

სელოვნება .7.91





თავისუფალ საქართველოს
თავისუფალი ხელფენება

7 • 1991

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს
უკველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურგენიძე

საკრედიტო კულტურა
დავით ბაჩრაძე
ვახტანგ გორგიშვილი
ვანო კვიციანი
ანდრე ვულპერი
ნიკო ჯავახიძე

თავტრი
გუსკია
გხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 250029 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

მ.ტყეშელაძე რედაქტორი-პაპლე შვიკიანი

საქართველოს ეურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „სამშობლო“
თბილისი, 1991

ნომერშია:

	ფარნაოზ კოტეტიშვილი — „ლამაზი არსი ქაცობის ჩემისა“	2
	ნიან ხვეჩინსკი — კულტურის მხარცველები და ხელოვნების ფალსიფიკატორები	12
	ლალი ცერცვაძე — პითის ფროიდისაული ბაბაბა	111
კინო	პაატა იაკაშვილი — ქართული ისტორიული ფილმი	19
	ოლიკო უდეშტა — მიხეილ ჯავახიშვილის ნოველა ეკრანზე დამარცხებული?.. (მარკონ ბრანდო)	31 59
თეატრი	მიხეილ კალანდარიშვილი — ნატურალიზმი ქართულ თეატრში	45
	ეთერ გუგუშვილი — სამატაქალი სიუჟეტისა და ვერაბობის შესახებ	84
	პაოლა ურუშაძე — „რომიო და ჯულიეტა“ დროის კონტექსტში	94
	იან კოტი — ბერძნული ტრაგედია და აბსურდი	136
	გიორგი ხუბაშვილი — ცხოვრება ნიკო ფიროსმანისა (პიესა)	143
მუსიკა	გივი ორჭონიკიძე — ეროვნული კინომუსიკის პრობლემები	69
	მანანა ახმეტელი — ირინე საბაშვილი — არტისტი და კომპოზორი	107
	გულბათ ტორაძე — ქართული მუსიკის თავდადებული მსახური	123
მხატვრობა	ლევო ავალიანი — თანამედროვე საკულტო ნაბაზობის თეორიული კონცეფცი- ის ზავი	65
	მარინე უენია — სატიტოროს კორტრეტი ჯიმო სვანეთის მხატვრობაში	128

ხელოვნება

გარეკანის პირველ, მეორე და მესამე გვერდებზე: მხატვარ ნ. შავგულიძის ნამუშევრები.



„ლაშაზი არსი კაცობის ჩემისა“ —

ვაჟა-ფშაველას უსთეტიკის

ქვაკუთხედი

ზარნაოზ კობახიშვილი

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაზე დაწერილ უამრავ ნაშრომში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ეთიკის საკითხებს და მართებულადაც არის გააზრებული. დებულებათა სხვადასხვაობაა ესთეტიკური მრწამსის შესახებ მსჯელობისას. მკვლევართა უმეტესობა ამა თუ იმ ფილოსოფიური კრიტიკერიუმებით ანალიზებს ვაჟა-ფშაველას პოეტურ ნაღვას და დასკვნებიც იმისა და შესაფერისი გამოაქვს.¹

მწერლის გამონათქვამთა მისადაგება ფილოსოფიურ კატეგორიებზე სრულფასოვან წარმოდგენას ვერა ჰქმნის ხელოვანის რთულ ესთეტიკურ დიამაზონზე, იმ აღიარებული ჰემმარტივების გამო, რომ შემოქმედება და კერძოდ, მხატვრული სიტყვის ფენომენი განუსაზღვრელად ფართო მხედველია. ღრმად, სრულსახოვნად მომცველია სამყაროს სიდიადისა. — ვიდრე რომელიც გნებავთ ფილოსოფიური (ანდა, მით უმეტეს, იდეოლოგიური) მიმართულება.

აზროვნების „ცალმხრივობა“, რაც ფილოსოფიური განსჯის დროს ერთგვარად აუცილებელიც კია, მისი მტკიცებითი კატეგორიულობა ვერ ეგუება იმ თამამ, შეუბოროკავ, ლალ და პოეტურად აღმაფრენ უკიდვანობას, რაც ხელოვნების სიმშვენიერეს ჰქმნის და

რაც შორს არის. სცილდება ფილოსოფიის შემომსაზღვრელ საღტეებს...²

ვერ გავყვებით-რა მკვლევართა მონაზრებების ანალიზს. ამჟამად ყურადღებას ვამახვილებთ ვაჟა-ფშაველას ფრიად მნიშვნელოვან დებულებათებისზე — „ლაშაზი არსი კაცობის ჩემისა“ (რომლისთვისაც სათანადო ყურადღება არ მიუქცევიათ). ვფიქრობთ, რომ სწორედ ეს გააზრებაა მთავარი ქვაკუთხედი მწერლის ესთეტიკური მრწამსისათვის; ამასთანავე იგი უშუალოდ ერწყმის სამყაროს ჰარმონიულობის აღიარება-შეცნობას.

სამყაროს შინაგანი კანონზომიერება, მისი სიმტკიცე-დაურღვევლობა, აქსთა მომხიბვლელობა, „მშვენიერების ჰარმონია“, მიმზიდველობა ჰქმნის „ქვეყნის საერთო მშვენიერებას“, რომლის დარღვევაც სავალალო ცოდვა და მოუტევებელი დანაშაულია.

ალ ყაზბეგის მიერ მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ეს კრიტიკერიუმები (განსაკუთრებული სიცხადით ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიურ რომანში „მოძღვარი“) ვაჟა-ფშაველასაგანაც მთლიანად აღიარებულია.³ როგორც თავისი უახლესი და შემოქმედებითად უფროსი თანამედროვე—ვაჟაც მიიჩნევს, რომ სამყაროს მთლიანობას, ერთეულთა თანაარსებობას, მის ნაწილთა ურღვევლო-

ბას ჰქმნის ყველა არსისა და მოვლენის ურთიერთგაპირობებულობა.

„ქვეყნის საერთო მშვენიერება“ და „მშვენიერების ჰარმონია“ **გაუპირებლად** არ უნდა დარღვეს, რათა ეკობრიობას არ დაეშრიტოს სიკეთის საწყისი. მთის ორი გენოსი შვილი ერთნაირი ფერებით ეპყრობა ბუნების სილიადე-სიტურფეს და მტკივნეულად ჯანიციდის ადამიანთაგან მის უდიერად შებლაღვას. რადგანაც მიაჩნიათ, რომ ყოველი არსი განსახებდა საერთო სიკეთისა, „მშვენიერების ჰარმონიისა“; რომელიმე მათგანის გათელვა დაარღვევს მთლიანობის სილიადეს; რადგან „ბევნი მთას ჰმონებს, მთა — ხევსა, წყალი — ტყეს, ტყენი — მდინარეთ, ყვავილი — მიწას და მიწა — თავის აღზრდილთა მცენარეთ და მე ხომ ყველას მონა ვარ, პირზედ ოფლ-გადამდინარედ!“

ეს ცნობილი სტრიქონები, რომლებიც ხან დიალექტიკის კანონს მიუხადაგეს და პირველ აღმომჩენის პრეტენზიითაც კი კამათი ატეხეს — უთუოდ „მშვენიერების ჰარმონიისა“ და „ქვეყნის საერთო მშვენიერების“ კუთხიდანაც უნდა შევიმეცნოთ და გავიაზროთ როგორ წარმოუდგენია ვაჟა-ფშაველას ერთიანობის ის დაურღვევლობა, რომლითაც ადამიანი „ყველას მონაა“. თან ყოველმხრივ აშკარაა, რომ ვაჟასთვის (ისევე როგორც ალ. ყაზბეგისათვის), ყოველთ უპირველესი „**ლამაზ არსობას**“ ნაზიარები ადამიანია: და ვიდრე ვაჟასეულ ამ მცნებას („ლამაზი არსობა ჩემი“) დაეკვირდებოთ — ბუნების წარბეჭეხრელი სილიადის წარმოჩენა გავიხსენოთ მის შემოქმედებაში.

თვითვე მბრძანებელიცა და ამ მბრძანებლობისავე მონა ბუნება ვაჟას თვალთახედვით, ურთიერთგამომრიცხავი კატეგორიების საწყისსაც წარმოადგენს⁴, რადგან „**ერთფერად მტვირთველი არის საქმის თეთრის და შავისა**“, კარგისა და ავის, კეთილისა და ბოროტის, მაცილისა და ღვთიურის სამარადქამო არსებობა, მათი ჰიდილი განსაზღვრავს სამყაროს ბრუნვასთან, მის

სვლასთან ერთად. ამა თუ იმ ვითარებაში მის ავკარგინობასაც, თორემ წუთით სოფლად დატრიალებულ უამრავ უამრავ ვაება-უბედურებაზე ბუნება უცვლელია: „ათასჯერა წვიმს, სეტყვავა, მთებზე ნისლები ჰკილია, ბევრი რამ ხდება ქვეყნადა, შიგ ცოდვა-ბრალი დილია, ბუნება წარბსაც არ იხრის, მაინც მშვიდი და მშვიდია!“

მეორე მხრივ, რაკი ბუნება ჩემშია და მე მასში ვარ — ასევეა ჩემშიც კარგი და ავი: არის მახინჯი, ბილწი არსობაც და „ლამაზი არსობა ჩემიც“. სწორედ ეს ლამაზი არსობა უნდა ვადიდოთ, განვაძლიეროთ, რადგან ის არის სრულირსებთანობის, „დიდი მადლის“ თანაზიარი, ილიასეული „**კაცური-კაცის**“ საწყაო.

ადამიანში ამონასკული ბოროტებისა და სიკეთის ფესვი წარმართავს მის ქმედებას. „ლამაზი არსობა“ ავლენს, წარმოაჩენს პიროვნების იმ სილიადეს, რომლითაც ის ამაღლდება, იქცევა „სიამოვნების ღმერთადა“. ხდება შემოქმედის თანაზიარი („...ეცადო ვით მამაზეციერი, **შენც იყო სრული**“ — ილია მართალი).

ილია ჰევეჭავაძის, ალექსანდრე ყაზბეგის, ვაჟა-ფშაველას მხატვრული აზროვნება მსოფლიო კულტურის უდიდეს საზრუნავს — „დიდი მადლისა“ და „დიდი ბოროტების“ პრობლემას დასტრიალებს და ჩვენდა საამაყოდ უაღრესად სპეციფიური დიდოსტატობით წარმოსახავს კიდევ; ამავე დროს, ყველა მათგანს თავის პოეტიკის-და შესაფერი ჰვერეტა და სტილური ხელწერა აქვს.

თუ ილია ცდილობს „დიდი მადლის“ განსახებანი, ამ მადლის იდეალნი შექმნას, რომელიც მართალია, ერთვნიული ელფერით, სამოსით (როგორც თვითონ ხმარობს გამოთქმას) არიან მოსილნი, მაგრამ „იგი შინაგანი ბუნება ხატისა“ ზოგადსაკაცობრიულს სწვდება.

თუ ყაზბეგის გმირათვის მადლისა და სიკეთის, ზეგარდმო რწმენის, „უმადლესთა კანონთა საზრების გავლენის“.

ჯვარი-სპარსანგელოზის, რაინდულა კდემამოსილება, სიწმინდის ხატებაა. მთავარი — ვაჟას შთაგონებულ სამყაროში „ყველგან რამ მადლი ტრიალებს, მადლით რწყავს არე-მარესა!“

ვაჟას რწმენით ადამიანი მხოლოდ მაშინ ეძლევა აღმაფრენას, მაშინ იქცევა „სიამოვნების ღმერთადა“, როცა მადლი მოსპარბდება; მადლი ფრთებს ასხავს, ამალღებს, ზენაარსს აახლოვებს, შთაგონებით აღავსებს, შემოქმედად აქცევს ჩვეულებრივ მოკვდავს და „დაგროვდებიან ფიქრები ქალღმერთს და საბერტყადა“. მწერლის სათაყვანო გმირები სწორედ მადლმოსილებით არიან აღმატებულნი გარემოჭარულ თანამოძმეებზეც კი; მათი კაცთმოყვარეობა უკლებლივ სწვდება ადამიანთაც და „ყველა სულიერ-უსულო“, ამ სულიერ-უსულოთა და ადამიანთა შორის ერთიანობაა არა გვარტომობით, არა მეტყველ-უმეტყველობით, — არამედ ღვთისსახეობით, ღვთისსულნაბერობით.

სამყაროს სიტურფის, მშვენიერების, „ლამაზი არსობის“ შეგრძნება ვლინდება ვაჟა-ფშაველას თითქმის ყველა ნაწარმოებში; ბუნება მისთვის თუმცა „ზოგჯერ მქნელია ავისა“, მაგრამ მაინც არასოდეს „უხამსობამდის არ მიდის მთის მტაცებელთა ზნეობა“ და როგორც მთებიც ამბობენ „ჩვენის ცხოვრების სასწვრისა უღელი მუდამ სწორია“, — ამიტომაც ვაჟასთვის ბუნება „მაინც კი ლამაზი არის, მაინც სიტურფით ჰყვავისა“.

ამ სილამაზე-სიტურფის ხიბლით არის გამსჭვალული ვაჟას მთელი შემოქმედება. ბუნების მომხიბვლელობა-სიდიადის, მისი სულისთქმის, წადილის, მისი ცხოვრება-სიცოცხლის იდუმალებათა, მისი ხმის მოსმენა საგანგებო ღირსებაა; რიგითათვის შეუცნობი საიდუმლო ენის აღქმა უბირობიდან თავდალწევად, მადლმოსილების ფრთებშესხმა, იმ უნარის შეძენა ადამიანს გონ-გულისყურს, გულისხმას რომ გაუხსნის...

მკვლევართა განსაკუთრებული ყურადღება იმთავითვე მიწდება სახემ მი-

იპრო და ურთიერთ ფრად განსხვავებული მოსაზრებანიც გამოიქვეყნა, დღეს-დღეობითაც მის ფერისცვალებას კვლავ და კვლავ ასე თუ ისე გველმის ცნებას უკავშირებენ, თუმცა იყო გარკვევით ნათქვამი, რომ გველი მხოლოდ მოჩვენებაა (გრ. კიქნაძე და სხვ.). როგორც ჩანს, აუცილებელი ხდება კვლავ დაბეჭდვით გავიმეოროთ, რომ გველის ჭამა „ქაჯთაგან იყო ზმანება“, რომ მიწიას „სიბრძნე აჩვენეს გველადა“ ე. ი. მიწიამ მიიღო სიბრძნე და არა გველის ხორცი. ამიტომ გველის სიმბოლიკაზე ბაასი მსჯელობას განზე სწევს, სხვა ასოციაციებს აღძრავს, აცოცხლებს; მთელი ყურადღება იმაზე ხამს გამახვილდეს — რით „გამეცნიერდა გლეხია“; უცოდინარი, უმეცარი, ჩვეულებრივი მოკვდავი რა სიბრძნეს ეწიანეზიარა.

მიწიას ახალად თვალის ახელა, მის მიერ შესმენა გარემო მყოფთა ენისა. იმ საიდუმლოებისა, რაზედაც ვაჟას საამყო წინაპარიც ბრძენმეტყველებდა: „მრწამს რომ არს ენა რამ საიდუმლო უსასკოთაც და უსულოთ შორის, და უცხოველეს სხვათა ენათა არს მნიშვნელობა მათი საუბრის“ — უბირველესად ხომ ბუნებაში დავანებული სიკეთის, მადლის, ყველა არსების, სულიერისა და უსულოს ღვთიეკურთხეულ ჰარმონიულობაშია, იმის სწრაფვა-წადილში, რომ რაიმე არგოს განსაკუთრებით ადამიანს, გამოადგეს მის სიცოცხლეს, მის სამზეოზე ყოფნას, მაგრამ მიწიას მეობა გულისხმაგვეყოფს, რომ ადამიანიც აუცილებლად მორიდებით, მოფრთხილებით, მოყვრულად, გულუბრატოდ უნდა მოექცეს თვითუღლ არსებას. ბუნების ყოველ შვილს — გაუჭირვებლად არ უნდა ხელშეკრს არსთავაშრიჯის მიერ მინიჭებული მათი სიცოცხლე.

ასეთ შემთხვევაში წამოყვალყვლაფდება ხოლმე შიშნარვეი საყვდელური მწერლისადმი: „მადლობა ღმერთს, რომ კაცობრიობა ჩაღმისთანა კუქისა და გონების ადამიანებისაგან არის შემდგარი და არა მიწიასთანა გალუციანიციით და „გრძნეულებით“ შეპყრო-

ბილი პირებისაგან, თორემ ადამიანთა ცხოვრება შეწყდებოდა, დედამიწა და-ცარიელდებოდა ადამიანებისაგან და გა-ხდებოდა მხოლოდ ნადირთა და ფრი-ვევლთა სათარეშოდ“⁶. ამ სულისკვე-თების მოსაზრებებს სხვებიც იმეორე-ბენ და უფრო კატეგორიულადაც კი ასკენიან: „ვთავა-ფშაველამ მოგძქვს ნინ-დიასებური პიროვნების მომრავლების შეუძლებლობის (ხაზგასმა ავტ. ფ. კ.) საესებით დამაჭრებელი დასაბუთება“.⁷

აუცილებელია შევნიშნოთ, რომ ამ-ბისეულობით, შინაარსით გატაცებამ დაგვაფიქსა შინა (შიგნითა) არსი, აზრი, მარგუელირებელი ამოცანა კმნილები-სა, რომელიც ტრაფარეტულ რეცეპტს კი არ იძლევა, კი არ გვისაბუთებს — არამედ მხატვრული სახით, ხატით, სიმბოლურად ჰქმნის იმ სიღრმისეული პრობლემის ხორცშესხმას, რაც თხზუ-ლების სულისკვეთებას, მიზანსწრაფვას შეადგენს. ხოლო სახე — ხასიათი, რო-გორც ლიტერატურული მოვლენა არ შეიძლება მთლად კონკრეტულ ყო-ფიერებას გაეუტოლოთ, იქამდის და-ვიყვანოთ (წარმოსახული, შენაქმნე-ტიპი „უნდა ჰგავდეს და არ უნდა ჰგა-ვდეს“ — ილია) არ ვაქციოთ ცნება-თა დამსაბუთებლად... ამ საკითხზე მსჯელობა დამოუკიდებელი კვლევის საგანია...

მინდიას ქმედება ბუნების სიმშვე-ნიერე-სიდიადის ის შეცნობაა, რაც სიცოცხლის, როგორც ამ ქვეყნიერების ყველაზე სანუკვარის დანახვა-დაფახე-ბაში მდგომარეობს: ირგვლივ ყველა-ფერი სიცოცხლის სიხალისით სულდ-გმულობს და მას უნდა ვგრძნობდეთ, პატივს ვცემდეთ, ვუფრთხილდებოდეთ, სიცოცხლის, როგორც საერთო მოვ-ლენის გაფრთხილება არავითარ შემ-თხვევაში უნიათო, არაცხოვრებისეუ-ლი ფატალურობა არ არის, არამედ ბუნების ის სიჭანსაღეა, რომლითაც „ცხოვრების სასწვრის უღელი მუდამ სწორია.“

მინდიაობა სწორედ „უზომოდ ავის ჩადენით“⁸, „უხამსობაჲმდის“ მისული ზნეობის (რომლის გამოც ბუნების შვი-

ლი ამჟამად აცხადებენ: „...მიღე კარგად ცხოვრებაზედა ჩვენითგან ძლიერ შედ-რია“) ანტიპოლია. გაფრთხილებას, საშეკრებო-სამყაროსთან უდიერად, ხეპრულად, დაუნდობელი უსულგულობით მოქცე-ვაზე მინიშნებაა.

უთუოდ მკაცრ შეხსენებად ისმის: „ჩვენ უენ-პირო ბუნება სხვა ვართ, კაცთაგან ვსხვაედებით: მეტი მადლიც გვაქვს, მოთმენაც, [...] და კაცთაც ჩვენის მადლითა ყველაფრად გამოვა-დგებით“.

არსებითი ის არის, რომ „უხამსო-ბამდის არ მიდის მთის მტაცებელთა ზნეობა“, მაშინ, როცა ადამიანთა ცხო-ვრება „გამხდარა მხოლოდ სადავლოდ, ძალ-მომრეობის, ტაცების“. ბუნების შვილნი გრძნობენ, რომ „თუ თავად არა უშველეს, კაცთა ცხოვრება გაცვ-დების“.

პირმეტყველნი დასცილდნენ დედა ბუნების სიკეთეს, გაწონასწორებულო-ბას, მადლს: „ჩვენი ბუნება სხვა არის, მას კაცებისა ვერ სწვდების“. მაშინ, როცა ბუნება „...წყესს, კანონს უფლის დადებულს, ძალიან მტკიცედ სციდე-სა“ — ადამიანები აღარ იცავენ მას, როგორც აუცილებელია შეწონასწო-რებული, პარმონიული სიცოცხლისათ-ვის და ეგების ამ თვალსაზრისითაც ურ-იგო არ იყოს მოცუსმინოთ, ყური დავე-გდოთ, შევიძინოთ, გავიმსკვალოთ იმ კეთილგონიერებით, რაც ბუნებას ასუ-დგმულებს (ჩვენც ხომ ბუნების შვილ-ნი ვართ), მით უმეტეს, რომ როგორც მწერალი განმარტავს: „მისი (ბუნების — ფ. კ.) წესი და რიგი, მისი სიმტკი-ცე აზრისა და მისწრაფებისა — ჩვენ გვაოცებს, გვაკვირვებს. მისი გონიერი მოქმედება ადამიანის გონიერებას ბე-ვრით აღემატება... ყველა დიდებული (ხაზგასმა ჩემია — ფ. კ.) ადამიანი თვით ამ ბუნებას ჰგავს ღირსებით და ნაკლით“.⁹

ბუნებაში მეტი მადლია, რადგან „მისი გონიერი მოქმედება ადამიანის გონიერებას ბევრით აღემატება“ და ამ მეტი (დიდი) მადლის ზიარებამ უნდა ჩამოქნას „ლამაში არსობა“ ჰქენა, და-

ორგუზოს ჩვენში ავი, მახინჯი ძეობა:
„ყველა ღირსეული ადამიანი“ ამით,
უსწორდება ბუნებას. რომელიც მიუ-
ხედავად მრავალი სიავისა „მინც კი
ლამაზი არის, მინც სიტურფით ჰყვა-
ვისა“, მწერლის პოეტურ ლექსიკაში
ლამაზია, ტურფაა ბუნებაც და ლამა-
ზია ყველა ღირსეული ადამიანიც; ლა-
მაზს ერთფერი გააზრება ეძლევა ორივე
შემთხვევაში.

ვაჟას „ლამაზი“ ღირსეული, კარგი,
სანაქებო, მოწიწების აღმძვრელი „ღი-
რსეული ადამიანი“ მადღამჯდარა,
თავისი პიროვნული ღირსების შემც-
ნობი. მაგრამ აუცილებლად სხვათა
მეობისაც შესაფერისად დამფასებელი
კაცია; აკი ალუდასაც ასე აქმევეინებს:
„როგორც უნდომლად მოკლულის თა-
ვის ლამაზი ძმისთვისა“, ხოლო კეთილ-
შობილ, ნამდვილ ვაჟაკად პირმშოს
გამზრდელზე ბრძანებს: „ლამაზად შეი-
ლის გამზრდელი დედა მიცვნია გმი-
რალად“, ლამაზი და ლამაზი არსობა
ვაჟასათვის ის მცნებაა, რომელშიც ვან-
სახებულია ამაღლებული, ყოფიერების
შეზღუდულობას აცილებული, სრულ-
ღირსებიანი პიროვნება, კაცური კაცი.⁶

ცნების გასააზრებლად განსაკუთ-
რებით საყურადღებოა ლექსის „მწამს,
მარად მიწამებია“ ავტოგრაფის ის თავის
დროზე დაუბეჭდავი დასაწყისი (8 სტრ.),
რომელიც დაცულია გ. ლეონიძის სა-
ხელობის სახელმწიფო მუზეუმში⁷:
„კიდევ რომ დავლბე საფლავეში,

დამიწდეს გული, გონია,
რომ დამეკარგოს ერთი რამ,
ძმისაო, — არა მგონია,
რა ვქნა, თუ მონაწილე ვარ,
ბუნებავ, შენის ქშენისა,
არ უნდა მოკვდეს ლამაზი
არსი კაცობის ჩემისა?!”

ყურადღებამისაქცევია ბოლოში კი-
თხვისა და გრძნობის ნიშანი. ვაჟა ღრმა
ფილოსოფიურ ასპექტში აყენებს სა-
კითხს კაცობის ლამაზი არსის მარა-
დიულობის შესახებ და იქვე ბრძანებს:
„მწამს, მარად მიწამებია, მუდმივ
სიცოცხლე სულია“; ეს სული ქვეყ-

ნის მოყვარე, მისი ბედით დაწყლულე-
ბული უნდა იყოს.

მგოსანს ასევე სწამს, რომ ^{მეორე მხარე}
გულის ფერფლი მთელ ხმელეთზედაც
რომ განიბნეს — თვითელში დანთე-
ბული ცხოველმყოფელი სურვილი
(„თვითოში მინც ენთება ტიალ-სურ-
ვილი ცხელადა“) ავისდამორგუნავი და
კეთილის მუდმივი მცველი. ბეჩავთა
ქომავი, მშველელია. (სხვაგან „კარგი
კარგია მინცა. — ბეჩავი შაიყვარეო!“).

ლექსის დამაგვირგვინებელი დასკე-
ნა — „კარგ გულს არა მკლავს ბუნება“
ნათულს ხდის მწერლის თვალთახედვას
— ბუნებისათვის ძველის-ძველიდანვე
თანწყობილი თვისება კარგი გულის
მარადიულობისა (გაიხსენოთ ილიას
დიდი წუხილი ადამიანთა ურთიერთ-
ბაში გულმადლიანობის უპირველესო-
ბის შესახებ).

ბუნების წამმართავი კანონზომიე-
რება უცილობელყოფს, რომ ლამაზი
არსი კაცობისა არ უნდა ჩაკვდეს. მან
უნდა ამშვენეიროს წუთისოფელი...

ფრიალ დასანანია, რომ ვაჟას ესთე-
ტიკის ეს ერთი უმთავრესი ქვაკუთ-
ხედი არ არის შესული არც ერთი გა-
მოცემის ძირითად ტექსტში. მაშინ,
როცა გამოქვეყნებული ნაწილი მხო-
ლოდ პირდაპირი, ბუნებრივი გაგრძე-
ლება-გახსნა და გააზრებაა წამოყენე-
ბული თეზისისა; გამთლიანებული უთუ-
ოდ სრულად წარმოაჩენს პოეტის
მრწამსს.

ძირითად ტექსტად აღიარებული აღ-
რმავებს ცნების არსს და განმარტავს
რა არის, რატომ არ უნდა მოკვდეს ლა-
მაზი არსი კაცობის ჩემისა!:

„მწამს, მარად მიწამებია
მუდმივ სიცოცხლე სულია,
კარგისა, ქვეყნის მოყვარის;
ქვეყნის ბედისგან წყლულისა.
მრწამს, ფერფლნი კარგის გულისა
ქარმ რო გაფანტოს ხმელადა,
თითოში მინც ენთება
ტიალ-სურვილი ცხელადა.
ავის მჩაგრავად, კეთილის
მუდამ იქნება მცველადა;

ბეჩავის. გაკირვებულის მომხმარებელად, მეშვლად, მხსნელად.

კარგ გულს არა მკლავს ბუნება,
თან დააქვს ძველის-ძველად!

ავის, ბორბტების დამთრგუნავი, კეთილის მცველი კარგი გული ბუნებოსაგან მუდმივეკურთხეულია, ის მარადუქვდავია; მუდმივ სიცოცხლე სულისა საფუძველია კაცობის ლამაზი არსისა; ლამაზი არსი კაცობისა კი მაშინ იზეიმებს თუ დიდი (ყოველთმომცველი) მაღლით აღივსება...

ერთი გზა ბუნების მაღლმოსილებასთან მიახლოებისა, მისი ნაუბარის, ტკივილ-საწუხარის მოსმენაა და მინდიას გამეცნიერება, ახალად თვალ-ახმისთანავე, პირველყოვლისა, ხომ სწორედ ფრინველთა, ყვავილ-ბალახთა, ხე-ქვათა ენის გაგებით იღებს საწყისს; ის ხომ არსებითად აღამიანებს მეტი გონიერებისაკენ. აღამიანურობისაკენ, გულმადლიანობისაკენ (როცა „გულ და გონება ძმანია“) მოუხმობს.

მინდია აყურადებს ბუნების შინაგან ხმას, წესსა და რიგს, აზრსა და მტკიცე, დაურღვეველ კანონზომიერებას, ღვთაებრივი ჰარმონიულობის დაცვას, რაც კდემამოსილებას აღძრავს, რადგან ვაჟა-ფშაველას ერთი მასულდგმულუბელი დებულებაც ხომ ის არის, რომ „მკვდარია უგრძნობი კაცი, უსაზარლესი მკვდარზედა“, მისთვის ხომ „საზარელია დადგომა უგრძნობელობის გზაზედა!“

ამ სამზეროდან მინდია არის ის „პატარა არსება“ „რომელსაც თითქოს მთელი ბუნება თავის ვინაობაში მოუქცევია“... და საერთოდაც, მწერლის „ყველა დიდებული აღამიანი თვით ამ ბუნებას ჰგავს“: მინდია თუ ალუდა, გოგოთური, ჭოყოლა, ზეიდაური, აღაზა, ლუხუმი, ლელა თუ კვირია, ივანე კოტორაშვილი თუ დაქრილ ვეფხვთან შემხვედრი მონადირე...

ყველა „ერთფერად მტვირთველი არის“ ბუნების გაწონასწორება-ზნესრულობა-ზესრულობისა; ისინი თვით მტერთანაც კი არ იჩენენ უღუერ, შეუზღუდავ, უხამსობამდის

მისულ დაუნდობლობას, ყველაგან და ყოველთვის გაწონასწორებულია მათ კაცურობის სასაწერე უღელმეტოებამდე. ტომაც გამორჩეულად მიმზიდველი, თავისი დიდებულებით, მაღლმოსილებით მაღლდებთან ირგვლივ მყოფებზე, რაც ხშირად გათიშულობა-დაპირისპირებად იგვესახება და მსჯელობასაც ამით წარგმართავთ ხოლმე.

გასაგებია, რომ ამ მხრივ დაუზოგობა, ყველაზედ მწვავეც კი, მინდიას სახემ გამოიწვია. დამწუნებელ-გამკილწვთათავგამოდება მწერლის მრწამსს გადაეფოფრა და გულწრფელად სცადეს „დაეცვათ“ ავტორი თავიანთ მიერვე შექმნილი ბრალდებებისაგან; საპირისპიროდ მოსაზრებისა, რომ „მინდია თავისი ძიებით, შემეცნებით, სიყვარულითა და მწვავე ტკივილებით, ჩვენი გაგებით თვით ვაჟა-ფშაველასა“¹¹ — ყველაფერი იღონეს იმის დასადასტურებლად, რომ „ვაჟასა და მინდიას თვალსაზრისს შორის უფსკრულია“; „ტრალი-კომიკურ პიროვნებად“ დასახეს არსთა სიცოცხლის გამფრთხილებელი მინდია, რადგან თურმე „გამეცნიერებულა მინდია კი ნამდვილი მეცნიერებისა და კულტურის მტერია“.

ძალზე შორს წაგვიყვანდა ამ არეში მოქცეულ დებულებათა ზოგადი მიმოხილვაც კი (სამწუხაროდ, იპ. ვართაგავას ცალპირულ სულისკვეთებას, არსებითად, აუბეს მხარი ესთეტმა გერონტი ქიქოძემ, მწერალმა ს. ჩიქოვანმა და სხვებმა¹²), მით უმეტეს, ვერ ავირჩიეთ იმ წესს, რომლითაც აუცილებლად არის მიჩნეული უკლებლივ ყველა გამოთქმულის ქრესტომათიული აღნუსხვა და ისევ სასისწერე ლარს გავაბავთ ზევით ნათქვამთან („აწ პირველსა სიტყვასა მივიდეთ“).

მინდიაობის შინაგანი არსი ხომ იმით იტანჯება, რომ ცხოვრების მაგალითადა ბრიყვები დამისახოლი“ და „მოწამლულ ქადას აცხობდი“. შემეცნება-შეგრძნება გაღვიძებულ, სამყაროს ამაღლებულ-მგრძნობიერი კვრეტით უბირთავან, ბრიყვთაგან განსხვავებულ ფაქიზ რწმენა-ზნეობა მიღებულს (აკი შემდეგ-

მი ჩივის: „დავიწყე თავის რწმენასთან მოქცევა მელიაობითა“ — მთავარი სწორედ რწმენა-ზნებასთან დალა-ტია), გაუარჯლა ყოფა პრაქტიკუ-ლობის სალტეშემორტყმულთაგან, იმა-თგან, ვისაც არ შეუძლიან ოდნავ მაინც ყოველდღიურობის იქით გახედვა, თუ ნაწილობრივ გასვლა, არა და, ამოსავ-ლად მხოლოდ და მხოლოდ საჭიროე-ბა აქვთ (გავიხსენოთ კესოს მკაცრი მსჯავრი ანდაგვარებზე: „ნადირი კი არ დაძრწის დილიდამ საღამომდე სა-კმლის საშოვნელად (...) ადამიანს ადა-მიანობა უნდა ემჩნეოდეს, აქ არის თა-ვი და ბოლო ქება-დიდებისა“), სხვა-გვარი, უფრო ფართო ჰუმანური ჭკრე-ტა, საერთო-სამყაროსეული (და მით კაცთმოყვარული) სიცოცხლის დანა-ხვა-ალიარება არ მოსდგამთ, ფაქტიუ-რადაც, ხომ ყველა შეცნობა-შეგრძნე-ბაგაღვიძებული, გაფაქიზებული გული-სხმა-მგრძნობელობის პიროვნება მეტ-ნაკლებად გაძენძილია მხოლოდ მატე-რიალურს დახარბებულ უმეტესთაგან...

ვაყსაყელით კი სალოლიაგებია მცნე-ბის გაუტეხელობა-შეურყველობა, სა-ნატრელია, როცა კაცი ამჟამად იტყვის: „...მცნებას ვერ შემაცვლავინებ, მოზ-ღვაგებულის ავითა!“ სწორედ ეს ეთი-კური მრწამსი წინა სტრიქონებთან (...არც უნდა პირი მომკერძო, ბილწო არ შავეკვრი ზავითა!) ერთად უნა-თებთ სავალს და აძლევს მომხიბვლე-ლობას სათაყვანო გმირებს...

სიცოცხლის, როგორც უზენაესი მო-ვლენის მშვენიერება, მისი გაშლა-გა-ფურჩქენა ლამაზი არსობის მომძლავ-რებით, დიდ მადლთან ზიარობით იქ-მნება, ამიტომაც სიცოცხლას გაუქო-რებლად ხელყოფა ბოროტებაა, მოუ-ტევებელი დანაშაულია.

მსოფლიო სადარდებლად ქცეული ეს მოვლენა ქართული მხატვრული აზ-როვნების ერთი უმთავრესი ტიპილიც არის; ილიას პეპია და გაბრო („გლახის ნაამბობი“) ყოველმხრივ ცდილობენ აიცილონ თავიდან კაცის (თუნდაც მათ მიმართ ბოროტების ჩამდენის) სისხლი, ევედრებიან გამგებელს აარიდოს დი-

დი ცოდვა, რადგან: „კაცის კვლა რაც უნდა იყოს, მაინც ცოდვაა“ — გაბროს ალალმართალი აღიარება — „...დავადგუ-შალე ღმერთს ხელები და გულმართ-ლად და ნატვრით შევიძახე: ღმერთო, და-მიხსენ კაცის-კვლისაგან!“ — ყოველი მადლმოსილების სანთელგაღვივებულა ადამიანის ნატვრია, „გლახის ნაამბობის“ შესავალს ასულდგამულებს დებულება, რომ: „ყოველი სულიერი ღვთის და-ნაბადია, ყველას აქვს თანასწორი ნე-ბა ამ თვალუწვდომელ ქვეყანაში ცხო-ვრებისა“.¹³

ყოველმხრივ მხნე და ცხოვრების გაუტანლობასთან მედგარი ოთარაანთ ქერივი მთლად აფორიქდა კაცის კვლას ცოდვაზე ფიქრით — „...ხომ კაცი... ღმერთო, ნუ მაფიქრებინებ, ღმერთო, ცამრგვალის გამჩენო!“ „ცოდო... სისხ-ლი... ჩაიქოლე თავი, ოთარაანთ ქერივო, ჩაიქოლე...“ (ამ თავებს „ჯავრი დედისა“ და „გასტეხს ქვასაცა მაგარსა“ უწოდა ავტორმა და ამითაც ყურადღება გა-ამახვილა პრობლემის სიმწვავეზე); გუ-ლუბრყვილო პეტრეს დანახულის რწმუნებაც არ უნდა და თავს იჭერებს, უთუოდ ჯამბაზობა რამ იქნება „თორემ მართლა კაცის ჩამორჩობა აბა რა სა-ნახავია? კატა ხომ არ არის, აილო და ჩამოჰკილო...“

მოძღვარი — ონოფრე ჰკიცხავს კე-კლუცად აღმართული ხის მომკრეღს, რადგან მან ქვეყნის დასამშვენიებლად მიწივებული სიცოცხლე მოსპო და გა-ნუმარტა, რომ ცოდვის ჩადენაა შე-მოქმედისაგან გაჩენილი სიცოცხლის ხელყოფა.

ალ. ყაზბეგის რწმენით ყოველი სულ-დგმული „სიცოცხლის სიტკობებს გა-გრძნობინებენ“ და აუცილებელია ისე-თი სიფაქიზე, როცა „ნების ნებად „არც ერთ ქმნილებას, ბუნებისაგან გა-ჩენილს“ არ გამოვაკლებთ „ქვეყნის საერთო მშვენიერებას“ — აქედან პი-რდაპირი შეგონება, რომ მით უმეტეს, ადამიანის სიცოცხლის ხელყოფა ყვე-ლაზე დიდი დანაშაულია.

ხშირ შემთხვევაში ხეპრულ-უტიფ-რული მიდგომა ბუნებისადმი — ადა-

ბიანში აღვივებს საერთოდ განურჩეველ დამოკიდებულებას სიცოცხლისადმი და მინდიაობის არსი სწორედ სიცოცხლის, როგორც უდიადესი მოვლენის პატივისცემის კარნახია.

ილ. ჭავჭავაძე, ალ. ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა სიცოცხლის შეუბღალაობის, მისი ხელშეუხებლობის სულისკვეთებით, კაცობრიობის საზრუნავის გამოვლენიერ არიან და ინდივიდუალური ხელწერით ამ პრობლემის მაღალოსტატურად განმსახიერებელნიც. უთუოდ გასათვალისწინებელია ევროპულად განათლებული კიტა აბაშიძის ნათქვამი, რომ ვაჟა-ფშაველას აზროვნების ქვაკუთხედი ილია ჭავჭავაძეაო: „ილიასა და ვაჟას შორის განუწყვეტელი კავშირია. მათი ლიტერატურული მოღვაწეობა ფოლადისაგან გაქედლის ჯაჭვით არის გადაბმული.“¹⁴

ფრიად საგულისხმოა, სამყაროს სიდიადეში ადამიანის რაობის გააზრების თვალსაზრისით სამი დიდი მხატვარ-მოაზროვნის თანაზიარობა-თანხვედრა. არც ილიას, არც ალექსანდრეს, არც ვაჟას ბუნების განუზომელი სიკეკლუცე ადამიანის გარეშე არაფრად არ ესახებათ.

ჯერ კიდევ ჭაბუკობის დროის ამონაკენის: „ვაი, რა ცარიელია ეს სავსე ქვეყანა უადამიანოდ!“ — ილიას მთელი მოღვაწეობის წამმართავად იქცა. მისი გაწამებული გმირები წუხან, რომ, როცა „ქვეყანა გაზაფხულისაგან ხელახლად გაცოცხლებული და გავიძებული, როგორც აკნიდან ბავშვი, ისე გამოიყურებოდა ტკბილად, ყველა იყო ბედნიერი გარშემო ჩვენ გარდა“.

ალ. ყაზბეგიც ხომ მეუწარგისთან კამათში ამ დებულებას იცავს: „ბუნება კარგია მხოლოდ მაშინ, როდესაც შიგ სიცოცხლე ტრიალებს და ბრუნავს. ბრუნავს იმ სიტკბო-სიმწარე შერეული ძალით, რომელიც ადამიანის თვითცხოვრებას შეადგენს“.

ვაჟასთვისაც „ამ პატარა არსებას — ადამიანს, თითქოს მთელი ბუნება თავის ვინაობაში მოუქცევია“. ბუნების (სამყაროს) ადამიანთან მიმართების ას-

პექტით სამივე ეს მწერალი ქართული გონის მაგისტრალურ გზას აგრძელებს — აღრმავებს, სხვადასხვა კიდევ განსაზღვრებს და ამით ამდიდრებს ჩვენი კულტურის საგანძურს.

სამივე ამ შემოქმედთა ნაღვაწი მეტად რთული „დიდი მადლისა“ და „დიდი ბოროტების“ მარადკაცობრიული პრობლემითაც ეხმიანება ერთმანეთს. ილიას მუდმივი საზრუნავი სტუდენტობიდან მოკიდებული სიცოცხლის ბოლომდის კაცური-კაცის არსი, ყაზბეგის „უმადლესთა კანონთა საზრებით“ მქმედი, შინაგანად ამადლებული რაინდი, ვაჟა-ფშაველას „ლამაზი არსობა“ ნაქარბი პიროვნება პირდაპირ კავშირშია და საზრდოობს „დიდი მადლისა“ და „დიდი ბოროტების“ მუდმივი ჭადილის გააზრებასთან.

ასევე ფრიად საგულისხმოა, რომ ჩვენი მწერლები საგანგებო ყურადღებას უთმობენ პიროვნების, ინდივიდის ღირსება-პატივისცემას, როგორც აუცილებელ პირობას საზოგადოების მაღალწინეობისას; პირველივე შტრიხი მთავარი გმირის პორტრეტისა სწორედ ამ თვისების წარმოჩენით იწყება ილიას მოთხრობაში: „...ოთარაანთ ქვრივის კარ-მიდამოში მზისა და წვიმის მეტს არავის შეედლო გავლა ქვრივის უნებურად“; „ჯავრი რომ არ შევარჩინე, — ეს რადა ჰღირს! ტყუილ-უბრალოდ რომ არ დავეჩაგვრინე, ცოტაა?!“¹⁵

ალ. ყაზბეგისათვის საზომთა-საზომია: „ერთი ყველასათვის და ყველა ერთისათვის“, მისი ვაჟაკები საკუთარი ღირსების, კაცურ-კაცობის შეუმწიკვლელობისათვის თავსა სწირავენ.

ვაჟას გმირებიც თავგამოდებულნი იცავენ თავიანთ პირადობას; ამ მხრივ მარტო ჯოყოლას ხასიათის მკვეთრი შტრიხი რად ღირს: „ეტყობა თავმომწონება მასპინძელს საუბარშია“, „ვის სტუმარს ჰკოჰავთ თოკითა“, „თავს ლაფს რად მასხავთ კოკითა“ — ო და როცა მუსამ უდიერი სიტყვა აკადრა, მთელი თემობის წინაშე ხანჯალი უმარჯვა.

ზვიადლური ხომ ადამიანური ღირსების სიზვიადე-გაუტუნებლობაა: „ძაღლ

იყოს თქვენი მკვდრისადა, ვაჟაკი იღებს ხმასაო“, „ძალ იყოს, ყელში ამბობდა — ვიდრე მოსჭრიდნენ თავსაო“, აკი ამჟამი მთების ბარისადმი პასუხში („მთათა ერთობა“) საგანგებოდ არის აქცენტი ყველა არსების ინდივიდუალურ თავისებურებებზე:

„ნუთუ ეს სხვადასხვაობა არ მოვიხსენოთ ქებითა? ყველა ერთს ხმაზე ვამღეროთ,

დავკარგოთ დიდი ლაზათი?!

სით შევიგუოთ უმსგავსი უმსგავსთა კაცთა ადათი? იმაზე ცუდი რაღაა,

განვსხვავდებოდეთ არათი?“¹⁶

ვაჟა-ფშაველასათვის „დიდი ლაზათი“ თვითუელის პიროვნული სახეა, მეობა და მიუღებელია ის საშინელი ნიველირება-გათქვეფა, ინდივიდის წაშლა-გაქეღვა, როცა ერთობის მოწოდებით პიროვნება ისპობა, საერთოდაც ჩვენი სახელოვანი წინაპრები გრძნობდნენ იმ მზაკვრული ვერაგობის დამღუპველობას, როცა საერთოს, ერთიანობის სახელით ინდივიდუალური ითრგუნება და მთლადაც უსახოდ იქცევა (აკი ილიამაც ბრძანა: როცა პიროვნებისა და ქონების ხელშეუხებლობა ირღვევა — საზოგადოებაც აღარ არსებობს).

პიროვნების სრულღირსებიანობის უპირველესი გზა ვაჟა-ფშაველას შეგონებით მაშინ არის ხსნილი, როცა „ლამაზი არსობა ჩემი“ იმძლავრებს და ავზნეობას ჩაკლავს, ბოროტების გზას დაადებს და კეთილს დაიჭერს, ყველასათვის ცნობილი, მრავალჯერ გახსენებული, სიკეთის გზას აცდენილი აფშინას სახეც ხომ იმპულსს მადლიდან იღებს და არა მარტო თვით განიწმინდებ, ტოვებს უკეთურად შოპოვებულს, არამედ სხვათა შთამგონებელ-დამმოდგრავედაც იქცევა...

მშვენიერებასა და ადამიანთა სანეტარო იდეალზე ვაჟა-ფშაველას ესთეტიკის მკაფიო გამოვლენაა მის პოემათა ეპილოგები და დასასრული სტრიქონები, თუ ზოგან ეპილოგები გამოკვეთილი სახით არის, — ზოგან ამბისეულს

ერწყმის და სიუჟეტის ბუნებრივ დაბოლოვებას ჰქმნის, მაგრამ ეს უკანასკნელი პასაჟები გარკვეულწილად ეპილოგების ფუნქციას ასრულებენ.

ასე ავლენს უკვე განწმენდა გამოკლილ ალუდას სრულ რაობას პოემის ბოლო მეექვსე თავი: „ქარი ქრის, თოვლი ბობოქრობს...“, რომელიც თვალნათელს ხდის, რომ მიუხედავად მისდამი გამოჩენილი სისასტიკისა, პიროვნება თემს არ უპირისპირდება (როგორც ხშირად ტრაფარეტულად ვხმარობთ ხოლმე), ის თავისი ხალხის პატივისმცემელად რჩება და აქედან, მისი მთელი ქმედება კეთილზნებობრივის, ამამალლებელ-განწმენდავის ზეგავლენით, კაცობის „ლამაზი არსის“ გამოვლენით უნდა გაიხსნას.¹⁷

მთელი პოემის მორალური მრწამსით არის დამუხტული ცალკე გამოყოფილი ბოლო სტრიქონები პოემისა „გოგოთურ და აფშინა“: „ამბობენ ქვითინი მოდის დამ-დამ ბლოსათვით კაცისა: „ვაჰ, მკვდარო ვაჟაკობაო, ცოცხლად დამარხვავ თავისა!“; დასკვნასავით არის გამოყოფილი ოთხი სტრიქონი პოემისა „ხის ბეჭი“:

„თოფი გაყიდა ბალიამ და აღარც დადის ტყეშია, ამბობს, რომ აღარ ექმევა, ძმებო, ნადირის ლეშია!“

ხალხური მელექისათვის ნიშანდობლივ სტილშია შესრულებული „დაჭრილი ვეფხვის“ ბოლო თქმა:

„დალამდა, ვეფხვი აღარ სჩანს, უკუნი აწევს არესა, სიბნელეს როგორ გაჟფანტავს, რა შეუძლიან მთვარესა?

გულჭირიანი ობლობით დაბლა ჩხაოდა მელია, ალბათ თუ გასჭირვებია, საქმე თუ ადგა ძნელია,

ნობათად მომირთმევეია თქვენთვის ამბავი ძველია“.

თავისთავად ერთ დიდებულ პოემას შეეწონება „სტუმარ-მასპინძლის“ ეპილოგი, განსაცვიფრებელი მომხიბვლელობის ამ ცნობილი სურათის ესთეტიკური შთამბეჭდაობა ისეთი მაც-

დუნებელია, რომ მისი მთლიანად მოტანა ალბათ, ცოდვად არ ჩამეტვლება:

„იმ კლდის თავს, საცა ჯოყოლა მოჰკლეს ხევსურთა ბრძოლაში, დამღამ ხედავენ სურათსა ზევისგან ნაგალ გორაში; კლდის თავს წადგება ჯოყოლა, სასაფლაოსკე იძახებს: „ზეიადაურო, ძმობილო, რად არ მაჩვენებ შენს სახეს?!“

სასაფლაოდამ წამოვა აჩრდილი ფარხმალიანი, გულზე უწყევია დაკრეფით მკლავები სამკლავიანი. მივა და მიესალმება თავის ძმობილსა მდუმარედ. იქვე ალაზაც ამოდის სახე მოწყენით, მწუხარედ. ენობა ცეცხლი მათს გვერდით, მკრთალადა ბეუტავს მთაზედა; იმათ მასპინძლობს ალაზა, ჭიზვის მწვადს უწყევს ალზედა. ვაჟკაცობისას აზბობენ, ერთ-ერთის დანდობისასა, სტუმარ-მასპინძლის წესზედა ცნობის და და-ძმობისასა. როცა მათ ჰხედავს ერთადა კაცი, ვერ ძღება ცქერითა...“

აი, ის სულისაღმტაცი, გრძნობის გამამშვენიერებელი მართლაც სიტურფე, რომლის წარმოსახვით „კაცი ვერ ძღება ცქერითა“: აი ჭეშმარიტი ზეიმი კაცთა „ლამაზი არსობის“ ლიტანიაობისა... მაგრამ ვაჟა (ისევე, როგორც ილია, ალექსანდრე) რეალისტია და გულჩაკლული ხედავს, რომ ამ სანეტარო სანახაობას

„...გაჩნდება ჭანლი რამ კურუმად შავის ფერითა, დაეფარება სანახავს წერა-მწერელის წერითა. ზედ აწევს ჭადოსავითა, არ დაიმტვრევა კვერითა, ვერც შეულოცავს მლოცავი, არ აიხდება ხელითა“.

და კურუმის ფერ სიავეს მხოლოდ სულიერი ამაღლებით, „ლამაზი არსობით“ შესძლებს ადამიანი დაუპირისპირდეს, გაფანტოს ჭანლი და ამზეოს

კეთილშობილების სხივმოსილებად. ხოლო მშვენიერი პირიშვის სიბრძნული სახით პოემის დამთავრება რდაპირი მინიშნებაა ნათელხილვისა: „...უფსკრულს დასცქერის პირიშვი მოღერებულის უელითა...“

თითქოს ცხოვრების მარადიულ დღე-ღამეში მდგარი ვაჟა-ფშაველა კი ბეჩავთა, ტანჯულთა შეწყალებას შესთხოვს მამაზეციერს:

„ღამეა ბნელი, დელგმაა, დგანდგარებს არე-მარეო, ღმერთო, მოხედე ტანჯულთა, უშველე; შაიწყალეო! კარგი კარგია, მაინცა, ბეჩავი შაიყვარეო! ტანჯულთა ლოცვა-მუდარა გულს ვარდად დაიყარეო! თუ არ უშველი, საწყლების სულელები მიიბარეო!... გეყო მაგდენი მუქარა, ღრუბელიო გადაყარეო!“

ამ ღრუბლის გადაყრა, ნათლის ზეიმი ის მასულდგმულელებელი იმედი, რომელიც გემსკვალავს შთაგონებით, რომ ყველაფრით ვეცადოთ არ ჩავეკლათ, განვაძლიეროთ ჩვენს მეობაში გამოწასკული კაი კაცობის სიდიადე, რადგან ვაჟა-ფშაველას გულწრფელი ლოცვაა: — არ უნდა მოკვდეს ლამაზი არსი კაცობის — ჩემისა!“ [ჩვენისა] 181..

