვი-  
 რას ჩვენ ჭიშკართან ჩამოიარა, ბაბუამ მიაძახა, ი, ყანუკა რიონს  
 რომ წაუკიანებია ხომ არ გეწყინათ. გრიგოლ ბაბუა მეტად ენამა-  
 ხვილი და ოხუნჯი იყო. პოფფესორ დიმიტრი ჯანელიძეს ჰქონდა  
 სურვილი წიგნად გამოეცა „გრიგოლის ოხუნჯობანი“. ჩვენი ოჯა-  
 ხისთვის ეს ძვირფასი რელიქვია იქნებოდა.



ორი ბებია, ნინა და ოლიმპია. სხვადასხვანაირად მზრდიდნენ ნინა ბებიაშ გამაცხო ჩემი წინაპრები. ბაბუას ცხრა ძმა ჰყავდათ: შალაქია, მელიტონი, ბიჭინა, ფასია, არჩილი, ალიკო, პლატონი, დავითი... ორი და ჰელაგია და ციცია. ბაბუას ორი ძმა მეც მახსოვს. ახლაც თვალწინ მიდგას ბრგე, მაღალი შალაქია, თავისი თბილ ტყაპუჭით, დავით ბაბუა მომლიმარი, დაქლაქა ლოყებით. ნინა ბებია იმერელი, გოდოგნელი კანდელაკის ქალი იყო. იტყოდა ხოლმე აკაკის „სულიკო“ ონში პირველად მე ვიმღერეო, გიტარაზე კარგადაც უკრავდა, კარგადაც მღეროდა. რაქაში ლეღვი არ იყო გავრცელებული. სულ მას ნატრობდა. ახლა, როცა ჩვენ ეზოში ტოტებგაშლილი ლეღვის ხე დგას და შემოდგომით მის ნაყოფს შევჭექავით, სულს გუხსენებთ ბებიას და ასე მგონია, მისი სული ისევე ჩვენთან არის. ბებია პატარა ასაკში გათხოვილა და რაც ბაბუამ აქ მოიყვანა მას მერე აღარც უნახავს თავისსახლობა.

ოლიმპია ბებია, მორწმუნე და ღვთის მოშიში იყო. მიუხედავად მთავრობის აკრძალვისა, არც ერთ საღმთო დღეს არ გაუშვებდა, რომ სანთელი არ დაენთო. გაბრიელ ეპისკოპოსი (ქიქოძე) მისი საოცნებო მღვდელმთავარი იყო. ბებიასგან მიყვარდა მე ჩემი სამშობლო და მისი გმირები, ცხრა ძმა ხერხეულიძენი, მღვდელი თედორე, დიმიტრი თავდადებული, სააკაძე, მეფე ერეკლე და სხვა მრავალნი. კარგად უკრავდა და წყნარად მღეროდა პატარა გარმონზე. მახსოვს მისი სიმღერები „საქართველოს დედოფალი“, „თამარის დროშა გაშალეს“: წიგნის სიყვარული ბოლომდე თან სდევდა, ტალი ხელით შვილიშვილს აკვანს ურწევდა, მეორეში — წიგნი ეჭირა. ხშირად ჩამოსძინებია კიდევ აივანზე თავდახრილს.

ამ ოჯახში და, ალბათ, ოჯახის გარეთაც, ყველასათვის საყვარელი იყო ნატალია. ადამიანი, რომელიც თანშეზრდილი იყო აქაურობას და თანადგომას უწევდა ყველას. იგი ვაჟკაცურად მხარში ედგა ბაბუას, მასთან ერთად თოხნიდა, მკიდა, ბარავდა. მთელი დღე ბებიასთან საქმიანობდა ოჯახში. დილით საქონელს გარეკავდა სამოვარზე. საღამოთი აცხობდა, ვაშლამს ამზადებდა, მერე და რა ლობიანების, რა ხაჭაპურების გამოცხობა იცოდა! სამწყემსურში დროდადრო მეც დავყავდი. მიამბობდა ზღაპრებს, ხალხურ ბალადებს და შაირებს. მერე რა საოცარი მოყოლა იცოდა. ახლაც თვალწინ მიდგას, როგორ განიცდიდა იგი გამარჯვებული და დამარცხებული საქართველის ამბავს. როგორ აევსებოდა თვალები ცრემლებით, როდესაც თბილ გოგონაზე ზღაპარს გვიამბობდა. ცხოვრობდა თავისი გმირების ცხოვრებით და ჩვენც გვაცხოვრებდა. ერთხელ ჩვენი ორი ღორი მოუკლავს თოფით. თურმე გარჩეულ სამინდს უჭამდნენ, ვერაფრით ვერ მოიგერია, თუმცა თოფი არასდროს ხელში არ დაუჭერია, ჩახმახსაც კარგად ამოსდო ხელი და სამიზნესაც ნიშანშიც კარგად მოარტყა. საღამოთი ბაბუასთვის ძლივს გაუმხელიათ — ალბათ, ამის ღირსები იყვნენ თვარა ნატალია, ტყუილად არ მოკლავდა — უთქვამს ბაბუას. ბაბუა საღორეს ასუფთავებდა. ნატალიას დაუნახავს და შესძახა — გამოდი



ბატონო, მაგას რას შეეებო — ბატონი შენ ხარ ნატალია, შენ გარეთ ხარ, მე სალორეშიო, — უთქვამს ბაბუას. საახალწლო სუფიანზე ნატალიას ნამოქმედარი ყურებდაჭრილი ღორის თავიც დებულა, მაგრამ ნატალიას არავინ არაფერს საყვედურობდა, იცოდნენ, რომ იგი ოჯახის ერთგული იყო. ასეთი იყო ნატალია ტორთშეღობის ქალი და არასოდეს არ მიგრძენია და არც ვვიქრობდი, რომ ის ამ სახლში დაბადებული და ოჯახის სრულყოფლებიანი წევრი არ იყო.

ჩვენი სახლის პირდაპირ აფთიაქი იყო. პროვიზორი ალექსანდრე იაშვილი, ჩემი ბავშვობის განუყრელი მეგობრის მებოს მამა იყო. მებოს (მერაბს) დედა ადრე გარდაეცვალა და მამას მეტად განებივრებული ჰყავდა. ალექსანდრე ბაბუას მე ძალიან გუყვარდით. მებოს მთელი ონი რომ შემოველო და სალამოს გვიან მოსულიყო სახლში, მამას ეტყოდა გიგასთან ვიყავიო და მამაც დამშვიდდებოდა. აფთიაქის ერთ-ერთ ოთახში მეტრეველების ოჯახი ცხოვრობდა. მამა გრიგოლ მეტრეველი ქართველი კაცის განსახიერება იყო, შემდეგში, როცა დავით ერისთავის პიესაში „სამშობლო“ სიმონ ლეონიძის როლი შეასრულე, მისი სახე მედგა წინ და გცდილობდი გრიძით მას დაქმნაგასებოდი. გრიგოლის სიძე, ერთადერთი ქალიშვილის ქმარი, დედას ბიძაშვილი აკაკი ჯაფარიძე, სასწავლებლის დირექტორი იყო. გრიგოლის ქალი ავადმყოფი იყო და უარს ეუბნებოდა შეუღლებაზე. აკაკის შეუფიცავს, შენ რომ რამე მოგივიდეს, მეც თავს არ ვიცოცხლებო. და აი, მარიამი (ასე ერქვა იმ ქალს) ვარდაიცვალა. ერთ-ერთმა მოტირალმა გაიხსენა ეს ფიცი და დაატირა მიცვალებულს. აკაკი მაშინვე წასულა კაბინეტში და თავი სამოსწავლო შაშხანით მოუკლავს. ორი კუბო ერთად გამოასვენეს გაუბედურებული მამის ოჯახიდან, მთელი ონი უკანასკნელ გზაზე მოაცილებდა ამ ხანმოკლე ტრაგიკული სიყვარულის დასასრულს.

ავადმოსავონარმა ოცდაჩვიდმეტმა წელმა, როგორც მთელ საქართველოს, ჩვენს ქალაქსაც დიდი ტკივილები მიაყენა. ჯერ იყო და სამჯერ დააპატიმრეს შთაგრობის შემადგენლობები. დააპატიმრეს და გადაასახლეს ქალაქის ღირსეული და საყვარელი ადამიანები. ჩვენს წინ აფთიაქში ყველა თანამშრომელი ლამაზი ქალი იყო, თითქმის ყოველი მათგანის ქმარი დააპატიმრეს. მათ სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ყოველმა მათგანმა სიკვდილამდე წმინდად შეუწახსეს ნამუსი მეუღლეებს, რომლებიც უკან აღარ დაბრუნებულან. მახსოვს, თორმეტ დეკემბერს, პირველი არჩევნების დღეს, როგორი აკრემლებული შემხედა მარუსა დეიდა, რომელიც ხმის მისაცემად მიდიოდა. ხმა იმ ხელისუფლებისთვის უნდა მიეცა, რომელმაც იმ დღეს ქმარი დაუპატიმრა. თურმე, როდესაც საგვარეულო ხმალი ჩამოხსნეს და ერთ-ერთმა მათგანმა ის „ცივი“ იარაღი მხარზე გადაიკიდა, განაცხადა — ბაგრატ ყიფიანი ეგნატე ნინოშვილის წიგნს სახლში იმიტომ ინახავდა, რომ ჩვენთვის ჯანყი მოეწყობო. აი, ამ დონის ადამიანების ხელში იყო მაშინ ხალხის ხელი.





ჩვენი სათაყვანებელი მასწავლებელი ანთიმოზ მაისურაძე ახიაში წავიდა. სიძე რაიკომის მდივანი ჰყავდა, დააბატონრეს იქრია, მეც ეს დღე მიღისო, თბილისში გაუძარცვავთ, უკან დაბრუნდა და თავის ხვედრს მორჩილად ელოდა.

ცაგერში გიყავით თიხბურთის შიგბრებანი. ერთ-ერთმა თიხბურთელმა განზე გამიხმო და მიუბნება — შენ ბულვარის ახლად შემოღობილ კედელზე რა დაგიწერიაო — არაფერი-მეთქი, გავიქვიძვი. ჰქვიანად იყავიო, გამაფრთხილა. სანამ უკან ამოვიდოდი, ერთი სული მქონდა. ჯერ კიდევ სველ ცემენტზე ჯოხით ამოტივტივებული იყო უცნაურ სიტყვები — მთავრობის საგინებელი. გერდზე კი ჩემი სახელი და გვარი, ან ვიღაცამ გამწირა, ან მნიშვნელობა არ იცოდა იმისი. რაც დაწერა. თითქმის მთელი კვირა ყოფილა. კიდევ კარგი ცემენტის უხარისხობის გამო არ გახმა და ადვილად მოვშალი. არც მაშინ და არც შემდეგ ამ ამბავზე ჩემთვის არაფერი უთქვამთ, მაგრამ ვი კი მეყო გულის სახეთქად.

საომოობით აფთიაქის წინ ქალაქის შესანიშნავი ინტელიგენცია იყრიდა თავს. აქ იყო ფრიად განათლებული ადვოკატი ალექსანდრე (სანდრო) წერეთელი, რომელსაც ხშირად იწვევდნენ თბილისში ამა თუ იმ საქმის გასარჩევად, ძმები გრიგოლ და ვალერიან ლანდები, სამსონ ბუგიონიშვილი, ერმილე დგვარელი, გრამიტონ ბურდილაძე, აკაკი და ვასილ კობერიძეები, ვარლამ ერისთავი, პარმენ ჯაფარიძე, ძმები იასონ და დავით კერესელიძეები, ზაქარია გურგენიძე, დავით არჩვაძე, აფრასიონ მიტრევილი. ვალერიან ჯაფარიძე. ალექსანდრე გოკირიძე, საშა ბაჩრაძე. მათე გორდენიანი, თვითონ გრიგოლ მიტრევილი და სხვა მრავალი და მრავალი. ბევრი მათგანი თვითაჩვიდმეტმა წელმა შეიწირა. ონის ინტელიგენცია შორაულ კომპიარს გზას გაუყენეს. იქიდან კი ერთი-ორი თუ დაბრუნდა. რომლებიც სულ მალე გარდაიცვალნენ.

ამას გარდა, ონს შესანიშნავი ახალგაზრდობა ჰყავდა, რაც მაშინდელ მძიმე ატმოსფეროს თითქმის განუხუტავდა და ახალი-სებდა.

დილით, გათენებამდე ალვიძებოა ქალაქს, ოსი გაბოს ძახილი: ხაში... ხაში... „ნასტაიაში“ ხაში. ბიძაჩემი ეგგენი უმაღლე წამოხტებოდა და გაბოს სარდაფს მიაშორებდა, ერთი-ორჯერ მეც წამოყვანა და ვიგემი „ნასტაიაში“ ხაში. რაჰველებს მეხაშეებს გვიძახიან, მაგრამ ოსმა გაბომ გვაჯობა.

სტადიონი, ქალაქის შუაგულში, ოღევიანდელი კულტურის სახლის ადგილზე მდებარეობდა. იქიდან ყოველთვის ბურთზე ფეხის-ცემის ხმა და მხიარული სიცილი ისმოდა. ხშირად მიდამოს სასულოე ორკესტრის ხმა აცოცხლებდა. თითქმის ყველა სკოლას (ტიქჩიკომის ჩათვლით) თავის მომღერალთა გუნდი ჰყავდა, იყო ერთი შიგბრბი და გულშემატკივრობა. ქალაქის მომღერალთა გუნდს „თალაკოს გუნდს“ ეძახდნენ, რომელსაც ვალაქტიონ იაშვილი (თალაკო), სტენის და სიმღერის პირტუოზი, ხელობით მოღვაწე ხელმძღვანელობდა. მისი, ხუმრობის ამბავი განთქმული იყო. ვარ-

თხელ თავის სახლში სტუმრად ყასაბი ლუკა ხომასურიძე მოუწვევია და დედისთვის წარუდგენია. — ეს ის კაცია, ყოველდღე თავს რომ მაგინებსო. ლუკას მოულოდნელობისაგან ენა დაშრა. მდგომარეობიდან ისევ დედის იუმორს გამოიყვანია სტუმარი — ნიკოლოზის დროიდან იძახიან რაჭაში რკინაგზა უნდა გავიყვანოთო, მარა კი ვერ გამოიყვანეს, იძახოს ლუკიამ, თავის ჭია გაახაროს.

ერთხელ ღალაკოს ამხანაგები მიოყვანია სახლში. სასტიკი თქუში ყოფილა. სახლში ძლიერი წვიმა ჩამოდიოდა. ოთახში თითბრის და თუთიის ჭურჭელზე წყლის წვეთების ხმა რალაც საცეკვაო მილოდიის მსგავს ხმას გამოსცემდა, ღალაკოს გაუშლია ხელები და ცეკვა დაუწყია. ცოტა ხნის მერე, მეორე ოთახიდან, თავზე ლეჩაქით, დედა ცეკვით გამოვიდა და შვილს მხარი აუბა. ასეთი იყვნენ დედა-შვილი იაშვილები. იუმორით უმკლავდებოდნენ თავიანთ მძიმე ცხოვრებას.

პარიზში მოგზაურობის დროს, ერთი რამ შევნიშნე (მე ასე შეჩვენებოდა), რომ როცა, ქუჩაში ვინმე გაიცინებდა, მის ვარშემო იკრიბებოდნენ, ხალხით სიცილის მიზეზს კითხულობდნენ. ამ ამბავმა ჩემი ბავშვობის დროინდელი მშობლიური ქალაქი მომაგონა. როცა ქალაქის ხელოსანთა უბნებს ჩაუვლიდი, მის წინ იდგნენ მაშინდელი ჯერ კიდევ შემორჩენილი წვრილწვრილი მოვაჭრენი, რომლებიც თავიანთ დუქნებში გეპატიებოდნენ. ოხუნჯობით, იუმორით და ენამახვილობით ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ. ზათი მოსწრებული სიტყვა და ანეკდოტები მეორე დღეს მთელმა ქალაქმა იცოდა. განსაკუთრებით დამამახსოვრდა ძმები დათა და სანდრო ბერუჩიევი. სანდროს კოლორიტული ფიგურა, ვერცხლის ქამრით წელდამშვენებული, თითქოს ყურში ჩამკსმის ძმების ავაქი და აღუ ბერუჩიევიც წკრიალა ხმები, ანთიმო ბურდილაძის ზღაპრული ბანი, ვანიკა, კობა და ტიგრანის სამეული, ლენა, ჩოფრკო და ლუსიას სამეული. განსაკუთრებით დასვენების დღეებში, როგორ აღამაზებდნენ ონის ქუჩებს. პარასკევობით ბოლთის აღმართში, ნაძვების ქვეშ, პაჩიას არღანის აკომპანიმენტზე მომღერალი ონელი ახალგაზრდების ქეიფის ხმა. მთელ ქალაქს ესმოდა და ბავშვები არანაკლებ მოველოდით ამ საზეიმო დღეს.

სპორტის პიონერები იყვნენ შესანიშნავი ახალგაზრდები. მახსოვს ყველაზე კარგი ახალგაზრდა მიშა იარალოვი, კარგი მოსწავლე, სპორტსმენი, პოეტი და დიკლამატორი. ერთხელ მამამ მუშათა კლუბში წამიყვანა რადიოს მოსასმენად. გვიხაროდა, როცა რადიო რეპროდუქტორიდან რაიმე სიტყვას მოვკრავდით ყურს, ხოლო ნესტორ დუშაშვილი ზღაპრულ გმირად მიმაჩნდა, რომელიც დროდადრო ხმას აუწევდა და დაუწევდა ჩვენს რეპროდუქტორს.

დაუფიწყარია ჩემთვის და ონელი საზოგადოებისთვისაც კარგია ჯაფარიძის ამბავი. მის ერთადერთ ვაჟს ბუჭიას, მშვენიერ ახალგაზრდას, ღვინით შეხარბოშებულს რალაცხე განაწყენებია მიღაციის მუშაკი ფილიპე ნამგალაძე. ამ ჟუკანასკნელს მილიციის პუტ-



როსთან დაუბეზლებია და მილიციამი დაუბარებიათ. დასაძინებლად თვითონ ფილიპე წამოსულა. ის იყო ბუჭა სახლში შეღწეულად. ფილიპე დაეწია და უფროსის განკარგულება გადასცა. ახალგაზრდამ იუკადრისა დაბარება თითქმის არაფრისათვის და ფილიპესაკენ გაიწია. მილიციონერმა რევოლვერი იძრო — ამ დროს კონსტანტინე მეზობლთან ნარდს თამაშობდა. ეს სურათი რომ დაინახა, ფილიპეს მიაძახა — ე, ბიჭო შვილი არ მომივლა, მე თვითონ ჩაგაბარებთო — მაგრამ უკვე გვიანლა იყო, იჭექა რევოლვერმა, შუბლგანგმორული ჭაბუკი შებარბაცდა და კბიებზე ჩაიკეცა. მამამ ერთი დაიძახა — ვაიმე, შვილოო — და ფანჯრიდან გადმოხტა. გაოგნებულ ფილიპეს თავს დააცხრა, ნაგანი აართვა და ექვსივე უხუნით დაცხრილა შვილის მკვლელი. სროლის ხმაზე თავმეყრილ მეზობლებს კოწიამ მიმართა — მითხარით ჩემს ადგილას თქვენი როგორ მოიქცევოდითო. ეს ამბავი ჩემს ბავშვობაში მოხდა და დღესაც გულზე მაჩნია შეუხორცებელი ჭრილობის მსგავსად.

მამაჩემი, შალვა ჯაფარიძე ქუთაისში დაბადებულა. ბაბუა რკინიგზის სადგურში მუშაობდა. იგი იქვე დაქორწინებულა და ორი ვაჟი შესქენია. მოგვიანებით ოჯახი ონში, მშობლიურ ქალაქში დასახლებულა, შეიძინეს ხის სახლი, რომელშიც ახლა მე ვცხოვრობ ჩემი ოჯახით. სახლი დაზღვეულია 1827 წელს, ამენებულია კი, ვინ იცის როდის. საყურადღებოა ის, რომ ამ სახლმა ქალაქის ორ დამანგრეველ მიწისძვრას გაუძლო. როდესაც თბილისში გაიგეს, რომ მიწისძვრამ ონი მიწასთან გაასწორა, ჩემი ვაჟი მერაბი შვეულმფრენით ერთ საათში ჩამოვიდა, ეგონა სახლის ნანგრევებში მოვყვებოდით. როცა უკან დაბრუნდა და დაამშვიდა ახლობლები, ჩემს შვილიშვილს გიგიტოს უთქვამს — ეგ რაღა მიწისძვრა იყო, თუ ჩვენი სახლი ვერ დაანგრიაო. მართლაც, საოცარია, დანგრეულ ქალაქში, ჩვენი ძველი სახლი ბერმუხასავით ამაყად იდგა. ალბათ, იმიტომ რომ მუხის ფიცრებით არის მჭიდროდ ნაშენი.

ბაბუა, მამა და ბიძა მოსამსახურის ხელფასით ცხოვრობდნენ. ესე იგი მდიდრები არასოდეს არ ყოფილან. მაგრამ ამას მათთვის ხელი არ შეუშლია, ყოფილიყვნენ საზოგადოების ღირსეული წევრები. სიმდიდრეს ვერც მე დავიკვივხნი, განსაკუთრებით ახლა. მაგრამ არც არავის ვალი მიმყვება ამქვეყნიდან და შემიძლია დავიქლო, პირნათლად წარვსდგები წინაპრებთან, რამეთუ, ყველას წინაშე ჩემი კაცური ვალი მოხდილი მაქვს.

ხატვის სიყვარული ოჯახში დედისაგან მომდინარეობდა. მას ხატვის სურვილისა და თანდაყოლილი ნიჭის მეტი არაფერი გააჩნდა. ისეთი დაღეული და დაპატარავებული ფერადი ფანქრები მას შემდეგ აღარსად მინახავს. ხატვის დროს მაგიდის კუთხეში მოკალათდებოდი და სულგანაბული ვაკვირდებოდი მისი ფანქრის მოძრაობას. მოგვიანებით, როცა სკოლაში შევედი და ჩემი ნახატები ნახეს, ხმა დაირხა — დედა უხატავსო.







სუფთად ხატავდა. ყოველი ნახატის დამთავრების შემდეგ მისი შვილი შოთა, ნათით რეცხავდა ფუნჯებს, შემდეგ ცალ-ცალკე და ღალღებში ახვევდა და ინახავდა. ხატვის დროს სტვენა ვიცოდი, ერთხელ მეუბნება: — რათ, გიგო თხები მორეკე? — იმ დღიდან აღ-სარ დამისტვენია. როცა ნამუშევრები მომთხოვა, ერთი მათგანი დიდხანს ატრიალა ხელში და შოთას დაუძახა — ვაპ, ეს ხომ ჩემი ნახატის ასლი გაუკეთებია გიგას. ეს იყო სკანეთის მთავრის კონს-ტანტინე და დეშქელიანის პორტრეტი.

ოთხი დღის შემდეგ ზაზაშვილი ონიდან წავიდა. დამიტოვა კეთილი ხსოვნა თავის თავისა და თავის ხელოვნებისა, დამიტოვა თავის თბილისური მისამართი, მაგრამ ჩემი სიმორცხვის გამო არ მიმიკითხავს.

ერთხელ ჩვენთან, თბილისიდან, ნათესავი ქალი მოვიდა და ჩემი ნახატები რომ ნახა, ბევრი მკოცნა, მეფერა და მშობლებს უთხრა — ეს რა ნიჭიერი ბავშვი გყოლიათო. ამას აუცილებლად თბილისში უნდა ვასწავლოთ. რა უხნა, ბინა ჩემთან ექნება, არაფერს გავუჭირებ. ჩემ შვილთან ერთად გაიზრდებო — მთელი ზადილის განმავლობაში სულ ჩემზე და ჩემს მომავალზე ლაპარაკობდა. მთელი დამე იმ კარგ ნათესავზე ვფიქრობდი. დილით კი მშობლებს განუცხადე თბილისში უნდა წავიდე-მეთქი. გაუკვირ-ლათ, მერე შითხრეს ალიოშა ბიძის მიუწეროთ აბარში და როგორც ის გვირჩევს, ისე მოვიქცეთო. ერთი კვირის შემდეგ ბიძამ გვი-პასუხა — საშუალო სასწავლებლის დამთავრება აუცილებელია, მა-ნამდე ხატვაშიც იმეცადინებ, შემდეგ კი აკადემიაში იქნებ მოეწ-ყოთ. მე ერთხანს გავჩერდი, მაგრამ გაზაფხულზე ისევ ავიტეხე, აუცილებლად უნდა წავიდე მეთქი. იმხანად საარქიტექტურო ტექ-ნიკუმიდან ლიმიტი მოსვლია რაიონის კომუნალურ განყოფილებას. გამგემ, მშენებელ-ინჟინერმა არჩილ ბერუჩეიშვილმა მამას ურჩია — ბიჭი, რამდენადაც ვიცე, ხატავს, ჭკვიანია, გაუშვი ხუთოსნის ატეს-ტატიც აქვს, უგამოცდოდ ჩაირიცხებო. ეს ამბავი მამამ მითხრა. მეც მეტი რა შინდოდა, ასაფრენად მზად ვიყავი. ვფიქრობდი თბი-ლისში ზაზაშვილთანაც ვივლიდი, უკეთესი რა იქნებოდა.

1939 წლის 28 აგვისტოს თბილისში გავემგზავრე. ვზა ქუთაის-ზე გადიოდა. (ალბათ, შუაგზაზე არ ვიქნებოდი, რომ ჩემი ძმა შალვა დაბადებულა — ერთი „ხულოქნიკი“ წავიდა, მეორე მოვი-დათ — ლოქვამს ბებია ქალს მარუსია რომანკვიციანი.) მატარებლით პირველად ვიმგზავრე. თბილისში მეორე დილით ჩავვედით. რა თქმა უნდა, გამყოლს, ჯერ ჩემს ნათესავთან მივაყვანიე თავი. როგორც კი ეზოში შეიღდით ფეხი, მოპირდაპირე აივნიდან ქალის ხმა შემო-მესმა — უიმი. ამას აქ რა უხნა, — გაოცებულმა მიმართა ჩემს გამ-ყოლს. — სასწავლებლად წამოვიდა, მხატვარი უნდა გავხდეო — უბასუხა გამყოლმა. მე გაოგნებული ვიყავი. ასეთ შეხვედრას არ მოველოდი. ჩემი გამყოლი უფროსი ჯაცი იყო და ყველაფერს მიხ-



ვდა, — უთბრა, ახლა სასწავლებელში მიმყავს, საერთო საცხოვრებლის საქმე უნდა გავიგო, როგორ იქნებაო. იქ იცხოვრებს ალარ დაამთავრებინა — ხო, ხო გაიგეთ და მერე ჩემთან გამოარტეთ, მანამდე ჩემი ბიჭიც მოვალ — ეზოდან უკან გამოვბრუნდეთ. მოვეყვებოდი ჩემს გამცილებლს და მივხვდი, რომ მწარედ მივტყუედი. მივხვდი, რომ მშობლების შემცვლელს ამ დიდ ქალაქში ვერ ვპოვებდი. უნებლიედ, ერთი ამბავი გამახსენდა. ონში ერთი მანდილოსანი ჩამოვიდა. მისმა კისკისმა და ყველაათვის სასიამოვნო ქათინაურებმა გამოგვაცოცხლა. ასეთი მომხიბლავი საქციელის ქალი ჯერ არ მინახა და ვიფიქრე, რა კარგი არის-თქო. უცბად ჰიმკრის კარი გაიღო და ახლოს აბაშიძის ქალი, საკმაოდ მოხუცებული მანდილოსანი შემოვიდა. — ნინუკა მოდის! — შესძახეს ჩვენებმა და შისაიბიბლოთ გაიმართნან აორკ მოსული სტუმარი შეკრთა. შიიშოხნა. — თიმი იე ვილიე ცოცხალია. რაღა არე ახო ამ ხნის ქალის სიცოცხლე ხომ სჯობია თაიის თიხით გაუყავს ნოიონის სასათოათსაინ ახას, თი ბიჩა აი. თი — ამ დროს ქალბატონმა სახლის კარი შემოაღო. — თი. ჩივო ნინუკა. — გაიხანთა თამხელორმა. — შენ კი გინაქალი. რამოინე ხანია ალარ მინახხარ, ჩივო. საო დამიარგი, რატომ ჩივთან არ მოთიხარ. აუცილებლად შემომიარე თარი არ დამაგონო. სახტათ დაარჩი ასეთი შიტამორთოზით. მაშინ დამიკვირდა, რადგან პირველად ინახე ამგარე ორპირობა. ახლა კი. ახლა კი მივხვდი ანალოგიურ ამბავთან მქონდა საქმე.

ტიჩნიკომში წავედით. გზაზე ონელი სტუდენტები შეიკვნიან. ისე დამიხანთა მოი ნახა თიოქოს საუკუნეა არ მინახენ. ბიჭებმა სორილე დამთქვის ტიჩნიკომში წამოგაყოლოინენ და გაუორიქით გზას. თირეტიორმა კარავო მიმოო, ჩაგირიკხე და საერთო საცხოვრებელშიცა დამამოსის. იმ თამით დიდი ხნის ოცნიბის სხანბინათ რუსთაიელის თერატრში წავედით „ოტილოს“ სანახავად. მახსოვს ოტილოს პირველი შიმოსალა ოა ჩამეძინა. ორი ოდეს მავხარობამ, განკობმა, იტყობა დამოალოს. ოროდადრო ხორაიას ოტილოს ოა ვასაძის იავოს შექმნილები მალეიძებდა. მაგრამ ძიოთან შიოილში ოძლორი ვიყავი.

პირველ სექტიმბერს სწავლა დაიწყო, სტუდენტის ბილეთი მიმცეს — უკან დაჩჩა ჩიმი ბავშვობა.

მამ ასე, თი იე ტიჩნიკომის სტუდენტი ვარ. თინახეგრის თავზე დირეტიორმა საერთო კრებაზე დამოაჩხაია — მიოებოლი შიილი ოტიოოსნიოთან, მხოლოდ მი გაუომართლი ოა საგაროო მათლობა დამომიკხაია. თრთები შიმისხა. ჩიმი სწავლის საქმე ჯირჯირობით კარგად მიდოდა, ცხოვრების პირობები კი ცუდი მქონსოა. 7 მანითს სტიპენდიას ვიღებდი, 15 მანითს მამა მივხავნიოა, მაგრამ მამინიელ პირობებში ეს ძალიან ცოტა იყო. ვიხორობთარ საერთო საცხოვრებელში. სადაც ერთ ოთახში ოცდასხოიი საწული იღვა და მეცადინეობა ძალიან შიქნდა. ცოტა ხანში ანახა-



გებიც გამიჩნდნენ. პირველ რიგში, მინდა გიორგი გოგოჭუტორი და-  
ვასახელო. კარგი, ზრდილი, ნიჭიერი, დიხვი და გონიერი აზროვნებელი  
გაზრდა. არც მანამდე და არც მის შემდეგ ამნაირი მეგობარი არ  
მყოლია. მპატრონობდა. მასწავლიდა ყველაფერს. ხატვიდან დაწყე-  
ბული ჭამით დამთავრებული. ხევისტოები ვაჟას პოემიდან მიყვარ-  
დნენ, ახლა გოგის გამო მეტად შევიყვარე. მასწავლებლებიდან  
მახსოვს ნესტორ ძიძიგული, ბიჭიკო ბუგიონიშვილი (ონელი იყო),  
ნოე კაკუშაძე, აბდულაფეი, აგრაფინა ჭაგჭანიძე, რომელიც იმა-  
დროს ტექნიკუმის დირექტორიც იყო. განსაკუთრებით დამამახსო-  
ვრდა ხატვის მასწავლებელი მოქანდაკე ვალოდია (დოტუ) ჩხე-  
იძე. იმხანად ჯერ აკაკის, შემდეგ გოგებაშვილის იუბილე იყო, ის  
გამოფენისთვის ბარელიეფებს ამზადებდა. ჩვენი ერთადერთი თავ-  
შესაყარი მისი სახელოსნო იყო. სწავლისაგან თავისუფალ დროს  
იქ ვატარებდით. ესწავლობდით თიხის დამუშავებას, კარკასის გა-  
კეთებას, ყალიბების დამზადებას და ფორმების ჩამოსხმას. ესა-  
ზრობდით ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე. მძიმე წლები იყო.  
მოახლოებული ომის სუსტი იგრძნობოდა. დაიწყო კიდეც ომი ფი-  
ნეთიდან. მკვეთრად გაუარესდა მატერიალური მდგომარეობა.  
ნელ-ნელა ქრებოდა და ძვრდებოდა სურსათი. გახშირდა ქურდო-  
ბა. გარეშე ამბებმა ჩვენამდეც მოაღწია. დასავლეთ უკრაინაში,  
ზოლო შემდეგ ფინეთში ბევრი წავიდა. მათ შორის ჩვენი სამხედ-  
როს მასწავლებელი გურგენიძე. მოიპარეს გოგოჭუტორის ახალთახა-  
ლი კოსტუმი. გაქრა შაქარი, რიგები იდგა კარაქზე, პურზე, ფი-  
საცმელებზე. ჩემი თვალით ვნახე, სამხედრო ვალდებულმოხდელმა  
ჯარისკაცებმა როგორ იყიდეს საბურთალოს ბაზარზე ძველი ტან-  
საცმელი თავიანთ მხარეში დასაბრუნებლად. (იმ ხანებში არმია-  
ში ნამსახურებს ფორმას არ ატანდნენ. ასეთი იყო მარშალ ტიმო-  
შენკოს ბრძანება). როგორ მდგომარეობაში ვიქნებოდით ჩვენ, იმ-  
დროინდელი სტუდენტები, თავად განსაჯით. მე და ჩემი მეგობა-  
რი სტუდენტი ვასო სტუტოვა წავედით სამუშაოს სათხოვნელად  
ცნობილ რეჟისორთან მიხეილ ჭიატრელთან, მაგრამ ვერც ერთმა  
ვერ შეგვბედეთ და უკან გამოვბრუნდით.

მახსოვს, 10 მაისს ჩვეულებრივი მზიანი დამე გათენდა. დასა-  
ვლეთით ღრუბლის ერთი ფთილა ძლივს შეიმჩნეოდა. ჩვენი სასწავ-  
ლო ნაწილის გამგამ კოტი გუჭეჩიანიმა თქვა — დღეს ჩამოქცევა  
წვიმა იქნებაო. ნაშუადღევს, კინემატოგრაფიული სისწრაფით  
გარბოდნენ (ვახე ღრუბლები. სალამოს ტექნიკუმის ერთ-ერთ აუ-  
დიტორიაში, კინოსურათის ჩვენებისას, ვილაციის განწირულმა კ-  
ვილმა შესძრა იქაურობა — რა დროს კინოა, ვილუპებით, წყალს  
მიაქვს ყველაფერი, სასწრაფოდ თავს უშველეთო. ფანჯრებს მი-  
ვაწყდით, შემზარავი სურათი გადაიშალა ჩვენს თვალწინ, თუმც  
დამე იყო, გემებივით ზღვაში ჩამსხდარი ბარაკებიდან, რომელთა  
ყველა კარი ღია იყო, ნათურებამდე წყალს მიედნია. შემზარავი  
სურათი იყო — ხელში ატაცებული შვილები მშობლებს გამოჰყავთ,

ძლივს მოჰქონდათ ნივთები. მეოთხე სართულიდან სასწრაფოდ დავეშვით ძირს, მაგრამ პირველი სართულის სარდაფები წყალში აღმოჩნდა. თას ვიზამდით უნდა დაელოდებოდით, ვიდრე წყალი დაიკლებდა. წვიმამ გადაიღო, წყლის დონეშეც უმნიშვნელოდ დაიწია. მე და ჩემმა ამხანაგებმა ცურვით ხატვის კაბინეტს მივალწიეთ. გასაღებით გავაღეთ, მაგრამ შიგნიდან რაღაც აწვებოდა და ვერ ვძრავდით ადგილიდან. ამასობაში წყალმა კიდევ დაიკლო, იზოდან შემოვუჯარეთ, სინათლე მივაშუქეთ და ჩვენს თვალებს საშინელი სურათი წარმოუდგა. წყალს მთელი კაბინეტის ინვენტარი თავზე მოეტივტივებინა, ერთმანეთში არეული ნახატები და ქანდაკებები, როგორც იქნა, გავაღეთ და შეგვედით შიგნით. გადავარჩინეთ უამრავი თაბაშირის ქანდაკება, კარადებიანად გამოვტანეთ ძვირფასი გამოკვეთების მრავალტომეულები, გადავარჩინეთ გოგოჭურის ნახატი „აკაკი თელავში“. არსად გამოჩნდა ჩემი ნამუშევარი — „არ მომკვდარა მხოლოდ სძინავს“, რომელზეც დღემდე დებს ვამყარებდი. მძინარე რაინდს ფერხთით ქართველი რომანტიკოსები გრიგოლ ორბელიანი, ალიქსანდრე ჭავჭავაძე და ნიკოლოზ ბარათაშვილი უდგნენ ქირისუფლებად. ნიკოლოზ ბარათაშვილი მაჯას უსინჯავდა რაინდს. მათ თავზე მდგომ მუხაში საუკუნეებს ვგულისხმობდი, რომლის იქით, სინათლის შუქში გახვეული ილია და აკაკი იდგნენ. თითქოს წინაბრებს ეუბნებოდნენ „მესმის სანატრელი“... და არ „მომკვდარა მხოლოდ სძინავს“. რაღა თქმა უნდა, გული საშინლად დამწყდა. ამ დროს კომენდანტიც მოვიდა, გვთხოვა — ბიჭებო, საწყობში შექარია, გამომატანინეთ, გადავარჩინოთო. ამდენ ხანს უშაქრო ჩაის გვასმევდნენ, შაქარი არ გვაქვსო, ახლა კი... ბიჭებმა ძლივს მოვიცილეთ განსაცდელში ჩავარდნილი გაუმაძლარი კომენდანტი.

მეორე დღეს დერეფანში ბრძანება გამოაკრეს. იმ დამით გამოჩენილი ვაჟკაცობისთვის და ტექნიკუმის ქონების გადარჩენისათვის მადლობას გვიცხადებდნენ და თითო თვის სტიპენდიით დაგვავჯილდოვოს. მართლაც, გვეკუთვნოდა. იმ დროს ამაზე უფრო რა გავახარებდა. როგორც კი ფული მოგვეცეს, იმ წუთს ფუნქციონორზე გავიქეციით და მთელი ღამე ვიქეიფეთ. ჩემს ხიცოცხლემი პირველად დავთვერი.

პირველმა წელისადმა, როგორც იქნა, ჩაიარა და ზაფხულში ონში ჩამოვედი. აქ უკვე თითქმის ერთი წლის უნახავი, უფრო სწორად ჩემი უცნობი პატარა ძმა დამხვდა. ზაფხული ასე თუ ისე კარგად გავატარე. ჩემმა მომდევნო დამ — მხიულამ — იმ წელს რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე გასახელა და ხელგარჯილობაში რუსთაველის ბიუსტი დაიმსახურა. გამახარა ონის სახელმწიფო საკოლმეურნეო ახლად ჩამოყალიბებულმა თეატრის წარმოდგენებმა და სახელმწიფო გუნდის კონცერტებმა. თუმცე, როგორი მინიმალური ხელფასი იყო საჭირო, რომ თეატრს და გუნდს კარგად ემუშავათ. საკოლმეურნეო თეატრის (ასე ერქვა იმ დროს ონის სახელმწიფო თეატრს) პირველი ხელმძღვანელი იყო მიხეილ იარალი, ხოლო გუნდის ძმები დავით და ირაკლი ბაქრაძეები.

ონში იმ ჩაფხულს ამბავი მოიტანეს, ჰიტლერი მოუტკლავდა და გენახათ რა ამბავი იყო. ქალქის მოედანზე უპირადი ხალხი შეკრებილიყო და გარს შემოხვედნენ ამ ცხოვრების მომტან ქუთონ-ცელსელოს. ისიც რანდენჯერზე ამეორებდა ამ ცხოვრებას — ამას ქალაქი არ გაუვა, ისეაჟა კაცნა მითხრა, ტყუილს არ იტყვისო. ზღვრის ცოლ-მვილიც დაიფიცა და ხალხნაც ირწმუნა ნათქვამი. გადართა ღრეობა და ერთი მილოც-მოლოცვა. მალე ყოველივე სიტუაციე გამოდგა და ონი-ქუთაისის გზაზე მომტემავე მძლოლი აღარავას უხანავს. თურმე ჰიტლერის რთვორი შიში ჰქონია ხალხს და რთვორ მოელოდნენ მის აღსასრულს.