■ **შენიშვნები:**

1. სპეციალური თავები აქვთ მიძღვნილი ვაჟას ესთეტიკისადმი: დ. ბენაშვილს (ვაჟა-ფშაველა შემოქმედი და მოაზროვნე), 1961, არის ამ წიგნის მეორე გამოცემა; ბ. დობოროჭინიძეს (ბუნება და ადამიანი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში), 1962.

მითოსურისა და ესთეტიკურის ურთიერთმართებაზე ამახვილებს ყურადღებას რ. სირაძე სტატიაში „მითოსურ ხილვათა და ჩვენებათა ფუნქცია“ (კრ. ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა, ვაჟა-ფშაველას კაბინეტი, 1975). ამავე ავტორის ნაშრომი: „ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან“ (გამ. „ხელოვნება“, 1978) ძველი მწერლობის ძეგლებს აანალიზებს.

2. ჭერ კიდევ 1911 წელს გრ. როზაქიტემ ვაჟას სამყაროს სინტერესო სტატია უძღვნა (Гр. Кавкасиели. Поэт Важа-Пшавела, ж. Русская мысль, Август).

დიდი მუშაობა გასწია და ხანგრძლივი ბრძოლა გადითანა ვაჟას შემეციდრეობის დასაფა-

სებლად განსვენებულმა გრ. კიკაძემ (ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება, 1975; II გამ. 1989).

მითოსური სამყაროსა და ვაჟას ურთიერთობას ანალიზებს ა. ვაწერელია სტატიებში: ვაჟა-ფშაველა და ქართული მითოსი (კრ. ვაჟა-ფშაველა, 1966); ქართული პოეზიის დიდება (მნათობი, 1961, № 7)

„პიროვნების გარდაქმნის მითოსური საფუძველი“ და ინდივიდის კათარზის დაუღწეა საფუძველად მრავალმხრივ საყურადღებო ნაშრომს თამაზ ჩხენკელმა (ტრაგიკული ნიღბები, 1971. მეორე გაფართოებული გამოცემა, მშვენიერი მძლევაირი, 1990). ძალზე საინტერესოა ამ ბოლო დროს გამოსული ახალგაზრდა მკვლევარის იუზა ევგენიძის მონოგრაფია: ვაჟა-ფშაველა, ცხოვრებისა და შემოქმედებითი ისტორიის საკითხები, 1989.

3. ამ საკითხით დინტერესებულ მკითხველს მორიდებით შეახსენებთ ჩვენს წერილს: „მშვენიერების პარმონია“ და „ქვეყნის საერთო მშვენიერება“ ანუ ალ. ყაზბეგის ესთეტიკური მრწამსისთვის“, ჟურ. „ხელოვნება“, 1990, № 4.

4. ამ აზრს იცავენ მ. კვესელავა (ფაუსტური პარადიგმა, ტ II) და ა. მახარაძე (ნარკვევები ქართული ლიტ. ისტორიიდან)

5. ამ ანალოგიას ყურადღება კ. აბაშიძემ მიჰქცია (ეტიუდები, ტ. II 1912)

6. იმ. ვართაგავა, კრიტიკული წერილები, 1958, გვ. 118

7. ბ. დობოჯინიძე, ბუნება და ადამიანი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში, 1962, გვ. 141

8. ვაჟა-ფშაველა, თხ., ტ. VII, გვ. 374

9. თამაზ ჩხენკელი ასკენის, რომ „ლამაზი“ მზიური ღვთაებების ეპითეტია“ (ტრ. ნილ, გვ. 233)

10. გ. ლეონიძის სახ. სახ. ლიტ. მუზეუმი. ვაჟა-ფშაველას ფონდი, № 15624-62

11. მიხ. ზანდუკელი, ვაჟა-ფშაველა. 1953, გვ. 132-133.

12. გ. ქიქოძე, ეტიუდები და პორტრეტები, 1946, გვ. 102; ს. ჩიქოვანი, ქართ. საბჭ. მწ. ახლანდელი ვითარება და ჩვენი ამოცანები, ვაზ. „ლიტ. ხელ“, 1948, № 21.

13. ი. ჭავჭავაძე, თხ., ტ. II, გვ. 31.

14. კ. აბაშიძე; სხვა წერილში კ. აბაშიძემ მინდიას შესახებ ასკენის, რომ „...ილუპება ის, ვინც ლალატობს თავის თავს. თავის პირადობას, თავის „მეობას“ და თავის იდეალს, თავის ნიჟსა და გონებას“, ეტიუდები, ტ. II

15. ი. ჭავჭავაძე, ტ. II, გვ. 251

16. ვაჟა-ფშაველა, თხ., ტ. IV, გვ. 218

17. ალუდას განწმენის პროცესზე კარგად აყვებთ აქცენტს თ. ჩხენკელი („ტრ. ნილ.“)

18. ვაჟა-ფშაველასადმი მიძღვნილი გონივრული ფილმის („ეკლერება“) ავტორებმა ამ სულისკვეთებასაც მიაქციეს ყურადღება.



ტრაგედიაში დავიწყების მშვენიერი

სარგულა ისტორიაში ანუ ძარცვანთა წარმოშობა

ცოდნა ასხივოსნებს ადამიანის გონებას. ხელოვნებასთან ურთიერთობა მას ცხოვრების გზას უნათებს. შესაძლოა ეს რამდენადმე ფილოსოფიური მიდგომა იყოს სინამდვილისადმი, სამაგიეროდ მშვენიერად გვიჩვენებს ხელოვნების როლს. სწორედ ასე ესმოდა ეს როლი პოეტ ციპრიან კამილ ნორვიდს, როცა მშვენიერებას სინათლეს ადრია. მაგრამ უნებურად იბადება კითხვა: ისინი, ვინც დაეუფლნენ ცოდნას და გაისხივოსნეს გონება, შეიგრძნობდნენ ხელოვნებას ისე, როგორც ზემოთ მოყვანილ სიტყვებშია? არა და არა! მაშინ ისტორია უმშვენიერესი იქნებოდა. ამგვარი ფუფუნების უფლებას, ჩანს, კაცობრიობა ვერ მისცემდა თავს და ეს დღესაც დასაბუთებულია.

ისტორიის ანალები მოგვითხრობენ ხელოვნების ქმნილებათა უჩვეულო ხედვებზე, შედეგებისა, რომლებსაც ადამიანები ველარასდროს იხილავენ და რომლებიც მხოლოდ მოგონებების თვითმხილველთა მოგონებებში დარჩა. ისინი გაანადგურა ომებმა და ძარცვამ. ის კი, რაც დღემდე შემორჩა განვლილ ტრაგედიათგან — საზემო-ამაღლე ბულ რეკვიემად წარმოგვიდგება.

ილუპებოდა ცივილიზაციები, ქრებოდნენ სახელმწიფოები და ხალხები, ისპობოდა მათი ენა და წეს-ჩვევები. მაგრამ რჩებოდა ხელოვნება, თუმცა კი ნანგრევებისა და ნამტვრევების სახით. ფორმისა და ფერის მხრივ გასაოცარი, გარდასულ საუკუნეთა ეგზოტიკური მსუნთქავი, ეს უჩვეულო ძეგლები ა-

კულტურის მძარცველები და ხელოვნების ფალსიფიკატორები

პოლონელი მკვლევარის, ზელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის იან სპე-
ჩინსკის ნაშრომის „კულტურის მძარცველები და ზელოვნების ფალსიფიკატორე-
ბის“ პირველი წიგნი 1988 წელს გამოვიდა პოლონეთში. როგორც ავტორი აღ-
ნიშნავს, კულტურის ძეგლებისა და მისი შემქმნელი ადამიანების შესახებ საუბ-
რისას იგი ხშირად გასცდება ხოლმე ზელოვნების ისტორიის ფარგლებს და სხვა,
მოსაზღვრე „ზონებში“ გადაიხრება, პირველყოფილისა კრიმინალისტიკაში. ვინ
იფიქრებდა — წერს იგი, — რომ ზელოვნების ისტორია და კრიმინალისტიკა —
თურმე ბედნიერ ქორწინებათა რიგს განეკუთვნება... და რაოდენ სახიფათოა
განმეორებები ყველგან და ყოველ დროს...
გთავაზობთ პირველ თავს პირველი წიგნიდან.

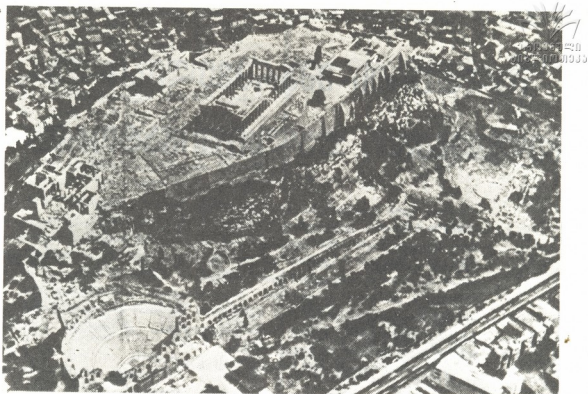
წლებების მტკრიდან შემოგვღალადე-
ვით მათზე თავდატეხილ უსამართლო-
ააზე, ამავდროულად გვევლინებიან
ტრიუმფალურ აღმოჩენად და იმათ სა-
დიდებლად, ვინც ოდესღაც მას ქმნიდა.
მხოლოდ ევროპული ზელოვნების მე-
მკვიდრეობიდან ფერფლად და ნანგრე-
ვებად ქცეული უფრო მეტია, ვიდრე
დრო-ემის მიერ განადგურებული. რამ-
დენი რამ დაღუპა, თუნდაც სტიქი-
ურმა მოვლენებმა და კატასტროფებ-
მა! ამის აღნუსხვა შეუძლებელია.

მაქსიმ გორკიმ თქვა: „ადამიანი —
ამაყად ჟღერს“. მაგრამ სწორედ ადა-
მიანი, მთელი თავისი ისტორიის მანძი-
ლზე რომ ქმნიდა მშვენიერებას თავი-
სი დიდებული სიამაყის წყალობით, ამ-
ავდროულად დაუნდობლად ანადგუ-
რებდა მას. საკმარისია გავიხსენოთ ხა-
ლბთა გადასახლება, რელიგიური ომებზე
საფრანგეთში, გერმანიაში, საფრანგეთ-
ის რევოლუცია და ორივე მსოფლიო
ომი, რომლებმაც უღვთოდ შეიწირა ხე-
ლოვნების ძეგლები. სად ქრება ხოლმე
ის სიამაყე, როცა გაოგნებული ვდგა-
ვართ ნანგრევების წინ, ალტაცების მო-
მგვრელი ნაგებობისა და ბრწყინვალე
ფრესკების ნაშთებთან, ან თუნდაც
უფრო მოკრძალებული ნივთებისა, რო-
გორც ავეჯია, საცხოვრებელი ოთახები,

ასეულობით ათას ოჯახსა და მათ წი-
ნაპრებს რომ აერთიანებდა. ისინი გვი-
ყვებოდნენ თავიანთ წარმოშობაზე და
წარმოადგენენ ცხოვრებასთან უფრო
ახლოს მდგომ სუბსტანციას, უფრო
პირადულს, ვიდრე მუზეუმებსა და გა-
ლერეებში თავმოყრილი ზელოვნების
ქმნილებებია. გვიხარია ხოლმე, როცა
ჩვენს დროში ქრონიკების ავტორთა
ჩანაწერებს მივაკვლევთ, აღმოვაჩინებ
ისტორიკოსის ნაშრომს, მონახავს, სუ-
რათსა თუ ფოტოგრაფიას, შთამომავ-
ლობისთვის წარსულის შედევრების
გამოძახილს რომ ინახავს.

ასწლეულების მანძილზე სამყარო
ალტაცებაში მოჰყავს ეგვიპტის, მესო-
პოტამიის, საბერძნეთისა და რომის, აგ-
რეთვე ამერიკის კონტინენტის ბინადა-
რი, დღემდე ზოგჯერ სულ უცნობი ხა-
ლბის ორიგინალურ ცივილიზაციისა და
კულტურას.

ზელოვნების მშვენიერება იქმნებო-
და და ნადგურდებოდა. რა არის მშვე-
ნიერება? ამ კითხვას უპასუხა სოკრა-
ტემ თავისი პარადოქსებით და დაარწ-
მუნა მსმენელები, რომ ყველა საგანი
და ნაგებობა, რომელსაც ქმნის ადამი-
ანი, შეიძლება იყოს მშვენიერი, თუკი
თავის დანიშნულებას პასუხობს. ულა-
მაზოა ოქროს ნაკეთობა, თუ ის არაფერს



ათენი. აკროპოლი

არ მსახურებს, ამტკიცებდა იგი. სამაგიეროდ, სანაგვე კალათა, თავისი დანიშნულების შესაფერი, — ლამაზია. სოკრატეს თანამედროვეთათვის თუმცა უცხო იყო ამგვარი უკიდურესი თვალსაზრისი, მაგრამ უადრესი ბერძნული ტაძრები ხომ ყველა თავისი ელემენტის მიზანშეწონილობით გვაოცებენ.

დღესაც ჩვენ აღტაცებაში მოვყავართ ბერძენთა აზრის სიზუსტესა და ელვარებას, გვაოცებს რომელთა სრულყოფილება — სანიმუშო მოქალაქენი, მამაცი ჯარისკაცები და უდიდესი იურისტები, რომელთა ციტატებს ჩვენს დროშიც ვიშველიებთ.

მაგრამ ამ სრულყოფილებაში, რომლის მემკვიდრეებად მივიჩნევთ თავს, იყო ყველაფერი სრულყოფილი? თითქოსდა ამ სრულქმნილ მონოლითში არ მოიძეოდა რაიმე ხარვეზი? განა არ იყო მაშინაც შური, სხვადასხვა გაუგებრობები, დამახინჯებანი, ბოლოს — დანაშაულობანი? სრულქმნილებიდან, ალბათ, არც არასრულყოფილებანი გამოირჩევა. განა არასრულყოფილებამ არ აიძულა პოლიკლეტე არგოსელი (V ს. ჩ. ე-მდე) ეძებნა ადამიანის სხეულის პროპორციების დამდგენი კანონი,

შემდგომში ბერძნულ ხელოვნებაში ლისიპეს მიერ შექმნილ ახალ კანონად რომ ჩამოყალიბდა (V ს. ჩ. ე-მდე). სოლონი ადამიანურ ურთიერთობათა გამაუმჯობესებელ სამართლებრივ კანონებს ეძიებდა, რომაელები — ხელოვნების განვითარების, მკვევრმეტყველებისა და დასაბუთების კანონთა დამდგენისათვის იღვწოდნენ.

ხელოვნების ნაწარმოებთა დამლუპველი ბოროტება მუდამეამ მძლავრობდა, ერთდროულად იმისა, როცა ეპოქის საუკეთესო ძალები უმნიშვნელოვანეს მოვალეობად თვლიდნენ წარსულის კულტურის დაცვას. ყველა ქვეყანაში მოქმედებდა ოფიციალური სახელმწიფო დაწესებულებანი, რომლებიც უფრთხილდებოდნენ ძეგლთა სიკოცხლეს, როგორც ტრადიციისა და ეროვნული ღირებულების ფასდაუდებელ მოწმეს.

მიუხედავად ამისა, ანტიკური ხანა და შეასაუკუნეები — ადამიანის გონებისა და ხელის ნაყოფის უმოწყალო განადგურების, ძარცვის იატორიია.

საზოგადოებრივი წყობის შეცვლამ — მონობიდან ფეოდალიზმზე გადასვლამ — არსებითად ვერ გარდაქმნა

ვითარება. თუმცა ოძის მთავარი მიზანი შეიცვალა: უძველეს დროში, პირველყოვლისა, მონების დასაპყრობად ისწრაფოდნენ, რომლებიც ხელოვნების ნაწარმოებთა შესაქმნელად სჭირდებოდათ, განსაკუთრებით მხატვრული მეწარმეობის გაფურჩქვნის პერიოდში. ეგვიპტის პირამიდებს აგებდა ასეულათასობით მონა, რომლებიც აფრიკის კონტინენტის სიღრმეებიდან მოჰყავდათ, ბაღდადს, მაგალითად, ასიათასი სამხედრო ტყვე აგებდა. ტყვეები აგებდნენ საბერძნეთისა და რომის ტაძრებსაც.

ანგრევდნენ და წვავდნენ არა მხოლოდ ცალკეულ ნაგებობებს, არამედ ქალაქებს მთლიანად. უძველესი დამპყრობი სრულიად არ თვლიდა საჭიროდ გაფრთხილებოდა მათ, რამდენადაც შრომისუნარიანი მოსახლეობა მონებად მიჰყავდათ, დანარჩენთ კი ხოცავდნენ.

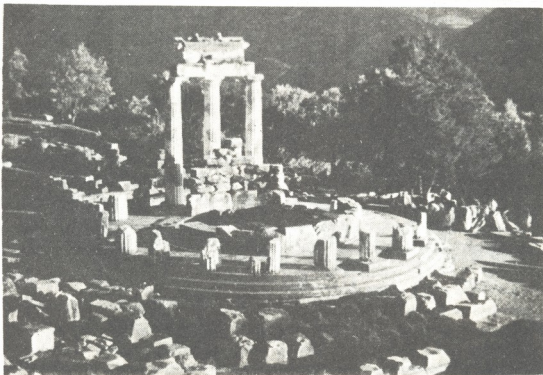
ბიბლიაშიც კი შემონახულია მოგონება მეფე დავითის გამარჯვების შესახებ მეზობლებზე, რის შედეგადაც იგი იღდ ნაძარცვ საგანძურს დაეუფლა.

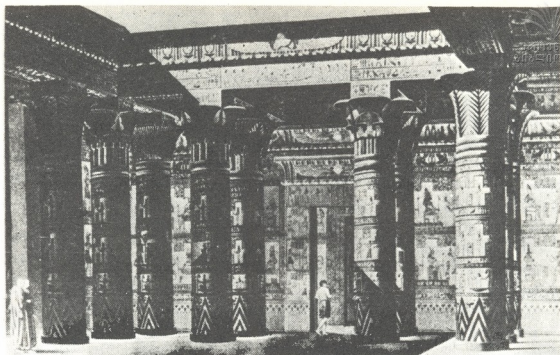
ტუტმოს III-ემ (XIII დინასტია, 1504-1450 წ. ჩ. ე.-მდე) ეგვიპტის სამხედრო ლაშქრობის შემდეგ აზიაში დაუ-

ნდობლად გაძარცვა მისი მომავალი ვასალები, თვითონ კი ისე გამდიდრდა, რომ ღმერთსა და მის ქურუმებს, მეწარმეებსა და ვერცხლის შენადნობით გამოკვეთილი ორი ობელისკი სიცოცხლის სხივის გამოსახულებით. ჩანს, ეს ის ობელისკებია, რომლებიც ოდესღაც კარნაკის ტაძარში იდგა და რომლებიც ასურეთის მეფემ მიიღო იმის სანაცვლოდ, რათა ქალაქისათვის ალყა მოეხსნა. თითოეული ეს ობელისკი, ლუვრის მონაცემების მიხედვით, თითქმის ოცდათვრამეტი ათას კილოგრამს იწონის.

ასურეთის უკანასკნელმა დიდმა მეფემ აშურბანიპალმა (669-631 წ. ჩ. ე. მდე) მაღალი კულტურის მქონემ და რამდენიმე ენის მფლობელმა, სახელი გაითქვა ბიბლიოთეკით, რომელიც ნინევიასი დააარსა. ეს იყო ერთ-ერთი უძველესი ბიბლიოთეკა, კატალოგში შეტანილი დაახლოებით ოციათასი ნაწარმოებით და თიხის ფირფიტებზე აღბეჭდილი დოკუმენტებით. ამასთან ერთად, ამ განსწავლულმა მეფემ თავისი ორმოცდასამწლიანი მმართველობიდან ოცდაშვიდი წელი დამსჯელ ლაშქრობებში გაატარა — იპყრობდა, ძარცვავდა, ანადგურებდა.

დელფოსი. ათენა პრონაის ტაძრის ნანგრევები





ფილ. მოხატულბანის იზიდას ტაძარში

წერილობითი წყაროებიდან ირკვევა, რომ მეფე სისასტიკესა და დესპოტიზმს ღვთისრწმენის ნიშნად თვლიდა. გამარჯვებულებს დამარცხებულთა მიმართ არავეითარი შებრალება არ გააჩნდათ, იძარცვებოდა ქალაქები, სსასახლეები და ტაძრები, ამზობდნენ ღმერთების ქანდაკებებს, შლიდნენ წარწერებსაც კი. მიუხედავად წარსულისადმი გამარჯვებულთა სიძულვილისა, ძველი აღმოსავლეთის კულტურა მრავალი საუკუნის მანძილზე თავისი ტრადიციების ერთგული დარჩა. და სწორედ აქ გამარჯვებულები მუდამ მარცხდებოდნენ.

ძველი ისტორიკოსი ქსენოფონტე (332-353 წ. ჩ. ე.-მდე) გვაწვდის საინტერესო ინფორმაციას ანტიკური ეპოქის ზოგიერთ გახმაურებულ მოვლენაზე. იგი აღნიშნავს, რომ სამხედრო ლაშქრობის დროს ბერძნებმა მიაკვლიეს მიტოვებულ ქალაქს, რომელიც გარშემორტყმული იყო ძალზე მაღალი და განიერი კედლით და შვიდი კილომეტრის სიგრძეს მოიცავდა. ქსენოფონტე ამ ქალაქს ლარისას უწოდებს. მეორე დღეს, როცა ამ ქალაქს გასცდნენ, ბერძნებმა გაიარეს კიდევ ერთი მიტოვებული ქალაქი, რომელიც პირველზე უფრო დიდი იყო და მესპილად იწოდებოდა. ის ფაქტი, რომ ჯერ კიდევ ორასი წლით ადრე-ის ქალაქები ყვაოდნენ და

ერთ-ერთი მათგანი მძლავრი სახელმწიფოს დედაქალაქი იყო, თავად ლაპარაკობს ყოველივეზე. სწორედ აქ იყო კალახი და უკვე მოხსენიებული ნინეფია, ასურეთის სახელმწიფოს დედაქალაქი იმ დროს, როცა ამ ქვეყნის მეფეები მბრძანებლობდნენ გარე სამყაროზე. 612 წელს ჩვ. ერამდე ნინეფია დაიპყრეს ინდიელებმა და ბაბილონელებმა, დაწვეს სახელგანთქმული ბიბლიოთეკა, რომლის ნანგრევები მხოლოდ 2500 წლის შემდგომ აღმოაჩინეს. ბაბილონზე შეტევის დროს ალექსანდრე დიდმა დაანგრია მდინარე ეფრატის წყლის მარეგულირებელი ჯებირები და ამით საბოლოოდ დაღუპა ეს მიწა. არისტოტელეს მიერ აღზრდილი დიდი მხედართმთავარი ინტელექტით თითქოს ამაღლდა თანამედროვეობაზე და აღტაცებას იწვევდა თავისი მოღვაწეობით. როგორც ცნობილია, მის ლაშქრობებს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მეცნიერებისათვის. ჯარებს თან ახლდნენ გეოგრაფები, მკვლევარები, რომლებიც მასალებს აგროვებდნენ ახალი ქვეყნების შესახებ, ადარებდნენ ამ მასალებს ადრე უკვე მოპოვებულს და ასწორებდნენ წინამორბედთა შეცდომებს, ამდიდრებდნენ ცოდნას ახალი მეცნიერული მონაპოვრებით. თამამად უნდა ითქვას, რომ გეოგრაფიული აღმოჩენე-

ბის წყალობით შეიცვალა იმ დროის სამყაროს სახე.

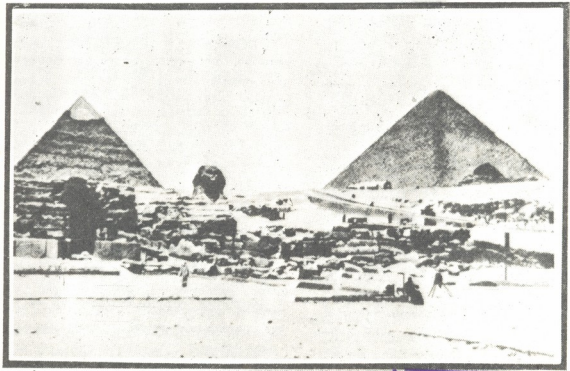
მაღალ ინტელექტს, განათლებასა და მეცნიერულ ინტერესებს ხელი არ შეუშლია ალექსანდრე დიდისთვის ემოქმედა, რბილად რომ ვთქვათ, უკომპრომისოდ. როცა 336 წელს ჩვ. ერამდე ფიფები მაკედონელთა წინააღმდეგ აჯანყდნენ, ალექსანდრემ ხელთ იპყრო ქალაქი და მიწასთან გაასწორა, მცხოვრებლები კი მონებად გაყიდა. მისი ბრძანებით, შემოინახეს მხოლოდ ძველად ფართოდ სახელგანთქმული პოეტის პინდარის სახლი. სპარსელებთან შეტაკებაში, როცა მესოპოტამია დაიპყრო, ალექსანდრე დიდი მონუმენტური სამეფო სასახლეებით ცნობილ პერსეპოლისში შევიდა. ეს იყო გრანდიოზული ნაგებობანი, დიდებული კიბეებითა და მათში ჩამონტაჟებული რელიეფებით. ალაყაფის უარებზე გამოსახული იყვნენ მცველები, ფროთსანი ხარები ადამიანის თავებით, უზარმაზარი საზეიმო დარბაზები ეყრდნობოდნენ მოხდენილ სვეტებს, შემეყულს კაპიტულებით, ხარის, გრიფონისა და ლომების გამოსახულებებით. პერსეპოლისის სასახლეა საგანძურები საცხე იყო ოქროთი, რაც მთელი სახელ-

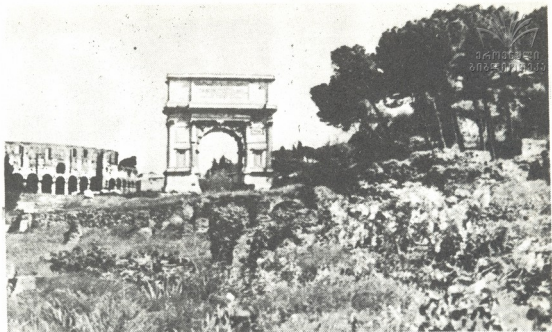
მწიფოს კეთილდღეობას განაპირობებდა. ალექსანდრე მაკედონელის ბრძანებით არქიტექტურისა და ხელოვნების ამ დიდებულ ქმნილებათა გადაწვა. საგანძურის გაძარცვა აქემენიდთა მონარქიის დასასრულის მათუწყებელი იყო.

ყოველივე შემოთქმულიდან უნდა დავასკვნათ, რომ ძარცვადნენ მხოლოდ მეფეები, მხედართმთავრები, ერთი სიტყვით, „ძლიერნი ამა ქვეყნისანი“. საქმე იმაშია, რომ მათი, ასე თუ ისე, საქებარი ქმედებანი ფართოდ აღიბეჭდებოდა და უკვდავყოფილი იყო სხვადასხვა საშუალებით, რის წყალობითაც გარდასულმა ამბებმა ჩვენამდე მოაღწია. ამიტომაც, საზოგადოებრივ საფეხურებზე მაღლა მდგომი ადამიანების შესახებ ჩვენ გაცილებით უფრო მეტი ინფორმაცია მოგვეპოვება, ვიდრე იმ ეპოქის „უბრალო მოკვდავებზე“.

როცა ჩვენი საუკუნის ოციან წლებში ინგლისელმა არქეოლოგმა ლეონარდ ვულიმ ურალში, ცნობილ სამეფო აკლდამასთან ახლოს იმავე ხანის სასაფლაოს მიაკვლია (2800-2600 წ. ჩვ. ე-მდე), მაშინვე წააწყდა წარსული საუკუნეების მძარცველთა კვალს. ვული წერდა: „სულ ცოტა, სასაფლაოს ორი მესამედი დანგრეული ან სრულიად განადგურე-

გინე. სტინქი ხეობისა და ხეფრენის პირამიდების ფონზე





რომი. ტიტუს ფლავიუსის თაღი

ბული იყო. ადამიანები, როდესაც მიცვალებულს მიწას აბარებდნენ და ახალ სამარეს თხრიდნენ, ცდუნებას ვერ უძლებდნენ, რომ ძველიც გაეთხარათ და გაეძარცვათ, თუკი მასში რაიმე ძვირფასეულს მიაგნებდნენ. შემთხვევითი ნაპოვნების შემდგომ დადგა დრო უკვე წინასწარგანზრახული ძარცვისა. მძარცველებმა, მიწიდან წარმოიჩინილ ნაგებობათა ნაშთების მიხედვით, ალბათ იცოდნენ სად იქნებოდა განლაგებული ძველი სამეფო სამარხები, მაგრამ აშკარად ვერ ბედავდნენ მათ ხელყოფას. ჩვენ აღმოვაჩინეთ მიწისქვეშა გასასვლელიები, რომლებიც აკლამებიდან გარკვეული მანძილით იყო დაშორებული... ურამში, ისევე როგორც ეგვიპტეში, საფლავების ძარცვა უძველესი პროფესია იყო. უამრავ ხელუხლებელ აკლამას წაეაწყდით, რაც არქეოლოგიური მემკვიდრეებისათვის ქნიშვნელოვან მონაპოვარს წარმოადგენს, მძარცველთათვის კი არავითარი ღირებულება არ გააჩნია. მხოლოდ ბედნიერ შემთხვევებს უნდა მივაწეროთ მათ შორის მდიდრული და ხელუხლებელი სამარხების მიკვლევა“.

ეგვიპტეში, სამეფო აკლამის კედლებზე შემორჩენილი გამოსახულებანი მოწმობს, რომ იყვნენ განსაკუთრებული წოდების ინსპექტორები, რომელთა ამოცანას შეადგენდა დროდადრო შეემოწ-

მებინათ საფლავების მდგომარეობა. მათი მიზანი იყო გამოერკვიათ, შემთხვევით, ხომ არ იყო გაძარცვული ვინმე ღვთაებრივ მბრძანებელთაგან. აქედან უნდა დავასკვნათ, რომ მძარცველთა ბანდები მუდამ დათარეშობდნენ ამგვარ აკლამებში. ფარაონთა განძეულის შესახებ ხმა ვრცელდებოდა უკვე მათი დაკრძალვის მომენტში. აიხარბე, გამდიდრების წყურვილი ძლევდა მიცვალებულისადმი პატივისცემას. თრგუნავდა იმის შიშს, რომ სული სამაგიეროს მიუზღავდა ბოროტმოქმედებისათვის. როცა ცნობილმა არქეოლოგმა კარტერმა ტუტანხამონის აკლამა გამოიკვლია, სამარხის მრავალრიცხოვან სათავსთაგან ერთ-ერთში იპოვა შემთხვევით მიმობნეული, დამტკრეული ნივთები, გახსნილი კოლოფები, გადაბრუნებული ყუთები, საგნებს ჯერ კიდევ აჩნდათ მძარცველთა ფეხების ნაკვალევი, თითების ანაბეჭდები.

ერთხელ, რამზეა IX-ის მეფობის დროის აკლამაში ინსპექტორებმა შენიშნეს, რომ სამეფო საფლავები გაძარცვულია. ქურდებს მიაკვლიეს და ისინი დიდმა ტრიბუნალმა გაასამართლა. „აკლამის დღიურიდან“ ვიკვებთ, რომ დაპატიმრებულ დამნაშავეთ დაკითხვისას „უტრყამდნენ ფეხისგულებსა და ხელისგულებზე“ როგორც ვხედავთ, ზემო-



პაატა იაპაშვილი

ხრშომონის „ოტტეპელის“ დროინდელი პერიოდის მეორე ისტორიული ფილმი „მამლუქია“, ესეც ეკრანიზაციაა, ამჯერად უიარაღოს (ე. თათარაშვილის) მოთხრობისა, ტიციან ტაბიძემ „პატარა შედევი“ რომ უწოდა. ეს ეკრანიზება, ჩემის აზრით, კეთილსინდისიერად არის შესრულებული და ღირს მასზედ ცოტა უფრო ვრცლად ვისაუბროთ.

1955 წელს დავით რონდელს მზად ჰქონდა „მამლუქის“ სალიტერატურო სცენარი, შემონახულია ამ სცენარის გამო კარლო გოგოძის მიერ გამოთქმული კრიტიკული შენიშვნები, მომდევნო წელს მათი გათვალისწინებით დაიწერა სარეჟისორო სცენარი, რომელიც შემდგომ გადამუშავდა და უკვე 1957 წელს დაიწერა საბოლოო მესამე ვარიანტი.

ბუნებრივია, ის იქცევა ყურადღებას თუ როგორ გაიარა ლიტერატურული პირველწყარო დავით რონდელმა, როგორს ხელდავდა იგი „მამლუქის“ კინოვერსიას.

კონდრატე თათარაშვილი (უიარაღო) ქართველ მწერალთაგან პირველი შეეხო ჩვენი ერისთვის ისეთ მტკივნეულ საკითხს, როგორიც იყო მამლუქთა ინსტიტუტი და მისი არსებობის უმთავრესი პირობა — ტყვეებით ვაჭრობის დამლუშველი პრაქტიკა. პატარა ხვიჩას ისტორია ტიპიური იყო ათიათასობით ქართველისათვის, სწორედ ამან მიანიჭა მოთხრობას დამაჯერებლობა და ტრაგიზმი, ასე, საითთაოდ მოტაცებულ-

გაგრძელება, დასაწყისი იხ. „ხელოვნება“ № 4, 5, 1991.

ქმედების მეთოდები უბრალო, მაგრამ ეფექტური იყო. გამოძიებისას გამოვლინდა ზოგი შემდგომი პასუხისმგებელი პირის დაუდევრობაც. თავად არცთუ უცოდველ მოსამართლეთა შემწყობლობამ მძარცველებს გაბედულება შემატა და ახალი დანაშაულისკენ უბიძგა. ამჯერად სამართლიანობამ გაიმარჯვა. მკაცრად დაისაჯნენ ისინი, ვინც შეურაცხყო სეტი I-ს მეუღლისა და რამზეს II-ის დედის ტიტის მარადიული ადგილსამყოფელი.

ბრიტანეთის მეზემში დაცული პაპირუსი მოგვითხრობს, რომ რამზეს II-ის ტაძრის ქურუმებიც კი ძარცვადნენ საკუთარ ტაძარს. თუკი თვით ქურუმები ჩადიოდნენ ამგვარ ბოროტობაში, ადვილი წარმოსადგენია რა ხდებოდა ქვეყანაში. XXI დინასტიის მეფეები ვერ გაუმკლავდნენ ძარცვასა

და ბარბაროსობას. ამიტომაც, ბოლოსდაბოლოს, მეფეთა მუმიები გადაიტანეს სპეციალურად დამზადებულ, შენიღბულ საიდუმლო სამარხებში.

რა უბიძგებდა მძარცველებს სიცოცხლის ფასად დადგომოდნენ იმ საგნებისა და ნივთების მოპოვების გზას, რომლებიც, თანახმად რწმენისა, მიცვალებულებს მსახურებდნენ მათს „ახალ სიცოცხლეში“? ეს იყო ფასდაუდებელი განძი მაალითა და შესრულების ოსტატობით, დღესაც რომ აბსოლუტურ შედევრებად ითვლება. მხატვრული და ტექნიკური სრულყოფილებით ისინი იმდენად შეუდარებელია, რომ შეიძლება ექვიც კი შევიტანოთ მოახერხებენ თუ არა თანამედროვე იუველირები შექმნან რაიმე მსგავსი.

ნი თურქთა, ლეკთა თუ ზოგიერთ გა-
თახსიარებულ ქართველთაგან იყიდე-
ბოდნენ სტამბოლისა და ქაიროს მონა-
თა ბაზრებზე, სწორედ მათგან აღგენ-
დნენ მამლუქთა მხედრობას, ყველა იმ
გამოჩენილი მამლუქის ბიოგრაფია, ვი-
სი ქართველობაც დიდი ხანია დადგენი-
ლია; ზვიჩას ბედის მოზიარე იყო უიარ-
ალომ ზუსტად ასახა იმდროინდელი
საქართველოს ყოფის სურათები და
პოლიტიკური სიტუაცია. ამიტომ ყვე-
ლა ამბავს, სიტუაციას და პიროვნებას,
რომელთაც მოთხრობაში ვხვდებით,
რეალური საფუძველი აქვს. ასე რომ,
სოლომონ მეფის ბრძანება ტყვეთა ვაჭ-
რობის აკრძალვის შესახებ, ხალხის ცდა;
თავი დაეცვა მოძალადეთაგან, მეფის
პოლიტიკისადმი მისი დამოკიდებულე-
ბა, ტაგუია, მზეხა, რეგია, ზვიჩას მო-
ტაცება და მოყვანა თავად ჭორიშვილის
სახლში; თენგიზი, ალექსანდრე, ქუჩუ-
ნა, როდამი, მარკოზ მღვდელი, ლერწა-
მისა, ზვიჩას ხელმეორედ მოტაცება, გა-
ყიდვა, გემზე სალომესთან და რეზოს-
თან დაახლოება; ამბოხება გემზე, სტამ-
ბოლის ბაზარი, ეგვიპტე, ალი-ბეი, მამ-
ლუქად აღზრდა, ბოლოს დიდი პირამი-
დების წინ ფრანგებთან შებრძოლება, ვი-
ლაც ქართველის მოკვლა, გონს მოსვლა,
საკუთარი წარმოშობის გახსენება და
დალუპვა — ეს ყველაფერი, როგორც
ვთქვი, რეალური ცხოვრების ეპიზოდე-
ბია; სხვადასხვა დროს ათასჯერ განმეო-
რებული. აი, ასეთი არის ეს მოთხრო-
ბა, ლაიტმოტივად მას ერთი იდეა გას-
დევს; იდეა ქართველთა ერთობისა; თუ
ერთად ვიქნებით, ერთი მიზნისკენ მივ-
მართავთ ეროვნულ ენერჯიას. მაშინ გა-
დავრჩებით და გავიმარჯვებთ.

ადრეც ვთქვი, ორი რამით გამოირ-
ჩევა ეს მოთხრობა — ტიპური და
ტრაგიკული ხასიათით, ოღონდ ერთი
რამ იყო მასში ნაკლებად წარმოდგენი-
ლი; მიუხედავად სთავგადასავლო ფა-
ბულისა, რაც ჩვენი მაშინდელი ყოფი-
დან მომდინარეობდა — ეს მოთხრობა
არასდროს ყოფილა საფათერაყო, ამ
ცნების ვიწრო ყანრული გაგებით, რად-
გან სხვა იყო მისი პათოსი, დავით

რონდელმა სწორედ ამ მხრივ შეიტანა
ცვლილებები. იმისათვის, რომ გეოქ-
ლიერებინა საფათერაყო ელემენტად
აქედან გამომდინარე, გაემდიდრებინა
სანახაობრივად, საჭირო გახდა ოდნავ
სხვაგვარად აგებულყოფი ინტრიგის ლერ-
ძი და აქცენტაც ოდნავ გადაადგილე-
ბულიყო; ამასთან მოფიქრებულ იქნა
მთელი რიგი ახალი სახეებისა და ეპი-
ზოდებისა. ასე მაგალითად, სცენარში
ბარდლა რევიას (მურზაყან რევიას ნაც-
ვლად) სხვა ფუნქცია აკისრია; გაჩ-
ნდნენ სხვა პერსონაჟებიც; ცირა და
გოჩა, არის ახალი ეპიზოდები; გოჩას და
ზვიჩას ქიდაობა, ზვიჩას საუბარი დე-
დასთან მერცხლების შესახებ, ზვიჩას და
ცირას საუბარი მაყვლის კრეფისას, მო-
ტაცებული ზვიჩა და მერცხლები გემის
ანძახზე, ზვიჩასა და ადრე მოტაცებული
გოჩას შეხვედრა სტამბოლში ქიდაობის
დროს. უკვე გაზრდილი ცირასა და ზვი-
ჩას შეხვედრა ეგვიპტეში, მათი გაქცე-
ვის მცდელობა და ცირას დალუპვა. გო-
ჩასა და ზვიჩას შეხვედრა ბრძოლის
ველზე რისთვის იქნა ეს ცვლილებები
შეტანილი? როგორც ადრე ვთქვი, სა-
ნახაობრივი მხარის გააძლიერებლად,
უკვე სამხატვრო საბჭოზე ოქტვა და
ამით განმეორდა ცნობილი თეზა იმის
შესახებ, რომ თუ ნაწარმოებში სასი-
ყვარულო ამბავი არ არის, ეს ნაწარ-
მოები ამით ბევრს აგებსო. ამიტომ შე-
მოიყვანა რონდელმა სცენარში პატარა
ცირა, ხოლო შემდეგ შეახვედრა და შე-
აყვარა (უკვე გაზრდილი და ისიც მო-
ტაცებული) ზვიჩას. ამ დრამატურგი-
ულმა სვლამ მელოდრამის ელემენტე-
ბი შეიტანა სცენარში, უფრო მომგები-
ანი გოჩას შემოყვანა იყო, უიარალოს
არ დაუკონკრეტებია, რომელი ქარვე-
ლი შეხვდა ზვიჩას ბრძოლის ველზე,
წერს, რომ ის შეიძლება გემზე გაცნო-
ბილი ტყვეების სალომესა და რეზოს
გაყი იყოსო, აქ კი სცენარში ზვიჩა მას-
თან მმსავით შეზრდილ და მსავით
მოტაცებულ გოჩას შეხვდება, სხვათა-
შორის, ეს არ არის სინამდვილიდან დი-
დი დამორება, ერთი სოფლიდანაც ბევ-
რნი გაუტაციათ. ასე რომ, რონდელის ეს

არჩევანი საინტერესოც არის და დრამატურგიულად სწორიც. საბოლოო ჯამში ხეივან თავგადასავალი უფრო მრავალფეროვანი გახდა, რაც შეეხება მოთხრობის აზრობრივ შინაარსს, ამით მას ბევრი არაფერი შემატებია, ერთი იყო მხოლოდ, რომ ქართველთა ერთობის იდეა, რომელსაც ხშირად უბრუნდებოდა უიარალო, ფილმში განვითარებას ვერ ჰპოვეს და იკარგება. ამას თავისი მიზეზი ჰქონდა. საქმე ის არის, რომ სხვა ტენდენციები იჩინენ თავს, სარეჟისორო სცენარში სწორედ ამ ტენდენციების გამომხატველი ეპიზოდები იყო. ერთი მათგანი აჯანყებულ ფელაქების სასამართლოა ალი-ბეისთან. თუ ადრე აღნიშნული ახალი ეპიზოდების ჩამატება გასაგები იყო, ამას, ფილმის მთავარი იდეიდან გამომდინარე, გამართლება სულ არ ჰქონია. ამიტომ ზედმეტი იყო და ფილმში არ შესულა. ასევე გაუგებარია სოლომონ მეფის რუსეთთან კავშირის გამო თქმული ფრაზა. ესეც რონდელის მიერაა ჩამატებული. უიარალო ქართველ მეფეთა — სოლომონისა და ერეკლეს კავშირზე წერდა, ერის გადარჩენას ერთობაში ზედავდა და არა რუსეთთან კავშირში. დავით რონდელის არჩევანი გარკვეული ტენდენციის გამომხატულება იყო. ეს ტენდენცია ყველაზე ნათლად სცენარის განხილვისას გამოჩნდა. სამხატვრო საბჭოს სხდომაზე 1957 წლის 5 თებერვალს. განხილვაში მონაწილეობდნენ: გ. გიგოლაშვილი (სტუდიის დირექტორი), დ. კანდელაკი, შ. აფხაძე, ვ. გოგოძე, რ. თაბუკაშვილი, დ. რონდელი, ვახტანგ კიკნაძე, თ. ვაწაძე, სუხოვი, პ. გუნცაძე, ე. პეტრიაშვილი. სხდომა ქართულ-რუსულად მიმდინარეობდა, ამიტომ იძულებული ვარ ციტატები რუსულად მოვიყვანო, როგორც ეს სხდომის რეკორდში წერია, აზრი თითქმის ყველამ გამოთქვა. ლაპარაკობდნენ იმ ცვლილებებზე, რაც ლიტერატურულმა პირველწყარომ განიცადა; კრიტიკულად განიხილავდნენ რონდელის მიერ ჩამატე-

ბულ ეპიზოდებს, გამოთქვამდნენ მოსაზრებებს. ერთი სიტყვით, სხდომაში მთლიანად და ამავე დროს სწორედ დიკიულად მიმდინარეობდა, მაგრამ ჩემი ყურადღება ორმა გამოსვლამ მიიქცია — სტუდიის დირექტორის გიგოლაშვილისამ და რონდელისამ. ორივე გამოსვლა ზუსტად წარმოაჩინეს იმ დამოკიდებულებას, ჩვენში ისტორიული წარსულის მიმართ რომ იყო. ეს დამოკიდებულება 50-იანი წლების მეორე ნახევარშია გამოვლენილი, ე. ი. XX ყრილობის შემდეგ. ამიტომ აღმოფხვრებული ხარ, როცა ზედები, რომ ერის წარსული, წინა წლებში შეგნებულად დაეწყებულ იყო, არც ახლაა ბოლომდე რეაბილიტირებული. იმიტომ, რომ დიდ პოლიტიკას უნდა დაქვემდებარებოდა ყველაფერი, მათ შორის საქართველოს წარსულიც. აი, ამ ხნტერესებს გამოხატავდა გიგოლაშვილი, როცა სცენარის განხილვისას შემდეგი მოსაზრება გამოთქვა: —

— «Теперь возникает еще один вопрос: нужно ли нам показывать этого священника так подробно? И в таком виде? Я это говорю не потому, что здесь речь идет о христианском священнике, но потому, что мы должны делать этот фильм с таким расчетом, что он может попасть и в мусульманские страны и тогда мусульмане могут жалеть, что они мусульмане а не христиане, нужно поставить фильм так, чтобы тут апологетики не было бы». საკითხავია რით ვაანაწყენა მარკოზ მღვდელმა გიგოლაშვილი? იმით, რომ ქრისტიანული იდეალების ერთგული იყო და როგორც თასობით სხვა ქართველი მღვდელი, მუსლიმანურ ძალმომრეობას ეწინააღმდეგებოდა, ადგილობრივ გაწუწუებულ თავად-აზნაურობას ებრძოდა, ხალხს სიყვარულს უქადაგებდა და მოკრძალებული წვლილი შეჰქონდა მათი განათლების საქმეში. ამიტომაც ის დასაგმობი? სხვათა შორის, მარკოზ ხუცესის სახე თითქმის უცვლელად გადავიდა მოთხრობიდან სცენარში, ამიტომ გიგოლაშვილის პრეტენზიები უფრო უიარალოს ეხებოდა.

ვიდრე რონდელს და ერთი შეხედვით სასაცილოც იყო, სატირელი რომ არ ყოფილიყო. ჯერ ერთი, უაღვილოა გიგოლაშვილის ირონიული ტონი, მეორე, ქართველი მღვდლის ეს შესანიშნავი სახე მიუღებელი ყოფილა კიდევ საერთაშორისო პოლიტიკის გამო. ესე იგი იმიტომ, რომ შეიძლება ფილმი მუსლიმანურ ქვეყნებში გაიყიდოს, ამიტომ მღვდელი ასეთი კარგი არ უნდა იყოს. უზადო ლოგიკის შედეგია ეს დასკვნა. არსად, არც ერთი ქრისტიანული ქვეყნის კინოსტუდიაში ვერ გაიგონებდით ვერც მაშინ და ვერც ახლა, იმას, რომ მღვდელი კარგი არ უნდა იყოს, თორემ ასეთ ფილმს მუსლიმანური ქვეყნები არ იყიდებოდნენ, ასეთ დასკვნას არავინ გააკეთებს და არც თავის ეროვნულ ტრადიციებს და სულიერ რეალიებს არ მიყენებს შეურაცხყოფას. ჩვენთან კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ კი ასეთი მსჯელობა და დასკვნები შესაძლებელი გახდა. ეს იყო ჩვენი ყოფის სპეციფიკური ხასიათის შედეგი. გიგოლაშვილის სხვა მოსაზრებას კიდევ უფრო ამტკიცებს ამ სპეციფიკურობის რეალობა. აი კიდევ რა სთქვა:

— «У вас (რონდელს ეუბნება) есть место, где Гуссейн и Али-Бей говорят, показывая мальчика, что он грузин. Мы не можем это так акцентировать, что этот мальчик грузин. Вроде того, как в «Башни-Ачуки» где говорится, что было 2.000 грузин».

აი ასე, თურმე იმის აღნიშვნა, რომ ხეიჩა ქართველია. ეს დაუშვებელი ყოფილა, კი მაგრამ აბა მაშინ ვინ იყო ხეიჩა, ან უიარაღო რად დაწერდა თავის მოთხრობას თუ იქ ქართველების ტრადედია არ იქნებოდა ნაჩვენები. პირველად გიგოლაშვილის ნათქვამმა შეიძლება დაგაბნოს, მაგრამ მას შემდეგ, რაც მაგალითი მოჰყავს „ბაში-აჩუკიდან“, მისი შენიშვნის ქვეტექსტი აღვივლად იკითხება: საქმე ის გახლავთ, რომ ვილაყებებს. ზევით, შესაძლოა საკავშირო სახეინოდან სულაც არ სურდათ, რომ ამ ფილმების პერსონაჟების ქართველობის იდენტიფიცირება მომ-

ხდარყო ერთის მხრივ უცხოელთა მიერ, მეორეს მხრივ კი თავად ქართველი მაყურებლის თვალში, ამის გამოტანება და მხილველს არ გახსენებოდა, რომ ის ბრძოლისუნარიანი ხალხის შვილია, რომ საუკეთესო მამლუქები ქართველები იყვნენ და რომ 2.000 ქართველი, როგორც ეს „ბაში-აჩუკია“, დიდი ძალაა. აი ასე, მშვიდად და წყნარად, სტუდიის დირექტორის შენიშვნის შედეგად უნდა დაგვევიწყებინა ჩვენი ისტორია. უცნაური მეთოდია, მაგრამ სხვაგვარად ვერ ამიხსნია გიგოლაშვილის ეს გამოსვლა: ახლა ვნახოთ თუ რა თქვა დავით რონდელმა. მან თავისი სიტყვის დიდი ნაწილი იმის მტკიცებას მონადომა, რომ მამლუქები ნამდვილად არსებობდნენ და რომ მათი დიდი ნაწილი ქართველი იყო. ამ მტკიცებას სიტყვის ნახევარი მაინც უკავია. მიუხედავად ასეთი პატრიოტული პოზიციისა, რონდელის ზოგიერთი მოსაზრება გასაოცრად ქდერს. მაგალითად:

— «Конечно, подчеркивать то, что он грузин (ე. ი. ხეიჩა — პ. ი.) не надо, однако, французские источники тоже подчеркивают, что мамлюки были из Грузии». გაუგებარია, რატომ არ შეიძლება ხეიჩას ქართველობის ხსენება, მით უმეტეს, თუ ფრანგული წყაროებიც მამლუქთა ქართველობას ამტკიცებდა. აშკარაა, რომ რონდელი ეთანხმება გიგოლაშვილის შენიშვნას, ეს კი საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ სტუდიის მესვეურებს რაღაც საიდუმლო ინსტრუქცია ჰქონდათ მიღებული, რომელიც მათ ქართული ისტორიის ფართო პოპულარიზაციას უკრძალავდა. რაც შეეხება მარკოზ ხუცესის ამბავს, აქ დავით რონდელმა მეტი პრინციპულობა გამოიჩინა და ის პერსონაჟი დაიცვა:

— «Конечно священника идеальным делать нельзя, но из-за того, что он священник делать его злодеем тоже нельзя». რონდელმა შეძლო დაეცვა მარკოზ ხუცესი, ეს კი არა, ისიც მოახერხა, რომ ხეიჩას ქართველობაც აღნიშნა და ალიბეისაც, რაც სხვათაშორის, უიარაღოს არა აქვს აღნიშნული.

საბჭოს სხდომაზე ჩვენში ისტორიული ფილმის გადაღებისათვის შექმნილი არასახარბიელო პირობები წარმოაჩინა, ერთის მხრივ, როგორც ნახეთ, პოლიტიკურ-იდეოლოგიური და მეორეს მხრივ, ტექნიკური ხასიათისა. თუმცა მოვეუბნით თავად დავით რონდელს, მოვიყვანე მის რამდენიმე ნათქვამს:

— Там где бей говорит о мужестве Махмуда, я хочу это сделать многократной экспозицией. Нет, к сожалению, у нашей студии нет соответствующих средств для выражения этого». შემდეგ — «надо отметить и тот факт, что у нас такие условия, что сейчас у режиссера кроме морального удовлетворения ничего нет». აგრეთვე — «к сожалению, наша студия не имеет нужной материальной части, для того, чтобы мы могли бы нормально работать, а таких условий мы не имеем». და ბოლოს — «кроме этого мы встречаемся с большими трудностями из-за отсутствия необходимой нам техники: Автоматическая перекладка, нужно создать впечатления массовой конницы. Здесь должна быть блуждающая маска, напыль, затемнение и надо купить хороших лошадей».

თუ ჩავუფიქრებდით რონდელის ნათქვამს, დავრწმუნდებით, რომ ჩვენს სტუდიაში ვლემენტარული პირობებიც არ ყოფილა ისტორიული სურათის გადასაღებად. არც ფინანსური და მით უმეტეს, ტექნიკური რეჟისორს ყველაფერი სანატრელი ჰქონია: კარგი აპარატურა და კარგი ცხენებიც. ამასთანავე სტუდიის საწარმოო ბაზა თავს ვერ ართმევდა მისთვის დაკისრებულ საქმეს და ყველა საჭირო ატრიბუტს გადაშლები ჯგუფი დაგვიანებით იღებდა. ამას კი ის მოჰყვა, რომ „მამლუქის“ გადაღება ორ წელიწადს გაგრძელდა. საჭირო გახდა დამატებითი დაფინანსება, რადგან თავიდან გამოყოფილი ლიმიტი საკმარისი არ იყო. იძულებულნი გახდნენ ფილმის ჩაბარების ვადა ორჯერ გადაეტანათ, ხელმძღვანელობს ბევრს უქოყნიებდა ფილმის ავტორებს დროზე დაამთავრეთ სამუშაო. თუმცა თავად კარგად უწყობდა რის გამო

იყო დაყოვნებული საქმე. ამას კიდევ ერთი დოკუმენტი ადასტურებს. სწორედ მიმაჩნია მისი აქ მოტანა, სადაც ლავთ საქართველოს მაშინდელი კულტურის მინისტრის დ. ჩხიკვიშვილის 1959 წლის 6 აპრილის ბრძანება, სადაც, სხვათაშორის, იმასაც ვკითხულობთ, რომ: — „სურათის გადაღების დაგვიანებით დამთავრება ძირითადად გამოწვეულია საქმის არასაკმაო ორგანიზაციის, გადასაღები ობიექტების, ტანსაცმლის, სადაღმო ინვენტარის და სადეკორაციო სამუშაოების თავის დროზე მოუმზადებლობისა და გადამღები ჯგუფის მსახიობებით დროულად დაუკომპლექტების გამო“. ეს მიზეზი დიდ პრობლემად რომ ქცეულა და ასე დაწვრილებით რომ არის ჩამოთვლილი კულტურის მინისტრის ბრძანებაში, ქართულ კინოში დღესაც ძალაშია და ნებისმიერი მასშტაბის ისტორიული ფილმის გადაღებას დღესაც ხელს უშლის. ერთი სიტყვით, ტექნიკურმა მხარემ „მამლუქის“ ავტორებს დიდად შეუშალა ხელი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მათ კარგად გაართვეს საქმეს თავი. კარგად მეთქი, როცა ვამბობ, ვგულისხმობ იმას, რომ სურათი ნახვისას ისე არ გალიზიანებს, როგორც იმ დროის ქართული ისტორიული ფილმები. თუმცა „მამლუქს“ ამ ფილმებთან საერთო ბევრი აქვს. დადებითად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ ზედმიწევნით ზუსტად და დამაჯერებლად აიხაზა ქართული ყოფა, სამეგრელო-გურიის სოფლები და მათი მცხოვრებნი: დამახასიათებელი კოლორით, ცხოვრების საუკუნოვანი წესით, ქცევისა და ურთიერთობის ხასიათით! როგორც ეთნოგრაფიული, ასევე ხასიათობრივი სიზუსტე ფილმის პლუსად მიმაჩნია. არანაკლებ საინტერესოდ არის ნაჩვენები ეგვიპტე. იმდენად დამაჯერებელია რააც უყურებ, რომ გგონია გადაღებები მართლაც ეგვიპტეში მიმდინარეობდა. ეს იმიტომ, რომ შესძლეს აღედგინათ მამლუქთა პერიოდის ეგვიპტის ცხოვრება, აი ეს მასალა, ქრონიკალურ კადრებთან დამონტაჟებული, სრულ ილუზიას უქმნის მაყუ-

რებელს: აღმოსავლეთი ნატურაში არის გადაღებულიო, საყურადღებოა, რომ დეკორაციების, რეკვიზიტის და კოსტუმების ეთნოგრაფიული სიზუსტე ყველგან დატულია. მიუხედავად ტექნიკური ჩამორჩენისა და არადაამაკმაყოფილებელი დაფინანსებისა, მუშაობის კულტურა მეტად დიდია. ეს ყველაფერში ჩანს. ამიტომ აღმოსავლეთი თავისი მონოტონური სიჭრელით და საქართველო მისთვის დამახასიათებელი ფერთა სხვადასხვაობით აქ თანაბრად კარგად წარმოჩინდა. ტექნიკური მხარის ეფექტებს თუ მივიღებთ მხედველობაში, ერთგან მეტად გამაღიზიანა მულტიპლიკაციის კუსტარულმა გამოყენებამ, ეს პირამიდებთან ბრძოლის ეპიზოდს ეხება. ამ წესით ნაჩვენებია ჭერ ფრანგთა ქვეითი ჯარის მსგელოება, მეორეგან მამლუქთა კავალერიის შეტევა. ბატალური სცენები იმდენად ბუნებრივად ჩანს ეკრანზე, რომ მულტიპლიკაცია სრულიად ზედმეტია, ამასთან, თვალში საცემიც. თუმცა გასაგებია თუ რატომ გააკეთა რონდელმა ეს. იმიტომ, რომ ხალხის დიდი მასის ჩვენება მოეხერხებინა. სურვილი კი გასაგებია, მაგრამ მიღწევის გზა ჩემის აზრით, გამართლებული არ არის.

კარგად არიან შერჩეულნი მსახიობები. ტიპური იმის მიხედვით არის მოძებნილი, თუ რა ხასიათი და ფსიქოლოგიური დატვირთვა აქვს ამა თუ იმ პერსონაჟს. ამის ტიპური მაგალითია პატარა ხვიჩა (დ. დანელია). გმირის ხასიათი, გამომეტყველება, ექსტიუალაცია, მიმიკა, ყველაფერში ჩანს ენერჯიულობა, საზრიანობა, ვაჟაკობა და ამავე დროს, დამყოლი ხასიათი, რაც, საბოლოო ჯამში, მასში მამლუქის კომპლექსის ჩამოყალიბების გარანტია ხდება. საერთოდ ტიპაჟები, ვიმეორებ, კარგად არის შერჩეული, მაგრამ გამაღიზიანებელია თამაშის თეატრალური ხასიათი რაც საერთოდ დამახასიათებელი თვისებაა ქართული ისტორიული ფილმებისათვის, ამ დროს ჭერ კიდევ ძალიანია რომანტიკულ-პეროდიკული სტილი, რის გამოც შესრულების აქცენტი გა-

რეგულ მხარეზე კეთდებოდა. აქედან მოჰარბებული ექსტიუალაცია და მიმიკა. იგივე ითქმის ინტონაციასა და ხმის ტემბრის ხასიათზე. თუმცა ეს უნდა ითქვას, რომ ყველაფერი ეს „მამლუქში“ შედარებით ზომიერადაა და ისეთი კუროზული ხასიათი არ მიუღია, როგორც „გიორგი სააკაძეში“, ეს უდაოდ წარმატება იყო. და ბოლოს, „მამლუქი“ მდიდრული კოსტიუმირებული ფილმი გამოვიდა, საინტერესო, მძაფრი და დინამიური სიუჟეტით, რის გამოც სანახაობრივმა მხარემ ძალიან მოიგო, მაგრამ ის დიდი ეროვნული ტკივლი მინც გამოსჭვივის, არ დაკარგულა და დღესაც ახდენს ზემოქმედებას მაყურებელზე, არადა სათაგადსავალო და სანახაობითი მხარის გაღრმავებას საპირისპირო შედეგი უნდა გამოეღო და ხსენებული ინტონაცია მიეჩქმალა: ეს რომ ასე არ მოხდა, ამის მიზეზი, ჩემის აზრით, ის დიდი ისტორიული სიმართლეა, რომელიც ნებისმიერი მხატვრული სახის მიღმა შეიძლება ცოცხლობდეს. ქართველი მაყურებელი მას უშეცდომოდ აღიქვამს და არა მარტო ქართველი, უცხოელიც. ოღონდ იმ პირობით, თუ ეს უკანასკნელი ისე ტენდენციური არ იქნება, როგორც ამას საკავშირო სახკინოს სასცენარო-მარედაქტორო განყოფილების გამგე ი. კოკორევა და რედაქტორი ე. მაგალი მოითხოვდნენ. არსებობს მათი დასკვნა „მამლუქზე“, 1959 წლის 6 თებერვლით დათარიღებული, აი რას წერენ ისინი:

— Постановщика фильма увлек трагический сюжет повести Уиараго и эффеktivность содержания в ней материала. Сама же тема — любовь человека к родине, его кровная связь с нею — односторонне раскрытая автором повести, не получила, к сожалению, глубокого социального раскрытия и в фильме».

ჭერ ერთი, უიარაღოს სულაც არ აქვს სამშობლოს სიყვარულის თემი ცალმხრივად წარმოდგენილი მოთხრობილი ამბის სპეციფიური ხასიათი სწორედ ისეთ დრამატურგიულ სვლას ითხოვდა. რაც მწერალმა გააკეთა და ამი-

ტომ დასაწერი მას არაფერი აქვს. მაგრამ ასეთი სიმართლე დასკვნის ავტორებს არ აკმაყოფილებთ: ისევე, როგორც რონდელის მიერ სცენარში შეტანილი ცვლილებები. იმიტომ, რომ თურმე რონდელმა:

— «Несмотря на свой богатейший опыт, не преодолел недостатки повести, недостаточная четкость и ясность авторской концепций некое увлечение внешней пышностью и экзотичностью материала, особенно во второй половине фильма, действие которой протекает в Египте, — привели к общей нечеткости идейного звучания фильма».

როცა ამ სიტყვებს კითხულობ, სურვილი გიჩნდება გაერკვე, ასეთი მაინც რა მოხდა და რაში მდგომარეობს ფილმის იდეური ელერადობის „არასიმკვეთრე“. მით უმეტეს, რომ თავად დასკვნის ავტორები საკმაოდ დიდ შესავალს აკეთებენ იმისათვის, რომ თავიანთი სათქმელი ბოლოს და ბოლოს თქვან:

— «Рондели, проделав большой труд как режиссер - постановщик, не сделал того необходимого идейного акцента, который был крайне важен для этого произведения. Сосредоточив все внимание на личной судьбе Махмуда, постановщик оставил вне поля своего внимания сущность рабства, как социального явления, обеднил второй план фильма».

წარმოუდგენელი უეციობის შედეგია ეს სიტყვები. სწორედ რომ მონობის სოციალური ხასიათია წარმოჩენილი ფილმში. ხალხს სპორტული ინტერესის გამო ნამდვილად არ იტაცებდნენ. ამას სოციალური, პოლიტიკური და რელიგიური საფუძველი ჰქონდა, თურქი დამპყრობლების მიერ იყო ჩვენთვის თავს მოხვეული, მაგრამ ვნახოთ საით გაგრძელდა მათი მსჯელობა:

— «Со всей доступной постановщику пышностью показывается восточный двор, гарем, пляски и пиршества, но полностью отсутствует тот второй план, который позволил бы заглянуть в жизнь народа, в трагедию рабского, подневольного труда, в судьбу рабов, не

ставших, подобно Махмуду, приближенными бее».

აი ეს კი სრულმა უეციობამ დაიკმაყოფინა ი. კოკორევასა და ე. მაგატის სასჯელის არის, რომ მოსკოველი რედაქტორები იმაზე მსჯელობენ, რაზეც წარმოდგენას არა აქვთ. ქართველ ტყვეებს სწორედ მამლუქებად ზრდიდნენ და ამზადებდნენ. ვინ იცის რამდენი ეგვიპტელი საბელმწიფო მოღვაწე იყო ქართველი, ის, რომ ქართველ ტყვეებს სხვა დანიშნულება ჰქონდათ და სხვებს კიდევ სხვა, რა თქმა უნდა. მოსკოველმა რედაქტორებმა არ იციან, ამიტომაც მამლუქის ისტორია კერძო შემთხვევა რომ ჰგონიათ, ეს კი უღაო შეცდომაა. ერთი რამ არის აქ ნათელი, რედაქტორები ფილმში ნაჩვენებ ამბებს უდგებიან ისტორიის იმ ცალმხრივი გაგებით, რასაც ადგილი ჰქონდა საბჭოთა კავშირში და ჭერჭერობით დღესაც აქვს. ვგულისხმობ მხოლოდ ერთადერთი სოციალური პრობლემატიკის აქცენტირებას. ისტორიის ასეთი ვულგარიზება მიუღებელია, ჩანს, რომ რედაქტორები ამ ოფიციალურ პოზიციას ეყრდნობოდნენ და ამ მცდარი დებულებით განიზილავდნენ ქართულ ისტორიულ ფილმს.

დასკვნის საბოლოო ნაწილში ერთი მეტად მნიშვნელოვანი მოსაზრება იქცევს ყურადღებას, საქმე ისაა, რომ რედაქტორები ცდილობენ სოციალური პრობლემატიკის ზედმეტად აქცენტირება ქართველ მაყურებელს თუ არა, არაქართველებს მაინც თავს მოახვიონ. ამასთან დაკავშირებით ი. კოკორევა და ე. მაგატი ასეთ მოსაზრებას გამოთქვამენ:

— «Однако, при производстве дубляжа фильма на русский язык следует внести в фильм некоторые исправления — В фильме следует произвести возможные монтажные сокращения, ведя за их счет имеющийся (по сообщению режиссера) отснятый материал, который хотя бы частично восполнил во второй части фильма отсутствие того второго плана, о котором речь шла выше, и помог бы зрителю уяснить социальную сущность происходящего».

щего, выйти за пределы дворца и гарема, как например сцену Алибея с приведенными к нему на суд взбунтовавшимися фелазми.

При дубляже на русский язык необходимо тщательно поработать над обогащением диалога в финальной сцене, предшествующей смерти Махмуда, надо рекомендовать студии доснять по имеющимся в режиссерском сценарии эпизод встречи Махмуда с рабами».

როგორც ვხედავთ თუ ქართულში არა, რუსულ ვარიანტში აუცილებლად უნდა ყოფილიყო აქცენტირებული სოციალური პრობლემატიკა. ეს უკვე ხელოვნების ნაწარმოების გადასხვაფერებაა, მისი თავდაპირველი აზრობრივი მიზანდასახულების შეცვლის მოწოდება და ამით საქართველოს ისტორიული წარსულის გაყალბების მცდელობა, ამასთანავე მოთხოვნა იმდენად თავხედურია, რომ ხედვები ეს მართო ხსენებული რედაქტორების პირადი დაყინება არ უნდა იყოს, აშკარაა, ისინი რომელიღაც ცირკულიარის დებულებას იცავდნენ, როცა ფილმის ავტორს თავს ახვევდნენ თავიანთ მოსაზრებებს.

* * *

„ოტტებელის“ პერიოდის მესამე ფილმი რ. ჩხეიძის „მაია წყნეთლია“ — ვ. კანდელაკის ამავე სახელწოდების პიესის 1959 წელს განხორციელებული ეკრანიზება, ფილმის, ისევე, როგორც პირველწყაროს გმირი ყმა-ჯოგო მაია რეალურად არსებული ისტორიული პირია: ბატონს მისთვის ნამუსი აუხდია, ამის გამო მამამისს თავი ჩამოუხრჩვია, დედას კი შიმშილით მოუკლავს თავი; შურისძიების მიზნით კაცურად გადაცემული მაია მეფე ერეკლე II ლაშქარში შესულა, ებრძოდა მოთარეშე ლეკებს, შემდეგ დაბეზლების გამო ყაჩაღად გაქრილა, ბოლოს სპარსელებთან ბრძოლაში დაცემულა. ასეთი გახლავთ მაია წყნეთელზე არსებული ძუნწი ცნობები. მაიას ცხოვრების ფაქტები ვ. კანდელაკის პიესას დაედო საფუძვლად. მხოლოდ საფუძვლად, რადგან მაიას ისტორია პიესაში გვარიანად გადასხვაფერ-

და და მიენიჭა გარკვეული მიზანდასახულება, კერძოდ: ძალადობის წინააღმდეგ მაიას პიროვნული ამბოხება. მხოლოდ წინაპირობაა იქნის, რომ შემდგომ ის სახალხო გმირად იქცეს. მეფეს უერთგულოს და მის მიერვე შეკრებილი რაზმით შინაურ თუ მომხდურ მტერს ებრძოლოს. ისტორიული გმირის ცხოვრებისეული ფაქტების ამგვარი გააზრება დიდად არ სცილდება ქეშმარიტებას, ამიტომ გამართლებულია.

რევაზ ჩხეიძე მაიას ამბის პიესისეულ ინტერპრეტაციას დაეყრდნო, მით უმეტეს, რომ სცენარის ავტორი თავად დრამატურგი ვ. კანდელაკი იყო და სცენარში გადმოტანილ იქნა ყველა ის ლირსება, რაც პიესას გააჩნდა. მაგრამ ამასთანავე მთელმა რიგმა პრობლემებმაც იჩინა თავი; მაიას კნოსახე, პიესისაგან განსხვავებით, არ ვითარდება, ის ამ თვალსაზრისით სტატუქურია — ისეთივე ფილმის დაასარულეს, ექსპოზიციასში რომ იყო; თავიდანვე შემართული, მებრძოლი, თამამი, მახვილგონიერი და ამავე დროს, ბავშვურად უშუალო. ფილმში არ ჩანს მაიას წარსული. ამიტომ არ ვიცით როგორი იყო ის და რა ცვლილებები განიცადა მისმა ჩასიანთმა. ყველაფერი ამის შესახებ პიესაში საკმაოდ გარკვევით არის ნათქვამი. ფილმში ბევრი რამ შეიკვეცა, უფრო კონსპექტური გახდა, გარდა ამისა თვალში საცემია სწორხაზოვნება; ეს კარგად ჩანს მოქმედ პირთა დახასიათებისას, ზოგი მათგანი ძალიან კეთილია, ზოგიც ძალიან ბოროტი, საშუალოს ვერ ვხედავთ. ყურადღებას იქცევს კლასობრივ წინააღმდეგობათა ტრადიციული ხედვა. ხალხის და მეფის ერთიანობა ისეა ნაჩვენები, რომ მეფეს მხოლოდ გლეხები უერთგულებენ, თავადები ყველანი მოღალატეები არიან. სრულყოფილად ვერც ერეკლე II-ის ეკრანულში სახე შეიქმნა, გამობრძმედილი მხედართმთავრის მაგიერ ვხედავთ კეთილს. მაგრამ ერთობ მერყევ პიროვნებას, სხვათა შორის, იმდენად კეთილს, რომ ფილმზე არსებული სარეცენზიო დასკვნის ავ-

ტორს რუს რედაქტორს ე. მაგატს ისიც კი ეგონა: ქართველებმა თავიანთი მეფე გააიდილა და ამის გამო ასეთი მოსაზრება გამოთქვა:

— Образ выведенного в фильме царя Ираклия получился весьма односторонним, приукрашенным, его отношения с феодалами не раскрыты, стремление Майи пробиться к нему недостаточно понятно. Поскольку заполнить эти пробелы после окончания съемок картины не представляется возможным, следует принять предложение режиссера о том, чтобы полностью исключить из фильма сцену встречи Майи с царем в его дворце и снять при дубляже имя царя Ираклия. Это даст возможность сохранить в фильме фигуру царя лишь в той степени, в каком это необходимо для развития сюжета, и в то же время, снимает возможные претензии в неубедительном раскрытии образа царя».

რა თქმა უნდა, ე. მაგატს ის არ აღარღებდა, მხატვრულად სუსტი რომ გამოვიდა მეფე ერეკლეს სახე, მისი წუხილის მიზეზი ის უჩვეულო ურთიერთობაა, მეფესა და ქვეშევრდომს შორის რომ სუფევს. უმეტესწილად ასე იყო ჩვენი, ჩვენი ყოფა კი გვარიანად განსხვავდება რუსული ყოფისაგან და კიდევ იმ კლასობრივი თეორიისაგან, რომლის ერთგულიც რუსი რედაქტორი იყო. ამიტომაც ეხამუშა მას ის, რაც ქართველი მაყურებლისათვის სახამუშო არ იყო, მაგრამ თავად ერეკლეს კინოსახის უსუსურობამ ე. მაგატს საშუალება მისცა მისთვის აზრობრივად მიუღებელი ეპიზოდი მხატვრულად დაეწუნებინა, რათა შემდეგ ეცადა ფილმში სათანადო კორექტივები შეეტანა მაკრატლის მეშვეობით. მოსკოველი რედაქტორისაგან ეს გასაკვირი არ არის. ქართველმა რეჟისორმა რეზო ჩხეიძემ რომ შესთავაზა ე. მაგატს ასეთი ცენზურული ხასიათის მანიპულაციები, ეს არის საწყენი და ისიც, რომ აზრობრივად საინტერესო ეპიზოდის შეწირვისათვის იგი მზად არის.

ფილმის და მისი ავტორების სასარგებლოდ შეიძლება ითქვას: სურათში

არ არის რუსიფილური ტენდენციები, ეპოქის სურათი საინტერესოდ იხატება და გააჩნია დამაჯერებლობა, ენის ჩვეულება, უპირველესად, ყოფის ამსახველ ეპიზოდებს: გლეხის კარმიდამო, თავადის ციხე-დარბაზი და მისი ბინადარნი და რა თქმა უნდა, ბერიკაობის ამსახველი სცენები. ყურადღაღებია პერსონაჟთა ხასიათობრივ-ტიპაჟური გააზრება, რაც ცხოვრებისეული ლოგიკის გათვალისწინებით არის გაკეთებული და ორგანულად ერწყმის ფილმის ქანრულ სპეციფიკას. „მაია წყნეთელი“ პეროიკულ-რომანტიკული კომედიაა. ესეც სიახლე იყო ისტორიული ქანრისათვის ქართულ კინოში. მასში მძაფრად იგრძნობა ვროვნული ტემპერამენტი და კოლორიტი. ოღონდ თეატრალურობას ვერც ეს ფილმი ასცდა და ამჟამად საგრძნობია მთელ რიგ სცენებში, არაიმდენად, როგორც წინა ფილმებში, მაგრამ მაინც საგრძნობია.

* * *

1966 წელს ეკრანიზებული ანტონ ფურცელაძის რომანი „მაცი ხეიტია“ (სცენარის ავტორები გ. ასათიანი და გ. შენგელაია, რეჟისორი გ. შენგელაია) ისტორიული ფილმი არ არის, ის წარსულ ცხოვრებას ასახავს. ჩემი ყურადღება იმან მიიქცია, თუ როგორ აქვს ეს წარსული გააზრებული რეჟისორს და რა ფორმა და სტილი მოიძებნა მის საჩვენებლად. უპირველესად აღსანიშნავია, რომ ფილმში ასახული კონფლიქტი სოციალური ხასიათისაა, მაგრამ განსხვავდება ამ თემის ვულგარული გაგებისაგან, წინა ისტორიულ სურათებს ასე რომ ახასიათებდათ. დიდი ადგილი აქვს დათმობილი ზნეობრივ წინააღმდეგობებს, ამის წყალობით ნაჩვენები ამბავი გამთლიანდა, ცხოვრებისეული დამაჯერებლობაც მოიპოვა, რის წყალობითაც სათავგადასავლო ფილმი ისტორიული ფილმის კატეგორიამდე ამაღლდა. ამასთან, ადრინდელი ისტორიული სურათებისაგან განსხვავებით, რომლებშიაც უცხო დამპყრობლებთან ბრძოლაა ნაჩვენები, „მაცი ხეიტიაში“ შიდა ცხოვრების ეპიზოდიცია ასახული. ვი-

მეორე; თუმცა ეს სურათი რაიმე კონკრეტულ ისტორიულ ფაქტს არ ეფუძნებოდა, მიუხედავად ამისა, ქართველი კაცის ცხოვრება და წარსული ყოფის რეალიები ბევრად საინტერესოდ იქნა ნაჩვენები, ვიდრე იმ სურათებში ათობით ისტორიული პირი რომ მოქმედებს და სადაც დეკორაციების ბუტაფორიულობა თვალში საცემია.

ფილმში მართლდაა დანახული მიწას მოწყვეტილი ქართველი გლეხკაცის ტრაგედია, რომელიც იძულებით გაყაჩაღებული, იძულებითვე კლავს მოწინააღმდეგეს, უმძიმს თავისი ხვედრი, შინაგანად ეწინააღმდეგება ამ მდგომარეობას, ეძიებს გამოსავალს, ნებისმიერ კრიტიკულ სიტუაციაში ცდილობს შეინარჩუნოს ის სულიერი ღირებულებანი, რომელთა ერთგულიც არის, ის პიროვნული მრწამსი, რომლის დაცვის სურვილმაც გააყაჩაღა ასეთად არის გამოყვანილი ფილმში მაცი ხვიტიას პიროვნება, რომლის ბედიც მაშინ ტიპიური იყო ათასთავის. ასევე მართლად დაიხატა XVIII საუკუნის სამეგრელოს ცხოვრების სურათები, ყოფის თავისებურება, ტრადიციები, ხასიათები და ტიპაჟები, ებოჭა ყველა მისთვის დამახასიათებელი თავისებურებით, ოღონდ უნდა ითქვას, რომ ისტორიული და ეთნოგრაფიული სიზუსტე ავტორების თვითმიზანი სულაც არ ყოფილა. ეს ობიექტურობა პროფესიული კეთილსინდისიერების შედეგი იყო, თორემ ისინი ისტორიულ დრამას კი არა, სათავგადასავალო ფილმს ქმნიდნენ. ისიც „ვესტერნის“ სტილისტიკის გამოყენებით რაშიც გაუმართლდათ კიდევ. საქმე ის არის, რომ ხსენებული სტილისტიკა ორგანულად შეერწყა ქართულ ტრადიციებს და სანახაობრივად მეტად საინტერესო სურათი მივიღეთ. ცხადი გახდა, რომ ამ სტილისტიკას შეიძლება მიმართოს ქართველმა რეჟისორმა წარსულისა თუ ისტორიულ თემებზე მუშაობისას და ეს სანახაობრივ-კომერციული თვალსაზრისით მეტად მომგებიანი იქნებოდა და კიდევ ერთი საშუალებაა ისტორიის თუნდაც

ამ ფორმით საჩვენებლად. რაც ისევე აუცილებელია. როგორც ისტორიული დრამა ან ჰეროიკული კომედია, ვინაიდან დამახასიათებელი რომანტიკული ელემენტების ქართული ფილმებისათვის. „მაცი ხვიტია“ საინტერესო ექსპერიმენტი იყო და აქ მასზე ყურადღებას აღარ შევაჩერებ. ოღონდ ფილმზე მუშაობის დროს მომხდარ ერთ ამბავზე მიხდა ვთქვა ორიოდ სიტყვა. საქმე ისაა, რომ „მაცი ხვიტია“ სცენარი, თავიდან ანტონ ფურცელაძის რომანის ეკრანიზაციად რომ ითვლებოდა, ერთ მშვენიერ დღეს ორიგინალურ ნაწარმოებად ჩაითვალა... როგორ მოხდა ეს? როგორ და სცენარის ავტორმა ითხოვა ჩემი სცენარი ორიგინალურ ნაწარმოებად ჩათვალეთო საქართველოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტმა დასკვნისათვის შეწერალთა კავშირის სამდივნოს მიმართა. პასუხად კავშირის მდივნის ბესო ჟღენტის ხელმოწერით სახკინოს მაშინდელმა თავმჯდომარემ ვ. კუპრაძემ ასეთი შინაარსის წერილი მიიღო: — „საქართველოს შეწერალთა კავშირის სამდივნომ თქვენი თხოვნით სარეცენზიოდ გადასცა შეწერალთა კავშირის წევრებს — კრიტიკოსს გ. გვერდსაშვილს და ნ. შამანაძეს — გ. ასათიანის „მაცი ხვიტია“. რეცენზენტთა დასკვნით სცენარი არსებითად განსხვავდება ა. ფურცელაძის ცნობილი რომანისაგან და არ შეიძლება ჩაითვალოს მის ეკრანიზაციად. ჩვენი აზრით, გ. ასათიანის სცენარი კვალიფიცირებულ უნდა იქნას, როგორც დამოუკიდებელი ნაწარმოები ხალხური თქმულებების მოტივებზე. მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ავტორთან დადებული ხელშეკრულების შესაბამისი გაფორმება.“

ფილმზე არსებულ საარქივო მასალებში ორივე რეცენზენტის დასკვნაა შემონახული, მე შევუძარე სცენარი რომანს და დავრწმუნდი, რომ ეს ეკრანიზაციაა. უდაოდ ნიჭიერად გაკეთებული, მაგრამ არა ორიგინალური ქმნილება. მაშ რა მოხდა? საქმის არსში კარგად გავარკვევს სტუდიის სასცენარო სარედაქციო კოლეგიის მაშინდელი

მთავარი რედაქტორის ბატონ აკაკი ბაქრაძის მიერ გაცემული ცნობა: — ამ გურამ ლევანის ძე ასათიანთან ხელშეკრულება, ა. ფურცელაძის რომანის ეკრანიზაციის მიზნით, სცენარის „მაცი ხვითა“ დასაწერად დაიდო 1963 წლის 30 დეკემბერს. ამ ხელშეკრულებით სცენარის ღირებულება განისაზღვრა 4.000 (ოთხი ათასი) მანეთით. ეს ხელშეკრულება 1966 წლის 25 ივნისს გადაფორმდა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარის მითითების საფუძველზე. ამ ხელშეკრულებით სცენარის ღირებულება განისაზღვრა 6.000 (ექვსი ათასი) მანეთით. რადგან კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარის განკარგულების საფუძველზე სცენარი „მაცი ხვითა“ ჩაითვალა ორიგინალურ ნაწარმოებად.

ტიტრებში სცენარის ავტორად მითითებულია რეჟისორი გიორგი შენგელაია, მაგრამ ხელშეკრულება გ. შენგელიასთან დადებული არ არის. თანავტორობა, რომელიც ტიტრებშია აღნიშნული, არსებობს გ. ასათიანსა და გ. შენგელიას პირადი შეთანხმების საფუძველზე, ფულიც პირადი შეთანხმების საფუძველზე ნაწილდება მათ შორის²⁶.

60-80-იან წლებში გადაღებული ისტორიული სურათები ბევრი არაფრით განსხვავდება ამ ქანრის 40-50-იანი წლების ნიმუშებისაგან. როგორც სათქმელის, ასევე გადაღების ტექნიკური მხარისაგან და ამ მხრივ ერთგვარი რეგრესიცი შეიმჩნევა. ეს გახლავთ ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ქართული ისტორიული ფილმის მიმართ მაცურებელი გულცივობას იჩენდა. სხვა და არსებითი მიზეზი კი ის იყო, რომ ამ დროისათვის მაცურებელი საგრძნობლად შეიცვალა, ამაღლდა მისი დონე, 30-40-იანი წლების ჩვენი საზოგადოება „სოციალისტური რეალიზმის“ პრინციპებით შექმნილ ფილმებზე იყო აღზრდილი და მხოლოდ ამის დროს ნახა განსხვავებული ხასიათის კინო ნადავლად მოპოვებული სურათების სახით. მისგან განსხვავებით

60-80-იანი წლების მაცურებელი სულ სხვა თაობა იყო, გაიზარდა ბით ბევრის მნახველი (რა თქმაობისა, რის საშუალებასაც საბჭოური კინოგაქირავება იძლეოდა). მას ველარ მოხიბლავდი თამაშის პეროიკული სტილით და ცუდად გაკეთებული ბუტაფორიებით. მაცურებელი სიახლეს, აქტუალურ სათქმელს და პროფესიონალიზმს მოელოდა. ჭეშარიტ შემოქმედებით მიუღებეს. ეს კი იმ დროის ფილმებში: „დიდოსტატის მარჯვენაში“, „დემეტრე II“ და „წიგნი ფიცისა“ სრულიად არ იყო ამიტომ არ მიიღო მაცურებელმა ეს სურათები, იმ დროის ფილმებში გამონაკლისია ა. ქლენტის „უტრე და დიანი“ — მოკლემეტრაჟიანი ისტორიული დრამა. ის თავისუფალი იყო ყოველგვარი იზმებისაგან. მაგრამ სტუდიის პატრიარლურმა სიდუხჭირემ თავისი კვალი დაამჩნია

ნოვაციება ჩვენს კინოში ძველის-ძველი მიზეზები უშლიდა ხელს — შემოქმედებითი თავისუფლების შეზღუდვა. მოსკოველ რედაქტორთა დიქტატი. ფინანსური გაჭირვება და ტექნიკური ჩამორჩენა. აი ამ პირობების გამო აღნიშნული წლქების, ახლა ოფიციალურად (ისევე მოსკოვის ინსტრუქციით) „უძრახობის“ წლებს რომ უწოდებენ. ისტორიული ქანრი ჩვენს კინოში ვერ განვითარდა და ისევე ძველ დონეზე დარჩა.

* * *

1969-1970 წლებში რეჟიარობა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა გადაიღო კონსტანტინე გამსახურდიას ისტორიული რომანი „დიდოსტატის მარჯვენა“. სცენარის ავტორი თავად მწერალი იყო. სამწუხაროდ, რომანის ტოლფასი ვერც სცენარი გამოვიდა და ვერც მისი ეკრანული ხორცშესხმა. მოგვსენებათ, ლიტერატურის ფირზე გადატანა მით უმეტეს თუ საქმე პოპულარულ ნაწარმოებთან გვაქვს, უაღრესად ძნელია და დადებითი შედეგიც ძალზე იშვიათი: წარუმატებლობა თავიდანვე იმან განაპირობა, რომ „დიდოსტატის მარჯვენა“ ვრცელი ეპიური სურათია XI

საუქუნის საქართველოსი, ჩვენს ისტორიულ რომანისტურას მანამდის არ შეუქმნია ასეთი რთული და მრავალპლანური ნაწარმოები, რომელშიც საინტერესოდ იქნებოდა აღდგენილი საქართველოს ესოდენ შორეული წარსული, ყოფისა და ცხოვრების სურათები, მრავალფეროვანი პალიტრა გმირთა ხასიათებისა და ის დიდი ვნებათაღელვა, ტრაგედიის მიზეზი რომ ხდება — ყველაფერი ეს გამოარჩევს ამ ნაწარმოებს და ამავე დროს მეტად აძნელებს მის ეკრანიზებას. ამიტომ გოცებას იწვევს ფილმის ავტორების ის სითამამე, რითაც ამ საქმეს მოჰქიდეს ხელი. მით უმეტეს, რომ კარგად უწყოდნენ რა ძნელი იყო ეს საქმე შემოქმედებითი და ტექნიკურ-ფინანსური თელსაზრისით. ეკრანიზაციის არსის მეტად ოპტიმალურ განმარტებას გვაწვდის ენციკლოპედიური სიტყვა — „კინო“.

— «Интерпретация средствами кино произведения иного рода искусства: прозы, драмы, поэзии, театра, оперы, балета»²⁷, ამრიგად, მთავარი კინოს ხერხებით ინტერპრეტაციაა, მაგრამ ეს არის ძნელი და ძალიან ხშირად რეჟისორები ლიტერატურული პირველწყაროს თავიანთი თვალთახედვით გააზრებას ვერ ახერხებენ. ასეთ დროს მათ რჩებათ ერთი გამოსავალი — რომანისა თუ მოთხრობის კინოლიუსტირება. ეს, ცხადია, ცუდია, მაგრამ კინოს ისტორიაში ხშირი შემთხვევა გახლავთ. ვერც „დიდოსტატის მარჯვენის“ ავტორები ასცდნენ ამ ზღას. შეიკვებოდა რომანის იდეაც. არადა ფასეული იყო ეს სათქმელი: ხელოვანის ბედის ამბავი ტირანულ სახელმწიფოში — ფასეული მაშინაც, როცა რომანი დაიწერა და მაშინაც, როცა მისი გადაღება განიზრახეს. მაგრამ თანამედროვედ ფილმის ავტორებმა ის ვერ ააყდრეს; ვერ განაზოგადეს; აქტუალური ვერ გახადეს. ყველაფრის თავი და თავი რეჟისორული გააზრება გახლდათ, რასაც რომანის იდეის დევალირება მოჰყვა. ამის შედეგია, რომ აქცენტები გადაადგილდა და მნიშვნელოვნად ის

აყდერდა, რაც ამდავარი მნიშვნელობისა არ იყო, რომანში ბევრი საუკრადლებო დიალოგია, მაგრამ ფილმში ერთ-ერთ ცენტრალურად მიჩნეულ გამგეთუხუცესის საუბარი არსაკიმეტთან — „ეს იცოდე, ჭაბუკო, მაძღარნი მონები ვერაფერს შექმნიან კარგს. ეს ციხეები, ეს ეკლესიები და ეს სასახლეები მშვიერის მიერაა აშენებული“ — „ხალხი თუ გაძღე, ჭაბუკო, ის, იცოდე, ლოცვასაც მიატოვებს და შრომასაც, მაშინ აღარც ციხეები გვექნება და აღარც ეკლესიები“. ცხადია, კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში სათანადო ადგილი აქვს დათმობილი სოციალურ პრობლემატიკას, როგორც ამა თუ იმ ეპოქის სრულად ჩვენების აუცილებელ პირობას, მაგრამ ფილმში ამ აქცენტირებას თემის საბჭოური გაგების ტრადიციული ხასიათი ქონდა.

ფილმის რეჟისორი ვახტანგ ტაბლიაშვილი თეატრალური რეჟისორია. მას კინოში ერთადერთი ნამუშევარი ქონდა — „ქეთო და კოტე“ — დღემდე პოპულარული ფილმი, ოღონდ უფრო თეატრალური, ვიდრე კინემატოგრაფიული სურათი. კინოფილმ „დიდოსტატის მარჯვენას“ სტატიკურობა ახასიათებს, რომელიც დეკორაციების და უფარავ ბუტაფორიულობასთან ერთად ხაზს უსვამს მთელი რიგი სცენების წმინდად თეატრალურ ხასიათს, რომელთა თანმიმდევრული მონტაჟი ერთ დიდ პეპეტაკლად აქცევს ფილმს. საოცარი დამაჩერებლობით ასახა მწერალმა ყოფითი სურათები ესოდენ შორეული წარსულისა. ფილმში ეს ყველაფერი დაიკარგა. ყოფა-ცხოვრების ატრიბუტები და რეალიები უაღრესად პირობითი და არადამაჩერებელია. ამან სურათის საერთო ატმოსფეროზე თავისი გავლენა მოახდინა. ფილმში ქართული თეატრისა და კინოს ბევრი წამყვანი მსახიობი მონაწილეობს. მარტო ის, რომ ფილმში მონაწილეობენ: ოთარ მეღვინეთუხუცესი, თენგიზ არჩვაძე, აკაკი ვასაძე, დავით აბაშიძე — ნათელს ხდის, რომ მეტად სერიოზული შერჩევითი სამუ-



მიხეილ ჯავახიშვილის ნოველა ეპიკანზე

„მწერლობა ჩემთვის არაფერია, თუკი აღმოჩენის შთაბეჭდილებას არ ახდენს ჩემზე“

პოლ ვალბარი

ოლიგო ქლანბი

თვალუწვდინე, უკიდევანოდ გაშლილ სივრცეში შორიდან თანდათან იკვეთება შავი წერტილი. ახალგაზრდა გლეხი, მიხა სწრაფად გვიახლოვდება. მის მძიმე, აჩქარებულ ნაბიჯებს თან გასდევს დოლის საცეკვაო მელიოღია. სუნთქვა ხშირდება, ნაბიჯს უჩქარებს. ეტყობა რაიმეს ნახვის სურვილი ამოძრავებს, სულმოუთქმელად მიილტვის იქითკენ, საიდანაც დოლის ხმა ისმის. ალბათ, ფარულ ხატს დაატარებს თან და მის ხილვას ეშურვის, ასე გზნებით რომ „სხებს“ სივრცეს. მიხა მოულოდნელად

შესდგება და მთის კიდიდან სოფლის მინიატურულ პეიზაჟს გადახედავს: — ხეობაში ჩაძირულ სახლებსა და მინდვრად გაფენილ თივის ზვინებს. წინათგრძნობის განცდა ძლიერდება, გმირის ფარული ხატი თანდათან იკვეთება, გვიახლოვდება. მონტაჟურ გადასვლაში მოულოდნელად ახალგაზრდა ქალის სახე და სხეული გამოიძერწება: თანასოფლელებთან წრეში ჩაბმული ფეფელო თითქოს უმალ იგრძნობს შორიდან ნაცეტყვე მზერას, ცეკვას თავს ანებებს, გაოცებული ამოგვხედავს და უხმოდ

შაო იყო ჩატარებული, ოღონდ შედეგი აქაც სამწუხაროა — თამაშის თეატრალური მანერა და ქართული სასცენო მეტყველების უკურნებელი სენი — ყალბი პათოსი შემაწუხებელი ხდება. ერთი სიტყვით, „დიდოსტატის მარჯვენაში“ ყველა ძველი პრობლემა ძალაში დაარჩა და ისტორიისაკენ ეს მიბრუნებაც მარცხით დამთავრდა. რომანის პოპულარობის შედეგი იყო, რომ თავიდან მყაურებელმა ინტერესი გამოიჩინა ფილმისადმი, მაგრამ შემდეგ, როცა ნახა მისი შემოქმედებითი სისუსტე, გულცივი გახდა მისდამი, ეს მაგალითია იმისა, რომ ლიტერატურული პირველწყაროს ღირსებები ყოველთვის

ვერ შევლის მხატვრულად სუსტ კინოვარიანტს,

შენიშვნები:

- 24. საქართველოს ლხცა ფონდი 52, ანაწერი 1, დამ. საქმე 38.
- 25. საქართველოს ლხცა ფონდი 52, ანაწერი 2, საქმე 3709.
- 26. იქვე.
- 27 «Кино», Энциклопедический словарь. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1986 г.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

დაგვაავიკრდება. კამერის „თვალი“ და მიხას გაბასრული მზერა ურთიერთს დაემთხვა. დოლოს ხმა მიუყრდა. ჩუმი პაუზა. ქალი ეკრანის სიბრტყეს სახეს მიაბჭენს, თითქოს მის გარღვევას ლამობდეს. მზერა შეგვდა ერთმანეთს. მიჯნურებმა კვლავ მოძებნეს ერთმანეთი. ნანატრი სიყვარულის ხატი კვლავ აღსდგა ქალურ საწყისში გამოიქანდაცა. ხორცი შეისხა. ერთ ხატში პერზაჯისა და ამ საწყისის ერთმანეთში გადასვლამ და განუყოფლად გამთლიანებამ სემანტიკური ნიშანი შეიძინა. მიხა ქორივით დააცბრება ამ წრეს. არღვევს მას. ქალს მიეჭრება და თავად ჩაებმება ფეფლოსთან ცეკვაში.

მიხას ბილვით. წამით შემცბარი. გასუსული ხალხი ერთმანეთს კვლავ გარშემოებევევა მიჯნურთ. ისევ აუწყობა დოლური და მის რიტმებზე მიხას ლად. ახალისებულ ცეკვაზე, გმირის გაბშირებულ სუნთქვაზე სწრაფად აიკინდება ცეკვის ეპიზოდები. მიხას გარშემო დატრიალდება, აცეკვდება კამერა. ქალვაეი მთლიანად ფარავს კადრის გამოსახულებას, ერთიან, შერწყმულ სიბრტყესავით აღიმართება მაცურებლის წინაშე.

ასე მოულოდნელად გაჩნდა რეჟისორ მ. კოკოჩაშვილის „მიხა“ 60-იანი წლების დასაწყისის ქართულ კინოში. 40-50-წწ-ის ფილმებში მოზღვავებულ ლიტერატურულად სქემატური. პომპეზური გმირების ნაცვლად მაცურებელმა ~~დასუსტებული~~ ~~გმირის~~ ~~ხასიათი~~ იხილა — თავაშვებული, ენინანი, „ქვეყნის ამკლები“ და „სულთახუთავი“, რომელიც არ ებუება ბედისწერის შემოტევის და გამეხებული იცავს საყვარელი ქალის ხატს. მ. ჭავჭავაძის მოთხრობის „მუსუსის“ ეს პერსონაჟი ომიდან ბრუნდება თავის სოფელში, სოფელიც დიდი ცნობისმოყვარეობით, მითქმამითქმით ელის მის გამოჩენას. ფილმის პირველივე კადრიდან, თითქმის იგივე განცდით იმსკვალება მაცურებელი პერსონაჟის მიმართ.

მწერლის ამ მოთხრობის გადატანა ეკრანზე, ნაწილობრივ მიმანიშნებელი

იყო 20-იანი წ. წ. კინემატოგრაფიულ ტრადიციებთან დაკარგული კამერის აღდგენისა. იმ შემკვიდრებულ მაცურებლების, რაც თითქმის ჩახშურს სამი ათეული წლის განმავლობაში.

საწყისებთან მიბრუნება დაკარგული კინემატოგრაფიული ენის მოძიებასაც ითვალისწინებდა. პერსონაჟი წინა პერიოდში შემუშავებული იდეოლოგიურ-მშრალი სქემიდან უნდა გათავისუფლებულიყო და სუფთა კინემატოგრაფიული ენით ლაღად. პირდაპირ მისულიყო მაცურებელთან. ამ ძიებაში ქართულ ახალგაზრდულ კინოს საყრდენად დრამატურგიული მასალა. ფუძე ესაჭიროებოდა სწორედ ასე. 20-იან წლებში, ნ. შენგელაიასთვის აღ. ყაზბეგის პოეტური სამყარო გახდა საფუძველი „ელისოს“, ბოლო კ. მარჯანიშვილისთვის ს. კლდიაშვილის ნაწარმოების დრამატულ-კომიკური კოლიზიები „სამანიშვილის დედინაცვლის“ შესაქმნელად მაშინ, ქართულ პროზასთან მიმართებაში ხდებოდა ეროვნული ფორმების, საბუების კინოს ენაზე ამეტყველება. ეს იყო უარყოფა იმ პერიოდის ქართულ კინოში დამკვიდრებული ტენდენციებისა (ლიტერატურის პირდაპირი ილუსტრირება, ჩახუთულ დეკორაციებში თეატრალური ინსცენირებები, კოსტუმებითა და დეკორატიული სიჭრელით სალონური ტკობა. სიუჟეტების მოზღვავება, იდეალური გმირისა და ანტი-გმირის მკვეთრი, სქემატური დაპირისპირება, რეგულაციური პათოსი და სხვ.). რომელთა გამომხატველი იყო ბეკ ნაზაროვის „მამის მკვლელი“ (1924), ი. პერესტიანის „თავადის ასული მერი“ (1926), „ბელა“ (1927). თითქმის იგივე განმეორდა 40-50 წ-ის ქართულ კინოში. მაგალითად, მ. ჭავჭავაძის „ქალის ტვირთის“ ეკრანიზება (1954 წ.).

თეატრიდან კინოში მისული კ. მარჯანიშვილი ს. ცვაიგის „ამოკის“ ეკრანზე გადატანას, კინოენის სპეციფიკის, მისი არსის ძიებას, „სამანიშვილის დედინაცვლამდე“ მიჰყავს. დედინაცვლის ძებნაში ბეკინას მოგზაურობის

გზა. თეატრისგან განსხვავებული კინემატოგრაფიული გზის ათვისების მცდელობა ხდება.

ნ. შენგელაიამ კინოს ეროვნული ფენომენი ალ. ყაზბეგის გმირთაძვის დამახასიათებელი ნაბოტკარი სული, ურთიერთსწრაფვა, რიტმი, სიკვდილ-სიცოცხლესთან ჭიდილი კინოენის პლასტიკური ნიშნებით გახსნა.

მ. ჭავჭავაძის „მუსუსის“ გმირს ეკრანული წამი აჩენს და კინობიექტივის მახვილი თვალი წაშვივე აპოვინებს საკეთარ ხატს, პროლოგში ცისა და მიწის ფონზე გმირის მოულოდნელი გამოჩენა მოგვაგონებს გ. ლეონიძის ცნობილი ლექსის „ყვიჩაღის პაემანის“ გმირის შეუპოვრად წარმოთქმულ მონოლოგს: „ისევე აღვსდები მუხრანის ბოლოს“, ქსნისა და არაგვის პეიზაჟის ხელშეორედ აყვავება მიჯნურის ნაკეთებს კვლავ აღადგენს ყვიჩაღის ცნობიერებაში, ხდება სივრცობრივი დაახლოება უხილავი ქალის სახესთან, რომელიც ირეალურ, განყენებულ დროში არსებობს. ათასი წლის შემდგომ ისევ მიმართავს გმირი ამ ხატს და პაემანზე უხმობს მას, ბუნებისა და ქალური საწყისის გამთლიანება ფაქტურულ-მა-

ტერიალურ ატქმას ამძაფროებს ყვიჩაღში. ფილმის დასაწყისში, მიხა თითქმის აღსდგა უკიდევანო სივრცეში სოფლის შორის. ზოლო მისი სწრაფვა კენ და ქალური წიაღისკენ — წრისკენ, რომელშიც ფეფელოა ჩაბმული, პეიზაჟისა და მიჯნურის იმგვარ თანაარსებობას განაპირობებს, რომელიც დროსა და სივრცეში მუდმივი განმეორების, დაუსრულებელი ბრუნვის და აღდგენის მხატვრულ-ალეგორიული ნიშანია ფილმში. მ. ჭავჭავაძის უპირატესობა ანიჭებდა თავისი ნაწარმოების დასაწყისს, როგორც რიტმის, სტილის, კოლორიტის შექმნის აუცილებელ პირობას. რეჟისორის მიერ გააზრებულმა პროლოგმა, ერთ გამოსახულებაში რამდენიმე ნიშნის, სახის წამიერმა გაერთიანებამ დიდად განსაზღვრა ფილმის სტილისტიკა, სახვითი გარემო.

ცნობილია, რომ ლიტერატურა, კინოსაგან განსხვავებულ მხატვრულ-სახეობრივ ატქმას ეფუძნება. ამ მხრივ, მ. ჭავჭავაძის პროზაული ენა ადვილად შეეთვისა კინემატოგრაფიული ენის თავისებურებას, მისი ლიტერატურული კომპონენტები ადვილად მოერ-

„ვილო“ რეჟ. გ. შენგელაი



გო კინოს ბუნებას. შემთხვევითი არაა, რომ მწერალი მხატვრული სტილის შექმნის აუცილებელ პირობად სწორედ ფოტოგრაფიას, მხოლოდ ფაბულას, ნეორეალისტურ გზას, ეპიკურისა და დრამატულის საგნებთან და მოვლენებთან მისვლას მიიჩნევდა. რაც მიჩნეულია კინობელოვნებისათვის. მწერალი რამდენიმე სხარტი მონახაზით ქმნის პერსონაჟის ტიპს. კომპოზიციის ზუსტ, სწრაფ საბიერ აღქმას იძლევა. „თუ რომანში ან მოთხრობაში აღწერილია წვიმა, ყვავის ჩხავილი. ქალის სევდა ან დახატული ქუდი — ყოველი სურათი და სიტყვა უმთავრესისკენ უნდა მიდიოდეს და ცხადად თუ ჩუმად დედაბოძს უნდა უმიზნებდეს. ამ პრინციპს თავისთავად მოსდევს მეორე — დაწურვა წყლისგან. განტვირთვა ზედმეტისგან“.