სექტემბრისათვის ისევე თბილისს გავეშურე. მდგომარეობა თან-ერთან რთულდებოდა. ზოოპარკის წინ ორი ონელი სტუდენტი და-ვანახე, ცხაოდ კამათობდნენ. ახლოს მასვლა მეკრძალებოდა (ისინა ჩემზე ბევრად უფროსები იყვნენ) შორიდან გუგუდებდი ყურას. ამბობდნენ, სტუდენტებს ისე მცირე სტიპენდიას უხდიან, სწავლას თავი უნდა დაეახებოთო. დაღონებულმა მივაშურე ტექნიკუმს. იმ-ჟამად მძიმე მდგომარეობაში ვიყავი. ყველას ეგონა საერთო საცხოვრებელში ვცხოვრობდი, სინამდვილეში წყალდიდობის შემდეგ ვარაგულ ხატვის კაბინეტში ცემენტის იატაკზე ვათენებდი ღამე-ღეს. (საქმე ის იყო, რომ მაჟამ ნათესავთან გადამიყვანა. შევატყვი, აქ ცხოვრება არ შეიძლებოდა და ისიც და მამაც მოგატყვი, სა-ერთო საცხოვრებელში ვარ-მეთე. ტექნიკუმშიც ვეღარ ვთქვი, რომ უბინაოდ ვიყავი). კომენდანტს შევუხიშნივარ და ისეთ ღროს მომადგნენ ღრმა ძილში ვიყავი. მომიკაკუნეს, დამიძახეს. თურმე მძინარეს მიპასუხია. რალა მეჭხა, მალე ყველაფერი გამოშელავნდა. მაშინვე საცხოვრებელში გადამიყვანეს. ამხანაგებმა მისაყვედუ-რეს. თან ეციხებოდათ ფიროსმანივით სარდაფში სიკვდილს ხომ არ ამირებდითო.

გადაწყვიტე უკან დავბრუნებულიყავი. საშინელ გაჭირვებაში ვცხოვრობდი, თუ რამ გროშები მქონდა, იმასაც ხელმრუდე სტუ-დენტები მაცლიდნენ. აქვე დავსძენ, ჩემს საყვარელ დარგად სიკვ-დილამდე დარჩება ხეროთმოძღვრება. ეკონომიკამ გადაწყვიტა ყველაფერი. გამოთხოვებისას გოგოჭურმა მითხრა — მეგობარს ცხოვრებაში ერთხელ შეხვდები და ის არ უნდა დაჰკარგო — თავის მისამართი მომცა და ერთმანეთს დავემშვიდობეთ.

ქუთაისში ევგენი ბიძიასთან გამოვიარე, რომელიც მაშინ იქ ცხოვრობდა. მითხრა დარჩი ჩემთან, სკოლა აქ დაამთავრე, იქნებ სამსახურშიც მოგაწყოო. ჰქუაში დამიკადა და დავრჩი. ეს წელი-წადი ჩემთვის კარგი გამოდგა. ბიძა მარტო ცხოვრობდა, უცოლო იყო, თვითონ მთელი დღე მსახურობდა და მეც მთელი დღე მარ-ტო ვიყავი. სახატავად ამდენი დრო არასოდეს მქონია. იმ დროს ქუთაისში თეატრალური ცხოვრება ჩქეფდა. მაშინ იქ მოღვაწეობ-დნენ: ალექსანდრე იმედაშვილი, იუზა ზარდალიშვილი, ცაცა ამი-რეჯიბი, თინათინ ლვინიაშვილი. ახალგაზრდები ვახტანგ მეგრელი-





შვილი, მარი გელაშვილი, გრიგოლ ნაცვლიშვილი, იბოლიტი  
 ჩია, შემდეგ შოთა პირველი, ქეთევან კოლბიდელი და სხვები.  
 თეატრის მაშინდელი ხელმძღვანელი, ბატონი დოდო ანთაძე შე-  
 საშური ენერგიით უძღვებოდა საქმეს. თეატრში მხატვრად მუშა-  
 ობდა დავით კაკაბაძე. სპექტაკლებს რამდენიმეჯერ ვესწრებოდა.  
 ვნახე ალ. იმედაშვილის ოტელო და მეფე ლირი, მისი ოტელო  
 დღემდე უმაღლეს შთაბეჭდილებად დამჩნია. რაც შეეხება მეგრე-  
 ლიშვილის სააკაძეს, დღესაც თვალწინ მიდგას მისი ხატება და  
 სხვანაირი სააკაძე მე ველარ წარმომედგინა, მისი გავლენით შექ-  
 მენი ფერწერული ტილო „საკაძე ბრძოლაში“. ჩემს იმდროინ-  
 დელ პორტრეტს „მესნიშვილი“, ფონად ჰქონდა ალ. იმედაშვილი  
 ოტელოს როლში.

დავიხსნად თეატრის მაშინდელი დადგმის „გიორგი სააკაძე“  
 ჩემეული მაკეტი, რომელმაც უფროსების დიდი მოწონება დაიმსა-  
 ჭურა. მირჩიეს, რომ ეს მაკეტი აუცილებლად დოდო ანთაძისთვის  
 მეჩვენებინა. ბიძაჩემმა მიიტანა მასთან მაკეტი და მარწმუნებდა  
 დიდი მოწონება დაიმსახურაო. უთქვამს მომავალ ორშაბათს მნა-  
 ხოსო. რამდენჯერმე მივედი და ყოველთვის ვნატობდი, ნე-  
 ტავ, არ დამხვდეს-მეთქი (რა შნიშვნელობა ჰქონდა, მე მაინც  
 არ შევდიოდი). ბოლოს, როგორც იქნა, გავბედე და მისაღებ-  
 ში დავჯექი. დოდო შემოვიდა, ყველას მიესალმა და კაბინეტის  
 კარებისკენ გასწია. უცბად უკანვე შემობრუნდა და მკითხა —  
 შენც მე მილოდები, გენაცვალეო — დიახ, ვუბასუხე მე და ვიგრ-  
 ძენი, როგორ გავწითლდი მთლიანად. — მოდიტ ურიგოდ გავატა-  
 როთ ეს ვაჟკაციო — მიმართა მომლოდინებს. მათაც ქუთაისური  
 თავაზიანობით დამითმეს რიგი, ჩვიდმეტი წლის ვაჟკაცს. სახელის  
 და გვარის გამოკითხვის შემდეგ, ფეხზე წამოდგა და მკითხა: —  
 ააა, შენ შექმენი ეს დიდებული რაჲ? და ჩემს მაკეტზე მიმითი-  
 თა, რომელიც იქვე მაგდლაზე ედგა. შეფასება უკვე ნათქვამი იყო.  
 მე ბედნიერი ვიყავი. შემდეგ მითხრა განცხადება დამეტოვებინა  
 დირექტორის სახელზე. მე ბიძია ევგენთან გავფრინდი და მივახა-  
 რე, სამახარობლოდ ხალვა მიყიდა და შემპირდა საჩუქარი ჩემზე  
 იყოსო. ორი დღის შემდეგ ბრძანება წაეკითხე. თოჯინების ახლად  
 გახსნილი თეატრის რეჟისორად ვალოდია ცხადაია დანიშნეს, მხა-  
 ტვრად კი მე. სახლისკენ მივფრინავდი. ბიძაჩემმა სიტყვა შემის-  
 რულა. 17 წლის თეატრის მხატვარს ახალთახალი კოსტუმი ჩაძა-  
 ცვა. დიდი გატაცებით შევუღდექი მუშაობას. მახსოვს საბავშვო  
 თოჯინების თეატრის პირველი დადგმა „თეთრი ფინია“. თითქმის  
 თვენახევარი მუშაობდი დადგმის ესკიზებზე. აივანზე ვმუშაობ-  
 დი, უკანასკნელი ესკიზისთვის ჩარჩო უნდა შემომეგლო და უც-  
 ბად ეზოს კარი გაიღო, გაფითრებული ბიძაჩემი სასწრაფოდ შე-  
 მოვიდა. გიგიტო, შენ რომ გუშინ ამბობდი, აღსრულდა, ეს წუთია  
 შოლოტოვმა გამოაცხადა რადიოთი, გერმანიასთან ომი დაიწყო.  
 მაგდლაზე ტუში დამედვარა და მთელი თვის ნაშუქვიარი ზოლებად  
 გადახაზა — ალბათ, მუშაობის გაგრძელება საჭირო აღარ იქნებ

და... ხელი ჩავიქნე. ჩემი საყვარელი მსახიობები უკვე წასვლას  
 დადამზადებულიყვნენ, თავები გადაეპარსათ. დირექტორის მო-  
 ლგადემ კუპატაშვილმა განოთიცხადა — დროებით თოჯინების თა-  
 ვისი გზითავე. თბილისში მალე დასთავრდება (ასე გვეგონა) და ისე,  
 გავსხსნითო... ომი რომ გაოდუღალი იყო გერძობდო, მაგრამ თუ ასე  
 ძალე მოხდებოდა, არ გვეგონა.

ქუთაისელები საომარ მზადებაში იყვნენ. მახსოვს კარგი ვაჟკა-  
 ცი, ხამდვილი ქართული გარეგნობის, გამოვიდა აბანოდან, სრუ-  
 ლი სამხედრო ფორმით აღჭურვილი, როგორი შემართებით მიდი-  
 ოდა ქუჩაში. გული სინანულით ამეგსო: ნუთუ ასეთი ვაჟკაცი უნ-  
 და დაიღუპოს! მისი სახე სამუდამოდ დამამახსოვრდა. გული არ  
 მომითავენს, რომ მოვლენებს წინ არ გავუსწრო და გითხრათ, ომი  
 ჯაჯა სანს დასთავრებული იყო. ქუთაისის პედ. ინსტიტუტში საქ-  
 მის გამო გიცდიდი და ისევ ის ვაჟკაცი დავინახე, ამჯერად სპო-  
 რტულ ტანსაცმელში. გამოგკითხე და ჩემგან ნანახი ჯარისკაცი აღ-  
 მობიხდა. გგარად ნიუარაძე, ინსტიტუტის ფიზკულტურის კათედრა-  
 ზე მუშაობდა.

ქუთაისის ერთ-ერთი კინო-თეატრის ფოიეში სამხედრო ფორ-  
 მაში გამოწყობილი ცნობილი ქორეოგრაფი კოტე კახიძე ენახე, მან  
 მითხრა, რომ ქუთაისის პოსტიტლის უფროსად სამა ბაქრაძე დაუ-  
 ნიშნავთ (ჩემი სახე ბიძია), სჩაიხდა, ომი დიდხანს გავრძელდებო-  
 და. ის მითი, რომ გერმანიას თვესახვეარში დავამარცხებთო, გაქ-  
 რა. წინ დამანგრეველი და სისსლიანი ომი მოგველოდა. მეც გაწ-  
 ვევას მოველოდი და ისევ ონისკვხ ვავჭიე.

ონში მამინ (ლტოლვილებს გერ გუწოდებ) თავის მშობლიურ  
 კერას, თითქმის, ყველა მხრიდან დაუბრუნდნენ ჩვენებურები, რაჭ-  
 ველები — მოსკოვიდან, შუა აზიიდან, თბილისიდან, ჩრდილო კავ-  
 კასიიდან და საქართველოს რაიონებიდან. მალე საბარათო სისტე-  
 მა შენაიღეს, საკვები პროდუქტები გაძვირდა. კულტურული ცხო-  
 ვრებაც, რა თქმა უნდა, ჩაკვდა. საკოლმეურნეო თეატრის ახალგა-  
 ხილობა ომში წავიდა და თეატრი დაიხურა. მანამდე, დიდთოვ-  
 ლობის დროს, თეატრის შენობა დაიხვრა, კინოფილმებს სასამარო  
 თლოს შენობაში უჩვენებდნენ. ახალგაზრდებმა, არდადეგების  
 დროს (ავტორი აღარ მახსოვს) „პროვოკატორები“ მოვაშინადეთ.  
 ამ წარმოადგენის რამდენიმე მონაწილეც ომში წავიდა და წარმოად-  
 გენა არ გვიჩვენებია. ამ პიესას იმიტომ ვდგამდით, რომ პიესის  
 ერთ-ერთი მონაწილე ასე ამთავრებდა თავის მონოლოგს — „შენი  
 ხარი რეკავს ადოლფ ჰიტლერ, მაგრამ შენი სამრეკლოს ბოძები  
 ძირმოშპალია და ქარიშხლის ამოგარდნისთანავე დაენარცხება მი-  
 წას. მეორე სპექტაკლი ს. შანშიაშვილის „უგვირგვინო მეფენი“,  
 აკოლის შენობაში ვავმართეთ. იგი იმით დამამახსოვრდა, რომ  
 ცერტი თითქმის მოვაჭერი. ზოგი ჭირი მარგებელია. იგი ჯარიდან  
 კანთაგისუფლეს. ნელ-ნელა გაჩნდა პიესები ომის თემაზე, უმთავ-  
 რესად ერთმთქმედებიანი პიესები. როცა ასეთი პიესების კრებუ-  
 ლი ხელთ ჩამივარდა, გადავწყვიტე დამედგა და ჩემს ბიძაშვილს

თბილისიდან ჩამოსულ ბეჟან ჯაფარიძეს გავანდგი ჩანაფიქრი. ქვედა  
 დამთანხმდა და პირველი საგასტროლო რეპერტუარი (რა თქმა  
 უნდა, სოფლებში) მხად იყო სამი კაცის შემადგენლობით. ჩვენ  
 პარს შემოგვიერთდა რუბენ ხიტიაშვილი. ძალით მივიყვანეთ კი-  
 ლევ ერთი ახალგაზრდა — ოთარ გაძურელიძე. ფანდურზე შესა-  
 ნიშნავად უძრავდა და მღეროდა. ჩვენი რეპერტუარი გავითამაშეთ  
 შინა წინაშე. ბევრი იცინა და ბოლოს, სურვილი გამოსთქვა თვი-  
 თონაც ჩვენთან გამოსულიყო თავისი რეპერტუარით.

ამგვარად, ოთხი კაცისაგან შემდგარი ბრიგადა რაიკომის ნე-  
 ბართვით, სოფლებს ვესტუმრეთ. მოვიარეთ ზვარეთი, ფარახეთი,  
 ძარტომეტი, ბარი, მუხლი, წესი და ამბროლაური. ყველგან დიდი  
 წარმატებით გამოვედით. მაყურებელი ბევრი ვიყავდა. სოფლებში  
 სავსე იყო. როდესაც წესში იითხოვეთ ნებართვა, გვითხრეს ეს სო-  
 ფელი ამბროლაურის რაიონს ეკუთვნის და ნებართვა იქიდან უხ-  
 და მოგვიტანათო. „ადმინისტრატორი“ გავაგზავნე, უთქვამთ, რა-  
 ხან ეგერე, ჯერ ამბროლაურში ჩაატარეთო. რატომაც არა, სოფ-  
 ლებში წარმატებისაგან გათამამებულმა, ვთქვი მე, ჩავატარეთ —  
 მოვედით ამბროლაურში, კულტურის სახლის დირექტორი ალექ-  
 სანდრე ხალკალიანი, ფრონტიდან ახლად დაბრუნებული (ხელი  
 ჯერ კიდევ შეჩვეული ჰქონდა), თბილად შეგვხვდა. ჩვენ ვუთხა-  
 რით, რომ დეკორაციის მოსაწყობად ვიყავით ჩამოსული, მსახიო-  
 ბები კი საღამოს მოვიდოდნენ. ეტყობა, არ დაგვიჯერა, მაგრამ  
 არაფერი გვითხრა. მიხვდა, რომ „პატარა მელია“ დიდ მელიას ატ-  
 ყუებდა“. საღამოს ჟამრავი მაყურებელი მოვიდა. ჩვენ თითქმის  
 ერთი კვირის უძილონი ვიყავით, თანაც ძალიან დაღლილები, ამდენ-  
 ნი სოფლების ფიხით გადავლა ჭუმრობა ხომ არ იყო! მე სცენაზე  
 ჩამთვლიმა კიდევ. ხალხს ჩვენი საღამო, ვატყობდით, არ მოეწონა.  
 შესვენების დროს ამოსულმა დარექტორმა გვკითხა, მალე დაამთავ-  
 რებთო და თან მოგვამთქნარა. ყველაფერი გასაგები იყო. ამას ია-  
 იც დაემატა, რომ, როგორც წვეწამდელს თავი გადაპარსული მქო-  
 ნდა. რალა თქმა უნდა, ჩოხა-ახალუხში გამოწყობილს თუმურ ქუდ-  
 ში კულტურები მიჩანდა (პარიკი მეხურა), როცა მომკლეს, წავიქე-  
 ცი, თავიდან ქუდი გადავივარდა და თავმოტვლებილი წარგსდექი  
 მაყურებლის წინაშე. მათი სიცხელი ჭერს შეასკდა. ღამე კულტუ-  
 რის სახლის ხის შენობაში გავათენეთ — მეორე დღეს ქალი ბალს  
 ყიდდა, შევევაჭრეთ. ამ დროს ვიღაც ახალგაზრდა მოვიდა და შე-  
 გვეკითხა: ქუთაისში ხომ არ აპირებთ აქვენი საღამოს ჩვენებასო.  
 მივხვდით, რომ დაგვცინოდა. გამოვიძურწეთ. საღამომდე არსად  
 შევჩერებულვართ. მერე მდელიაზე მოვიკალათეთ შარავხის ყაჩა-  
 დებივით და შემოსავალი გავინაწილეთ.

თბილისიდან მოსულმა ორმა მამაკაცმა თათბირი ჩავიჭარა.  
 შეგვაქეს კარგი მუშაობისათვის. გვითხრეს თქვენი მუშაობა ხელს  
 უწყობს საბრძოლო სულისკვეთებით ადამიანის აღზრდასო. ერთ-  
 ერთმა მათგანმა განზე გამიხმო და მითხრა: — კარგი მონაცემები  
 გაქვს, თავს მიხედე, ჩამოდი თბილისში და თეატრალურ ინსტი-





ტუტში ჩააბარეო. გერმანელებს კი აგერ არიან მთის იქით მიქცულნი და არა მგონია, ვინმემ გააბრუნოსო (ეს კაცი რეჟისორი საშა ნიქელაძე გახლდათ).

ონში წითელი არმიის ერთ-ერთი გარნიზონი იდგა. გარნიზონის უფროსს წითელი ცხენი ჰყავდა. ვანსაკუთრებით კარგი იყო ეს ცხენი, როდესაც მისი ადიუტანტი ხედნიდა. ერთხელ კედლის გაზეთის ქუდი დამახატინეს. რა თქმა უნდა, გასაძრველო არ მომიტხოვია. მაგრამ თვითონ მომიტანეს თეთრი პურის ფქვილი, შაქარი და კარაჭი, რაც მაშინ დიდი ფუფუნება იყო. ერთი ხარკოველი მხატვარი აღმოჩნდა ნაწილში და იმას დავეუბნობრდი, მისგან ტუტშით მუშაობა შევისწავლე. მალე ეს ნაწილი წავიდა მამისონზე, ზმა დაირხა, რომ უმეტესობა თოვლში დაიღუპათ. ონში ცკლავ იდგნენ ტანკები. მალევე შენობებზე სახენიტო ხარბახნები და ტყვიამფრქვევები მოითავსებინათ. ერთ ღამეს კარებზე დააკაჭუნეს, ტელეფონს გეცი, რომ მაშისთვის დააქრეკა. ავტომატის კონდახით კარები შემოამტვრიეს და შემოვიდნენ. სინათლე აგვანთებინეს და გაჩერდნენ ოთახი მოათვალიერეს. ერთ-ერთმა იარაღი ძირს დაუშვა და კედელზე ჩამოკიდებულ ჩემს ნახატებს დაუწყია თვალიერება, შემდეგ რუსულად თქვა. როგორც ჩანს, მხატვრის ოჯახში მოვხვდითო. დიახ, ესენი ყველაფერი ამის დახატულიათ, უთხრა დამტვრეული რუსულით ადგილობრივი ბატალიონის ჯარისკაცმა, რომელიც მათ შემოჰყვა. მაშ ასე ბატარას ასეთი რამ შეგიძლიათ? ვითხრა თითქმის ჩემმა კბილა ჯარისკაცმა. ნახატები ჩამოყარეს, დაგვეშვიდობენ და ბოდიში მოუხადეს შეშინებული ოჯახის წევრებს.

ჩვენი ბრიგადა კვლავ მუშაობდა, ჩვენს შემადგენლობას შემოემატნენ ირაკლი ნახუჯაშვილი და მურმან ბურდილაძე. ერთხელ მურმანს სოფ. ბარში წარმოდგენის დაწყების წინ კბილი ასტივდა, ყბა შეეხვია. წარმოდგენის დაწყების დროს სალაროსთან მოზღვავებული ხალხის ზმაური შემომესმა. შევიხედე და დავინახე, რომ მურმანს სახვევი მოუხსნია და სალაროსთან მომწყდარ ხალხზე ბილეთებს ყიდის. — მურმან კბილი? — გაოცებული შევიკითხე, — მოიცა კაცო, რა დროს კბილიათ — და განაგრძო თავისი საქმე.

სოფელ საკაოში წარმოდგენა გავმართეთ. ამხანაგებმა მთელი ღამე გვაქეიფეს. თითქმის მთელი ღამე იქ გავატარეთ და დილით ქალაქში გბრუნდებოდით. ებრაელების სალოცავს, თორას რომ გავცდით, დილის ბინდბუნდში დავინახეთ სევასტოპოლიდან კარტოფილის საყიდლად ჩამოსულ მეზღვაურებს ცეცხლი დაენთოთ და გარს შემოსხდომოდნენ. სიცივის გამო დამეზარა და არ გამიხდია გერმანული ოფიცრის ფორმა. ოთარ გამყრელიძეს, რომელსაც ასევე არ გაუხადა რუსი ჯარისკაცის ფორმა, ვუთხარი ყუან თოფათ მოწყვი, მე ხელებს ავწვევ, ვითომ ტყვედ მიგყავარ-მეთქი. ვთქვით და შევისარულეთ. მეზღვაურებმა რომ დაგვინახეს, რუსულად შესძახეს ოთარს: — ტყვედ რატომ მიგყავს იგ ძალის შვი-



ლი, აქვე დახვრიტო, — აქვე დახვრიტეთო?! რაც ძალი და ღონე მჭონდა, მოვიკრიბე, კატასავით გადავიანტი საავადმყოფოს ღობე და სიმინდის ყანაში გაველიგინდი. უკან პისტოლეტების ტყვიები მომდევდა. ელვის უსწრაფესად გადავირბინე ყანა, რიყეზე გადავხტი და გავუჩინარდი. ერთხანს ვიცადე, შემდეგ ტანსაცმელი გავეხადე და სახლამდე ძლივს მოვალწიე. ჩემს ამხანაგებს თავისი დამტვრეული რუსულით შეზღვაურები ძლივს მიუხვედრებიათ — არტისტ, არტისტ პრედესტაგლენიე — გაჰკიოდნენ თურმე ისინი. შემდეგ ბევრი უცინიათ და ერთად წამოსულან ჩემს საძებრად.

(გაგრძელება იქნება)

იაკობ ტრიპოლსკის სახელობის  
ფონდი

26 ივლისს, ფასანაურში, საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტ იაკობ ტრიპოლსკის მშობლიურ კუთხეში ჩატარდა შეკრება იაკობ ტრიპოლსკის სახელობის საერთაშორისო ფონდის დაფუძნებასთან დაკავშირებით.

ფონდის დამაარსებლები არიან საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის დრამატული

თეატრი და ღუშეთის რაიონის გამგეობა.

ფონდის მიზნების შესახებ დამსწრე საზოგადოებას და თბილისიდან ჩასულ სტუმრებს ესაუბრა ღუშეთის რაიონის გამგეობის თავმჯდომარე კობა ბუჩუყური. მოგონებებითა და სიტყვებით გამოვიდნენ საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტები: ე. ყიფშიძე, ნ. ჩხეიძე, თ. თეთრადე, დ.

ქიქინაძე, გ. გეგეჭკორი, გ. საღარაძე, მ. კუჭუხიძე, ა. ქუთათელაძე, გ. გელოვანი, ფასანაურელი ექიმი ი. ჩოხელი.

არჩეულ იქნა იაკობ ტრიპოლსკის სახელობის საერთაშორისო ფონდის გამგეობა. ფონდის თავმჯდომარედ აირჩიეს მწერალი და კომპოზიტორი გოდერძი ჩოხელი, მოადგილედ შურნალისტი ვახტანგ კობაძე.

კობე მარჯანიშვილის და —

დედა ფამარი

რომელსა პრწმუნეს ჩემი,  
აქუნდეს ცხოვრებაი საუკუნოი.

(იონე 4, 47)

მოსკოვში, 1981 წლის 13 თებერვალს, დილით, მაშინდელი საბჭოთა კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის ვ. სტეკლოვის სახელობის მათემატიკის ინსტიტუტის განყოფილების გამგემ, პროფესორმა ვ. ზახაროვმა ბინაზე ტელეფონით მწუხარებით შემატყობინა აკადემიკოს კონსტანტინე კონსტანტინეს ძე მარჯანიშვილის გარდაცვალება. თან მთხოვა, შევსულიყავი დამკრძალავი კომისიის შემადგენლობაში, რომელსაც მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმთან ქმნიდნენ.

დამკრძალავი კომისია თავიდანვე სიძნელეს წააწყდა. განსვენებულის მეუღლემ ელენე ბულგაკოვამ აუცილებლად მიიჩნია ქმრის ცხედარი მოსკოვიდან თბილისში გადასვენებინათ და იქ დაეკრძალათ.

შხხვედრა მათემატიკის ინსტიტუტში

15 თებერვალს ინსტიტუტის კანცელარიიდან მაცნობეს, რომ დირექტორის კაბინეტში იმყოფება სტუმარი, რომელსაც სურს კონსტანტინე მარჯანიშვილის დაკრძალვასთან დაკავშირებით ჩემთან, როგორც პასუხისმგებელ პირთან, შეხვედრა. სტუმარი დაუყოვნებლივ მივიღე. იგი ღრმად მოხუცებული მანდილოსანი აღმოჩნდა.

- მაპატიეთ შეწუხებისათვის, — ასე დაიწყო სტუმარმა.
- ხომ ვერ მეტყვით, ვინ ბრძანდებით, რისთვის შეწუხდით?
- მე ახლა უკვე აღარაფერს წარმოვადგენ, ერთ დროს კი მოსკოვის საიმ-

...გამოჩენილ მათემატიკოსს ილია ვეკუას ერთ-ერთი სტუდენტის გამოცდა საკმაოდ დიდხანს გაუგრძელებია. ბოლოს ცოდნა ფრიადზე შეუფასებია. გამოცდის შემდეგ დამსწრე ასისტენტს უციოთხავს:

— ბატონო ილია, თავიდანვე ხომ ჩანდა, რომ სტუდენტმა ყველა საკითხი ბრწყინვალედ იცოდა, რატომღაც კვდიდით ასე დიდხანს?

— ნიჭი კმაყოფილებას მგვრიდა, ჩემი სიამოვნებისთვის ვკვდიდო, — უაქვამს პედაგოგს.

ეს სტუდენტი მომავალში ცნობილი მათემატიკოსი ანდრო ბიწაძე ყოფილა...

ანდრო ბიწაძე დაიბადა 1916 წელს, ზემო იმერეთის სოფელ ცხრუკვეთში. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი 1940 წელს დაამთავრა. ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილი რუსეთში გაატარა. ფართო სამეცნიერო ერუდიციის მქონე სწავლული მოღვაწეობდა მოსკოვისა და ნოვოსიბირსკის სამეცნიერო ცენტრებში. მისი ხალასი ნიჭის დასტურია მრავალი მნიშვნელოვანი შედეგი მათემატიკაში. სპეციალურ ლიტერატურაში დამკვიდრებულია ტერმინები: „ბიწაძის განტოლება“, „ბიწაძის ექსტრემუმის პრინციპი“, „ლაერენტიე-ბიწაძის განტოლება“, „ბიწაძე-სამარსკის ამოცანა“...





პერატორო მცირე თეატრის მსახიობი ვიყავი. მწყალობდნენ დაუვიწყარი მარჯანოვები — კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე და ნადეჟდა დიმიტროს ასული წუხაროდ, ეს საკმარისი არ აღმოჩნდა კარიერა გამეკეთებინა, მით უფრო, რომ 1917 წლის ოქტომბრის გადატრიალების შემდეგ სოციალური წარმოშობაც არ მიწყობდა საამისოდ ხელს. მოკლედ, ვერ აეწყო ჩემი ცხოვრება. ერთადერთი აღამიანი, რომელთანაც მთელი ჩემი შეგნებული ცხოვრება ვმეგობრობდი, იყო კონსტანტინე ალექსანდრეს ძის მეუღლე — ყოფილი, ჩემსავით უბედური და ახალგაზრდობიდანვე ცალად დარჩენილი ნადეჟდა დიმიტროს ასული მარჯანოვა (ქალიშვილობაში უივოკინა), ჩემი კუზინა. მისი გარდაცვალების შემდეგ ჩენ-

1979—1983 წლებში აკადემიკოსი ანდრო ბიწაძე თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოყენებითი მათემატიკის ინსტიტუტის მეცნიერ-ხელმძღვანელი და დირექტორი იყო. ქართველი მეცნიერი ხანგრძლივად ყოფილა მიწვეული ლექციების წასაკითხად პეკინში, პარიზში, ოქსფორდსა თუ კემბრიჯში.

სამშობლოსთან კავშირი არასოდეს გაუწყვეტია. ერის ინტერესებით ცხოვრობდა. სიტყვითა და საქმით ამტკიცებდა ამას... 1991 წლის ივნისში, ნიკო მუსხელიშვილის ასი წლის იუბილეზე თბილისის ოპერის თეატრში წარმოთქმული მისი პატრიოტული სიტყვა კლასიკური ნიმუში იყო ორატორული ხელოვნებისა.

მეცნიერი დათანხმდა მისი მოგონებებდან ერთი ვრცელი ნაწყვეტის გამოქვეყნებას. ამ მრავალმხრივ საინტერესო ნარკვევში მოთხრობილია ერთი შესანიშნავი ქართველი ქალის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე.

რეჟისორ კოტე მარჯანიშვილის ღვაწლი კარგად არის ცნობილი ყოველი ქართველისათვის. მაგრამ ერთეულებზე თუ იციან დღეს საქართველოში, რომ კოტეს უფროსი და — თამარ მარჯანიშვილი (დედა ფამარი) ცნობილი სასულიერო მოღვაწე იყო. იგი ერთ-ერთი დიდი ფიგურაა XX საუკუნის რუსეთის მართლმადიდებლური ეკლესიის იერარქებს შორის.

„დაკარგული სახელები“ — ხშირად უმძღვარებუნ ისტორიულ პორტრეტებს ამგვარ ზედწერილს. დედა ფამარის სახელი, მართლაც, რომ დაკარგული იყო ჩვენთვის. მავანნი და მავანნი არარსებულს თხზავენ, ჩვენ კი არსებულსაც ვკარგავთ. იმედი გვაქვს, აკადემიკოს ანდრო ბიწაძის ამ შესანიშნავი ნარკვევის გამოქვეყნებით გზას გაუხსნით დედა ფამარის „შემოკვლას“ ჩვენში და მალე მისი შთამბეჭდავი სახეც ღირსეულ ადგილს დაიჭერს უცხოეთში მოღვაწე სახელოვან ქართველთა გაღერებაში

ერთი რომ გვეჩინა „ფამარის“ უკითხვისას: ანდრო ბიწაძე ხომ ერთი დიდი პორტრეტია იმ გაღურებაში... წერდა ამ ნარკვევს და ალბათ, თავისი ცხოვრება ედგა თვალწინ სამშობლოს მოშორებულ მეცნიერს. ამიტომაც დაჰყვება ფარულა სევდა ანდრო ბიწაძის დახატულ პორტრეტს დედა ფამარისას...

„ფამარის“ დასტამბვას თუ გადაწყვეტთ, კარგი იქნებოდა, გავცნობოდი სარედაქციო დამუშავების შედეგად დადგენილ საბოლოო ვარიანტს“ — წერდა ბატონი ანდრო.

— სამწუხარო ცნობა მოვიდა მოსკოვიდან: 1994 წლის 6 სექტემბერს აკადემიკოსი ანდრო ბიწაძე გარდაიცვალა...

„დედა ფამარის“ გამოქვეყნებაში გაწეული დახმარებისათვის მადლობას ვუხდით მათემატიკოსებს —

პროფ. ელენე ფუხლაშვილსა და პროფ. გიორგი ჭიანჭის.



დამი მზრუნველობას იჩინდა კონსტანტინე კონსტანტინეს ძე. უბედურებად და მატყლა თავს მისი ამქვეყნიდან წასვლა, რაც გუშინ გაზეთის საშუალებით გავიტყვევებ.

მამის მხრიდან, რამდენადაც ვიცი, მას ახლო ნათესავი არ დარჩენია. უივოკინების გვარის წარმომადგენელი რუსეთში მარტო მე ვარ. ახლა ამ ქვეყანაზე ნათესავთაგან არავინ დარჩა. მოწყალება არ მჭირდება, პენსიას ვღებულობ და ეს მყოფნის. უნუგემოდ ველი მარტოობაში აღსასრულს. რას ვივამ, ასეთი აღმოჩნდა ჩემი ხვედრი. მე თქვენთან მოვედი კონსტანტინე კონსტანტინეს ძის დაკრძალვის თაობაზე. ვფიქრობ, კარგი იქნებოდა, საბოლოო განსვენების ადგილი ახლო ნათესავთა საფლავების ახლოს მოძებნილიყო. — დაღონებით წარმოთქვა უივოკინის ასულმა.

— მერწმუნეთ, თქვენს რჩევას უთუოდ გაითვალისწინებთ დამკრძალავ კომისია.

— თუ არ ვცდები, ურნა მამამისის ფერფლით თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ბაღშია დაკრძალული.\* ხომ არ აჯობებდა, შვილიც მის მახლობლად დაკრძალულიყო?

— დიას! კოტე მარჯანიშვილი დასაფლავებულია თეატრის ეზოში, როგორც უდიდესი ქართველი ხელოვანი — რეჟისორი. შვილიც სახელგანთქმული პიროვნება გახლდათ, მაგრამ მეცნიერი-მათემატიკოსი. ქშიშობ, რომ ეს გამოიწვევს გარკვეულ გაუგებრობას. თქვენ ალბათ იცით, სადაა დასაფლავებული ნადეჟდა დიმიტრის ასული.

— ჩემი ნადიას საფლავს რა დამავიწყებს. ის მოსკოველ კათოლიკეთა და პროტესტანტთა ველენსკოეს ე. წ. გერმანელთა სასაფლაოზე განისვენებს. იქ არის უივოკინების მცირე საგვარეულო საძვალე. კონსტანტინე კონსტანტინეს ძის მშობლები სამოქალაქო წესით იყვნენ დაქორწინებულნი. მართალია, ორივე ქრისტიანი იყო, მაგრამ კოტე მარტლმადიდებელი, ნადია კი — კათოლიკე (ეროვნებით იტალიელი). რამდენადაც არც ერთმა არ მოისურვა რელიგიის გამოცვლა, არ მოხერხდა მათი ჯვრისწერაც. სიჯვარულმა მაშინ ეკლესიის ნებართვის გარეშეც იწეიმა. თუმცა ეს წეიმი ხანგრძლივი არ გამოდგა. თეატრალური ხელოვნებით გატაცებული ცოლ-ქმრის ოჯახმა ქალაქიდან ქალაქში ხეტიალს ვერ გაუძლო და, სამწუხაროდ, დაიშალა. თბილისში დაბრუნებულმა კონსტანტინე აღექსანდრეს ძემ მეორე ცოლად შეირთო ადგილობრივი მსახიობი ქალი ელენე დონაური. ბედმა არც ეს აკმარა ნადეჟდა დიმიტრის ასულს, კონსტანტინე აღექსანდრეს ძე უდროოდ გარდაიცვალა.

მამის გარდაცვალებიდან ერთი წლის შემდეგ შვილი თბილისიდან მოსკოვში გადმოსახლდა, რათა დედის მძიმე ხვედრი შეემსუბუქებინა. ნადეჟდა დიმიტრის ასული დარდობდა, რომ მისი ერთადერთი ვაჟი უცოლშილოდ რჩებოდა. მან ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ უკვე ორმოც წელს გადაცილებულ შვილს როგორმე ექორწინა. ახლაც მახსოვს, რა სიხარულით მოელოდა ნადია თავისი შთამომავლობის გაგრძელებას, ოცნებობდა იმაზე, რომ პირველი სიტყ-

\* კოტე მარჯანიშვილის ფერფლი მოგვიანებით მთაწმინდის პანთეონში გადასვენეს (რედ.).



ვა, რომელსაც მისი შვილიშვილი წარმოსთქვამდა, ყოფილიყო ქართული სიტყვა „ბებია“. სამწუხაროდ, იგი არც აქ დაინდო ბედმა. მისმა ერთადერთმა შვილიშვილმა სულ რამდენიმე თვე იცოცხლა. დედას შვილის მეცნიერული მიღწევებილა ახარებდა. მახსოვს რა აღფრთოვანებით შეხვდა იგი კონსტანტინე კონსტანტინეს ძის სადოქტორო დისერტაციის დაცვას. იმასაც მოესწრო, რომ შვილი საბჭოთა კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტად აირჩიეს.

თეატრალურ ცხოვრებას ნაღია უივოკინა გათხოვებისთანავე მოწყდა. მაგრამ ყოველთვის თეატრით ცხოვრობდა. ბუნებას ასე დაუდგენია — ამ ქვეყანაზე ყველაფერი წარმავალია. ნადეჟდა დიმიტრის ასულმა ქმრის გარდაცვალების შემდეგ თითქმის ოცდაათი წელი იცოცხლა. ახლა ორივე — კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე და ნადეჟდა დიმიტრის ასული უკვე იმ ქვეყანას ეკუთვნიან. მეუღლეთა საფლავები ათასეული კილომეტრებითაა დაშორებული ერთმანეთს, მაგრამ მჭერა, მათი სულები ერთად არიან.

კონსტანტინე კონსტანტინეს ძე, მართალია, ძალზე დაკავებული იყო, მაგრამ დედის საფლავს უყურადღებოდ არ ტოვებდა, მე, როგორც ხედავთ, ღრმად მოვხუციდი, მაგრამ წელიწადში რამდენჯერმე მაინც ვნახულობ ჩემი ნაღიას საფლავს. სამწუხაროდ, იქ აღარ დარჩა ადგილი ახალი სამარის გასათსრელად. გთხოვთ, კარგად გამოგოთ. იქ აღარ არის ადგილი არც ჩემთვის. გერმანელები სასაფლაოზე არსებობს კიდევ ერთი ადგილი, სადაც მარჯანიშვილების უახლოესი ადამიანი განისვენებს — კონსტანტინე კონსტანტინეს ძის მამიდა — ამ სიტყვების წარმოკქმისთანავე უივოკინის ქალი თითქოს შეყოვნდა და თანაც დაძაბული ყურადღებით მომაპურო მჭერა.

— კონსტანტინე კონსტანტინეს ძეს თუ მამიდა ჰყავდა, არც კი ვიცოდი, — წარმოვთქვი გაკვირვებით.

— ჩვენ კი ვიცოდით, მაგრამ ვდუმდით. სასაფლაოს ის უბანი ეკუთვნის მოსკოვის საპატრიარქოს და თუ იქ ამჟამად ვინმეს ასაფლავებენ, უთუოდ მაღალი ჩინის სასულიერო პირს.

სტუმარს განვუცხადე, რომ კომისია ყველაფერს გააკეთებს კონსტანტინე კონსტანტინეს ძის ღირსეულად დასაკრძალად, მაღლობა მოვასხენე რჩევისათვის და დავემშვიდობე.

ცნობისმოყვარეობამ წამძლია და მეორე დღესვე საგულდაგულოდ წავიდი მოსკოვის გერმანელთა სასაფლაოს მოსანახულებლად. უივოკინების საფლავთა უბანს ვერაფრით მივაკვლიე. სამაგიეროდ ადვილად მოვძებნე მოსკოვის საპატრიარქოსადმი დაქვემდებარებული უბანი, სადაც წავაწყდი ერთ ძალზე უბრალოდ გაფორმებულ საფლავს, რომელზეც აღმართულია ხის დიდი თეთრი ჭვარი წარწერით:

ТАМАРА АЛЕКСАНДРОВНА МАРДЖАНОВА

I. IV. 1869  
 23. VI. 1936  
 Веруяй в Мя  
 Иметь живот вечный  
 ИОАН, 6, 47.





გუმანით ვიგარძენი, დიდი საიდუმლოება უნდა ყოფილიყო დამარცხებული მოსკოვის გერმანელთა სასაფლაოზე ალექსანდრე მარჯანიშვილის ასსუფლთაშს უკრთად.