რეჟისორის კამერამ კადრის გამოსახულებას ჩამოაცილა ყოველივე ზედმეტი, გაათავისუფლა, განტვირთა. შეამსუბუქა იგი და დაუმოხნა მთავარს, არსებობს — გმირისა და ბედისწერის შექმნების მოტივს. მოკლემეტრაჟიანი ფილმის მოცემულობაში, დროის უმცირეს მონაკვეთში უნდა მიღწეულიყო მაქსიმალური ლაკონიზმი. სისადავე, სიერცის უკიდურესი შეზღუდულობით გადმოცემა. ყოველივე ამის იმპულსი თავად მწერლის ლექსიკა, რიტმი, სტილი იყო. მის პროზაულ ენას ახასიათებს მკვეთრი, პლასტიკური გამჭვირვალება. სიტყვა მარტივი (უბრალო) და მკაფიოა (ნათელი). ამ მხატვრული ხერხების გათვალისწინებით აიგო თვითნებური კადრის გამოსახულება, რომელსაც მაყურებლის თვალი უმაღლეს, სულმოუთქმელად „სხვას“. მ. ჭავჭავაძის პროზაულ ნაწარმოებში მეტად ძლიერად მოქმედებს ისეთი კინემატოგრაფიული მექანიზმები, როგორცაა ' მაგალითად, არა მხოლოდ იდენტიფიკაცია გმირთან, არამედ მკითხველი მთლიანად იძირება ვიზუალურ ატმოსფეროში და მასზე მაგიურად ზემოქმედებს ბედისწერის ფატალური განცდა. რომელიც მუდმივად თან სდევს გმირს, ფარულად თუ აშკარად ზემოქმედებს

მასზე. ამ მხრივ კინემატოგრაფი უკუ-ლაზე მეტად შეიცავს იმგვარ მოდს. რომელსაც ძალუძს ამ მექანიზმების გამოვლენა. ბედისწერის მიუკერძოებელი ტაბუს, მტკიცე ზღვარის გადალახვის და სიყვარულის ზატის მთლიანობის შენარჩუნების ინსტრუქტი. ფილმის ავტორმა მწერლის ლექსიკური ენის გათვალისწინებით, გმირში არსებული „მიწის გაბასრულ ალოოზე“ ააგო: უამრავ თივის ზვინს შორის ორი ცოცხალი თივის ზვინი ჩაეკრო ერთმანეთს: ქექა-ქუბილისგან თავშეფარებული მიხა და ფეფო. მინდვრის უსაზღვროდ გაშლილი სიბრტყე ვერტიკალურად ცისკენ მიმართებაში იშლება. ზეციურთან და მიწიერთან განუყოფელი თანაარსებობის, მათთან ზიარების ეს ცოცხალი, ინტიმური ნიშანი მეტად ორიგინალურად შეენაცვთა ფილმის საერთო სახეით, იდეურ სტილისტიკას:

აივანზე განმარტოებულ ფეფელს თვალგადახტული ეფიციენება მზეს, რიკლებიანი მოაჩირიდან სინათლე იღვრება, ორნამენტებად იქსელება ქალის სხეულზე და მის გარშემო რბილად ეფინება იატაკს, სინათლის გამჭვირვალება აუჩინარებს მიჭნურთ შორის ბედისწერის მიერ დადებულ ზღვარს, მათ სულეირ ერთობლიობაზე, უხმო დაილოგზე მიანიშნებს, გამოსახულება სითბოთი, ინტიმით, სიმყუდროვით ივსება, ზემოდან შემოჭრილი შუქი — ცურ, ცოცხალ სეგმენტად აღიქმება, რომელიც ქალური წიაღისკენ ისწრაფვის და იღუმალ ძაფებს აბამს მასთან;

ქალის გათხოვებაზე გაკერებულ პეტრე თავის ეზოში ძეძვის კონებისგან თანდათან აგებს ზღუდეს მიხას წინაშე, მიხაც ამოღო ცდილობს საერთო ენის გამონახვას მოხუცთან, გამოსახულება თანდათან ძეძვით ივსება, „იმოსება“, მიხას სახე ნელ-ნელა უჩინარდება. ამ ყოფითი, უბრალო ხერხით მიჩნურის წინაშე უიმედო ზღვარი აღიმართა:

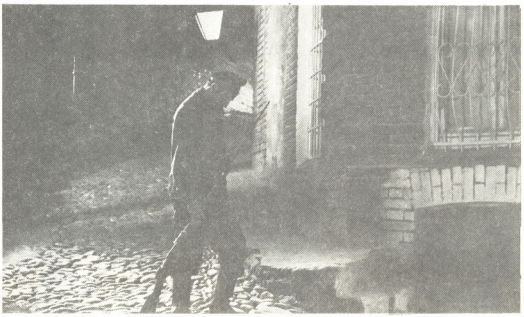
სიერცის, დროის მაქსიმალური შეკვეცით და გონებაბაზვილური მიგნებებით აიგო ფეფელისა და სიკოს საქორწილო მზადების სცენა: „მაყრულის“

ფონზე, ერთ ხედვით რაკურსში მონტაჟურად რამდენიმე დამოუკიდებელი სიბრტყე გაერთიანდა. სწრაფ, კადრულ მონაცვლეობაში თითქოს არაბეჭებად გაცოცხლდა ფიროსმანის ფერწერის, მისი ნატურმორტის სპეციფიური ნიშნები: ლაკონიზმი, სისადავე, ზომიერების გრძნობა, მსხვილი ხედის კომპოზიციის პრინციპი, სტატიკური, ფასში მონაცვლე პერსონაჟები, კინემატოგრაფიულ ცოცხალ კომპონენტებად გადაიქცნენ. ფასში წარმოდგენილი მხარეულის ფიგურა კმაყოფილი სახით ლესავს დანებს, შემდგომ კადრულ დაყოფაში რამდენიმე ბიჭი მოზვერს რქებში ეკიდება, საქორწილოდ გამზადებული პეტრე შეშის თვალს იდგამს და ქედმაღლურად გადმოსცქერის მყურებელს. ორ საწოლს შორის თავჩალუნული ფეფლო თითქოს ბედს შეჰკუთვება. ამ წაბიერი მონტაჟური გავლევებებით, კომპოზიციის ზუსტი, ლაკონიური, სხარტი აგებით, პოლიფონიურად, კონტრასტულ-ალეგორიული ხერხებით ქორწილის რიტუალში გაერთიანდა სხვადასხვა განწყობილება: მიჯნურთა სევდა და მხიარულება, მოზვერის ეპიზოდი მიჯნურთა მსხვერპლად შეწირვისადმი მზადების ალეგორიად აელერდა, ხოლო გაღიმებული მხარეულის ხელში დანების ტრიალი — ბედისწერის

მიერ მომზადებული განსაცდელის მიმანიშნებლად იკითხება.

ამგვარი ხატოვანი კინოენიუგული ნების საშუალებას თავად მ. ჯავახიშვილის თბრობის ენა, საბიერი სისტემა, უბრალო, მკაფიო შეტყველება იძლევა. «გარკვეული ღირებულება აქვს ზღაპარს, მითს, ალეგორიას და სიმბოლოსაც, თუ მათ სიცხადე და მჟიდრო კავშირი აქვს მიწასთან.» — ამბობს მწერალი. სწორედ პროზაულისა და კინემატოგრაფიულის დიალექტიკურმა ურთიერთმიმართებამ განაპირობა სალი მხატვრული სახის ორიგინალობა, ცოცხალი, კომიკური ინტონაციები, ხალასი დიალოგები, ის რაც ბუნებრივად აელერდა „მიზაში“ — ნაწილობრივ გაგრძელდა ქართულ კომედიურ ფილმებში: „შერეკილებსა“ და „ქვევრში“. ფილმის არცერთ ეპიზოდში არ იკარგება მიზას მიწასთან კავშირი, მისი „მიწის გაბასრული ალღო“, მისი გოლიათობა ყოველმხრივად კადრში ხაზგასმული: ხან სოფლის ერთმანათთან მიჯრილ, მყარად დატკეპნილ სახლებს უთანაბრდება სიმაღლით, ხან მიწდორზე აკოკოლავებულ თივის ზვინებს და მთის მკაფიო ფორმებს უტოლდება. მიზას სხეული თითქოს ვერ თავსდება ეკრანულ ჩარჩოში და მის გარღვევას ლამობს, იგი ავთენტურად, მითოსური

„ჩილო“, რეჟ. გ. შენგელაია



გმირის სახეს, ნიშან-თვისებებს. ძალას იძენს ბედისწერასთან კიდილში (ესეც ბრძოლის, შებრძოლების მითოსური მოტივია).

მ. კოკჩაშვილის „მიხა“ ინტუიტურად დაუახლოვდა ნ. შენგელიას „ელისოში“ აელერებულ მოტივებს პროლოგში, მიხას მიერ წამიერი პეიზაჟის კვრეტის, მასთან მიახლოების ეპიზოდის რემინისცენციებად აღვივდება კადრები „ელისოდან“; მთის ბორცვზე ჩვენსკენ ზურგით მიბრუნებული ვაჟია თანდათან უახლოვდება კლდის კალთაზე შეფენილ ჩეჩენთა ერთმანეთთან მიჯრალ სახლებს. შორეული ლანდშაფტი ქანდაკებასავით მკაფიო, სკულპტურული ფორმებით, რელიეფურად გამოიკვეთება, გამოიძვრება და კერპივით აღიმართება ვაჟიას წინაშე, ხევსურისათვის ჩეჩენთა გაუცხოებული ბუნება, გარემო, წამიერად მახლობელი ხდება, რადგან იქმნება უბმო, „უენო“, ფარული კავშირი: სივრცობრივი დაახლოება სატრფოს — ელისოს სახესთან, ბუნებისა და მიჯნურის განუყოფლობის მთლიანობის ფეტიშური, არქაული ხატი მკვიდრდება ეკრანზე.

სხვადასხვა თაობის ორი რეჟისორის გენეტურ კავშირზე მიუთითებს პლასტიკური წრის მოტივიც. ამ გეომეტრიულ ფორმას ბედისწერისგან დემნილ ადამიანთა სამყაროში არსებული უკიდურესი ზღვარის განცდა წარმოშობს. ასე შეიქმნა ჩეჩენთა სასოწარკვეთილი, ტრაგიკული წრე მობაკედავი ქვრივის გარშემო, რომელიც ასთაფურისა და ელისოს ცეკვისგან გაიშალა და მათ გარშემო შეიკრა, გაერთიანდა, ადამიანთა განცდამ ბედისწერის ბორბლის ტრიალში, ალტაცებისა და სიცოცხლის პოლუსში გადაინაცვლა.

ზუსტად ასევე, დოლურის რიტმზე „აეკვდნენ“ „მიხაში“ კადრის გამოსახულებები, თავბრულდამხვევი რიტმი, პლასტიკა შეიძინეს. ფეფოს და მიხას გარშემო წრიულად შემოსაზღვრულმა ჩაღბმა სიცოცხლის, უზომო ენერჯის მუხტი შექმნა ფინალურ ეპიზოდში, ბედისწერას გამოქცეული მიჯნურები სა-

ბძელს შეაფარებენ თავს, მთელი სოფელი გროვდება საბძლის გარშემო და გამებებული პეტრეს მოთხოვნით ლერძით კარის შემტვრევას მოწყობს. ურმის ლერძის პერსპექტიულ სიღრმეში წარმოიჩენა, მასშტაბურ, ბედისწერის ეკვივალენტურ სახეს ატარებს. „ალყაში“ მოქცეული ქალ-ვაჟი ადამიანური შესაძლებლობის უკიდურეს გამოვლენას მიმართავს, რეჟისორმა პროლოგის ცეკვის ეპიზოდთან პლასტიკური გაერთიანებით შექმნა ეპილოგის ალეგორიული სახიერება. „დარცხენილი“, თავდაზრილი ცოლ-ქმარი უნებურად იმავე ურმის ჩარდაბზე აღმოჩნდება. მათ გარშემო შეკრულ წრეში მოიძრია, დაპატარავდა მიხა, ხალხი უბმოდ შეეკიდა ლეოსს, მსუბუქად დაძრავს ურემს და ნეფე-პატარძლის გარშემო კვლავ მხიარულად ერთიანდება. კადრის ხმოვანი ფონი ყოველგვარი ყოფითი, ზედმეტი ხმაურისაგან იწმინდება და მხოლოდ ბორბლის ტრიალი გვესმის. ეპილოგმა უმაღლეს განზოგადებას მიაღწია. წრეში შეკრულ ადამიანებს თავად მოუწევთ ლერძის ბორბლის ტრიალი, სამყაროს ფატალობა თავად ადამიანის ჩარევით განისაზღვრება, თუმცა, ეს ჩარევა და ბედისწერასთან პაექრობა ძვირად უჯდება გმირს, შეიძლება დაღადაც ატაროს მის მიერ ჩადენილი საქციელის სიმძიმე.

ურმებით დაუყვებიან ბედისწერის წრიულ, სპირალისებურ გზას უცხო მიწაზე გადასახლებული ჩეჩნები, ლერძის ბორბლის ტრიალს მიენდობიან, მიჰყვებიან ისინი.

სწორედ ლიტერატურისადმი დაპირისპირებამ და ამასთანავე, ლიტერატურული მოტივების კინემატოგრაფიულად გახსნის ცდამ შექმნა თავის დროზე „მიხა“.

თითქმის „მიხასთან“ ერთდროულად, მ. ჭავჭავაძის მოთხრობის მიხედვით იქმნება გ. შენგელიას ფილმი „ჩილილო“ ახალგაზრდა რეჟისორი ცდილობს 40-50-იანი წლების კინოსთან მიმართებაში ახლებურად გაიზაროს ისეთი მყარად დოკუმენტური კატეგორიები, როგორც იყო პირადული და საზოგად-

დობრივი, ინდივიდუალური და კოლექტიური, თავისუფლება და მოვალეობა.

ნოველის გმირს, მეფის არმიის მომსახურე ჯარისკაცს, გიორგი ჯობაძეს შეტაკებისას მისდაუნებურად შემოაკვდება ახალგაზრდა მუშა. ჩადენილი ცოდვის განცდა იმდენად ტრაგიკული ხდება მისთვის, რომ მიდის მოკლულის დედასთან და ცდილობს საკუთარ უდანაშაულობაში დაარწმუნოს იგი. გიორგი ჯილდოდ ნაბოძებ თუმნიანს შეთავაზებს უმწუროდ დარჩენილ, მარტოხელა ქალს. მოკლულის მშობლისგან შერისხული გიორგი ყაზარმას სტოვებს და მშობლიური სოფლისკენ გაბრძნის. გმირს არ სურს ემსახუროს ბრმა ძალას, დაემორჩილოს მას, მკვლელად იქცეს. მშობელთან შეხვედრაში თითქოს მშობლიური მიწა იცივლებს და თავისკენ მოუხმობს მას. მაგრამ ამ იდეამ შესაბამისი გამოხატულება ვერ ჰპოვა. მთავარმა პერსონაჟმა ზედმეტი ფსიქოლოგია ვერ იტვირთა. ვერ შეეთავსა ფილმის საინტერესო სახვით გარემოს, ამოვარდა მისი მხატვრული ქსოვილიდან. სათქმელი დიდაქტიკური, ლიტერატურული გააზრების დონეზე დარჩა. გამოსახულებასთან შედარებით ზედ-

მეტი ფუნქცია დაეკისრა დრამატულ მუსიკას (კომპ. ფ. ლლონტი), რომელიც ვერ მიესადაგა ეკრანულ ატმოსფეროს განმთავსების, ილუსტრირების მთავრულილება შექმნა. ამგვარად ჩაიხშო ფილმის საინტერესო სახვითი გადაწყვეტა, მისი ემოციური გამომსახველობითობა. გმირის სახე, მოქმედება მკვეთრად იზოლირებული. განდგომილია კომპოზიციისგან. „ჯილდოში“ დროებით შეწყდა ფილმ „ალავერდობიდან“ დაწყებული გზა. როცა მიღწეული იყო არქიტექტურის, საერთო ატმოსფეროსა და პერსონაჟის სტულიერი „დილოგის“, ურთიერთმიმართება, სტულიერი ტაძრისკენ სწრაფვა და უმიზნო. უაზროდ მოფუსფუსე ბალხის ყოფაზე ამოვლდება. მაგრამ „ჯილდოში“ მინიმუმებულია ის მოტივები, რაც შემდგომ „ფიროსმანში“ ჰპოვებს გაგრძელებას. ესაა ნოველაში არსებული ადამიანის უზომო სევდა, დედისეული წიაღისკენ სწრაფვა, როცა ცოცხალი არსება მიუსაფარი, უმწუროა ქალაქის უცხო ყოფაში. „ჯილდოში“ გამოიკვეთა ძველი თბილისის მეტად ორიგინალური სახე, შეიძლება ითქვას 20-იანი წლების ცინემატოგრაფის შემდგომ პირველად ვიზილეთ ძველი ქალაქი ისეთი, სადაც

„მიზა“, რეჟ. შ. კოკოჩაშვილი



შემოქმედის სუბიექტური ხედვა იგო-
ძნობა. თითქოს ცრემლიანი თვალითაა
დანახული, მსუბუქი ნისლით შესუდ-
რული ვიწრო მიკიბულ-მოკიბული ქუ-
ჩები, მბეუტავი ფარნით განათებული.
ქვაფენილით მოკირწყლული აღმართე-
ბი და ორნამენტებიანი აივნები. ჩვენს
წინაშე გაცოცხლდა მხატვარ ვ. ახვლე-
დიანის ძველი თბილისის პეიზაჟები,
ეზოებიტა და ხის რიკულებიან აივ-
ნებს შორის გაბმული თეთრეულით,
ხალიჩებით.

60-იანი წლების ქართულ კინოში თი-
თქოს ხელახლა ვიხილეთ ისეთი თბილი-
სი, როგორც მხატვრებმა ლ. გუდიაშ-
ვილმა და დ. კაკაბაძემ გადმოგვცეს
მ. ქიაურელის „საბაში“ (1929), სადაც
ქალაქურ პეიზაჟებში მთავარი გმირის
ცვალებადი ნოსტალგიური განწყობი-
ლება, ადამიანის ნაღვლიანი სული გა-
მოსჭვივის. „ჯილდოში“ ესკიზურად ჩაი-
სახა ძველი თბილისის მხატვრული სახე,
რაც შემდგომ, 1969 წ. ზორცს შეისხამს
„ფიროსმანში“. „ჯილდოში“ ქალაქუ-
რი ყოფა შენელებულ დინებაშია
ნაჩვენები. ჩვენს თვალწინ გაიფლ-
ვებს ეტლები, სარდაფები, დუქ-
ნები, ქართულ-რუსული აბრებითა და
ნახატებით. ფრაგმენტულად ცოცხლ-
დებიან ფიროსმანის პერსონაჟები მე-
ამქრეები, ვაჭრები, ხელოსნები, მეარ-
ღნები, მთის კალთაზე შეფენილი
ცხვრის ფარა, მუხლებამდე წყალში
მდგომი მჭეთეხე, ეს ეპიზოდები „ფირო-
სმანში“ თავად მხატვრის წარმოსახვას,
მის სახილველ საწყაროს დაუკავშირდებ-
ბა, მის ნახატებში განსულიერდება.
„ჯილდოში“ მშობლიური წიაღისკენ
სწრაფვა სტატიკური, შენელებული კა-
დრებით გადმოიცა, გიორგის აგონდება
მთიბავთა აუჩქარებელი, დინჯი მოძ-
რაობის რიტმი, მისი მომლოდინე დე-
და და ცოლი, ლანდებივით რომ ატუ-
ხულან სახლის ალყაფთან, ცის ფონ-
ზე, ეს სტატიკური კადრები ნაწილობ-
რივ გაიფლვებენ „ფიროსმანშიც“. სტა-
ტიკა მხატვრის მარადიულ, მუდმივ სე-
ვდას დაატარებს. პერსონაჟები მუტად
მეტყველნი, გამომსახველნი არიან ამ
უძრავობაში, „ჯილდოში“ მთავარი

გმირის, როგორც ვთქვით, დიდაქტი-
ურმა ხაზმა, საერთო არქიტექტურულ-
დან მისმა ამოვარდნამ, სწორედ მისი
მომსახველობითი ნერვი ჩაქალაქურ
ჩაკვდა ნოველაში შინაგანი ემოციით.
ფსიქოლოგიური სიღრმით გადმოცემუ-
ლი გიორგისა და მოკლულის დედის
დილოგი, კადრში ორივე პერსონაჟი
უძრავად დგას, ფველი თბილისის აივ-
ნებს შორის. მაგრამ სტატიკა აქ გარე-
გნული, ფორმალური ხერხია. გ. შენ-
გელაიამ და ოპერატორმა ი. ამასიისკიმ
ძველი თბილისის არქიტექტურის სპე-
ციფიკაზე დაყრდნობით ერთგვარი
ზღუდე, ციხე-სიმაგრე შექმნეს პერსო-
ნაჟების გარშემო, სახლის ფასადებს
ამგვარი შემოსაზღვრით, უფრო ხაზგა-
სმული გახდა მათი ტრაგიზმი. უმწეობა,
ქალაქში ცოცხალი არსებები თითქოს
იკარგებიან მაგრამ ამ სახვით დრამა-
ტიურგიაში მსახიობებმა საკუთარი სათ-
ქმელი ვერ გამოხატეს.

70-იანი წლების დასაწყისში რეჟისო-
რი აღ. რეხვიაშვილი „უპატრონოს“ მი-
ხედვით ქმნის თავის პირველ რეჟისო-
რულ ნამუშევარს „ნუცას“. თითქოს
უცნაურია, რომ ისეთი ფილმების ავ-
ტორი, როგორცაა „გზა შინისაკენ“,
„საფეხური“, მწერლსაგან განსხვავე-
ბით, ყოველმხრივ ურიდება ეკრანზე
ფსიქოლოგიური, ემოციური საწყაროს
წარმოჩენას, თითქმის უაყოფს დია-
ლოგს, ხმას. ერთი შეხედვით სრულიად
განსხვავებული მსოფლმხედველობის
ხელოვანი, მოულოდნელად მიმართავს
მწერლის ნოველას, თავად ავტორის
თქმით, მოშავალი ფილმ-სათვის მზა-
დება ესგავსება ქანდაკებებს ნატების
უნებურად მიწაში აღმოჩენის ფაქტს:
„ჩემს წარმოსახვაში ვცდილობ თანდა-
თან მივემართო ამ ნატებს დანარჩენი
ნაწილები, ავკრიფო, გავამთლიანო იგი,
ამგვარად იქმნება ჩემი ფილმის მხატ-
ვრული ქსოვილიც“. სწორედ ნოველის
მთავარი პერსონაჟის მიუსაფრობის,
უპატრონობის, მარტოსულობის მო-
ტივები რეჟისორთან თანამედროვე ხე-
ლოვნების მახასიათებელ ეგზისტენცი-
ალიზმის, აბსურდის მასშტაბურ განზო-
გადებას იძენს. მწერალმა ჯერ კიდევ

საუკუნის დასაწყისში (ნოველა 1904 წ. თარიღდება) წარმოაჩინა XX საუკუნის ადამიანის არსებობის გლობალური პრობლემები: ბუნებასთან გათიშულობა, მისგან დაუცველობა ადამიანებთან ურთიერთობის, კონტაქტის, ნდობის, რწმენის დაკარგვა, თავშესაფრის გამუდმებული ძიება (ეს მოტივები განმეორდება რეჟისორის შემოქმედებაში).

ენინას სახლს შეფარებულ მოახლე ნუცას ვერავინ ვერ ამჩნევს, იგი თითქოს არც კი არსებობს. ადამიანებისგან გარიყული, სინკრეტულად აღიქვამს სამყაროს, მისთვის ყველაფერი ერთნაირად მისაღებაა, განურჩეველი, ნუცას მეტყველების, რაიმეს შეფასების უნარიც დაკარგული აქვს. მის ცნობიერებაში გამორიცხულია დროის ფაქტორის, წარმოშობის, წინაპრების, მშობლის განცდა. მას თითქოს ყველა პატრონობს — ენინაც, ახალგაზრდა ბატონიც, მღვდელიც, ახლად შექმნილი ოჯახიც, მაგრამ საბოლოოდ ვერავისთან ვერ ნახულობს საერთო ენას, ყველასაგან განდევნილია. ამაოდ ცდილობს ნუცა გაიაზროს საკუთარი ყოფიერება, გაეჩვენოს საკუთარ არსებაში. იგი ხშირად ბუნებაში განმარტოვდება, მაგრამ ვერც მისგან პოულობს თავშესაფარს და ბედის წინაშე საკუთარ უმწირობას კიდევ უფრო მეტად გრძნობს. ნაწარმოებში მწერალი მიმართავს მღორე, აუღმღრვე თხრობას, არსად არ ირღვევა რიტმი, დღეს დამე ცვლის, ბნელს ნათელი. ფილმშიც ასევე მონოტონურ, შენელებულ, აუღელვებელ დინებაშია გადმოცემული ნუცას ცხოვრება, სიზმარეულ, ჰიპნოზურ მდგომარეობას უფრო ჰგავს. ნუცას პირველივე გამოჩენა კადრში მისი განწირულობის მიმანიშნებელია. მყურებელი ქვეცნობიერად ერთვება ამ სამყაროში, იდენტიფიცირდება მასთან, თითქოს ნუცასთან ერთად ცდილობს თავი დააღწიოს ბედისწერის ჰიპნოზურ ზემოქმედებას, თავი დაიხსნას ეფემერული, მოჩვენებითი სამყაროსგან. რეჟისორმა ჩააცხრო პეტრონაჟთა ემოციები, ვნებები, დიალოგები, შუქ-ჩრდილის მონაცვლეობა და გამომსახველობითი სტრუქტურა ძირი-

თად შავ-თეთრი ტონალობის ურთიერთმიმართებაზე ააგო. ფილმის დასრულებამდე რეჟისორმა ზუსტად მომავალი კადრის, შავ-თეთრი ურთიერთობის, მოქმედების ზასიათი, შინაგანი მოძრაობა, მიმართულება, პერსონაჟების ნიფიცირება, სახვითი მხარის ამგვარი დრამატურგიული ძერწვა მოგვავაგონებს „პაპ არტის“ ხელოვნების თავისებურებებს, რაც გულისხმობს ფერის სახვითი შესაძლებლობების უკიდურეს გამოვლენას, მასალის მაქსიმალურ ასკეტიზმს, უბრალოებას, ერთგვარი სიმწიფრის შთაბეჭდილების შექმნას, მონასში, ლაქა მთლიან გამოსახულებად სიბრტყობრივ „სივრცედ“ აღიქმება, რაც თავისთავად გამორიცხავს პერსპექტივის, კომპოზიციის ლოგიკურ, სტრუქტურულ აგებას. ამგვარი ესკიზური ნაწარმოებების შექმნაში გრძნობის, სმენის ორგანოებიც აქტიურად, ფარულად ებმებიან, განსაკუთრებული მგრძნობელობით თეთრი ფერი გამოირჩევა, რომელიც თავად მონაწილეობს კომპოზიციის სივრცის აგებაში. ფილმში თეთრი ფერი შუქის, სინათლის გამოყოფის წყაროა. იგი ყველა ფერს მოიცავს, მათ შორის შავსაც, რომელიც გამუდმებით მიილტვის თეთრთან შერევისაკენ, მისი დაჩრდილვისაკენ, თეთრიც ცდილობს მისგან გამოსხსნას, გათავისუფლებას, რაც რეჟისორის ფქმით, ამ „წმინდა“ ფერის ტრაგიზმს განაპირობებს. ნუცას მოძრაობა, სიარული ესაა სიბრტყეში თეთრი ლაქა უმწეო, უუნარო მოძრაობა, რომელიც თავისი არსით სტატიკურია, ორიენტირებას, მიმართულებას მოკლებული. იგი ამაოდ იკვლევს ბილიკს ტყის გადახლართულ ხეებსა და ბუჩქებს შორის, ტყის სახე მაქსიმალურად გამომსახველია, თვითუფილი ფოთოლი, დერო ფილიგრანული სიზუსტით, გრაფიკული მონახაზით გამოიკვეთება. ამ მაქსიმალური გამომსახველობის ზღვარზე იგივე გამომსახველობაც კი იკარგება, ქვაფდება და მყურებელში ტრადიციული აღქმის სახეს კარგავს. ამ ჩაკეტილ, დახლართულ გარემოში მოქცეული ნუცა ამაოდ ცდილობს ბატონისაგან თავის და-

ხნას. ამ უბნო სცენაში ფერწერის ორი დამოუკიდებელი კომპონენტის — შავ-თეთრის კიდელი ერთ სიბრტყეში, ლაქათა თავისებური „დილოგი“, თეთრის შინაგან ტრაგიკულ განაპირობებს. კადრში ხშირად ხაზგასმული ხდება ბატონის ზურგი, რომელსაც შავ ლაქასავით ედება კონსტიუმი, ფარავს გამოსახულებას. „კადრში ნაჩვენებები ადამიანის ზურგი ჩემთვის ისეთივე აღქმას იწვევს, როგორც სახე, ფასში მისი წარმოდგენა“. — ამბობს რეჟისორი. ფილმში პერსონაჟებს არ შესწევთ უნარი შეეხონ ბუნების პირველსაწყისს, წმინდა ატრიბუტის ცნებამდე დაყვანილ უბრალო, ყოფით ნივთებს. ნუცას და დედოფმთილის ეზოში საქმიანობის ეპიზოდში მიწის ზედაპირი უმანკო სითეთრედება დაყვანილი, ნუცა ხელის მშვიდი, მონოტონური მოძრაობით ხის მალალ გობში რძის სადღვებ ჯოხს ატრიალებს. იქვე დედამთილი, უმეტყველო, პირქუში სახით ხის ჭურჭელში ყრის თეთრ ფქვილს. ამ ინდიფერენტულ, ქიანჭველებივით მოფუსფუსე ადამიანებისთვის ეს ყოფითი, ასექტური „უჩვეულობა“ ჩვეული, შეუქმნეველი, არსს მოკლებული ხდება. ისევე როგორც მდინარის პეიზაჟი, რომელიც გამალებით არღვევს პერსონაჟთა ცხოვრების მდორე, უმოძრაო რიტმს და თითქოს ცდილობს გამოაცოცხლოს, ემოციურად განმსჭვალოს ისინი, მდინარის სახე — მარადიული სიცოცხლის დინების, ცვალებადობის ეს ცოცხალი მეტაფორა აბსტრუქტულ სიტუაციაში „იმსხვრევა“, „იშლება“. ნუცას ქმარი და გლეხი უაზრო ჩხუბში წყალში ვარდებიან, მაგრამ უნარი არ შეწევთ ყური დაუგდონ მის ჩხრიალს, გაბოროტებული მეუღლე შინ მიეკრება ნუცას და სახეში გაართყამს მას, გობი წოიქევა და იქიდან რძე იღვრება, მიწას შეერევა და უჩინარდება. სუფთა ფერწერული ბერძნულაქის მონასში, კინემატოგრაფიულად გადმოიცა, თეთრი „საღებავის“ თანდათან სიბრტყეზე გაქრობა, აბსტრაგირება, ნუცას განწირულობის, მისი ბუნებაში გაუჩინარების წინასწარ მიმანიშნებელი ტრაგიკული ნიშანია.

ნუცას სიცოცხლე, როგორც ნაყოფის დამატარებელი ქალური საწყისი, გააზრებულთა ბუნებაში არსებულსა და ლურ მონაცვლეობად. ჰაგოგრაფიული ნაწარმოების დარად, მისი ცხოვრება ქვესათაურების შემცველ ეპიზოდებად იყოფა. შესაბამისად, ფილმში ტყის გარემო ემსგავსება შუა საუკუნეების ლიტერატურაში, მხატვრობაში არსებული ტყის ცნებას. წელიწადის დროის მონაცვლეობა ალეგორიული ნიშან-ბატებით იქმნება პირველივე სცენას წამდღვარებულ აქვს წარწერა: „სექტემბერი, კნენის სიკვდილი.“ კადრში მინდვრის შორეული გორაკების ფონზე ეტლში შებმულ ცხენს, ახალგაზრდა ბატონს და რამდენიმე ქირისუფალს ვხვდავთ. ხიდან დაცენილი ფოთლებით ივსება, იფარება კნენის ეზოში მიწის ზედაპირი, ამგვარად, ბუნების კვდომა, ნუცას მოჩვენებითი თავშესაფრის რღვევა სახეობრივად გახსნილი, შემდგომი ეპიზოდია „ოქტომბერი“.

თეთრი ცის ფონზე სახით ჩვენსკენ დგას ნუცა ანთებული სანთლით ხელში. მას საპატარძლო თავსამკაული ამშვენებს. გვერდით ნეფე უდგას; ისინი არც კი უყურებენ ერთმანეთს. ქორწილის რიტუალი ცოლ-ქმრის სულიერ გათიშულობას წარმოადგენს უმოძვენო, „ნოემბრის“ სცენაში თეთრი რძის მიწაზე დაღვრა და ქმრის ეკსტი (სახეში გარტყმა) ასოცირდება „შუშანიკის წამებაში“ გადმოცემულ დრამატულ, შინაგანი ემოციით აღსავსე ეპიზოდთან. როცა შუშანიკმა ჰიქას ხელი წარსცა და ღვინო იგი დაანთბია; გაცოფებულმა მეუღლემ ხელით გვემა ცოლი, ხოლო ეპილოგში ნუცას მოწამებრივი აღსრულება — ტყის ფონზე ვხვდავთ ქალს, მის სამოსზე უკვე ძუნწად მინიშნებულ შავ მოსასხამს. ნუცა მცენარის ნაყოფს დაეწაფება. იგი თავად დაატარებს მუცლით ნაყოფს, მაგრამ ვერ შობს მას. უნაყოფოდ კვდება ფილმის ფინალურ ეპიზოდში ერთმანეთს ცვლის ტყის სიბრტყობრივი ფონები: ბეველი, ზოგზოგისებური, ცისკენ აზიდული ტყეები უცნაურად იკლავებიან და ჰაერში ქვავდებიან ნუცას სიკვდილი გააზრე-

ბულია, როგორც ბუნებაში მისი გაუ-
ჩინარება. საერთოდ ფილმისთვის და-
მანასიათებელი ხდება ამგვარ მეტამო-
რფოზათა ალეგორიული ჭაჭვი, რაც ამ
სიზმრისებულ სამყაროში ქვეცნობიერად
განსაკუთრებით აქტიურდება:

ფილმის დასაწყისში ახალგაზრდა ბა-
ტონი ქენინას ეზოში დანთებულ ცე-
ცლთან მიდის და გალიიდან ჩიტს გა-
მოაფრენს (მოჩვენებითი გულისხმიე-
რების გათამაშება უმწეო არსების მი-
მართ — ნუცას ასევე მოჩვენებითი გა-
თავისუფლება ქენინას გავლენისაგან).
შემდგომ ეტლის ბორბალი ისევ დატ-
რიალდება. ბატონი ტყეში ძალას ხმა-
რობს ნუცაზე, მოულოდნელად ბუჩქე-
ბიდან ტახი გამოვარდება. ნუცა ხელებ-
ზე დაიხედავს და მცოცავ კიანჭველებს
უმზერს. ამგვარი ქვეცნობიერი, ავტო-
მატური საწყისის გაძლიერება აბსურ-
დის განცდას კიდევ მეტად აძლიერებს.
ადამიანები, ცხოველი და ფრინველი
უსტრუქტუროდ, მექანიკურად ერთვე-
ბიან ულოგიკოდ ასხმულ ჭაჭვიში.

შუა საუკუნეების ჰაგიოგრაფიულ
მოტივებთან კავშირს ისიც მიაჩნებს,
რომ პერსონაჟთა ხასიათები არ კონკ-
რეტდება, ინდივიდუალიზდება, არ ხდე-
ბა მათი ყოფითი ბუნების დეტალიზე-
ბა. ეს კავშირი გარეგნული ხერხი, სა-
შუალებაა ამ კინემატოგრაფიულ სამ-
ყაროში არსებული სახეობრივი სისტე-

მის ოდევვის, აბსურდულობის წარმო-
საჩენად. რეჟისორმა მსახიობს უმკვეთ-
რად ატმოსფერო შეუქმნა, რომ საშუალებად
მისცემოდა მედიტაციის გავლენის ქვეშ
მოქცეულიყვნენ. პერსონაჟები არ უმ-
ზერენ ერთმანეთს, თვითული მათგა-
ნი განცალკევებულად, თავისთვის მოქ-
მედებს, ფუსფუსებს, იზიარება, ჰიპნო-
ზურ ტყვეობაშია მოქცეული, რასაც
კიდევ უფრო მეტად ხაზს უსვამს ხმო-
ვანი რიგისადმი ფრთხილი, სათუთი
მიდგომა. ფილმში დარღვეულია პეი-
ზაჟის, ეკლესიის აკუსტიკურად მომზი-
ბლებელი მელოდობა: სამრეკლოს ცი-
ვი, მონოტონური ზარი თითქოს ადუ-
ნებს პერსონაჟთა გონებას, ქვეცნობიე-
რად, ფართლად სიკვდილის მოახლოებ-
ის მათუწყებლად აღიქმება. მაყურებელ-
იც ითვისებს ამ უჩვეულო გარემოს,
ინდენტიფიცირდება მასთან. ნუცას
„სიბნელით, მარტობით, უსაზღვრო
შიშით შებოჭილი თვალებით“ განიკვ-
რიტება სამყარო, სადაც დრო გაჩერე-
ბულია, ყოველი მოძრაობა იყინება,
ქვეადება მიწაზე მიმოფანტული ფოთ-
ლებიც, ცისკენ აზიდული ხეებიც, ეკ-
ლესიის სარკმლიდან შემოჭრილი შუ-
ქიც, ერთადერთი მოძრაობა ესაა
ეტლის ბორბლის მექანიკური ტრიალი
— ბედისწერის გარდუვალობა. შუა სა-
უკუნეების წარმოდგენით, ადამიანის
მიერ სახეობრივი სისტემის შემეცნე-

„მიხა“ რეჟ. მ. კოკოჩაშვილი



ბას, მის განწმენდას უმაღლეს იერარქიულ საფეხურზე ასვლა განაპირობებს. „ნუცაში“ სამყაროს ამგვარი შემეცნების არსია დარღვეული. ნუცა უაზროდ უმზერს თეთრი ცის ფონს. ამოდ ეზურვის მისკენ. ამოდ ცდილობს ეზიაროს, ირწმუნოს ნათელი, იერარქიის უმაღლესი შუქი, აქ არ მიიღწევა პირველსაწყისის განსაზოვნება ადამიანში, მასთან ემანაციის უნარი ისპობა: ნუცა უბრალო, უსუსურ არსებას, მწერს ემსგავსება. სინათლის ამ უმდაბლეს საფეხურზე შავი ტონალობა „იპყრობს“ თეთრს, აქრობს მას ბუნებაში, აბსურდის ნაწარმოების მსგავსად წაშლილია სამყაროს ფორმები: აღკვეთილია დროის განზომილება, ისეთი ცნებები, როგორცაა დღეს, ხვალ... სივრცე უსივრცოა, არ გააჩნია ათვლის წერტილი. ნუცა გამუდმებით ტრიალებს ამ წრეში, მექანიკურად მისგან თავის დაღწევას ცდილობს, ათვლის წერტილს ვერ პოულობს, და იძულებულია შეამჩნიოს, რომ სამყარო მისთვის „განუქვრეტელი, შეუღწევადია. საბოლოოდ ნატურა, პეიზაჟი უარყოფს მას. შეუთავსებლობა ადამიანსა და მის ცხოვრებას, მსახიობსა და ნატურას შორის, აბსურდის განცდას ამძაფრებს მაყურებელში. ამ განცდიდან გათავისუფლების ერთადერთი საშუალება ნუცას სიკვდილია, რადგან მისთვის გამჭრალია ყოველგვარი ილუზია, დაკარგულია მიზნუ-შედგობრივი კავშირები, წაშლილია მომავლის პერსპექტივა.

სარეჟისორო სცენარის მიხედვით, ნუცა და მისი ქმარი ამოდ თბრიან მიწაში ქას, წყლის ძიების მოლოდინში, ამოდ სთესენ ნაყოფს მიწაზე, მათი მოძრაობა უმოდრაოა. სიკოცხლე უფუნქციო. მიწა უნაყოფო, ისევე, როგორც ნუცას ცხოვრება. ეგზისტენციალური ნაწარმოების მოტივები განსაკუთრებით იკვეთება ფილმის ხმოვან რიგში: პერსონაჟთა ინტონაცია არ დიფერენცირდება, არ დანაწევრდება, შინაარსი არის გარეშეა, მაგალითად სარეჟისორო სცენარის მიხედვით დიალოგები ნუცას და ბატონს შორის ამგვარად იგება: „სად მიდიხარ?“ „სახლში“.

„შენ არ იცი, რომ მამულში არავინ იცხოვრებს?“ „რამდენი წელიწადია დაეაჩემთან ხარ?“ „არ ვიცი, რამდენი წლის ხარ?“ „არ ვიცი, რამდენი წლის ხარ?“ „არ ვიცი“: ამ დიალოგებს კომუნიკაციური მნიშვნელობა აქვთ დარღვეული, ნუცას პასუხები ყოველგვარ არსსაა მოკლებული. გამოთქმა დაუხვეწავის, ლექსიკური სიმჭირის შთაბეჭდილებას ქმნის (აბსურდული ნაწარმოების, მაგ. კაფკას, კამიუს მსგავსად). რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ნუცაში „არარად ქცევის“ უსასოო განცდას, ყველა ეს მოტივი შემდგომში გაიძლეურებს ალ. რეზვიასვილის ფილმებში „გზა შინისკენ“, „საფეხური“ და სხვ.

* * *

80-იანი წლების ქართული კინო თითქოს მოიქანცა ჩვენთვის ნაცნობი თანამედროვე გმირთა პრობლემებით, სატიკვარით, მოუწესრიგებელი, სიყალბით სავსე სამყაროდან გაქცევის სურვილს ახალგაზრდა რეჟისორი ე. ბაღვაშილი მ. ჩავახიშვილის დრამატურგიამდე მიჰყავს. მწერლის ნაწარმოებში არსებული სამყაროს წესრიგის, გარდუვალი კანონზომიერების გაცოცხლების სურვილი კვლავ გაჩნდა. თავად მოთხრობის სათაური „ორი შვილი“ ჩვენს ცნობიერებაში ანტიკური ტრაგედიის პერსონაჟთა ასოცირებას ქმნის, მამის მიერ ორი ვაჟის მოკვლა გააზრებულია როგორც გმირისადმი ცოდვის მიზღვის, ბრმა ბედისწერისადმი მსხვერპლად შეწირვის არქეტაბული მოტივი; მედუქნე ზაქარიას ოჯახში დატრიალებული ცოდვა რეჟისორმა უფრო მეტად განავრცო, ისტორიული დროის პლასტიტ გახსნა, სოფლის ყოფითობაში, პირველქმნილ ბუნებაში შეჭრილმა ნგრევამ გაურკვევლობამ, ქაოსმა ბოლშევიზმის ნაკვალევი წარმოაჩინა. ამ ცოდვის სამყაროში მონაწილეები არიან გზა-გზა მოწანწალე, იარაღსხმული ჯარისკაცები და მედუქნე ზაქარიაც, რომელიც ბედისწერის გამუდმებულ ტრიალში მოქცეული ოჯახის საძირკველის მოშლის შიში-

თა შეპყრობილი. ეს შიში ნო-
ველაში მხატვრული ხერხების თან-
დათან გამძაფრებით, ფესვის, გვა-
რის შენარჩუნებისთვის მებრძოლ,
ცხოველურ, ფიზიოლოგიურ ინსტინქ-
ტში გადადის. მედუქნე ერთადერ-
თი შვილისათვის (მეორე შვილი ომში
ჰყავს დაკარგული) ცდილობს კერის
გამართვას, ამისთვის არ ერიდება
კვლას, ძარცვას, იგი მონაწილეა ჯარის-
კაცთა ცოდვილი სამყაროსი. ახლად
შექმნილი ცხენისთვის გაღებული ფუ-
ლის უკან დაბრუნების გაშმაგებული
სურვილი, ცოდვის უკან დაბრუნების
მომასწავებელი ხდება. საკუთარ კერა-
ში, მისდაუნებურად, ორი შვილის
მკვლელი ხდება (მეორე შვილის მოუ-
ლოდნელი დაბრუნება — „თითქოს მი-
წიდან ამოიზარდაო“ — ცოდვის მობრუ-
ნების მიმანიშნებლად იკითხება). მწე-
რალი იმგვარად აკავშირებს ერთმანეთ-
თან ცალკეულ პერსონაჟებს, სხვადას-
ხვა სივრცობრივ დროში მიმდინარე
მოქმედებებს. რომ თითქოს თავად
ქსოვს ბედისწერის ჯაჭვს. აქ იხსნება
მითითური მოტივი: გვარის მოშობის
ტრაგიკული წინათგრძობის განცდა
მედუქნეში ფარულ, ქვეცნობიერ შრე-
ებს აცოცხლებს. მწერალმა კინემატო-
გრაფიული გუმანიო, სიმულტანური
ხერხით, „ფოტოგრაფიულად“ გახსნა
დროის სწრაფ დინებაში ჩართული გმი-
რის ფსიქოლოგიური კიდილი, ბედის-
წერისგან თავდაცვის ინსტინქტი. გაღე-
ბული მსხვერპლის განცდა. ბედისწერ-
ის მექანიზმი ზაქარიაზე იმდენად ჰიპ-
ნოზურად ზემოქმედებს, რომ მსხვერპ-
ლის შეწირვა მისთვის ფატალურად გა-
ჩაღვწავალი, კანონზომიერად აუცილებე-
ლი ხდება, ამ მექანიზმის მაგიური ზე-
მოქმედების შესაქმნელად, მწერალი
შიშართავს დინამიურად სწრაფად მონა-
ცვლე პარალელურ მონტაჟურ ხერხს,
დიალოგების ცოცხალ კონტრაპუნქ-
ტულ პრინციპს: გმირს თანსდევს ბედ-
ის მაწყვეარის ზმები, მის მეზსიერებაში
ცოცხლდება შვილის ძებნაში გაღეუული
წლების სურათები. განსაკუთრებით აქ-
ტიურდება, ძლიერდება ხმოვან-ხედვი-
თი მხარე. უმნიშვნელო საგნებიც კი



„ნუცა“. რეჟ. ა. რეხვიაშვილი

ზაქარიასათვის ზოგჯერ გამალიზიანებე-
ლი ხდება. ისინი მის თვალწინ ახლო,
მსხვილი ხედით მონაცვლეობენ, თვალს
კრძან და ცოდვის აღსრულებისაკენ
ინსტინქტურად წარმართავენ. ამ დროს
ცალკეული ლაქები და დეტალები უფ-
რო გამომსახველობითი, მეტყველი
ხდება, ვიდრე პერსონაჟის სახე, მაგა-
ლითად ბალის დევნაში ჩაბმული ნე-
დუქნის თვალწინ ფრიალებს მომავა-
ლი მსხვერპლის „ქრელი ხალათი“, ცო-
დვიანი მედუქნე, დაღივით დაატარებს
მეზსიერებაში ბალის გროშის ოდენა
ხალს, მის რუსულ ქედს. ეს ვიზუალურ
მინიშნებები მეტად ექსპრესიულ,
ფაქტურულ, ფერადოვან აქცენტებს
ქმნიან და მწერლისავე თქმით: „ცხად-
ად თუ ჩუმად დედაბოძს უმიზნებენ“,
ცოდვილ ზაქროზე ფსიქიკურ ზემოქმე-
დებას ქმნიან. მწერალი სუფთა კინე-
მატოგრაფიული შექ-წერით ძერწავს
ფინალურ, ცოდვის აღსრულების აქტს:
ესაა ბნელისა და ნათლის კიდილი, გო-
მურში ჩრდილთა, ხაზთა და სილუეტ-
თა გამძაფრებული მონაცვლეობა, რო-
გორც მსაჯული — ბედის მოახლოების
ინსტინქტური განცდა: შორიდან გველ-
ის ენებივით კიაფობენ ცეცხლის მაშხა-
ლები, მუქარით მოაპობენ სივრცეს,
მაზგილივით მკრელი და მრისხანე ხდე-
ბა დუმილი. ახლოვდება ცხენების
ფლოკვების ხმა. პარალელურად მაწყე-

ვარი მწყემსის ხმა ჩასისინებს ზაქროს ყურებში. უცაბედად, გომურში შემოჭრილი წითელი ცეცხლის ალები წითლად გაანათებს ნაბადგადახდილ ორი შვილის წითლად შეღებილ გვამს. შექწერის ამგვარი ექსპრესიული, ტრაგიკული ურთიერთმიმართება. კონტრასტული თამაში, მსხვილი და შორი ხედის მონაცვლეობა ბედისწერის სახეს ფოტოგრაფიულად გამოავლენს არცერთი წამი არ იკარგება, ყოველი წამი პულსირებს, ფეთქებადი. შინაგანად დამუხტული, კინემატოგრაფიულ დინებაშია ნაჩვენები, წარმოსახვა ეცილება რეალობას, აღრეული ხდება დრო, სივრცე, წარსული და აწმყო გმირის ცნობიერებაში გამუდმებით. უწყვეტად გადაედინება, ამ კონფლიქტში იბადება დაძაბულობის ატმოსფერო, იქმნება ტრაგიკული „ველი“.

ცნობილია, რომ მ. ჭავჭავაძის თავისი შემოქმედების დასაწყისში გატაცებული ყოფილა ხატვით, ალბათ ფერწერული ნიჭიც განაპირობებს მის კინემატოგრაფიულ აზროვნებას.

ბედისწერის მოახლოების საფრთხე, გარდუვალობა რეჟისორმა ე. ბადურაშვილმა საინტერესო ეკვივალენტური ნიშნით, ტემპო-რიტმით გადმოსცა. პირველივე კადრიდან, გლეხისა და მედუქნის ვაჭრული გარიგების ფონზე ჩნდება თეთრი ცხენის სილუეტა. ზაქრო ბედაურს შეახტება და წრიულად დატრიალდება. ცის ფონზე იკვეთება მხედრის სახე, იგი ზემოდან დასცქერის ცოდვის სამყაროს, თავადაა მონაწილე ამგვარი სამყაროსი. გაჭირვებით იმაგრებს აღვირს, როგორც კი ცოდვის ჩადენის ზრახვა გაიელვებს მასში, მაშინვე მოძრაობაში მოდის მსრბოლავი ცხენის კადრები, რომლებიც სიმულტანურად თან სდევს გმირის ზრახვას. მოქმედებას, თითქოს ცოცხლდება ზალხის ცნობიერებაში არსებული თეთრი ცხენის მითოსური სახე — თეთრ ცხენზე ამხედრებული მესიისა, რომელიც მეომარიცაა და შურისმაძიებელიც, ოჯახის მფარველიც და ადამიანის ცოდვის გამკითხავი, ამ ორი საწყისის შერწყმა ხდება ცხენთა შავ-თეთრ მონაცვლეო-

ბაში. წმინდა მხედრის ესკულტი ბალხურ დღესასწაულს უკავშირდება ფილმის სათაურიც ამის მიმანიშნებელია: „ცოდვის დღესასწაული“. ცოდვის სამყაროს ჩვენების პარალელურად მოპქრიან ბედაურები. ამ ცოდვის რიტუალში მონაწილეობისთვის მოისწრაფვიან შესაბამისად ფილმის ხმოვან რიგში ჩაქსოვილია ზალხური, მთიულური მრტივები, რომელთაც თან გასდევს მარმისებური მელოდები. ფოლკლორულ საწყისში ამ უცხო ელემენტის შექრა ხაზს უსვამს ჯარისკაცთა დამანგრეველ ძალას. ზალხური წარმოდგენით ამ განუკითხაობაში კანონზომიერი ხდება მსაჯულის — წმ. მხედრის დაბრუნების აუცილებლობა, როგორც სასწაულებრივი რიტუალი, შესაბამისად, ფინალურმა ეპიზოდმა წარმოდგენითი, რეპრეზენტატიული ხასიათი მიიღო. ზაქროს წინაშე ჩოხოსანი რაინდები მდუმარედ წარსდგებიან. გმირი უნებურად იწყებს ჩადენილი ცოდვის შესახებ მონოლოგის წარმოთქმას. ამ ეპიზოდის თეატრალიზებულად წარმოდგენამ დაამუხრუქა წინა კადრების დინამიური ტემპო-რიტმი. ჩაკეტილი, დეკორატიული სცენური გარემო შექმნა. ფილმში ბოლომდე ვერ იქნა მიღწეული დრამატულისა და სადღესასწაულოს მხატვრული სინთეზი. სანახაობრივმა მხარემ ჩაახშო მთავარი გმირის ფსიქოლოგიური სიღრმე. ფილმში თავიდანვე გამოირიცხა გმირთან თანადგომის, თანაგანცდის პრინციპი, რომელსაც ნოველაში განმსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვს. მიუხედავად ცოდვილი ბუნებისა, ავტორი თანაუგრძნობს ზაქროს, ამართლებს მის ზრახვებს, რადგან სხვა გზა არა აქვს მედუქნეს, თუ თავისი ნაჯაფარი ფულთით ნაყიდი ცხენის პატრონს გზაში არ დაეწია და არ მოკლა. ის ფული თუ უკან არ დაიბრუნა და ერთადერთი ცოცხალი მოწმე — ბალო სიკოცალს არ გამოასალმა. დაილუპება მედუქნე, შვილიც დაეჩაგრება, სხვას ჩამორჩება და დაიკარგება ფილმს მოაკლდა მწერლის თანაგრძნობის ანტონაცია, რომელიც ნოველაში მახვილად ჩაკვესის. ფილმში შეიქმნა იმგვარი დისტანცია.

რომ განოსახლებდამ კინემატოგრაფი-
სთვის შეუსაბამო ბუნება წარმოაჩინა.
(ცალკეული კადრის მოჩაჩოვება,
„ჩახერგვა“, შემოსაზღვრა და მისი ზე-
დმეტი პედალირება) დუქნის ინტერიე-
რის მოგვსებითი იდილია, სიმყუდრო-
ვე თითქოს უპირისპირდება გარემოს
ქაოტურობას, შეინიშნება კადრის სტა-
ტიკური სილამაზით ზედშეტად ტკბობა.
განოსახლებებაში აკრეფებული, ორნა-
მენტული ხალიჩის ფონზე თიხის დოქ-
ის ზედმეტად ფიქსირება; იქვე განლაგე-
ბული ნატურმორტი, თითქოს განზრახ
დალაგებულს. ესთეტიზირებულის
შთაბეჭდალდება ქმნის. ცალკეული ფე-
რადოვანი, თუ საგნობრივი, ზმოვანი
ამოვარდნები, ცარიელ პაუზებს, რიტ-
მულ ჩავარდნებს იწვევს ფილმში, ზო-
გიერთი ეპიზოდი, მხატვრული მიგნებე-
ბის ცდით, თვითმიზნობრივ ხერხში გა-
დადის. მარშის რიტმების ქვეშ მაყურებ-
ლისკენ ჭარისკაცის მიერ თოფის ლუ-
ლის მომართვა რამდენიმე კადრულ და-
ყოფაში: ემოციის ძალდატანებით გაღ-
ვივების მიზანს ასრულებს, სამ სხვადა-
სხვა სიერკობრივ განზომილებაში მი-
მდინარე მოქმედებანი დრამატურგიუ-
ლად ვერ გამოთლიანდა. რეჟისორი ბო-
ლომდე ვერ გახდა დღესასწაულის მო-
ნაწილე, თვითმხილველი.

მ. ჭავჭავაძის პროზაული ნაწარმო-
ებისთვის უცხოა მხატვრული სახის
თვითმიზნობა, დაქუცმაცება, მისი მხა-
ტვრული ორნამენტად გადაქცევა. მისი
პროზაული ენა ვერ ეგუება უცხო ენას.

ამ სხვადასხვა თაობის რეჟისორთა
ფილმების ზოგადმა მიმოხილვამ დაგ-
ვანაა, რომ მწერალთან უშუალო დია-
ლოგში იქმნება ის „აღმოჩენის შთაბეჭ-
დილება“, რომელიც ავტორის თვით-
მყოფადი სამყაროს შემქმნელია.

1 სმოვანი მხარის ზედმეტად ხანგრძლივად — ბუნ-
ის, ცუკის ზუსტნი „პირდაპირ უმიზნებს“ მა-
ყურებლის სვენას.



მკითხველმა უნდა იცოდეს, როგორ
კვდება აღმოჩენა...

ნატურალიზმი ქართულ თეატრში

(ნაწილი პირველი)

მიხეილ კალანდარიშვილი

XX საუბუნის დასაწყისში ქარ-
თულ თეატრს საკმაოდ რთული ამოცა-
ნის დაძლევა უხდებოდა; იმ დროისათვის
მსოფლიო სასცენო ხელოვნებაში ჩა-
მოყალიბებულ ძირითად ესთეტიკურ
კონცეფციათა ნაკადში ორიენტირება.
ამ ამოცანის განხორციელებამ სამსახი-
ობო რეჟისურის ძალებით (ვ. აბაშიძე,
ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია) შესაძლებე-
ლი გახდა ძირითადი რეპერტუარული
გეზის (რომანტიკულისა და კომედიურ-
ყოფითის) გადასინჯვა, ისედაც მიმჭრა-
ლი რომანტიკული ტრადიციისადმი პი-
ეტეტის რღვევა და ახალი დრამის ნი-
მუშთა (სოციალურ, ფსიქოლოგიურ, ნა-
ტურალისტურ და სიმბოლისტურ) მი-
ხედვით დადგმული სპექტაკლების მო-
მრავლება.

თანამედროვე დრამების განხორციე-
ლების პირველმა ცდებმა უდიდესი ზე-
გავლენა იქონიეს ორიგინალური ეროვ-
ნული დრამატურგიისა და, საერთოდ,
ქართული სასცენო ხელოვნების განვი-
თარებაზე. ცხადია, პირველ ხანებში ნა-
ჩქარეადა, ორი-სამი რეპეტიციით შე-
კოწიწებული სპექტაკლები ჯერ სრუ-
ლად ვერ პასუხობდა ახლადწარმოქმ-
ნილი ესთეტიკის მოთხოვნებს, მაგრამ
ლიტერატურულ-მხატვრულ მიმართუ-
ლებათა კურსში მყოფმა კრიტიკამ უკ-
ვე იმ დროს წამოიწყო ბრძოლა სცენუ-
რი გარემოს ცხოვრებისეულობის, ავტ-
ორისეული აზრის თანმიმდევრული გახ-
სნის, პიესების ანსამბლური შესრულე-

ბისათვის. შემთხვევითი არ არის, რომ საუკუნის პირველი ათწლეულის დადგმებზე მრავალრიცხოვან გამოხმაურებებში განუწყვეტლივ მეორდება პასაჟები იმის შესახებ, თუ რა უშლიდა „პიესის მოსმენას“ თეატრში. უშლიდა ნოუმზადებელი დარბაზის რეაქციები: სიცილი, ხმაური, გიმნაზისტების რეპლიკები, საუბარი მაყურებელთა შორის, რომელთაგან ზოგი პაპიროსსაც აბოლებდა. არისტოკრატების ჩვევა — თეატრში დაგვიანებით მოსვლა. „მოსმენას“ ზელს უშლიდნენ მსახიობებიც, რომლებსაც კარგად არ ჰქონდათ დასწავლილდ თავიანთი როლები და აგრეთვე რეჟისორებიც, რომლებიც უგულვებელყოფდნენ სცენური გარემოსა და ანტიურაფის დამაჯერებლობის მოთხოვნებს.

საუკუნის პირველ წლებში პიესის ვიზუალური და მხატვრული აღქმა იშვიანობას წარმოადგენდა. ამიტომაც ყოველი შთამბეჭდავი თეატრალური წარმოდგენა, რომელმაც ძლიერი ზეგავლენა მოახდინა მაყურებელზე დასტურია ქართული ხელოვნების ზიარებისა ევროპის მხატვრულ აზროვნებასთან. მიხედვით ჩვეულ სხვადასხვა მიმართულებების მრავალგვარობასთან, ამასთან აღსანიშნავია, რომ ამ ხშირად ურთიერთგამომრიცხავ მიმართულებებს ახასიათებთ ერთგვარი სინკოპირებული მოძრაობა და თავის ძირეული სტრუქტურათა ნიშნებისა და თავისებურებების პოლიმორფულობა. მკაცრ კლასიციზმს, მეამბოხე რომანტიზმსა და დამაჯერებელ რეალიზმს ენაცვლება არამდგრადი, მოძრავი, ერთმანეთის წინააღმდეგობათა მიმართ მტრულად დაპირისპირებული მიმდინარეობანი, ამ პროცესს სახიერი და შთამბეჭდავი დახასიათება მისცა ემილ ზოლამ თავის საპროგრამო კრებულში „ნატურალიზმი თეატრი“, რომლის წინასწარმეტყველურ მსჯელობანი შორს სცილდება ხელოვნების შეცნობის საზღვრებს: „თავდაპირველად ამსხვრევენ შუშებს, სვამენ და გაყვირიან, ჩაქუჩებით ამტვრევენ ღერბებს... თავდაპირველად შეამბოხებენ აღზნება შეიპყრობს... როდესაც ყვე-

ლაფეოი დაწინარდება როდესაც ჩაცნება ეს აღზნებელი ციფრები, მათ გული დასწყდებათ ჩამოყვანილი ფახარის, გამო, დაინახავს, თუ რა ზიანი მოაყენეს და მიხვდებიან, რომ ახალი ძალზე ნაჩქარევად მოფიქრებული კანონები არაფრით არ არის იმათზე უკეთესი, რომელთა წინააღმდეგაც აჯანყდნენ, ამგვარია რომანტიკული დრამის მთელი ისტორიაც...“

ზოლას მკაცრი განაჩენი არა მხოლოდ რომანტიკული დრამის მიმართ აღმოჩნდა ზუსტი, არამედ — რაც მთავარია — კაცობრიობის მთელი ისტორიისადმი, რომელიც პასუხისმგებელია „ჩამტვრეული შუშების“ გამო. ლიტერატურასა და თეატრში ნატურალიზმის ფუძემდებელმა თავის პირამოს მარადიულ სიკაცულე უწინასწარმეტყველა: „მრავალი წლის მანძილზე. — წერდა იგი. — ნატურალიზმის საზღვრებს მიღმა მხოლოდ სწრაფმავალი მოდური მიმდინარეობებისა და ეგემერული ფანტაზიის ნაყოფთა წარმოქმნა იქნება შესაძლებელი, იგი, ვიმეორებ, საუკუნის გამოხატულებაა და რათა დაიღუპოს, საეკირია, რომ რალაც ახალმა ძვრამ, შერყევამ შესცვალოს ჩვენი... სამყარო“².

XX საუკუნის ხელოვნებამ კი არ უარყო ეს პროგნოზი, არამედ დაადასტურა მისი სისწორე, ამაში გვარწმუნებს მოდერნიზმის მთელი ისტორიაც, რომელშიც დღემდე მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ნატურალისტურ ტენდენციებს ნატურალიზმის თანამედროვე მოდიფიკაციების საკითხი, ცხადია, ცალკე თემა, რომლის განხილვა განსაკუთრებულ კვლევას მოითხოვს. მიუხედავად ამისა, ვფიქრობ, უპრიანია ყურადღება მივაპყროთ ნატურალიზმის სრულიად განსხვავებულ კავშირებს, რომელიც თავს იჩენს სუპერმატიზმში, სიურრეალიზმში და სხვ შემთხვევით როდი აღნიშნავს მოდერნიზმის ავტორიტეტული მკვლევარი ს. მოუნიაგუნი: „თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის ყველა მიმდინარეობა ამა თუ იმ ხარისხით ნატურალიზმზე „მუშაობს“³.

ი. ტენის მიერ აღიარებულმა ფაქტობრივი აღწერილობის ელემტმა საქარ-

თველოშიც შეიძინა მომხრეები. ტენის თხზულებამ „ხელოვნების ფილოსოფია“ ტრადიციული ესთეტიკის საპირისპიროდ წამოყენებულმა მსჯელობამ ახალი მეთოდის შეახებ ფართო მხარდაჭერა ჰპოვა დემოკრატიულ ინტელიგენციას შორის: „ჩემი მოვლუობა იმაში მდგომარეობს მხოლოდ. — ამტკიცებდა ტენი, — რომ კარგად გაგაცნოთ ფაქტები და ავიხსნათ ამ ფაქტების წარმოშობა... ასე შეგნებულნი მეცნიერება არც ეკლესიისგან განკვეთავს, არც ცოდვებს შეინდობს“.⁴

ბ. ტენისა და მისი მიმდევრის ფ. ბრიუნტიერის თეორია საფუძვლიანად და საინტერესოდ განმარტა ახალგაზრდა კიტა აბაშიძემ სტატიაში „მოდერნება ევოლუციისა კრიტიკაში“, რომელიც 1894 წელს დაიბეჭდა „ივერიის“ ფურცლებზე. „ეს ტენი, — წერდა კ. აბაშიძე, — არის აღზრდილი საფრანგეთის პოზიტივიზმისა და ინგლისის ნატურალიზმის ნიადაგზე. ამის ხელში კრიტიკა გარდაქმნილია ბუნების მეტყველების ერთ-ერთ ნაწილად, როგორც ბოტანიკა ანუ ზოოლოგია... შესაძლებელია განა უკეთესი დამორჩილება ბუნების მეტყველებისათვის კრიტიკისა და ლიტერატურის ისტორიისა“.⁵

უკვე ერთი თვის შემდეგ კ. აბაშიძე ახალგაზრდული მოუთმენლობით ცდილობს ახალი იდეები მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესს მიუსადაგოს, იგი კიცხავს თანამედროვე ქართველ მწერლებს და კიდევ იმსახურებს მხოლოდ ანტონ ფურცელაძის რისხვას. თავის მწვავე პოლემიკურ ნაშრომში „მოამბის მორალისტები“⁶ კ. აბაშიძე მოუწოდებდა ლიტერატორებს მხატვრული გარემოს განვრცობისა და განახლებისაკენ, ხელუხლებელი თემებისა და სიუჟეტებისათვის⁷ ბისაკენ. ასე იკიდებდა ფეხს ახალ მეთოდი და ამ პროცესთან თანხმობაშიც ყალიბდებოდა ეროვნული დრამატული ხელოვნების განვითარების ტენდენცია, როგორც სინამდვილის ნატურალისტური ასახვისაკენ თანამიმდევრული მისწრაფება.

ადამიანის ბედი, რომელსაც ფატალურად განაპირობებს გარემო, ბიოლო-

გიური მოტივები, შთამომავლობითი ფაქტორები, სნეულებები და ინსტიტუტები სულ უფრო ხშირად ხდებოდა მსჯელობისა, რომ იმდროინდელი ქართული თეატრის რეპერტუარი უაღრესად მრავალფეროვანია, უკვე საუკუნის დასაწყისშივე იგრძნობა ხელოვნების დამიწებისაკენ მიმართული უდიდესი ცენტრისკენული ძალის დაწოლა; ხელოვნებისა, რომელიც სულ ახლახან ციური სივრცეებისაკენ, ამაღლებისაკენ ისწრაფოდა. თუკი საერთოდ რაიმე უშლიდა ხელს ნატურალიზმის პოსტულატების უპირობო აღიარებას, ეს იყო ადამიანის ცხოვრების სულიერი სფეროსადმი ერთგვარი შინაგანი დადგენილების გატარების ჯიუტი სურვილი. სწორედ ეს სწრაფვა ეწინააღმდეგებოდა პიპერტოფირებულ სქემატიზმებსა და უსიციოცხო კლიშეებს, რომლებიც მხოლოდ გამორჩეულ ნაწარმოებებში ჰპოვებდნენ შინაარსობრივ წონასწორობას, დაეუბრუნდეთ საუკუნის დასაწყისის პირველ სეზონებს, რათა ნათელყოთ ის მთავარი თეატრალური მოვლენები, რომლებმაც შეამზადეს მაყურებელი ახალი მიმდინარეობის, როგორც ეროვნული თეატრალური ცხოვრების მნიშვნელოვანი ფაქტის აღქმისათვის.

1901 წლის შემოდგომაზე ქართული დრამატული საზოგადოების დასის ძალებით გათამაშებული იყო გ. ჰაუპტმანის ერთ-ერთი აღრეული ნატურალისტური დრამა „მშვიდობის დღესასწაული“, რომელიც წარმოდგენილ იქნა სათაურით „ავადმყოფი ხალხი“. არაჩანსალი მემკვიდრეობის თემამ პირველად გაიჟღერა ქართული სცენიდან და თავბრუდამხვევი დარტყმა მიაყენა ეროვნული აზროვნების პარმონიულ წყობას. და თუკი რუსულმა კრიტიკამ გამოაცხადა რა, რომ „ამ დრამას ქართული დასის შესრულებით არც შეიძლებოდა მოეხდინა სათანადო შთაბეჭდილება“⁷ მისი ქართულ სცენაზე განხორციელების შესაძლებლობაც კი უგულვებელყო, — ჩვენი რეცენზენტების რეაქცია სრულიად საპირისპირო აღმოჩნდა.

გადაქედელ დარბაზში, როდესაც კანდარაც კი სამარისებულ სიჩუმეს მოეცვა, მაყურებელი სულმოუთქმელად ადევნებდა თვალყურს გათამაშებულ ტრაგედიას. როგორ უბრუნდება მრავალი წლის ხეტიალის შემდეგ თავის სახლს შობის დღესასწაულის შესახვედრად და ახლობლებთან შესარიგებლად მედიცინის დოქტორი, ნევრასთენიკი და ლოთი — ფრიც შოლცი (კოტე ყიფიანი). მაყურებელი გრძნობდა ერთის მხრივ, პიესის გამართა გულწრფელ სურვილს დიდი დღესასწაული გადაეჭიკათ კეთილდღეობისა და სიმშვიდის ხალისიან მაუწყებლად, მეორეს მხრივ კი, დიალოგებში ყოველი სიტყვის მიღმა მწიფდებოდა შენიღბული შინაგანი კონფლიქტები, რომელთა გამოაშკარავება გარდუვალად იყო. პაუტმანისეული სქემის თანახმად, ამ დაპირისპირებულ ძალებს არაჩანსადი მემკვიდრეობითობა ასაზრდოებდა და იმგვარი საქციელებისაკენ უბიძგებდა, რომელთა აუცილებელი შედეგი ოჯახის დანგრევა უნდა ყოფილიყო.

სპექტაკლის დიდ მიღწევად მიიჩნიეს ლადო მესხიშვილის თამაში. მან პიესის ერთ-ერთი ყველაზე რთული როლი, დოქტორის ვაჟი — რობერტ შოლცი განასახიერა. მესხიშვილმა ოსტატობის უმაღლეს დონეზე შეასრულა ნევრასთენული გულყრის ეპიზოდი, რამაც საშუალება მისცა მსახიობს მაყურებლის წინაშე ანატომიური სისასტიკით გადაეშალა გამირის ავადმყოფი სულის ფარული წახნაგები, კრიტიკა აღნიშნავდა ამ ეპიზოდში სცენური ილუზიის სინამდვილესთან იმგვარ მიახლოებას, როდესაც „...ბევრს დაავიწყდა, რომ თეატრში იყო“.

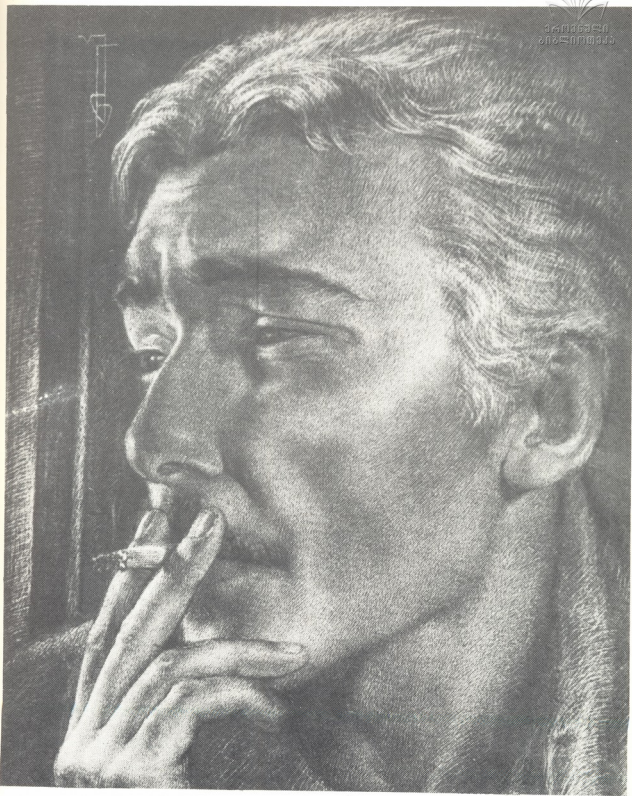
ასეთი შედეგი მეტწილად ლადო მესხიშვილისა და კოტე ყიფიანის შთაგონებული დუეტის დამსახურება გახლდათ, ამათგან პარველმა შესაძლებლობა მისცა მაყურებელს თითქმის ფიზიკურად შეეგრძნო სიკვდილის მოახლოება, ხოლო მეორეს რამპის წინა ხაზზე გრძელი სცენურის პაუზა ეკავა და ჰიპნოზურ ზემოქმედებას ახდენდა დარბაზზე, რამდენიმე თვის შემდეგ სპექტაკ-

ლი გამეორეს ახალი შემადგენლობით. აღრინდელ წარმოდგენაში ვალდემარის როლის შემსრულებელი ვალდემარის ნია ახალ რედაქციაში ფრიც შოლცის როლს განასახიერებდა.

გ. პაუტმანის „ოჯახურმა კატასტროფამ“ თავის მიზანს მიაღწია, კრიტიკის დაბნეულობა, კერძოდ, გამოვლინდა უსაგნო კამათში. — ვუწოდოთ თუ არა პიესის გამირებს ავადმყოფი ადამიანები, თუ უბრალოდ კლინიკური ავადმყოფები, სპექტაკლისაგან მიღებული შთაბეჭდილება სულ მალე შეასუსტა ჰ. ზუდერმანის მთელი რიგი პიესების დადგამამ, მით უფრო, რომ მისი დრამატურგიის ბურჟუაზიულ-დამცველობითმა ტენდენციებმა ცრემლნარევე-სენტიმენტალური ტონი შემატეს ნატურალიზმს, „სოდომის წარღვნა“, „მიკუქნული ბენდიერება“, „ბატიოსნება“ ერთმანეთის მიყოლებით გამოჩნდა თეატრის ფიცარნაგზე. მათთვის დამახასიათებელი მელოდრამატიზმი და სენტენციები თითქოსდა შესაბამისობაში უნდა ყოფილიყო ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში გამოკვეთილი გარდამავალი ეტაპის თავისებურებებთან, მაგრამ პრაქტიკაში ჰ. ზუდერმანის პიესებმა რამდენადმე მნიშვნელოვანი კვალი ვერ დატოვეს.

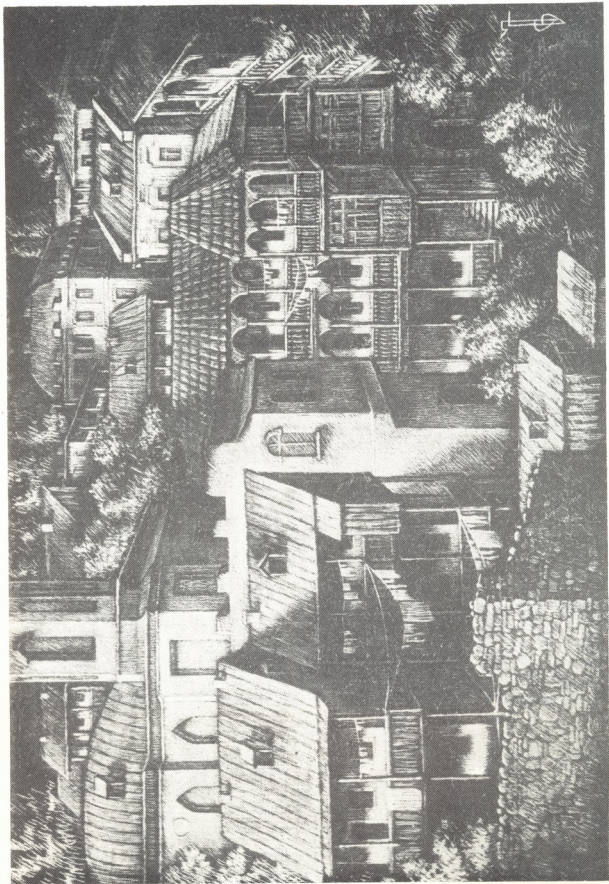
სვიმონიძის ბენეფისად გათამაშებულ „სოდომის წარღვნაში“ ნატურალიზტური მოტივები იპდენად ქარბად იყო დეკორირებული მელოდრამატული სენტენციებით, რომ თეატრალურ ჰიმომხილველებს კრიტიკოსებში აერიათ და დრამატურგის მაგივრად შემსრულებელი გაიკაცეს, ყველაზე მეტი ვრგო ბენეფიციანტს, რომლის შესრულებაშიც, კრიტიკოსთა აზრით, ბუნებრიობისა და უბრალოების ნასახაც არ ყოფილა.

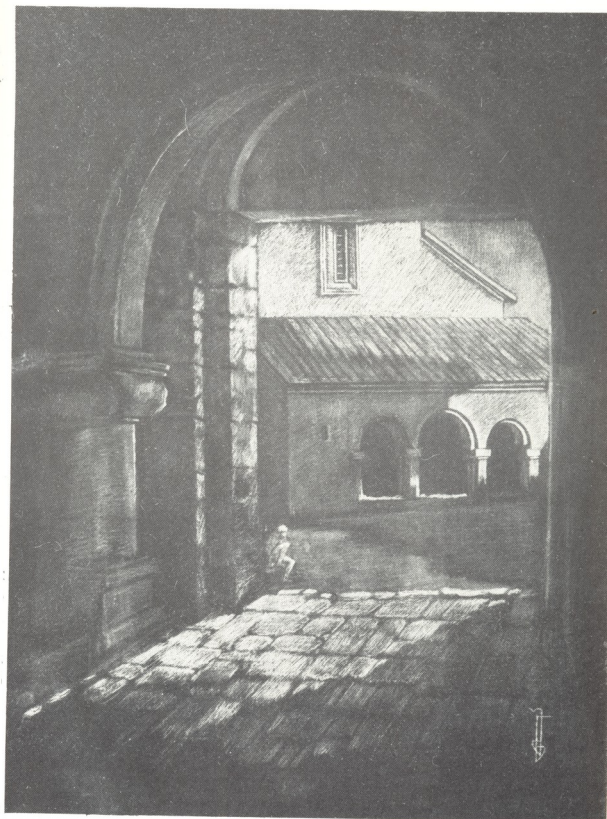
მაგრამ, ვფიქრობთ, არა თუ სვიმონიძეს არამედ უფრო დიდ ოსტატსაც გაუჭირდებოდა ისეთი პიესის თინალის „ბუნებრივად“ შესრულება, რომელიც თვით გერმანული თეატრის მკვლევარის აზრით, „მდარე გემოვნების სურათით“ მთავრდება წყალში დამხრჩვალ კლერხენას (ტ აბამიძე) გვამი შემოქო-



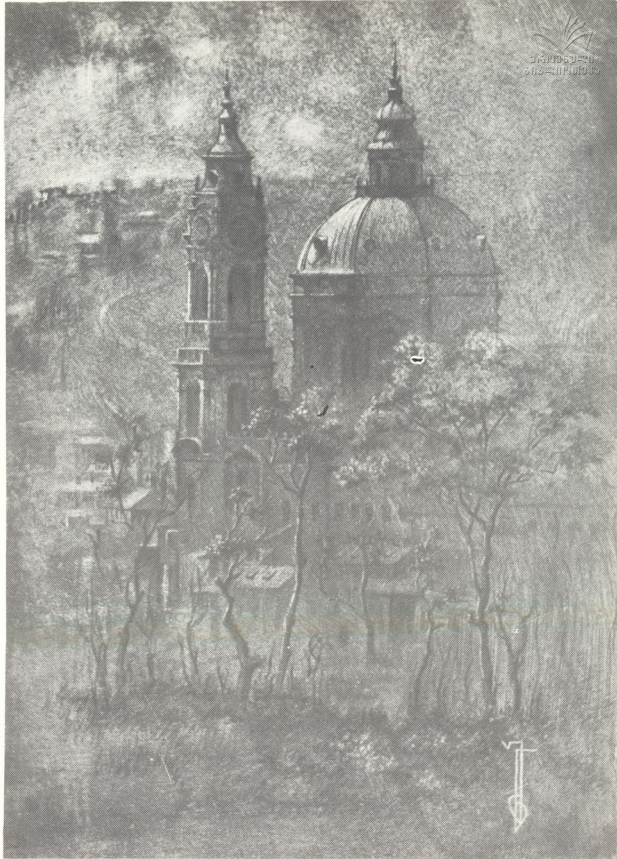
ნუკადინ შავბულიძე

ავტოპორტრეტი



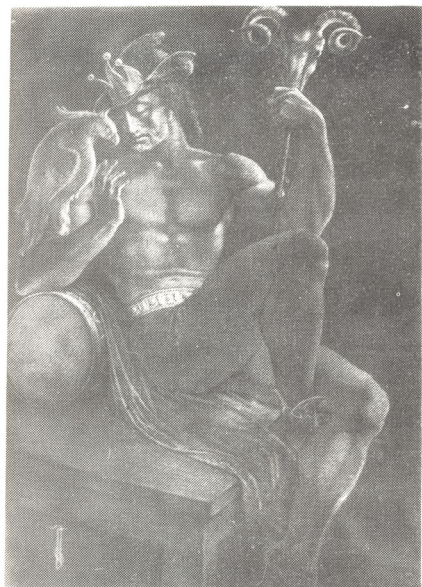


ძველი თბილისი



თბილისური მოტივი



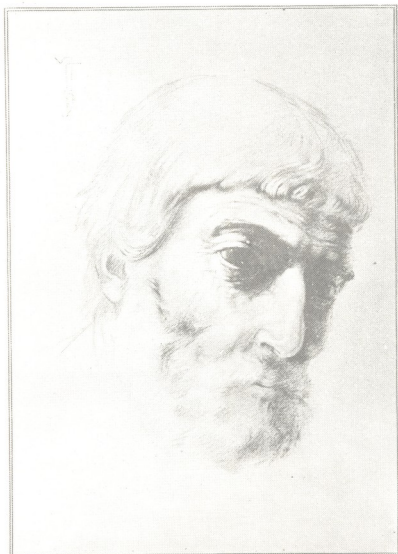


ჯამბაზი

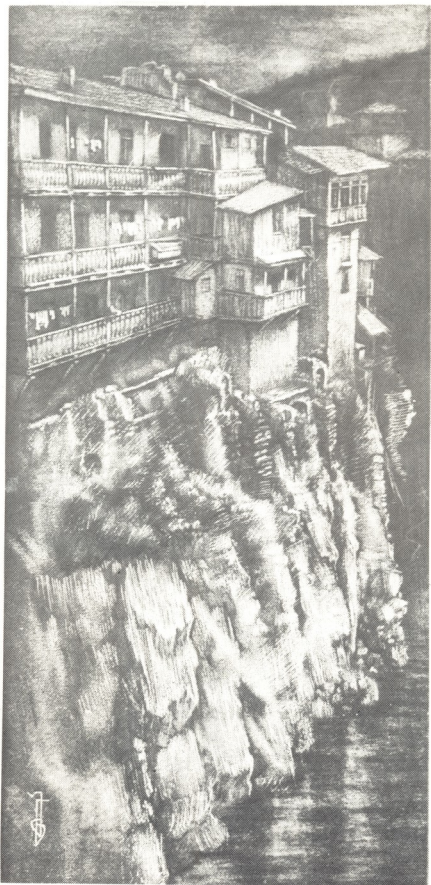


მუსიკა

გიორგი



ჯაბა გოგოლაშვილი



მტკვრის სანაპირო

ნდამ მის სიკვდილში დამნაშავე მხატვრის — ვილის (სვიმონიძე) სახელოსნოში, ხოლო მხატვარი უმაღლეს დანაშაულებოდა ფუნჯს და ცდილობდა თავისი მსხვერპლის ტილოზე განსახიერებას; მაგრამ ამ დროს უეცრად მას გული უსკდება, რაც ხანგრძლივი ალკოპოლიზმის ბუნებრივი შედეგია.

აღსანიშნავია რეცენზენტის ერთი შენიშვნა ვასო აბაშიძისადმი, რომელიც „პატრონებაში“ მიუღინგის როლს ასრულებდა: „...დილოგის დროს მაყურებლის ზურგის შექცევა ყოველად უბედურელია“¹¹.

ეს დაგვიანებული კრიტიკული შემოტევა უკვე ანაქრონიზმად გამოიყურებოდა. ამგვარ მოწოდებებს აღარ შესწევდა ძალა შეეჩერებინა დიდი წვალების მიუხედავად ეს-ესაა აღმოცენებული ახალი ხელოვნება, შეუღამაზებული სინამდვილის დაუოკებელი მოთხოვნილება. საეჭვოა, რომ ამგვარ შენიშვნებს ყურადღებას მიაქცევდა თვით ვ. აბაშიძეც, რომელიც ჯერ კიდევ 1894 წელს „ივერიაში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“ სწორედ სცენური სიმართლის დამკვიდრებისათვის გამოდიოდა¹².

მაგრამ ამ ახალ გზაზე, რომელსაც ძველი გეზისგან მოშორებით იკვლევდა ჩვენი ხელოვნება, სწრაფი შედეგის მოლოდინი ნაადრევი იყო. საკუთარი ბენეფისის აღსანიშნავად ვ. გუნია მხელი მოჰკიდა ს. ნაიდიონოვის „ვანიუშინის შვილების“ გადმოქართულებას. ეს სპექტაკლი („დარღვეული კერა“, 1903 წ.) რეჟისორმა გაცილებით უკეთ მოაწყო სადადგმო თვალსაზრისით, ვიდრე ამ სეზონის დანარჩენი 36 წარმოდგენა. ამასთან ზედმეტად თავისუფლად მოეპყრო პიესას. მისეულ ვარიანტში ნაწარმოებმა დაკარგა მთელი თავისი მომხიბვლელობა, რითაც ამ დრამამ თავის დროზე ჩეხოვისა და გორკის ყურადღება მიიქცია. „ვანიუშინების“ ტექსტში მთელი სცენების მოზაიკურმა ჩართვამ სერიოზულად ააფორიაქა კრიტიკოსები, რომლებმაც ამგვარ ცდაში ორიგინალისადმი ზერელე

დამოკიდებულების ტენდენცია და გამოკვეთების უგემოვნობა დაინახეს. მკვეთრი უკმაყოფილება გამოიხატა მსხვერპლზე ქართულ ტექსტში ცალკეული რუსული სიტყვებისა და მთელი ფრაზების ჩართვამ, რაც ამცირებდა შთაბეჭდილებას. ჩერქეზოვილის, ლეჟავას, შათირიშვილის სამსახიობო ნამუშევრების სტილს აზასიათებდა ზაზგასმული ლაბიდარობა და ეს სრულებით აბათილებდა სპექტაკლში „განწყობის“ შესაქმნელად გაწეულ ძალისხმევას.

პრესის ფურცლებზე გამოთქმული ყველა ამ დამაჩრებელი არგუმენტის მიუხედავად, საფიქრალია, რომ ს. ნაიდიონოვის ცნობილი პიესის გადმოქართულების ფაქტი თავის ისტორიულ მნიშვნელობას მაინც არ კარგავს. აქედან მოყოლებული რუსული პიესების ადაპტაცია ქართული სცენის მოღვაწეთა სულ უფრო დიდ ყურადღებას იპყრობს. ეს პროცესი, არსებითად, საფუძველს უყარს ჩვენს თეატრში, შემდგომში ფართოდ გავრცელებულ რუსულ დრამატულ ნაწარმოებთა გადმოკეთების ტრადიციას.

ასე მაგალითად, „დარღვეული კერასთან“ თითქმის ერთდროულად იდგმებოდა „მსხვერპლი უხასიათობისა“ (1903) — ჩეხოვის „ივანოვის“ გადმოქართულებული ვარიანტი, — დადგმა განახორციელა ვ. გუნია. ამ ნამუშევრის მიმართ კრიტიკამ მეტი თანაგრძობა გამოიჩინა და მიესალმა კიდევ პიესაში ასახულ მოვლენათა ეროვნულ ნიშანზე გადმოტანას. „ივერია“ იუწყებოდა: „მსხვერპლი უხასიათობისა“, რომელიც კვირას წარმოადგინეს, კარგად არის გადმოკეთებული ქართულად. პიესა მშვენივრად ჰხატავს ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა გმირებს“¹³.

უკმაყოფილება იყო გამოხატული მსახიობთა არათანაბარი თამაშის გამო: უფერულად მიჰყავდა ივანოვის (ნიკო) სახე ვ. გუნიას, გადამეტებული იყო ანიკო ლეჟავას ისტერიკები, ყოველივე ამან კრიტიკოსს საფუძველი მისცა დაესკვნა: „მოთამაშენი ხან მწვადს სწვავდნენ და ხან შამფურს“¹⁴.

ქართულ სცენაზე ნატურალიზმის

დამკვიდრებაში უდიდესი როლი შეასრულა კვლავ ჰაუტმანთან დაბრუნებამ. ჯერ კიდევ ტფილისის რუსულ თეატრამდე სწორედ ქართულ სცენაზე დიდი წარმატებით დაიდგა როზა ბერნდტის ტრაგიკული ისტორია: უბედურ გლეხის ვაგოზე, რომელიც სასტიკმა გარემოცვამ აიძულა ჩაედინა უმძიმესი ცოდვა — მოეკლა საკუთარი ბავშვი.

1904 წლის ოქტომბრის თვის უკანასკნელ დღეს ქუთაისის თეატრს გარშემორტყმული ხალხი მაყურებელთა დარბაზში შეიჭრა, რათა ენახა „როზა ბერნდტის“ პირველი წარმოდგენა ლადო მესხიშვილის დადგმითა და მონაწილეობით. იმხანად გავრცელებული „კარგი“ ტონის შესაბამისად საკუთარი პერსონის დიდი მნიშვნელობის შეგრძნებით დაგვიანებით მისულ რეცენზენტს ფეხზე დგომა მოუწია. პიესაში ასახულმა მოვლენებმა, ესოდენ რომ გაიტაცეს მაყურებელი, კრიტიკოსთა კორესპონდენციებშიც პოვეს გამოძახილი. რეცენზენტები ცხოვრებისეულ საკითხებს აყენებდნენ — არსებობის უბადრუტობაზე, გმირის გარემომცველი სამყაროს უსულგულობაზე; რომ ამ გარემოში ხელოვნურად მოქსოვილი, გმირის ნების შემბოჭავი ქსელის გარღვევა შეუძლებელია, თუკი აღამიანი მისი ბუნებისათვის უცხო. საზარელ საქციელს არ ჩაიდენს.

როზას როლის შემსრულებელი ნ. დავითაშვილი ფართოდ იყენებდა მელოდრამაში ნაცად თამაშის ხერხებს და მაყურებლის თანაგრძნობის გამოწვევას ესწრაფოდა. ეს მომენტი ზუსტად დააფიქსირა კრიტიკამ: „მისმა გონიერმა, მოხდენილმა და გრძნობით სავსე თამაშმა ისე ვაგვიტაცა და შებრალებინს გრძნობები აგვიშალა, რომ თვალთა წამწვამი ცრემლთა ნაკადულით აღმევსო და ლამის ლაწვებზედაც ნაკადულადვე წამოვიდა!“¹⁵

ბევრი შენიშვნა გამოითქვა პიესის ნაჩქარევად შესრულებული თარგმანის მიმართ, კერძოდ, ამგვარი ფრაზების გამო: „მამა თანდათან მოხუცდა“, „არ მეშინია იმაზე გათხოვება“ და სხვ. და მაინც თარგმანის ხარვეზებმა ოდნავაც

ვერ შეასუსტეს პიესის წარმოდგენით მიღებული შთაბეჭდილება. რომელიც უდავოდ მნიშვნელოვანი იყო მისთვის. არც თუ მართებული. ეს, შესაძლოა, თვით ჰაუტმანის ბრალიც გახლდათ, რომელმაც კი არ გაიციხა როზა, როგორც ლ. ტოლსტოიმ თავის პიესაში „მეუფება წყვილადისა“ ანისია, არამედ იგი გარემომცველი ყოფის უდანაშაულო მსხვერპლად გამოიყვანა.

ოთხი თვის შემდეგ „როზა ბერნდტი“ ტფილისელი მაყურებლის წინაშე ორ რედაქციაში იქნა წარმოდგენილი: 2 თებერვალს ქართულ სცენაზე ნუცა ჩხეიძის შესრულებით (რეჟისორი ლ. მესხიშვილი) და 6 თებერვალს ვს. მეიერჰოლდის დადგმითა და ქ-ნი ვესნოფსკაიას მონაწილეობით. დახვეწილი თეატრალა, რომელიც თავის რეცენზიებს აწერდა ინიციალებს ნ. მ. (H. M.), ვესნოფსკაიას თამაშს თავშეკავებითა და ირონიით გამოეხმაურა გაზ. „კავკაზ“-ში: „ადგილ-ადგილ იგი თითქოს ჩინებული იყო და ზემოქმედებასაც ახდენდა პუბლიკაზე, მაგრამ მთლიანი, მიმზიდველი სახე ვერ მოგვცა, მისი თამაშის შეფასებისას მზად ვარ იმ ფრანგ გლეხს დავემგვანო, რომელმაც ტურისტის შეკითხვაზე — „არის თუ არა ამ მდინარეში თევზი?“ — უპასუხა: „სათქმელად, რომ თევზი არის — უფრო არ არის, ხოლო, რომ ვთქვათ, არ არის — მაინც არის!“¹⁶

ამგვარი შეფასების მოხდენილობა და ორაზროვნება გვაიძულებს ვაღიაროთ „კავკაზ“-ის მიმომხილველის შინაგანი არისტოკრატიზმი და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ამ სიტყვებში გამოსკვივის, როდენ ესწრაფოდა და ელოდა მათი მთქმელი დასრულებული მხატვრული შთაბეჭდილებების მიღებას. ასე ხუმრობა შეუძლია მხოლოდ თეატრის ქუშმარიტ მცოდნეს, რომელსაც თანდაყოლილი დახვეწილობის გარდა ახასიათებს. თუ გნებავთ, ერთგვარი ზიზლი მდაბიური ცხოვრებისეული ქუქკის ათვისებაში გაწაფული ამბის მთხზველობისადმი.

პრინციპულად განსხვავებული შეფასება მიეცა ნუცა ჩხეიძის თამაშს. ქარ-

თული დასის სპექტაკლში მის გარდა მონაწილეობდნენ სვიმონიძე (ფლამი), შათირიშვილი (შტრეკმანი), შალიკაშვილი (კილი). თუმცა დადგმის ესთეტიკური ფასეულობა უპირველესად ნ. ჩხეიძის ოსტატობამ განაპირობა. მსახიობმა გადალახა მელოდრამატული შაბლონი, გაექცა როლის ზედპირულ გააზრებას და მოახერხა კეშმარიტად ტრაგიკული დიაპაზონის სახის შექმნა. სპექტაკლის ფინალური სცენის აღწერისას რეცენზენტი აღნიშნავს სწორედ საშემსრულებლო ოსტატობით მიღწეულ მსახიობის უდიდეს შინაგან დაძაბულობას: „...და თავის შვილის მოკვლით გამოწვეული უბორო და რდი ისეთი სიძლიერითა, დრამატიზმითა და ხელოვნებით გადმოსცა, რომ მთელი დარბაზი შექბოკა. შეიპყრო და თავიდან ბოლომდე დამონებულებით ხელში ეჭირა“¹⁷.

„ივერია“-ში მსახიობს ურჩევდნენ არ დაემდაბლებინა თავისი ნიჭი იმგვარი როლების თამაშით, როგორცაა მედეა (ა. სუფორონისა და ვ. ბურენინის), არამედ ჩაღრმავებულყო რა ამოეცნო ისეთ გმირთა სულის ფსიქოლოგიური წახაგები, როგორცაა როზა და ნორა. რაც შეეხება ვ. გუნისა, რომელიც როზას მამას განასახიერებდა, რეცენზენტები მიუთითებდნენ — „...უადგილოადგილად ხელების ქნევასა და მხრების შქუშენას თავი უნდა დაანებოს“¹⁸.

„ცნობის ფურცელის“ მიმომხილველმა ზედმეტად „რეალური“ უწოდა პაუპტმანის „როზა ბერნდტს“. და თუმცა იგი აშკარად არ იღებდა დრამატურგის ახალ მიმდინარეობას, ობიექტურად მაინც ვერ შესძლო გვერდი აეჭკია ნუცა ჩხეიძის ნამუშევრისათვის და აღნიშნა: „ქ-ნი ჩხეიძე, თუ შესაფერისად მოემზადება, ამ როლს ძალიან კარგათ შეასრულებს“¹⁹.

დღეს უკვე სრულიად ნათელია, რომ პაუპტმანის პიესებმა „ავადმყოფი ხალხი“ და „როზა ბერნდტი“ ისტორიული მნიშვნელობის მისია შეასრულეს ქართულ სასცენო ხელოვნებაში. მათი მიხედვით დადგმულმა სპექტაკლებმა ჩვენი თეატრი ევროპული კულტურის თანამედროვე მიღწევებს აზიარეს და XX

საუკუნის დასაწყისში საქართველოში ორიგინალური მოდერნისტული დრამატურგის ჩასახვას შეუწყვეს მოგვიანებით, უკვე გასაბჭოების პერიოდში ეს ძიებები მთელი სისასტიკით იქნა ჩახშობილი.

ამ წარმოდგენათა ერთ-ერთი მაღლიერი მასურებელი უექველად იქნებოდა ვერის საავადმყოფოს ყველასათვის უცნობი ექთანის ტრიფონ რამიშვილი — ადამიანი, რომელსაც სულ მალე ამ აუწყობელ ორკესტრში პირველი ვიოლინოს პარტია უნდა შეესრულებინა. არ იქნებოდა სწორი ტრიფონ რამიშვილზე საუბარი მხოლოდ, როგორც პაუპტმანის ხიბლისა და გავლენის ქვეშ მოქცეულ დრამატურგზე, — ეს მისი ბრწყინვალე ნიჭისა და მკაფიო ინდივიდუალობის უგულვებლყოფას ნიშნავს. ამ გავლენის გარეგანი კვალი უდავოდ ატყვია მის ნაწარმოებებს, მაგრამ ამასთან ტ. რამიშვილის შემოქმედება იზიდავს თავისებური ინტონაციით, გამოყენებული სიუჟეტებისა და თემების დამუშავებისადმი განსაკუთრებული სათუთი დამოკიდებულებით. რამიშვილის პიესები დღესაც გვეხმარებიან წარსულის, როგორც უწყვეტი აწმყოს, გააზრებაში. ესაა თავისებური „The present continues“ მთელ საუკუნეზე გაჭიმული. მათში აწმყელის დასაწყისის საქართველოში არსებული სიტუაცია აისახა კეშმარიტი, შეულამაზებელი სახით: ბურჟუაზიული განვითარების დაუოკებელი სურვილი, სოციალურ-პოლიტიკურ წინააღმდეგობათა და პირისპირებით გამოწვეული პრობლემები და აქედან გამომდინარე პარადოქსები, განუწყვეტლივ რომ იჩენდნენ თავს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ჭანსალი ხალხი და სწეული ინტელიგენტი, გადაგვარებული არისტოკრატი და გააზნაურებული მდაბიო — ასეთია რამიშვილის პიესებში გამოკვეთილი სწორბაზოვანი და უკვე ამიტომ მცდარი, ანტითეზები.

პაუპტმანის მსგავსად რამიშვილიც ცდილობდა სინამდვილის მეცნიერული

* აწმყო განვრცობილი (ინგლ.)

სოხუსტით გადმოცემას, შეიძლება ითქვას — ბაძავდა მეცნიერებას და ეს ხშირად ასუსტებდა მის მხატვრულ გემოვნებასა და შემოქმედებით ალღოს. სამაგიეროდ იგი შეუცდომლად შეიგრძნობდა თანამედროვეობას და სწორედ ამ თვისებით ბევრი ქართველი მწერალი, რომელიც ჭერ კიდევ ცდილობდა რომანტიკული სამოსის ახალ მოდაზე გადაკეთებას, უკან ჩამოიტოვა. ნატურალისტური თეატრის ესთეტიკის ათვისებაში ტრიფონ რამიშვილს უდავოდ ხელს უწყობდა მისი პროფესია. ავადმყოფებთან ყოველდღიურმა ურთიერთობამ, სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე მყოფ ადამიანებზე დაკვირვებამ — რაც ექთნის უმთავრეს მოვალეობას შეადგენდა — ბევრად განაპირობებს მისი პიესების ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან სიახლოვე და დამაჭერებლობა, ადამიანის ტანჯვასა და სიკვდილთან მუდმივი შეხების გამოცდილებამ სცენისადმი ფანატიკურ ერთგულებასა და ლიტერატურულ ნიჭთან ერთად იმდენად პოპულარული გახდა ტ. რამიშვილის პიესები, რომ გარკვეულ ეტაპზე მან დაჯაბნა თვით აკაკი წერეთელი, რომლის თანამედროვეობის ამსახველი ახალი დრამა „განთიადი“ კრიტიკამ „პოპულარული პოეტის კალმის ცელქობად...“²⁰ შეაფასა.

ე. წ. „ცხოვრების სურათის“ შექმნის პირველ ცდას რამიშვილმა უწოდა „მეზობლები“, ამ პიესის შინაარსი გადმოცემულია გრ. კაკიაშვილის წიგნში „დრამატურგთა პორტრეტები“.²¹ თუმცა აღსანიშნავია, რომ ნაწარმოების ძირითადმა მიმართულებამ, მისი ფორმისა და სტილის უმთავრესმა მომენტებმა წიგნში სრულად ვერ ჰპოვა ასახვა.

„მეზობლების“ სოციალური ტენდენციურობა (ორი ბანაჟის — არისტოკრატიისა და გლეხობის — დაპირისპირება) დეკორირებულია მოქმედების განვითარების მელოდრამატული ხერხებით (საყვარლის წერილი — ცოლის დალატის დამამტკიცებელი საბუთი, ცოლის მკვლელობა, ხოლო ფინალში თავად ირაკლი მორშანიძის თვითმკვლელობა).

დარბაზზე წმინდა თეატრალური შემოქმედების ამგვარ, მსოფლიო ლიტერატურაში მრავალგზის აპრობირებულ ხერხებთან ერთად, რამიშვილს ფართოხალდა შემოაქვს ნატურალისტური ხასიათის ელემენტები. მაგალითად, მოქმედების ადგილის დაწვრილებითი აღწერა, პერსონაჟთა აღწერისას სავსებით ერთმნიშვნელოვანი მინიშნებანი. მათ ამა თუ იმ თავისებურებაზე, რემარკებშიც იგი ხშირად მიუთითებს გმირთა ნერვულ, ალგზნებულ მდგომარეობასა და ა. შ. პიესაში გაფანტული ესნიშნები ახალი შემოქმედებითი მეთოდის ათვისების მცდელობას ადასტურებს.