ამასობაში დამკრძალავმა კომისიამ ვერ მიიღო ნებაართვა კონსტანტინე მარჯანიშვილის მოსკოვის პრესტიჟულ ნოვოდევჩინის სასაფლაოზე დასაკრძალად შემდგომ შემოგვთავაზეს ადგილი მეცნიერებათა აკადემიის რიგით წევრთათვის განკუთვნილ კუნცტევის სასაფლაოზე, რომელიც ნოვოდევჩინის სასაფლაოს ფილიალადაა მიჩნეული. ასეთ ვითარებაში თბილისში დაკრძალვის ვარიანტს გარკვეული უპირატესობა აღმოაჩნდა. პანაშვიდი გადაიხადეს სტეკლოვის სახელობის მათემატიკის ინსტიტუტში, ხოლო კრემაცია შედგა დონის მონასტრის მარლოზლად მდებარე კრემატორიუმში, ფერფლიანი ურნის ჰირისუფლებიხადმი ვადაცემა კრემაციის დღიდან ერთი თვის გასვლის შემდეგ მოხდებოდა. გამოჩენილი ქართველი მეცნიერის სამშობლოში გადმოსვენების თაობაზე დამკრძალავი კომისიის დავალებით დავუჟავებირდი საქართველოს მინისტრთა საბჭოს მამინდელ საქმეთა მმართველს ირაკლი ანდროიძეს თბილისში. მინისტრთა საბჭომ შექმნა დამკრძალავი კომისია, რომლის შემადგენლობაში მეც შემვიყვანეს.

პირილში ურნა გამოჩენილი მეცნიერის ფერფლით ოფიციალურად გადასვენეს მოსკოვიდან თბილისში. პანაშვიდი გაიმართა ანდრია რაშმაძის სახელობის მათემატიკის ინსტიტუტში. კონსტანტინე მარჯანიშვილი დაკრძალეს დიდუბის საზოგადო მოღვაწეთა პანთონში.

შ ე ს ვ ე ბ ი

აკადემიკოს კონსტანტინე მარჯანიშვილის გარდაცვალებიდან თითქმის ცხრა წლის შემდეგ შემთხვევით მომეტა შესაძლებლობა გავცნობოდი მის უახლოეს ნათესავთა გენეალოგიას.

მარჯანიშვილების გვარი საქართველოში საკმარისად ყოფილა გავრცელებული ჰერ კიდევ გასულ საუკუნეში. მათ შორის იყვნენ აზნაურებიცა და გლეხებიც. აზნაური მარჯანიშვილები ქუთაისში ცხოვრობდნენ. ბაგრატიის ტაძრის ახლოს მდებარე სასაფლაოზე დღესაცაა შემორჩენილი წარწერიანი ძეგლები. აქ განისვენებს სეკუნდ-მაიორი... მარჯანიშვილი... საიდუმლო მორჩველი. მარჯანიშვილი...

მარჯანიშვილებმა სამშობლოს არაერთი სასახელო შვალი აღუწარდეს. მათ შორისაა საკმაოდ მაღალი რანგის სამხედრო ინჟინერი ალექსანდრე მარჯანიშვილიც. ერთხელ, კახეთში, თავის უღარღელ მეგობრებთან სტუმრობისას, მას გაუტვინა ადგილობრივი მდიდარი მემამულის სოლომონ ჭავჭავაძის ასული ელისაბედი (ლიზა), რომელსაც ერთი წლის შემდეგ იქორწინა კიდევ. ალექსანდრე და ელისაბედ მარჯანიშვილებს 1869 წელს შეეძინათ ქალიშვილი, რომელსაც თამარი დაარქვეს, სამი წლის შემდეგ — ვაჟი კოტე (კონსტანტინე), მოგვიანებით კი — ზედინედ ორი ქალიშვილი. ხანსატურებრივი მდგომარეობა აიძულებდა ალექსანდრე მარჯანიშვილს ხშირად ცოლ-შვილისგან მოშორებით ეცხოვრა, რაც, ალბათ, უარყოფით გავლენას ახდენდა მისი ოჯახის ბედნიერებაზე.

1864 წელს მამის რჩევით ელისაბედმა ითავა აღენიშნა მისი პირმშოს — თამარის დაბადებიდან 15 წლისთავი. ისე მოხდა, რომ ამ წვიმს ალექსანდრე



მარჯანიშვილი ვერ დაესწრო. იუბილარისადმი განსაკუთრებული ყურადღება  
 გამოიჩინა ილია ჭავჭავაძემ (ძია ილია), რომელიც სოლომონ ჭავჭავაძის კარს  
 მეზობლად ითვლებოდა. ზეიმის დამთავრების შემდეგ დედამ თამარს გაანდ  
 საიდუმლო, რომელსაც ოცი წლის განმავლობაში ინახავდა.

კახეთის თავადთა შორის ჭავჭავაძეების გვარი უკვე რამდენიმე საუკუნე  
 ქება-დიდებათ მოიხსენიება. ამ ვარს სამი შტო ჰქონია. პირველ მათგანს შე  
 ადგენენ წინანდლის მფლობელი ჭავჭავაძეები, რომელთა შორის პოეტი და ს  
 ხელმწიფო მოღვაწე ალექსანდრე ჭავჭავაძე საქართველოს ისტორიაში კარგად  
 ცნობილი. მეორე შტოს განეკუთვნებოდნენ ყვარლის, და მიმდებარე სოფლებ  
 ბის მებატონე ჭავჭავაძეები. ყვარელში ყველაზე მდიდარი მემამულე გახლდა  
 თამარის პაპა, სოლომონ ჭავჭავაძე. ამბობენ, რომ ჭავჭავაძეების მესამე შტო  
 კახეთის მთიანეთიდან ჩამოსახლდნენ უკვე გარეულში. ადგილ-მამულისა და სიძვი  
 რის მიხედვით ისინი ჭავჭავაძეთა მესამე შტოს საგრძნობლად ჩამორჩებოდნენ.  
 ჭავჭავაძეების ამ შტოს წარმომადგენელი იყო ილიას მამა გრიგოლი.\*

ასელო მეზობლები ღიზა და ილია ერთად იზრდებოდნენ, ყრმობის წლებში  
 მათ ერთმანეთი შეუყვარდათ. სოლომონი ძალიან ღრამა ქალ-ვაჟის შეუღლები  
 წინააღმდეგ წავიდა იმ მხეზით, რომ გრიგოლ ჭავჭავაძე ხელმოკლედ ცხოვრო  
 ბდა, ამ საქმის ჩაშლაში ეტყობა მთავარი როლი ილიას ხანგრძლივი ვადით პე  
 ტერბურგში წასვლამ შეასრულა. ილიამ პეტერბურგში ოთხი წელი დაჰყო. ერ  
 თი წლის განმავლობაში მას სისტემატური მიმოწერა ჰქონდა ღიზასთან. გა  
 შორების წლებშია ჭაბუკსა და ქალიშვილს შორის სიყვარული საგრძნობლად  
 შეანელა და ბოლოს ჩააცხრო კიდევ.

დედამ თამარს აჩვენა ილიას მიერ პეტერბურგიდან მისთვის გამოგზავნილ  
 რამდენიმე წერილი. მათ შორის განსაკუთრებით სათუთად შენახული ლექსი  
 „გახსოვს, ტურფავ“. დედის ამ საიდუმლოს გაგებაში ილია თამარის თვალში  
 სათაყვანებელ არსებად აქცია. თორმეტი წლის კოტე მარჯანიშვილმა ამ საიდუმ  
 ლოს შესახებ, რასაკვირველია, არაფერი იცოდა. შემდეგ... შემდეგ კი დედა  
 უღროოდ გარდაცვალების გამო ყველაფერი დისგან შეიტყო.

გახსოვს, ტურფავ, ჩვენს დიდ ბაღში  
 მე და შენ რომ ერთად ვრბოდით?  
 ნეტა იმ დროს... სიყვარულის  
 მეტ არაფერს ჩვენ არ ვგრძნობდით!  
 შენ მოსწყვიტე ქორთა ვარდი,  
 გაღმონიგდე საყვარელსა  
 და მიიხარო: „ჩემო გიჟო!  
 ჩემ სახსოვრად გქონდეს ესა!..“

\* აქაც და ქვემოთაც მკითხველმა უნდა გაითვალისწინოს, რომ ანდრო ბი  
 წაძის აღნიშნული ნარკვევი არ არის სამეცნიერო-კვლევითი ხასიათისა, არაა  
 გამოიცხული, რომ ზოგიერთი ფაქტი მასში არახუსტად იყოს მოცემული. თ  
 ეად ავტორი ამბობდა, რომ „უამარი“ ძირითადად კერძო პირთა მოგონებებსა  
 თუ გადმოცემებსა აგებული (რედ.).



ჭერ დედ-მამის, ხოლო შემდეგ ქმრის უდროოდ გარდაცვალებამ ელისაბედს  
 ქავეჭავაძე-მარჯანიშვილისას ოჯახის მეთაურის მძიმე მისია დააკისრა. ვრცელი  
 შდიდარი მამული მამაკაცურ პატრონობას საჭიროებდა, კოტე კი ჯერ კიდევ  
 ურმა იყო და თანაც, მას არ გამოჰყოლია მეურნეობისადმი მიდრეკილება. ამ  
 პირობებში ელისაბედმა ყველაფერი გააკეთა, რომ შვილებისათვის ობლობა  
 შეემსუბუქებინა. თბილისიდან, რუსეთიდან, საზღვარგარეთიდანაც კი საუკეთესო  
 სპეციალისტები მოიწვია შვილების აღსაზრდელად. თამარს აღმოაჩნდა მუსი-  
 კალური ნიჭი, საუკეთესო ხმა, კოტე სასცენო ხელოვნებამ გაიტაცა, პატარა  
 გოგონები კი გუვერნანტების ხელმძღვანელობით იწვრთნებოდნენ.

### ცსოვრების კარიგებისთანა

სიღამაშითა და ჭკუა-გონებით განთქმული თამარ მარჯანიშვილი მოსკოვის  
 კონსერვატორიაში გაემგზავრა სასწავლებლად, მაგრამ რაღაც მიზეზის გამო  
 გადაიფიქრა და გადაწყვიტა პეტერბურგში ქალთა უმაღლეს (ბესტუჟევის) კურ-  
 სებზე შესვლა. ამ დროს პეტერბურგის უმაღლეს სასწავლებელში ხუთსამდე  
 ქართველი ქალიშვილი და ქაბუჯი იღებდა განათლებას. სატახტო ქალაქში მათ  
 სათვისტომოც კი დააარსეს, რომელსაც მზრუნველობას არ აკლებდნენ იმპერა-  
 ტორთან დაახლოებული ისეთი გავლენიანი პირები, როგორც იყვნენ მ. ანდ-  
 რუნიკოვი (ანდრონიკაშვილი), ი. ნაკაშიძე, ნ. ი. და ნ. ნ. ჩოლოყაშვილები და  
 სხვ. ქველმოქმედებით მათ ამ ს.ქმეში არც ქართული წარმოშობის ფროილი-  
 ნები ჩამორჩებოდნენ. სწორედ ამ უჩანასკნელთა მეშვეობით თამარმა გაიცნო  
 დედოფალი მარიამ თევდორეს ასული (იმპერატორ ალექსანდრე მესამის მე-  
 უღლე და მომავალი იმპერატორის ნიკოლოზ მეორის დედა), ცარევიჩი ნიკოლოზ  
 ალექსანდრეს ძის მეუღლე ალექსანდრა თევდორეს ასული (ჰესენ-დარმშტადტის  
 პრინცესა), მისი და ელლა და უმაღლესი წრის სხვა მანდილოსნები.

მეოცე წელში გადამდგარმა თამარმა პეტერბურგში შეიტყო საყვარელი  
 დედის გარდაცვალება და დაუყოვნებლივ მიაშურა ყვარელს.

თეატრით გატაცებული უკვე სრულწლოვანი ძმის დაყინებული სურვილით  
 თამარი იძულებული გახდა მარჯანიშვილების მამულის ერთმმართველობა ეთა-  
 ვა. აქ იგი აღმოჩნდა საქართველოში მოქმედ იმ „რევოლუციონერთა“ პირის-  
 პირ, რომლებმაც ვერ დაიყოლიეს მისი პაპის ყოფილი ყმები. უკვე თავისუ-  
 ფალი გლეხები, მემამულეთა წინააღმდეგ საბრძოლველად, რის გამოც მათთან  
 აშკარა მტრობა დაიწყო. „რევოლუციონერთა“ მიერ მოხედილი ჩრდილოკავ-  
 კასიელ მთიელთაგან შემდგარი ბანდები აწიოკებდნენ ყვარელ გლეხობას.  
 თამარ მარჯანიშვილი მეზობელ გლეხთა დაცვის ორგანიზატორი გახდა. „რევო-  
 ლუციონერებთან“ მისი დამოკიდებულება კიდევ უფრო გაართულა სამწუხარო  
 ცნობამ იმის შესახებ, რომ ელისაბედ თევდორეს ასულს (ჰესენ-დარმშტადტის  
 პრინცესას) ტერორისტებმა თითქმის თვალწინ მოუკლეს მეუღლე — სერგა  
 რომანოვი.

ძალზე განაცადა თამარმა ქართველი ერის სულიერი მამის ილია ქავეჭავა-  
 ძის ვერაგული მკვლელობა წინამურის გზაზე. ეს აქტი იმ რევოლუციონერებს  
 მიეწერებოდა, რომლებიც სოციალ-დემოკრატიულ პარტიაში იყვნენ გაერთიან-  
 ებული. „რევოლუციონერ“ ტერორისტთა წინააღმდეგ მეფის მთავრობის რეპრესი-  
 ციას თან მოჰყვა გაუთავებელი სისხლისმღვრელი შეტაკებები. ამ ვითარებაში  
 სულიერი სიმშვიდის აღსადგენად თამარმა ეკლესიის მიაშურა.



არც სიყვარულში გაუმართლა თამარს. ერთი ქართველი ვაჟკაცი უყვარდა, მაგრამ იგი არ თანაუგრძნობდა მას, ხოლო ის, რომელსაც თამარი მოსწონდა და თავდავიწყებით უყვარდა, ქალზე გაცილებით, უმცროსი იყო...

**ბოდბე... სიარული-ზნაღმანობა...**

თამარ მარჯანიშვილმა ყველასათვის მოულოდნელი გადაწყვეტილება მიიღო — თავისი სიცოცხლე მონასტრულ ღვთისმსახურებაში გაეტარებინა. ის კარგად იცნობდა ბოდბის წმ. ნინოს ქალთა მონასტრის ილუმენს და სწორედ მასთან მოუხშირა სიარულს. მონასტრის ჯერ მატერიალური და ფულადი დამარება აღმოუჩინა, შემდეგ იქვე აღიკვეცა მონაწევად. რამდენიმე წლის შემდეგ უკვე დედა ფამარად წოდებული თამარ მარჯანიშვილი ბოდბის ქალთა მონასტრის წინამძღვარი გახდა.

მალე ფამარი მოსკოვში გაივიდა და იქ შეუდგა განდევნილ ქალთა უღალბო ორგანიზაციის საქმეს. გაუღწიანა მეგობრების მხარდაჭერით მოსკოვის მახლობლად მის განკარგულებაში აღმოჩნდა შესანიშნავი ადგილი სერაფიმო-ზნამენსკოვის სახელწოდებით. მონაწილე მახლობლად ფიქვისა და ნაძვის ტყეებით მოსიერ გორაკებზე მათ რამდენიმე ჰექტარი ფართობი გამოუყვეს, კირიბა და აგურით ნაგები მაღალი კედლით საკულდაგულოდ შემორაგვეული. იქვე ერთი წლის შემდეგ აღმართეს მშენებრივ ტაძარი, ხალხის გარშემო — თორმეტი სახლი (რიცხვი თორმეტი ქრისტეს მოციქულთა რაოდენობას მიანიშნავდა). ამასთან იმპერატორ ნიკოლა II მეორის განკარგულებითა და მოსკოვისა და სრულიად რუსეთის პატრიარქის შეწყობით გამოიწილა სახსრები მშ. მონაწილე ქალის მხსნებად განდევნილთა უღალბოში (რიცხვი მშ აღნიშნავდა იესო ქრისტეს ამქვეყნური ცხოვრების წლებს რაოდენობას). ილუმენად (მონასტრის წინამძღვრად) ხელდებულ იქნა დედა ფ. მარი.

იმპერატორ ნიკოლა II მეორის იჯას დიდი უბედურება ეწია. მის ერთადერთ ვაჟს, ალექსის, უკურსადედა სესი — ავთოცილია აღსოაჩნდა. ვერც მედიკოსებმა და ვერც სასალო მედიკოსამ მას ვერ უყველა. ისღა დარჩათ, მიტანათათ ექსტრააქსეისათვის. სწოვად ამ გათათ ტოპოლოკელთა გაუათლებელმა, უმხიძვიდლო თაბოთ სასულიერო პირთა გათბოლ რაბუტინმა ითავა ცრევირის გახკურნება და შეუდგა სასაულმოქედეას. სულ მალე დედოფალთან „უცნაურ“ სიბტიოვეთ აღმოჩნდა, რაც „საფრთხეა უქადლა“ იმპერიას. ამით სეფოთებული მალალი წრეების წარმონადგეამები შეიცადნენ ძეფთა სასაბლიდას რასბუტინის გახდევათ. „ზეთქსული“ ეკუთვნოლით ქვრისი დედოფალი მარიათ თეველორეს ასული, სტრგი თაბათოვის ქვრისი ელისაბედ თეველორეს ასული, დიდი მთავარი დისიტრი რომათოვი, რუსეთის თავადთა შორის ყველაზე მდიდარი — ფ. იესუბოვი და სხვ. რუსეთში სოლვაწე გავლენათ ქართველთათან ამ საქმის კურსში იღვეს მ. ანდროსბოვი, ი. ნაკაშიძე, და, რაც მთავარია, ილუმენი ფამარი. რასბუტინის გავლენის გააწონასწორებლად ფამარმა ავადმყოფი ცარევიჩი დასაჩუქრა ღვთისმშობლის პატარა ქართული ხატით. ამამოდებთ, რომ ცარევიჩს ეს ხატი მუდამ თან დაჰქონდა და დამით სასთუმალთან ეკიდა.

სიფხიზლე არც რასბუტინს აკლდა. მან საიდუმლოდ დაიხლოვა ანდროსკოვი და მისი სასაულებით ბალნაკურ ასაკში შესული ლამაზი ქვრისი დედოფალი მარიათ თეველორეს ასული ინტინურ ვითარებაში არაერთხელ შეახვედრა

რუსეთის არმიის სამედიცინო სამსახურის უფროსს ახოვან გენერალ ნაკაშიძეს  
ამან არანაკლები შითქმა-მოთქმა გამოიწვია, ვიდრე რასპუტინის „საქმე“  
ზოგადობრივი აზრის დასაშოშმინებლად მარიამ თევდორეს ასული და ი. ნაკა-  
შიძე იძულებული გახდნენ, ზორგანატული (ტახტის მემკვიდრეობის უფლების  
გარეშე) ქორწინებით შეუღლებულიყვნენ.

ამ მდგომარეობას განსაკუთრებით განიცდიდა დედა ფამარი, რომელიც  
ქალიშვილობაში მეტად სამპატიურად იყო განწყობილი ი. ნაკაშიძისადმი. რას-  
პუტინის მომხრეებმა ეს იცოდნენ და ცდილობდნენ, როგორმე ჩრდილი მიე-  
ყენებინათ იღუმენის რეპუტაციისათვის. ალბათ ამიტომ იყო, რომ ამ პერიოდი  
მოვლენათა გახსენება სასტიკად არ უყვარდა დედა ფამარს.

პირველი მსოფლიო ომის დროს ფრონტებსა თუ ღრმა ზურგში განლაგე-  
ბულ სამხედრო ჰოსპიტალების საქმიანობაში უდიდესი როლი შეასრულა ღვთის  
მსახურად ქცეულმა რუსეთის მართლმადიდებლურმა მონაწევრებმა. მრავალი  
მათგანი განვიჩინა მტრის ტყვედ, როცა მძიმედ დაჭრილი ჯარისკაცები ზურგ-  
ზე მოკიდებული გამოჰყავდათ ცეცხლის ზაზიდან. უშიშრად, თავდადებით, თით-  
ქოს სიკვდილმწყურებულნი ტრიალებდნენ ისინი ბრძოლის ქარცეცხლში. მათ  
შორის განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ სერაფიმო-ზნამენსკოელი განდეგილები.  
სამხედრო ნაწილებში, სადაც კი გამოჩნდებოდა ფამარის ამაღლა, რომელსაც  
ხშირად თან ახლდნენ ნიკოლოზ მეორის უფროსი ქალიშვილებიც — ოლღა და  
ტატიანა, ყველას აცვიფრებდა მონაწევრის სამოსელში გახვეული ამ მშვენიერ  
ქალის გონიერება და სიმხნევე. აქ არავინ უწყუდა, ვინ იყო იგი ერისქალობაში,  
რამ აიძულა, ხელი აეღო ამქვეყნიურ სიამეზე და ღვთისმსახურებისათვის შე-  
ეწირა თავისი ქალობა. „დედა ფამარი მობრძანდა“... „დედა ფამარი დაგვიბრ-  
და“... „დედა ფამარი გვიშველის“ — გაისმოდა ფრონტზე თუ ფრონტისპირეთ-  
ში მოფუსფუსე მონაწილთა შორის სასოებით წარმოთქმული სიტყვები. მიაი  
გამოჩენა დიდი იმედი იყო...

სერაფიმო-ზნამენსკოეს უდაბნოს მეზობლად გაშენებულ სავანეში ომის  
დაწყებისთანავე განათავსეს არმიის ერთ-ერთი მთავარი ჰოსპიტალი. აქ უკვე  
ფამარის ავტორიტეტი ჰოსპიტალის უფროსის ავტორიტეტსაც არ უდებდა  
ტოლს. 1914 წლის აგვისტოში ფრონტზე დაჭრილთა პირველი ეშელონი, რომე-  
ლიც ჰოსპიტალმა მიიღო, შედგებოდა ეგრეთწოდებულ „მეგრეთა პოლკის“  
ერთი ასკის, გუშინ ერთნაირად ახოვან, დღეს კი დაუნდობლად დაგლეჯილ  
და დასახიჩრებულ ქართველ ვაჟკაც მხედართაგან. ფამარმა ყველაფერი იღონა  
მათ გადასარჩენად. რამდენიმე დღის განმავლობაში მათთვის ქირურგიული  
ოპერაციების ჩატარებისას ასისტენტობდა კიდევც.

იმ დღეებში არმიის მთავარსარდლობის დავალებით ჰოსპიტალს ესტუმრა  
გენერალი ი. ნაკაშიძე. იგი არ მოელოდა ფამართან შეხვედრას. გენერალს მოს-  
წონდა სერაფიმო-ზნამენსკოეს უდაბნო, განცალკევებულად მდგარ მაღალ გო-  
რაკზე გაუვალ ტყეთა შორის ციხესიმაგრის მსგავსი კედლებით გარშემორტყ-  
მული. მარიამ თევდორეს ასულისაგან იცოდა, რომ უდაბნო მოქმედებს საგან-  
გებო წესდებით (ტიპიკონით), რომ უდაბნოს მისი დარსებიდანვე (1912 წლი-  
დან) წინამძღვრობს დიდი სასულიერო გამოცდილების მქონე დედა ფამარი  
უდაბნოს ტაძრის ირვლივ მდგარ პატარა სახლებში იმყოფებიან განდეგილი  
ღვთისმსახურნი, სამ-სამი ყოველ სახლში. მათი საერთო რაოდენობაა 33. დებს შორის  
უხუცესთაგან სამს ექვემდებარება ათ-ათი განდეგილი და რომ დები საუბრო-  
ბენ მხოლოდ უხუცეს სულიერ დასთან, ერთმანეთს შორის კი — საგანგებო



ნებართვით. ყოველ დას აქვს თავისი საკანი. დები უფლებამოკლებულნი არიან. ესტუმრონ ერთმანეთს საკანში. გარედან მოსულ ღვთისმოსავ ქალებს უფლება აქვთ უდაბნოში შევიდნენ მხოლოდ საღად ჩაცმულნი, თავსაკრავით. მამაკაცები ამ უფლებას მოკლებულნი არიან. საშარხვო დღეებში გარედან შემთხვევით მოსულ ღვთისმსახურ ქალთათვისაც კი უდაბნოს კარი დაგმანულია. ვადის გასვლის შემდეგ განდევნილი ქალები ნაღვლიანად აღებენ უდაბნოს კარს. ხანდახან დებს მორიგეობით უწევთ გარკვეული დანიშნულებით უდაბნოდან დროებით გასვლა, რაც მათთვის სასჯელის ტოლფასია.

განდევნილთა ღვთისმსახურება იწყება საღამოს თერთმეტ საათზე და მთავრდება ნაშუაღამევს, სამ საათზე. დილის ღვთიური ლიტურგია იწყება ექვს საათზე, საღამოს საერთო ღვთისმსახურება კი — წესდებით (ტიპიკონით) ნაწევრებ საათებში, რომელიც სეზონური დროის ზიხედვითაა დადგენილი. ლოცვა და მიწიერი ყოფისაგან სრული განდგომა განდევნილთა ცხოვრების შინაარსი. მათზე ზრუნავენ უდაბნოს მანკობლად საგანგებოდ გაშენებული დედათა მონასტრის მონაზვნები.

სერაფიმო-წამენსკოეს უდაბნოს დიდხანს არ უარსებია. საბჭოთა ხელი-სუფლებამ იგი გააუქმა 1924 წელს. განდევნილი ქალები მიმოიფანტნენ. მოსკოვისა და სრულიად რუსეთის პატრიარქის მხარდაჭერით ფამარს გამოუყვეს პატარა აგარაკი მოსკოვის მახლობლად, სოფელ პერხუშკოვოში.

საბჭოთა ორგანოების წარმომადგენელთა მიერ არაერთგზის გაფრთხილების მიუხედავად ფამარმა ახალ სამყოფელშიც სცადა პატარა უდაბნოს მოწყობა, რაც ძვირად დაუჯდა. ბოლშევიკური რეპრესიების პირველი სუსხი იგემა ძირითადად იმ კავშირის გამო, რომელიც მას დაბრალდა 1924 წელს საქართველოში საბჭოთა რეჟიმის წინააღმდეგ აჯანყებულებთან.

ძნელია ახლა იმის დადგენა, თუ რა პოზიციაზე იდგა მაშინ დედა ფამარი. ერთი რამ კი ცხადია: იგი არ თანაუგრძნობდა სოციალ-დემოკრატებს. პირიქით, როგორც უკვე ითქვა, მათი სიძულვილი ჭერ კიდევ ილია ჭავჭავაძის მკვლელობიდან მოჰყვებოდა. სურდა მათ წინააღმდეგ გაელაშქრა, ეძებდა მოკავშირეს...

საქართველო? ნუთუ დაივიწყა მან სამშობლო? არა, ის ზრუნავდა საქართველოზე. სწორედ მის დასახსნელად სჭირდებოდა მოკავშირე, მაგრამ მოკავშირე არ ჩანდა...

**გადასახლება**

რუსეთის მართლმადიდებლურმა ეკლესიამ 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციამ არ მიიღო. მეტიც, ანტაგონისტურად შეხვდა მას. 1918 წელს ეკატერინბურგსა და ალაპევსკში მეფის ოჯახისა და ნათესავების ამოშლელის შემდეგ ბოლშევიკების წინააღმდეგ ხმა აღიმართა რიგობის ყველა გამოჩენილმა სასულიერო პირმა. ამას თან მოჰყვა მთავრობის მხრიდან სასტიკი რეპრესიები. ეკლესიის ბევრი მსახური დახვრიტეს, უფრო მეტი საპატიმროებსა და გადასახლებებში აღმოჩნდა. დაარბიეს სერაფიმო-წამენსკოეს განდევნილ ქალთა უდაბნო, მისი წინამძღვარი კი, როგორც უკვე აღინიშნა, ჭერჭერობით მოსკოვიდან არცთუ ისე შორს, პერხუშკოვოში გადასახლეს.

თითქმის დაუკრებელია, რომ ესოდენ სასტიკ დიქტატორულ რეჟიმს წინ აღუდგა მონასტრის წინამძღვარი და ისიც ქალი, მაგრამ დედა ფამარს სათნოებასთან ერთად ბუნებამ უხვად მისცა სიმართლისათვის ბრძოლის უნარი და გაქანება.





1927 წელს ოქტომბრის რევოლუციის მეთე წლისთავთან დაკავშირებით ზოგიერთი პოლიტიკური პატიმარი გაათავისუფლეს, ბევრი დაბრუნდა გადასახლებაში. ფამარშიც მოინდომა სერაფიმო-შნამენსკოეში დაბრუნება, მაგრამ ამაღ. ამერად მას სოფლის მეურნეობის კოლექტივიზაციასთან დაკავშირებით სქარტედლოში საბჭოთა წყობილების წინააღმდეგ გამოსული გლეხებისადმი თანგრძნობა დაბრალდა, რის გამოც დააპატიმრეს და 1931 წელს ციმბირში გადაასახლეს.

ძმბ — კრტა მარჯანიშვილი

საქართველოში საბჭოთა წყობილების დამყარების შემდეგ კოტე მარჯანიშვილი სამშობლოში დაბრუნდა და შეუდგა ახალი ქართული თეატრის შექმნას. ქართული საზოგადოებრიობა აღფრთოვანებით შეხვდა ლოპე-დე-ვეგას „ფუნტე-ტი-ლიტანს“ („სტეგრის წყაროს“) მარჯანიშვილისეულ დადმას რუსთაველის სიძელობის თეატრის სცენაზე 1922 წლის 25 ნოემბერს. შემოქმედებითი წარმატებები კოტე მარჯანიშვილს ძალ-ღონეს მატებდა, მაგრამ ახლობლები ამჩნევდნენ, რომ მას რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანი მოსვენებას არ აძლევდა. არავინ იცოდა, რაში იყო საქმე. კოტეც დუმდა.

იღმა მისის მშვიდი, მზიანი, მაგრამ ჭერ კიდევ გრილი დილა. მარჯანიშვილს ბინას თბილსში საშუალო ასაკის ფერმკრთალი ქალი მიადგა. კარი ეღენე და ნაურმა გაუღო.

— ქალბატონო! ბოდის ვინდი თქვენ წინაშე, მე... — წინადადების დამთვრებაც ვერ მოასწრო უცნობმა, რომ გაისმა დიასახლისის ღმობიერი ხმა.

— აქ მომიცადეთ! ახლავე მოვალ. — ის იყო კარი უნდა მიეხურა და მ. წყალუბას მოსატანად ბინაში დაბრუნებულიყო, რომ კვლავ გაისმა:

— ქალბატონო! მოწყალეებისათვის არ მოვსულვარ, ბატონი კოტე მინდა ვიხილო. — როგორც ჩანს, უცნობის ხმამ სასტუმრო ოთახშიც შეაღწია.

— მე ვარ კოტე, თქვენ ჩემი ნახვა გსურთ?

— დიას, ბატონო!

— მობრძანდით! — კოტემ კარი ფართოდ გააღო. ეღენე დონაური სტუმარს მისაღებ ოთახში შეუღვდა. დიასახლისმა მოიბოდიშა, რომ გადაუღებელი სქმის გამო იძულებულია სტუმარი მეუღლესთან მარტო დატოვოს.

— რამ შეგაწუხათ და რით შემძლია გემსახუროთ? — ჰკითხა კოტემ სტუმარს.

— მე ამქვეყნად აღარაფერი მაინტერესებს, გარდა ერთისა, მოვიხადო ჩემი მოქალაქეობრივი ვალი.

— მოქალაქეობრივი ვალი? მითხარით, რა ვალი გადევთ და ვის წინაშე დატვირდათ მისი მოხდა?

— მე ერთადერთი ვალი დამარჩა მოსახლელი, ვალი თქვენი დის წინაშე.

— ჩემი დის წინაშე? რომელი და გყავთ მხედველობაში?

— ვიცი, რომ გყავთ უფროსი და თამარი, ვაი იმ ყოფას, რომელშიც ახლა ისაა ჩავარდნილი.

კოტემ პაპიროსს ცეცხლი მოუკიდა.

— ქალბატონო! რაიმე დავალებით ხომ არა ხართ ჩემთან მოგზავნილი?

— დიას! დვთის დავალებით!

— ბრძანეთ, ქალბატონო, ბრძანეთ!



— მე ქიათურის მახლობლად მდებარე მღვიმევის დედათა მონასტრის, მონასტრის ნაზონ-ყოფილი ღულუნისვილის ქალი განლავართ, ზემო იმერეთიდან. 1921 წლის გამოსვლების დამარცხებისთანავე დამაპატიმრეს. ბრალად დამდეს ბოლშევიკების წინააღმდეგ აჯანყებულთა საბრძოლო იარაღით მომარაგება. გაუსამართლებლად გადასასხლეს. ერთი წლის წინათ ჩვენთან ციმბირში მოიყვანეს სერაფიმო-წნამენსკოეს განდევნილ ქალთა უდაბნოს წინამძღვარი, ყოვლად უწმინდესი ილუმენი ფამარი...

— წინადადების დამთავრებაც კი ვერ მოახწრო ქალმა, რომ კოტეს ფერი ეცვალა. ჭერ გაფითრდა, შემდეგ კი მთლად აენთო.

— თქვენ ამბობთ, რომ იცნობთ ილუმენ ფამარს, ჩემს დას?

— დიას! ვიცნობ დედა ფამარს, ერისკაცობაში თამარ მარჯანიშვილს, რომელიც 1912 წლიდან მოღვაწეობდა განდევნილ ქალთა სერაფიმო-წნამენსკოეს უდაბნოში მოსკოვის მახლობლად. მან საკუთარი ნიქისა და უერთგულესი ღვთისმსახურების შედეგად სწრაფად მოხვეჭა უწარმაზარი ავტორიტეტი და 1914 წელს სქიღღუმენი გახდა. 1917 წელს ემშაქეული წინ აღუდგა ღვთის განგებას და რუსეთს თავს დაატყდა უდადესი უბედურება. ეკონომიკურად გაპარტახდა და სულიერად დაეცა ერთ ღროს უძლიერესი ქვეყანა. უკვლავ, ვინც კი წინ აღუდგა ბოროტებას, გაწირეს, არ დაინდეს ისეთი უწმინდესი ადამიანიც კი, როგორცაა დედა ფამარი.

— თქვენ ამბობთ, რომ ჩემი დის დავალებით მომძებნეთ?

— ბატონო კოტე! ორი კვირაა, რაც გადასახლებიდან გამათავისუფლეს. თქვენმა დამ არც კი იცის, რომ გადავწყვიტე მომეძებნეთ. მთელმა მსოფლიომ უწყის, როგორი გავლენიანი პიროვნება ბრძანდებით. გთხოვთ, იხსნათ ფამარი განსაცდელისაგან. თქვენ ეს შეგიძლიათ! — წარმოთქვა თუ არა ეს სიტყვები, ღულუნისვილის ქალი ფეხზე წამოდგა, მარჯვენა ხელით გადაწერა კოტეს პირჯვარი და დალოცა — ღმერთი იყოს თქვენი შემწე ამ საქმეში! — სტუმარმა მარჯანიშვილების ბინა ისე სწრაფად დატოვა, რომ კოტემ მადლობის თქმაც კი ვერ მოახწრო.

1932 წლის ზაფხულში, მოსკოვში ყოფნისას, კოტე მარჯანიშვილმა საგანგებოდ მოინახულა განათლების სახალხო კომისარი ანატოლი ლუნაჩარსკი. საიდუმლოდ გაანდო მას, რომ ჰყავს სამი წლით უფროსი და — თამარი, რომლის ბედიც მას ძალზე აღელვებს.

ლუნაჩარსკი შეაწუხა კოტე მარჯანიშვილის გულახდილმა საუბარმა. არ დაუმალა მდგომარეობის სიმძიმე, თუმცა კი აღუთქვა დახმარება „შესაძლებლობის ფარგლებში“. სამწუხაროდ, ეს „ფარგლები“ საკმაოდ ვიწრო აღმოჩნდა. სერგო ორჭონიკიძემ, რომლის იმედიცაა ლუნაჩარსკი მოქმედებდა, კატეგორიული წინააღმდეგობა გაუწია ფამარის გადასახლებიდან დაბრუნებას, უფრო მეტიც, უთქვამს: „გადაეციტ რეჟისორ მარჯანოვს, რომ ურჩევნია სრულიად დაივიწყოს, და რომ ჰყავსო“.

კოტე დაბრუნდა თბალისს. მეორე ქართული დრამატული თეატრი მიაიხელმძღვანელობით ბრწყინვალედ აგვირგვინებდა თავის პირველ თეატრალურ სეზონს ქუთაისიდან თბილისში გადმოსვლის შემდეგ. წარმატებებით აღსავსე კოტეს მანაც არ შორდებოდა სევდა. მოსიყვარულე ელენე დონაურმა აღარ იცოდა, რა გზით დახმარებოდა მეუღლეს.



1931 წლის აპრილში ხანგრძლივი სამეცნიერო მივლინებით გერმანიაში მყოფი დი შვილის სამშობლოში დაბრუნებით გამოწვეულმა სიხარულმა თითქოსდა ახალი პარტია კოტე პოლიტიკისაგან შორს მდგარი მათემატიკოსი შვილი საბუნდო მდგომარეობაში იგუდა და ენერგიულად შეუდგა ახალ თეატრალურ პოექტებზე ფიქრს. სულიერი სიმშვილის ეს პერიოდიც მისთვის, სამწუხაროდ, არ გამოდგა ხანგრძლივი.

კონსტანტინე მარჯანიოვი მიჩნეული იყო რუსული სცენის წამყვან რეჟისორად ჰერ კიდევ სამშობლოში დაბრუნებამდე. საქართველოში მოდერნიზმის არცთუ იმე ხანგრძლივი პერიოდის განსაჯელობაც მან წარმატებით განასორცდევ. პირველი ასალი დადგმა მოსკოვისა და ლენინგრადის თეატრებში. 1932 წლი შენ აღგომიდან დაწესებული კოტე მარჯანიოვილი საგანგებო მიწვევით ამშდგდა „ღონ კარლოსს“ მოსკოვას სცირე თეატრის, ხოლო „ღამურას“ (მუხრანავ თაგვს“) ოპერეტის თეატრის სცენებზე დასადაგმედალ. ამ საქმეში მას გერეში ედგნენ თეატრალური მხატვრობის შესანიშნავი ოსტატი ელენე ახედელაიანი და გამოჩენილი თეატრალური მუსიკოსი თამარ ვახვახიშვილი, რეჟისორასი კი ასისტენტობდნენ: დავით მაჭავარიანი და სერგო ჭელიძე, კოტე მოსკოვში ჯანმრთელობას თითქმის აღარ უჩიოდა, მაგრამ მას მუდან თან სდევდა უმწეო მდგომარეობაში ჩავარდნილი ღის ბედზე წუხილი.

კოტე მარჯანიოვილმა გადაწყვიტა მიეპართა საბჭოთა კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის მდივნის აბელ ენუქიძისადმი, რომელიც ცოგედა ყურადღებით ადევნებდა თვალს შენოქმედებითი კავშირების საქმიანებას. იგი აღფრთოვანებული იყო ქართული თეატრალური ხელოვნების მიღწევიით. კოტე მარჯანიოვილასა და სანდრო ახმეტელის ფანტაზიით. პირადადაც კარგად იცნობდა კოტე მარჯანიოვილს. ენუქიძე ჰერ კიდევ გასულ წელს შეიყვანა ღუნაჩარსკიმ კოტეს სულიერი განცდების კურსში. ახლა კი უკანასკნელი შეხვედრის დროს მან მარჯანიოვილს უთხრა: „ჩემო კოტე! როცა წვიმის, ღია ცქივეშ ყველა ერთნაირად სველდება უქოღგობის შემთხვევაში. მესმის, თამარის მდგომარეობა რომ გაწუხებს. შევეცდები, რაიმე ვიღონო, მაგრამ სჯობს ანის თაოსაზე ჩემთან შეხვედრებს მოერიდო. მე უკვე პოლიტიკურად სანდოდ აქარ მცნობენ და მუდმივი მეთვალყურეობის ქვეშ ვიმყოფები. საქმის კურსში მყოფობა ანატოლი ღუნაჩარსკი და მისგან ყველაფერს შეიტყობ“.

ამ სიტყვებმა კოტე თითქოს დაამშვიდა, მაგრამ არცთუ იმე დიდი ხნით. მალე პარტიისა და ხელისუფლების სახელით საგანგებოდ შეითიხნილი „პოლიტკური“ პრეტენზიები წაუყენეს ლიტერატურისა და ხელოვნების ბევრ ნიჭიერ მღვაწეს. მათ შორის, კრატეის ქარცეცღში მოექცა კოტეს სახელგანთქმული კოტევა და მეგობარი ვსევოლოდ მეთერხოლდიც.

კოტემ იცოდა, რომ საბჭოთა წყობილების დამყარების პირველ წლებში თეატრალური შემოქმედების წამყვანი თემატიკა თანამედროვეობის ამსახველი უნდა ყოფილიყო. ოცდაათიან წლებში კი კლასიკური ხელოვნების უარყოფა მს ბოროტებად მიაჩნდა. ერთი შეხედვით, გარეგნულად მაინც, „ღონ კარლოსსა“ და „ღამურას“ თანამედროვეობასთან უშუალო კავშირი არ მქონდა, მაგრამ ეს იყო და ანის ქვეშეპირტი ხელოვნება. თანაც სჯეროდა, რომ ქართულმა თეატრმა რევოლუციის წინაშე ხარკი უკვე გაიღო „ფუენტე ოვებუნასა“ და „ანზორის“ დადგმით.





1933 წელი... „დონ კარლოსის“ დადგმის ყველა სამზადისი წარმატებით დასრულდა. დღე-ღამეზე ელოდნენ გენერალურ რეპეტიციას... 16 აპრილს, ლამოს, ლუნაჩარსკიმ კოტე მარჯანიშვილი ბინაზე მიიწვია. 17 აპრილის გამთენიისას კოტე მასპინძელმა თავისი ავტომანქანით გაისტუმრა. არავინ უწყის, თუ რა მიზეზით გაგრძელდა ესოდენ დიდხანს შეხვედრა საბჭოთა სახელმწიფოს განათლების სახალხო კომისართან... სასტუმროსაკენ მიმავალი კოტე მარჯანიშვილი მანქანაში გარდაიცვალა.

ქართველ ერთან ერთად ამ უბედურებას დიდი მწუხარებით შეხვდა საბჭოთა კავშირის თეატრალური საზოგადოება. გულისტკივილი და სამძიმარი გამოთქვეს აბელ ენუქიძემ და ანატოლი ლუნაჩარსკიმ. კოტეს ცხედართან გამოცხადების შემდეგ მოსკოვის კრემატორიუმიდან ორივე ერთი მსუბუქი ავტომანქანით დაბრუნებულა. გზაში ენუქიძეს უთქვამს ლუნაჩარსკისათვის: „ანატოლი ვახილის ძეგ! გამოდის, რომ მე და შენ გავხდით კოტეს დაღუპვის საბაბი. კარგად იცი, ჩვენს თავზე რა უბედურებაც ტრიალებს. არც ჩემი საქმე მიდის კარგად, მაგრამ პირობას გაძლევ, ფამარს გადასახლებიდან დავაბრუნებ“. მოგვიანებით ეს სიტყვები შინსახკომში დაბეჭიჭებით გაუმეორებია ენუქიძის მანქანის მძღოლს.

### განთავისუფლება

გადასახლებაში ყოფნის პირველი წლის განმავლობაში ოფიციალურ მეთვალყურეთა დამოკიდებულება ფამარისადმი აშკარად მტრული იყო. სიცივესა და შიმშილში კვლავ თავი იჩინა ახალგაზრდობისდროინდელმა სენმა, ყელის ტუბერკულოზმა სუნთქვისა და კვების შესაძლებლობა შეუზღუდა დედა ფამარს.

1933 წლის ზაფხულიდან ფამარისადმი დამოკიდებულება სასიკეთოდ შეიცვალა. მშის გარდაცვალების გამო მიუსამიძირეს კიდევ. საფიქრებელია, რომ აბელ ენუქიძემ მოახერხა შეესრულებინა ლუნაჩარსკისათვის მიცემული პირობა.

1934 წლის გაზაფხულზე ფამარი გაათავისუფლეს გადასახლებიდან. დედა ფამარს ნება დართეს ბინა დაეღო სადგურ პიონერსკიას (ბელოროსიის რკინიგზის მიმართულებით) მახლობლად მდებარე პატარა ქოხში, ჯანმრთელობაგატესილი ქალი 1936 წლის 28 ივნისს, 67 წლის ასაკში გარდაიცვალა.

თავის დროზე, ალბათ, ბევრი სინანულით შეხვდა თამარ მარჯანიშვილის — ლამაზი, ნიჭიერი, განათლებული სასულიერო მოღვაწის ასეთ აღსასრულს. მართალია, მას პირდაპირი შთამომავალი არ დარჩენია, მაგრამ უნაყოფოს ვერ ვუწოდებთ მის მეტწილად მარტვილობაში გატარებულ სიცოცხლეს. ერისქალობაშიც და მონაზვნობაშიც აქტიური პოლიტიკური მებრძოლი იყო. საქართველოს თავისუფლებაზე მეოცნებე პატრიოტი, იზიარებდა ილია ჭავჭავაძის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის პრინციპებს, იყო მისი მიმდევარი. ევროპა-შემოვლილმა ქალმა იცოდა კულტურული, კეთილმოწყობილი საზოგადოებრივი ცხოვრების არსი. ოცნებობდა ასეთივე ეხილა საკუთარი სამშობლო. მას, რა თქმა უნდა, ჰყავდა თანამებრძოლებიც, რომელთა რიგებს მიეკუთვნებოდა მისი გულითადი მეგობარი ქაიხოსრო (ქაქუცა) ჩოლოყაშვილი.



„უხმარდა სამშობლო, მონაზვნები და ბავშვები“...

დედა ფამარის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე დღემდე მოღწეული ცნობები ძალზე მწირია. ვრცელ ტრაქტატში „რუსეთის მართლმადიდებლური მონაზვნობა XVIII—XX საუკუნეებში“ (აშშ, ჯორჯთაუნის უნივერსიტეტი, 1985 წ.) მონაზვნობა ტაიხიამ მას სულ რამდენიმე წინადადება უძღვნა.

1989 წელს დედა ფამარის შესახებ უცხოეთში რუსულ ენაზე დაისტამბა მონაზონ სერაფიმას ბროშურა.<sup>1</sup> როგორც თავად წერს, ავტორი იცნობდა ფამარს მისი პერსუშკოვოში ცხოვრებისა და მოღვაწეობის პერიოდში. ილუმენის დაპატიმრებამდე იგი ემიგრაციაში (საფრანგეთში) წასულა და იქ გაუგრძელდება სასულიერო მოღვაწეობა. ცნობები, რომელიც მას მოჰყავს, გარეგნულად თითქოს დოკუმენტური წყაროებიდანაა აღებული, მაგრამ, სამწუხაროდ, ფამარის წერილებს ახლავს მხოლოდ თარიღი (უმიხამართოდ), ასე მაგალითად:  
სამშაბათი, 26 აპრილი, 1933 წ.

მადლობა ჩემი ანგელოზის დღის მოლოცვისათვის. გუშინ მივიღე დაწვრილებითი ცნობები ჩემი ძმის კონსტანტინე ალექსანდრეს ძის გარდაცვალების შესახებ. ადრე მწერდნენ, რომ ის შეუძლოდ იყო. მიმალავდნენ სინამდვილეს. ვწუხვარ, რა თქმა უნდა, თუმცა მჭერა, რომ ეს სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანისათვის აუცილებელი ამქვეყნიდან გადასახლება. ბევრ რამეს მიანიშნებს ის ფაქტი, რომ კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე აღესრულა ადგილობრივ მებრძოლად. ამაში მაინც აღმოაჩნდა ჩემს ძმას ბედი.

მწერო, რომ თქვენთან უკვე მოვიდა გემი გადასახლებულთა დასაბრუნებლად. მეც ველოდები ამ დღეს. ო, როგორ მინდა ვიხილო ჩემს ახლობელთაგან ვინმე!

ღმერთი იყოს თქვენი მფარველი! დედა ფამარი.

შაბათი, 14/27 ოქტომბერი, 1934 წ.

დიდად ვუმადლო ყოვლადსამღვდელო მამა სერაფიმს, რომელიც სასწაულებრივ მომევიწინა ჩემი ცხოვრების მძიმე წუთებში და მაზიარა ღვთიურ ქეშმარიტებას. არ ვიცი, ვისგანა ვარ დავალებული გადასახლებაში ჩემი ხვედრის შემსუბუქებაში. ვზივარ ახლა ამ პატარა ქოხში ბელორუსიის რკინიგზის სადგურ პიონერსკაიას მახლობლად და აქედან ფხიხმოცვლაც კი არ მინდა, თუმცა ისიც ვიცი, რომ ამის საშუალებას არ მომცემენ.

რა ვთქვა ჩემს თავზე? სიმძიმითა და ტანჯვით ისე აღმევსო ამქვეყნიურ ცხოვრება, რომ მხოლოდ სიცოცხლელა შემერჩა. აი, ახლა, როცა ამ წერილს ვწერ, ჩემი აზრი და გრძნობები თითქოს უველაფრით ხავსება და თანაც ცარიელი.

დედა ფამარი.

უთუოდ დეკრება მონაზონ სერაფიმას: „დედა ფამარი იყო ტანად დაბალი, ოდნავ გამხდარი და თანაც უზარმაზარი ნებისყოფის ადამიანი. კანი მას ჰქონდა თეთრი, ხელები ლამაზი, თვალები შავი, ელვარე, მაგრამ ლოცვის დროს მიხნდებოდა. უყვარდა სამშობლო, მონაზვნები და ბავშვები...“

ინფორმაცია განსჯისათვის

დიდ რელიგიურ სადღესასწაულო თარიღებთან დაკავშირებით მართლმადიდებლური ეკლესია ახდენს განსაკუთრებული დამსახურების სასულიერო პირთა კანონიზაციას, ანუ წმინდანად შერაცხვას.

<sup>1</sup> აღვნიშნავთ, რომ მონაზონ სერაფიმას ბროშურა მოგონებანი დედა ფამარზე ახლახან ქართულ ენაზე ითარგმნა და გამოიცა.



რუსეთის მართლმადიდებლურმა საეკლესიო კრებამ („სობორომ“) რუსეთის ორთქისტის სარწმუნოებაზე მოქცევის ათასი წლისთავის ზეიმის დღეებში წმინდანად შერაცხა მხატვარი ანდრეი რუბლიოვი. 1990 წლის 14 ივნისს კი სრულიად რუსეთისა და მოსკოვის უწმინდეს პატრიარქად ლენინგრადისა და ნოვგოროდის მიტროპოლიტის ალექსის არჩევასთან დაკავშირებით საეკლესიო ყრდობის მოსამზადებელმა კომისიამ განიხილა სქილუმენ ფამარისა და მამა იოანე კრონშტადელის კანონიზაციის საკითხი.

იოანე კრონშტადელის შესახებ საზღვარგარეთ გამოქვეყნდა მწერალ ბორის ზაიცევის რამდენიმე ვრცელი წერილი. იგი ავტორს კალუგის გიმნაზიაში საღმრთო სჯულს ასწავლიდა. „მამა იოანე კრონშტადელი გვაფრთხილებდა, რომ „უწმინდურება შემუსრავს კეთილმეფობას და მოგვივლენს საშინელებას სისხლითა და ცრემლით“. — ახლაც თვალწინ მიდგას მამა ივანე ღვთისკენ ზეციური კიბით მიმავალი ისე, თითქოს აღიოდეს კალუგაში ჩვენი გიმნაზიის კიბეზე...“

იოანე კრონშტადელი რუსეთის მართლმადიდებლურმა ეკლესიამ წმინდანად შერაცხა...

დედა ფამარს პატივი ასცდა...  
საეკლესიო კრების მოსამზადებელი კომისიის გადაწყვეტილებაში ნათქვამია:

„სქილუმენი ფამარ, ერისქალობაში თამარ ალექსანდრეს ასული მარჯანოვა, მართლმადიდებელი ქრისტიანი, წარმოშობით ქართველი. 1912 წელს მისა თაონობით დაარსდა განდევნილ ქალთა სერაფიმო-ზნამენსკოეს უდაბნო, რომელსაც ის თორმეტი წლის განმავლობაში წინამძღვრობდა. სასახელოდ განვლო მონაწევრები ღვთისმსახურება იერარქიის უმაღლეს საფეხურამდე. დამსახურებულად სარგებლობდა პატივისცემითა და დიდებით, მაგრამ ჩვენთვის უცნობია მისი ადრინდელი სამოქალაქო ცხოვრება. ამის გამო კომისია მოკლებულია შესაძლებლობას, მისცეს დედა ფამარს საკანონიზაციო რეკომენდაცია“...

**P. S.** გამოჩენილმა რუსმა მხატვარმა პავლე კორინმა შექმნა ფამარის შესანიშნავი პორტრეტი, რომელიც ტრეტიაკოვის სურათების გალერეაში ინახება (სერიით «Русь уходящая»). ხელოვანს კარგად გადმოუღია ფამარის შთაბეჭედავი სახე.\*

ანდრო ბიწაძე  
1990 წელი

\* პავლე კორინს სერიით «Русь уходящая» დახატული ჰყავს XX საუკუნის I ნახევრის რუსეთის მართლმადიდებლური ეკლესიის თითქმის ყველა გამოჩენილი იერარქი, მათ შორის დედა ფამარიც («Схингуменья матушка Фамарь»). აღნიშნული პორტრეტის რეპროდუქციის მოძიებაში დაგვეხმარა ახალგაზრდა ბიბლიოფილი ლევან თაქთაქიშვილი, რისთვისაც მადლობას ვუბლით მას (რედ.).

ა. ბიწაძის მოგონებები დედა ფამარზე გადმოხედილია ახალგაზრდა ისტორიკოსთა სამეცნიერო-პოპულარული ჟურნალიდან „არტანუჯი“, 1994, № 2—3.

რედაქციის შენიშვნა: — ანდრო ბიწაძის, დედა ფამარის, ილია ქავჭავაძის, ელისაბედ ქავჭავაძის, კოტე მარჯანიშვილის, წმ. იოანე კრონშტადელის (სერაგიევი) სურათები იხ. ჟურნალში „არტანუჯი“, 1994, № 2—3.



## ელისაბედ ორბელიანი

1910 წელს თბილისში ფრანგულ ენაზე გამოიცა პოეტის, მთარგმნელის, რედაქტორის, პედაგოგისა და საზოგადო მოღვაწის ელისაბედ ორბელიანის ლექსების კრებული Sazan d' Ary-ის (საზანდარის) ფსევდონიმით. წიგნი მოიცავს 50 გვერდს და დაურთვლია ხუთ ნაწილად: „სალაღობო“, „ჩვენი უვავილები“, „ლეგენდა“, „მოგონებანი“ და „ოცნება“.

ელისაბედ ორბელიანი დაიბადა 1870 (1871) წელს. მისი მშობლები მეფე ერეკლე მეორის შთამომავალნი იყვნენ: მამა — ირაკლი ბატონიშვილი (ერეკლე მეორის ძის, ცნობილი მეამბოხის და ტახტის მუდმივი მამიებლის ალექსანდრე ბატონიშვილის მემკვიდრე); დედა — თამარ ჭავჭავაძე, ალექსანდრე ჭავჭავაძის ვაჟის — დავითის ასული იყო. ელისაბედის მამა და თვით ელისაბედიც, როგორც მეფის პირდაპირი შთამომავლები „გრაუზინსკებად“ იწოდებოდნენ.

ირაკლი ბატონიშვილი პეტერბურგის კადეტთა კორპუსში სწავლობდა, რომლის დამთავრებისთანავე სამხედრო სამსახურში შევიდა, პოდპოლკოვნიკის ხარისხი მიიღო, მაგრამ ავადმყოფობის გამო სამხედრო საქმეს თავი მიანება და საზღვარგარეთ გაემგზავრა სამკურნალოდ.

ელისაბედის მშობლებს ბრწყინვალე განათლება ჰქონდათ მიღებული, კარგად იცოდნენ უცხო ენები. მათ საფრანგეთში გაიცნეს ერთმანეთი, მალე შეუღლდნენ და თბილისში დაბრუნდნენ საცხოვრებლად.

ირაკლი ბატონიშვილის შემოსავლის ძირითად წყაროს მთავრობისაგან ნაბოძები გოგირდოვანი აბანოები წარმოადგენდა, რომლებიც ცნობილი იყო „ირაკლის აბანოების“ სახელწოდებით. თბილისში რამდენიმე კაპიტალური შენობა აუგია. მისივე თაოსნობით დაარსდა წერა-კითხვის კომიტეტი, რომელსაც ორი სკოლა ჰქონდა გახსნილი. მოსწავლეები გადასახადს არ იხდიდნენ, მათ სასწავლო ნივთები და წიგნები უფასოდ ურიგდებოდათ, და რაც მთავარია, სწავლება ქართულ ენაზე მიმდინარეობდა. ამ სასწავლებლებს ხალხი „ირაკლის სკოლებს“ ეძახდა. როდესაც ირაკლი ბატონიშვილი საზღვარგარეთ წავიდა სამკურნალოდ, სკოლებს წერა-კითხვის კომიტეტმა მზრუნველობა ვერ აღმოუჩინა და უსახსრობის გამო დაიხურა.

ელისაბედის მამა 1882 წელს გარდაიცვალა. დაკრძალეს სვეტიცხოვლის ტაძარში. მეუღლის დაკარგვის შემდეგ დედამ ორივე შვილი, 12 წლის ელისაბედი და 10 წლის ეკატერინე სწავლა-განათლების მისაღებად პარიზში წაიყვანა, სადაც კათოლიკეთა ზონასტერთან არსებულ კეთილშობილ ქალთა პანსიონში მიიბარა, შემდეგ კი წარმატებით დაამთავრეს პარიზის უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტი.

ლიტერატურისადმი სიყვარულით ელისაბედი ბავშვობიდანვე გამოირჩეოდა, წერდა ლექსებს, ჯერ კიდევ თბილისში ყოფნის პერიოდში ორი ხელნაწერი საბავშვო გაზეთი ჰქონია, ერთი ფრანგულ, მეორე ინგლისურ ენაზე.

ქ-ნი თამარი შვილებთან ერთად ბევრს მოგზაურობდა ევროპის ქვეყნებში. ცხოვრობდნენ შვეიცარიაში, იტალიაში, გერმანიაში, საფრანგეთში. მას შემდეგ ციაში საკუთარი პალაცო ჰქონდა. შემდეგ გაყიდა, აღებული თანხით შეიძინა უცხოური და ქართული ხელოვნების უძვირფასესი ნიმუშები, რომლებიც საქართველოს მუზეუმს შესწირა. იგი „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ გამგეობის წევრი იყო და ჩვენს გამოჩენილ მოღვაწეებთან ერთად, ამ საზოგადოების საგანმანათლებლო საქმიანობაში მონაწილეობდა.

1895 წელს ქ-ნი თამარი შვილებთან ერთად სამშობლოში დაბრუნდა. მალე დაატერინე ცოლად გაყვა ზამთრის სასახლის უკანასკნელ კომუნდანტ ივანე რატიშვილს, რომელსაც შემდგომში პეტროგრაძის მხარის მუზეუმების და სასახლეების დაცვა დაევალა, ელისაბედმა კი 1898 წელს ჯვარი დაიწერა ბორჩალოს მიწების მდიდარ მემამულეზე, ყოფილ სამხედრო პირზე, შემდეგ კი ბანკის მოხელე — მამუკა ივანეს ძე ორბელიანზე. მას საკუთარი სახსრებით აუშენებია აბანო, რომელსაც მერე „ქრელი აბანო“ შეარქვეს.

ელისაბედს და მამუკას შეეძინათ ორი შვილი: თამაზი და ირაკლი. თამაზი უცხო ენების სპეციალისტი იყო. გამოცემული აქვს ინგლისური ენის პრაქტიკული სახელმძღვანელო. ორივე ძმა, და თავად ელისაბედიც, შესანიშნავად უკრავდნენ. თამაზი უცოლშვილო იყო. იგი, როგორც ენების მცოდნე, ამერიკელ კონცერსიონერებთან მუშაობდა ჭიათურაში. დახვრიტეს 1937 წელს. ისეთი ქართველი იყო, თუ ერთხელ შეხედავდი არასოდეს დაივიწყებდი — შითხრა მსახიობმა მიხეილ ვაშაძემ, — შემდეგ დასძინა: კარგად მახსოვს ლევან ასათიანმა კერძო საუბარში თქვა — საქართველოში ორბელიანთა გვარის წარმომადგენლები აღარ არიანო. თამაზ ორბელიანის სურათი შემორჩენილია ქ-ნ ბაბო დადიანის პირად ფოტო არქივში. მისი ძმა ირაკლი, ცნობილი პიანისტი გახდა. ცრამეტი წლისამ წარმატებით დაამთავრა თბილისის კონსერვატორია, შემდეგ საზღვარგარეთ გაგზავნეს სწავლის გასაგრძელებლად, საიდანაც სამშობლოში აღარ დაბრუნებულა. ცხოვრობდა ჰერ თურქეთში, მერე — ბერლინში, სადაც უცხოელებისათვის ქართველმა პიანისტმა გერმანელი კომპოზიტორების ნაწარმოებები შეასრულა და კრიტიკოსთა ქება დაიმსახურა. „ირაკლი ორბელიანი თავისი ინტერპრეტაციით ნაწარმოების სულია და იდეის მფლობელ მუსიკოსად გვევლინება“ — აღნიშნავდა გერმანული პრესა. იგი ბევრს მოგზაურობდა ევროპაში. კონცერტებს მართავდა გამოჩენილ იტალიელ ტენორ ბენიამინო ჩილისთან ერთად. 1924 წელს ბერლინიდან პარიზში გადავიდა. საფრანგეთიდან დაბრუნებული ლადო გუდიაშვილი წერდა: „...მის კონცერტებს აუარებელი ხალხი ესწრებოდა. ფრანგულმა პრესამ კარგად მიიღო ორბელიანი, დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებდნო“.

მისი საშემსრულებლო ოსტატობით აღფრთოვანებულმა ფრანგმა მანდილო-სანმა ძვირფასი როიალით დაასაჩუქრა პიანისტი, მაგრამ ერთი პირობით — თუ საფრანგეთს მიატოვებდა საჩუქარიც უნდა დაეტოვებინა, ასეც მოიქცა.

ემიგრაციაში მყოფი პიანისტი ეკონომიურ გაჭირვებას განიცდიდა. 1934 წელს უკეთესი მომავლის იმედით ამერიკაში გადავიდა საცხოვრებლად, ცოლად შეირთო სან-ფრანცისკოელი ქალი, მაგრამ რამდენიმე წელიწადში ერთმანეთს დაშორდნენ.



ამერიკაში ირ. ორბელიანი დიდი წარმატებით მართავდა კონცერტებს. ლე კონცერტი გამართა სტინენვის დარბაზში, სადაც უცხოელის გამოხვლა დიდ პატივად ითვლება. მუსიკათმცოდნენი მას ვირტუოზ პიანისტად მოიხსენიებენ. „ნიუ-იორკ ტრიბუნ“ აღნიშნავდა: „პიანისტმა ირაკლი ორბელიანმა, რომელიც თავის სამშობლოში, რუსეთის კავკასიაში. თავადი იყო, გუშინ საღამოს სტინენვის დარბაზში გამართა კონცერტი, იმ ორი ნახევრად ოფიციალური კონცერტის შემდეგ, რომლებიც მოაწყო ნოემბერში ვალდორფ-ასტორიაში. თავისი ოფიციალურა დებიუტისათვის ბატონმა ორბელიანმა აირჩია ს. ფრანკის „პრელუდია“, „ქორალი“, „ფუგა“, რაფელის „სონატინა“, რახმანინოვის ნაკლებად ცნობილი ორი პრელუდია და სკრიაბინის ორი ეტიუდი. ფრანგულ-რუსული პროგრამა დასრულდა ლისტის „ნუგეშით“ და „რაკონი მარშით“. ამ მუსიკალური რეპერტუარის შესრულებით ბატონმა ორბელიანმა დაგვიმტაცა, რომ კარგ მუსიკალურ კულტურასა და საფუძვლიან ტექნიკას ფლობს. ამასთანავე ამჟღავნებს თავდაპირვალ. იგი განდიდებისა და ეფექტისათვის როდი უკრავს. მან შესძლო გადმოეცა ფრანკის „ქორალის“ გოთურბ სული, ატმოსფერო და დასასრულს, ზართა რეკვის ორღანული უღერა“.

მომდევნო წლებში ირ. ორბელიანი ბევრს მოგზაურობდა ამერიკისა და ევროპის ქალაქებში. საგასტროლო პროგრამაში შეჰქონდა კლასიკოსთა საფორტპიანო ნაწარმოებები — უკრავდა ცნობილ პიანისტებთან ერთად. მას დიდი მეგობრობა აკავშირებდა სერგეი რახმანინოვთან. იგი ამბობდა: „ჩემს შემდეგ ჩემს ნაწარმოებებს ყველაზე უკეთ ირაკლი ორბელიანი ასრულებს“. იმდროინდელი პრესა კი აღნიშნავდა: „მხოლოდ თვით რახმანინოვი უკრავდა თავის პრელუდიებს ასეთივე ენერგიით და ბრწყინვალე ეფექტით, ხოლო შოპენის ეტიუდებში დაგვანახა თავისი ვირტუოზული ტუშე და მკაფიობა“.

ირ. ორბელიანმა უცხოეთში მცხოვრები ქართველი პოეტების შ. ამირჯანბის და ს. ბერეჟიანის ლექსებზე დაწერა რომანსები. მასვე ეკუთვნის საფორტპიანო პიესები და იმპროვიზაციული ნაწარმოებები.

მიუხედავად დიდი წარმატებისა, ირ. ორბელიანს მატერიალურად მაინც უჭირდა. ერთმა ქველმოქმედმა თანამემამულემ დახმარების ხელი გაუწოდა, როალი აჩუქა. სიცოცხლის ბოლო წლებში დამბლის ნიშნების და მკლავის მოდუნების გამო საკონცერტო პროგრამების გამართვას თავი მიანება, პედაგოგიურ საქმიანობას შეუდგა — მოწაფეები აიყვანა და კერძო გაკვეთილებით იჩენდა თავს.

ჩვენში ცოტა რამ არის ცნობილი ირაკლი ორბელიანზე. მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ მკვლევარმა ა. ცაშვილიძემ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1964, № 5) საინტერესო მასალები გამოაქვეყნა. პუბლიკაციას ახლავს რამდენიმე ფოტო. საფრანგეთში გამოცემულ ჟურნალში „ბედი ქართლისა“ (1954, № 17) დაიბეჭდა კ. სალიას წერილი-ნეკროლოგი „ერეკლე ორბელიანი“, რომელშიც საუბარია ირ. ორბელიანის წინაპრებზე, მისი ცხოვრების გზაზე, საშემსრულებლო ოსტატობაზე, შემდეგ კი აღნიშნულია: „ევროპაში ყოფნის დროს ახლო იდგა ქართულ პატრიოტულ ორგანიზაციებთან და მხურვალე მონაწილეობას ღებულობდა ქართულ საქმიანობაში. არც ამერიკაში გადასახლების შემდეგ მიუტოვებია მას საქართველოსთვის მუშაობა, და როგორც კი სათანადო პირობები დადგა. მაშინვე აქტიურად გამოვიდა პოლატიკურ ასპარეზზედ. როგორც ვიცით, მას დიდი მონაწილეობა მიუძღვის „შეჩვივის ხმას“.





თან“ ქართული განუოფილები გახსნაში. მისი სურვილით ქართული გადაცემის მუშაობის დაწყების დასახებაც განვიხილოთ. მისი სურვილით ქართული გადაცემის მუშაობის დასახებაც განვიხილოთ.

რამდენი სარგებლობის მოტანა შეეძლო მას ქართული საქმიანობის თავისუფალ მსოფლიოს ცენტრში; უღმობებელ სიკვდილს ასე ადრე ბოლო რომ არ მოეღო“.

1954 წ. 31 მარტს, ამერიკაში, 53 წლის ასაკში გარდაიცვალა ორბელიანთა უკანასკნელი და უმემკვიდრეო შთამომავალი. დაკრძალულია ქართველთა ნეკროპოლში ნიუ-იორკის Mount Olivet-ის სასაფლაოზე.

ცნობილმა ქართველმა მხატვარმა ქეთევან მაღალაშვილმა პარიზში ყოფნის პერიოდში შექმნა ირაკლი ორბელიანის ბრწყინვალე პორტრეტი, რომელიც საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში ინახება და დამთვალიერებელთა ინტერესს იწვევს.



მე-19 საუკუნის საქართველოში ლიტერატურული შეკრება-საღამოების და სალონების გამართვის დიდებული ტრადიცია არსებობდა. განთქმული იყო ალექსანდრე ჭავჭავაძის, მანანა ორბელიანის, მაკინე ამირეჯიბის, დავით სარაჯიშვილის და სხვა გამოჩენილ მოღვაწეთა სალონები, სადაც ეწუებოდა როგორც ორიგინალური თხზულებების, ისე თარგმანების კითხვა და განხილვა. ამ ტრადიციის ერთ-ერთი ღირსეული გამგრძელებელი ელისაბედ ორბელიანი იყო. მისი სალონის სტუმრები იყვნენ: ვაჟა-ფშაველა, აკაკი წერეთელი, კოტე ყიფიანი, ვასო აბაშიძე, იოსებ გრიშაშვილი, შალვა დადიანი... სილაშართ განთქმულ მას. პინძელს შედგენილი ჰქონდა ალბომი ავტოგრაფებისათვის, რომელშიც სტუმრები გამონათქვამებს, ექსპრომტებს, ლექსებს წერდნენ, ზოგჯერ ჩანახატებსაც აკეთებდნენ. იგი ოცი წლის მონაკვეთს მოიცავს, პირველი ჩანაწერი 1907 წლით თარიღდება, რამდენიმე ფურცელი კიდევ დაკარგულია. ეტყობა, მასპინძელს ალბომი ყოველთვის თან ჰქონდა, რადგან ჩანაწერები შესრულებულია როგორც თბილისში, ისე საზღვარგარეთ.

1939 წელს ალბომის დიდი ნაწილი ქ-ნ ელისაბედს ლიტერატურის მუზეუმისთვის გადაუცია, რომელიც ფონდში შესულია სახელწოდებით: „პოეტების, მხატვრების, მსახიობების და სხვათა ავტოგრაფების ალბომი“. უდავო ინგლისურად ამოტვიფრულია „სტუმრებისათვის“, ქვევით კი ოქროს ასოებით აწერია: „ოჯახის სამკაულს წარმოადგენენ მეგობრები, რომლებიც მას ხშირად ესტუმრებიან“.

ქართველ მოღვაწეთა გარდა, ალბომში ავტოგრაფები და ჩანაწერები დაუტოვებიათ საქართველოში ჩამოსულ რუს და უცხოელ ხელოვნების მოღვაწეებს — თეოდორ შალიაპინს, სერგეი რახმანინოვს, კონსტანტინე ბალმონტს, მევილინი იან კუბელიცს, აგრეთვე ფრანსუა კოპეს, მარსელ პრევოს... პირველი ჩანაწერი სპარსულ ენაზეა შესრულებული და ეკუთვნის სპარსეთის მაშინდელ კონსულს რუსეთში (შემდეგ თბილისში იყო კონსულად), მეცნიერსა და პოეტს მირზა რიზა-ხანს:

„ჩემს პირისპირ მართლა შენ ხარ, თუ ზმანებას ვხედავ მხოლოდ; ბედისაგან შერისხული ვერ ვიჯერებ ამ სიხარულს“.

— ეს სიტყვები ავტორსავე უთარგმნია ფრანგულად და იქვე ჩაუწერია. მეორე გვერდზე კვლავ მისი ავტოგრაფია, ესაა ორსტრიქონიანი ლექსი:

„ბევრი სხვა ვინმე სამკაულით იმშვენებს სახეს, შენ, მშვენიერი, თვით სამკაულს იმშვენიერებ“.



მირზას რიზა-ხანს და ქ-ნ ელისაბედს დიდი ხნის ნაცნობობა აკავშირებდათ — ერთმანეთი, გაიცნეს 1900 წელს პარიზის საერთაშორისო კონფერენციაზე.

სტუმართმოყვარე, კარგი მოსაუბრე, განათლებული მასპინძელი თავის სალონში იკრებდა ქართველ და უცხოელ თვალსაჩინო მოღვაწეებს. ვაჟა-ფშაველას მასპინძლის პატივსაცემად ალბომში ჩაუწერია ექსპრომტი, რომელიც პირველად გამოქვეყნდა ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“, 1915 წ. № 32, ხოლო პოეტის თხზულებათა ანთოლოგიაში დაიბეჭდა სათაურით „ალბომში“.

„რა მოვიგონო, ან რა დავწერო?  
 დღე და ღამე ვსტირი, გულს მაწევს სევდა.  
 ერთი დარდი მაქვს, ერთი ნალველი,  
 საგანი ნალვლის, — ქართველი დედა.  
 იმასთან ერთად ივერის ბედი,  
 დღეს უპატრონო, მას უნდა შველა  
 და ალბომებში ლექსების წერით  
 გახდება რასმე ვაჟა-ფშაველა?!“

1908 წ. 18-ს დეკემბერს.

მიხეილ მამულაშვილის მოგონებაში (გაზ. „სამშობლო“, 1974, № 5) ვკითხულობთ: „ჩემს თავყვანისმცემელთა შორის — მიაბნობდა ელისაბედი, — ყველაზე მეტად აკაკი მომწონდაო“. სწორედ მას უძღვნა პოეტმა თავის დროზე გახმაურებული ლექსი:

„ფრანციზულად გიყვარს წერა,  
 რუსულს თარგმნი — ქართულს ვერა,  
 მაგრამ მაინც ქართველობა,  
 გაფიცები შენი მჯერა!!“

1909 წ.

აკაკის ეს სიტყვები ქ-ნ ელისაბედის სურათზე წაუწერია. პოეტი ქალი ახალი ჩამოსული იყო ევროპიდან და დედაენის სუსტად ცოდნის გამო ჭერ კიდევ ვერ ახერხებდა მშობლიური ენიდან თარგმნას, მოგვიანებით კი არაერთი ნაწარმოები ამეტყველა ევროპულ ენებზე.

მასპინძლის სითამამით და შინაგანი ბუნებით მოზიბლულ აკაკის ალბომში ჩაუწერია ლექსი, რომელიც პოეტის კრებულში შესულია სათაურით „ელისაბედ იორბელიანისას“:

„თვალად, ტანად, მიხერა-მოხვრით  
 პოეტურად შემკობილო,  
 მომლიმარო უებარო,  
 მოსაუბრე ენატკბილო.  
 ვით ცის მნათობს, გულის გამთბობს,  
 ვერ გაშორებ შორით თვალსა,  
 სანამ შენგან გამოვეილო  
 სანუგეშო მომავალსა:  
 განსოვდეს რომ ქართველი ხარ,  
 იმის ნიადაგზე მდგარი  
 და მხოლოდ ის აგამალღებს,  
 ვით გამზრდელი მეგობარი“.

1910 წ. 17 მარტი.



ამ ლექსის ვარიანტებია აკაკის „ღამაჲ ქალს ალბომში“ და „ალბომში“ მათ შორის შინაარსობრივი მსგავსება დიდია, საგულისხმოა, რომ ისინიც ელი-საბედისადმი მიძღვნილი.

ელ. ორბელიანის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის პირველი მკვლევარი ნ. ხომერიკი წიგნში „ლიტერატურული ჩანაწერები“ (1961, გვ. 125—126) შე-ნიშნავს — ჩვენი ყურადღება მიიპყრო აგრეთვე აკაკის ორმა უთაროლო ლექს-მა, რომელშიც ზმურად გამოყვანილია სახელი „ელისაბედი“ (უფრო ზუსტად: პირველშია ზმა „ელისაბედი“, მეორეში კი პირდაპირ ნახსენებია ეს სახელი) ეს ლექსებია „N-ის გულისპახუსი“ და „ნახვე, N-ს“. იქნებ ამ ლექსების ადრე-სატიც ელ. ორბელიანია და ისინიც ზემოთ მოყვანილი საალბომო ლექსის ვა-რიანტები იყოს.

როგორც მსახიობი ნინო ჩხეიძე აღნიშნავს, ალბომს ყოველთვის მასპინძ-ლის ოქანში კი არ ავსებდნენ, ზოგჯერ სახლშიც მაჭქონდათ, რაიმეს ჩასაწერად ან ჩასაბატად. ასე გაჩნდა მასში რამდენიმე პორტრეტი. სავარაუდოა, რომ აკა-კიმ დაწერა ამ ლექსის რამდენიმე ვარიანტი, რომელიც საუკეთესოდ მიიჩნია ალბომში ის შეიტანა.

პოეტ ქალს აქლო ურთიერთობა ჰქონია ახალგაზრდა მწერალ იოსებ გრი-შაშვილთან. მას „გრანდ ტლანტს“ უწოდებდა და ამბობდა — ფრანგებს სწო-რედ ისეთი ლირიკული პოეტები უყვართ, როგორიც ჩვენი სოსო არისო. ი. გრი-შაშვილი იგონებს: „მე ხშირი სტუმარი ვიყავი ელისაბედ ორბელიანის სალო-ნისა, იქ ყველას ერთნაირად მიგვეჩქარებოდა. ელისაბედი გვაჯადოვებდა თა-ვისი შინაგანი, მაღალი კულტურით, შინაარსიანი საუბრით, თავაზიანი სიტყვა-პახუსით. აქ ვმსჯელობდით, მოგვექონდა ახალი აზრი, აქ ბევრ საზოგადოებრივ წამოწყებას შეესხა ფრთები“. ალბომში ვსვდებით მასპინძლისადმი მიძღვნილ უსათაურო ლექსს („შენ კრავი იყავ ყელმოღერილი“), რომელიც პოეტის კრე-ბულებში შესულია სახელწოდებით „შენ და მე“, იქვეა ჩაწერილი „გენაცვა-ლეს“ ნაკლებადცნობილი ვარიანტი პირვანდელი სათაურით „რომანსი“. მოგვა-ნებით, ლექსი „გენაცვალე“ ელისაბედს ფრანგულ ენაზე გამოსაცემი ქართუ-ლი პოეზიის ანთოლოგიისათვის უთარგმნია.

ელისაბედ ორბელიანისადმი მიძღვნილი ლექსები და მათი ვარიანტებია ვრცლად განხილულია ნ. ხომერიკის წიგნში „ლიტერატურული ჩანაწერები“ (თბ. 1961), ამიტომ ჩვენ მათზე დაწვრილებით არ შევჩერდებით.

ქ-ნი ელისაბედი ქართული სცენის ბრწყინვალე კომიკოსი მსახიობის ვასო აბაშიძის დიდი თაყვანისმცემელი იყო. ვახტანგ ბერიძე თავისი „მოგონებების“ წიგნში (თბ. 1987 წ.) წერს — ერთბეღ ელისაბედმა მითხრა: მსოფლიოს ბევრბ კომიკოსი მინახავს სცენაზე, მათ შორის, გამოჩენილი ფრანგი მსახიობი კოკლე-ნი, მაგრამ ვასო აბაშიძისთანა არავინ არ შემზვედრიაო. ქართული სცენის მშვე-ნებას სტუმართმოყვარე მასპინძლის ალბომში შიღერის სიტყვები ჩაუწერია.

ალბომში შემორჩენილია იაკობ ნიკოლაძის მიერ ფერადი აკვარელით შეს-რულებული „სალომე“, ოსკარ შმერლინგის „ავტოპორტრეტი“, კოტე ქავთა-რაძის „ქართველი ჰაბუკი“, აქვეა უცხოელი კარიკატურისტის მიერ შესრულე-ბული ჩანახატები.