თუკი ტ. რამიშვილის პიესებში დასმული თამაშის პირობის გაშიფვრას შევეცდებით, აღმოჩნდება, რომ ნატურალისტური ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი ატრიბუტები მათში თითქმის სრული სახითაა წარმოდგენილი, ან ყოველ შემთხვევაში, სავსებით გამოკვეთილი. ერთ-ერთი ასეთი აუცილებელი ატრიბუტია მოქმედების ადგილის — ოთახისა თუ დარბაზის, დაწვრილებით დამუშავებული აღწერილობა. ავტორი ჩვენს ყურადღებას თავად ირაკლის პორტრეტულ დახასიათებას მიაპყრობს (ოცდათხუთმეტი წლის, შეკალარავებული, ფერმკრთალი მამაკაცი, ზოგჯერ სახე უწიფლდება, ჩანს, დროდადრო ლოთობს, აცვია ევროპულად — ქრელი ზოლებიანი საზაფხულო შარვალი); ასევე აღნიშნულია ტასოს ისტერიკა (ტანტზე დამეზობა, ქვითინებს) და ის დაძაბული შინაგანი ბრძოლა, რომელსაც განიცდის თავადი ირაკლი დასთან საუბრის შემდეგ: ავტორისეული რემარკის მიხედვით იგი მღელვარებისგან უნდა თრთოდეს და ბოლოსა სცემდეს სცენის ერთი ბოლოდან მეორემდე; მეორე მოქმედებაში ბუნების აღწერის ფონზე ქართული დრამატურგიისათვის იმხანად სრულიად უჩვეულო სურათია დახატული: სახლის აივნიდან გადაჰქიმულ თოქზე გამოკიდებულია თეთრეული — პერანგები, „პარუსინის“ საზაფხულო სამოსი, „თეთრი რაგოქის კიტელი“.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ილიკოსა და ლუარსაბის სცენა, რომელიც, უნდა ვივლინებოთ, შოკური თერაპიის დატვირთვას ატარებს. ილიკო უყვება თავის თანამოსაუბრეს, თუ რით დასრულდა დაკარგული ძმის ძებნა, როგორ იპოვა მეოთხე დღეს ძმის გვამი, რომელიც ისე დაუტყამიათ მატლებს, რომ სახლში მხოლოდ თავისა და ფეხების მოტანა მოახერხა.

მხატვრული თვალსაზრისით შთამბეჭდავი უნდა ყოფილიყო რამიშვილის პიესის ფინალი, აქ დრამა თითქოს გარდატყდებოდა სიმბოლურ სახეებში. სიკვდილისა და სიცოცხლის, სიხარულისა და უბედურების მოტივები ერთმანეთში გადაიხლართებოდა. შორიდან ქართული სიმღერა მოისმის. ახლადდაქორწინებული ილიკო მენაბდიშვილი და ტასო სახლში ბრუნდებიან, იქ კი მოკლული ცოლის გვამი და ასწლოვან მუხაზე ჩამოხრჩობილი თავადი ირაკლი მორწანიძე დახვდებათ.

ტ. რამიშვილის „მეზობლებში“ კვანძის გახსნა არაერთმნიშვნელოვანია. მისი გარეგნული სიუჟეტური კონტრასტების ეფექტურობისა და თეატრალიზების მიღმა ძნელი არ არის უფრო ღრმა მოტივების ამოკითხვა. ისინი უკავშირდება ეროვნული ფსიქოლოგიისა და მის გამოვლინებათა თავისებურებების ავტორისეულ შეგრძნებას, სცენის კანონების ცოდნას, ამ კანონების ოსტატურ შეთავსებას ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობათა იმპერატივთან. ამ არსებითად რომანტიკულ ეფექტს პრინციპული ხასიათი ენიჭებოდა ტრიფონ რამიშვილის შემოქმედებაში და ამას ადასტურებს ისიც, რომ მას დრამატურგი კვლავ უბრუნდება თავის ერთ-ერთ საუკეთესო პიესაში „საბედისწერო დამბაია“, მაგრამ ამაზე მოგვიანებით.

„მეზობლები“ 1904 წელს გამოქვეყნდა „ივერია“-ში²². 1905 წლის აპრილის დასაწყისში შედგა ამ პიესის პირველი წარმოდგენა, ქართული თეატრის საქმიანობისადმი ჩვეულებრივ ქედმაღლობით გამორჩეული და საქებაარ სიტყვებზე ძუნწი რუსული პრესა აღნიშნავდა პიესის დიდ წარმატებასა და მის

მხატვრულ ღირსებას. პრემიერიდან ორი დღის შემდეგ „ტიფლისკოლის/ტოკ“-ი იტყობინება: „ახალგაზრდა მწერლის ტ. რამიშვილის ახალი ორიგინალური დრამა „მეზობლები“... მომგებიანად გამოირჩევა იმ უნიკო სიახლეთა შორის, რომელთაც ხშირად თავაზობენ პუბლიკას ქართული თეატრის მესვეურნი: მიუხედავად იმისა, რომ „მეზობლები“, ახალგაზრდა ავტორის პირველი ცდაა, ეს პიესა ააშკარავებს ავტორის დიდ დამკვირვებლობასა და სცენის ცოდნას. მოქმედი პირნი ხელოვნურად შექმნილი ტიპები როდი არიან, არამედ ცოცხალი ადამიანები, რომელთაც ყოველ ნაბიჯზე ვხვდებით“²³.

რეცენზენტის ეს უკანასკნელი აღიარება კვლავ ადასტურებს ტრიფონ რამიშვილის ჩანაფიქრის რეალურ განხორციელებას: იგი ზომ, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ გმირთა სახეებისა და სიუჟეტური პერიპეტეიების ცხოვრებისეულობას ესწრაფოდა. „მეზობლების“ ვალერიან გუნიასეულ დადგმას ვრცელი და საინტერესო წერილით გამოეხმაურა „ივერია“²⁴. ეს პუბლიკაცია თავისი არსით, ტონითა და სტილით გამოირჩევა იმ წლებში გავრცელებულ რეცენზიათა შორის.

მიჭირს გავეკტე მისი სრულად ციტირების ცდუნებას, მაგრამ არ შეიძლება გვერდი ავუარო იმ განსაკუთრებულ როლს, რომელიც ამ წერილმა შეასრულა ჩვენი მხატვრული აზრის განვითარებაში.

შესაძლოა საკამათოც იყოს სტატიის ავტორის მიერ წამოყენებული დებულებანი, მაგრამ ისინი მთელი რიგი კონკრეტული მაგალითებით განმარტებული და ლოგიკურად განმტკიცებულია და უნებლიედ განგვაწყობს ნდობით. „ქართული წარმოდგენა“ — ასე უწოდა მას ავტორმა, ხოლო თვითონ თავისი ვინაობის აღმნიშვნელი მხოლოდ ერთი ასო დაავიტოვა: „ი“. ყურადღებას იპყრობს სტატიის ავტორის მკაფიოდ გამოხატული პოზიცია, თუმცა მასში ყოველთვის არ არის გათვალისწინებული ტრიფონ რამიშვილის მიზნები და ამოცანები.

კრიტიკოსი სამართლიანად აღნიშნავს დრამის ერთობ გაწევილ „სალაპარაკო“ სცენებს, ცალკეული რუსული სიტყვებისა და ფრაზების უხვ გამოყენებას. ამასთან ავტორი რამიშვილისგან ურთიერთდაპირისპირებულ სოციალურ-დეტერმინირებულ ძალთა ბრძოლის უფრო აქტიურად ჩვენებას მოითხოვს, მაგრამ მხედველობიდან ეპარება პიესის მთავარი მიზანმიმართულება და არ ითვალისწინებს მთელ რიგ უპირატესობებს, წერის იმ უშფოთველ მანერას რომ ახასიათებს, რომლის ათვისებასაც ცდილობდა დრამატურგი. აი რას ვკითხულობთ რეცენზიაში: „ერთ ბანაკში არიან თავადნი... მეორე ბანაკში იმყოფებიან ხალხის პირშმო-შვილნი... გლეხნი. სულითა და გულით ველით ამ ბრძოლას... მაგრამ... ოთხის მოქმედების განმავლობაში, არც ერთხელ, ავტორს არ შეუხვედრებია ერთმანეთისთვის ეს მოსისხლე მტერნი“²⁵.

ამგვარად, რეცენზენტი ვერ მიხვდა ავტორის ამოცანას, ვერ გაარკვია ქართულ დრამატურგიაში „ახალი დრამის“ პირველი ნიმუშის თავისებურება, რომელიც ავადმყოფზე დაკვირვებას გულისხმობს და არა რეცეპტის გამოწერას. „მეზობლებში“ რამიშვილმა სწორედ დამკვირვებლის პოზიცია დაიკავა, განერიდა ბრძოლაში ჩართვას და მხოლოდ მთელი რიგი მისთვის საგანგაშო მორალურ-ზნეობრივი საკითხები დასვა.

თუმცა რაც ამ წერილში ეხება არა პიესას, არამედ სპექტაკლს, ვფიქრობ, ზედმიწევნით გადმოცემას იმსახურებს: „ქართველმა მსახიობებმა ეს პიესა შესაფერად ვერ წარმოადგინეს. გარდა ვ. აბაშიძისა, რომელიც ბებერ ექიმს საუცხოვოდ თამაშობს... რეჟისორს (ვ. გუნია — მ. კ.) უმუყაითობა ეტყობა — მაგალითები: ქ-ნი კარგარეთელისა მარჯვნივ გავიდა პიანინოზე დასაკრავად; პიანინოს უღერა კი მარცხნივ მოისმოდა. მერე ქ-ნი კარგარეთელისა ისევ მარჯვნივ კარებიდან შემოვიდა. ბ-ნი სვიმონიძე და ქ-ნი კარგარეთელისა ხელ-ხელ ჩახვეულნი ბაღში გავიდნენ და იქვე აივანზედ ბ-ნ ჩარკვიანს

(ქმარი კატოსი) შეეჯახნენ. პიესაში ასე როდი უნდა იყოს“²⁶...

უდავოდ ეს არის ერთ-ერთი უმჯობესი სტატია, რომელშიც ესოდენ დიდი ყურადღება ეთმობა რეჟისორულ ნამუშევარს, საქმე მხოლოდ იმაში როდია, რომ რეცენზენტის მიერ გამოთქმული პრეტენზია თეატრალურ ინტერპრეტაციასა და დრამატურგიულ პირველწყაროს შორის არსებულ შეუსაბამობას ეხება, არამედ იმაშიც, თუ როგორ მოითხოვდა იგი სცენური გარემოსა და რეალური ატმოსფეროს მართლმაცხრობის ურთიერთმიმართების დაცვას: „საქართველოს ბუნებას როდი შეეფერება რუსეთის პეიზაჟი და „Северное сияние“ (2 მოქმედება), არც თუ შტეიცარულ გემოვნებაზე აგებული სახლი შეესაბამებოდა“²⁷.

კრიტიკოსის სიმკაცრემ ამ შემთხვევაში კარგი სამსახური გაუწია საერთო საქმეს. რეცენზიაში აისახა „მეზობლების“ დიდი წარმატებაც და სიმშაგე აღფრთოვანებული მათურბლისა, რომელნიც „...მეტის-მეტად თავაშვებულად იქცეოდნენ; წამით-წამ დაბაზში ისეთი ღრიანცელი ასტყდებოდა ხოლმე, რომ ყურთა-სმენა აღარ იყო. უზომო აღტაცება, ერთმანეთის მიერ ერთის კუთხიდან მეორე კუთხესკენ გადაძახილი ისეთ ელფერს ჰფენდა აქაურობას, გეგონებოდათ ქუჩაში ვართ და არა სათეატრო დაბაზში“²⁸.

ასე არაერთმნიშვნელოვანი იყო გამომხატურება პრესაში ტრიფონ რამიშვილის პირველ დრამაზე „მეზობლები“, რომელმაც ნატურალისტური თეატრის ახალი ფურცელი გადაშალა.

უკვე შემდგომ 1906-07 წ. წ. სეზონში გამოჩნდა კიდევ ერთი ორიგინალური პიესა — შ. ნათაძის „ლევან ეგანაძე“²⁹, ტ. რამიშვილის ნაწარმოებთან მიახლოებულ მანერაში შესრულებული; თუმცა მათი შედარებისას სასწორი „მეზობლების“ სასარგებლოდ არ გადახრილა. არ. — ჯ-შვილის მიერ ხელმოწერილ რეცენზიაში მეტად თავისებურად და სუბიექტურადაა დახასიათებული ქართული დრამატული ლიტერატურის განვითარების პრო-

ესი. გ. ერისთავი და ავქ. ცაგარელი მასში წარმოდგენილნი არიან, როგორც კომპილიატორები, რომლებიც მეტ-ნაკლები წარმატებით ქმნიდნენ ცხოვრებიდან ამოგლეჯილ პატარა სცენებს, აი, რა შეფასებას აძლევს კრიტიკოსი ნ. აზიანსა და ტ. რამიშვილს: „რაც შეეხება წვრილ დრამატურგებს, როგორნიც არიან, მაგალითად, ნ. აზიანი და ტ. რამიშვილი, მე არაფერს ვიტყვი, რადგან პირველმა კარგი ზნის მოღვაწეობის განმავლობაში ერთი ისეთი პიესა ვერ მოგვცა, რომელზედაც შეჩერება მაინც ღირდეს, მეორე კი ჭერ სრულიად ახალგაზრდაა“³⁰.

სამაგიეროდ „ლევან ეგანაძის“ მიმართ ავტორი ერთობ კეთილმოსურნეა: „ცხოვრებიდან ამოღებული ცოცხალი სურათები, აქა-იქ ჩაწნული ჩაგრებილი იუმორი, რომელსაც ჩვენებურ ჩვეულებრივ იუმორთან არაფერი საერთო არა აქვს (ჩვენებური იუმორი ხომ განსაკუთრებით სიტყვების დამახინჯებით, ქართულის მაგიერ რუსულის ლაპარაკით და კილოს გამოცვლით განისაზღვრება), მოქმედ პირთა ღრმა და დაკვირვებული პსიქოლოგიური ანალიზი, და ბოლოს აზრიანობა, — აი რა შეადგენს პიესის ღირსებას...“³¹

თუკი მხედველობაში არ მივიღებთ კრიტიკოსის განსაკუთრებულ მიკერძობას, „ლევან ეგანაძისა“ და „მეზობლების“ შედარებისას რამდენიმე საინტერესო დამთხვევას აღმოვაჩინოთ, მაგალითად, ლევანი, ისევე როგორც ტასო „მეზობლებში“ კითხულობს ნიციშეს და მოჰყავს მისი ციტატები, მაგრამ თუკი ტ. რამიშვილს ტასო აშკარად ჰყავს გამოყვანილი დადებით გმირად, რომელსაც პიესის იდეურ-შინაარსობრივი მოტივების დამუშავებაში გარკვეული დატვირთვა ენიჭება, მისგან განსხვავებით ლევან ეგანაძე ქართულ დრამატულ ლიტერატურაში პირველი ანტიგმირია, რომელიც უარყოფს მორალურ-ზნეობრივ ნორმებს, თანაგრძნობას, თანაგანცდას და თავის შეცოდებებს, ეგოიზმს, პიროვნულ სისუსტეს ფილოსოფოსთა ავტორიტეტით ნიღბავს, სამი ქალიშვილის მაცდუნებელი ლევან ეგანაძე ხალს

კრავს თავისი უქანასწელი მსხვერპლის — თამარის სიყვარულს, საბრალო ქალი მზადაა თან გაყვეს და მასთან ერთად გადაიტანოს ყველა უბედურება, რასაც კი განგება უშზადებს; ლევანი კი მეტად თავისებურად აწყნარებს მას: ნუ სტირი, კიდევ რომ წამომყვე, ჩვენი სიყვარული ერთ კვირაზე მეტი მაინც ვერ გასტანს. მე მძავს ოჯახური დამოკიდებულება. იგი სიცოცხლეს მიწამლავს, ვინაიდან მე ავადმყოფი და ნერვიული ადამიანი ვარო.

1906-07 წ. წ. სეზონში ნატურალისტური მიმდინარეობის პიესებიდან ქართულ სცენაზე იდგმებოდა ფ. ლანგმანის დრამა „ბარტელ ტურაზელი“, რომელშიც მშრომელი ხალხის გაკვირვებული ცხოვრების სურათები იყო წარმოდგენილი (პიესა ქუთაისის სცენაზე დადგა შ. დადიანმა), და ბეიერლინის „სამხედრო ბანაკში“, მასში მოთხრობილი იყო ოფიცერზე, რომელმაც შეაცდინა ჯარისკაცის ქალიშვილი და უარი განაცხადა მის ცოლად შერთვაზე მათ შორის არსებული სოციალური უთანაბრობის მიზეზით. პირველი ნაწარმოების შეფასებისას კრიტიკა აღნიშნავდა, რომ მოქმედების გაკვიანურებამ მოსაწყენი გახადა წარმოდგენა, თუმცაღა აღიარებდა, მასში აღძრული პრობლემები გარკვეულ ინტერესს იწვევსო. ხოლო მეორე პიესისადმი დამოკიდებულება სავსებით კონკრეტულ საფუძველს ემყარებოდა რეკენზენტმა ნათელი, ერთნიშნა და სავსებით სამართლიანი პასუხი გასცა მის მიერვე დასმულ კითხვას: „ბეიერლინის დრამა იმიტომ ვერ აკმაყოფილებს მაყურებელს, რომ მწერლის ძირითადი აზრი აშკარად ტენდენციური ფორმით გამოიხატება, აქ არ არის მხატვრული განვითარების თანმიმდევრობა. პირველ სამ მოქმედებას სიცოცხლე აკლია, თითქოს ყაზარამ და იმისმა მკვდარმა წესრიგმა ავტორიცი დაჩაგრა... „ნიჭი გამორჩევის უნარში გამოიხატება“ — თქვა მსოფლიოში ცნობილმა მწერალმა ლევ ტოლსტოიმ“³².

და მაინც, სწორედ ამ წლებში ქართულ თეატრში, ისევე როგორც ტფილისის რუსულ დასში, იგრძნობა ნატურ-

რალისტური ნაწარმოებებისადმი ინტერესისა და მოთხოვნის ზრდა. არტისტული საზოგადოების თეატრში 1925 წლის 25 ნოემბერს დაიდგა ე. ზოლას ცნობილი რომანის „ნანას“ სცენური ვერსია. მოგვიანებით ქართულ თეატრში დაიდგა ჩირიკოვის „ებრაელები“, იუშკევიჩის „მეფე“ და მზადდებოდა ე. ბრიეს საუკეთესო პიესა „წითელი მანტია“.

1906 წლის ოქტომბერში ჩვენ სცენაზე წარმატებით გავიდა ე. ბრიეს „ავი სენი“, ე. ლ. ფილკენშტეინის აზრით, „ბრიეს სტილზე ძლიერი ზემოქმედება იქონია დოკუმენტურობის „მეცნიერულობის“ ნატურალისტურმა მოთხოვნამ... იგი გამუდმებით გვამცნობს სხვადასხვა სტატისტიკურ მონაცემებს, ოფიციალურ დოკუმენტებსა და სხვ.³²

ეს იყო ახალი დარტყმა, რომელმაც თავზარი დასცა როგორც მაცურებელს, ისე კრიტიკას და ამიტომაც იმ მრავალრიცხოვან რეცენზენტთაგან, რომლებიც გამოეხმაურნენ სპექტაკლს, არც ერთმა არ შეაჩერა ყურადღება არც რეჟისორის, არც სამსახიობო შესრულების საკითხებზე. გამოჩაყლისს წარმოადგენს მხოლოდ ერთი მონაკვეთი სტატიისა, რომელიც გაზეთ „მეგობარში“ გამოქვეყნდა: „ჩვენი არტისტები, როგორც ეტყობა, ცდილან, რადგან პიესა რიგიანად ჩაატარეს და როლების ცოდნაში არც ისე კოჰლობდნენ, როგორც ჩვეულებრივ“³⁴.

მაშ რაში იყო ამ დარტყმის ძალა? პიესის შინაარსში, რომელმაც თავის დროზე მთელი ევროპა შეაცბუნა და ცენზურის მიერ აკრძალულიც კი იყო მისი დადგმა, როგორც „უზნეო“ ნაწარმოების. საქმე იმაშია, რომ ბრიეს დრამა ააშკარავებდა სიფილისის სოციალურ-კლინიკურ სურათს, ანუ ავადმყოფობისა, რომელიც დაშინებული რეცენზენტის სიტყვებით — „უღმეუბნე უარესი და უსაშინლესია“³⁵.

პიესის გმირი დაგვიანებულ სინანულს განიცდის, ოჯახი კი მისი ფუქსავატობის ნაყოფს იშკის. რაოდენ სამწუხაროც არ უნდა იყოს, ბრიეს პიესაში სოციალური სურათი გაცილებით უფრო ზუსტი აღმოჩნდა, ვიდრე —

კლინიკური. ციტატები პროფესორთა მსჯელობებიდან სიფილისის შესახებ, თუმც კი აშინებდა მაცურებელს მაგრამ არა იმდენად, რომ ფიზიკურ კავშირებსა და სამიჯნურო ტკობაზე უარი ეთქვათ. სენტენციებით ზედმეტმა გატაცებამ მნიშვნელოვნად შეასუსტა პიესის ზემოქმედების ძალა. მაგრამ ბრიეს, როგორც ხელოვანის, სისუსტემ დიდაქტიკური ზეგავლენა იქონია კრიტიკაზე: „უბედურება ის არის, — აღნიშნული იყო ერთ-ერთ რეცენზიაში, — რომ დღემდე და დღესაც არც სახელმწიფო და არც საზოგადოება თითქმის არავითარ ყურადღებას არ აქცევენ ამ სენს, რომელიც სწამლავს ოჯახს და ტანჯვა-ვაებაში ატდებს უდანაშაულო ქალებს და უსუსურ ბავშვებს“³⁶.

ამ სეზონების მანძილზე თანდათან იკვეთებოდა რეპერტუარის უფრო საფუძვლიანი შერჩევის, ცხოვრებისეული ილუზიის შექმნისა და სცენური სიმართლის მოთხოვნისადმი სერიოზული დამოკიდებულების აუცილებლობა. მიზნის მიღწევას კვლავ მრავალი მიზეზი უშლიდა ხელს: როგორც ობიექტური, ისე სუბიექტური სახის, ქართველ მსახობთა სოციალური მდგომარეობა მეტად მძიმე იყო. მატერიალური თვალსაზრისით თეატრალური საქმე სავალალოდ წარმართებოდა და თავისი უზარმაზარი დეფიციტით მძიმე შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ნიშანდობლივია, რომ ვთქვათ ქუთაისში წარმოდგენებზე დარბაზი თითქმის ყოველთვის სავსე იყო, მაგრამ იყიდებოდა სულ 200-დან 300 ბილეთამდე. დანარჩენი მაცურებელნი კი თეატრის სამხედრო იერიშით აღების გამოცდილ ხერხს მიმართავდნენ.

თეატრალური ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა ყურნალ „ნიშადურის“ გამოცემა. მას სათავეში ჩაუდგა ვ. გუნია და პირველივე ნომრებიდან ყურნალმა გაამართლა თავისი სახელწოდება. „ნიშადურის“ მწვავე, საპირბოროტო მასალები საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების სხვადასხვა საკითხებს შეეხებოდა და საქმაოდ სწრაფად მიიზიდა მრავალი მკითხველის ყურადღება. რად ღირ-

და თუნდაც ფილიპე მახარაძისადმი მო-
შიმშილეთა წერილების ვალექსილი პუ-
ბლიკაციები (იხსანად გურია შიმ-
შილს მოეცვა და ფ. მახარაძეს ბრალად
ედებოდა მათ დასახმარებლად შეგრო-
ვებული თანხის მითვისება);

„ახლა, იკმარე, გვაკმარე
მოგვეცი ჩვენი ფულია,
რასაც არ ვასცემ შენია,
ჩვენთვის კი დაკარგულია“.

და ამავე სტილში გაცემული პასუხი:
„მართალი არის. ფულები,
ბლომად მივიღე ძამია,
მაგრამ ისიც კი სწორეა
სულ მე არ შემიჭამია...
მეც იქაური შვილი ვარ,
დედის მოხმარდა შვილსაო...
ეს ბარი ბარში გავცვალოთ,
არ არის დაკარგულია,
რაც გურულებმა დაკარგეს,
ჩემს კუქში შენახულია“³⁷.

რა გასაკვირია, რომ განრისხებული
ფ. მახარაძე მოითხოვდა ამ საქმის
სასამართლო გარჩევას და ვ. გუნიას
პასუხისგებაში მიცემას ცილისწამები-
სათვის³⁸.

თუმცა ამგვარი სკანდალური ხასიათ-
ის პუბლიკაციებმა მხოლოდ გაზარდეს
ქურნალის ხელმომწერთა რიცხ-
ვი. „ნიშადურის“ პირველ ნომერში ყუ-
რადღებამ იქცევს რეპერტუარულ პიე-
სათა სათაურებით შესრულებული ორი-
გინალური კოლაჟი. ეს იყო მიმართვა
ქართული დრამატული საზოგადოების
გამგეობისადმი, რომლის არჩევნებიც
სულ მალე უნდა შემდგარიყო:

„პატიოსნება გვავალებს კიდევ გავი-
მეოროთ, რომ აწინდელი დრო მეტად
„უქუდმართი“ იყო, როგორც „ქალაქ-
ში“, ისე „სოფლად“ და „მებრძოლნი
აზრისათვის“ თითქოს „სამხედრო ბან-
აკში“ იყვნენ და რეაქციის „ღვარმა“
ერთი კი არა „ორი გმირი“ და შეტიც
მოსწყვიტა „ცხოვრების მეჯლისს“, მაგ-
რამ რაც უნდა იყოს, „ბრძოლა არსე-
ბობისათვის“ „კაცობრიობის კეთილის
მყოფელთაგან“ ერთ წუთსაც არ შეწყ-
ვეტილა მიუხედავად გაზიარებულის
„გრიგალისა“, „ციხეში“ დამწყვედვისა
და უთვალავის „კიდევ ერთის მსხვერპ-“

ლისა“... ახლა „მეტი გზა არ არის“
„მზეს მოკლებული“ ქართული
და „უბრალოდ დასჯილი“ ქართველთა
მსახიობნი მოგმართავთ „ქართული
დრამატული საზოგადოების“ კრებას.
აირჩიოთ გამგეობის წევრებად ისეთი
პირები, რომ „საქმის კაცები“ იყვნენ
და „არც მეორედ გაყმაწვილება“ სკი-
რდებოდეთ, მაშინ „საქართველოში
მზის დაბნელება“ აღარ იქნება!“³⁹.

რამდენიმე ნომრის შემდეგ კი რედა-
ქცია მიესალმება საზოგადოების ახალ
გამგეობას და გზას ულოცავს:

„გამგეობის პორტფელები უკვე გა-
ნაწილებულია: თავმჯდომარე — ალექ.
ჯაბაძარი, მხატვრული მხარეს გამგე —
ალექ. სარაჯიშვილი, ხაზინადარი —
ალექ. ნანობაშვილი, მდივანი — დავით
ნახუცრიშვილი, წევრნი — ნიკ. ერის-
თავი და კონსტ. მაყაშვილი... ქართული
თეატრის ბედიღბლის ახალ გამგეთ ჩვენ
ვუსურვებთ სრულ წარმატებას და გა-
მარჯვებით მუშაობას ეროვნული ხელო-
ვნების საყეთილდღეოდ...“⁴⁰

წუთითაც არ გვეპარება ეჭვი „ნიშა-
დურის“ რედაქციის მილოცვის გულწ-
რფელობაში და ობიექტურობისა გამო
შეგნიშნავთ, რომ იმ დროისათვის საქა-
რთველოს კულტურულ ცხოვრებაში,
კერძოდ კი თეატრში, სიტუაცია სავსე-
ბით მომწიფდა თვისობრივად ახალი
ნახტომისათვის, რომელიც ლიტერა-
ტურული აზრისა და სცენური პრაქტი-
კის მთლიანი განვითარებით იყო მომ-
ზადებული, შეიძლება ითქვას, რომ და-
სახული ძვრები სწორედ დრამატული
საზოგადოების გამგეობის ამ შემადგე-
ნლობამ განახორციელა.

მაგრამ ნუ გავუსწრებთ წინ მოვლე-
ნებს. დავუბრუნდეთ „ივერიის“ ერთ-
ერთ ნომერში გამოქვეყნებულ მაყუ-
რებლის წერილს, რომელიც ასახავს მის
მიამიტ რეაქციის „ექიმი სტოკმანის“
დადგმაზე:

„ოთხშაბათს, 20 ოქტომბერს დავეს-
წარი სახაზინო თეატრში ქართულ წარ-
მოდგენას, მაგრამ ვაი ამ დასწრებას!
ნეტავი ფეხები მომტეხოდა და არ დაე-
სწრებოდი. თქვენმა გაზეთმაც ზომ სა-

ქმე გააპირა: გულგრილად ნუ ექცევით ქართულ თეატრსო; დავესწროთ ქართულ წარმოდგენასაო და სხვა, აი ბატონებო, დავესწარი; მაგრამ თავბედს ვიწყევლი... ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ — გადასაყრელი ფული ვისა აქვს, მეტადრე ამ გაპირებების დროს“⁴¹.

XX საუკუნის დასაწყისის თეატრალის გულმართალი აღიარება უშუალოდ უკავშირდება და ასახავს კიდევ დღევანდელი ბილიების რეალიებს, დღეს როდესაც კარტოფილის ფასი მნიშვნელოვნად აღემატება თეატრალური ბილეთისას, ბელინსკის აფორისტული გამოთქმა — „წადით თეატრში და მოკვდით მასში“ — შეიძლება შიმშილობისკენ მოწოდებადაც იყოს აღქმული. შეგნებულად ვუვლი გვერდს განრისხებული მათურების გამოძახილში მოხსენიებულ გამოჩენილ მსახიობთა გვარებს და შევეცდები თავი მოვუყარო ამ მთლიანი პროცესის მთავარ შედეგს, ასე თუ ისე, ჩვენ მიუთვალავდით ქართულ თეატრში ნატურალიზმის ჩამოყალიბების ახალ მიჯნას, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ქართულ თეატრში რეჟისორული ხელოვნების დამკვიდრებას, ამ ცნების თანამედროვე გაგებით.

შენიშვნები:

1 Золя Э. Натурализм в театре. — Собр. соч., т. 25, М., 1966, с. 12.

2. იქვე, გვ. 17.

3 Можнягун С. О модернизме. — М., 1974, с. 30.

4 ი. ტენი. ხელოვნების ფილოსოფია. თბილისი, 1990, გვ. 14-15.

5 კ. აბაშიძე. მოძღვრება ევოლუციისა კრიტიკაში. ივერია, 1894, 4 აგვისტო, № 166.

6 იხ. კიტა. „მოამბის მორალისტები“ — ივერია, 1894, 11 სექტემბერი, №193.

7 Грузинский театр. Тифлисский листок. — 1901, 3 ноября (№ 257).

8. მონოლოგი. „ავადმყოფი ხალხი“ — ივერია, 1901, 6 ნოემბერი, № 242.

9. იხ. მაკ. ცნობის ფურცელი, 1902, 2 თებერვალი, № 1715.

10 Глумова-Глухарева Э. История западно-европейского театра. — т. 5, М., 1970, с. 459.

11. რეცენზენტი. ქართული თეატრი ცნობის ფურცელი, 1901, 18 სექტემბერი.

12. ვ. აბაშიძე. მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ. ივერია, 1894, 11/აგვისტო, №№ 171—172

13. ა-ნი. ქართული თეატრი — ივერია, 1903, 28 იანვარი.

14. იქვე.

15. თარხანი. ქართული წარმოდგენა ქუთაისში. ივერია, 1904, 5 ნოემბერი, № 253.

16 Н. М. Новая драма. — Кавказ, 1905, 6 февраля.

17. ა. თეატრი და ხელოვნება. — ივერია, 1905, 5 თებერვალი.

18. იქვე.

19. ქართული დრამა. — ცნობის ფურცელი. 1905, 5 თებერვალი

20 Грузинский театр. — Тифлисский листок. 1904, 27 января.

21. იხილეთ გრ. კაკიაშვილი. დრამატურგთა პორტრეტები. — თბილისი, 1961.

22. იხილეთ ივერია, 1904 №№ 198—219.

23 Ч. Грузинский театр. — Тифлисский листок, 1905, 6 апреля (№ 68).

24. ი. ქართული წარმოდგენა. — ივერია, 1905, 19 ნოემბერი, №210.

25., 26., 27., 28. იქვე

29. პიესა „ცხოვრების გარეშე დარჩენილი“ (იგივე „ლევან ეგანაძე“) ნაწილობრივ იმეჭლებოდა გაზეთ „შრომის“ დამატებაში.

30. არ. ჯ. — შვილი, ახალი პიესა — მეგობარი, 1906, 28 ნოემბერი, №64.

31. იქვე.

32. ქართული წარმოდგენა. — მეგობარი, 1906, 28 ოქტომბერი, № 53.

33 Финкельштейн Е. Л. История западно-европейского театра. — т. 5, М., 1970, с. 111.

34. ქართული წარმოდგენა. — მეგობარი, 1906, 28 ოქტომბერი, № 28.

35. გოჯასპირი. „ავი სენი“ ქართულ სცენაზე. — მეგობარი, 1906, 26 ოქტომბერი № 26

36. ქართული წარმოდგენა — მეგობარი, 1906, 28 ოქტომბერი, №28.

37. წერილი ფილიპეს მოშიშმული გურულეებისგან. — ნიშადური. 1907, № 6, გვ. 10.

38. ფილ. მახარაძე. ღია წერილი „ნიშადურის“ რედაქტორს ვალ. გუნიას — ჩვენი გზა, 1907, 25 სექტემბერი, № 17.

39. რედ. ქართული დრამატული საზოგადოება. — ნიშადური, 1907, № 1, გვ. 5—6

40. თეატრის ახალი გამგეობა. — ნიშადური, 1907, №6, გვ. 4.

41. კუჩუკი. უკანასკნელი ქართული წარმოდგენის გამო. — ივერია, 1904, 23 ოქტომბერი, № 242

დაპარსხეული?

მარლონ ბრანდოს შესახებ ბოლო ხანებში აქა-იქ გაიელვებს ხოლმე მოკლე ინფორმაცია, რომელიც უმთავრესად მის პირად ცხოვრებას ეხება. გავიგეთ, რომ იგი განდევილ ცხოვრებას ეწევა საკუთარ კუნძულებზე, მადას არ უჩივის, ნთქავს საკმაოდ დიდი რაოდენობის ალკოჰოლს, გასართობად ჰყავს იაპონელი და პოლინეზიელი ქალები, ახასიათებს სხვადასხვა აკვიატებები და უცნაურობანი, ცნობილია მისი ნევროზებიც და „დედის კომპლექსიც“.

შვეიცადოთ გავიხსენოთ მსახიობის ცხოვრება უფრო ადრინდელი პერიოდიდან. ეს საინტერესოა და ალბათ შეიცავს კიდევ იმ ფარულ მიზეზებს, რამაც განაპირობა ის, რომ ჰოლივუდის ლეგენდარული მსახიობი დღესდღეობით განადგურების პირზე მისულ აჩრდილად წარმოგვიდგება.

ბრანდოს პიროვნებასთან და შემოქმედებასთან დაკავშირებით მიმდინარეობდა კამათი: — ზოგისთვის იგი ამერიკული კინოხელოვნების სიამყეა, ზოგისთვის უბრალოდ „ვარსკვლავია“. თუმცა, ბევრი ჰოლივუდელი მსახიობისაგან განსხვავებით, რომელთა პოპულარობას ძირითადად რეკლამა განაპირობებს, ბრანდო უდავოდ დიდი მსახიობია. იგი ხანდახან იძულებული იყო კომერციული კინემატოგრაფის პირობებში ემუშავა და ეთამაშა მთელ რიგ საშუალო დონის ფილმებში. იგი არაერთხელ გამოსულა ჰოლივუდის სტანდარტების წინააღმდეგ, არაერთხელ აღუნიშნავს (გალიზიანებითა და წუხილით), რომ უკმაყოფილოა იმით,

რაც აქამდე გაუკეთებია. ერთ-ერთ ბოლო ინტერვიუში მან განაცხადა, რომ საერთოდ აღარ ითამაშებდა, რადგან ძალზე დაიღალა რეჟისორთან და პროდიუსერებთან გამუდმებული ომით თავისი შეხედულებების გამოხატვის უფლებების მოსაპოვებლად.

ბრანდო უნდა გამხდარიყო დიდი მსახიობი და გახდა კიდევ თავისი ნიჭისა და ნაწილობრივ, შემთხვევის მეოხებით. ჰოლივუდში მისი ყოფნის დროს ეძებდნენ ავტოკატასტროფაში დაღუპული ჯეიმს დინის შემცვლელს.

„ველური“





„იულის კეისარი“

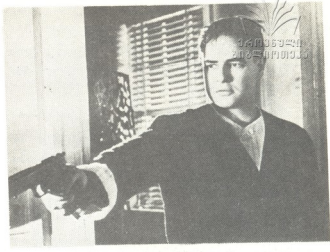
გარეგნული მსგავსების გამო არჩევანი ბრანდოზე შეჩერდა. ეს იყო როლი მოტოციკლისტი, რომელიც გარშემო ყველას შიშის ზარს სცემდა, ფინალში კი დადებით გმირად გვევლინებოდა. ფილმი „ველური“ პირველი მერცხალი იყო ე. წ. „სასტიკი სერიებისა“ „ველური ანგელოზების“ სახელწოდებით. თუმცა „ველური“ ბრანდოცოტათი თუ წაგავდა დაუნდობელ მოძალადეებს, რომელთაც ტერორის ქვეშ ჰყავდათ ამერიკის ქალაქები. დინის აღრინდელი გმირებისაგან იგი განსხვავდებოდა შინაგანი ძალით, ნამდვილი გრძნობითა და ადამიანურობით.

50-იან წლებში დაიწყო „პოლიცედის ღმერთების“ დაისი. ერთი ათეული წლის შემდეგ, პროდიუსერმა ზანუკუმპროსმა, მოუქნელი დასტინ ჰოფმანისა და ნახევრად მელოტი ჯეკ ნიკოლსონის — ამერიკული კინოს ახალი პერიოდის გმირების — შემხედვარემ, განაცხადა: „ჩვენ ახლა მახინჯებს ვიღებთ“, რაც თითქოს განაჩენივით გა-

ისმა მოძველებული „ვარსკვლავთ სისტემისათვის“. როდესაც მარლონ ბრანდოს სამსახიობო კარიერა დაიწყო იწყებოდა. ქრებოდა „ასპროცენტიანი ამერიკელის“ — კლარკ გეიბლისა და „ამერიკული ერის ოპტიმიზმის სიმბოლოს“ — ჰარი კუპერის ვარსკვლავი, იცვლებოდა სინამდვილე და არ უტოვებდა ადგილს პოლიცედის ოპტიმიზმს. შეიცვალა წარმოდგენები „ასპროცენტიანი ამერიკელზე“, იყო 60-იანი წლები თავისი კლასობრივი ბრძოლებით, ვიეტნამის ომით, ახალგაზრდობის მასიური პროტესტებით და ყოველივე ეს სხვადასხვა ფორმით პოულობდა ასახვას ხელოვნებაში. რაც შეეხება ბრანდოს, ამ პერიოდში მან მრავალფეროვანი როლები ითამაშა — იყო პათიოსანი შერიფი, მამაცი კოვბოი, ენერგიული ეურნალისტი, განგსტერებისა და კორუფციის წინააღმდეგ მებრძოლი.

ბრანდო დაპროგრამებული იყო როგორც „ვარსკვლავი“, მაგრამ ასეთი არ გამხდარა. რადგანაც პოლიცედში მოვიდა როგორც ერთ-ერთი ყველაზე ნიჭიერი და ორიგინალური მსახიობი, რომელსაც დიდი თეატრალური გამოცდილება და, რაც მთავარია, ინდივიდუალიზმი მოჰყვა, იგი ზიზღს განიცდიდა პოლიცედის რუტინის მიმართ და ეს გრძნობა საშუაროზე გამოჰქონდა უშვერი სიტყვების მეშვეობით. პოლიცედის ლანძღვას იტანდა, რადგან იცოდა, თუ რაოდენ დიდი შენაძენი იყო ბრანდო კინოსათვის. კლარკ გეიბლი მას საუკეთესო მსახიობად სთვლიდა მათ შორის, ვინც კი თავის სიცოცხლეში ენახა.

მარლონ ბრანდო-უფროსი, დარწმუნებული იმაში, რომ ცუდი მოსწრებისათვის სკოლიდან გამოაგდებდნენ, მის ვაჟს სამხედრო სასწავლებელში აწყო. ამერიკის არმიას ჰქონდა ბედნიერი შემთხვევა თავის რიგებში ჰყოლოდა ულამაზესი ოფიცერი. მოკვინებით, ედვარდ დმიტრიკის „ახალგაზრდა ლომებში“ ბრანდო აჩვენებს მკაცურბელს, თუ როგორ უხდება სამ-



„ახალგაზრდა ლომები“

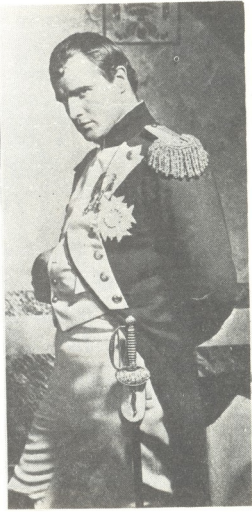
ხედრო მუნდირი. კადეტი ბრანდო უმაგალითო საქციელისათვის გამოავლეს სასწავლებლიდან. მშობლიურ ლიბერტეილში დაბრუნების შემდეგ მიწის მთხრელად დაიწყო მუშაობა. იმედგაცრუებული კომერსანტი მამა ცდილობდა სწორ გზაზე მოებრუნებინა ვაჟიშვილი და დახმარებაც აღუთქვა, თუ საკადრის პროფესიას მოეკიდებოდა. მაგრამ ბრანდო-უმცროსი ნიუ-იორკში მიემგზავრება, სადაც მისი ორი და ხელოვნებას სწავლობს. აქ იგი აბარებს დრამატულ სტუდიაში და ერთი წლის შემდეგ ლონგ-აილენდის თეატრის სცენაზე გამოდის. შემდეგ თეატრალური აგენტის მეშვეობით გადადის ბროდვეიზე და ეცნობა ელია კაზანს.

1947 წლის 3 დეკემბერს შედგა პრემიერა ტენესი უილიამსის პიესისა „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“. კრიტიკოსებმა სპექტაკლი ერთხმად სენსაციად აღიარეს, ხოლო ბრანდოს სტენლი კოვალსკი — ფენომენალურად, მსახიობი, რომელსაც უკვე ბევრი ბაძავს, მხოლოდ 24 წლისაა.

1951 წელს კაზანი სპექტაკლის მიხედვით იღებს ფილმს და ბრანდო ჩნდება ეკრანზე. ამერიკის კინოაკადემიამ იგი ოსკარზე წარადგინა, მაგრამ მას საკმაოდ ძლიერი კონკურენტი ჰყავდა ჰემფრი ბოგარტის სახით. თუ ბრანდოს ჰოლივუდში საერთოდ ჰყავდა წინამორბედი, უცილობლად პირველი ბოგარტი იყო. მათ გმირებს შორის არსებობს განსაკუთრებული მემკვიდრეობითობა. ისინი არიან ძლიერი, სიცოცხლისუნარიანი ადამიანები, რომლებიც ცუდად თავსდებიან „სისტემის“ ჩარჩოებში, მოგვაგონებენ ჰემინგუეის მამაც, ამაყ გმირებს, რომლებიც მოწინააღმდეგეზე თავისი უპირატესობის მიუხედავად, მარცხდებიან, ხოლო გამარჯვებულებს კი საკადრისი არაფერა მიეგებათ. მარლონ ბრანდომ პირველმა სახასიათო როლი 1934 წელს ითამაშა ელია კაზანის ფილმ „ნავსადგურში“, იმ დროისათვის საკმაოდ უჩვეულო სოციალურად მწვავე ხასიათის ფილმში, რომელიც ქვეყანაში დამკვიდრებულ

საზარელ უკანონობას ასახავდა. განგსტერების ბანდა თავს ასალებდა ლოკერების პროფესიულ კავშირად, სინამდვილეში კი მუშათა ბედის შეუზღუდავი ბატონ-პატრონი იყო. ბრანდოს გმირი ებრძვის ბანდას და არც ძმის სიკვდილს, არც უმოწყალოდ ცემასა და

„დებორი“



სიკვდილის მუქარას არ ძალუძს მისი შეჩერება. მსახიობმა განსაცვიფრებელი უტყუარობით აჩვენა ყმაწვილის სულიერი განწმენდა და ჰეროიკულ პიროვნებად ქცევა.

არტურ პენის ფილმში „დევნა“, რომელშიც ბრანდო შერიფ კოლდერის როლს ასრულებს, კრიტიკამ დაინახა მიამიტური პარაფრაზი პრეზიდენტ კენედის მკვლელობისა. რეჟისორმა განაცხადა, რომ ამოსავალ წერტილს წარმოადგენდა არა რაღაც კონკრეტული ფაქტი, არამედ რიგითი ამერიკული მკვლელობა. ჩადენილი, ფაქტიურად ყოველგვარი მძაფრი მიზეზის გარეშე; ჩადენილი ცხოვრებისეული სიძნელეების წინაშე არსებული შიშის გამო, და ბოლოს, იმის გამო, რომ ყოველ ობივატელს ჯიბეში ცეცხლსასროლი იარაღი აქვს. კოლდერი სამაგალითო შერიფია, განუხრელად სჯერა კანონებისა, თავისი უფლებებისა და დამოუკი-

ვებლობისა ადგილობრივი მაგნატებისაგან. სჯერა, რომ არ დაუშვებს უღანაშაულო ადამიანის გასამართლებას ლინჩის წესით. ამ რწმენას ჯერ-მეშტებით ებრძვიან კლერკები და ფერმერები. გამხეცებულები იმით, რომ ართმევენ „გასართობს“ — ლინჩის სასამართლოს. შემდეგ კი ცხადყოფენ კოლდერის ოცნებების ამაოებას: მოკლავენ ყმაწვილს, რომელიც კოლდერის მეთვალყურეობის ქვეშ იმყოფება. მეორე დილას იგი იხდის შერიფის ფორმას და ტოვებს დაწყვეტილ ქალაქს. ბრანდო! გმირი, ცხადია დამარცხდა. მაგრამ არ შეიცვალა. ისეთივე პატიოსანი და ქედუხრელი დარჩა. ასეთივე მამაც ადამიანს, რომელიც შეიძლება მოკლა. მაგრამ ვერ აიძულებ სურვილისა და სინდისის წინააღმდეგ წავიდეს. ბრანდო თამაშობს ფილმში — „ცალთვალა ვალეტები“. 1960 წელს გადაღებული ეს ფილმი მარლონ ბრანდოს პირველ და ერთადერთ რეჟისორულ ნამუშევარს წარმოადგენს.

თავისი გმირების ხასიათობრივი მსგავსების მიუხედავად. ბრანდო არ შეიძლება ჩაითვალოს ერთი ამპლუის მსახიობად ზოგიერთი კოლეგისაგან განსხვავებით. რომელთაც ერთი ტიპის როლების შესრულება უხდებოდათ მთელი სიცოცხლის მანძილზე. საინტერესოა მის მიერ ნათამაშები ახალგაზრდა ნაპოლეონისა და მარკუს ანტონიუსის სახეებიც.

ფილმ „ცალთვალა ვალეტებში“ წარმოდგენილი ერთ-ერთი საშინელი ეპიზოდის გამო ერთი კრიტიკოსი გადაჭრით ამტკიცებდა მანამდე მოარულ მოსაზრებას ბრანდოს, როგორც მახოხისტი ხელოვანის შესახებ. მაგრამ ეს მსახიობის შემოქმედების სოციალური არსის დამახინჩება იყო. ყოველთვის, შეძლებისდაგვარად. მსახიობი თავისი ხელოვნებით ამტკიცებდა უარყოფით გარემოებათა წინააღმდეგ ქმედების აუცილებლობას, რის ფასადაც არ ენდა დაჯდომოდა.

პოლივუდში დაკანონებული სტანდარტები ზღუდავდა ხელოვანის შესა-

„დევნა“



ძღვებლებს და მას, როგორც შეეძლო, რეჟისორებთან და პროდუქტორებთან დიდი ომის შედეგად, როლებში მისეული შესწორებები შეჰქონდა. მაგრამ ხანგამოშვებით იძულებული იყო წასულიყო კომპრომისზე და „მასობრივი კულტურის“ თანრიგის ფილმებში ეთამაშა.

მარლონ ბრანდო მარტო პროფესიულ ფრონტზე ბრძოლით არ ემყოფილდებოდა.

60-იანი წლების ბულვარულმა პრესამ უკვე მოასწრო მისთვის გარკვეული „იმიჯის“ შექმნა: თითქოს მას ბევრი ეძინა, შემდეგ ლოგინშივე ეცნობოდა აღმოსავლეთის ფილოსოფოსების ნაშრომებს, გატაცებული იყო ჰადრაკითა და არმსტრონგის ჭაზით და საათობით ერთობოდა ტამბაშებით, რომელთა საკმაოდ მდიდარი კოლექციაც ჰქონდა. მის უცნაურ აზიერებად სთვლიდნენ იმასაც, რომ ყურნალისტების მიღებისას იგი ლაპარაკობდა პოლივუდზე და ქვეყანაში არსებულ მდგომარეობაზე და არა საკუთარ თავსა და თავის შემოქმედებაზე. მაგრამ ბრანდო საკმაოდ განსხვავდებოდა ამ „იმიჯისაგან“.

60-იანი წლების ამერიკას დაუმორჩილებლობის ტალღამ გადაუარა, დემოკრატიული ძალები, ახალგაზრდობა დაიძრა სამხრეთისაკენ, რასიზმისა და სეგრეგაციის „სამეფოში“, ზანგთა მოქალაქობრივი უფლებების დაცვისათვის. ამბოხებულებმა იცოდნენ, რომ სიკვდილზე მიდიოდნენ, მაგრამ წმინდა მიზანი შიშზე ძლიერი აღმოჩნდა. მათგან ზოგიერთი მხეცურად აწამეს და მოკლეს, ზოგი კი დაჭრეს ან საკნებში გამოკეტეს.

ამ ფაქტის გახსენება არ ნიშნავს იმას, რომ მაინცა და მაინც ბრანდო თავისი შემოქმედებით ქადაგებდა ვაჟკაცობასა და ქედუხრელობას. არა, ეს მათ ცხოვრებამ ასწავლა. მაგრამ გარკვეული წილი ბრანდოსაც მიუძღვის, რადგან მან ადრევე იგრძნო და საკმაოდ ენერგიულსადაც გამოხატა სოციალური ბოროტებისათვის წინააღმდეგობის გაწევის აუცილებლობა.



„ალბუალა ვალენტები“

სწორედ ამ პერიოდში ელია კაზანმა მას შესთავაზა როლი ფილმში „მოლაპარაკება“. მსახიობმა უარი განაცხადა როლზე, რადგან მისი აზრით არსებობდა პრობლემები, რომლებთან შედარებითაც ხელოვანის ყველა სხვა ინტერესები უკანა პლანზე გადადიოდა. ბრანდო შეუერთდა მარტინ ლუთერ კინგის თაოსნობით წამოწყებულ „ქრისტიანული კონფედერაციის მსვლელობას სამხრეთში“, ესწრებოდა მარტინებს, დემონსტრაციებზე მოწინავეთა კოლონაში იდგა, საკმაოდ თანხა გადარიცხა მოძრაობის დასახმარებლად.

1968 წელს, როდესაც ოკლენდის პოლიცია თავს დაესხა „შავი ავანის“ ერთ-ერთი ხელმძღვანელის სახლს, პოლიციელმა მოკლა ახალგაზრდა ზანგიბოზ ჰატონი. ეს მოხდა სწორედ მსახიობის დაბადების დღეს. მან სასწრაფოდ მიატოვა საზეიმო სუფრა და დანაშაულის ადგილისაკენ გაემართა, შემდეგ, მკვლელობასთან დაკავშირებული საქმე პირადი ადვოკატის დახმარებით აღძრა სასამართლოში. თვითონ კი განცხადება გააკეთა პრესაში: „მე შეიძლება კარგად ვერ შევფასო ეს ინციდენტი, მაგრამ ვხვდები, რომ აქ საქმე რასიზმთანაა დაკავშირებული. თეთრ



ბრძოლაში ბრანდოს იარაღი არ დაუ-
ყრია.