ალბომი ინახება გ. ლეონიძის სახელობის საქართველოს ლიტერატურის მუზეუმში. მისი ერთი ნაწილი, უფრო ზუსტად კი რამდენიმე ფურცელი; და-





ცულია ვ. სარაჯიშვილის სახელობის კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში მკვლევარ ნ. ჩიხლაძის აზრით, კონსერვატორიაში დაცული ჩანაწერები ნამდვილად ლიტერატურის მუზეუმში არსებული ალბომის ნაწილს წარმოადგენს. ის გვერდები, რომლებიც მუსიკოსთა ჩანაწერებს შეიცავდა (ი. გოფმანი, ს. რახმანინოვი, თ. შალიაპინი, კასტონი...), მფლობელს თბილისის კონსერვატორიისთვის გადაუცია. (ნ. ჩიხლაძე, ღვაწლმოსილი ქართველი მანდილოსნები. თბ. 1976, გვ. 83).

ელისაბედ ორბელიანის ალბომი მდიდარ მასალას იძლევა მე-20 საუკუნის 10—20-იანი წლების კულტურული ცხოვრების შეფასებისათვის. მასში ვხვდებით ვ. აბაშიძის, კ. უიფიანის, კ. მესხის, ალ. აბაშელის, ნ. ორბელიანის, ი. გრიშაშვილის, ი. ნიკოლაძის, ალ. სუმბათაშვილ-იუტინის, ს. რახმანინოვის, კ. ბალმონტის და სხვა გამოჩენილ ქართველ და უცხოელ მოღვაწეთა ჩანაწერებს.

\* \* \*

რევოლუციამდელ საქართველოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების შესწავლის საქმეში მრავალფეროვან მასალას იძლევა გაზეთი „The Georgian messenger“ („საქართველოს მოამბე“), რომელიც 1919 წელს ელისაბედ ორბელიანის რედაქტორობით თბილისში ინგლისურ ენაზე გამოვიდა.

პირველ ნომერში დაბეჭდილია მიმართვა ინგლისელი მკითხველისადმი, რომელშიც ნათქვამია, რომ გაზეთი დახმარებას გაუწევს ინგლისელ ჭარბკაცებს, რომლებიც მიიღებენ უტყუარ ცნობებს საქართველოს შესახებ. იქვეა დაპირება იმის თაობაზე, რომ ყოველ ნომერში მოთავსებული იქნება მასალა მსოფლიოს უმნიშვნელოვანეს მოვლენებზე. საქართველოში მცხოვრები და სტუმრად ჩამოსული მოქალაქეებისთვის გაზეთს უნდა მიეწოდებინა ინფორმაცია ამ ქვეყნის შესახებ, გაეცნო ჩვენი ტრადიციები, კულტურის კერები, ისტორიული ცხოვრება და თანამედროვეობა.

პირველ ნომერში დაიბეჭდა ვ. სვიმონიშვილის „Gog speed Georgia!“ („ღმერთი შეგეწიოს, საქართველოვ!“), რომელშიც განხილულია საქართველოს ტრაგიკული ისტორიული ბედ-იღბალი. იქვე გამოქვეყნდა ელ. ორბელიანის წერილები. „რატომ არიან ქართველი ქალები მშვენიერები?“ (ქართული ლეგენდა), ამავე ნომერშია ილია ჭავჭავაძის ლექსი „ქართველის დედას“, რომლის ინგლისური შემოკლებული თარგმანი შესრულებულია ოლივერ უორდროპის მიერ. მეორე ნომერში ვცნობით ელ. ორბელიანის წერილს „ქართული ოპერა“, რომელიც ზ. ფალიაშვილის „აბნასლომ და ეთერის“ მოკლე შინაარსს აცნობს უცხოელ მკითხველს. მასში ლაპარაკია ამ ოპერის დადგმის მაღალ კულტურაზე. მომდევნო ნომერში (№ 3) ქ-ნი ელისაბედი აგრძელებს საუბარს ქართული მუსიკის შესახებ, გვაცნობს დ. არაჯიშვილის ოპერას „თქმულდება შოთა რუსთაველზე“, რომელიც იმხანად წარმატებით დაიდგა ქართულ სცენაზე. ამავე ნომერიდან დაიწყო სულხან-საბა ორბელიანის წიგნიდან „სიბრძნე სიცრუისა“, ცალკეული იგავ-არაკების ბეჭდვა. გაზეთში გამოქვეყნდა რამდენიმე ნაწყვეტი ოლივერ უორდროპის წიგნიდან „საქართველოს სამეფო — მოგზაურობა ღვინას, სიმღერის და ქალების ქვეყანაში“.



ყურადღებოდა ი. შიუკაშვილის ნარკვევი „საქართველოს ქალები“ (№ 6) აგრეთვე მისივე — მიმართა ინფორმაცია ქალებისადმი. რომელიც (№ 6) სწორედ მაშინ გამოქვეყნდა, როცა პარტიის საჯარო კონფერენციის მონაწილე სახელმწიფოების მიმართული წერილები სტუმრთა რუსეთის წინააღმდეგ ახალ ინტერვენციას ამზადებდნენ. ხალხი საბჭოთა „დემოკრატიული“ შთაბეჭდილების წარმომადგენლებს პირმოთნით აკლავდათ თანამოცილობდნენ იმართულ ალიაგებებს მი-11 ნომერში ახლოებით საქართველოს რესპუბლიკის მთარობის წინა ურთიანობას. ეივინი ეივარკორს წიგნ რამიშვილის, წიგნ ზომერის, კონსტანტინე კანდიდაის სურათებს

გაზეთის ფურცლებში იყო, ორბელიანის თარგმანით დაიბეჭდა აკაკი წერეთლის „სოფია მეჩხოველი“ (ნუსხები). ვაჟა-ფშაველას „შრომის ნუგის ნაშრომი“, დომინიკა ერისთავის (განუგებობის) „შეწყვეტალი მოთხრობა“, ალ. აბაშვილის ლექსი „ჩემი სული“...

როგორც გამოქვეყნებული მასალებიდან ჩანს, ეს გაზეთი ამიერკავკასიაში გამოცემულ სამხედრო პირებს და მთავრობებს აღწობდა ქართველი ხალხის მთავარ კლუბებს. პრეზიდენტის უწიდა მის ხელმძღვანებს, ისტორიის კრებულებს სინ-სინოლოგიში კი ამ პირადი ურთიანობა გამოცემა სულ სხვა მიზნით იყო ნაკრები. მას უწინა აღსა და გაეშობინა ინფორმაციის (ინფორმაციის) სინოლოგიის გადართვა საქართველოში თა ამქვეყანასთან ამიერკავკასიის თანამშრომლობა გამართობდნენ. ვინაიდან გაზეთმა ეს მისია ვერ შეასრულა, ხელი სულაონი იმუდგებოდა დახმონ გამოცემა დროებით შეწყვიტათ. უკანასკნელი №-12 ნომერი 1919 წ. 29 იანვს გამოვიდა. იმავე წლის აგვისტოდან გამოიცა ინფორმაციისადმი კალი გაზეთი „The Georgian mail“, რომელსაც სხვა რედაქტორი თანამშრომნი მის ფურცლებზე არც ერთი ქართველი ავტორი არ დაგვიტოვა. მასში აღარაღრია ნაქვეყნი ჩვენი ხალხის ისტორიის, კულტურის და საბრთოდ. საზოგადოებრივ-პოლიტიკური კავშირების შესახებ. გაზეთის მიზანი საქართველოში ინფორმაციის ინტერვენციის გამართობა იყო. (მ. სურგულაძე რედაქტორი გამოცემა „არ. რედაქციის დამარა (მოკლე ბიოგრაფია), ი. უურს. „ციხეკარი“, 1979, № 7).

გარდა „საქართველოს მთაშობისა“ იყო, ორბელიანი რედაქტორობდა საბოლოო და ხელმძღვანელთა გაზეთს „La Georgie independante“ („დამოუკიდებელი საქართველო“). რომელიც თბილისში გამოდიოდა ფრანგულ ენაზე. სულ დაიბეჭდა 29 ნომერი, № 1—28 (1919 წ.), № 29 — კი 1920 წელს. შემდეგ გამოიცა ამ გაზეთის დაგრძობა სახელწოდებით „La Republique Georgienne“ („საქართველოს რესპუბლიკა“), № 30—59, 1920 წელს.

ფრანგულ ენაზე გამოცემულ გაზეთებში დაბეჭდილია პოეტი ქალის ლექსები „ჩემი ხმისებლა“, „ჩემი ხალხში საქართველოს“, „მისი“, „მძინარე მუცელუნახავი“, „წიგნ ეთამაშები ქვერთმის ციფხლოვან ქალიშვილს“ და სხვა.

დღეს ეს გაზეთები ბიბლიოგრაფიული იშვიათობაა. მათი რამდენიმე კომპლექტი, ისიც არასრული, დაცულია თსუ-ს წიგნსაცავში და ეროვნული ბიბლიოთეკის იშვიათ გამოცემათა ფონდში.

იღ. ორბელიანი თავისი რედაქტორობის მანძილზე ეწეოდა ქართული კულტურის პრეზიდენტად, მას, სარედაქციო მუშაობაში ემხრობოდა ფრანგული ენის შესანიშნავი მცოდნე თედო სახაკია.



დასანანი, რომ დღემდე მე-20 ს. 10—20-იანი წლების ქართული ლისტის ისტორია (გარდა ბოლშევიკური პრესისა) არ არის საფუძვლიანად შესწავლილი. საუკუნის დასაწყისში ქართველი ხალხის საზოგადოებრივი ცხოვრება აღინიშნება პოლიტიკურ შეხედულებათა სიჭრელით, ლიტერატურულ მიმართულებათა დაპირისპირებით. უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თითოეული პერიოდული ორგანოს პოლიტიკური თავისებურების როლის და ადგილის განსაზღვრას.

\* \*  
\*

როგორც აღვნიშნეთ, ელისაბედ ორბელიანმა დიდი შრომა გასწია ქართული ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშების ევროპულ ენებზე ასამეტყველებლად. მაგრამ მას, უპირველეს ყოვლისა, იცნობენ როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ ფრანგულ ენაზე მთარგმნელს. მას პოემის თარგმნა გიორგი გვაზავასთან ერთად, ჭერკილევ ჩვენი საუკუნის ათიან წლებში დაუწყია, მაგრამ სამუშაო არ დაუმთავრებიათ, რადგან გვაზავა საცხოვრებლად საფრანგეთში გადავიდა და დამოუკიდებლად განაგრძო თარგმანზე მუშაობა. მოვიანებით, ქ-ნი ელისაბედი ისევ მუშაობდა „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმნას, თითქმის 10 წელი მოანდომა ამ სამუშაოს. მას ქართული ტექსტის კითხვაში, ძველი სიტყვების განმარტებასა და თარგმანში ცნობილი რუსთველოლოგი სოლომონ იორდანიშვილი ეხმარებოდა. ქ-ნი ელისაბედი ამბობდა — სოლომონი ისე მეხმარება მუშაობაში, რომ თანამთარგმნელად უნდა გამოვაცხადო.

ნათარგმნის დედანთან შედარება დავალა შალვა ნუცუბიძეს. იგი წერდა: ეს თარგმანი რუსთაველის მხატვრული სახეებისა და აფორიზმების ზუსტი გამოცემით გამოირჩევაო. წიგნის გამოცემა 1937 წ. იუბილესთვის ვერ მოხერხდა, მერე კი წლების მანძილზე დაუსტამბავი დარჩა. აღნიშნული თარგმანი 1977 წელს თბილისში დაიბეჭდა. სატიტულო ფურცელზე მთარგმნელებად დასახელებულია ელ. ორბელიანი და ს. იორდანიშვილი. წინასიტყვაობა ს. სერებრიაკოვის თარგმანი შესრულებულია თეთრი ლექსით.

პოეტი ქალის რუსთველოლოგიური მოღვაწეობა მარტო ამ პოემის ფრანგულ ენაზე ამეტყველებით არ ამოიწურება. 1938 წელს, მოსკოვში, პ. ინგოროვას წინასიტყვაობით დაიბეჭდა „ვეფხისტყაოსნის“ მარჯორი უორდროპის ენაზე ინგლისური თარგმანის მეორე გამოცემა ელ. ორბელიანის და ს. იორდანიშვილის შევსებული და შესწორებული ტექსტით, განმეორებით გამოქვეყნდა ნიუ-იორკში, პოემის შევსებული და შესწორებული ტექსტი რამდენჯერმე ითარგმნა და გამოიცა ჩინურ ენაზე.

\* \*  
\*

მიუხედავად იმისა, რომ ქ-ნმა ელისაბედმა ქართული ენა კარგად არ იცოდა, მშობლიური კულტურისადმი სიყვარული ბავშვობიდანვე შეითვისა. თავისი დამოკიდებულება სამშობლოსადმი ლირიკული ლექსებით გამოხატა. მისი ლექსი „თამარ მეფე და მისი შგოსანი“ თარგმნა იოსებ გრიშაშვილმა.



მარმარილოს სასახლეში  
 თამარ მეფე ბრწყინავს ნაზად.  
 გაზაფხულის ტკბილი ეშხი  
 ბაღს ედგება ფიანდაზად.  
 იადონი ვარდზე მღერის,  
 სიო ფოთლებს აშრიალებს,  
 მოძახილი მშვენიერი  
 ახალისებს მთებს და ქალებს.  
 და მგზნებარე ახალგაზრდა  
 ზის თავისთვის გულჩაკლული, —  
 მწველ სევტას და ობოლ განცდას  
 შეუბუცია მისი სული.  
 ეუფლება შთაგონება,  
 სწვავს ცეცხლი და წმინდა ვნება:  
 — იმედი და დამონება  
 იმ ერთს ეხლა მიეძღვნება  
 საიდუმლოდ ჭაბუკს უმზერს,  
 იმ ერთს, ვისი თვალთა სხივიც  
 ვინც ოცნებობს ღვთაებრივად  
 მარადიულ სიყვარულზე...

სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, პოეტმა ქალმა მთარგმნელობითი საქმიანობით განამტკიცა ქართულ-რუსული, ქართულ-ინგლისური და ქართულ-ფრანგული კულტურული ურთიერთობანი.

20-იან წლებში საქართველოს ესტუმრა ფრანგი მწერალი ანრი ბარბიუსი. მისი თაოსნობით ქ-ნ ელისაბედს დაევალა ფრანგულ ენაზე გამოსაცემი ქართული პოეზიის ანთოლოგიისათვის რჩეული პოეტური ნაწარმოებების თარგმნა. წიგნი ა. ბარბიუსს უნდა გამოეცა პარიზში. ელისაბედმა თარგმანები შეასრულა ს. იორდანიშვილის დახმარებით. სამწუხაროდ, ეს კრებული არ დაბეჭდილა. პოეტმა ქალმა „ანთოლოგიისთვის“ ფრანგულად თარგმნა: ალ. ჭავჭავაძის „სიყვარულო, ძალსა შენსა“, „მუხამბაზი“, გრ. ორბელიანის „გინდ მეძინოს“, „იარალის“, „სადღეგრძელო“. ნ. ბარათაშვილის „მერანი“, „სულო ბოროტო“, „არაგვს“ (ნაწუვეტი პოემიდან „ბედი ქართლისა“), „ვპოვე ტაძარი“. ვაჟა-ფშაველას „ჯარისკაცის წერილი“, „ჩივილი ხმლისა“, „სიმღერა“, „სიტყვა ეული“. აგრეთვე ილიას, აკაეის, გალაკტიონის, ტ. ტაბიძის, ვ. გაფრინდაშვილის, კ. მუხამბაზის, ალ. აბაშელას, ს. შანშიაშვილის, ი. გრიშაშვილის და სხვათა ლექსები.

მასვე უთარგმნია კ. გამსახურდიას ნოველები „ზარები გრიგალში“ და „ტაბუ“, რომლებიც ნიუ-იორკში უნდა დაბეჭდილიყო (მათი გამოქვეყნების შესახებ კ. გამსახურდიას ბიბლიოგრაფიაში ცნობა არ გვხვდება) და მ. ჭავჭავაძის „მართალი აბდულაჰ“ და „მეჩქმე გაბო“, რომლებიც პარიზში ლეონ დოდეს სალიტერატურო გაზეთ „კანდიდში“ დაიბეჭდა.

ქ-ნი ელისაბედი პირადად იცნობდა ლეონ დოდეს. ერთხელ ელისაბედმა მიამბო — ივონებს მიხეილ მამულაშვილი — 1912 წელს, როდესაც მ. უორდ-როპის მიერ ინგლისურად თარგმნილი „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი გამოცემა



გამოვიდა, პარიზში ვცხოვრობდი. თარგმანმა ყველა დაინტერესა. იმ დღეებში პარიზში შევხვდი ალფონს დოდეს ვაჟს, ცნობილ მწერალსა და ჟურნალისტს, სლიტერატურო გაზეთ „კანდიდის“ რედაქტორს ლეონ დოდეს, რომელმაც პარიზში გადამარტა „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟების ქართი ტირილის გამო. თარგმანი შევუღლები დასაბუთებლად ქ-ნ ელისაბედა მეტად საინტერესო არგუმენტებსა მოყავს მსოფლიო ლიტერატურად (იხ. მ. მაშუღაშვილის მცირე ნაშრომია „ტირილი ვეფხისტყაოსნის“, ჟურნ. „სოროსი“ 1954, № 5).

ელისაბედ ორბელიანი თავისი კონსულტაციებით და რჩევებით დიდ დახმარებას უწევდა ქართველ მეცნიერებს, სკრუტებს, მთარგმნელებს. მის ოჯახში ღრმად იცნობდნენ თედო სახოკია, კ. გაბსაძე, მ. ჯავახიშვილი, გ. ქიქოძე, კ. ტატიშვილი... თედო სახოკია წერს: ანთ ბარბიუსის „ცეცხლი“ თარგმნისას ვერც ერთმა ლექსიკონმა დაინარტა ვერ განიწია. ელისაბედი რომ არ ყოფილიყო, ამ ნაწარმოებს, ალბათ, ვერ ვთავრებდით.



ელ. ორბელიანის მრავალმხრივ განათლებული პიროვნება იყო. გარდა რუსულია, ფრანგულის, ინგლისურის და ესპანულისა, იცოდა გერმანული, თუმცა თავდადავად აცხადებდა, მსურველებს იტალიურ ენას ადვილად შევასწავლი, მაგრამ დანტეს ენის სწავლების პირობას ვერ მივცემო. მან კარგად შეისწავლა შერთული კულტურა და ბევრა მუშაობდა ჩვენი ლიტერატურის საუკეთესო მნიშვნელობის ევროპულ ენებზე ახანეტსწავლად. ფრანგულად თარგმნა გ. რობ-ჟიძის პიესები „ლონდა“ და „მალტრემი“. სწორედ მისი თარგმანებით გსცნობია ამ ნაწარმოებებს გამოჩენილი სურათი რომენ როლანის. ისინი გ. რობ-ჟიძის თხოვნით, ნას გაუგზავნა საფრანგეთში მივიღინებულმა ცნობილმა სექტერილოგმა გიორგი ელიავამ. რომენ როლანს „მალტრემი“ არ მოსწონებია, „ლონდა“ კი ინტერესით წაუკითხავს. გიორგი ელიავასადმი გაგზავნილ ბარათში მან აღნიშნა პიესის დრამატურგიული ქსოვილის მუსიკალური და პოეტური ღირსებები, აღტაცებული წერდა: „მუნე სიულლს (საფრანგეთის სახელმწიფო მხარობი ტრაგიკულ როლემი: 1841—1816) მოაჯადოვებდა რომაჟიძის „ლონდა“. მაგრამ მუნე სიულლი აღარ არის ცოცხალი. მე მიმაჩნია, რომ ეს ნაწარმოები, განსაკუთრებით მისი პირველი და უკანასკნელი ნაწილი, უფრო ახლოს დგას ჩვენს დიდ მუსიკოსებთან, ვიდრე პოეტებთან“. მეორე ბარათში კვლავ იგონებს „ლონდას“ და აღნიშნავს — „მისმა მუსიკალურმა არქიტექტურამ გამოაცა“. გრ. რობაჟიძე. ლამარა (მოკლე ბიოგრაფია), (იხ. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1959 წ. № 2, გვ. 8—9).

წერილში „დავიწყებული ხელნაწერი“ („ლიტ. გაზ.“ 1957, № 12) აღ. გაზუნია აღნიშნავს, რამდენადაც ვიცი, ელ. ორბელიანი ფრანგული პიესების ავტორიცაა; არის ცნობა, რომ ერთი ამ პიესათაგანი პარიზში იღვმებოდაო.

რამე სხვა ინფორმაციას მისი დრამატურგობის შესახებ ჯერჯერობით ჩვენ არ შევხვედრებართ.

ქ-ნ ელისაბედის მთარგმნელობითი მოღვაწეობა შექსპირის შემოქმედებასაც მოიცავს. მან ინგლისურიდან თარგმნა „ვინძორელი მხიარული ქალები“. პიესას დასადგმელად რედაქცია გაუკეთა სანდრო შანშიაშვილმა. სექტაკლი 1924 წელს ერთობლივად განახორციელეს კოტე მარჯანიშვილმა და სანდრო ახმეტელმა. თარგმანი ბეჭდურად არ გამოცემულია. ხელნაწერი ინახება თეატრის, მუსიკის და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში.

ელისაბედ ორბელიანს დიდი წვლილი მიუძღვის ქართული მუსიკის პროპაგანდის საქმეში.

1941 წელს თბილისში, ქართულ, რუსულ და ფრანგულ ენებზე გამოცა პირველი დაბეჭდილი ქართული კლავირი — ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, ლიბრეტო (პ. მირიანაშვილის) ფრანგულად თარგმნა ელისაბედ ორბელიანმა. კლავირს სამ ენაზე წამძღვარებული აქვს შ. ასლანიშვილის წინასიტყვაობა, რომელშიც ვკითხულობთ: ოპერის რუსულ და ფრანგულ ენებზე გადათარგმნის დროს შენარჩუნებულ იქნა ქართული ტექსტის მარცვალთა ზუსტი რაოდენობა, რითაც თავიდან აცდენილ იქნა მუსიკალური ტექსტის რაიმე რამიული ცვლებადობა, რაც გამოცემის დიდ ღირსებად უნდა ჩაითვალოს.

ქ-ნმა ელისაბედმა თავისი რედაქტორობით გამოცემულ გაზეთებში საინტერესო წერილები გამოაქვეყნა ქართული მუსიკის შესახებ. მასვე ეკუთვნის თარგმანი ივანე ჭავჭავაძის გამოკვლევისა „ქართული მუსიკის ისტორიის საკითხისათვის“.

ს. იორდანიშვილისადმი მოწერილ ბარათში ვკითხულობთ:  
„სოლომონ, დაკარგული კაცო!

თუ არ მოხვედით, დაღუპული ვარ. გადავთარგმნე ხალხური შემოქმედების სახლისათვის ი. ჭავჭავაძის წერილი „ქართული მუსიკის ისტორიის საკითხისათვის“. ამ ორ დღეში უნდა ჩავაბარო და ზოგი სიტყვა ისეთია, რომ თქვენს გარდა მთელს საქართველოში ვერავინ ვერ გადათარგმნის... თუ არ მოხვალთ, სამუდამოდ გაგიწურებთ“.

წერილში აღნიშნული არ არის, თუ რომელ ენაზე თარგმნა ქ-ნმა ელისაბედმა დასახელებული გამოკვლევა და საერთოდ, დაასრულა თუ არა მასზე მუშაობა. ივანე ჭავჭავაძის ბიბლიოგრაფიაში ამ თარგმანის შესახებ ცნობა არ გვხვდება.

პოეტმა ქალმა რუსულად თარგმნა ქართული ლეგენდები, ფრანგულ და ინგლისურ ენებზე კი შეასრულა ქართული ხალხური სიმღერების თარგმანები, მაგრამ, ისევე როგორც მის სხვა შრომებს, არც ამ თარგმანს უნახავს დღის სინათლე.

ელისაბედ ორბელიანის მთარგმნელობით საქმიანობაში აღსანიშნავია მის მიერ რუსულიდან ფრანგულად შესრულებული მ. ლერმონტოვის „დემონის“ თარგმანი, რომელიც 1907 წელს ალფონს ლიუმერმა პარიზში გამოსცა. თარგმანს წამძღვარებული აქვს საფრანგეთის აკადემიის წევრის, პოეტ ფრანსუა კოპეს წინასიტყვაობა. იგი „დემონს“ გრანდიოზულ პოემას უწოდებს და მაღლობას უხდის მთარგმნელს, რომ ფრანგ საზოგადოებას შესაძლებლობა მისცა გაცნობოდა რუსი მწერლის ამ შესანიშნავ ნაწარმოებს:

„...მან მშვენივრად შეიგრძნო ორიგინალის სული... ლექსის მდინარება, ლერმონტოვისთვის დამახასიათებელი პოეტური გაქანება, ერთი სიტყვით, ეს ძალიან ლირიკული თარგმანია... სამწუხაროდ, რუსული ენის უცოდინრობა ხელს მიშლის ქეშმარიტად შევაფასო ამ თარგმანის სიმშვენიერე, მაგრამ მაღლობას ვუხდის ორბელიანს, რომელმაც აღმაფრთოვანა ამ ბრწყინვალე პოეტით“.

ქ-ნ ელისაბედს ახლო ურთიერთობა ჰქონია გამოჩენილ კომპოზიტორ სერგეი რახმანინოვთან. მას უძღვნა მ. ლერმონტოვის „დემონის“ მისეული თარგმანი ფრანგულ ენაზე.



წერილში ვკითხულობთ: „ბ-ნო რახმანინოვ! — ყველაზე აღფრთოვანებული თქვენს თაყვანისმცემელთაგან ვბედავ გიბოძოთ თქვენ ეს წიგნი. ის ატარებს ლერმონტოვისა და თქვენი ღირსი, მაგრამ პირველი ნაყოფია ჩვენი მუშაობის და აი, დღეს მე გთავაზობთ, თქვენ, დაიმედებოდით, რომ მომავალში გავაკეთებ ლექსებს.“

წაიკითხეთ მშვენიერი წინასიტყვაობა კოპეცი.

ვურთავ ორ ლექსს. ერთი ზაფხულს დავწერე, მეორე მოგვიანებით... ორივე ლექსი თქვენ მოგაგონებთ ჩვენ საუბარს გუშინ საღამოს თქვენი მშვენიერი კონცერტის შემდეგ, რომლის გავლენის ქვეშ მე დღემდე ვიმყოფები“. მოსკოვში, გლინკას სახ. მუზეუმში დაცულია ს. რახმანინოვისადმი მიძღვნილი ელისაბედ ორბელიანის მიერ ფრანგულ ენაზე თარგმნილი მ. ლერმონტოვის „დემონა“, (ნ. ჩიხლაძე, დეკლამაციური ქართველი მანდილოსნები, თბ. 1976, გვ. 88).

საქართველოში ჩამოსული სერგეი რახმანინოვი ულამაზესი მანდილოსნის სახელგანთქმული სალონის სტუმარი ყოფილა და ჩანაწერებიც დაუტოვებია ალბომში, იქვე გაუცვნია ქართველი კომპოზიტორები — ზ. ფალიაშვილი, დ. არაყიშვილი, კ. მელიქიძე-ტუხუცესი...

\* \* \*

ელისაბედ ორბელიანის სახელთან დაკავშირებულია ერთი არცთუ სახარბიელო წამოწყების ხელმძღვანელობა.

1919 წ. თბილისში შეიქმნა „ქართველ ქალთა უორდროპის ქალის ნინოს საჩუქრის მისართმევი მომწყობი კომისია“, რომელსაც თავმჯდომარეობდა ქ-ნი ელისაბედი. საზოგადოებას კერძო პირისაგან და სხვადასხვა საზოგადოების დახმარებით შეუგროვებია სახსრები მაშინდელი კურსით — 150 ათასი მანეთი და კერძო პირისაგან (სახელდობრ ვისგან არ არის ცნობილი) შეუძენია გიორგი XII-ის ოქროს ჭვარი, რომელიც 1920 წლის 14 იანვარს, უორდროპის 4 წლის ასულის — ნინოსათვის უჩუქებიათ. ამით ჩვენმა ხალხმა თავისი ღრმა პატივაცემამ გამოხატა ოლივერ უორდროპისადმი იმ დიდი დამსახურების გამო, რაც მ.ს მიუძღვის ქართველი ერის წინაშე.

ამ ჭვარის შესახებ გ. შარაძის წიგნში „საქართველოს მშე და სიყვარულა აღზიონის კუნძულზე“ დაბეჭდილ ნინო უორდროპის წერილში ვკითხულობთ: „მე შარშან გადავეცი ჩემი ქართული ჭვარი საჩუქრად ბრიტანეთის მუზეუმს. მე ყოველთვის უდიდესი მაღლიერების გრძნობა მქონდა ქართველი ქალებისადმი, რომლებმაც ფასდაუდებელი საჩუქარი მომართვეს წმ. ნინოს დღეს 14 იანვარს... ეს ჭვარი იყო ჩემთვის სიმბოლო ქართველი ხალხის მიერ მამაჩემამ მოდგაწეობის დაფასებისა, რომელმაც შესაძლებელი გახადა ქართველთა გამორჩეული ცივილიზაცია და კულტურა გაეცნო ინგლისელი საზოგადოებისათვის.“

მე ყოველთვის ვგრძნობდი, რომ ეს ჭვარი არ უნდა ყოფილიყო მხოლოდ საოჯახო რელიკვია, იგი არის უნიკალური საგანძური, რომლის ნახვა და შეფასება ყველას უნდა შესძლებოდა. სწორედ ამის გამო გადავწყვიტე გამომეცა ქართული ჭვარი ბრიტანეთის მუზეუმისათვის საჩუქრად, სადაც იგი ბევრ მწახველს აღაფრთოვანებს.

ჭვარის შესახებ ეს ვიცი მხოლოდ, რომ იგი ეკუთვნოდა ქართლის სამეფო ოჯახს მე-17 საუკუნეში“.



წიგნში გ. შარაძე იძლევა გიორგი XII-ის სამეფო ჭვრის ისტორიას სრულ აღწერილობას.

ზემოთ დასახელებულ გიორგი მეთორმეტეში იგულისხმება არა მე-18 საუკუნის მიწურულის ქართლ-კახეთის უკანასკნელი მეფე გიორგი მე-13 (სინამდვილეში გიორგი მე-12), არამედ მე-17 საუკუნის ქართლის მეფე გიორგი XI! სინამდვილეში გიორგი XI.

ჩვენი დაუდევრობის და ზოგჯერ ზედმეტად ხელგაშლილობის გამო, საქართველოდან გატანილ მრავალ განძს შორის აღმოჩნდა გიორგი XII-ის ჭვარი, რომელიც ბრიტანეთის მუზეუმში ინახება და ოდესმე დაგვიბრუნდება თუ არა, არავინ უწყის.

\* \* \*

1918 წელს ქართველი ხალხის მრავალწლიანი ოცნება ასრულდა, გაიხსნა ქართული უნივერსიტეტი. ივანე ჯავახიშვილმა უცხო ენების ბრწყინვალე მცოდნე ქალბატონი პროფესორად მიიწვია და პირველ სამეცნიერო საბჭოში შეიყვანა. მან ფრანგულის გარდა იცოდა ინგლისური, გერმანული, ესპანური, იტალიური ენები. შურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ (1918 წ. № 6) დაიბეჭდა ქართული უნივერსიტეტის პირველი პროფესორების სურათები. აქვეა ელ. ორბელიანის წერილი „ფრანგული ენის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა“ და მისი სიტყვა, რომელიც უნივერსიტეტის გახსნისას წარმოთქვა:

„ბატონებო,

დიდის მღელვარებით აღსავსე გამოვლივარ თქვენს წინაშე, რადგანაც გათვალისწინებული მაქვს ამ წუთის სიღიადე (და განსაკუთრებულად ვაფასებ იმ პატივს, რომელიც წილად მხვდა მე). ვხსნით ჩვენს საკუთარ ქართულ უნივერსიტეტს და ამით ხელახლად ვნასკვავთ ჩვენი ძველი კულტურის (შეწყვეტილ) ძაფს.

აღმოსავლეთის მზეზედ გაბრწყინებული კულტურა. იგი უფრო მშვენიერდებოდა დასავლეთის აზროვნებასთან დაახლოვებით. ევროპა გვიცნობდა და ჩვენ მას ვუყვარდით. ჭერ კიდევ მე-13 საუკუნეში რომი გვიგზავნიდა მისსიონერებს. მე-15-ე საუკუნეში ჩვენ უახლოვდებით საფრანგეთს — საბა სულხან ორბელიანი ელჩად მიდის ლაუდოვიკო მე-14-სთან და თავის იგავ-არაკებში თითქოს ლაფონტენის გავლენითაც გაიმსჭვალა. კრებიონი თავის ტრაგედიის რადემისტის დედააზრს სესხულობს ჩვენი ისტორიიდან.

უკანასკნელმა ასმა წელმა ძალაუზნებურად დაგვაშორა საფრანგეთის აზროვნების თავისუფალ აღორძინებას. ეხლა საჭიროა დაკარგული დროის მოგება.

ბედნიერად ვსთვლი ჩემ თავს, რომ მოვალეობად მარგუნეს თქვენ ფრანგული შეგასწავლოთ, რათა თვით დედაენის საშუალებით გაიცნოთ და იგემოთ მისი გენიოსების ნაწარმოები. ნუ დაგვაფიწყდება, რომ საფრანგეთის 1789 წლის წყალობითაა, რომ 1918 წელს გვაქვს თავისუფალი ქართული უნივერსიტეტი.

დარწმუნებული ვარ, რომ ეს აზრი თქვენც საკმაოდ გიწინამძღვრებთ და აღაფრთოვანებთ“.

ელისაბედ ორბელიანი უნივერსიტეტის გახსნისთანავე შეუდგა ქართველი სტუდენტებისათვის სახელმძღვანელოზე მუშაობას. სოლომონ იორდანიშვილთან ერთად შეადგინა „ფრანგული ენის პრაქტიკული სახელმძღვანელო“ (ნაწ. I, 1925 წ.), რომელშიც წარმოდგენილია მთელი გრამატიკა (ეტიმოლოგია), თავისი სავარჯიშოებით.

ქ-ნი ელისაბედი საუვარედ საქმიანობას ჩამოაშორა ფეხის დაშავებამ, მაგრამ სამსახურად იმდენად მოღვაწეობა არ შეუწყვეტია. თავს თარგმანებით და კერძო გაკვეთილებით ირჩენდა. მისი ერთ-ერთი მოსწავლე იყო ვახტანგ ბერიძე, რომელსაც ფრანგულ და ინგლისურ ენებს ასწავლიდა.

როგორც სოლომონ იორდანიშვილისადმი მიწერილი წერილიდან ირკვევა, ელ. ორბელიანს უცხო ენაზე „მემუარებიც“ დაუწერია: „გახსოვთ, რომ მე ვწერ ჩემს მემუარებს და რომ თქვენ დამპირდით, დამესმართო ქართულ თარგმანში, თუ ვიშოვებ გამოცემელი? გამოცემელი მყავს და თუ არ მიღლატებო, მოდით უსათუოდ, მნახეთ...“ 1940 წლის 29 დეკემბერი. (ნ. ხომერიკი, დასახელებული წიგნი, გვ. 112).

„მემუარები“ არ გამოცემულა და არც ვიცით, რა ბედი ეწია მას, რადგან მალე, 1942 წლის 25 ნოემბერს, ელისაბედ ორბელიანის სრულ მარტოობაში გარდაიცვალა. დასაფლავებს ვაკის სასაფლაოს მწერალთა პანთეონში. საფლავს წარწერა არ ჰქონია და ჟამთა ვითარებაში დაკარგულა.

საქართველოს გ. ლეონიძის სახ. ლიტერატურის მუზეუმში დაცულია ელისაბედ ორბელიანის ლექსების რამდენიმე რეგული, რომლებიც შესრულებულია ფრანგულ ენაზე და მიძღვნილია იმ გამოჩენილი პიროვნებებისადმი, რომლებთანაც მეგობრობდა. იქვე ინახება გოფმანის, სობინოვის, რახმანიოვის, გუბერმანის კონცერტებიდან მიღებული შთაბეჭდილებები და ის ხელნაწერები, რომლებშიც ფრანგულ ენაზე საინტერესო აზრებია გამოთქმული პოეზიაზე, ლიტერატურაზე, მუსიკაზე, მხატვრობაზე, რაც მის მრავალმხრივ ნიჭიერებასა და ერუდიციაზე მეტყველებს.

საჭიროა ელისაბედ ორბელიანის მდიდარი ლიტერატურული მემკვიდრეობის მოძიება, შესწავლა და გამოქვეყნება.



## ნამუშა დოლიძე

### აზროვნება და შემოქმედება' როგორც ცოცხალი არსი

საგანგებოდ გესურს შეეჩერდეთ თეატრალური ხელოვნების სფეროზე, სადაც აზროვნების ღირებულებრივი მოძრაობა მსახიობური გარდასახვის პროცესშია გამოკვეთილი. შევეცადოთ აქაც მოვსინჯოთ და პირობითად მაინც დავსახოთ საზღვარი „ჩაკეტილ“ და „ღია“ შემოქმედებას შორის.

„ჩაკეტილი“ ხელოვნებიდან „ღია“ ფორმაზე გადასვლის დროს, ანუ ასახვა-მიბაძვიდან თავისთავადი არსებობისაკენ სწრაფვაში, უპირველეს ყოვლისა, დაძლეულ უნდა იქნას შესაბამისობის პრინციპი, რომელიც სცენაზე „მართალნირობი“ სიტუაციის შექმნას მოითხოვს: პერსონაჟის მოტივაცია და მოქმედება ნორმირებული უნდა იყოს სინამდვილის მხრიდან.

მაშასადამე, დავსვათ საკითხი ისეთი თეატრალური ქმნილების შესაძლებლობის შესახებ, რომელიც იარსებებს თავისთავად, მისგან განსხვავებულთან (ვთქვათ, სინამდვილესთან) შესაბამისობის გარეშე. ეს ნიშნავს, რომ უნდა გაუქმდეს მართალნირობა როგორც ესთეტიკური საზომი და დაირღვეს პირდაპირი კავშირი გარე სამყაროსთან.

ესთეტიკური საყრდენი უნდა გადავიტანოთ ნაწარმოების შიგნით, გადავიტანოთ ისე, რომ არ ავყვეთ „ჩაკეტილი აზროვნების“ ცდუნებას, რომელიც ხელოვნების ქმნილების თვითდაფუძნებას მისივე შინაგანი ლოგიკის, პარამონიულობისა და ნაწილთა ურთიერთპროპორციის საფუძველზე ახდენს. ამ შემთხვევაში, თუმცე ნაწარმოები „ამორთულია“ გარე სამყაროდან, მაინც შესაბამისობის პრინციპს ვუბრუნდებით, რადგან ნაწარმოების შინაგანი ლოგიკა გულისხმობს ერთგვარ ფარდობითობას მხატვრულ ნაწილთა შორის, მათ ურთიერთქმედებას, მიზანშეწონილობას, მიზეზობრივ გამომდინარეობასა და მოტივაციას, რის შედეგადაც იქმნება შინაგანად შეპირობებული, ლოგიკურად შეკრული, მონოლითური მთლიანობა, რომელიც თავის თავშია ჩაკეტილი და ავტონომიურად არსებობს, მაგრამ ეს ის თავისთავადობა არაა, რომელსაც ღია ხელოვნება ესწრაფვის, რადგან ლოგიკური ჯაჭვი, რომელმაც მხატვრული ნაწილები შეაკავშირა და გააერთიანა, ჩაკეტილი, ასახვისმიერი აზროვნების იარაღია და კი ამ გამორიცხავს, პირიქით, სწორედ შესაბამისობის და ფარდობითობის პრინციპებს ემყარება. მაშინ გაუგებარია, რატომ უნდა ვთქვათ უარი მხატვრული ნაწარმოების შესაბამისობაზე გარე სამყაროსთან, რტცა ეს პრინციპი თვით ამ ნაწარმოების შიგნით, მის ნაწილთა მიმართებაში სრული დატვირთვით მოქმედებს. ლო-



გია, ფარდობითობა და შესაბამისობა ის საშუალებებია, რა გზითაც ავსახავთ და ვაწესრიგებთ გარე სამყაროს. თუკი მხატვრული ნაწარმოები გარე სინამდვილეს „დაესხება“ ამ გზებსა და საშუალებებს, მაშინ რაც არ უნდა ჩაიკეტოს ის თავისთავში, როგორც არ უნდა მოწყდეს ობიექტურ რეალობას, მაინც მას თარგუზ იქნება გამოძერწილი და აწყობილი. ასეთი ჩაკეტილი, შინაგანად შეკრული ნაწარმოები სრულ ობიექტივაციას განიცდის და სინამდვილისგან დამოუკიდებლობის მიუხედავად, მხატვრული ხედვისა და გარდასახვის მიუხედავად, მაინც საბოლოო ჯამში, ობიექტურ რეალობაზე ორიენტირებული და მიჯაჭვული და ამდენად, კარგავს თავისი სუბიექტური ყოფიერების სპეციფიკას.