აქტიური პოლიტიკური მიუხედავად, სამოცდაათიან წლებში ბრანდომ რამოდენიმე ფილმში მიიღო მონაწილეობა. განსაკუთრებით საინტერესოა მისი დონ ვიტო კორლეონე ფრენსის კოპოლას ფილმში „ნათლია.“

გარეგნულად ეს განგსტერული ფილმია, რომლის მსგავსი ბევრია გადაღებული: ოცდაათიანი წლების განგსტერები ადრე თუ გვიან გამოჩნდებოდნენ ხოლმე ეკრანებზე. მაგრამ „ნათლია“ დღევანდელ განგსტერებზე მოგვითხრობს, რომელნიც, თუმცა ისევე ძაცვავენ და ხოცავენ ხალხს, მაგრამ მათურების თვალში უკვე ბანდიტები კი აღარ არიან, არამედ წესრიგისა და კანონიერების ყოვლისშემძლე დამცველებად გვევლინებიან. დიახ. კანონიერებისა, რადგანაც კაპიტალისტურ საზოგადოებაში გამეფებული საყოველთაო თვითნებობის დროს მაფიოზის ოჯახი ცხოვრობს დანაშაულებრივი კლანის მკაცრი და უცვლელი კანონების მიხედვით.

ოჯახის უფროსი, დონ ვიტო კორლეონე, არა ჰგავს სისხლის მსმელ ალკაონეს, მას დაჩაგრულ ადამიანთა მიმართ თანაგრძნობის უნარი და, რაც მთავარია, დიდი დახმარების სურვილი გააჩნია.

ბრანდოს კორლეონე (მას საკმაოდ რთული გრიმით უხდებოდა თამაში) წარმოგვიდგება ხანში შესულ, ზონზროხა, მოძრაობაში და მსჯელობაშიც აუჩქარებელ მამაკაცად. დონ ვიტო კარგი მეოჯახეა, შეილიშვილების მოსიყვარულე და გამანებვირებელი, როგორც ყველა ბაბუა, ბრძენი მრჩეველია ყველასათვის, ვინც დახმარებისათვის მიმართავს. ყველაფერ ამასთან ერთად იგი ისევე კარგად ისერის, როგორც ახალგაზრდობაში და დრო და დრო წყნარად, ხმის აუმაღლებლად გასცემს ბრძანებებს ვინმეს ან ვინმეთა „მოშორების“ შესახებ. მაგრამ მკვლელობებს მხოლოდ ოჯახის ინტერესების დაცვისათვის სჩადის.

„გრაფინია ჰონკონგიდან“

და ფერადკანიან ადამიანთა შორის გაწყდა კავშირი, ისინი ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ და ამაში პასუხისმგებლები თერთკანიანები არიან.“

რამოდენიმე ხნის შემდეგ, კალიფორნიის სასამართლომ საქმე აღძრა მის წინააღმდეგ. მიზეზი ის იყო, რომ ერთ-ერთ გამოსვლაში ტელევიზიით ბრანდო დაწვრილებით მოჰყვა მკვლელობის შესახებ, და თუმცა მას მკვლელის გვარი არ დაუსახელებია, კალიფორნიელ შერიფთა შორის სამმა შეიცნო საკუთარი თავი მსახიობის მონათხრობში და სასამართლოს მიმართა, რათა შეურაცხყოფისათვის ბრანდო ორი მილიონი დოლარით დაეჯარიმებინათ.

70-იან წლებში მარლონ ბრანდო უერთდებოდა ინდიელთა მოძრაობას ელემენტარული ადამიანური უფლებების მოპოვებისათვის. ის ფაქტი, რომ მისთვის „ოსკარის“ გადაცემის ცერემონიალზე ინდიელმა ქალიშვილმა წაიკითხა მსახიობის ბრალმდებელი მიმართვა ამა სოფლის ძლიერთა მიმართ, ნიშნავდა, რომ სამართლიანობისათვის



თანამედროვე საკულტო ნაგებობის თეორიული კონსეფციის ბაზო

ლელა ავალიანი

ზოგი კრიტიკოსი აღნიშნავს: „ნათ-
ლია“ გადაკვრით მიუთითებს, რომ ბუ-
რჯუაზიული სახელმწიფო — ეს იგივე
მაფიაა, ოღონდ უფრო ცუდად მოწყო-
ბილიო“. დონ კორლეონე ოცნებობს
შეილი დასვას პრეზიდენტის საეარძელ-
ზე. რატომაც არა? მაიკლს ჯილდო
ეკუთვნის: იბრძოდა ვიეტნამში, მიაღ-
წია ოფიცრის ჩინს, ხოლო როდესაც
ბაბუა და უფროსი ძმა დაედუშა, სა-
თავეში ჩაუდგა კონკურენტი ბანდის
დარბევას და „ოჯახი“ დაშლისაგან გა-
დაარჩინა.

ბერნარდო ბერტოლუჩის ფილმში
„უკანასკნელი ტანგო“ პარიზში“, ბრან-
დოს გმირი თავშეუყავებელი ეროტი-
ზმითაა გაქლენთილი, რის გამოც მემარ-
ჯვენე, უკიდურესად მემარჯვენე პრე-
სამ და მანესტიზირებელმა კრიტიკამ
„რევოლუციურ ფილმად“ მონათლა.
გაჩნდა ოპოზიციური მხარეც, რომე-
ლიც აცხადებდა, რომ ახალგაზრდა ქა-
ლიშვილსა (მარია შნაიდერი) და მიხ-
რწნილ მამაკაცს შორის არსებული სე-
ქსუალური ურთიერთობის გულახდილი
დემონსტრირება არავითარ შემთხვე-
ვაში არ შეიძლება მიეკუთვნოს „რე-
ვოლუციურ ხელოვნებას“. ასეა თუ
ისე, მარლონ ბრანდოს ოსტატობა და
ავტორიტეტი ართულებს ამ ფილმების
ობიექტურ შეფასებას.

როგორც აღრე, ამ ფილმების შემ-
დეგაც მსახიობმა განუცხადა ყურნა-
ლისტებს, რომ არცერთ როლს აღარ
ითამაშებდა. მაგრამ არის იმედი, რომ
კიდევ ვიხილავთ მას ეკრანზე. იგი ხომ
უბრალო „ვარსკვლავი“ არ არის, არა-
მედ დიდი მსახიობია, რომლისთვისაც
ცხოვრების არსი ხელოვნებასა და
ბრძოლაში მდგომარეობს.

ფრანგულიდან თარგმნა
მანა ხანაკაძე

დღემანდღეობამ ბევრი ახალი
თემა მოიტანა არქიტექტურაში. მათ
შორის არის ქრისტიანული მართლმად-
ღიდებლური ტაძრის თემა. როგორც
ცნობილია, ქართული საკულტო არქი-
ტექტურის მრავალსაუკუნოვანი ტრა-
დიცია საკმაო ხნის მანძილზე დარღვე-
ული აღმოჩნდა და თანამედროვე ხუ-
როთმოძღვრები შეეცადნენ გაეცათ პა-
სუხი კითხვაზე — როგორი იქნებოდა
ტაძარი ეროვნული ხუროთმოძღვრების
უწყვეტი განვითარების პირობებში.
არქიტექტურული იდეებისა და გადა-
წყვეტათა მრავალფეროვანი სურათი
წარმოადგინა წმინდა სამების საკათედ-
რო ტაძრის საუკეთესო პროექტისათვის
გამართულმა კონკურსმა. აქ იყო საავ-
ტორო ვერსიათა ფართო სპექტრი,
ტრადიციული ფორმების კომპირებიდან
თავისუფალ ექსპერიმენტამდე ფორმა-
ქმნადობის დარგში. როგორც ფორმის
მრავალი მკვლევარი აღნიშნავს, ტრა-



დიციული სტილი განაპირობებს ყველა შესაძლო ინტერპრეტაციის აზრობრივ კოორდინაციას. ერთიანი კულტურის მსგავსი ტიპი წარსულს ჩაბარდა. კულტურული პლურალიზმი კი იწვევს ფორმათა მრავალგვარობას. ეს მისაღები და გამართლებული იქნებოდა მაშინ, ცნობილი რომ იყოს მათი წარმომშობი ძალები და მექანიზმები. არქიტექტურული ფორმის ბუტაფორულობა, შემთხვევითობა, რეალური წონის უქონლობა არ არის გამოწვეული მისი მატერიალური ბუნებით, მასალისა და ფორმის შესაბამისობით. არქიტექტურული ფორმის დეველვაცია მაშინ არის მოსალოდნელი, როცა იგი მოკლებულია სუბსტანციურობას.

ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები საჭიროებს ადამიანის გარკვეულ კონცეფციას, მაგრამ იმისათვის, რომ საზოგადოებამ „ადეკვატურობის მინიმალურად აუცილებელი ხარისხით მიიღოს მხატვრული ნაწარმოები, საჭიროა, რომ მის საფუძველში დადებული კონცეფცია იყოს საზოგადოების სულიერი მონაპოვარი“.² ხელოვნების სხვა დარგებზე მეტად კი არქიტექტურა არის მოწოდებული ხორცი შეასხას ეპოქის უზოგადეს იდეებს. მას უწოდებენ სამყაროს მოდელს, რაც უფრო მეტს გულისხმობს, ვიდრე პიროვნების კონცეფცია. არქიტექტურა საჭიროებს მთელი ადამიანური სამყაროს, ანტოპოკოსმოსის კონცეფციას. სამყაროს შესახებ ცოდნა არ არის დაუნჯებელი ერთ რომელსამე მეცნიერებაში. ჩვენ ვვარაუდობთ, რომ იგი მოცემულია საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში ან ფილოსოფიურ კონცეფციებში. მაგრამ ერთი და მეორეც მიუთითებენ იმას, რაც ცნობილია სამყაროზე და არა იმას, რაც არ არის ცნობილი მასზე. ძალა, რომელსაც შეუძლია სამყაროს შესახებ მთელი ცოდნის სინთეზირება, მოიპო-

ვება წარმოსახვის სფეროშია. მისი შეიძლება ვუწოდოთ მითი და რადგან მითში ხშირად გულისხმობენ მხოლოდ ზღაპარს, ლეგენდას. ან თვლიან მხოლოდ შორეული წარსულის ელემენტად. საჭიროა აღვნიშნოთ, რომ ყოველ ეპოქას თავისი მითი გააჩნია. მასში არ არის გამიჯნული გასაგები და გაუგებარი, ლოგიკური და ალოგიკური, ყოფითი და გამოუცნობი. და ეს არც იწვევს გაოცებას, რადგან მითი თავისი ფორმით არის სინკრეტული. წარმოსახვის სფეროში მოქმედებს არა კემზარიტების, არამედ დამაჯერებლობის კრიტერიუმი. მართალია. მითის წარმოშობის მიზეზები და იმპულსები სრულიად რეალურია. იგი შეიძლება მოვიძიოთ რაიმე ისტორიულ მოვლენაში ან ცოდნისა და კულტურის თანამედროვე მდგომარეობაში. მაგრამ მითი განხილული უნდა იქნას არა თავისი გენეზისის ასპექტში, არამედ მისი ფორმის სპეციფიკის თვალსაზრისით. მითის ფორმა სინთეტიკურია და ის ქმნის იმ ორგანულობას და მთლიანობას, რომელსაც ესწრაფვის არქიტექტურა.

ამრიგად. ნაგებობის თეორიული კონცეფცია უნდა იკვლევდეს ფორმის სუბსტანციურობის პრობლემას. მაგრამ შეუძლებელია მითზე მსჯელობა არა წარსულზე, არამედ მომავალზე ორიენტაციით. გარდა ამისა. ექვს იწვევს ისიც, რომ წარმოსახვა, შესაძლოა. საპროექტო კატეგორიად იქნას მიჩნეული. თავისთავად წინააღმდეგობაა იმ ცდაში, რომ პოზიტიური აზრი შეიძინოს ბუნდოვანმა და გაურკვეველმა კატეგორიამ და უნდობლობა გამოეცხადოს ცოდნას. ურთულესი ამოცანაა თანამედროვე არქიტექტურის რაღაც მითოლოგიური კონცეფციის კონსტრუირება. რომელიც მოგვცემდა არქიტექტურის შესახებ მთელი ცოდნის შერწყმის საშუალებას, რაც დაუბრუნებდა

მას ცხოვრებისეულობას და სუბსტანციურობას. იგი სცილდება მხოლოდ არქიტექტურის სფეროს და ეხება მთელ თანამედროვე კულტურას. ეს ამოცანაა კულტის მსახურთა, ფილოსოფოსთა, ესთეტიკოსთა და მრავალი ჰუმანიტარული დარგის წარმომადგენელთა გაერთიანებული ძალისხმევით. კერძო ამოცანას კი შეიძლება შეადგენდეს ვარაუდი ასეთი მითის გაჩენის შესახებ და იმ თემებისა და პრობლემების წრის გამოვლენა, რომლის ირგვლივაც უნდა აიგოს ეს მითი.

როცა ნაგებობის თემა სრულიად კონკრეტული და განსაზღვრულია, შეიძლება გაუგებრობას იწვევდეს წარმოსახვაზე, მითზე, იდეალზე საუბარი. კრისტიანული ნაგებობის ფორმები ყოველ ეპოქაში სხვადასხვაგვარი იყო, თუმცა არ იცვლებოდა იდეოლოგია. ეს ნიშნავს, რომ არქიტექტურულ ფორმებში გადატანილი უნდა იყოს თანამედროვე მრეცლის მსოფლგანცდა, სამყაროს, კოსმოსის მათებური გაგება, სუბიექტის მიმართება ღმერთთან და სხვ.

კონცეფციები შეიძლება მრავალგვარი იყოს, მაგრამ თავისი მასინთეზირებული პრინციპების მიხედვით შეიძლება გამოვყოთ ორი ძირითადი ჯგუფი. პირველი მათგანი — ეს არის კერძო კონცეფცია, რომელიც ფორმის სინთეზს განაპირობებს ამა თუ იმ მიმართულების, ან მხატვრული სკოლის ფარგლებში. იგი უკვე ფლობს კონკრეტულობის იმ დონეს, როდესაც რეალურ პროექტამდე ერთი ნაბიჯია. თეორიული კონცეფცია კი აუცილებელია კრიტიკისათვის, რომელიც ახორციელებს მხატვრული ან არქიტექტურული სისტემების კომუნიკაციას. არსებობს მრავალი კერძო კონცეფცია და მათი გაგების რაღაც კრიტიკული ინვარიანტი. მისი თეორიული საფუძველია არქიტექტურის თეორია, რომელიც არ

განეკუთვნება არც ერთ სტილს ან მიმდინარეობას.

ამჟამად მიღებულია არქიტექტურული ფორმის, არქიტექტურის მხატვრული ენის აღწერა — ანალიზის დაყოფა სამ კლასად.³ თეორიული კონცეფციაც უნდა აერთიანებდეს სამივე მათგანს. პირველი — ეს არის ფორმის ისეთი დახასიათება, რომელშიც დაფიქსირებულია ყველა სივრცობრივი პარამეტრი სტანდარტულ ან საერთოდ მიღებულ საზომებზე დაყრდნობით, პროპორციები, ფერი, ფაქტურა და სხვა ნიშნები, რომლებიც მიღებულია ფორმის ობიექტური გაზომვის შედეგად. ფორმის ეს მორფოლოგიური თვისებები კონცეფციურად შეიძლება დამუშავდეს მხოლოდ როგორც შედეგი და ნარჩენი ორი კლასის განხილვის შემდეგ. მეორე არის სიმბოლური მნიშვნელობა, ანუ ფორმის შინაარსი. ყოველი არქიტექტურული ფორმა ფლობს დამატებით მნიშვნელობას, ასეთია მისი ბუნება. ფუნქციონალიზმიც არ იყო მოკლებული ამას, თუმცა იგი უარყოფდა ფორმის სიმბოლურობას. უმარტივესი სიმბოლური მნიშვნელობა იგება სახვით ასოციაციებზე. როგორც კონკურსზე გამოჩნდა, სწორედ ასე იქნა გაგებული სიმბოლიზმი ზშირ შემთხვევაში ჩვენი არქიტექტორების მიერ. მხატვრული ფორმა შეიძლება ერთდროულად შეიცავდეს რამდენიმე სიმბოლურ მნიშვნელობას — უტილიტარულ ფუნქციას, ნაგებობის განსაკუთრებულ თვისებებს და სხვ. მაგრამ ჩვენ უნდა გამოვყოთ ის სიმბოლური მნიშვნელობა, რომელიც არ არის დროში ცვალებადი, არ შეიძლება შეიქმნას ხელოვნურად ან რაციონალურად. იგი უშუალოდ არის დაკავშირებული მითობოეტურ კონცეფციასთან და ეს მნიშვნელობა არის წამყვანი, უმთავრეს სხვა



მნიშვნელობათა შორის. მესამე — ეს არის ფორმის უშუალო, სუბიექტური განცდა ადამიანის მიერ, აღწერის ეს სახე მაინც არ შეიძლება განვაკუთვნოთ აღქმის ინდივიდუალურ წესს. ეს არის უფრო ინტერსუბიექტური აღქმა, დამახასიათებელი ადამიანების ჯგუფისათვის, ხალხისათვის. ფორმის დახასიათება ხდება ისეთი ტერმინებით, როგორცაა „მძლავრი“, „მშვიდი“, „რეპრეზენტაციული“, „დინამიკური“, „დრამატული“ და სხვ. სადაც გამოიხატება, თუ როგორ უნდა იყოს ასახული ფორმა ადამიანის შეგრძნებებში — ფიზიოლოგიურში, ფსიქოლოგიურში და ა. შ.

საკითხი ნაგებობის თეორიული კონცეფციის სტრუქტურის შესახებ მრავალ ასპექტს მოიცავს. განსაკუთრებით ძირეულ დამუშავებას მოითხოვს ისეთი მნიშვნელოვანი თემა, როგორცაა საკულტო არქიტექტურა. როგორც ამ კონკურსისადმი საზოგადოების ინტერესმა აჩვენა, მოთხოვნა, რომელსაც საზოგადოება უყენებს სატაძრო მშენებლობას, წარმოშობს მისი მრავალმხრივი თეორიული კვლევის აუცილებლობას.

შენიშვნები:

1. Alexander Chr. Noteson the Synthesis of form. N—Y, 1964. გვ. 72.
2. Давыдов Ю. Н. Бегство от свободы. М., 1978, стр. 15.
3. Раппапорт А. Г., Сомов Г. Ю. Форма в архитектуре, Л., 1990, стр. 71.

კინომუსიკის ხარისხის მასშტაბ-ლებლად მკვეთრად უნდა შეიცვალოს. გაუმჯობესდეს კინოს წარმოების გარკვეული მხარეები. კინომუსიკა ის კომპონენტი, რომლის შექმნა და კინოფირში შეყვანა სარეკორდოდ მცირედროში ხდება. წესისამებრ, უკვე გადაღებულ მასალასთან ამონტაჟებენ მისგან დამოუკიდებელივ შექმნილ მუსიკას და როგორც ჩვენი ფილმების დიდი რაოდენობა გვარწმუნებს. ასეთ პირობებში ხშირად აგებს საკუთრივ მუსიკალური ინტერესი.

ალარას ვამბობ იმაზე, რომ ტექნიკური თვალსაზრისით მუსიკალურა ჩანაწერები და განსაკუთრებით ბეგრწერითი მასალა უმეტესწილად დაბალი ხარისხისაა. აქაც წუნი ნაჩქარევი მუშაობის შედეგია. კომპოზიტორი ქმნის, ჩვეულებისამებრ, დიდი სიჩქარის პირობებში, როდესაც რეჟისორი, რომ იტყვიან, დანით ყელზე ადგია. მუსიკა ჯერ კიდევ ნელთბილია, მაგრამ იგი უკვე შემსრულებლებთანაა, რომლებიც ასევე ჩქარობენ ჩაწერას. რასაკვირველია, ინტერპრეტაციაზე, მუსიკის ძვალ-რბილში შეყვანაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია. ასეთი „ინდუსტრიული“, ჩქაროსნული მეთოდებით მუშაობის პირობებში, მართალია, ისეც ხდება.

რომ მუსიკა მიუხედავად ამისა, მაინც ხარისხიანად იწერება. მახსოვს თუ როგორ ჩაწერა ინოლა გურგულიამ დავით თორაძის მშვენიერი სიმღერა ფილმისათვის „დღე პირველი, დღე უკანასკნელი“. თვით კომპოზიტორმა ეს სიმღერა ძალიან მოკლე დროში, ერთი ამოსუნთქვით დაწერა. ხოლო მომღერალს მის შესათვისებლად სპეციალური მომზადება არც კი დასჭირებია. ჩაწერაც თითქმის რეპეტიციის გარეშე, პირველსავე ცდაზე განხორციელდა. ეს სიმღერა ერთ-ერთი საუკეთესოა ამ ენარის ნიმუშთა შორის იგი დიდი ხნის მანძილზე სარგებლობდა სამართლიანი პოპულარობით.

ქართული კინომუსიკის პრობლემა*

გივი ორჯონიძე

ასე სახელდახელოდ ჩაწერილი ნიმუში სხვაც ბევრი შეიძლება დავასახელოთ. მაგრამ თუკი სიმღერის შემთხვევაში მუშაობის ასეთი „მეთოდი“ ასე თუ ისე თავს ამართლებს, იგი საკმაოდ საეჭვოა, როდესაც საქმე ეხება სიმფონიურ ეპიზოდებს. დაჭირავებული ორკესტრი, რომელიც ყოველ წუთს ითვლის და კინოში მუშაობს მხოლოდ დამატებითი გასამრჩელოსათვის, არ ამართლებს თავს. აქ საჭიროა სტაციონარული კოლექტივი, რომელიც პასუხისმგებელი იქნება ფილმის მუსიკალურ დონეზე.

კინომუსიკამ დიდი გამოცდილება დააგროვა, მაგრამ თუ თეორიამ ეს გამოცდილება არ განაზოგადა, მომავალშიც რეჟისორები და კომპოზიტორები კინომუსიკის პრობლემებს მხოლოდ თავისი ინსტინქტის თანახმად გადაჭრიან. არსებობს კინომუსიკის ენობები, არსებობს კინომუსიკის ინტონაციური სფერო, არსებობს კინომუსიკალური დრამატურგიის გარკვეული პრინციპები, არსებობს ის, რასაც უპირატესობა ენიჭება ნებისმიერ შემთხვევაში და არსებობს თავისებური ტაბუც, ისეთი ელემენტებიც, რომლებიც არ მონაწილეობენ კინომუსიკის განვითარებაში. ჩვენი მოვალეობაა რეალური მდგომარეობის შესწავლა, პირობითის და კანონზომიერის ხასიათში

გარკვევა, კინომუსიკალური შთაგონება უნდა გავანთავისუფლოთ იმისაგან, რაც მას ამუხრუჭებს და ძიების შესაძლებელ მიმართულებებზე მივუთითოთ.

მაგრამ, აი რა კითხვა აღიძვრება: გააჩნია თუ არა კინომუსიკას თავისი საკუთარი ისტორია, ემორჩილება თუ არა მისი განვითარება რაიმე კანონზომიერებას, რაღაცა შინაგან, მუსიკალურ აუცილებლობას, თუ იგი მხოლოდ ანარეკლია იმ კონკრეტული მიზნებისა, რასაც საკუთრივ კინო ისახავს თავის წინაშე და ამრიგად წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით მთლიანად შემთხვევითობას ემორჩილება? ხომ არ შეუძლია კინომუსიკას — ჩვენ საკითხი ასეც შეგვიძლია დავსვათ — იმაზე მეტი იყოს, ვიდრე მას ფილმის ინტერესები მოითხოვს, ვიდრე ამას კონკრეტული დაკვეთა ითვალისწინებს. მაგრამ შეიძლება კი ბოლომდე განვსაზღვროთ საკუთრივ „კინოინტერესი“, შეიძლება კი მხატვრობის მთელი „სივრცის“ პროგრამირება? განა რეჟისორის წინაშე მდგარი ამოცანის გადაწყვეტისას ზემოქმედების დიაპაზონი წინასწარ შემოიფარგლება?

მართალია კინომუსიკა „არ ეყრდნობა თავის თავს“, იგი „წარმოებული“ სილიადაცა, იგი მხოლოდ კომპონენტის უფლებით შემოდის ფილმში, მაგრამ ეს თვითონ მუსიკაზეა დამოკიდებული რა მნიშვნელობას შეიძენს იგი სხვა გამომსახველ საშუალებებ-

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „ხელოვნება“ 1991 წ. № 5, 6.

თან კონტექსტში. შესაძლოა, ზომიერი სტილის მქონე ავტორმა ერთი გადაწყვეტა აირჩიოს. უფრო რადიკალურად მოაზროვნემ მეორე. მაგრამ არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება თვით მუსიკოსის ხედვას. მის უნარს თავისი ინტერპრეტაცია მისცეს „გარედან მოსულ იმპულსს“. ღრმად შევიდეს მასში, დაინახოს ის, რაც, შესაძლოა, რეჟისორსაც შეუძენველი დარჩა. ანდა პირიქით, შეიზღუდოს თავი ილუსტრაციით. კინომუსიკა თავის თავში ამოუწურავ შესაძლებლობებს შეიცავს. თვით მაშინაც კი, როდესაც რეჟისორის დიქტატივით იგი „ერთ სიმღერაზე დაიყვანება“. ბოლოს და ბოლოს თვით „ეს სიმღერაც“ უსახო შლაგერი შეიძლება იყოს. ან არა და ნამდვილი სიახლე დააფუძნოს, ცოცხალი ემოცია აღბეჭდოს. რ. ლალიძის სიმღერები ფილმებისათვის ზოგადყვარადული თვალსაზრისით სიახლეს არ შეიცავენ. მათ ისეთივე დრამატურგიული როლი აქვთ მიკუთვნებული, რაც ტრადიციამ კომედიურ ფილმებში გამოიმუშავა. მაგრამ მათ შორის არის ნიმუშები, რომლებსაც კემბარიტი ნიჭიერება, ემოციური სითბო, კომპოზიტორის ხედვის ინდივიდუალობა გამოარჩევთ. ეს სიმღერები დღესაც ქართული კინომუსიკის საუკეთესო ფურცლებს ეკუთვნის. თავისი ბუნებრიობით, მელოდიური სუნთქვით, პოეტურობით.

კინოს შინაარსეული მხარის პროგრესმა, მასში მნიშვნელოვანი სოციალურ-ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური თემატიკის დაფუძნებამ არსებითი როლი შეასრულა თვით კინომუსიკის ქმნალობაში. ვისკონტის ფილმში „სიკვდილი ვენეციაში“ მუსიკა ნაწარმოების იდეური ზამბარაა, მისი ემოციური სამყაროს მსაზღვრელი, იგი თვით ხდება ასახვის საგანი, მისი შინაარსი „კადრშია გატანილი“, ესთეტიკურისა და ზნეობრივის რთულ ზღვარზე მოედინება. ეს ის კომპონენტია, რომელიც არც არაფერს არ იმეორებს და არც არაფრის ილუსტრაციას არ ჩემულობს. იგი ფილმის სხვა კომპონენტებთან კონტრასტული შიდა და ნაწარმოების კულმინაციული ტრაგიკულ ფინალში — მთელმსოფლიო დებას თითქოს თავის თავში გადართავს. თვით იქცევა სახვით მასალად. გასაგნობებიერებულ განწყობილებად.

პროკოფიევის მუსიკა ეიზენშტეინის ფილმისათვის „ალექსანდრე ნეველი“ ყველა ამ ფუნქციას ასრულებს. მაგრამ აქ ისიცაა გათვალისწინებული, რომ მუსიკალური საწყისი ფილმში არსებითად უწყვეტია და ფილმის დრამატურგიას განაპირობებს (ცნობილია, რომ მთელ რიგ კადრებს ეიზენშტეინი მუსიკალური ფორმების რიტმს უმოჩილებდა).

მე კარგად ვითვალისწინებ მასშტაბებს და იდეურ-ფსიქოლოგიური და ტვირთის სხვადასხვაობას. მაგრამ მინდა საგანგებოდ აღვნიშნო რეჟისორ კობახიძის არჩევულებრივი მუსიკალური ალლო, რომელიც მან კინომინიატურებში „ქორწილი“ და „ქოლგა“ გამოამქდავანა. ორივე ფილმში გამოყენებულია ყოფაში ფართოდ გავრცელებული და საკმაოდ „გაზენილი“ მელოდიები. ამ ნაწარმოებებში ძნელია რაიმე სიახლის აღმოჩენა. მაგრამ რეჟისორი ისეთნაირად ახმოვანებს მათ, რომ გაიძულებს ნაცნობი ახლებურ ფსიქოლოგიურ ტონალობაში აღიქვა და რაც მთავარია, მუსიკა იტვირთება სიმბოლური მნიშვნელობით. რომელიც რეჟისორული იდეიდან გამომდინარეობს. რეჟისორი თავის ფილმებს აგებს პირობით მასალაზე, რომელიც რეალური სინამდვილისათვის დამახასიათებელი ადამიანური ურთიერთობების ანარეკლია და საშუალებას აძლევს ფილმის ავტორს ზნეობრივი პრობლემების სიმწვავე კომედიური ენარულობით შეარბილოს. „შემოგვაპაროს“. არსებითად ორივე ფილმი ფსიქოლოგიური ეტიუდებია. მაგრამ არსებითი ისაა, რომ თვით განცდები იძენს მუსიკალურ ქდერადობას. მუსიკა ფილმში შემოდის როგორც ამ განცდების სიმბო-

ლო, მათი ბგერადი გამოხატულება და აპრიგად ის, რომ თვით იგი კომპილაციას, უკვე აღარავითარ როლს არ თამაშობს. რადგანაც იგი სნაიპერული სიზუსტითაა შერჩეული და რაც მთავარია, გამოყენებულია არა ზოგად ფსიქოლოგიურ ტონალობაში, არამედ ერთნაირად, რომ მუსიკალური დრამატურგია, მისი სახეების განვითარების რიტმი, მისი ყველა გამომსახველობითი საშუალებანი დაემთხვა ფილმის სიუჟეტურ-ფსიქოლოგიურ განსაკუთრებულობას. ეს ის იშვიათი შემთხვევაა, როდესაც თვით სიუჟეტი, თვით სახვითი მასალა, თითქოს მუსიკის, მისი ფარული აზრის, მისი წმინდად მუსიკალური იდეის რეალობად ქცევაა, მისი განსახიერებაა. ასეთი შემთხვევა კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ ფილმი შეიძლება ისეთ მუსიკას დაეფუნდოს და მას ორგანულად შეერწყას, რომელიც სპეციალურად მისთვის არაა დაწერილი. ამ შემთხვევაში გადამწყვეტ როლს თამაშობს რეჟისორის მუსიკალური ალლო და ის, თუ თვით იგი რა მნიშვნელობას ანიჭებს მუსიკალურ გამომსახველობას.

ტრადიციულია და სიახლის დაპირისპირებისას კარგად უნდა ვიცოდეთ, რომ წარსულიდან მომდინარე სრულეობითაც არ ნიშნავს დრომოკმულსა და მოძველებულს, თუკი იგი თავის მხატვრულ ფუნქციას ღირსეულად ასრულებს, ჯერ კიდევ ხმოვანი კინოს ეპოქის დასაწყისში ფილმის მუსიკალური ღერძის მნიშვნელობა ლეიტმოტივმა დააჩქმა. სხვადასხვა სიტუაციებში თვით ლეიტმოტივი სხვადასხვანაირად ესმოდათ, მაგრამ დღესაც ეს პრინციპი მოქალაქეობრივ უფლებებს არ კარგავს და ქართულ ფილმშიაც დიდ როლს თამაშობს. თავისთავად მისი მიზანშეწონილობა არავითარ ეჭვს არ იწვევს: სხვა რამ არის განსახილველი და დასადგენი: საკმარისია თუ არა ფილმის მუსიკის დამაჭერებლობის, მრავალფეროვნებისა და დრამატული ქმედითობისათვის ლეიტმოტივის და-

უსრულებელი ვარიება? განსახილველი ისაა, თუ თვით ლეიტმოტივი რა ღირსებისაა, ძალუძს თუ არა მუსიკალური სიმბოლოს როლი შეასრულოს, საინტერესოა თუ არა იგი ინტონაციურად. როდესაც ქართული ფილმების მუსიკას ვეცნობით, ვრწმუნდებით, რომ მთელ რიგ შემთხვევებში ავტორები ვერ სძლევენ სტერეოტიპის ინერციას, კომპოზიტორი თითქოს განგებ ცდილობს თავისი ახალი საკუთარი თემა არ დააცილოს კანონადქცეულ შაბლონს. თავის მხრივ თემები ორიენტირებულნი არიან ქანრულ-სასიმღერო მოდელზე. თვით ქანრობრივ-სასიმღეროს პრიმატში არაფერი არაა საძრახისი, აქაც რომ არ იჩენდეს თავს ესთეტიკური ბოზიციის გარკვეული შეზღუდულობა: ორიენტაცია საესტრადო ტიპის მელოდიკაზე. ჯერ ერთი, სასურველია თუნდაც სიმღერის ქანრული დიაპაზონის გაფართოვება. მეორეც ერთი „ყოფით სასიმღეროს“ გარდასხვაფერებების დიაპაზონი შედარებით შეზღუდულია და ამიტომაც არც თუ ისე ადვილად უძლებს ტრანსფორმაციებს. შემთხვევითი არაა, რომ ნებისმიერ ქართულ ფილმში (თვით საუკეთესოებშიც) თვით თემები უფრო საინტერესოდ ჟღერს, ვიდრე მათგან წარმოებული ვარიაციები. სინამდვილეში კი ვარიაცია ლეიტმოტივის ისეთი ნაირსახეობა უნდა იყოს, რომელიც შესაბამის სიტუაციას ისევე დამაჭერებლად შეესატყვისება, როგორც მთავარი თემა მთელ ფილმს.

სტერეოტიპისაკენ მიდრეკილებას კინომუსიკა არა მარტო შლაგერების ჯულტში ამჟღავნებს, არამედ თვით სიმფონიური ფორმების სიღარიბეში. არსებითად, სიმფონიური მუსიკა ფილმებში ილუსტრაციული ან და უკეთეს შემთხვევაში ემოციური გამაძლიერებლის როლში გვევლინება. წესისამებრ

მასალად ისევ ლეიტმოტივია გამოყენებული ანდა აშკარად ბგერწერითი ეფექტები. რიგ ფილმებში სიმფონიური ეპიზოდები, მდინარე ქსოვილს ქმნიან, კონსტრუქტიულად თხევადი აგებულებისა არიან. კომპოზიტორები გაურბიან (თუ ვერ ახერხებენ) შინაგანი ლოგიკის და სტრუქტურის თვალსაზრისით საინტერესო ფორმების შექმნას, ფორმების მრავალფეროვნებაზე ზომ ლაპარაკიც ზედმეტია. ეს თითქოს ისეთი ფუფუნების საგანია, რომელიც სრულიად ზედმეტია კინოში. კინო გრძლივობის ლაკონიურობას მოითხოვს და არა ფორმების სტერეოტიპს. მომბეზრებელი ვახდა თვით განვითარების სტერეოტიპიც — ლეიტმოტივის საორგანო პუნქტზე „დასმა“ და ამრიგად დაძაბულობის მიღწევა.

ყურადღება მუსიკისადმი ხშირად იმაში გამოიხატება, რომ თუკი ამის საბაბს სიუჟეტი იძლევა, გარკვეულ მომენტებში საცეკვაო და სასიმღერო ნომრებიდან იქმნება სუიტები (სხვადასხვა ზეიმების სურათები, დროს ტარება, რიტუალი და სხვ). ხშირად მუსიკის მოზღვავება ხელოვნურ პაუზას ქმნის საკუთრივ კინოდრამატურგიულ განვითარებაში. თითქოს რეჟისორს სათქმელი გამოეღია და აქცენტი „მინიკონცერტზე გადააქვს“. ეს შთაბეჭდილება განსაკუთრებით მაშინაა კანონიერი, როდესაც „საკონცერტო პროგრამებს“ არავითარი დრამატურგიული დატვირთვა არა აქვთ. მაგრამ არის ისეთი ნიმუშებიც (მაგალითად „ხევსურულ ბალადა“-ში) ღრეობის სცენა მუსიკალურადაც საინტერესოა და დრამატურგიული სიმახვილითაც გამოირჩევა. მასში მოტრფიალეთა ორთაბრძოლაა ნაჩვენები, მძაფრი ურთიერთდაპირისპირების პირობებშია გახსნილი მათი ადამიანური ბუნება (აქ საკონცერტო სუიტა-მოქმედების განსხვავებულ ქანრულ ხასიათში გადაყვანა).

ფილმ-ნოველაში „მოძალადე“ (სე-

რიოდან „წიკპურტები“ (რეჟისორი, ესაძე, მუსიკალური კომპოზიტორი, ბობოხიძის) შემადრწუნებელს ტუაციაა ასახული: მოძალადე, უხეში ძალმომრეობის სიმბოლო და მეორეს მხრივ მლიქვნელი. ეს კაცუნა ბუნების წიაღში გასულა, პეპლებს იჭერს, არავის არაფერს არ უშვავებ, მაგრამ საუბედუროდ იგი მოძალადეს თვალში არ მოუვა. გოლიათი გალახავს. მლიქვნელი საპასუხოდ კი ბოდიშს მოუხდის, გაელაქუცება. ასეთი არაჩვეულებრივი რეაქცია მოძალადეს კიდევ უფრო მეტად გააღიზიანებს და იგი ნამდვილი ქალათივით დაუწყებს წვალებას თავის მსხვერპლს. პასუხად კი კვლავ ბოდიში, ღიმილი დამნაშავეისა, მოალერსება და სურვილი გააფთრების განქარვებისა მლიქვნელობით. მოძალადის საღიზში და სისასტიკე კაცუნას წონასწორობას არ აკარგვენებს, იგი ოდნავადაც არ იცვლის ნირს. გორავს მიწაზე, მუშტებს, სეტყვასავით რომ უშენენ, არც კი იგერიებს. მოძალადე ხელ-ფეხს ისე დაუგრეხს, რომ ლამისა ბუდიდან ამოუგდოს ან ზედ შემოამტვრიოს, კაცუნა კი კვლავ იღიმება, ელურტულებს, ყოველივე ამით შემდრწუნებული მოძალადე კჟუას გადაცდება და სასოწარკვეთილი მდინარეში თავს იღრჩობს.

მთელი ეს სცენა ვივალდის სიმფონიის ნარნარი მოტივის ფონზე იშლება. ერთის მხრივ ფსიქოლოგიურად მძაფრი მომენტი, შემზარავი თავისი სიბნელით (ორივე პერსონაჟია დეგრადირებული; ერთი პირუტყვად ქვეულა, ჭუნგლების კანონით ცხოვრობს, აგრესიული და დაუნდობელია, მეორე კი შემგუებლის ტიპს ანსახიერებს. მისთვის უცხოა ღირსების გრძნობა, თავისი ვივიტალური არსებობის შესანარჩუნებლად ისეთი პოზიცია აურჩევია, რომ ნებისმიერ უსამართლობას და დამცირებას აიტანს. მეორეს მხრივ კი ადამიანური სულის სილამაზით გასხვიოსნებული მუსიკა, გონებითა და გრძნობით ამაღლებული, კონტრასტის

სფუძველი ისაა, რომ მუსიკაში მაღლდება ის, რაც დრამატულ კონფლიქტში დამარცხებას განიცდის (წმინდა ადამიანური საწყისი).

ეს ორი საწყისი (მუსიკა და სახვითი რიგი) შეუთავსებელი არიან. მუსიკა გვარწმუნებს, რომ რაც მოძღვარისა და მლიქვნელს შორის ხდება — აბსურდია, ცხოვრების გრიმისაა. მუსიკა ის კონტრასტული მასალაა, რომელიც ბოლომდე ამჟღავნებს გროტესკული სცენის შეუსაბამობას საზრისთან. რეალობა ის კი არ არის, რაც მოძღვარსა და მლიქვნელს შორის ხდება, მიუხედავად იმისა, რომ აქ თუმცა უტრირებულად, მაინც ცხოვრებისეული სინამდვილე მახვილი თვალითაა დანახული, არამედ ის, რასაც მუსიკა გვამცნობს, რაც თვით მასში დევს. ბგერათა ამ მჩქეფარებასა, ელერადი ნაგებობის მოხდენილობასა და პლასტიკურობაში, მოძრაობის სინარჩარეში და ბოლოს (ეს კი მთავარი უნდა იყოს!) თავისუფლებისა და შვების იმ დაუძლეველ გრძობაში, რაც ვივალდის სიმფონიას ახასიათებს.

აი, მართლაც მაგალითი მუსიკალური და სახვითი მასალის შორის მძაფრი კონტრასტის და მათი უფრო მაღალ ინსტანციაში (იდეის გააზრების დონეზე) კოორდინირებისა. და თუ მე ასეთი გადაწყვეტა მაინც სადისკუსიოდ მეჩვენება, მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი არ ითვალისწინებს მაყურებლის უშუალო აღქმას, აიძულებს მას მთელი ფილმის მანძილზე ორივე საწყისი „მხედველობაში იქონიოს“ და თავიდანვე გაორებულ მთლიანობაში აღიქვას. ისიც, რაც ხდება და ისიც, რაც ელერს. ეს კი მართლაც რთული ამოცანაა, რომლის გადაჭრაც ნებისმიერ მაყურებელს გაუჭირდება.

გარკვეული თვალსაზრისით კინო — დიდი წარმოებაა, ამიტომ აქ ინდუსტრიული მეთოდები მკვიდრდება და სტანდარტიზაციის პროცესიც შეიძინე-

ვა. მაგრამ სტანდარტიზაცია შეეხო არა მარტო წმინდა საწარმოო სფეროს, არამედ მხატვრულსაც (ფილმის ფილმში გადადის სტანდარტული სიუჟეტური სვლები, სტანდარტული დრამატული სიტუაციები, სტანდარტიზირებული პლასტიკა). განმეორდება ფსიქოლოგიური პირობაა ამა თუ იმ ელემენტის ეფექტურობისა. ძნელდება ადექვატური სიძლიერის სხვა ხერხის პოვნა. ინერცია გარკვეულ კალაპოტს ქმნის, რომლიდანაც ამოსვლა არც თუ ისე ადვილია.

სტანდარტიზაციის პროცესი, ცხადია, მუსიკასაც შეეხო და აიძულა სტერეოტიპების გამომუშავება, ამა თუ იმ პრობლემის გადაწყვეტის საერთო პრინციპების ძიება. მაგალითად ფილმებში, რომლებშიც დიდი სამამულო ომის ასახული წესისამებრ ელერს ალექსანდროვის სიმღერა „წმინდა ომი“, საქორწილო სიტუაციების ბგერად ფონს მომაბეზრებელი სიჯიუტით მენდელსონის ცნობილი მარში ქმნის. ფილმების ლეიტმოტივებისათვის არსებითად ირჩევენ ლირიკულ თემებს, რომლებიც განსაკუთრებულ ემოციურ დამაჯერებლობას შეყვარებულთა შეხვედრისა თუ მათი უნებლიე განშორების მომენტებში იძენენ. ქართულ ფილმებში ქეიფის განუყრელი მუსიკალური ატრიბუტია „სუფრული“.

თემატურ შაბლონებს ამკვიდრებს მათი შესრულების გარკვეული სტერეოტიპიც, თუ ეს ვოკალური მუსიკაა, მაშინ მისი საშემსრულებლო თავისებურება საესტრადო ხელოვნების ტრადიციებთანაა დაკავშირებული. „კლიშე“ — დაზღვეული ხერხია, ნორმის დაცვაა, რომელიც კომპოზიტორს შეუსაბამობის ბრალდებას მაინც ააციდენს, საექვოდ არ გახდის მუსიკის კანონიერებას. „კლიშე“ — სიცარიელეა, რომელიც ფუნქციის შესრულების ილუზიას ქმნის.

კომპოზიტორი და რეჟისორი სანაალმდეგო რეჟურატისკენ უნდა მიისწრაფოდნენ. მუსიკალურმა „განზომილებამ“ იდეის მთელი სისავსით გახსნას, დამატებითი შანსი უნდა შესძინოს. ილუსტრაცია უვნებელია და ხშირად უნაყოფოც. იგი არც შამფურსა სწვავს და არც მწვადს. მაგრამ ასეთი მუსიკის წვლილი მანქანის უქმი სვლის ასოციაციას იწვევს.

როგორი დიდიც არ უნდა იყოს მუსიკის პრეტენზიები საკუთარი გამომსახველობის მნიშვნელობაზე. კინოში მის ღირებულებას, უპირველესად, განაპირობებს ხედვით მასალასთან თანამშრომლობა. რეჟისორი მუსიკისაგან, უპირველეს ყოვლისა, იმას ითხოვს, რაც დადგმის ინტერესებს ემსახურება, რაც რეჟისორული ჩანაფიქრის რეალიზაციას შეეღობა.

მიუხედავად ამისა, კინომუსიკაზე მსჯელობისას ჩვენ იმავე კატეგორიებით ვხელმძღვანელობთ. რასაც საზოგადოდ მუსიკის შესაფასებლად ვიყენებთ: ამიტომაც კინომუსიკის სტილი, მაგალითად, ისევე აქტუალური პრობლემაა, როგორც სხვა ეანრებისათვის. სტილის პრობლემის გადაჭრისას დამეტრალურად ურთიერთსაწინააღმდეგო პოზიციებიდან გამოდიან. მაგალითად ერთნი მომხრენი არიან საერთო, „სტანდარტული“ ფორმებისა (თვით მაშინაც, როდესაც ამ თავის მოთხოვნას დეკლარაციის ფორმას არ აძლევენ). სხვები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევენ კინომუსიკის ეთნოგრაფიულ სიზუსტეს.

„საერთო გეზი“, არსებითად, და თავისი საბოლოო შედეგით ნიველირების გზაა. „საერთო გეზის დამკვიდრება“ ისტორიულად გარდაუვალი იყო, თუნდაც ინტერნაციონალური გამოცდილების ათვისების თვალსაზრისით, გარკვეული დადებითი შედეგები მოუტანა ჩვენ ხელოვნებას და ალბათ, დროდადრო და მთელი რიგი კონკრეტული ამოცანების გადაჭრისას კვლავ

შეასრულებს კონსტრუქციულ ფაქტორის მნიშვნელობას. მაგრამ ამ გზას, როგორც ითქვა, თან ნიველირებისა და შიშროება ახლავს. კონკრეტული ამოცანის გადაჭრისას იგი კომპოზიტორს უბიძგებს დაკანონებული შაბლონით, დამკვიდრებული პრინციპებით იხელმძღვანელოს და არა თემის განუმეორებლობით. თვით თვითმყოფადი მასალა, განუმეორებელი თავისებურების პირველსაწყისი მუსიკალური იმპულსიკი კი „საერთო წარმოდგენების“ პრინციპის გამო ისეთ ტრანსფორმაციას განიცდის, რომ „საერთოდ გაბატონებულ მოდელს“ ემსგავსება: თუ საცეკვაოა, იგი ახალი რიტმული იმპულსებით იმსჭვალება, თუ სიმღერაა აქაც თანამედროვე სასიმღერო მოძრაობისათვის დამახასიათებელი თავისებურებები იჭრება. თვით საორკესტრო პალიტრაც, ელერადობის ხასიათიც ორიენტირებულია ამ „საერთოზე“. სტანდარტიზებულზე. ყოველივე ეს არ გამორიცხავს გამომსახველობის გარკვეულ დონეზე ინდივიდუალობის გამოვლინებებსაც და ხშირად მხატვრულად საინტერესო მუსიკის შექმნით აღინიშნება. მაგრამ ეს არსებითად ნაკლები წინააღმდეგობის გზით სიარულია. მას არ შეუძლია ჩვენს კინომუსიკაში ძირეული გარდატეხის გამოწვევა.

მეორე მიმართულება საინტერესოა სპეციფიკურისადმი ინტერესით, ეთნოგრაფიული ორიგინალობისადმი ყურადღებით. ჭერ კიდევ ეროვნული კინომუსიკის დასაწყისში კინომუსიკის ავტორები (ბალანჩივაძე და სხვები) ხშირად მიმართავდნენ ფოლკლორს. ეს იყო ძალების მოსინჯვის ხანა. ხალხური მასალის სიჭარბე კინომუსიკაში ბევრი მიზეზით იყო განპირობებული და უპირველეს ყოვლისა, ალბათ, იმით,

რომ თვით კინო ხალხური ცხოვრების პანორამაზე იყო მიმართული. ბუნებრივი იყო მისი მუსიკალური შესატყვისის ძებნა თვით ხალხური მუსიკის წიაღში. ამ დროისათვის (30-იანი წლების დასაწყისი) კინოს მიერ შემოთავაზებული თემების დამაჭერებელი მუსიკალური ილუსტრირებისათვის ნორჩ ქართულ პროფესიულ მუსიკალურ შემოქმედებას ჯერ კიდევ არ გააჩნდა შესაბამისი ფორმები და გამომსახველობითი ხერხები.

შემდგომში მდგომარეობა არსებითად შეიცვალა: ქართულმა პროფესიულმა მუსიკამ მრავალი წარმატება მოიპოვა, გაიზარდა და „დაღვინდა“, თავისი დამოუკიდებელი სტილი, მხატვრული სახეების მთელი სამყარო შექმნა. მე არ ვიტყვოდი, რომ ამ კულტურის წინსვლაში კინო მხოლოდ ავანგარდული მიღწევებით სარგებლობდა. მთელი რიგი პირობების გამო კინო შედარებით ზომიერს სჯერდებოდა, უფრო საესტრადო-სასიმღერო ეანრების ნაყოფით სარგებლობდა. მაგრამ ის ზოგადესთეტიკური პრინციპები და კერძოდ კი ხალხურისადმი დამოკიდებულება თავისებურ ზეგავლენას ახდენს ხალხური შემოქმედებისადმი თვით კინოს დამოკიდებულებაზედაც.

ქართულმა ფილმმა თავისი არსებობის მთელ მანძილზე შემოინარჩუნა სახასიათო მუსიკირების მთელი რიგი ნიშნულები. იმისგან დამოუკიდებელივ, თვით დრამატურგიულად რამდენად აუცილებელი იყო ხალხური სიმღერების აქლერება, კინო მაინც უხვად იყენებდა მათ, გზას აძლევდა სახასიათო ცეკვებს, ყოფით მუსიკას. დღეს სხვათაშორის ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ ეს მშვენიერი ფორმები განთავისუფლდეს დანალექისაგან, ხმარებაში მოკვეთილი და არც თუ ისე მაღალი ღირსების ელემენტებისაგან. ამოცანა ისაა, რომ კიდევ უფრო გამაზ-

ვილდეს მათი სპეციფიკა. უფრო მძაფრად გამოჩნდეს მათი ენართული ფუნქცია, უფრო მეტი სისავსით გამოვლენდეს ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი პოეტური განზოგადების ძალა. შეიძლება ითქვას, რომ ეთნოგრაფიულისადმი ასეთი მიდგომა ორმხრივ სასარგებლო იქნება: ერთის მხრივ, გაუმყნდს და აამაღლებს ფილმების მუსიკალურ ენას და მეორეს მხრივ გააძლიერებს საზოგადოების ყურადღებას ეთნოგრაფიულისადმი, ხელს შეუწყობს მათ ჩართვას მხატვრულ ღირებულებათა მიმოქცევაში.

ეთნოგრაფიული საწყისის კინოში გაძლიერების ასეთი დიდი მნიშვნელობის მიუხედავად უნდა აღინიშნოს, რომ მისი გამოვლენა თვითმიზნად არ უნდა იქცეს და ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მხატვრულ იდეას უნდა ემორჩილებოდეს. წმინდა პროპაგანდისტულ მიზანს ხალხური შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ფილმებიც კარგად მოემსახურებოდნენ. ჩვენს მხატვრულ ფილმებში, სამწუხაროდ, საკმაოდ ხშირად ხალხური სიმღერა თავისებურ ავტონომიას ქმნის დრამატურგიულ სტრუქტურაში. რეჟისორს თითქოს ავიწყდება თავისი საკუთარი ამოცანა და სიმღერის სილამაზით მოხიბლული ცდილობს თავისი დამოკიდებულება სიმღერასთან მაყურებელს გაუზიაროს. ამ მიზანს შეიძლება აღწევს კიდევ, მაგრამ საკუთრივ დრამატურგიული იდეა და ფილმის ფორმა იჩაგრება.