ამიტომ ხელოვნებაში, რომელიც არის „ლია“ საკუთარი სუბიექტური ყოფიერების მიმართ, უნდა მოხდეს „განიარაღება“ იმ საშუალებებისგან, რითიც ავსახავთ და შევიძენებთ გარე სამყაროს. მხატვრული ელემენტებიდან მთლიანობა უნდა დაიბადოს არა ნაწილთა ლოგიკური შეკავშირების, არამედ მათი ერთმანეთისგან გათიშვისა და ინდივიდუალობის გზით. პარადოქსია, მაგრამ რაც შეტად არიან მხატვრული სახეები თავისუფალნი, თავისთავადნი და მკვეთრად ინდივიდუალურნი, მით უფრო არიან სრულნი და ამ სისრულის, ან განუყოფლობის ძალით ემსგავსებიან და უკავშირდებიან ერთმანეთს.

ამრიგად, ხელოვნების თვითარსისკენ შემობრუნება ამსხვრევს ფარდობითობის, შესაბამისობისა და მიბაძვის დოგმას. უფრო სწორედ, მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეგვიძლია დავუშვათ ეს პრინციპები „ლია“ თეატრში, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ყოველსამომცველი, ნაწარმოების ძირამდე გამჭოლი თავისთავადობა აცლის მათ ობიექტურ-რეალურ საფუძველს და ხაზგასმულად ფორმალურ პრინციპებად აქცევს. ამ შემთხვევაში მიმსგავსება, მიბაძვა, მხატვრულ სახის სინამდვილესთან მიახლოებას კი არ ნიშნავს, არამედ პირიქით, მასთან ხაზგასმულად „არ მისვლას“, რეალობასთან ხელოვნებისთვის აუცილებელი დისტანციის შენარჩუნებას. „ლია“ პერსონაჟი მხოლოდ ისე შეიძლება ბაძავდეს რეალურ პირს, რომ თავადვე ახდენდეს რეფლექსიას საკუთარ თავზე არა როგორც რეალურ პიროვნებაზე, არამედ როგორც მიბაძვაზე მის მიმართ და ამ თვითრეფლექსიაში, რომელიც თვითგაუცხოებასა და საკუთარი თავის გარედახედვას მოითხოვს, ამ თვითგაზრებაში მდგომარეობს მისი როგორც პერსონაჟის, როგორც გამოწვანის, როგორც აზრისუფელი წარმონაქმნის არსებობა. (ხუმოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ აზრის სუბიექტური არსებობა, ობიექტური საგნის არსებობისგან განსხვავებით, თვითრეფლექსიასა და საკუთარი საზრისის გამუდმებულ ძიებაში მდგომარეობს. იგივე ითქმის მხატვრული სახის მიმართაც.)

მაშასადამე „ლია“ პერსონაჟი, თუკი ის ბაძავს სინამდვილეს (რეალური ცხოვრების განზომილებაში ახდენს თავისი მოქმედების მოტივაციას), ბაძავს ისე, რომ ისევ და ისევ ხაზს უსვამს, რომ ის არის არა მიახლოება ცხოვრებასთან, არამედ არმიახლოება მასთან, მხოლოდ მისი მიბაძვა, მხოლოდ თამაში... თუმცა ჩვენი მოსაზრების თანახმად, თუკი აზრის სიცოცხლე მნიშვნელობათა გამუდმებულ, ნახტომისებურ ცვალებადობაში მდგომარეობს, ეს მიბაძვაც არ უნდა ჩაიკეტოს თავის თავში, არ უნდა მოხდეს ამ პროცესის სრული ობიექტივაცია, ის მხატვრულად კი არ უნდა გასაგნდეს და გამოიკვეთოს, არამედ „დაჭერილ“ იქნას თავის ცოცხალ, პირველიმპულსურ მდგომარეობაში, რაც აუცილებლად მოითხოვს მიბაძვის მნიშვნელობიდან სხვა მნიშვნელობაზე გადასვლასა და უკან დაბრუნების უსასრულო ციკლს. ამიტომ მსახიობი უნდა იდგეს



„ბეწვის ხილზე“ მიბაძევა-თამაშსა და სახე-პერსონაჟად გარდასახვას შორის, ისე უნდა შედიოდეს როლში, რომ ამავე დროს ინარჩუნებდეს ერთგვარ ცხოვბულ, გარეშე პრინციას, ერთგვარ თვითრეფლექსიას (გნებავთ, თვითდაკვეებას ან თვითირონიას) საკუთარი განსახიერების მიმართ. მხოლოდ ამ ბეწვას ხილზე, ამ გარდამავალ, ნახტომისებურ მდგომარეობაში, მნიშვნელობათა ამ ცვალებადობაში მიიღწევა ის თვითმოძრაობა, ის თავისთავადობა, ის თვითარსებობა, რომელიც ხელოვნების ქმნილებას ასახვისმიერი ფორმიდან თავის ნამღვილ ყოფიერებაში შეიყვანს.

**კონფლიქტი**

თავისთავადობის კრიტერიუმი ფერს უცვლის კონფლიქტის, როგორც დრამის მამოძრავებელი მუხტის გაგებასაც. თუკი ღია ნაწარმოების პლასტები ერთმანეთს თავისთავად პოულობენ ერთმანეთისგან გათიშვისა და თვითმოძრაობის გზით, მაშინ ამ თვითმოძრაობას განსაზღვრავს მხატვრული ელემენტის კონფლიქტი არა სხვასთან, არამედ მხოლოდ საკუთარ თავთან. რაც უფრო ღრმა და ძირეულია ეს შინაგანი კონფლიქტი, მით უფრო თვითმოძრავი, თვითმოყოფი და აქტიური უფრო სრულია იგი.

კონფლიქტი სხვასთან, მიბაძვის ფენომენისა არ იყოს, კარგავს თავის წამყვან ფუნქციას და რჩება ფორმალური, საფუძველგამოცლილი სახით. ის აუცილებელია იმდენად, რამდენადაც ქმნის „გაუცხოების სივრცეს“ რომელშიც, თანახმად ჩვენი კონცეფციისა, შინაგანი კონფლიქტი ღირებულებრივად უნდა გადავიდეს და განსხვავდეს, რათა შემდეგ, ამ განსხვავების გადალახვით მოიპოვოს თვითარსებობის ენერჯია, რომელიც კვლავ განსხვავების სივრცეში გადავა, საკუთარ თავთან დაბრუნების მიზნით და ა. შ. უსასრულოდ... კონფლიქტი სხვასთან, ეს გახლავთ შინაგანი კონფლიქტის ნიღაბი, მისი ჩამოხსნა-აფარება, ისევ და ისევ ციციხლს უნთებს დრამის მთლიანობის, მის საკუთარ თავთან იგივეობის სიორმეში გაჩენილ ნაპერწყალს.

აქაც, რომ არ გავებათ ჩაკეტილი აზროვნების ხაფანგში, შევნიშნოთ, რომ შინაგანი კონფლიქტის ცნებაში არ ვგულისხმობთ გმირის წინააღმდეგობრივ ხასიათს, როცა მისი ერთი თვისება, ერთი მხარე ეწინააღმდეგება მის მეორე მხარეს და ამ თვისებათა ბრძოლის ველზე იშლება და ვითარდება ხასიათის დრამატურგია. შინაგანი კონფლიქტით ჩვენ აღვნიშნავთ, იმ წინააღმდეგობას, რაც გმირის თვისებრივი რეალობის მიღმა, მის ეგზისტენციალურ საფუძველშია ჩადებული.

მაგრამ რას ნიშნავს გმირის ეგზისტენციალური საფუძველი, ანუ პერსონაჟის ყოფიერება? ეს ნიშნავს იმას, რაც განსაზღვრავს და ამკვიდრებს მისი როგორც პერსონაჟის არსებობას, თეატრი და მით უმეტეს, „ღია“ თეატრი ურთულესი ხელოვნებაა, რადგან აქ ორი შემოქმედებითი პლასტის წაფენა ხდება: ჯერ იქმნება ტექსტუალური პლასტი, პიესა, როგორც ლიტერატურულ-მხატვრული ღირებულება და შემდეგ ენობრივი ველიდან ხდება ინდეტერმინირებული, თავისუფალი, გარდასახვითი ნახტომი სცენაზე. რა თქმა უნდა, თეატრი არ წარმოადგენს ლიტერატურული პარტიტურის საშემსრულებლო ხელოვნებას, „ჩაკეტილი“ იქნება ის თუ „ღია“, რამდენადაც ორივე პლასტი შემოქმედებითია, ტექსტი არასოდეს პირდაპირ არ გადადის სცენაზე, რეჟისორს თავისი განუმეორებელი შტრიხები შეაქვს არსებულ მასალაში, რაც ვეფქრობთ, უფრო მეტია, ვიდრე ტექსტის ინტერპრეტაცია. მაგრამ ღია თეატრში განუმეორებლობის ხედვრითი წონა გაიღებოთ დღია და ის პრინციპულ მნიშვნელობას იძენს.



პრინციპული სიახლე იმაში მდგომარეობს, ტექსტი აღარ წარმოადგენს პრესა-დადგმის საფუძველს. „ლია“ თეატრალური ნაწარმოების ურთულესი რინთებში თავისთავადობა ჩვენნი ერთადერთი ორიენტირი. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ნაწარმოების ყოველი პლასტის, ყოველი ელემენტის ტენდენცია, სხვას კი არ დაეფუძნოს, ან საფუძვლად კი არ დაედოს სხვა ელემენტს, არა-მედ თავის თავშივე მოიცვას საკუთარი თავის საფუძველი. აქედან გამომდინარე, არანაირი ბლოკირება და დეტერმინაცია ტექსტის მხრიდან არ ხდება, ტექსტი ფუნქციონირებს როგორც მასალა, რომელთანაც რეჟისორი სრული თავისუფლებით მიდის, რადგან თავისუფლებათა აუცილებელი პირობა, რომ მან აღქმული პიესა გაათავისოს და დადგმაში კი არ გამოსახოს ის, არამედ შექმნას მისი სცენური ექვივალენტი, რომელიც იმდენად იქნება მის „მსგავსი“, რამდენადაც იქნება მისგან დამოუკიდებელი და თავისთავადი. თავისუფლებაშია ის ირაციონალური, ღირებულებრივი „ნახტომი“, ის იდეალური ძალა, რომელიც ქაღალდზე არსებულ პიესას ახალ, განუმეორებელ სცენურ სიცოცხლეს მისცემს.

ამ მოსაზრებებიდან გამომდინარე, თეატრალური „ლია“ პერსონაჟის ყოფიერება არ განისაზღვრება შესაბამისი ლიტერატურულ-მხატვრული სახით. ეს ყოფიერება თვითსაფუძველია, პირველადია, მის უკან არ დგას არც მსახიობი, არც ტექსტუალური გმირი და, მით უმეტეს, არც ის რეალური პროტოტიპი, რომლის „თარგმან“ შეიძლება ლიტერატურული სახე იქნას შექმნილი. საერთოდ, ობიექტური რეალობის მომენტები არ განსაზღვრავენ „ლია“ პერსონაჟის, არსებობას, ის როგორც თავისთავადი სისრულე, როგორც პირველადი ძლიანობა წინ უსწრებს თავის ნაწილებს, რაღაცით მეტია მათზე და ეს მეტობა არის შემოქმედების აქტი, რაც ნაწარმოებში სრული თავისუფლებით, შეუცნობლად აღქმული იდეის ღირებულებრივ მოძრაობაში მდგომარეობს. იდეის ეს ღირებულებრივი გადასვლა ქაღალდიდან სცენაზე, რომელიც ირაციონალურია, თავისუფალია და განუმეორებელია წარმოადგენს პერსონაჟის ყოფიერებას. ეს ამავე დროს არის შემოქმედების პროცესი, რომელსაც სახე-ყოფიერება როგორც სისრულე თავის თავში მოიცავს. ამიტომ, რადგანაც პერსონაჟის იდეის ღირებულებრივი მოძრაობა თვითგაუცხოებისა და გაათავისების დაუსრულებელ ციკლში მდგომარეობს. „ლია“ პერსონაჟი გაორებულია: ერთი მხრივ, ის ანსაზღვრებს ტექსტით მონიშნულ ხასიათს, მეორე მხრივ კი, გარედან შესცქერის თავის სახიობას არა როგორც მხატვრულ რეალობას, არამედ როგორც სუბიექტურ-შემოქმედებით ეფექტს და ამ გაუცხოებით „იჭერს“, თავის იდეას, იდეის რომლის ძალითაც ის არსებობს როგორც გარკვეული პერსონაჟი.

ვიმეორებთ: ეს იდეა, როგორც არსებული, ირაციონალურია, ინტუიციური, ის გმირის ხასიათის მიღმაა. განსხვავების, ინდივიდუაციის და არა განზოგადოებისა და შემეცნების გზით მივიღივართ მასთან. ეს განზოგად ემოციის, უფრო ზუსტად ინტელექტის, როგორც ემოციური დამოკიდებულების გაგრძელებია და გაძლიერებას გზა, რომელიც აბსტრაქცია-განზოგადოების საპირისპიროა და რომელსაც ცოცხალი ინტელექტის ემოცია შეიძლება ვუწოდოთ. ამიტომ ინტელექტუალური თეატრი და საერთოდ ინტელექტუალიზმი შემოქმედებაში წარმოადგენს არა განცდებისაგან დაკლილ, რაციონალურ, მშრალ ხელოვნებას, არამედ სწორედ ინტელექტით გაგრძელებული და გაძლიერებული ემოციებით დამუხტულ სვერეს, სადაც ცოცხალი აზროვნება ტრიალებს.



ისევ ვიმეორებთ: პერსონაჟის იდეა, მისი ხასიათისგან განსხვავებით, საკუთარ სუბიექტურ ყოფიერებასთან შერწყმული არსი, რომელიც სუბიექტურობის და ობიექტურობის ზღვარზე მყოფი განუმეორებელია, განუსაზღვრელია, მაგრამ ინტუიციით მისაწვდომია. ჩვენ ვერ ვიტყვი, მაგრამ ვიცი, ვგრძნობთ: ოაში მდგომარეობს ჰამლეტის „ჰამლეტობა“, ამიტომ, რაც არ უნდა შორს წავიდეთ მისი ხასიათის გადასხვადებში, ეს შინაგანი, განსხვავებაზე და არა: განზოგადებაზე აგებული ცოდნა ზუსტად გვიკარნახებს, რომ ჰამლეტმა მაინც შეინარჩუნა (ან არ შეინარჩუნა) თავისი იდეა.

ახლა უფრო თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ შინაგანი კონფლიქტი ჩვენთვის ნიშნავს წინააღმდეგობას პერსონაჟის ამ არსებობრივ, იდეურ-ეგზისტენციურ საფუძველში, რომელზედაც დგას მისი ხასიათი, მთელი მისი ფიციტორი რეალობა. (იგულისხმება, რა თქმა უნდა, მხატვრული რეალობა).

რამდენადაც ეს სახე-ყოფიერება პირველადია, სრულია, მის უკან აღარაფერია, ამიტომ აღარა გვაქვს ის საერთო, ავტორის მიერ ჩაყრილი ფუნდამენტი, რაზედაც „ჩაეკტილ“ თეატრში შეიძლება გადაწყდეს და მოიხსნას ყოველგვარი შინაგანი კონფლიქტი. ამიტომ გმირის ბრძოლა საკუთარ თავთან დაუსრულებელია. მისი დასრულება პრინციპულად შეუძლებელია და შინაგანი კონფლიქტის გადაწყვეტაც მხოლოდ მოჩვენებითი ან პირობითი შეიძლება იყოს.

თუკი არ არსებობს ერთიანი, ავტორისეული პოზიცია, მაშინ კონფლიქტი არსად არ წყდება და ძირადად არღვევს თეატრალურ ნაწარმოებს, კონფლიქტი მოიცავს არა მხოლოდ დრამატურგიულ ამბავს, არამედ არღვევს იმ მხატვრულ ფორმასაც, რომლის ყალბშიც ჩამოსხმულია ეს ამბავი და ამდენად შინაარსობრივი პლასტიკიდან ფორმისა და ფორმის ქმნის წილში გადადის.

აქ თავად კონფლიქტის კლასიკური ცნებაც რღვევას განიცდის: ლაპარაკია არა მოქმედების დიალექტიკაზე, არამედ თეატრალური წარმოდგენის ყოფნა-არყოფნაზე. წარმოდგენის მხატვრულ ფორმად არსებობის სტრუქტურაში უნდა იქნას ჩადებული წინააღმდეგობა (გნებავთ, პარადოქსი), რომელიც ამ ფორმას „გახსნის“. ეს წინააღმდეგობა მუდამ სახეზე უნდა იყოს, არ უნდა იქნას მოხსნილი, რომ ნაწარმოებმა არათუ მოძრაობა-განვითარება, არამედ მხატვრულ ფორმად არსებობა შესძლოს. ის ვერ შემოიფარგლება მხატვრული რეალობით და ამ რეალობის წარმომშობ სუბიექტურ მოძრაობასაც მოიცავს.

ამრავად, თავად ფორმა, თავად ცნობიერების ნაკადი, რომლის ტალღაზედაც „დგას“ ნაწარმოები, არის თავის თავთან წინააღმდეგობრივი და პარადოქსული, რაც სავსებით შეესაბამება „ღია“. ცოცხალი აზროვნების საკუთარ არსთან იგივეობის იდეას, რაც როგორც ვნახეთ, ამ იგივეობის დარღვევისა და კვლავ აღდგენის დაუსრულებელ ციკლში მდგომარეობს. აზროვნების სიცოცხლის პარადოქსი, რაც ღირებულებრივი გარდასახვის უსასრულობაში მდგომარეობს, აქ მხატვრული ფორმის რღვევაში გამოიხატება. ეს კი ნიშნავს, რომ შინაგანი კონფლიქტის ცნება, „ღია“ თეატრში აბსურდისა და პარადოქსის პრინციპში გადადის.

ასეთი მსჯელობის ფონზე აბსურდის თეატრი არ წარმოადგენს მხოლოდ ცხოვრების ქაოსისა და ალოგიურობის ამსახველ ხელოვნებას, რადგანაც საქმე გვაქვს „ღია“ ხელოვნებასთან, ასახვისა და ცხოვრებასთან შესაბამისობის პრინციპი ან გაუქმებულია, ან შენარჩუნებულია ფორმალურ-პირობითი სახით. ორივე შემთხვევაში აბსურდის თეატრს უნდა შევხედოთ როგორც ცნობიერების

განუზღვრელობის პროექციას ხელოვნებაში, როცა ხდება ირაციონალური ნაწარმოებია ასახვისმიერი ფორმიდან თავისთავად არსებობაში გადადის.

ახსურდი, — ღია კონფლიქტის უკიდურესი სახე (როცა წინააღმდეგობა შინაარსიდან ფორმაში გადადის) წარმოადგენს აზროვნებაში ირაციონალური მომენტის ექსპრესიას, იმ შეუცნობელი წერტილის წვდომას, სადაც აზრი — არსებობაში, ხელოვნების აქტი კი ყოფიერების მოძრაობაში გადადის.

**ყოფიერება როგორც ხელოვნების ფენომენი.**

ჩვენ თანდათან ვუახლოვდებით ჰაიდეგერის ცნობილ თეზისს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მაშინ აღწევს თავის მიზანს, როცა მისი გზით თვით ყოფიერება ლაპარაკობს.

ახლა ისიც ნათელია, რომ ყოფიერების ცნებაში ჰაიდეგერი არ გულისხმობს ობიექტურ სამყაროს, რომელიც ხელოვნებამდე და ხელოვნების მერეც არსებობს. იგულისხმება ყოფიერების ის ფენომენი, რომელიც ხელოვნების სპეციფიკურ საფუძველს შეადგენს. მხატვრულ ნაწარმოებში უნდა „ალაპარაკდეს“ საკუთრივ ამ ნაწარმოების სუბიექტური ყოფიერება, რომელიც განუყოფელია ავტორის, უფრო სწორედ, მისი ცნობიერების ნაკადის არსებობისაგან და რაც თავისი ყოფნის წესითა და ფორმით განსხვავდება ობიექტურ საგანთა და მოვლენათა არსებობისაგან. ამიტომ სინამდვილე საფუძველად ვეღარ დავლება „ღია“ ხელოვნებას.

ასეთი მსჯელობის ძალით, „ღია“ თეატრისა და კერძოდ ღია პერსონაჟის ანოცანას საკუთრივ მისი ყოფიერების ექსპრესია შეადგენს. საგულისხმოა, რომ ეს არის თვითექსპრესია. პერსონაჟი, როგორც ყოფიერება თვითონ უნდა გამოიხატოს, თვითონ უნდა ალაპარაკდეს, ვერავითარი გარეშე ძალა ვერ ალაპარაკებს მას. რეჟისორმა შეიძლება შექმნას მხოლოდ სიტუაცია სცენაზე. სიტუაცია, რომელშიც თავისთავად დაიბადება და თვითმოძრაობას დაიწყებს პერსონაჟი, რეჟისორის და საერთოდ ავტორის პირველი მიზანი ამ თვითმოძრაობა. თვითმბადი სიტუაციის დატრიალებაა. რეჟისორი უნდა ფლობდეს სცენური სიციცხლის დამბადებელ პირობათა შექმნის ტექნიკას.

როლზე მისი მუშაობაც ნიშნავს მსახიობის ისეთ გარდაქმნას, რომ მასში გაქრეს ადამიანი ვით რეალური ობიექტი და იფეთქოს ყოფიერების ახალმა სახემ, რაც მხოლოდ ამ პიესა-წარმოდგენის განზომილებაში არსებობს.

ამ შემთხვევაში არავითარი ზეამოცანა მსახიობს არ შეიძლება გააჩნდეს. გარდასახვის აქტში, მიუხედავად იმისა, რომ მსახიობი ინარჩუნებს ერთგვარ გაუცხოებულ პოზიციას საკუთარი როლის მიმართ, მთლიანად ქრება რეალური ადამიანი, რომელსაც წაყითხული აქვს პიესა და რომელმაც წინასწარ იცის თავისი პერსონაჟის ბედი.\*

\* რამდენადაც ჩვენი ანალიზი შეეხება „ღია“ თეატრის თეორიულ პრიციპებს და არა თეატრალურ პრაქტიკას, სცენაზე რეალური მსახიობის გაუჩინარება არ უნდა გავიგოთ პირდაპირი აზრით: რა თქმა უნდა, მსახიობი ბოლომდე ვერ გაქრება სცენაზე და აქედან გამომდინარე, არც იმას მოვითხოვთ, რომ პამლეტი მაინცდამაინც: *მშენ. ითამაშოს*, ვისაც ეს პიესა წაყითხულია. *არც* 80





თვითგაუცხოების ეფექტი იქმნება არა მსახიობის რეალურ პიროვნებად პერსონაჟად გარების გამო, არა გმირის დეტერმინაციით რეალური მსახიობის მხრიდან, არამედ იმის გამო, რომ მსახიობი იღვას „ბეწვის ზიღზე“ მხატვრულ სახედ კრისტალიზაციასა და ამ სახის წარმოშობა შემოქმედებით მოძრაობს შორის, რომ ის არის პერსონაჟი და სუბიექტური პროცესიც, რომელიც პერსონაჟის ყოფიერებას შეადგენს და რომელსაც ვით თავისთავად ვერ შევძლებთ არავითარი საქმე არა აქვს მსახიობის, როგორც რეალური ადამიანის ადსახიბასთან.

ახლა უფრო დეტალურად — თუ რა შინაარსი გვსურს ჩადლოთ ამ ყოფიერება-ფენომენის ცნებაში:

ყოფიერება-პერსონაჟი წარმოადგენს მისი იდეისა და იდეის რეალობაში (მხატვრულ რეალობაში) განხორციელების, ანუ სცენაზე გათამაშების ცოცხალი ერთიანობას. ეს წინააღმდეგობრივი ერთიანობაა, რადგან იდეა პირდაპირ, უტივიზულოდ კი არ გადადის სცენაზე, არამედ, ვით სუბიექტური არსი, განიცდის ღირებულებრივ გარდასახვასა და გაუცხოებას მხატვრულ მატერიაში, რასაც იდეის ესთეტიკური გასაგება, ობიექტივაცია, კრისტალიზაცია და სხვა მსგავსი სინონიმები შეიძლება მივაწყოთ.

იდეის მხატვრული ობიექტივაცია „ლია“ თეატრში ხდება ერთადერთი შინაით: რომ იდეამ თვითგაუცხოებაში დააწყოს გათავისება, — შემობრუნებას კუთარი სუბიექტური არსისაკენ, ახალი განსხვავების დაუსრულებელი პედაგოგიკით, რადგან ამ წინააღმდეგობრივ, ირაციონალურ გადასვლა-გადმოსვლამ მდგომარეობს მისი სისრულე, მისი არსებობა, ღირებულებრივი მოძრაობა, რომელიც აზრისა და არსის განუყოფლობის და განუზღვრელობის ინტერვალში ხდება, აუცილებელია მისი პულსაციისთვის, მისი სიცოცხლსათვის.

აქედან, იდეის გათამაშებაც კონფლიქტურია, ეს მოუხსნადი, არსებობრივ წინააღმდეგობა აბსურდისა და პარადოქსის ძალით არღვევს ნაწარმოების ლოგიკურ მთლიანობას მისი პოლიფონიური გაშლისა და ირაციონალური, სპონტანური ერთიანობის გამოკვეთის მიზნით.

თამაში, ვით იდეის შემოქმედებითი გასცენიურების აქტი თვითონ პირდაპირ თვით მოქმედების შემადგენელ ელემენტად უნდა იქცეს.

არათუ თამაში, „ლია“ პიესა წყდება და მოიცავს მთელ იმ შემოქმედებას პროცესს, რომელიც მის სუბიექტურ საფუძველს შეადგენს.

რაც შეეხება იდეას, კერძოდ პერსონაჟის იდეას:

იდეა ვით არსებული, ნაწარმოების თავისუფალი, შემოქმედებითი და ემპირიული აღქმის საფუძველზე მიიღობა როგორც გმირის ეგზისტენციული „მე“. იგი არ წარმოადგენს ფსიქოლოგიურ „მე“-ს, რომლის მოცულობასაც პერ-

აქვს. არა, საკითხი დგება ასე: შეიძლება თუ არა, რომ რეალური მსახიობი მიერ პიესისა და ზემოაღნიშნული ელემენტების რეალურ შესაბამისა და პიესის დადგმის საფუძველად. „ილუზიურ“ თეატრში ეს შესაძლებელია, ჩვენ კი ვიტყვით, რომ ეს შესაძლებლობა პირდაპირ მხოლოდ „ჩაკეტილ“ ფორმას „ლია თეატრში კი ეს შეუძლებელია, რადგან როგორც ვეძღვებით, როლის ასეთი გარეგანი რეკულაციით ტექსტის ნაწილი იქნება „ლია“ წარმოადგენს თავის თავადობისა და თვითმოძრაობის პირობას.



სონაჟის ხასიათი და მისი მხატვრულ ყარემოსთან ურთიერთობა ავსებს ტენციალური „მე“ ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც ხასიათსა და სოციალურ ურთიერთობათა მიღმა მყოფი თავისთავადობა და ინდივიდუალობაა, რომლის გზითაც მხატვრული სახე იქნება ეს, თუ რეალური პირი, არღვევს თავის თვისობრივ სასრულობას, იხსნება უსასრულობის მიმართ და ობიექტური არსებობიდან გადის ყოფიერებაში, როგორც სუბიექტში. ეგზისტენციალისტები ამას უწოდებენ ეგზისტირების პროცესს, სასრული არსებობიდან უსასრულობაში.

მაშასადამე, ლია პერსონაჟის მიზანია არა სიუჟეტური ინტროსპექცია ხასიათის მიხედვით, არამედ თავისი იდეის, ეგზისტენციალური „მე“-ს წვდომა, სცენაზე. დამკვიდრება და ამით თავისი არსებობის (ხელოვნების ფენომენად არსებობის) მოპოვება. ამისათვის მას სჭირდება ისეთი თვისება, რომელიც მოახდენს მის „ეგზისტირებას“, მის გაყვანას სასრულ ობიექტად (მხატვრულ სახედ) ყოფნიდან უსასრულობაში, სუბიექტისკენ. რეალობიდან მეტაფიზიკაში გამყვან თვისებას შეიძლება ვუწოდოთ ეგზისტენციალ.

რა არის ეგზისტენციალი?

ეგზისტენციალი თავისი შინაარსით იგივე ფსიქოლოგიური თვისებაა, ოღონდ აღებული თავისი წმინდა, არსსეული სახით, როგორც თავისთავადი ფენომენი. ეგზისტენციალი არის თვისება, რომელიც მნიშვნელობს არა როგორც ფსიქოლოგიური მოვლენა, არამედ როგორც თავისუფალი არსი, ის გადის ხასიათის და ფსიქიკის ფარგლებიდან და რეალიზაციას პერსონაჟის ყოფიერებაში განიცდის.

როგორც ვნახეთ, ეს გავლენა აზროვნებიდან ყოფიერებაში ხდება მნიშვნელობის მინიჭების ლირებულგებრივი აქტით. პერსონაჟი ხასიათის სპექტრიდან ირჩევს გარკვეულ შტრიხს, რომელსაც ანიჭებს ეგზისტენციალის მნიშვნელობას, რათა გაიხსნას უსასრულობის მიმართ.

საგულისხმო ნიუანსია, რომ გვირის „ლიაობა“ უსასრულობის მიმართ, ობიექტურობიდან სუბიექტისკენ, ამ შემთხვევაში მხატვრული ხასიათიდან ავტორის ცნობიერებაში გარღვევას ნიშნავს. ამიტომ „ლია“ პერსონაჟმა იმაზე შეტი „იცი-ის“, რაც მან შეიძლება იცოდეს თავისი სახისა და ხასიათის ფარგლებში და ამ ცოდნის ძალით მოუხელთებლად გადავიდეს ავტორისეულ „მე-ში“ ვით აქტიურ-შემოქმედებით ენერგიაში, რომელიც ჩამოგდებულია აბსოლუტის ტახტიდან და სუბიექტური მოძრაობის სახით „ჩართულია“ ნაწარმოებში.

ამიტომ, ისევ ხაზს ვუსვამთ, რომ შემოქმედებითი პროცესი წინ კი არ უსწრებს დადგმას, არამედ თვით დადგმის თანამდევი შინაგანი ელემენტია, იდეის გამოკვეთა, სახის იმპროვიზაცია სავსე დარბაზის წინ უნდა ხდებოდეს, რადგან ლაპარაკია არა არსებულის გამოხატვაზე, არამედ არსებობის ერთადერთი დ განუმეორებელი ფაქტის მოპოვებაზე შემოქმედების ძალით. მხატვრული არსებობის ეს განუმეორებელი, მხოლოდ აქ და ახლა მომხდარი ფაქტი იდეის ყოფიერების მომენტია. ეს ყოფიერება შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც პროცესი, როგორც ამ მომენტებისგან შემდგარი მოძრაობა, რომლის მიზანსაც საკუთარი იდეის და ამ იდეის არსებობის საზრისის გარკვევა შეადგენს.

აქ ჩვენ ისევ მივუბრუნდით აღრინდელ თეზისს, რომ აზრისეული წარმონაქმნის არსებობა საკუთარი საზრისის გარკვევისა და ამდენად, არსებობის მოპოვების პროცესში მდგომარეობს.



აქედან გამომდინარე, პერსონაჟის ყოფიერების წინასწარ მონიშნული ვარიანტი ახალი განსაზღვრებით შეიძლება შევავსოთ:

პერსონაჟის ყოფიერება არის რაღაც ისეთი, რაც სულ მუდამ დგინდება თავისი იდეის მხატვრულ მატერიაში განხორციელების მიზნით. რამდენადაც ეს მატერია იდეის მიმართ უცხო სტრუქტურაა, (ეს არის მასალა-ნივთობრიობა, რომელსაც შემოქმედებმა ძალით ენიჭება მხატვრული მნიშვნელობა), ამდენადაც ის ქმნის სწორედ გაუცხოების სივრცეს, რომელშიც იდეა დაიწყებს პულსაციას და მოიპოვებს სიცოცხლეს.

ახლა, რა პირობები უნდა შესრულდეს იმისათვის, რომ პერსონაჟმა შეიძლოს და განახორციელოს საკუთარი იდეა?

ა) პირველი საფეხურია იდეის ინტუიციური წვდომა.

პერსონაჟის იდეის მასწავლელად, რომელიც არ მდებარეობს ნაწარმოების შინაარსობრივ განზომილებაში, საჭიროა მხატვრული სახის სასრული არსებობის (რომელშიც მოქცეულია მისი ხასიათი და ურთიერთობათა ქსელი) გარღვევა და უსასრულობაში გასვლა. მხატვრული რეალობიდან მეტაფიზიკურ სივრცეში გადასვლა ეგზისტენციალის გზით. ეს ამავე დროს არის გზა ავტოსუბიექტისაკენ, როგორც შემოქმედებითი პროცესისაკენ.

ეგზისტენციალის დადგენის მიზნით, პერსონაჟის ხასიათის სპექტრული შერჩეულ უნდა იქნას ის თვისება, რომელიც არ განისაზღვრება მიზნ-შედეგობრივი ჩაჭვით, მის მხატვრულ რეალობაში რომ ტრიალებს, თვისება, რომელიც მიმართულია მხატვრული რეალობის მიიმა მყოფი სამყაროსაკენ, საიდანაც ნაწარმოებში ავტორ-შემოქმედების ენერგია გადმოიის.

ამრიგად, ეგზისტენციალის საოპდეგულზე, უსასრულობაში გარკვევის შედეგად გმირი ინტუიციურად წვდება და იჭერს თავის იდეას, რომელიც მის ნაწარმოებში შემოქმედებითი მოძრაობიდან არის გამოკვეთილი და თავის არსებობისათვის მოითხოვს დასრულებულ პულსაციას მხატვრულ ობიექტივაციასა და სუბიექტურ-შემოქმედებით მოძრაობას შორის. იდეას, რომლის ძალით პერსონაჟი არსებობს როგორც პერსონაჟი, როგორც საკუთარი თავი, როგორც თავისთავადი ყოფიერება სცენაზე.”

ბ) მეორე საფეხურზე პერსონაჟმა სცენური სივრცეზე უნდა მისცეს თავის იდეას როგორც თავის ეგზისტენციალურ „მე“-ს, რომელიც მეტაფიზიკური ინტუიციის გზით შეიგრძნო. პერსონაჟმა თავისი ქმედებით უნდა აჩვენოს, რომ ეს არის ყოფიერების, მისი ყოფიერების იდეა. თუკი პერსონაჟმა ეს შესძლო, მაშინ ის მოიპოვებს სცენურ სიცოცხლეს, როგორც თავისი იდეის მატარებელი „მე“.

სირთულე აქ იმაში მდგომარეობს, რომ იდეა, შემოქმედებითი აზროვნების სუბიექტური განზომილებიდან მისთვის უფრო მატერიაში — მხატვრულ ობიექტთა დროსა და სივრცეში გადაღის და გადასვლის შედეგად ეგზისტენციალი ამ სიუჟეტურ დროსა და სივრცეში „ჩაიკეტო“ ხასიათს ეჯახება.

ეგზისტენციალის შეჯახება დისკოლოგიურ „მე“-სთან არის სწორედ გმირის შინაგანი კონფლიქტი, რომლის გზითაც იდეა მხატვრულ მატერიაში განიცდის რეალიზაციას.

მეორე სიძნელე ისაა, რომ იდეა, სცენაზე ობიექტივაციის მიუხედავად, უნდა დაჩჩეს „ღია“ შემოქმედებითი პროცესის სუბიექტური განზომილების მიმართ. ეს ნიშნავს, რომ იდეის მხატვრულ რეალიზაციას თან უნდა სდევდეს





რეფლექსია ფვით ამ რეალიზაციის პროცესზე. უნდა ხდებოდეს არა მხოლოდ იდეის გათამაშება, არამედ ფვით ამ თამაშის, ვით სუბიექტური აქტის მხარდაჭერა. ასეთი ფვით რეფლექსიის ერთ-ერთი ეფექტია „თეატრი თეატრში“. პერსონაჟი ამ შემთხვევაში თან პერსონაჟია, თანაც წარმოდგენის ავტორს, შემოქმედს, რომელიც არსებობს იმდენად, რამდენადაც არკვევს და ანხორციელებს სცენაზე არსებობის საკუთარ იდეას.

აი, ეს პირობები უნდა იქნას დაცული, რომ ნაწარმოები „გაიხსნას“ თავისი წარმომშობი შემოქმედებით პროცესის მიმართ, ზოლო იდეამ, კერძოდ, პერსონაჟის იდეამ, შეიძინოს ყოფიერების მნიშვნელობა, ანუ დაიწყოს ცოცხალი პულსაცია მხატვრული სამყაროს სუბიექტურ და ობიექტურ განზომილებებს შორის.

**„ჰამლეტი“ ღია თეატრში..**

ჩვენი ანდლიზი ზედმეტად განყენებული რომ არ გამოგვივიდეს, მოვახდინოთ „ჰამლეტის“ ინტერპრეტაცია ზემოთგამოკვეთილი კონცეფციის საფუძველზე.

ასეთი არჩევანი შეიძლება გავამართლოთ იმით, რომ შექსპირის პიესის მრავალპლასტიანობა და სიღრმე აზროვნება-შემოქმედების თვითრეფლექსის და აქედან მისი ყოფიერებაში გახსნის, მისი ცოცხალი პულსაციის შესაძლებლობას ქმნის.

პირველი საფეხურია, როგორც შევნიშნეთ, იდეის ინტუიციური წვდომა.

ამისთვის გვირის თვისებებიდან შერჩეულ უნდა იქნას ეგზისტენციალი, რომელიც მას სასრული არსებობიდან უსასრულობაში გაიყვანს.

ჰამლეტის შემთხვევაში ასეთი ეგზისტენციალია მისი სიყვარული მამის მიმართ. ამ განცდას შეიძლება მივყეთ ეგზისტენციალის საზრისი, რადგან ის არ არის განსაზღვრული და დეტერმინირებული მხატვრული სინამდვილის მხრიდან, რომელშიც გვირი როგორც რეალური პირი (და არა როგორც პერსონაჟი) მოქმედებს.

ამ სიყვარულის ობიექტი პიესის რეალობის მიღმა ძვეს, მისი გზით გვირი გადის სასრულობიდან უსასრულობაში, ყოფნიდან არყოფნაში. ჰამლეტის მოქმედება, მისი კონფლიქტი გარემოსთან (და საკუთარ ფსიქოლოგიურ „მე“-სთან) ამ ირეალური განცდილ საზრდობს, იმქვეყნიური მამის მიმართ სიყვარული არის გზა ჰამლეტის, როგორც პერსონაჟის იდეისაკენ, რომელიც მამის აჩრდილის ხილვასა და მასთან ურთიერთობაში მდგომარეობს.

მეორე საფეხურზე იდეა მხატვრულ რეალობაში დადგენასა და ყოფიერებად გადაქცევას მოითხოვს.

ამისთვის, როგორც ვთქვით, საჭიროა იდეის სიუჟეტურ დროსა და სიერემში ამოძრავება და სხეადყოფნის შესაძლებლობათა ჰორიზონტზე გაშლა. იდეის ასეთი გავტვობება კონფლიქტის გზით ხდება. ვგულისხმობთ არა პერსონაჟის შეგახებას სხვა პერსონაჟებთან, არამედ ფვით პერსონაჟის საფუძველზე ჩადებული იდეის კონფლიქტს საკუთარ თავთან, როგორც ხასიათთან, როგორც ფსიქოლოგიურ „მე“-სთან. შეიძლება ითქვას, რომ ყველა გარეშე კონფლიქტი ამ ძირეულ, შინაგანი წინააღმდეგობის ანარეკლია.

ჰამლეტის შემთხვევაში ეს ძირეული კონფლიქტია: ეგვი, როგორც აზრუნება, თუკი სიყვარული მამის მიმართ, წინასწარ მოცემული უპირობო იდეა, ჰამლეტის ჰამლეტად ყოფნის თამაშის წესია, ამ წესს, ამ მოცემულობას თან



ახლავს ეჭვი, რომლის გზითაც ჰამლეტის იდეა მოახდენს საკუთარ თავში დაეჭვებას, თვითგაუცხოებას და ამ გაუცხოების გადალახვით საკუთარი თავის სცენაზე დამკვიდრებას და მხატვრულ ყოფიერებად ქცევას.

ამიტომ „ლია“ თეატრში ჰამლეტის ისტორიას დავიწყებდით პირდაპირ უფლისწულის და მამის აჩრდილის დიალოგიდან.\* ეს დიალოგი ფარდის აქეთ, სიუჟეტური რეალობის მიღმა ხდება, რადგან მასში ის საწყისი იდეა ისახება, რომელშიც მდგომარეობს ჰამლეტის „ჰამლეტობა“ და რომელიც მოქმედებას უსწრებს წინ.

ფარდის ახდის შემდეგ იწყება ჰამლეტის პერმანენტული დაეჭვება საკუთარ თავში, საკუთარ იდეაში. — რა არის მისთვის მამის გამოცხადება, ცხადი თუ სიზმარი? ანუ რა არის მისი იდეა, მისი მიღებული სიყვარული, სინამდვილე თუ ილუზია, ყოფიერება თუ არა? ანუ: თუკი მისი არსებობა ამ იდეით განისაზღვრება, რა არის ეს არსებობა ყოფნა თუ არყოფნა? აი, ამ შეკითხვის პასუხზე დამოკიდებული გმირის არსებობა. თუ ის თავისი მოქმედებით დაამტკიცებს, რომ მისი ურთიერთობა იმქვეყნიურ მამასთან სინამდვილეა და არა ზმანება, მაშინ ის დამკვიდრდება როგორც ჰამლეტი, როგორც ამ იდეის მატარებელი პერსონაჟი. თუ მან ვერ შესძლო ეს, ანუ ვერ შესძლო შურისძიება (შურისძიება ამ შემთხვევაში იმქვეყნიური მამის მიმართ სიყვარულის ამქვეყნიური რეალიზაციაა, ეს მოთხოვნა იდეის საწყის მოცემულობაში — აჩრდილთან დიალოგშია ჩადებული). მაშინ ჰამლეტი ვერ განახორციელებს თავის იდეას, ვერ მოიპოვებს პერსონაჟურ ყოფიერებას.

სიყვარულისა და ეჭვის ეს შინაგანი კონფლიქტი ამოძრავებს გმირს, იწვევს გარე კონფლიქტებს, შეაჯახებს მას მეფესთან, დედოფალთან, სასახლის მფლობელთან. ფაქტობრივად ჰამლეტი ებრძვის თავის თავს, საკუთარი იდეის დასამკვიდრებლად და ამიტომაც ებრძვის ყველას.

როგორც შევნიშნეთ, გარდა იმისა, რომ იდეა შინაგანი კონფლიქტის გზით განიცდის მხატვრულ ობიექტივაციას, „ლია“ თეატრში ის ბოლომდე მაინც არ იკეტება ობიექტურ (მხატვრულად ობიექტურ) მოვლენებსა და სახეებში და რჩება „ლია“ შემოქმედების პროცესის სუბიექტური განზომილების მიმართ, რომელიც ნაწარმოების საფუძველს შეადგენს. ამიტომ იდეის მხატვრულ რეალიზაციას თან უნდა ახლდეს ერთგვარი რეფლექსია ამ რეალიზაციის პროცესზე. ასეთი თვითრეფლექსია მოითხოვს, რომ სცენაზე დაიდგას და გათამაშდეს არა მხოლოდ ნაწარმოების (ეჭროდ კი პერსონაჟის) იდეა, არამედ ის შემოქმედებითი პროცესიც, რომელიც ამ იდეას წარმოშობს, უნდა გათამაშდეს თვითონ თამაშის პროცესიც, გათამაშდეს ისე, რომ დაერჩეთ „ბეჭვს ხიდზე“ მხატვრულ სინამდვილესა და ამ სინამდვილის პირობითობის, მისი თამაშის ფუნქციონირების განცდას შორის. რადგან სწორედ ამ განუზღვრელ „შუალედში, სადაც თამაში და პირობითობა შემპარავად მხატვრულ რეალობაში გადადის, შესაძლებელია იდეის ცოცხალი პულსაცო, მისი სრულ ყოფიერებად გაქცევა.

\* რამდენადაც „ლია“ თეატრში გაუქმებულია პერსონაჟის ყოველგვარი მიმართება სინამდვილესთან, აჩრდილიცა და მოქმედი გმირიც არსებობის მხრივ არ განირჩევიან ერთმანეთისგან, ორივე პერსონაჟია: ამიტომ „ლია“ თეატრში საჭირო არაა აჩრდილის მისტიფიკაცია, ის ისევე არსებობს სცენაზე, როგორც ჰამლეტი.

შექსპირი იძლევა ამის საშუალებას. იძლევა იმის საშუალებას, რომ სცენაზე შეიქმნას „თეატრი თეატრში“ და გაათამაშების შემოქმედებითი აქტით იღეამ იბიპაუის არსებობა. ყოფიერების მძიებელი ექვის მიზანიც სწორედ ესაა. იკითხებას გამუდმებული ექვით შეპყრობილი გმირი, ისევე როგორც დეკარტ, უხდაბლობას უცხადებს რა ყველას და ყველაფერს, მიღის თვით ექვისა, აუ აზროვნების, ანუ ამ შემთხვევაში შემოქმედებისა და თამაშის აქტის უქველობამდე!

ამ ძომენტრიდან ჰამლეტი ხდება შემოქმედი და მისი ყოფნა-არყოფნის საკითხი ასე შემობრუნდება:

მეუღლია თუ არა მას როგორც შემოქმედს, როგორც ავტორს შექმნას სიცუცია, რომელშიც შესაძლებელი გახდება მისი იღვის გათამაშება, ანუ აჩრდალას საიდუმლოს თეატრალური რეალიზაცია?

თუ ჰამლეტმა შესძლო ეს, მაშინ მისი იღეაც, როგორც განხორციელებადი ენიშნები, ყოფიერებას ეკუთვნის და ამ იღვის მქონეც სცენაზე არსებობა იმასურებს. უფლისწული, როგორც რეჟისორი ცდილობს შექმნას თეატრი თეატრში, სადაც აქტიორები აჩრდილის საიდუმლოს გაითამაშებენ, რადგან ამ სცენის წარმატებაზეა დამოკიდებული თვით რეჟისორის (როგორც იღვის მქონე პერსონაჟის) ბედიც.

ამიტომ მნიშვნელოვანი ნიუანსია, რომ „ღია“ თეატრში ჰამლეტის მიერ ევმეტასილი იღვის დადასტურება ხდება თვით თამაშის შესაძლებლობის ფაქტით და არა კლაუდიუსის, როგორც მაყურებლის მასზე რეაქციით. კლაუდიუსს რეაქცია არის ნაწარმოების წინა ფასადი, სადაც ყველაფერი ლოგიკურად გაიხილული და მოტივირებულია, მაგრამ შექსპირის პიესა ვერ ეტევა მოტივაციათა ქსელში და წინა ფასადის მიღმა გულისსმობს პირობით-სიმბოლურ შრეს, სადაც შესაძლებელია ამ მოტივაციათა სხვაგვარად გაგება ან სულაც გაუქმება.

ამიტომ მხოლოდ ჰამლეტი და მამა, რომელიც ჩრდილივით თანსდევს მას, ეწრებიან სპექტაკლს სპექტაკლში. სხვა პერსონაჟები ადგილზე იყინებიან. კლაუდიუსის რეპლიკაც შემდგომ ისე გრძელდება, თითქოს მის თვალწინ არც კი გათამაშებულიყოს ძმის მკვლელობის სცენა. და მაინც, ამას იქით ბიძა უკვე აშეჩრად მოქმედებს ძმისწულის წინააღმდეგ, მაგრამ ეს მისი საკუთარი მოქმედება კი არ არის, ეს ჰამლეტის მოქმედების გამოძახალია, რომელიც იღვის გათამაშების მერე გამოდის ექვის ბურუსიდან და იწყებს შურისძიებას.

შერიმამიებელ ჰამლეტს უკვე სხვა მსახიობი განასახიერებს. ეს უკვე სხვა კვია. არა მოაზროვნე, არა ექვის გზით საკუთარი იღვისა და ყოფიერების მძიებელი, არამედ თავდაჯერებული, მებრძოლი, რომელმაც იცის თავისი მიზანი.

მაგრამ დავუბრუნდეთ პირველ ჰამლეტს, როგორც რეჟისორს. მიღის რა თვითდაეჭვებით თამაშის და შემოქმედების უქვემდებარებამდე, ჰამლეტი მსახიობებთან ერთად იწყებს ძმის მკვლელობის სცენაზე მუშაობას, რადგან ამ დადგმის წარმატებაზეა დამოკიდებული, როგორც ვთქვით, თვით რეჟისორის ყოფნა-არყოფნა. ჰამლეტი-რეჟისორის მუშაობა მსახიობებთან პიესის ტექსტის და მოქმედების პარალელურად შეიძლება ხდებოდეს. ამ შემოქმედებით ხაზში არა გაქვს სიტყვა, ტექსტი, ლაპარაკობენ თვით საგნები და ქმედებები. რეჟისორი — ჰამლეტი გამუდმებით, სიუჟეტური მოქმედებისა და სათქმელის პარალელურად მუშაობს „სპექტაკლზე სპექტაკლში“. ბიძა — ხელმწიფე და სასახლას





მაფია, ცხადია, ხელს უშლიან მას, აფერხებენ მის რეკონსტრუქციულ მუშაობას, რევენ და აფუჭებენ იმ დეკორაციებს, რასაც ჰამლეტი თეატრალური წარმოდგენისთვის ქმნის. ბიძასა და ძმისწულს შორის აქ უსიტყვო ომი მიმდინარეობს, რომ შედგეს ან არ შედგეს აჩრდილის ნაამბობის წარმოდგენა. ამაზეა დამოკიდებული არა მხოლოდ ჰამლეტის, არამედ კლაუდიუსის ბედიც.

კლაუდიუსსაც აქვს თავისი ეგზისტენციალი, რომელიც მისივე ხასიათს უბიროსპირდება. ეს ეგზისტენციალია — მონანიების სურვილი, წინააღმდეგ მისი ფსიქოლოგიური თვისებებისა, საგულისხმოა, რომ იღებებს შორის შეუძლებელია კონფლიქტი. (პლატონის თანახმად, იდეა, როგორც სრული არსი არ შეიძლება ეწინააღმდეგებოდეს მეორე იდეას, რომელიც ასევე სრულ ყოფიერებას წყადაგებს). ამიტომ პერსონაჟთა ეგზისტენციალებიც, რომელთა გზით ისინი ანხორციელებენ თავიანთ იდეებს, წინააღმდეგობაში ვერ იქნებიან ერთმანეთთან. ასე შეიძლება ავსნათ ის ფაქტი, რომ როდესაც კლაუდიუსი თავის ეგზისტენციალში იმყოფება, ანუ ლოცულობს და ცოდვას იხანებებს, შურისმაძიებლას მახვილი ვერ ეკარება მას.

ჰამლეტისაგან განსხვავებით, კლაუდიუსის ეგზისტენციალი უარყოფითი ნიშნითაა. ეს ნიშნავს, რომ მონანიების აქტით ის ვერ გადის უსასრულობაში, რადგან ძმისმკვლელობის ცოდვა არ ებატიება მას. ლოცვა-მონანიების დროს ის გამოდის თავისი სასრული არსებობიდან და განიცდის საკუთარ თავს, როგორც პატივმოყვარეობით შემოსაზღვრულ და ჩაკეტილ ხასიათს. თვითუარყოფის ამ განცდით ის იხსნება და გარკვეულ მიმართებაში დგება უსასრულობათან, მაგრამ კენის ცოდვით დამძიმებული ვერ გადადის სასრულობიდან უსასრულობაში, ვერ წვდება აჩრდილს. ამიტომ მართალია მას კი მიეწერება სასრული ყოფის გამარღვეველი თვისება, მაგრამ მიეწერება უარყოფითი ნიშნით.

ანალოგიური მსჯელობით ჩვენ შეიძლება დავადგინოთ მთავარ პერსონაჟთა ხასიათები და ეგზისტენციალი. მაგალითად დედოფლის ეგზისტენციალიც სინდისის ქეჩნაა, ოღონდ კლაუდიუსისგან განსხვავებით ეს ეგზისტენციალი დადებითი ნიშნით მიეწერება მას, რადგან ქალს აჩრდილისგან მიეტევება თავისი ცოდვა; მამა საგანგებოდ აფრთხილებს უფლისწულს, რომ შურისძიებაში დედას არ დაუშავოს არაფერი.

საინტერესოა ოფელიას ეგზისტენციალი. ეს გახლავთ ამქვეყნიურ ღირებულებათა (მამისადმი მოწიწება-სიყვარულისა და ჰამლეტისადმი ტრფობის) მსხვრევისა და ამაოების განცდა, რომელიც უარყოფით ეგზისტენციას წყადაგებს; რადგან ამ განცდის საფუძველზე ოფელია ვერ გადის უსასრულობაში, პოზიტიურს ვერაფერს წვდება ამაოების მიღმა, ამიტომ ჰამლეტისგან განსხვავებით, ვერ უძლებს ფასეულებათა მსხვრევას და ჰკუიდან გადადის. ოფელიას ტრაგედია და სიგიჟის მიზეზი ჰამლეტის დაკარგვასა და მამის სიკვდილში კი არ მდგომარეობს, არამედ მამის ავტორიტეტის დაკარგვასა (მამა სამარცხვინოდ მოუკლეს ვით ფარდას ამოფარებული დამსმენი) და უფლისწულის მიმართ სიყვარულის განცდის გაუფასურებაში. ჰამლეტი როგორც დადებითი ეგზისტენციალი, როგორც შემოქმედი უძლებს ღირებულებათა მსხვრევას, ის მხოლოდ თამაშობს გიჟს, ოფელია როგორც უარყოფითი ეგზისტენციალი, ვერა.

ლავრტს ეგზისტენციალი არ გააჩნია. ეს პერსონაჟი გახლავთ იგივე ჰამლეტი, ოღონდ საკუთარ ხასიათში ჩაკეტილი, ეგზისტენციალის (უსასრულობასთან მიმართების) გარეშე. ამიტომ ლავრტი მთლიანად გარედან დეტერმინირ-



საქართველოს  
ხალხთა  
წიგნობის  
სამსახური

ბულია. ჰამლეტისგან განსხვავებით, მასში არ არსებობს არაერთი ეჭვიანი  
ნა და თვითრეფლექსია საკუთარი ფსიქო-ემოციური მე-სა და აქედან აღმოცენდება  
წერილობის იმპლუსის მიმართ.

და ბილოს, ახტილის შეახება:

ამდელი ჩვენს მიერ წარმოადგენილი „ლია“ კონცეფციის თანახმად, არ  
წარმოადგენს ხასიათს, არანელ მთლიანად ეგზისტენციალს შეადგენს. ეს ეგზის-  
ტენციალია შემოქმედების წმინდა იდეა და აქტი. აჩრდილი მთლიანად უსას-  
რელობაში იმყოფება, უსასრულობა კი, როგორც ვაჩვენეთ, „ლია“ თეატრში  
აქტი-შემოქმედის საუფლოა. ამრიგად, აჩრდილი ამავე დროს წარმოადგენს  
აქტის, არა პიროვნულად ავტორს, არამედ ამ შემოქმედებით იდეასა და ენ-  
ციკლოპედიაშიდან ამოწრდილია წარმოდება. აჩრდილი ავტორის ცნობიერებას  
საკუთრდება. „ლია“ თეატრში აჩრდილი შემოქმედის უფლებებით გამოდის  
საკუთრება ჰამლეტთან ერთად მონაწილეებს თავისი საიდუმლოს თეატრალურ  
რეაქციაში.

ამდენად ჰამლეტიც ამ თეატრალური წარმოდგენის ავტორია, მამასა  
და უკლესწულს შორის სრული იგივეობაა ახილი ამავე დროს იგივე ჰამ-  
ლეტი. არა ჰამლეტი — ხასიათი, რომელიც ემოსაზღვრულია და მოქმედებს  
წერილობის იდეით, არამედ ჰამლეტი — ეჭვის ენციალი, რომელიც გახსნილია  
უსასრულობის მიმართ, და ამ ლიაობაში ჩანს იგივე ვერტუბერი ირონია და  
აქტი-სხეული რეფლექსია საკუთარი თავის, ერთ შურისძიებით ჩაკეტილი ხა-  
სიათის მიმართ.

თანამედროვე იაკონური თეატრი

კიოგენი

ხალხური კომედიურ-დრამატული ჟანრი კიოგენი სარუგაკუს წარმოდგენების კომიკური ელემენტებიდან განვითარდა და საბოლოოდ ჩამოყალიბდა XIV საუკუნისთვის. თავიდან იგი დამოუკიდებელი ჟანრის სახით არსებობდა. XIV საუკუნეში აწყობდნენ წარმოდგენებს, რომლებიც ძირითადად კიოგენებისგან შედგებოდა. შემდგომში ეს ჟანრი ნოოს ხელოვნების დამატებად იქცა. მმართველი დიდუცაობის გემოვნებას გათვალისწინებით, სათანადოდ შერჩეული და მომარჯვებელი კიოგენები ნოოს თეატრის წარმოდგენებში ინტერმედიების სახით შევიდა.

კიოგენი — მოკლე, კომიკური, ან სატირული ხასიათის დიალოგებზე აგებული ერთაქტიანი პიესაა. ჩვეულებრივ, კიოგენები ნოოს თეატრის სცენაზე პიესების შუალედებში სრულდება და ნოოს წარმოდგენის სავალდებულო ნაწილს შეადგენენ.

კიოგენები ნოოს საცეკვაო-სასიმღერო რიტუალის საზეიმო ბრწყინვალეობასთან მკვეთრ კონტრასტს ქმნიან. ნოოს პიესების გმირებს ისტორიულად ჩამოყალიბებული მრავალმეტყველი სახეები აქვთ ან ლიტერატურული დიდებით არიან შემოსილი. კიოგენის გმირები კი ჩვეულებრივ ყოფით სიტუაციებში ნაჩვენები უბრალო მოქალაქეები, ან სოფლის მკვიდრნი არიან, რომლებსაც დიდ-ნიშვნელოვან მოვლენებთან, ან სახელებთან არავითარი კავშირი არა აქვთ. კიოგენების პერსონაჟთა ენა და კოსტიუმები, აგრეთვე მის მსახიობთა თამაში რეალისტურ დრამას უახლოვდება.

ორი კონტრასტული თეატრალური სახეობის პარალელურად განვითარება და დადგმა ძველ ტრადიციებზეა დაფუძნებული და დღემდე შემონახული. ეს ჟანრები კარგად ეთანხმებიან, წარმატებით ავსებენ და წარმოაჩენენ ერთმეორეს. კიოგენების ცოცხალი რეალისტურობა ხაზს უსვამს ნოოს პიესების გაყინულ სიმბოლიზმს, ხოლო მათი ხალისიანი იუმორი ამახვილებს იოკიოკუს ნატურა, პოეტური ატმოსფეროს აღქმას.

ნიღბებს კიოგენებშიც იყენებენ, მაგრამ უფრო იშვიათად, ვიდრე ნოოს პიესებში და ისინი განსხვავებულ ხასიათს ატარებენ. არსებობს ორი სტინდარტული ნიღაბი, რომლებიც ტრადიციულ რეპერტუარში შემავალ, დახლოებით ოცდაათ კიოგენში გამოიყენება. ეს არის ბერეკაცისა და დედაბრის, ლამაზი და მახინჯი ქალების, ღმერთების, დემონების, ცხოველთა და მწერთა ნიღბები.

ამ ნიღაბთა გროტესკული ნაკვთები დიდი კომიკური ეფექტის მისაღწევად არის გამოიზნული. ქალთა ნიღბები კიოგენებში ამ მიზანს ემსახურება. ამიტომ, კიოგენებში გამოსაყენებელი ქალიშვილის ნიღაბი ნოოს პიესის მზეთუნახავა





ნიღბისგან განსხვავებით, უბრალო, ძალზე მსუქანი ქალიშვილის სახეს წარმოადგენს, კოლოებისა და კრიტიკობელების ნიღბები სასაცილო, წინ წამოწეულ სახეებს, დანაოკებელი შუბლით, გრძელი უღვაშითა და თითქმის მსტვენი ტუჩებით. ცხენების, ძროხების, ძაღლებისა და სხვა ცხოველთა ნიღბებს ავი თვალები, დაკრეჭილი კბალები, დადმეჭილი, მოცინარი სახეები აქვთ. კიოგენტთა აშკარა კომიკური ნიღბებზე დაშვანდებულმა და გამოიყენება დიდი ოსტატობით. ეს ნამდვილი ხელოვნების ნიმუშებია.

კიოგენტებში მყურებელთა წინაშე შესაფერის კოსტიუმებში გამოწყობილი, ერთმანეთისაგან ძალზე განსხვავებული პერსონაჟები წარსდგებიან. კიოგენტების მსახიობთა მიერ გამოყენებული კოსტიუმები შეფერილობითა და ქსოვილების ხარისხით ნოოს პიესების კოსტიუმებზე ნაკლებად მდიდრული, მაგრამ საკმაოდ მრავალფეროვანი და რეალისტურია. ფორმით ისინი XVI საუკუნის ბოლოსა და XVII საუკუნის დასაწყისის იაპონურ ტანსაცმელს გვაგონებს.

კიოგენტებში გამოირჩევა სამი ძირითადი ტიპის კოსტიუმი: ბატონის, მსახურის და ქალის კოსტიუმები. არსებობს დამატებითი განსხვავებებიც, რაც პერსონაჟის სოციალურ კუთვნილებასა და გარემოებაზე დამოკიდებული, რომელშიაც ის მოქმედებს, აქვთ დაიმიოს დიდი ფეოდალების; სამურაების, ბუდისტური მღვდლებისა და ბერების საპარადო და ყოველდღიური სამოსი, სამონადირეთა თუ სალაშქრო კოსტიუმები, გლეხთა, მეთევზეთა, მენახშირეთა, ვაჭართა, მოხეტიალე მსახიობთა და სხვათა სამოსები.

კიოგენტებში რომ ტიპის რეკვიზიტი გამოიყენება. პირველს ისეთი საყოფაცხოვრებო მოხმარების რეალური საგნები მიეკუთვნება, როგორებიცაა: ნიჩაბი, თოხი, საჩეჩელა, ხელკასრი, ჭიქა; დანა, ქოლგა, მარო და ა. შ. მეორეს — მოქმედების, ადგილმდებარეობის აღმნიშვნელი, ნოოს პიესებში გამოსაყენებელთა მსგავსი სიმბოლური კარკასები და მხოლოდ კიოგენტებში მოსახმარი, სპეციფიკური პირობითი რეკვიზიტი. ამგვარად, მსახიობს შეუძლია სცენაზე გამოჩნდეს კისერზე ჩამოკიდებული კოშკის გამოსახულებით, რაც ან პატიმრობას ნიშნავს, ან იმას, რომ წარმოდგენილი პერსონაჟი ციხე-სიმაგრეში, ან კოშკში იმალება. პიესაში შექმლულ ფიგურირებდეს სათამაშო მაჩვი ან ცხენი, რომელიც მეტრანახევრიანი სერკის ბამბუკის ჯოხს წარმოადგენს, შავი თმისგან დაშვანდებული; ფაფარი, ან ძროხა, რომელიც ცხენისგან მხოლოდ თეთრი ფაფარით განსხვავდება.

კიოგენი, დიალოგებზე აგებული პიესაა, მაგრამ კიოგენტთა დაახლოებით 35%-ში ცეკვები, სიმღერები და მუსიკალური ნაწილია ჩართული. ამ დროს ნოოს თეატრის მუსიკოსებს იყენებენ. მუსიკა ნოოს სტილშია შენარჩუნებული, მაგრამ სიმღერები ახლოს დგას ხალხურთან და შესასრულებლად არცთუ რთულია. კიოგენტებში ცეკვებიც უფრო გამარტივებულია, აქ ფართოდ იყენებენ მიმიკას.

კიოგენტებში ქალის როლის შემსრულებელი მსახიობები ნოოს პიესებში ქალის როლის შემსრულებელი მსახიობებისგან განსხვავებით, დიდი რეალისტურობის მისაღწევად, ხმას იცვლიან და ფალსეტს მიმართავენ.

ჩვეულებრივ, კიოგენტს დასაწყისში პერსონაჟი თავს წარუდგენს მყურებელს. იგი თავის შესახებ იძლევა ძირითად ცნობებს, აგრეთვე, დამატებით მიუთითებს მოქმედების ადგილსა და დროს, თუ ზა ცვლის დეკორაციას, განითვბის და ხმის ეფექტებს. ეს შესაძლებელს ხდის, სწრაფად შეიტყულოს დრო და



მოქმედების ადგილზე. ისე როგორც ნოოში, სცენაზე რამდენიმე ნაბიჯის გადგმა შეიძლება ხანგრძლივ მოგზაურობას ნიშნავდეს, თუკი მსახიობი სცენის უკანა ნაწილისკენ იხევს და ჯდება იქ, ეს ნიშნავს, რომ იგი წარმოდგენაში აღარ მონაწილეობს.

მიუხედავად კიოგენების შესრულების დიდი რეალისტურობისა, მსახიობთა იამაშში რამდენადმე ნოოს ტექნიკის გავლენა შეიმჩნევა. რალაცნაირი პირობითობა და ხაზგასმულობა ეტყობა იმას, თუ მსახიობები როგორ ჰქმნენ, სვამენ, ტრიან და ა. შ.

კიოგენების შესრულებელი მსახიობები სამ ჯგუფად იყოფიან: სიტე, ან ამო (მთავარი მსახიობი), ალო (მეორეხარისხოვანი მსახიობი) და კო-ალო (მესამეხარისხოვანი მსახიობი). კიოგენას მსახიობები სოციალურ დაჯგუფებათა ფართო წრეს და უამრავ პროფესიას განასახიერებენ, რაც ფეოდალური საზოგადოების ყოველდღიური ცხოვრების თითქმის ყველა ასპექტს შოიციავს.<sup>1</sup>

ზოგჯერ კიოგენებში მაიმუნები, ცხენები, კიბორჩხალები და სხვა ცხოველები ფიგურირებენ.

კიოგენებში ტიპურ კონფლიქტად გვევლინება ბატონისა და მსახურის შეხლა-შემოხლა. ამასთან, კიოგენებში ხშირად მფლობელი თავადი წარმოგვიდგება როგორც სასტიკი, ქედმაღალი, მედიდური, თავისი მშინაობის, სულელობისა და უვიცობის დამალვის წარუმატებლად მტდელი. მსახურს; რომელსაც ჩვეულებრივ ტარო ჰქვია, ხშირად აშკარა სიმპათიით ანსახიერებენ და თუმცა ის გამოკვეთილი კომიკური პერსონაჟი, ცოტა არ იყოს, უქნარა, ხარბი და თავხედი, ირკვევა, რომ, ამასთან ერთად, ჰქვიან, გონებამახვილი, მხიარული და კეთილიცაა. პატრონთან, შეჯახებისას იგი ხშირად გამარჯვებული გამოიდა.

კიოგენების სხვა პერსონაჟთა შორის ხშირად გვხვდება ბუდისტები: ბერები, რომელნიც დაცივის საგნად არიან ქცეულნი.

კიოგენთა დიდი ჯგუფი შუასაუკუნეებისდროინდელი ობივატელის წვრილმან ოჯახურ უთანხმოებებს ეძღვნება. ოჯახის წევრებს შორის უთანხმოება და კინკლაობა მრავალ კომიკურ სიტუაციას ქმნის. ფართოდ უჩვენებენ ქალის ცბიერებას და მამაკაცის მერყეობას, ეჭვიანი და ჭირვეული ქალისა და უდარდელი, ლოთი ქმრის შეჯახებას.

ჩვეულებრივ, კიოგენებს ნოოს თეატრის წარმოდგენების, იოკიოკუს პიესების შუალედებში ასრულებენ და როგორც ინტერლუდიებს, მათ ნოოკიოგენი (ნოოს თეატრის კიოგენი), ან აიკიოგენი (საშუალედო კიოგენი) ეწოდებათ. ზოგჯერ, კიოგენს ნოოს ერთ პიესაში პირველი და მეორე ნაწილის შუალედში ასრულებენ, სანამ მსახიობი სიტე კოსტიუმს იცვლის და პიესის მეორე ნაწილში ნოტო-ძიტეს იერით გამოსასველად ემზადება. არის შემთხვევები, როცა კიოგენების შესრულებელი მსახიობები ნოოს პიესებშიც მონაწილეობენ. ასე, მაგალითად: „ფუნა ბენკეი“, სადაც, ნოოს თეატრის მასშტაბების მიხედვით, ბევრი პერსონაჟი მონაწილეობს, მენავის როლს ყოველთვის კიოგენის ქანში დახელოვნებული მსახიობი ასრულებს.

კიოგენების რეპერტუარში შედის ამ ქანში ჩამოყალიბების პერიოდში შექმნილი (XV—XVI ს. ს.) ორას ორმოცდაათამდე პიესა. მათი ავტორთა უმ-

<sup>1</sup> დაწვრილებით შინაარსის ანალიზი და ცალკეულ კიოგენთა თარგმანი ახ. წიგნში: კიოგენი — იაპონური შუასაუკუნეობრივი ფარსი. შ. 1958.



რავლესობა უცნობია. კიოგენი დრამატული ფორმის დასრულებული ნაწარმია. მისი ენა სასაუბროა. რიკიოქუსა და კიოგენების კომბინირება ნოს სპექტაკლის სისავსეა იძლევა. კიოგენთა სასაუბრო ენა თითქმის იოკიოქუს პიესების ლიტერატურულ სტილს წარმოაჩენს. ყოფითი დიალოგების ჩართვა ხაზს უსვამს ნოს მუსიკალურ-სასიმღერო წარმოდგენათა დახვეწილ პარმონიულობას.

XVI საუკუნის ბოლომდე კიოგენთა ჩაწერა არ ხდებოდა. ისინი ზეპირად გადაეცემოდა მასწავლებლიდან მოწაფეს. სცენაზე დაშვებული იყო იმპროვიზაცია ხშირად. შემსრულებლის ხასიათისთვის მოსარგებად ტექსტს რამდენადმე ცვლიდნენ. XVI საუკუნის ბოლოს ჩაწერილ იქნა კიოგენთა სიტუეტები, ხოლო XVII საუკუნის ბოლოს გამოჩნდა შენიშვნებდართული მთლიანი ტექსტები, რაც უშუალოდ მათ დადგმას შეეხებოდა. ამგვარად, კიოგენთა ტექსტები, რომლებიც ამჟამად მოიპოვება, რამდენიმე საუკუნის მანძილზე მუშავდებოდა.

კიოგენთა რეპერტუარი რამდენიმე ჯგუფად იყოფა, რაც მათში მონაწილე ძირითად პერსონაჟზეა დამოკიდებული: პიესები ღმერთებზე (კამი-მონო), პიესები მსხვილ ფეოდალებზე (დაიმიო-მონო), პიესები ტარო მსახურებზე (ტარო-კამი-მონო), პიესები ქალებზე (ონნა-მონო); პიესები ავ ღმერთებსა და დემონებზე (ონი-მონო) და ა. შ.

მოგვეყვას რამდენიმე მაგალითი:

კიოგენების რეპერტუარში, პიესები ღმერთებზე (კამი-მონო) ოცდათხუთმეტზე მეტია. ამ ჯგუფის ტიპიურ კიოგენად „ფუკუ-ნო-კამი“ გვევლინება.

იძუმოს ცნობილ ტაძარში მიდის ორი მომლოცველი. საახალწლო ტრადიციული რიტუალისამებრ, ისინი ცერცვის მარცვლებს ფანტავენ შეძახილებით: „ბედნიერება ამ სახლს! ეშმაკი შორს!“ მოულოდნელად, მათ ნიღბიანი ფიგურა გამოეცხადება, რომელშიაც კეთილ ღვთაებას გამოიცნობენ. ეს არის ბედნიერების ღმერთი ფუკუ-ნო-კამი. იგი მომლოცველებს ღვინოს სთხოვს და სიამოვნებით სვამს მორთმეული თასიდან. მომლოცველები ფუკო-ნო-კამის ეკი-ახებთან, როგორ მოიპოგონ ბედნიერება და იგი მათ უბრალო პრაქტიკულ რჩევებს აძლევს: ადრიადად ადგნენ, მეზობლებთან არ იჩხუბონ, იყონ კეთილნი, სტუმართმოყვარე მასპინძლები, კარგი მეუღლეები (ქმრები და ცოლები).

პიესები დაიმიოზე (დაიმიო-მონო) თექვსმეტია. ამ ჯგუფის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი კიოგენია „ბუსუ“.

დაიმიო დროებით ტოვებს სახლს საქმის გამო. მისი არყოფნის უამს მსახურებმა ტკბილეულობა რომ არ შექამონ, უბარებს, თითქმის ყუთში საშინელ შხამს ტოვებს, რომელთან მიახლოებაც კი სასიკვდილოა. მარტოდ დარჩენილ მსახურებს ცნობისმოყვარეობა სძლევთ და იხედებიან ყუთში, შემდეგ სინჯავენ და მთელ ტკბილეულს ჭამენ. შინ მობრუნებულ დაიმიოს დიდი მხიარულება ხვდება. მსახურები ამის გამო, რომ მათ სიკვდილი ვერ ერევათ, ზეიმობენ.

კიოგენთა ყველაზე დიდ ჯგუფს ამ ქანრის საყვარელი გმირის, მსახურ ტაროსადმი (ტარო-კამი-მონო) მიძღვნილი პიესები შეადგენს. ასეთი პიესები რეპერტუარში 45-ია. ერთი მათგანია „სუო ოტოსი.“

დაიმიო-მოსალოცად აპირებს წასვლას და მსახურ ტაროს აგზავნის თავის ბიძასთან, რადა მოგზაურობის დროს თანამგზავრობა გაუწიოს. ბიძა ტაროს უარს ეუბნება, მაგრამ მოითხოვს ტარო თვითონ წაჰყვეს პატრონს. იგი ტაროს გულუხვად უმასპინძლდება. პატრონისთვის საჩუქრად წელზედა სამოს





სუოს ატანს და მსახური პატრონთან ბრუნდება. მთვრალი ტარო გზაზე ძლიერ მიბორძიკობს. მოთმინებაგამოღებული დაიმიო დაგვიანებულ ტაროს საძებრად გამოდის გზაზე და შეეჩეხება მას. მსახური იმდენად მთვრალია, პატრონის შეკითხვებზე აზრიანად ვერ პასუხობს. მაშინ, დაიმიო მასზე გახუმრებას გადაწყვეტს, გადამალავს ტაროს მიერ, ბიძის შემთხვევით დაკარგულ საჩუქარს და მასზე დაკისრებული დავალების შესრულებას მოსთხოვს. ტარო გაოცებული და დაბნეულია, ხოლო როცა პატრონი უხსნის, თუ რა მოხდა და, დაკარგულ შეკრულას უჩვენებს, ბრავმორეული ტარო ბატონს გამოუდგება და დაკარგული ნივთის დაბრუნებას მოითხოვს.

კიოგენტა რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს პიესებს ქალებზე (ჩინა-მონო). ამ ჯგუფში ოცდაშვიდი კიოგენი ითვლება. მათ შორის ერთერთი საუკეთესო პიესაა „ხანაგო“. ამ კიოგენის სიუჟეტი კაბუკის თეატრშიც გამოიყენა. მის საფუძველზე შეიქმნა ბრწყინვალე ყოფითი პიესა „მიგავარი ძაძენ“, რომელიც დღევანდელ კაბუკის თეატრში ერთობ პოპულარული პიესაა.

კიოგენ „ხანაგოს“ სიუჟეტი ასეთია: კიოტოს მხარეში მცხოვრებ ერთ ბატონს ჰყავდა სატრფო ხანაგო და ძალიან ეჭვიანი ცოლი. ერთხელ, ამ ბატონმა ბარათი მიიღო სატრფოსგან, გადაწყვიტა, სტუმრებოდა მას და ცოლს ატყუებდს, რომ ორი დღით საქმეებზე უნდა გაემგზავროს. დაეკვებულ ცოლი არ უშვებს. მაშინ, ქმარი აცხადებს, რომ გადაწყვიტა ჩაიკეტოს ოთახში, რათა ფიქრებსა და ლოცვებს მიეცეს. ქალი ამას ვერ უშლის. პატრონი ცოლისგან მალულად უხმობს მსახურ ტაროს, გადააქმევს თავის ტანსაცმელს და ტოვებს მლოცველის პოზაში, თვითონ კი ხანაგოსკენ მიიჩქარის. ეჭვიანი ცოლი სიცრუეს მალე იგებს, ლანძღავს და სცემს ტაროს, ხოლო შემდეგ ხდის ტანსაცმელს, იმავე ტანსაცმლით იმოსება, თვითონ, ჯდება მსახურის ადგილზე და ქმარს ელოდება. შეზარბოშებული ქმარი დილისთვის ბრუნდება. კმაყოფილი, რომ მისმა ეშმაკობამ გასჭრა, ჯდება ტაროს ტანსაცმელში გადაცმული ცოლის გვერდით და ხანაგოსთან პაემანის შესახებ დაწვრილებით უყვება. როცა სატრფოს ადარებს ცოლს, მის მიმართ არასახარბიელო შენიშვნებს აკეთებს. ცოლი ამას ვერ აიტანს, სწყვეტს მასკარადს და თავიქვიფნ ქმარს შეუპოვრად უსწორდება.

ონო-მონოს (პიესები დემონებზე) ჯგუფის კიოგენებში შედის ცხრა პიესა, რომელთა გმირები დემონები, ავი სულეები და მრისხანე ღვთაებები არიან. ამ ჯგუფის ერთ-ერთი პიესაა „კამინარი“.

ერთხელ, პროვინციელმა მკურნალმა, რომელსაც საქმეები ცუდად მიუღიოდა, საცხოვრებელი ადგილის გამოცვლა და ახალი პაციენტების მოზიდვა გადაწყვიტა. გზად ძლიერმა ქარიშხალმა მოუსწრო. მან უცებ დაინახა, რომ ქუხილის ღმერთს ღრუბლებზე ფეხი დაუცდა და საშინელი ჭექა-ქუხილით დაეცა მიწაზე. მკურნალი შიშისგან გახვედა. ხოლო ქუხილის ღმერთმა ბარძაყი იღრძო და მგრგვენავი ხმით ექიმს უხმობდა. სანამ მკურნალი ქუხილის ღმერთს ნაღრძობ ფეხს უხედა, იგი ბავშვივით ივლიანებოდა და ყვიროდა. პროკედურა რომ დამთავრდა და ქუხილის ღმერთმა თავი ჩანმრთულად იგრძნო, მკურნალმა გაწეული სამსახურის გასამრჩელო მოსთხოვა, მაგრამ ღმერთს ფულა არ გააჩნდა და მაშინ შეჰპირდა, რომ მიწას რვაასი წლით გვალვასა და წყალდიდობას ააცილებდა. ქუხილის ღმერთი მკურნალის ოსტატობაზე თავისი ალტაცების გამოხატვის შემდეგ, ისევ ღრუბლებს უბრუნდება.

კიოგენების რეპერტუარი, ნოოს რეპერტუარის მსგავსად, მკაცრადაა რეგლამენტირებული. მასში 250 კიოგენი შედის, რომლებიც კლასიკურად ითვლება.



და რაიმე ცვლილებებს თითქმის არ განიცდიან. მართალია, ამჟამად იაპონიაში ახალი კიოგენების შექმნას ცდილობენ, მაგრამ ისინი, როგორც წესი, რეტროსპექტიული სფეროდან ვერ გამოდიან და ამიტომ თეატრის რეპერტუარში არ შეაქვთ. ახლად შექმნილი კიოგენების სცენური ხორცშესხმის ცდები, ცნობილი მსახიობების ნამუშაო მანძისა და მიაიკე ტოკუროს სახელებთან არის დაკავშირებული. ისინი დგამდნენ ახალ კიოგენებს, მაგრამ განსაკუთრებული წარმატება არ მოუპოვევით და ეს ნამუშევრები თეატრის რეპერტუარში არც შესულა.

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ კიოგენის ქანრი ლიტერატორთა, თეატრალურ მოღვაწეთა, თეატრალური საზოგადოების ყურადღებას იპყრობს. ისევე, როგორც ხუთი საოკუნის წინათ, ნოსო თეატრის დადგმებისგან დამოუკიდებლად ხელახლა დაიწყეს კიოგენების, როგორც ცალკე ქანრის ნაწარმოებების წარმოდგინათა ჩვენება. ლიტერატორები და დრამატურგები ხშირად მიმართავენ ხოლმე იაპონიის თეატრის ამ ერთადერთ, სუფთა დრამატულ ქანრს.

ისტორიკოსთა და ლიტერატორთა კვლევითმა მუშაობამ შესაძლებელი გახდა ახლებურად შეფასებულიყო ამ ქანსალი იუმორით, ზოგჯერ კი მწარე სატირით აღსავსე, ცოცხალი ხალხური დრამის შინაარსის სიმდიდრე და ნათელი რელიეფი. ახალგაზრდა კიოგენები (კიოგენის მსახიობები) მიიღტივან თანამშრომლობა გააფართოონ თანამედროვე დრამის სინგეის მოღვაწეებთან. გადმოაქვთ რა სინგეის აქტიორული ტექნიკისა და რეჟისურის ცალკეული ხერხები, ცდილობენ შექმნან კიოგენთა შესრულების ახალი სტილი, რაც წარუშლელ შობაქიოილებას ახდენს თანამედროვე მაყურებელზე.

მეორე მხრივ, არცთუ იშვიათია, როცა სინგეის აქტიორები კიოგენის საშემსრულებლო ტექნიკის შესწავლას მიმართავენ, რათა აითვისონ გროტესკის ელემენტებითა და კომიზმით გაჯერებული სიტუაციების გადმოცემა, რაც როლის ჩვეულებრივი რეალისტური სურათის ჩარჩოდან გამოდის.

ნოსო თეატრის ხელოვნების ტრადიციების მსგავსად, კიოგენის ხელოვნების ტრადიციებიც შენარჩუნებულია სკოლებში, რომლებსაც ამ ქანრის უხუცესი ოსტატები ხელმძღვანელობენ. სიტყვა „სკოლა“ (რიუ) გაგებული უნდა იქნეს როგორც შემოქმედებითი მიმართულება, თუმცა კიოგენებში არსებულ ორ, ოკურასა და იძუმის არსებულ სკოლებს შორის სხვაობა გაცილებით უმნიშვნელოა, ვიდრე თვით ნოსო სკოლებს შორის.

ომისშემდომ პერიოდში კიოგენები, ისე როგორც ნოსო თეატრის ხელოვნება, არაერთხელ იყო წარმატებით დემონსტრირებული საზღვარგარეთ გასტროლების დროს.

ჩვენი ქურნალი ამთავრებს ლ. გრიშელიოვას წიგნიდან რამდენიმე თავის ბეჭდვას. იმედია, იაპონური თეატრის ისტორიით დაინტერესებული პირები ინტერესით გაეცნობიან ამ მონოგრაფიას რუსულ ენაზე.

შემოქმედის გზა

დავით კობახიძემ შემოქმედებითი ცხოვრება კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ დაიწყო. მოკლე ხნის მანძილზე ინტენსიურად მუშაობდა რეჟისორის ასისტენტად ცნობილ ქართველ რეჟისორებთან: შ. მანაგაძესთან („საბუღარელი ჭაბუკი“, „უკვალი თოვლზე“, „კითხილი ადამიანები“), ზ. შუღაძესა და შ. მარტაშვილთან („მანანა“), ლ. ესაკიასთან („ნიონა“), გ. მგელაძესთან („განთიადი“), ლ. გორდელაძესთან („ღევანა“), ლ. ლოლობერიძესთან („ერთი ცის ქვეშ“), ო. აბესაძესთან („ვარსკვლავთცვენა“). აქ მან თავიდანვე კარგად აუღო ალლო კინოს სპეციფიკას, გამოავლინა რა ტიპაჟების შერჩევის უნარი, მასობრივი სცენების გადაღების ორგანიზატორული ნიჭი, იჩინდა სხვა შემოქმედებით ინციპიტივას გადაღებების მომზადების დროს, ყოველივე ამან დ. კობახიძე რეჟისორობისათვის მოაშადა. ეს თვისებები მას შემდგომში გამოადგა რეჟისორული ხელწერის ჩამოსაყალიბებლად. კინოსტუდიაში გატარებული ექვსი წლის მუშაობის შედეგად პირველი კატეგორიის რეჟისორის ასისტენტი გახდა და თავისუფლად შესძლო მოსკოვის კინოინსტიტუტში სწავლის გაგრძელება. ამ დროს რუსთაველის თეატრში მ. თუმანიშვილმა განახორციელა პ. კოპოლტის „როცა ასეთი სიყვარულია“, რომელმაც დ. კობახიძეზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა და სამუდამოდ გადააწყვეტინა თეატრის რეჟისორობა, თანაც პროფესიის დაუფლება მხოლოდ მ. თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით სურდა.

ამიტომაც სამი წელი ელოდა მ. თუმანიშვილის მიერ ჭგუფის აყვანას. ამაში გარკვეული რისკიც იყო, ვინაიდან წარუმატებლობის შემთხვევაში, რამდენიმე წელიწადი უქმად გაცდენილი აღმოჩნდებოდა. ახალგაზრდულმა მოხდომებამ მაინც თავისი გაიტანა და ოცნებაც აისრულა. სტუდენტობის წლებიც საინტერესოდ წარიმართა, ვინაიდან მაშინ, იშვიათი იყო სტუდენტის მიერ პროფესიულ სცენაზე ოთხი სექტაკლის — ა. სამსონიას „ჩემი შვილი სიმონის“, ნ. სისაურისა და ვ. ბარათაშვილის „კაფე „პარნასი“ იხურება“, შტეინისა და კუზნეცოვის „ცოლიანი საქმროს“, ვ. კანდელაკის „სარეველას“ განხორციელება. ამიტომ გასაკვირი აღარ იყო, როდესაც დამთავრებისთანავე ახალგაზრდა რეჟისორი ზუგდიდის თეატრის მთავარ რეჟისორად დანიშნეს ეს პერიოდი ხასიათდება რეჟისორული ექსპერიმენტული ძიებებით, ვინაიდან სექტაკლის მხატვრულ სახეს, ამა თუ იმ სცენის ეფექტურ გადაწყვეტას უნდა წარმოეჩინა დადგმის სრულყოფილება და ნაწილობრივ დაეფარა არტისტული ძალების სისუსტე. ამასთანავე, ეს იყო თვითდამკვიდრების საშუალება და საკუთარი ხელწერის ჩამოყალიბების ცდები, რაც ნიშანდობლივია დამწყები რეჟისორებისათვის.

აქ გეწადის „წმინდანები ჭოჭოხეთში“ რეჟისორობა ვაიასრა როგორც პოეტური სანახაობა, სადაც გმირთა სახეები განიხილებოდა როგორც ტრაგე-





გიჟულ გარემოში მოხვედრილ ადამიანთა ლირიკული აღსარება. წინა პლანზე წამოიწია პერსონაჟთა სულიერმა სიფაქიზემ, რომელსაც ისინი განსაცდელისას ინარჩუნებდნენ. ამიტომაც სიყვარულისა და მეგობრობის გრძნობა ორმაგად მწვავედ აიხსნა მათ ურთიერთობებში და აქედან გამომდინარე, აქტუალურად აუღერდა რწმენის მოტივი. რეჟისორული ჩანაფიქრით, ეს იყო სპექტაკლი-მიტინგი, რომელსაც ახალი თაობა დაღუპულ მეტრძოლთა ხსოვნას უძღვნიდა. ამ პრინციპმა განაპირობა წამყვანის შემოყვანა და საკონცერტო სტრუქტურაც. თანამედროვეობა სამი მდვიოლინე ბიჭით იყო წარმოდგენილი, რომლებიც მთელი მოქმედების მანძილზე სხვადასხვა სცენაში მონაწილეობდნენ. დასაწყისში ისინი აცხადებდნენ ავტორის გვარსა და პიესას, სთხოვდნენ მაყურებელს ფეხზე ადგომით პატივი მიეგოთ დაღუპულ გმირთა ხსოვნისათვის. განსაკუთრებული ღირაზებითა და დრამატიზმით გამოირჩეოდა მირიანის დიალოგი დაღუპულ მეგობრებთან. ეს სცენა კინოეკრანის წინ თამაშდებოდა, რომლის უკან მდვიოლინეს სილუეტი ჩანდა და ნაღვლიანი მელოდიით შესაფერ განწყობილებას ქმნიდა. ფინალიც ორიგინალურად იყო გადაწყვეტილი, საქართველოს სხვა თეატრებში დადგმულ სპექტაკლებში პიესისეული ვარაიანტი ყველგან შეიცვალა, დ. კობახიძის გადაწყვეტით კი, ავტორისეული ჩანაფიქრი უცვლელი დარჩა. მოქმედების ბოლოს მტრის აღსაა გადაჩენილი გმირები ციხეში აღმოჩნდებოდნენ, რომლის გიხობებსაც მდვიოლინეები ხსნიდნენ და ამით წარმოისახებოდა ახალი თაობის მიერ უღანაშუალოდ რეპრესირებულითა რეპრეზენტაცია, რომელიც იმუამინდელ ნაბჭურ წყობაში მიმდინარეობდა და აქტუალურადაც აუღერდა.

ლული რ. კაუგვერის „სახელები“ უმადლესი ზომია“. ეს პიესა დ. კობახიძემ სადიპლომა სპექტაკლად წარმოადგინა თელავის თეატრში. ზუგდიდის ვარიანტი დიდად განსხვავდებოდა, ვინაიდან ამ პერიოდში აქტიურად მიმდინარეობდა რეპლიკაციები, ფარდა აეხად იმას, რაც ადრე ტაბუდდებული იყო. ამას მოჰყვა მოვლენათა გადაფასება და ადამიანთა ქმედებების კრიტიკულ-ფსიქოლოგიური ახსნა, ამიტომაც ამ ღრმა ფსიქოლოგიურ დრამაში რეჟისორისათვის მთავარი აღმოჩნდა რწმენით გამოწვეული ტრაგედია, ერთნი რომ წლობით დალატობდნენ საკუთარ თავსა და ადამიანობას, მეორე, პატიოსანმა ნაწილმა ვერაფრით ვერ დაიცვა თავი და ჩათრეული აღმოჩნდა სარგბრციო მექანიზმში. პიესაში მოქმედება ორი დროის — ომისა და თანადროულობის განზომილებაში მიმდინარეობდა. ამან რეჟისორს საშუალება მისცა თამაშად გამოეყენებინა რეტორიკული გადასვლები. რაც სიბელიუსის „ნაღვლიანი ვალის“ აკომპანიმენტის ფონზე მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიურ განცდებს რელიეფურს ხდიდა.

ა. აბშილაძას „მარუხის ტრაგედია“ რეჟისორული გადაწყვეტით პეროიკული სიმღერა იყო, რომელსაც ახალგაზრდა თაობის მსახიობები წარმოადგენდნენ. ისინი ერთი კუთხით უყურებდნენ ომის თემას და რომანტიკულ დამოკიდებულებას აუღენდნენ მისხამი. სუსტი დრამატურგიის გამო, დ. კობახიძემ სპექტაკლში ჩართო ხალხურ საგმრო ლექსები, რაც ორგანული გახდა წარმოდგენისთვის.

ომის თემისადმი ასეთი ემოციური დამოკიდებულება შემთხვევითი არ ყოფილა. დ. კობახიძემ ბავშვობა სწორედ ომის ატმოსფეროში განვლო, სადაც ერთმანეთს ენაცვლებოდა გაჭირვება და იმედი, დაღუპვის ცნობით გამოწვეული ადამიანთა დრამატული გან-

იგივე სულიერებით იყო გამსჭვავ-



ცდები და გადაარჩენილთა დაბრუნებას განცდილი სისარული. ამასთანავე კინოსტუდიაში მუშაობისას იგი თვითმხილველი აღმოჩნდა რეაბილიტირებულთა ნაამბობებისა, რითაც მისთვის უცნობი საზიარო გადაიშალა. კონკრეტულ ადამიანთა ბედზე მისთვის ნათელი გახდა, ერთნი რატომ ინარჩუნებდნენ მორალურ სისხეტაკებს, მეორენი კი გადასარჩენად რატომ მიდიოდნენ ზნეობრივ კომპრომისზე. რეჟისორული თვალთხედვით, აღნიშნულ მოტივთა შეჯერებაში სპექტაკლებს თავისებური ელემენტები განწყობილება მიანიჭა, რომელიც გულწრფელობით მყურებელს გულგრილს არ ტოვებდა.

1970 წლიდან დ. კობახიძე სამუშაოდ ტელევიზიაში გადადის, პარალელურად ვ. აბაშიძის „სახ“. მუსკომედის თეატრის რეჟისორია. აქ მან განახორციელა „სტუმარი და მასპინძელი“ (ლიბრეტო რ. რაჭმადის, მუსიკა შ. ჯოჯუასი) და „წევით ასწიეთ მზე“ (ლიბრეტო მ. ფოცხიშვილის, ნ. ლორთქიფანიძის, დ. კობახიძის). ამავე პერიოდში, მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში დადგა ვ. კანდელაკის „მიაი წყნეთელი“, რომელიც ორიგინალური გადაწყვეტილი გამოიჩინდა. პერიოდული დრამა ს. თაყადასაგლო ჟანრით იქნა წარმოდგენილი. ამან გმირთა სახეებშიც ვარკვეული კორექტივები შეიტანა. გონებალუნი ბატონი ზრდიომა, დაჩვენოილმ კაცმა შეცვალა. მაგრამ ამავე დროს ეკვეთებოდა მისი სულიერი დეგრადაცია რამაც მუქთახორად აქცია. საგრძნობი ცვლილება განიცადა ჯენლის სახეცაც. მისი დრამა იმაში იყო, რომ თავის თანატოლს მტრად ევლინებოდა. ამიტომ სასაკულო სიტუაციებში აღმოჩენაც უნებლიედ ხდებოდა. ანლიურად იქნა გააზრებული მიაის სახეც პიესისეული ეპიზოდური მოხეცე ქლის სახე. მიაის მეორე პლანად იქცა, ხალი მისი ჩივილი ქალის ბედზე, მიაის გამ-

ზოგადებულ ხასიათზე მიუთითებდა. ნაიდან ეს იყო დამშვიდობება მისი მორალური მომავალთან. ამიტომაც სპექტაკლში საზგახმულად ჩანდა ქალის ეს დრამა.

მოგვიანებით კინორეჟისორმა რ. წიქიძემ მას შესთავაზა ტელეფილმის გადაღება რ. იოსელიანის „როცა სიყვარული მოვას“ მიხედვით. სცენარზე მუშაობის დაწყებისას კი სოსოშის თეატრის მთავარი რეჟისორობა შესთავაზეს დ. კობახიძემ თეატრის სიყვარულით კვლავ მიატოვა კინოსაზიარო. მას კრგად ესმოდა დაკისრებული პასუხისმგებლობა, ვინაიდან იმჟამად თეატრში დრამა კონკლიქტური სიტუაცია ყო შექმნილი. ამიტომ მისთვის ამ ურთიერთობათა რეგულირება უფრო აბებითი აღმოჩნდა. მან მორიგე რეჟისორებს საშუალება მისცა ამორჩილთ პიესები და დეკავიბინათ საუკეთესო ძალები. ხოლო თავად სკოლდებულთ თემატიკის პიესათა დაგებით შემოაოარგლა. ერთ-ერთ უმთავრეს ამოცანად დაუხაქმებელ მსახიბთა დაკავება ჩათვალა, რამაც წარმართა მანამდე თეატრში მყოფი, მაგრამ მაყურებლისათვის უცნობი ნიჭი მსახიობები ამ ორმა მომენტმა თაქიორად გამოიჩინა მისი მთავარი ამოცანა განხორციელობინა მრავალი პიესის დადგმა. კორისპონდენცისათვის ეკვემულ ინტერვიუში დ. კობახიძემ 10 საოცნებო პიესა ჩამოთვალა, რამეგებიც ვერ დადგა. სამაგიეროდ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოშენტი აღმოჩნდა სარეპორტაჟარო მოდელის შექმნა. თორა ერთსა და იმავე დროს სხვათაგან მანრის პიესები განხორციელოდებოდა. ეს კი სკოლის წარმატებას შეუწყობდა ხელს. ვინაიდან არათუ იოლი იყო საბალ სპექტაკლთა ხშირი დადგმა.

შემოქმედებითი თვალსაზრისით, დ. კობახიძის ყურადღება ძირითადად სემ-



სახიობო ხელოვნებას მიეცა და უკანა პლანზე გადავიდა ცალკეული რეჟისორული ეფექტების მოშველდება. მთავარი გახდა გმირთა სულიერი განწყობილების გადმოცემა, რომლებიც ამავე დროს მოაზროვნე პიროვნებებადაც წარმოგვიდგებოდნენ. აქედან გამომდინარე, რეჟისორი ფსიქოლოგიურად აანალიზებდა ადამიანის ადგილს, მის როლს ცხოვრებაში, მოცემული გარემოსა და კონკრეტული დროის გათვალისწინებით, რაც დადგმებს თანადროულობის იმპულსს მატებდა. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, როცა პირველ სექტაკლად ნ. ლემბაძის „საბრალდებო დასკვნა“ აირჩია. ექსპოზიციაში კედელზე დიდი წარწერა ეკიდა ავტორისეული სიტყვებით: „ადამიანი ფრესკა არ არის, რომ ერთ სიბრტყეზე შეხედო. მას როგორც ქანდაკებას იმ კუთხიდან უნდა უშინრო, საიდანაც უკეთესად იშორება“. ამ ლიტმოტივის პოეტურად წარმოსახვამ რეჟისორს შესაძლებლობა მისცა გამოეკვეთა პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური ჯანწყობანი და სულიერი განცდები. ამან სახიერი გახადა კაცთმოყვარეობისა და ჰუმანიზმის პრინციპებზე აგებული პიესისეული დედააზრიც. ხაზი გაესვა იმ გარემოებას, რომ ეს დამნაშავეებიც ადამიანები იყვნენ. ეს ვითარება სახიერად ჩანდა დევიდარიანის მიერ ნუნუ ექიმისათვის წაკითხულ ლექსში, რომელიც ესპანური დრამატული მუსიკის თანხლებით მიდიოდა. შემდგომ სცენაში არავის არ ეძინა. მათ სულშიც ყოფილა ადამიანური გრძნობები. თითოეული გმირის ცალკეული განათებაც ამის წარმოჩენას ემსახურებოდა. ასეთივე განცდას იწვევდა სცენა, როდესაც პატიმრებს ფანჯრიდან ბავშვების ურჩამული შემოესმებოდათ ხოლმე, ამას სადღის სცენა მოსდევდა, რომლის დროსაც ნაჩხუბარი პატიმრები, თითქოს უბოდიშებდნენ კიდეც ერთმანეთს და უფრო ლირიკულად ეხილდნენ.

ბაზე დგებოდნენ. ამ თითქმის უსწრეს სცენაში ისინი თავიანთ ბედსა და გარეთ დარჩენილ ახლობლებზე ფიქრობდნენ, წამიერად ზნეობრივ ნორმებს უბრუნდებოდნენ.

3. დარახელის „კიკვიძეში“ რეჟისორისათვის მთავარი იყო გმირის ახალგაზრდულ შემართებასთან და ოცნებებთან ერთად 23 წლის ბიჭის პიროვნული დრამა ეჩვენებინა, რომელიც ექსტრემალურ ვითარებაში აღმოჩნდა. ეს დრამა ადამიანური განცდები პიესაში არ არის. ამიტომ, სექტაკლში ჩართული იყო ნაწყვეტები იმ პერიოდის პრესიდან. კიკვიძის გამოსვლებიდან, აგრეთვე თანამებრძოლთა მოგონებებიდან. გმირის მებრძოლ სულისკვეთებასთან ერთად მსახიობი ს. პაქოკია, რეჟისორული ჩანაფიქრით დაძაბულად გრძნობდა თავს შილინთან, ხოლო ელიზავეტასთან უფრო დაბნეულობა იკვეთებოდა. კიკვიძის ასეთმა მრავალმანაინად წარმოდგენამ მის პიესისეულ ცალსახა ჰეროიკულ ხანეს ლირიკული ელფერი შემატა. ამ მრავალჭერ დადგმულ პიესაში სიახლის შემოტანამ და გმირთა ქმედითუნარიანობამ, განპირობა 1975 წელს ჰეროიკული სექტაკლების საკავშირო კონკურსში პირველი პრემიის მინიჭებაც.

ლ. ზორინის „ვარშავული მელოდია“ დ. კობახიძემ თეატრის ფოიეში, პირობითი ფორმით, თითქმის უდგოკრაციოდ დადგა, რომლის მოქმედებაც შოპენის მუსიკის ფონზე მიდიოდა და კოლორიტულად ხაზს უსვამდა ინტიმურ გარემოში გმირთა ლირიკულ საწყისს. ტრადიციული სცენის მოშლამ და გმირთა პირისპირ აღმოჩენამ მაყურებელთან მოქმედებას მეტი დამატებლობა და ემოციურობა შესძინა. გმირთა ხასიათების რითმული განვითარება გარეგნულ პლასტიკურობასთან ჰარმონიულად შერწყმული აღმოჩნდა, რამაც ლირიკული ნიუანსები უფრო გამოკვეთა.





ასეთ ატმოსფეროში დინამიკურად აი-  
სახა ორი პერსონაჟის ცხოვრებისეული  
სურათები. საშემსრულებლო ანსამბლიც  
საინტერესოდ გამოიყურებოდა. პოლო-  
ნელ ჰელას აფხაზი მსახიობი ს. აგუშა  
ასრულებდა, ვიქტორს — ს. პაქკორია.  
ამ შემთხვევაში ს. აგუშას ქართული  
აქცენტი ბუნებრივად უღერდა და გა-  
უცხოებას არ იწვევდა. თავისთავად  
ასეთი ორეროვანი შემადგენლობა, მა-  
ყურებლისათვის უფრო ახლობელს  
ხდიდა სპექტაკლის პრობლემას. ვინაი-  
დან რეჟისორმა მთავარი ყურადღება  
ომის თემიდან შეყვარებული წყვილის  
სულიერი სიახლოვის გამოსახვაზე გა-  
დაიტანა, ამიტომ სპექტაკლი ქვეცნობი-  
ერად მოუწოდებდა, იმხანად ოდნავ შე-  
სამჩნევი ქართულ-აფხაზური დამაბუ-  
ლოების სიყვარულით, ურთიერთპატივი-  
სცემითა და ურთიერთგაგებით შენელებ-  
ბისაკენ.

მ. შატროვის „სახვადიო ამინდი“ სა-  
წარმოო თემაზე შექმნილ პიესად მიიჩ-  
ნეოდა. დ. კობახიძემ კი მასში სასოწა-  
რკვეთაში ჩავარდნილ ადამიანთა დრამა-  
ტული ბედი დაინახა. სპექტაკლში  
მთავარ საკითხად გამოიკვეთა აზრი,  
რომ თითო-ოროლა წესიერ პიროვნე-  
ბთა არსებობა ხელს უწყობდა საზოგა-  
დობრივი განვითარების წინსვლას. პი-  
ესის სიუჟეტი სავტომობილო ქარხნის  
მუშაობის ფონზე იშლებოდა, სადაც  
საიუბილეო ნომრის მანქანას სათანადო  
შესაძლებლობების უქონლობის გამო  
ვერ უშვებდნენ. ამ კონფლიქტის ნა-  
დაგზე ერთმანეთს ხვდებოდნენ სპეცი-  
ალურად ჩამოსული ცკ-ს განყოფილე-  
ბის გამგე და ქარხნის გენერალური  
დირექტორი. ეს სცენა რეჟისორმა პარ-  
ტერში გადაიტანა, სადაც პარტიულა  
მუშაკის ფრანკს: „ჩვენ ხელის ცეცე-  
ბით მივიწვევთ წინ ამ დაბურულ ტყე-  
ში და არ ვიცით რა გამოვა აქედან,  
განსაკუთრებით წარმოებაში“ საზოგა-  
დობრივი რეზონანსის ძალა ემატებო-

და და მაყურებელს მოვლენათა კრებულში  
კულად აღქმისათვის განაწყობდა.

3. შუკუნიის „ენერგიული ადამიანე-  
ბის“ დადგმისას რეჟისორს არ აინტე-  
რესებდა გმირთა ლოთობის ჩვენება,  
ვინაიდან ეს საკითხი ქართულ საზო-  
გადობაში არ არსებობდა. სპექტაკლი  
დადგმული იყო იმ მიზნით, რომ ის ენ-  
ერგიული, თანამდებობის მქონე ინტე-  
ლიგენტი ადამიანები, როგორ ფანტაზ-  
დნენ თავიანთ შესაძლებლობებს უაზ-  
რო დროსტარებაში. ამდენად იყო მათი  
ბედი დრამატულიც. სპექტაკლში სანა-  
ხვროდ კინო იყო გამოყენებული. სცე-  
ნაზე ტრაპეციის ფორმის ეკრანი იდ-  
გა, რომელზეც გმირები სცენის გარეშა  
ცხოვრებით ჩანდნენ. ეკრანი აგრეთვე  
საშუალებას იძლეოდა ყურადღება გა-  
მახვილებულიყო და მსხვილი პლანით  
წარმოჩენილიყო მათი განწყობილებე-  
ბი. ცალკეული ფსიქოლოგიური ნიუ-  
ანსები და ვიზუალური დეტალები.  
სცენისა და ეკრანის მონაცვლეობა აგ-  
სებდა და საბიერს ხდიდა პერსონაჟთა  
ხასიათებსაც და მათი მოქმედების მი-  
ზეზებსაც, რაც ასე ორიგინალურად  
აღწევდა მაყურებლამდე.

ა. დიუმას „სამი მუსკეტერის“ (რე-  
ხელის ინსცენირება) დადგმით დ. კო-  
ბახიძემ შექმნა დინამიკური, მუსიკალ-  
ური და კოსტუმების ფერადოვანი წა-  
რმოდგენა. მაქსიმალურად გამოყენებ-  
ული იყო სცენოგრაფიული საშუალებე-  
ბები და მოქმედებაც საოცარ რიტმში  
კიბებზე, თაღებსა და თეჯირებთან თა-  
მაშდებოდა, რაც მსახიობთა თამაშს  
მეტ სილალეს ხქენდა. ამ ზედმიწევნით  
თეატრალურ სანახაობაში დაკავებული  
იყო მთელი დასი და იმპროვიზაციის  
არანვეულებრივი საშუალებათა გამო-  
ყენებით ბევრი მსახიობის ინდივიდუა-  
ლური შესაძლებლობები გამოჩნდა. ამას  
ხელი შეუწყო იმ გარემოებამაც, რომ  
დასმა იცოდა მაყურებლის დამოკიდე-



მუშაობა ამ ნაწარმოებშია და ტექსტის იაფფასიანი იმპროვიზაციით სასურველ შედეგს ვერ მიაღწევდა. ამიტომაც იმპროვიზაცია თავად გმირთა მოქმედებაში იბადებოდა, რაც მაღალმართულ განვითარებას მომდევნო სცენის მიზნად დასწავლიდა. ამ თვისებისათვის გამოიყენებოდა სპეციალური რეპერტუარი, რომელიც ყოველი ახსენების მათხრობისას იხილავდა, კარგად ხსენებდა შემოქმედს.

76 წლიდან დ. კობახიძე კვლავ მუშაობდა კომედიის თეატრში, სადა განაგრძობდა შემდეგი დადგმები: „ქარაბაზს ქალი მოჰყავს“ (ლიბრეტო ა. გუგუშვილის, მუსიკა შ. ძილოვაშვილის) და „მეზობელი კარისაო“ (ლიბრეტო ა. შალვაშვილის, მუსიკა შ. მიხაილავის). შემთხვევითი არ არის, რომ რეჟისორი ყოველთვის ეძებდა საკუთარი შესაძლებლობების გამოვლინებას ამ თეატრში, რომლის მდიდარი გამოცდილებითი ხერხები ყოველთვის ხელს უწყობდა მიაჩნია, რომ ქართული მუსიკალური კომედია უაღრესად ეროვნული და ლაღია. ამასთან იუმორში გაჭრეული უსაზღვრო პირობითობა, ადრევე გამოვლინდა, პლასტიკა განუყოფელი მხედრობის მიღწევის ს. შუალეობას ქმნიდა. ს. სანჭუხაძემ, ამ მიზნის მისაღწევად არასოდეს იყო სათანადო პირობები. ს. სპექტაკლიდან არც ერთი საკუთარი სურვილითა და შეხედულებით არ განხორციელებულა. ამ მოლოდინში მყოფი რეჟისორი რუსთავის თეატრში გადაიყვანეს, სადაც ამ ნოსტალიგიას ორი სპექტაკლი „ჩარლის დეილი“ და „ორი დღე პოლკოვნიკის ცხოვრებიდან“ უძღვნა.

რუსთავის თეატრში დ. კობახიძეს საშუალება მიეცა მთელი რეჟისორული გამოცდილებით მოეხდინა ვიზუალური და სახასიათო ოსტატობის შინაგანი ნორმების მაღალმხატვრულად შერწყმვა ანტიკომ ყოველი სპექტაკლი ახსენების მათხრობის შემოქმედებითი თავისუფლებით

ბით გამოირჩეოდა და შიდამხატვრული ამოცანების რეალიზაციას წარმოადგენდა.

კომუნისტური რეჟიმის პირობებში ღიბი გაბედულება იყო შ. დადიანის „გვირგვინიანების ოჯახისა“ და ვ. კანდელაკის „დრო 21 საათის“ მისეული იტალიკაციით დადგმა. დამეტრედიურად სწინააღმდეგო ლიტმობასვედნივე უკეთეს ორივე სპექტაკლს ეროვნული თვითშეგნების საკითხი აერთიანებდა. რეჟისორის „გვირგვინიანების ოჯახისა“ ანტიტეზებმა ეჭვებისა ქართული დარღვივებით, წამსვლურებით დაქცეული ქვეყანა, როგორ იმედება იგი სატარ-პატარა დანაწევრებულ კაცს ებადებს პრაცესი მიმდინარეობდა. ძველმოხელი გვირგვინიანების ოჯახის ნკრევის ფონზე, რომელიც ნაკრებზედა ქართული ეკლესიის ნაწარმებზე წამოხსენებული ვკარების მათხროვნული სიმდიდრის დანაწილებით. გამოკვეთულ ეჭვა საინტერესოდ მიგნული მეტაფორებიც თავადუნაურთ: მარკლას ოჯახის სცენაში ქართული ცეკვის მცოდნე მხოლოდ რუსი გონივრად აღმოჩნდებოდა, ანდა ქართული კლასიკის ჩვენების სცენაში, მათ უკან მდებარე რუსი ჯარისკაცი იდგა და ყოველ მოქმედებას აკონტროლებდა. რეჟისორი თანმიმდევრულად წარმოსახვდა, თუ როგორ დაშალა პატრიოტული გარემო, მომხდებელი, მინ-მედლებსაქენ სწრაფვამ გვირგვინიანების ოჯახიც და ეროვნული ერთობაც. ამას ამოიქმედებდა მოქმედების ნერვიული რიტმი, რომელიც თანდათან ფერმკრთალდებოდა და კვდებოდა.

ვ. კანდელაკის „დრო 21 საათის“ საპირისპირო მათხრობი ამოძრავებდა. საერთო გასაქიბის უკან, როგორ იკვრება ერთ ერთ უზარმაზარ ენერგიად, რომელიც ბევრად მაღლა დგას რელიგიის, პოლიტიკისა და სოციალურ დაჯიუფებისგან. მთელ მოქმედებას გენერაციის



თავგანწირვის მოტივი სდევდა, რომ-  
ლებმაც საკუთარი ტრაგიკული და-  
სასრული წინასწარ იცოდნენ მოქ-  
მედების თანდათან გამძაფრებასთან  
ერთად ყოველივე ფინალისაკენ ერ-  
თიანდებოდა. 80-იან წლებში და-  
წერილ პიესაში ცვლილებების შეტა-  
ნით მიჩქმალული პატრიოტული გრძ-  
ნობები წინა პლანზე წაჰოვიდა. ჩამატა-  
ადრე აკრძალული საგანგებო ინფორმა-  
ციები, რომლებიც ნათელს ჰფენდნენ  
გენერლების საქმიანობას. გრძელი ვი-  
რის თამაშის მავივრად მთელი სცენის  
სიგრძეზე გაშლილ მაგიდასთან გენერ-  
ლები, საქართველოს რუკაზე დაურდ-  
ნობილნი, სამშობლოს გადარჩენაზე  
ბჭობდნენ. ეფექტური იყო სცენაც, სა-  
დაც საქართველოს ორადგაყოფილი  
რუკის შუაში მდგომი ნ. შორაძანის  
სიტყვა საქართველოს გაერთიანების  
შესახებ ანდერძად აღიქმებოდა.

შემდეგ ორ სპექტაკლში რ. იბრაგიმი-  
ბეკოვის „უამი ჭეშმარიტებისა“ და  
ი. ღრუცეს „წმიდათაწმიდაში“ რეჟის-  
ორმა შეგნებულად თქვა უარი ვარგ-  
ნულ ეფექტებზე. მოქმედებაც სადად  
და გამარტივებულად მიმდინარეობდა,  
სადაც ღრმა ფსიქოლოგიურ ატმოსფერ-  
ოს მსახიობთა ინდივიდუალური ოს-  
ტატობის გამოვლინებით მიაღწია.

დ. კობახიძეს ყოველთვის იტაცებდა  
საშუალო ადამიანების თემა, რომლებ-  
საც თავიანთი ტკივილი, ბედნიერება,  
მწუხარება ჰქონდათ. ისინი შეძლების-  
დაგვარად იბრძოდნენ პირადი ცხოვ-  
რების მოსაწყობად, რომელიც ლოკა-  
ლურ წრეში მთავრდებოდა. ამიტომაც  
დადგა თ. ბაძაღუას „რეჟივინი ვერცხ-  
ლის ქორწილისათვის“ და ა. ხულააკაუ-  
რის „ტალღები ნაპირისკენ მიისწრაფ-  
ვიან“. მათი პერსონაჟები ჩუმად, უპ-  
რეტენზიოდ ცხოვრობენ. სირცხვილი  
სისუსტის გამო, იძულებულნი არიან

კომპრომისზე წავიდნენ და ამბობენ  
ლაში მარცხდებიან კიდევაც. მათ  
ცხოვრება დასახული სურვილისამებრ  
არ შედგა.

თავისი შემოქმედების მანძილზე  
დ. კობახიძემ ყველა ჟანრის პიესა გა-  
ნახორციელა. მის ყოველ სპექტაკლში  
იყო თითო-ორი აქტიორული სახე,  
რომლებშიც მსახიობები თავიანთი შე-  
საძლებლობების ახლებური გახსნით  
ვაშორჩეოდნენ. ამ მხრივ აღსანიშნ-  
ვია: ღრმად ტრაგიკული ნექტარინა  
გვირგვლიანი — ამაყი, გოროზი, მო-  
აზროვნე, ბედისწერაგაცნობიერებული  
ქალი ლ. შოთაძის შესრულებით. ანდა  
ო. სეთურიძის ჩუმი, ქვეყნისათვის  
თავგანწირული მანიაზვილი. შ. სანი-  
ტლაძის კომედიური ბაბს ბაბერლი  
„ჩარლის დეილა“, ლ. ფილფანის ნა-  
ღვლიანი, უიღბლო ლირიკული იაკობი  
„წმიდათაწმიდა“, ი. ხობუას ფანტას-  
მაგორიამდე მისული, ღრმად კომედიუ-  
რი ვენერა და თ. დაუშვილის ექტ-  
რავაგანტული პოლოკონიკი („ორი დღე  
პოლოკონიკის ცხოვრებიდან“) და სხვა.

დ. კობახიძე დღესაც ნაყოფიერად  
განაგრძობს პედაგოგიურ მოღვაწეობას,  
რომელიც 1976 წლიდან დაიწყო შ. რუ-  
სთაველის სახ. თეატრისა და კიწოს სა-  
სტემწიფო ინსტიტუტში მსახიობის ოს-  
ტატობის კათედრაზე. 1988 წლიდან არ-  
ის ღრამის ფაკულტეტის დეკანი. გა-  
სულ წელს მიენიჭა პროფესორის წო-  
დება. იგი მარტო პრაქტიკოსი რეჟი-  
სორი არ არის, 1988 წელს წარმატებ-  
ით დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია  
თემაზე: „პროლოგ სამხატვრო თეატრის  
პრინციპების დამკვიდრებისათვის ქაჩ-  
თულ სცენაზე“, რომელიც საინტერე-  
სო თეორიულ გამოკვლევას წარმოად-  
გენს. ასეთი მრავალმხრივია დავით კო-  
ბახიძის შემოქმედება.



ნანა ლვინიფაძე

## საიამზეო საბალოგელი

...მაშინაც შემოდგომა იყო, 1945 წლის შემოდგომა. მერვე-მეცხრე კლას-  
 ლები ვიყავით.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის გარდაცვალების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ  
 ნოდარ ჩხეიძის დადგმაში (სცენარი ილია გეგეჭკორისა), ჩვენი ომისდროინდელი  
 მაყვალა შამათაეა — ეკატერინე, ულამაზესი თინა იზაშვილი — მანანა ორბელი-  
 ანი, შართა — ლატაგრა დვალაძე, მშვენიერი იამზე ტყავაძე — მაიკო ორბელიანი.  
 ეს იყო მისი საფერი და ალბათ, პირველი როლიც...

მანანა ორბელიანის სალონში „თავადის ასულებს“ ავთანდილობდნენ „თავა-  
 დიშვილები“: თამაზ ფერაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, გურამ სალარაძე, ვახტანგ (ვათა)  
 მოსიძე, გოგი გამსახურდია, გივი ვლადიმერაშვილი, დოდია...

მე წყდება ძაფი... ეს მახსოვს კარგად: ტატოს მოლოდინში ქლერდა მისი  
 ლექსები... მის ნაცვლად კი მოვიდა მაცნე: ტატო გარდაცვლილა...

(ეს ლექსი ღმინათევი, ძილიდან გამოტანილი, როგორც სიზმარი)...

მწიფობა — ღვინობისთვის 15

1994 წ.

„შენ იყავი ლექსის გიჟი,  
 ლოცულობდი იაზე...  
 ნაგარევეში კოშკის ნანგრევს  
 აწერია —

იამზეი...

შენ იყავი ორეული  
 ორბელიანთ ასულის  
 ბავშვობაში მოახერხე  
 გაცოცხლება წარსულის...

მძივი გაწყდა, გაიფანტა,  
რალაც ცუდი ვიაზრე:  
თურმე მამცნო — წასულაო  
ჩვენგან ჩვენი  
იამზე!...

მიითვალე ლექსი ლოცვად  
შემოდგომის იაზე, —  
მოგონების ნანგრევებზეც  
აწერია —  
იამზე!..

მცხეთობა —  
სვეტიცხოვლობის ღამე. 14.X.

### დილის მინაწერი:

...ვინ რას ელის  
— ბედისაგან, —  
წყალობას თუ  
გამორჩენას?  
გაზაფხულზე შენი ნახვა  
შგავდა  
ფიფქის  
გამორჩენას...

### შ ა ლ ო ბ ა

საქართველოს რესპუბლიკის თეატრის, მოსიკისა და კინოს სა-  
ხელმწიფო მუზეუმი დიდ მადლობას უხდის ბატონ სიკო ვადაჭკო-  
რიას. მან ჩვენს მუზეუმს საჩუქრად გადმოსცა საქართველოს თე-  
ატრალური ცხოვრების ამსახველი დიდი რაოდენობის ფოტომა-  
სალა.

კოლექტივის სახელით  
მუზეუმის დირექტორი

ა.ლ. შალუბაშვილი

# «ТЕАТРИ ДА ЦХОВРЕБА» («ТЕАТР И ЖИЗНЬ»)

№ 5—6 (212—213) 1995 г. Тбилиси

სცენები ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. თეატრის სპექტაკლებიდან: გრ. რობაქიძის «ლამარა», მ. ბულგაკოვის «სრბოლა»; გენერალი ხლუდოვი — ა. ტაიძე.

ტექნიკური რედაქტორი

კორექტორი

მელი თვაზური

მარინე ვასაძე

გადაეცა წარმოებას 15/VIII-95

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 12/X-95

საალრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 6,5

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

შეკვეთა № 493

ტირაჟი 500

ინდექსი 76143

ფასი სახელშეკრულებო

რედაქციის მისამართი: თბილისი-380007, გ. ლეონიძის ქ. № 11-ა. ტელ. 99-90-95

საქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, მ. წინამძღვრშვილის ქ. 13ა



40 10/1