„წუთისოფელი“-ც (მუსიკა რ. ლალიძის, ერთი სიმღერის ფილმია, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში ქართული ხალხური სიმღერებიც ჟღერს და ალექსანდროვის „წმინდა ომიც“ — როგორც დიდი სამამულო ომის მუსიკალური ემბლემა. ფილმს თავიდან ბოლომდე ლეიტმოტივიც გასდევს, რომელიც მის მთავარ მუსიკალურ ტონალობას განსაზღვრავს, სრული სახით

იგი დრამატურგიულად არც თუ ისე მნიშვნელოვან ადგილას გაიყდურს—ქე-
ლივის დროს. როდესაც სიღონიასთან
მთელი მისი შთამომავლობა იკრიბება:

„რა არის ჩვენი სიცოცხლე.
ჩიტივით გაგვიფერინდება“.

იგი ლალიძის იმ სიმღერათა რიგს
მიეკუთვნება, სადაც ქალაქურ-სასიმღე-
რო პოეზია თავის განსაკუთრებულ
გამომსახველობას აღწევს. ეს სევდიანი
რომანსი (რომელსაც შთაგონებით
ასრულებს ნანი ბრეგვაძე ანსამბლთან
ერთად) გმირი ქალის მუსიკალური
პორტრეტია, მასზე ტკბილი სიტყვის
თქმა, რომელსაც მსმენელს ცხოვრება-
ში განცდილი ტკივილი და სიხარული
ესმის, და გამოუთქმელი ბედნიერებაც.
ამ საოცარი წუთისოფლის თამაშმა და
ფერისცვალებებმა სიღონიას ცხოვრე-
ბას ღრმა კვალი გაავლო. ბედმა უხვად
არგუნა სიყვარულიცა და დარდიც, ხა-
ლისი და განსაკუთრებული სილამე.
შუქუმშრალი ცრემლიც და ვაებაც. ყვე-
ლაფერი დაკარგა და არაფერს არ და-
უკარგა თავისი თავი, არც ცხოვრებამ
არ დაზოგა და თვითონაც არ დაუზო-
გავს თავი. მაგრამ მთავარმა გაიმარჯ-
ვა. მომავლის რწმენა აქვს და ამ მომავ-
ლის დაფუძნებაში თავისი წვლილი
შეიტანა. ხდება ზოლმე; დიდი ოჯახის
საზეიმო თავყრილობისას ამგვარ ჭირ-
ნახულს, მძიმე გზა გამოვლილ ადამი-
ანს შეხვდები. სუფრის მშვენიებაა, რად-
გან მას ის ეკლიანი გზა შუქსა ფენს.
ტკბილს ეტყვიან და სევდას გაუქარვე-
ბენ, მოუალერებენ და თავს ისევ სა-
ჭირო ადამიანად იგრძნობს, ისევ და
ისევ სხვას გზის ტვირთი რომ შეუმსუ-
ბუქოს, ლალიძის სიმღერას ეს განწყო-
ბა აქვს. იგი ამაღლებული სევდით და
ნუგეშითაა გამსჭვალული, მისი ბუნე-
ბრიობა — ადამიანური გრძნობის ბუნე-
ბრიობის სიმბოლოა, რომელიც სი-
ღონიაში საზოგადოდ ადამიანს, ჩვენს
თავს დაგვანახებს და მის ხვედრში
ჩვენს ბედს განგვაცდევინებს.

მე არ მახსოვს კინოში ბატალური
სურათი მენახოს და მის ზგერად გადა-
წყვეტას ჩემში პროტესტის გრძობა
არ გამოეწვიოს. წარმოიდგინეთ
უხერხული შეხამება ერთის მხრივ
თოფ-ზარბაზნთა ბათქა-ბუთქი, ხმლე-
ბის და დეზების ჩხარუნი, ყვირილი
დაკრილთა და საბრძოლო ყინისგან
გაავებულთა და მეორეს მხრივ, მუ-
სიკა, რომელიც ცდილობს არ ჩამორ-
ჩეს საკუთრივ ბგერწერიტს და თვი-
თონაც გააფთრებას გამოხატავს: ყვი-
რის, ზრიალებს, ყაყყაყებს, წივის, ზან-
ზარებს და სხვ. რა საჭიროა მუსიკა იქ.
სადაც მისი ყოფნის საფუძველია მთლი-
ანად ბგერწერიტის მომენტად ქცევა
და მხოლოდ გაავებისა და გამძვინვა-
რების გამოხატვა. რაგინდ ლამაზი არ
უნდა იყოს საწყისი მუსიკალური მა-
სალა, როდესაც ამ გააფთრებული ქდე-
რადობის ორომტრიალში მოხვდება, იგი
კარგავს თავის ნახაზს, თავის სილამე-
ზეს, მშვენიერებას, დეფორმაციას გა-
ნიცდის და რაც უფრო შემზარავ სა-
ხეს მიიღებს, მით უფრო დიდია მი-
სი ზეგავლენა. ასეა მაგალითად ფილმ-
ში „კახაკები“ (გ. ყანჩელის) მუსიკის
გამორჩევა ბატალური სცენის საერთო
ღრიანცელიდან მე მგონი თვით კომ-
პოზიტორსაც გაუჭირდებოდა. ჭადეც
კარგი, რომ ეს ეპიზოდი დიდხანს არ
გრძელდება. აი, სულხან ცინცაძემ კი
„მაია წყნეთელში“ რომ იტყვიან, პირ-
დაპირ მიწაზე ათრია საკუთარივე მუ-
სიკალური თემები, დააქუცმაცა და
ბგერად კორიანტელად აქცია.

ს. ცინცაძის ფილმები ყურადღებას იპ-
ყრობს ბევრი დადებითი თვისებით: მათ
შორის იმითაც, რომ ფილმის მუსიკის
მთელი პარტიტურა ყველა ცალკეულ
შემთხვევაში დიდი კულტურით გამო-
ირჩევა. შესრულებულია პროფესიო-
ნალის მიერ. ცინცაძე გულდასმით მუ-
შაობს საორკესტრო ეპიზოდებზე (...მაია

წყნეთელში¹ ფილმის დასაწყისშივე, როდესაც მათა მიატოვებს თავის საბუღალარს და სერიდან სერზე გადაბრუნით ძველ. გამოცარიელებულ ეკლესიას მიაშურებს, მთელი მისი სვლის მანძილზე ჟღერს პირქუში მოლოდინით აღსავსე მუსიკა).

ს. ცინცაძე ლეიტმოტივ-შლაგერის როგორც ფილმის მუსიკალური ღერძის პრინციპის მომხრეა. მისი ფილმების ტონუსს სწორედ ეს შლაგერი განაპირობებს. ეს სიმღერები არსებითად ღუნაევსკის ტრადიციაში იღებენ დასაბამს, მაგრამ ავტორისეული ხელწერის ინდივიდუალობით არიან აღბეჭდილნი. ექვემდებარებულია მათი ქართული ინტონაცია, ენარტულ-სახასიათო საწყისი. ცინცაძის სიმღერები კომედიურისა და ლირიკულის, ჰაბუკური ხალისისა და ოცნების ის ორიგინალური მთლიანობაა, რომელმაც სიმღერის ახალი ტიპის გამოჩენა აუწყა კინომაყურებელს ჭერ კიდევ „მხიარული ახალგაზრდობის“ დროიდან. ცინცაძე ამ ტრადიციას ავითარებს და დიდი წარმატებითაც, ასე რომ არც თავის თავს ლალატობს და ენარის მიღწევებსაც ოსტატურად ახერხებულს. მისი სიმღერებიც აჩვენებული მარშებია, რომელთაც აკვეთრი რიტმული პულსაცია, მოულოდნელი ინტონაციური მიმოქცევები და ამავე დროს, ყოფაში დამკვიდრებულის მისაწვდომობა ახასიათებს. ეს მუსიკა სიცოცხლის მჩქეფარების სიმბოლოა.

დასაანანია, რომ ახალგაზრდული სიმღერის ეს ტრადიცია უფრო გვიან არც კომპოზიტორის და არც სხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში აღარ გაგრძელებულა. არადა, კარგ ტრადიციას ჩაეყარა საფუძველი, რომელიც ახალ ნიშან-თვისებებს შემატებდა ქართულ თანამედროვე მასობრივ მუსიკას, რომელიც მაინცდამაინც დიდ მიღწევებს ვერ დაიჩემებს. თვით ცინცაძის სიმღერებს ყველაფერი გააჩნდა პოპულარობისათვის, რომელმაც არ დაავიანა: არტისტიზმი, უშუალობა, ჰემმარტივად ჰაბუკური სულისკვეთება, ნა-

თელი ემოციურობა და სისუფთავე.
„მაია წყნეთელში“ კომპოზიტორ/რეჟისორ რ. ჩხეიძის ნამდვილად განსაზღვრული მოაზრე და მისი ნების ზუსტი აღმსრულებელია. როგორც ცნობილია ამ ფილმის ენარს საკმაოდ თავისებურია: მასში შერწყმულია ისტორიული ქრონიკის და ლირიკული ისტორიის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები. ერთის მხრივ, XVIII საუკუნის საქართველოს უკანასკნელი დღენი: დაშლითა და ქაოსით, ძალმომრეობით, ტყის ყიდვითა და თავად-აზნაურთა რეაქციის გამძვინვარებით, მეორეს მხრივ გლეხი გაგონას თავგადასავალი, ავანტურული რომანის დამახასიათებელი ნიშნებით, გმირი ქალის პიროვნების გამორჩეულობით და ჰემმარტივად გმირული შემართებით, მისი უცნაური, ფათერაკებით აღსავსე ცხოვრებით. ყოველივე ამის გამაერთიანებელი კომედიური ტონია, რომელიც უცნაურობასთან გვარიგებს და დაუჭერებელში ყოფით სიმართლეს გვაგრძნობინებს.

ამ ფილმის ნათელი მომენტია თვით მაია წყნეთელის სახე: მისთვის დამახასიათებელი გულუბრყვილობით, ხასიათის მთლიანობით, შეურყვნილი ბუნებით და ბოლოს თვით მუსიკალური პორტრეტითაც, რომელიც მუსიკალური გაფორმების ღერძია და ფილმის ტონალობას განაპირობებს.

ფილმებში გმირები, სამწუხაროდ, იშვიათად თუ იღებენ მრავალფეროვან მუსიკალურ დახასიათებას. კომპოზიტორები არჩევენ ერთი ლეიტმოტივის დაუსრულებელი ტრიალს, ვარირებას, რაც ზოგ შემთხვევაში დამაჯერებლად აღეკვამტურია გმირის სახეცვლილებისა და ზოგჯერ კი ასეთ შთაბეჭდილებას ვერ სტოვებს. „მთავარი სიმღერა“ „მაია წყნეთელშიცაა“, მაგრამ აქ გმირი ქალის მუსიკალური დახასიათება შეივსება სხვა ეპიზოდების მუსიკითაც, რომელშიც მის ცხოვრებასთან დაკავშირებული სხვადასხვა სიუჟეტური მოტივები აირეკლება. ასეთია ფილმის დასაწყისში პასტორალი, რომელშიც თანდათანობით მშფოთვარე განწყობი-

ლება ძლიერდება (მაია სტოვებს საბუ-
დარს და გაუყატრიელებულ ეკლესი-
საკენ გაიჭრება) ამის და შესაბამისად
ხის საკრავთა ლალ მწყემსურს ოსტინა-
ტური მარში ცვლის.

მთლიანად ილუსტრაციული ხასი-
ათისაა მუსიკა ეპიზოდში, როდესაც
მაია ტყვეობიდან ათავისუფლებს ეკ-
ლესიაში მორეკლ ხალხს. მაიას გას-
როლის შემდგომ აირ-დაირევა მონასტე-
რი. ტყვეები ევეთებიან მცველებს.
მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიტორი
საკმაოდ სკრუპულოზურად ავითარებს
თემატურ მასალას, ბგერწერით მომენ-
ტებს მაინც თავისი გააქვთ: ელერადო-
ბა ერთ საერთო მასას ქმნის, რომელ-
შიც საკუთრივ თემატურს ველარ გაარ-
ჩევ წმინდა ბგერწერითისაგან. საქმეს
არც ის შევლის, რომ დრო და დრო აქ
ისმის ჩვენი საგმირო ეპოსის დამახასი-
ათებელი რიტმულ-მელოდიური საქცე-
ვები (მაგალითად „საიერიშო“-სი) „ილ-
უსტრაციული მუსიკა“ დრამატულ
ქმედობას იძენს ეპიზოდში, რომელ-
შიც მათე-ბიქს იხსნიან ამილახვის
ტყვეობიდან: ამხედრებული ხალხი
ციხე-სიმაგრეში შესალწევად მახვილ-
გონიერ ხერხს იხმარს; ნიღბების სვლას
გაითამაშებს და ბერიკებად გადაცმუ-
ლი ცეკვა-თამაშით შემოდის ციხის გა-
ლავანში. ორკესტრი და გუნდი „ამ თა-
მაშის“ მუსიკალურ თანხლებას ქმნიან
და ამავე დროს, თავისი ომახიანი ტო-
ნით საბრძოლო განწყობილებას აძლი-
ერებენ. მუსიკაში ყოველივე ამის ქვე-
ტექსტია გახსნილი. გამომსახველი მუ-
სიკალური ეპიზოდებიდან უდავოდ ის-
იცაა აღსანიშნავი, როდესაც უცხოეთ-
ში ქართველ ტყვეთა ჯგუფს ვიოლინო-
ების მელოდია თან აჰყვება, იგი ქვი-
თინისა და კვენისის შთაბეჭდილებას
სტოვებს.

საზოგადოდ უნდა ითქვას (ეს, აღ-
ბათ, უპირველეს ყოვლისა რეჟისორის
ცოდვას), რომ კადრების ბგერადი მა-
სალოთ გადატვირთვა მათ გამომსახვე-
ლობას ამცირებს. ასეთია მაგალითად
„მაია წყნეთელი“-დან აბანოს ეპიზო-
დები, მაიას და მის რაზმს ნებას აძ-

ლევენ აბანოში განბანდენ. გასაჯები
მიზეზების გამო მაია თავს არიდებს
გაშიშვლებას და ყოველნაირი ხეობისა-
მართავს, რათა თავიდან აიცილოს თა-
ნარაზმელებთან ერთად ბანაობა. ამ პე-
რიოდში მისი ლეიტმოტივია გამოყენე-
ბული და მას თითქოს თავისებური
სკერცო უნდა შეეჭმნა. არსებითად კი
მას სიმსუბუქე აკლია და ზედმეტ ხორ-
ცად აღიქმება. სამაგიეროდ იგივე ლე-
იტმოტივი სიმსუბუქეს და კომედიურ
ხასიათს იმ სცენაში იძენს, რომელ-
შიც მცველები მათე-ბიქს დაედევნები-
ან სსახლიდან მის გასაძევებლად. ეს
მუსიკალური ეპაზოდი „დევნის მუსი-
კის“ საუკეთესო ტრადიციებშია შე-
შენილი. გამოირჩევა სიმკვირცხლით,
დინამიკური პულსითა და იუმორით.

ლეიტმოტივი სრულ საბით ეღერს.
როდესაც მათე-ბიქი, ერეკლესთან შეხ-
ვედრით აღფრთოვანებული, თავის ლაშ-
ქართან ერთად სახელმწიფოს სამსა-
ხურში ჩადგება და თავის მოვალეობის
შესასრულებლად გზას გაუდგება ხა-
ლისიანი და ენერგიული რიტმი, საბრ-
ძოლო, ქაბუკური განწყობილება.
გზნება და მტკიცე ნებისყოფა — ამ
სიმღერის ქეშმარიტად თანამედროვე,
მასობრივი სიმღერისათვის დამახასია-
თებელ ელერადობას განაპირობებს.
ს. ცინცაძისეულ მელოდიაში ქართული
„ლაშქრულების“ და „მგზავრულების“
სულისკვეთება იგრძნობა. ამიტომაც ამ
სიმღერას ბუნებრივად ექსოვება იმე-
რული სახუმარო „მაყრული“.

ყოველ ყოფით სიტუაციას კომპოზი-
ტორი შეიძლება მიუდგეს როგორც ილ-
უსტრატორი, რომლის მთავარი ამოცა-
ნაა შესაბამისი ქანრული მასალა შეარ-
ჩიოს. ამ შემთხვევაში წინა პლანზეა
მუსიკის გამოყენებითი ფუნქცია. ბო-
ლოს და ბოლოს თუკი ღზინია და თა-
ნაც აღმოსავლეთ საქართველოში კა-
ხური „მრავალამიერი“ — ადექვატუ-
რი მუსიკალური თანხლებაა, თუ კომ-
პოზიტორი ამ მასალაში არ ჩაერევა. ეს
მუსიკა თავის ფუნქციას მაინც შეას-
რულებს და ყოფითად უტყუარ სიტუ-
აციას შექმნის. უნდა ითქვას, რომ

მგავსი ამოცანების გადასაჭრელად სრულიად არაა საჭირო მაინცა და მაინც კომპოზიტორი. ამას კომპილატორიც ეყოფა.

არ ვიცი ეს რეჟისორული ხელოვნების საიდუმლოებით აიხსნება, თუ კინომუსიკის პრინციპების არასწორი გაგების შედეგია. მაგრამ ძალიან ხშირად თავისთავად გამომსახველი ლეიტმოტივი ისეთ უმოწყალო ექსპლუატაციას განიცდის, რომ ზოგიერთ ეპიზოდში მომბეზურებელიც ხდება. ბუნებრიობას კარგავს. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ კინოლეიტმოტივების უმრავლესობა სასიმღერო ხასიათისაა, მაშინ ნათელი ხდება, რომ მათი „სიმფონიური დამუშავება“ და დიამეტრალურად სხვა ხასიათში გადაყვანა ცოტა არ იყოს რა სარისკოა, რადგან ძნელი საქმეა თვითველ გარდასხვაფერებას სარწმუნო ხასიათი მისცე. თვით ისეთი ოსტატიც კი, როგორცაა ს. ცინცაძე „მაია წყნეთელ“-ში ლეიტმოტივის ყველა ტრანსფორმაციაში ვერ აღწევს ღირებულ მხატვრობას. იმ ეპიზოდში, როდესაც ამილახვრის სიმაგრიდან განთავისუფლებული მაია თავის ლაშქრით ერეკლეს დასახმარებლად წამოვა, ფილმის ლეიტმოტივს „საიერიშო“ უერთდება. ეს ორი მასალა „ქვენები“-ს რიტმითაა გაერთიანებული და საბჭოლოდ შემართებას გამოხატავს. სამწუხაროდ, მთელი მუსიკა ფრაგმენტულია და ბგერით-ილუსტრაციული როლით კმაყოფილდება.

ლეიტმოტივი გარკვეულ მიმართებებს ქმნის მხატვრულ სახეებთან, ეკრანზე გამოხატულ მოვლენებთან, ფსიქოლოგიურ განწყობილებებთან. იგი მათი სიმბოლოა და ცხადია, როდესაც სხვა „ხედვით გარემო“-ში ხვდება, მაინც წარმომადგენლობით მნიშვნელობას არ კარგავს. სამწუხაროდ ისეც ხდება, რომ კომპოზიტორიც და რეჟისორიც გარკვეულ შემთხვევებში თითქმის ივიწყებენ ლეიტმოტივის „ვინაობა“-ს, ისე იყენებენ, როგორც ნედლეულ მასალას, რომელმაც ახალი სიტუაციის თანხლებისას შეინარჩუნა

თავისი ადრინდელი მნიშვნელობა. ხსენებული „მაია წყნეთელში“ ვიოლინოების მოტივი ერთ-ერთ ეპიზოდში ტყვედ გაყიდული ქართველების საშინელ სულიერ განცდებს გამოხატავს. ამ მუსიკამ გაიზიარა სამშობლოდან მოწყვეტილთა ცრემლი და მწუხარება. უფრო გვიან კი იგი ჟღერს იმ ეპიზოდში, სადაც ჩვენი ქვეყნის მოალატე ხოხვით ეახლება მტრის ბანაკს. რათა კიდევ ერთხელ უმუხთლოს სამშობლოს და გააგებინოს მტერს ერეკლეს ლაშქრის მდგომარეობა. განა გამართლებულია ამ ფსიქოლოგიური სიტუაციების გაერთიანება და მათი გაიგივება. რასაც ლეიტმოტივი აკეთებს?

ლეიტმოტივის უზომო ექსპლუატაციას თავისი საშიში მხარეები აქვს: ფილმის ბოლოსათვის „ძირითადი მუსიკალური სახე“ შეიძლება მომბეზურებელი გახდეს. საქმეს ვერც ლეიტმოტივის ხშირი ტრანსფორმაციები შველის. ასეთი ტრანსფორმაციები უშუალოდ დრამატულ განვითარებასთან უნდა იყოს დაკავშირებული. ყოველი ახალი მუსიკალური სიახლე დაკავშირებული უნდა იყოს გმირთა ცხოვრებაში გარკვეულ გარდატეხასთან, საკვანძო მომენტებთან და სხვ. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეიძენს ლეიტმოტივი ქმედით დრამატურგიულ მნიშვნელობას. ს. ცინცაძის „მაია წყნეთელ“-ში მათე-ბიჭის ლეიტმოტივში არსებითი გარდატეხა მაშინ ხდება, როდესაც მაია ბრძოლის ველზე ეცემა, როდესაც სული უნდა განუტეგოს შეყვარებულის მკლავებზე, აქ აზრსა კარგავს მალგა. იგი მზადაა მიჯნურს თავისი ნამდვილი ვინაობა გაუმხილოს. ამ მომენტში მისი ლეიტმოტივი-სიმბოლო ხალისიანი სწრაფვის და ახალგაზრდული ყინაობის გამოხატულებად იქცევა. იგი სევდიანად, ლირიკული აღსარებასავით ჟღერს, როგორც ეპილოგი ერთი პატარა გოგონას ცხოვრებისა, რომელსაც ყველაფერი გააჩნდა: სპეტაკი სულიც და მომხიბვლელი გარეგნობაც, გზნებაც და მოთმინებაც, თავდადებაც და სიყ-

ვარულიც, სიყვარული, რომელსაც სიხარული უნდა მოეტანა...

დიდი ფეგრტიურა, რომელიც ტიტრებს ედება ხოლმე ფილმის დასაწყისში — ძველი კინოს ტრადიციაა, რომელიც ჩვენს დროში არსებითად მიივიწყეს. მისი ერთ-ერთი ნიმუშია ა. ბალანჩივაძის მუსიკა ფილმისათვის „დავით გურამიშვილი“. სამწუხაროდ, უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკას ამ ნაწარმოებში ინტონაციური გამომსახველობა აკლია, იგი ვერ ქმნის იმ არხს, რომელმაც სახვითი მასალა უნდა გააძლიეროს.

ერთ-ერთი და საკმაოდ გავრცელებული სენიჟ ქართულ კინოში „თვითქმისპლუტაცია“ საკუთარი შემოქმედებისა, შეიძლება იგი იმით აიხსნება, რომ რაიმე სიტუაციის გამოსასახავად კომპოზიტორს უკეთესი არაფერი არ ეგულება. გარდა თავისივე ადრეული (ან მომავალი) ნაწარმოებებისა, ხშირად მათ ფილმში შემოაქვთ სრულიად სხვა მხატვრული მნიშვნელობის თემები. ამის კლასიკური შემთხვევაა ა. მაკავარიანის მუსიკა ფილმისათვის „ორი ოკეანეს საიდუმლოება“, რომელზედაც თავისუფლად შეიძლება ბალეტი „ოტელი“ დაიდგას. ამ მიმართულებით ბევრი სცოდავს, თვით ბალანჩივაძისაც „დავით გურამიშვილი“-ში გამოყენებული აქვს „სამია“ ბალეტიდან „მთების გული“. ეს ერთადერთი შემთხვევაა, როცა კომპოზიტორის მიერ გაკეთებული „თვითლაგიატი“ მხატვრულად სავსებით გამართლებულია: „მთების გულის“ და „დავით გურამიშვილის“ დრო — XVIII საუკუნეა, „მათი“ სოციალური „კოორდინატებიც“ ერთმანეთს ემთხვევა.

ადრე, 40-60-იან წლებში, ლეიტმოტივების უმრავლესობა ეოკალური იყო (თუმცა ფილმის მსვლელობაში მათი ინსტრუმენტული ვარიანტებიც ჩნდებოდა). ცხადია, ლეიტმოტივები ერთმანეთისაგან ქანრულ-ინტონაციურად და განწყობილებითაც განსხვავდებიან. მაგრამ დროთა განმავლობაში მათ გარკვეული საერთო მნიშვნელიც აღმოაჩნდათ, რომელმაც არსებითად დააახ-

ლოვა თითქოს და ერთმანეთისაგან დაშორებული მუსიკალური სახეებიც / ეს საერთო მნიშვნელი თანამედროვე ფილმ-გულ-იტალიური კინოკომედნიდან მოდიოდა. იგი ქმნიდა ყალიბს, თავისებურ შაბლონს, რომლის მიხედვითაც უნდა აგებულყო „მთავარი მუსიკალური თემა“.

ქართული კინომუსიკის ისტორია ჩვენი მუსიკალური კულტურის განვითარების თავისებურებისა და მრავალფეროვნების ერთ-ერთი საინტერესო ილუსტრაციაა. კინომუსიკაში გარკვეული კუთხით აირეკლა კულტურის ზეაღმავალი გზის სირთულეები, ახალი, ცხოვრების მიერ წამოჭრილი საკითხების გადაჭრისადმი მისწრაფება და მასთან დაკავშირებული გამარჯვებები. ქართული პროფესიული მუსიკის „დაბადება“ სულ რაღაც 10-15 წლით უსწრებს წინ კინომუსიკის პირველ ნაბიჯებს. კინემატოგრაფიის პირველი ნაბიჯები ვერ გაითვალისწინებდა მონათესავე მუზის მცირე გამოცდილებას თუნდაც იმიტომ, რომ ყრუ-მუნჯთათვის მუსიკას არავითარ ღირებულებას არ წარმოადგენს. იმიტომ დიდი მუნჯი (როგორც იმხანად კინოხელოვნებას უწოდებდნენ) სრულიად დამოუკიდებელი იყო ეროვნული ტრადიციებისაგან და ისევე იმას ეყრდნობადა, რაც საერთოდ იყო მიღებული: პიანისტის ხელოვნებას, რომელიც აქვე დარბაზში როიალთან იჯდა და თავისი გემოვნებისა და ფანტაზიის მიხედვით თანხლებას უკეთებდა საეკრანო თავგადასავალს. დისტანცია კი მუსიკალურ თანხლებასა და ეკრანზე გამოსახულ შორის განიზომებოდა პიანისტის ალლოთი. მისი უხარით რაღაც შესატყვისობა შეექმნა სახვითსა და ბგერადს შორის, პრაქტიკულად (თუკი შემონახულ საბუთებს დაეუჭერებთ) მუსიკა და ეკრანი პარალელურ არხებში მოძრაობდნენ და იშვიათად, რომ სინქრონული რამ წარმოექმნათ.

ხმოვანი კინო — ფიქსირებული მუსიკის ხელოვნებაა. ერთის მხრივ, მუსიკალური ხელოვნება შეიზღუდა დროშიც

(მას უკვე აღარ ევალებოდა გამუდმებით ეღერა) და თავისუფლებასაც (კომპოზიტორი გარკვეულ ვარიანტს ქმნიდა, რომელიც სამუდამოდ ეკვროდა კადრს და ველარავითარი ძალა ვერ შეცვლიდა მას), მეორეს მხრივ კი, მუსიკის მნიშვნელობა უზომოდ გაიზარდა: ხმოვანი კინო მუსიკას დრამატურგიის ორგანულ კომპონენტად აქცევს. მუსიკას და კადრს შორის მყარდება ურთიერთობათა მთელი სისტემა (მუსიკა ხან კადრში ეღერს, ე. ი. ეკრანზე გათამაშებულის მონაწილეა, ეკრანზე მყოფთა მიერაა აქლერებული, ანდა კადრს მიღმაა, ე. ი. თავისებური ემოციური და ხშირად აზრობრივი რეზონატორის როლს თამაშობს). მუსიკა ახალ კინოში ხშირად სიმბოლოს სახით გვევლინება, იგი უმნიშვნელოვანესი მინიშნებაა, ხშირად გარკვეული მსჯავრი, შეფასება, კრედო და სხვ.

ცხადია ათწლეულთა მანძილზე მუსიკისა და კადრის ურთიერთკოორდინირების ხარისხი, ხერხები და ტიპები იცვლებოდა. ცხადია, ქართული კინო იზოლირებული არაა საერთო-საკაცობრიოს განვითარების „მაგისტრალური ხაზისაგან“. აქაც ბევრი რამ და კერძოდ მუსიკალური დრამატურგიის მრავალი საკვანძო პრობლემა გაიგება „ზოგადსაკაცობრიოს“ შესატყვისად. ამ მხრივ ჩვენ არ გვახასიათებს რაღაცა განსაკუთრებული, რაც „საზოგადოდ“ უცხოა კინოხელოვნებისათვის. მაგრამ დღიდან თავისი წარმოშობისა ქართული კინომუსიკა თავის სამეტყველო ენას იძენს. აქედან იწყება მისი გზაც და სწორედ ეს აპირობებს მის შემდგომდროინდელ წარმატებებს.

ეს ისეთი მომენტია, რომელზეც არ შეიძლება სპეციალურად არ შეეჩერდეთ: კინო ასახავს სინამდვილის სხვადასხვა ასპექტს, იგი თავის გმირს ქმნის, ამ გმირების ტიპებს და ნიღბებსაც, რომლებიც ზოგ შემთხვევაში ცალმხრივად და ზედაპირულად აღნიშნავენ ცხოვრებისეულ სინამდვილეს, კინო დიდადაა დამოკიდებული ნატურისაგან, კინოს მოვალეობაა ამ ნატურას

შემოუნახოს დამაჭერებელი ცოცხალი ფერები, სიყალბე, ცხადია, აქაც იჭრება და მას თავისი გამოვლენის ბევრი საშუალება გააჩნია. მაგრამ ყველაფერს თავისი ზღვარი აქვს: სიყალბე ნატურას ვერ დაუპირისპირდება. ამიტომაც ყოფა კინოს საიმედო საფუძველია. რაგინდ მნიშვნელოვანი იდეები არ ამოძრავებდეს ხელოვანს იგი ყოფას ვერ უმტყუნებს. თვით ის ხელოვანიც, რომელთა განსაკუთრებული იდეების გადმოცემის სპეციფიკური ინტერესები ყოფის დემოფრმაციას მოითხოვს“, ამ მიზანს დიდი ტაქტით და თანაც მხოლოდ გარკვეულ განზომილებებში ახორციელებენ. ყოფაა ის რეალური საფუძველი, რომელმაც ქართული კინოს ფსიქოლოგიური რეალიზმი და თავისებური პოეტურობა განაპირობა. რეალიზმში არც ნატურალიზმი და არც ემპირიზმი, მაგრამ ყოფის მთელი სილაამაზე იშვიათი სიძლიერითაა შენარჩუნებული.

ქართული კინომუსიკის პირველივე ნაბიჯები განპირობებულია იმ ყოფის დაუფლებით, რომელიც ჩვენი კინოდრამატურგიის ბუნებრივ სივრცეს ქმნის. იმთავითვე ქართულ კინოში უხვად შემოიჭრა ყოფის მუსიკა და განსაკუთრებით ყოფის დომინანტები—ქართული ხალხური სიმღერა და ცეკვა. პირველივე კინოკომპოზიტორები (ა. ბალანჩივაძე, ი. ტუსკია, გრ. კილაძე, შ. მშველიძე) არსებითად ქართულ ფოლკლორს ეყრდნობიან და თვით თავის ორიგინალურ კინომუსიკაშიც მის ტრადიციებს ავითარებენ. 30-იანი წლების ყოფის დაუფლების წლებია. უკვე მაშინ იქმნება მუსიკალურ-სახვითი მასალების შეპირისპირების ის ტიპები, რომლებიც დღემდე მიჰყვება ქართულ კინოს: უკვე მაშინ უანრული მუსიკის წაკითხვის გარკვეული გასაღები მოიმარჯვეს კომპოზიტორებმა და შეიძლება ითქვას, რომ თვით სცენარისტები და რეჟისორები პირველადი მასალის დამუშავებისას უკვე ითვალისწინებენ მათი აქლერების შესაძლებლობას. ამან განაპირობა ქართულ მუსიკაში ფუნქციების თავისებუ-

რი განაწილება მუსიკალურ ენარებს შო-
რის: მთავარი „ბირთვული“ მნიშვნე-
ლობის მქონე ლეიტმოტივების ვოკა-
ლური ბუნება, საორკესტრო ეპიზოდე-
ბის აგებაც დამოკიდებულია არსებითად
ამ მასალის დამუშავებაზე (ანალოგიუ-
რი სურათი გვაქვს ადრეულ ქართულ
ინსტრუმენტულ მინიატურაში, სადაც
„ვოკალური მასალა“ აგრეთვე ინსტრუ-
მენტული აპარატის ანაბარადაა მიტო-
ვებული და ახლებურ ტემბრალურ
გადაწყვეტას იძენს). ყოფითი სცენები
ხშირად რეალური ცხოვრების ანალო-
გიური მომენტებისათვის დამახასიათე-
ბელი გამოყენებითი მუსიკითაა ილუს-
ტრირებული, თანაც ცალკეული მუსიკა-
ლური ფრაგმენტების სტილისტური ურ-
თიერთშესატყვისობა ისევეა იგნორირე-
ბული, როგორც ევროპულ და რუსულ
კინემატოგრაფში.

30-იანი წლების მუსიკაში ყოფით-
ხალხური ქარბობს (მე იმის თქმა
მსურს, რომ პირველადი მასალა იმდე-
ნად აღემატება თავისი მნიშვნელობით
იმას, რასაც მას კომპოზიტორი „უმა-
ტებს“, რომ სხვადასხვა ფილმი ურთი-
ერთისაგან არც თუ ისე შორი-შორსაა
დევს), მსგავსებას წყაროების იგივეობა
ქმნის. წყაროები შემდგომში თითქმის
იგივე დარჩება. მაგრამ კომპოზიტორუ-
ლი ხელი ახლა უფრო თამამად ჩაერე-
ვა მასალაში და მას გარკვეული კუთხით
გადაამუშავებს, ამის პირველი ნიშ-
ნები უკვე 50-იანი წლების კინომუსი-
კაში იგრძნობა, როდესაც ამ ენარში
ხელოვანთა ახალი პლეადა მოვიდა
(დ. თორაძე, ა. კერესელიძე, ს. ცინცა-
ძე, ლ. ლალიძე). განახლების ტალღაც
მათ მოღვაწეობასთანაა დაკავშირებუ-
ლი, ადრე ფილმების რაოდენობა ნაკ-
ლები იყო, მაგრამ ენარული გამაერთიან-
ებელი ენარულ-ყოფითის სახით გვე-
ვლინებოდა. ახლა ამ მნიშვნელს ლირი-
კულ-საესტრადო დაემატა. ამ მნიშვნ-
ელს ქართული კინო ძირითადად მო-
მავალშიც შეინარჩუნებს. მე ვიტყვოდი,
რომ იგი არა მარტო ამთლიანებს ქარ-
თულ მუსიკას, არამედ მის დიპაზონის
გარკვეულ შეზღუდულობასაც მოწ-

მობს. თუმცა ამ „ვიწრო ენარულ ენე-
ში“ ბევრი საინტერესო მიგნება, ბევრი
საინტერესო მუსიკალური მოვლენა,
ეროვნული კულტურის ბევრი ნამდვი-
ლი შესაძენიცაა, ახალ ქართული კინოს
მუსიკას არსებითად ის კომპოზიტორე-
ბი ქმნიან, რომლებიც საინტერესოდ
მუშაობენ მუსიკალური ხელოვნების
სხვა ენარებშიც. ესეც ცხადია გარკვე-
ულ ზეგავლენას ახდენს ფილმის პრო-
ფესიულ დონეზე. თუმცა კი გარკვე-
ვით უნდა ითქვას, რომ ბოლო დრომ-
დე, საკუთრივ გ. ყანჩელის მოსვლამდე
კინოში, ჩვენი კინომუსიკა არსებითად
ვოკალური იყო, ინსტრუმენტული საწ-
ყისი მასში პროფესიული მნიშვნელო-
ბით კმაყოფილდებოდა.

საკუთრივ კინემატოგრაფიული ინს-
ტრუმენტული მუსიკის შექმნა გია ყან-
ჩელის დამსახურებაა ჩვენი კინოს წი-
ნაშე. ეს არ გამორიცხავს იმას, რომ
ცალკეული მშვენიერი ინსტრუმენტული
ეპიზოდები სხვა კომპოზიტორთა ნამუ-
შევრებშიც მოიძებნება. მაგრამ ყოველ
ცალკეულ შემთხვევაში ამოსავალი წერ-
ტილი ვოკალური ენარი და ვოკალური
ინტონაცია იყო, გ. ყანჩელმა ამ მხრივ
გაბედული და მრავლის მომასწავებე-
ლი ნაბიჯი გადადგა.

კინო უფრო ადვილად ურიგდება მუ-
სიკის ანაქრონიულობას, ვიდრე სხვა
რომელიმე ელემენტისა. წარმოდგინეთ
მოქმედება ძველ ეგვიპტეში ხდებოდეს.
შესაფერისი პეიზაჟიც იქნება, შესაფე-
რისი ჩაცმულობა და დეკორაციები და
ცხადია პლასტიკაც. მაგრამ ასევე ბუ-
ნებრივ შთაბეჭდილებას დასტოვებს,
რომ შეყვარებულმა ფარაონმა შლიაგე-
რის ენაზე გამოხატოს თავისი გრძნო-
ბები. ჩვენ ადვილად ავიტანდით ამ პი-
რობითობას და მუსიკას მხოლოდ მისი
ესთეტიკური ღირებულების მიხედვით
შევაფასებდით.

ასეთი მიდგომა მუსიკისადმი ცალ-
მხრივია. ამ შემთხვევაში მუსიკა მხო-
ლოდ ემოციური რეზონატორის როლს
თამაშობს. თანამედროვე კინოდრამა-
ტურგია პარადოქსის წინაშე გვაყენებს:
ერთის მხრივ ცდილობს ამა თუ იმ ყო-

ფიტი სიტუაციის მუსიკა ლამისაა დოკუმენტური ილუსტრაცია იყოს, იქამდე, რომ შესაბამის სამუშაოს კარგად ერუდირებული კომპილატორი უკეთესად შეასრულებდა. ვიდრე კომპოზიტორი, რომელსაც ასეთი ერუდიცია არ მოეთხოვება. მეორეს მხრივ კი ის მუსიკა, რომელიც გმირთა შინაგან ცხოვრებას და მათ ადამიანურ მიმართებებს შეესატყვისება, სტილისტურად ისეა ხოლმე კონტექსტიდან ამოვარდნილი და წესისამებრ ისე მჭიდროდ უკავშირდება კინომუსიკის სტერეოტიპებს, რომ მისი დროითი მსაზღვრელები (სოციალურზე რომ არა ვთქვათ რა) საქმოდ გაბუნდოვანებულია. აი მაგალითად ა. ბალანჩივამის მუსიკა ფილმებისათვის „გეორგი სააკაძე“, „დავით გურამიშვილი“, „ისინი ჩამოვიდნენ მთებიდან“ და „დაკარგული სამოთხე“. ყველგან ბალანჩივამის მუსიკაა და თითქმის არსად იგი არ შეესატყვისება შესაბამის დროს (გარდა „დაკარგული სამოთხისა“, სადაც ადგილობრივი კოლორიტიც და დროც ზუსტადაა ყოფილი მასალის მეშვეობით მითითებული). „დავით გურამიშვილში“, ტყვეობიდან გაქცეული დავითი რუსულ სოფელს შეაფარებს თავს, სადაც მას ნამდვილ ძმობას გაუწევს მეგობრისათვის თავდადებული ახალგაზრდა. ამ კადრების მანძილზე ტიპურად ბალანჩივამისეული მუსიკა ქდერს, მაგრამ მას ლოკალურ-სახასიათო აკლია. ანა დედოფლის კარზე საზეიმო ცერემონიალში პოლონეზი და მენუეტია ჩართული. მაგრამ ესოდენ უეცარი გადასვლა „დოკუმენტურ მუსიკაზე“ ფილმის სხვა ეპიზოდებთან ორგანულ კავშირს ვერ ამყარებს. გაკვრით აღვნიშნავ, რომ „ქართველო ხელი ხმალს იკარ“ (ეპიზოდში, როდესაც ასტრახანისაკენ მიმართებიან სამშობლოდან ლტოლვილნი) სტილისტურად მთლიანად ამოვარდნილია, და ანაქრონიულიც. თვით ბატალურ სცენებშიც მუსიკა არსებითად დროის ფაქტორს არ ითვალისწინებს.

კიდევ ერთი რამ უნდა შევნიშნოთ და არა მარტო ამ ფილმის მისამართით.

ეს გახლავთ პოპულარული სიმღერის მაგია. ჩვენი ფოლკლორი მდიდარია მრავალფეროვანი ნიმუშებით, მაგრამ მისი მხოლოდ მცირე ნაწილია გამოყენებული კომპოზიტორების მიერ. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს კომპოზიტორთა საკმაოდ დიდი ნაწილი სიმღერას მხოლოდ მაშინ აქცევს ყურადღებას, როცა მას სხვის ფილმში მოისმენს. თავისთავად გასაკვირი არაა, რომ „შენ ხარ ვენახი“ — ჩვენი მუსიკალური განძის ერთ-ერთი უშესანიშნავესი ნიმუში ესოდენ დიდ ყურადღებას იპყრობს. მაგრამ დასანანია, რომ მას ესოდენ უმოწყალო ექსპლუატაციას უწევენ. სადაა აღარ ქდერს იგი და განსაკუთრებით კი ფილმებში. აქ იგი ისეთ მასალას უკავშირდება, თავად რომ არასდროს შეეგუებოდა. მაგრამ სხვადასხვა ფილმში ერთი და იგივე მასალის ხმარება იმითაცაა გაუმართლებელი, რომ მოულოდნელობის და სიხასხასის შთაბეჭდილება იკარგება. შეიძლება გვითხრან, როგორც გამოყენებითი ფუნქცია კარნახობს, კომპოზიტორიც ისე იქცევას: საეკლესიო რიტუალის დროს მართლაც ბუნებრივია ამ გალობის გამოყენება. მაგრამ ხელოვნებაში (კინო ამ შემთხვევაში გამოწაკლისი არაა), ყოველი მომენტი განსაკუთრებული, განუმეორებელი, მოულოდნელი უნდა იყოს. ფილმებში მუსიკალური თემების მომთაბარეობა გავრცელებულ მოვლენად იქცა და ვშიშობ, რომ ამ შემთხვევაში რეჟისორები და კომპოზიტორები ვერ ითვალისწინებენ აღქმის სპეციფიკას. თუკი რომელიმე ადრეულ ფილმში ესა თუ ის ნიმუში უკვე გამოყენებული იყო, იგი ახალ ფილმში ვერ ასწრებს განთავისუფლებას შესაბამისი სახეითი ასოციაციებისაგან და არღვევს „სიახლის მთლიანობას“, როგორც თავისებური კოლაჟი, ისე აღიქმება.

(გაგრძელება იქნება)

სპექტაკლი სიყვარულისა და ვერაგობის შესახებ

ეთერ გუგუშვილი

სიყვარული, ვერაგობა! განა თანადროულია ეს ცნებები დღეს ჩვენთვის — ადამიანებისათვის, რომლებიც ექსტრემალურ სიტუაციაში ვიმყოფებით და, როგორც ამბობენ, საკუთარ თავზე გამოვცადეთ აუსრულებელი და ცრუ დაპირებების მთელი „ბრწყინვალება“ (ვინ იცის წინ კიდევ რა განსაცდელი გველის?). რაში შეიძლება დაგვეპირდეს შორეული წლების სასიყვარულო ისტორიის რთულ პერიპეტეიაში გარკვევა? შეგვიძლია კი აუღელვებლად მივუჯდეთ ყური სცენიდან მაღალფარღოვან სიტყვებს მგზნებარე სიყვარულზე.

მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ადამიანის სიყვარული და ადამიანის ვერაგობა განუყენებულად არ არსებობენ. მათ არ ძალუძთ განცალკევება საზოგადოებისგან, იმ კანონებისაგან, რომელთა მიხედვითაც ეს საზოგადოება ცხოვრობს და ვითარდება. და როცა ვკითხულობთ შილერის „მეშჩანურ ტრაგედიას“ — ასე განისაზღვრება პიესის „ვერაგობა და სიყვარული“ ეპიზოდი — ჩვენ ვეძებთ (და უთუოდ ვპოულობთ) ამ პრობლემების ანარეკლს დღევანდელ ცხოვრებაში, წუხილითა და მღელვარებით საესე ჩვენ სულში.

მიუხედავად ამისა, მაინც ვფიქრობ, რომ არ ღირს ამ კავშირების მნიშვნელობის გაზვიადება. (როგორც ამას ზოგიერთი რეცენზენტი აკეთებს ხოლმე!), პირდაპირი და ამიტომ უთუოდ „ვეულგარული“ პარალელების ძიება დღევანდელ „ფეთქებად“ სიტუაციებთან, როგორც წესი მსგავსი „ექსკურ-

სები“ საგონებელში გვაგდებს ხოლმე და ზელს უშლის მხატვრული მოვლენის ცოცხალი ტალღების ამოცნობას. აი, რატომ არის უფრო ლოგიკური სპექტაკლის შეფასება არა იმის მიხედვით, თანხმიერია თუ არა იგი თანამედროვეობასთან. არამედ — არის თუ არა მასში მარადიულობასთან შეხების წერტილები.

შილერის ტრაგედია „ვერაგობა და სიყვარული“ კარგად არის ცნობილი ქართული მაცურებლისათვის. უწინ ხშირად იდგმებოდა სცენაზე. მსახიობებს უყვარდათ იგი. პიესის მელოდრამატულ, ტრაგიკულ ინტონაციაში შილერისებურად ბობოქრობდა ვნებები და აფორიაქებდა მაცურებლის გრძნობებს.

დღეს, ჩვენს პოლიტიზირებულ დროში, ეს პიესა რატომღაც იშვიათად იდგმება სცენაზე. თითქოს ჩაქრა მის მიმართ საზოგადოებრივი ინტერესი, თუმცა, ვფიქრობ, ნებისმიერი კლასიკური ქმნილება არასოდეს არ კარგავს არც თავისი შინაარსის აქტუალობას, არც მაცურებელზე ზემოქმედების ძალას, ალბათ ამას კარგად გრძნობდა გიორგი ტოვის-ტონოგოვი — სწორედ სიცოცხლის ბოლო წლებში ფიქრობდა იგი „ვერაგობა და სიყვარულის“ დადგმას თავისი თეატრის სცენაზე. სამწუხაროდ, გეგმები აუსრულებელი დარჩა...

ძნელია შეუცდომლად ამტკიცო, როგორი იქნებოდა მისი სპექტაკლი, რისი თქმა უნდოდა, რა პრობლემები აწუხებდა მას ყველაზე მეტად? იქნებ ეს იყო სიძულვილი მეშჩანობისადმი? შესაძ-

ლოა! ძალზე მომრავლდნენ მეშხანური ყოფის მონები ჩვენს „კეთილზნიან“, „მართებულ“ სოციალურ სამყაროში. სწორედ ამ პრობლემის გამოაშფარავება სურდა რეჟისორს, როდესაც დადგა გორკის „მდაბიონი“ და დარწმუნებული იყო, რომ თავისი „თანამედროვე“ სახით მეშხანობა — სახიფათო მოვლენაა. დგამდა ჩეხოვის „სამ დას“, სადაც იმავე ძალით ამბეღდა მეშხანურ სულს, რომელიც პროზოროვეების ოჯახში შეიქრა...

თუმცა მკითხაობა არ ღირს. ვაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ ჩვენი თანამემამულე რეჟისორი ჯერ კიდევ ახალგაზრდობიდან აშკარად იყო დინტერესებული შილერის პიესით: თბილისის მოზარდ მაყურებელთა რუსულ თეატრში, სადაც იგი მუშაობდა, შესანიშნავი სპექტაკლი დადგა შილერის ტრაგედიის მიხედვით ტოვსტონოვოს პირველმა მასწავლებელმა — ნ. მარშაკმა. ეჭვი არ მეპარება, რომ ახალგაზრდული შთაბეჭდილებები უკვალოდ არ გამქრალა.

ალარ არის ტოვსტონოვოვი. არ დადგმულა „ვერაგობა და სიყვარული“. კითხვა წამოიჭრა თეატრის წინაშე: როგორ უნდა ეცხოვრათ შემდგომში მსახიობებს საყვარელი ხელმძღვანელის გარეშე, ხელმძღვანელისა, რომელმაც შექმნა დიდი დრამატული თეატრის თანამედროვე სახე. საგონებელში ჩავარდნილმა თეატრმა გადაწყვეტილება მიიღო პიესის დასადგმელად მიეწვია ქართველი რეჟისორი თემურ ჩხეიძე, რომელიც, მათი ზრით, შესძლებდა თეატრთან შემოქმედებითი კონტაქტის დამყარებას. კოლექტივი დარწმუნებული იყო, რომ თ. ჩხეიძე სულით, „წარმოშობით“, ბოლოს და ბოლოს „გენეტიკით“ მათთვის ახლობელი იყო... იგი იმ რეჟისორული დინასტიის“ წარმომადგენელია, რომელიც გ. ტოვსტონოვოვისაგან — მ. თუმანიშვილისაგან მიდის, მ. თუმანიშვილისაგან — მისი უკვე განთქმული მოწაფეებისაგან — რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძისაგან. სია შეიძლება გაგრძელდეს: მ. კუჭუბიძე და ნ. ეშბა, თ. აბაშიძე და

გ. ქავთარაძე, ნ. ლორთქიფანიძე და დ. კობახიძე, ნ. ბაგრატიონ-გრუზინსკი, ვ. ნიკოლაძე, ც. ნაჯაშიძე და სულსა ახალგაზრდები — ი. ყლენტი, ო. ევაძე, გ. გაბელია, ზ. სიხარულიძე და სხვა. ასეთია არასრული ქართული „გენეოლოგია“ ტოვსტონოვოვ-თუმანიშვილის სკოლისა.

სპექტაკლამდე ერთი დღით ადრე მე გიორგი ტოვსტონოვოვის შემოქმედების თაობაზე დაწერილი სადოქტორო დისერტაციის ოპონენტი გახლდით. დისერტაციის თემა ასეთი იყო: „ტოვსტონოვოვის სარეჟისორო სკოლა“. იყო რაღაც სიმბოლური ამ ორ მოვლენას შორის. ის, რაზედაც იწერებოდა დისერტაცია და რასაც შესწირა მთელი თავისი ცხოვრება თვით გ. ტოვსტონოვოვმა, იმ დღეებში მისი მშობლიური თეატრის სცენაზე ცოცხლდებოდა თემურ ჩხეიძის შემოქმედებაში. სულით ნათესაობა, მემკვიდრეობითი ლოგიკა აშკარა გამარჯვებას გვპირდებოდა, მაგრამ რისკი რისკად რჩებოდა — თეატრის კანონები მართლაც რომ გაუთვალისწინებელი და გამოუცნობია...

უნდა დავსძინო, ჩემთვის ადვილი როდია ამ სპექტაკლზე წერა. ამის მიზეზი იმაში არაა, რომ იგი ერთხელ ვნახე (რაც ესოდენ სერიოზული ნამუშევრის ნიუანსების, დეტალებისა და შტრიხების დაზუსტებისათვის, ცხადია, არ არის საკმარისი); სიძნელე იმაშიც მდგომარეობს, რომ ვიჭექე დირექციის გვერდითა ლოჯიაში, საიდანაც სცენის მეოთხედი არ ჩანს და ლამის კისერი მომტყდა...

თუმცა, პროფესიის დაუწერელი კანონები ავალდებულებს კრიტიკოსს ნებისმიერ „მოცემულ პირობებში“ მოახერხოს ორიენტირება. კრიტიკოსს ვარაუდის უნარი უნდა ჰქონდეს, რათა შეადგინოს სურათი იმისა, რაც ადმინისტრაციის მეოხებით ასე საგულდაგულოდ იყო მისგან დამალული. ეს კი მართლაც რომ დასანანი, ვინაიდან „ქართული კვარტეტის“ მიერ დადგმული სპექტაკლი (დამდგმელი რეჟისორი — თემურ ჩხეიძე, მხატვარი — გოგი ალექ-

სი-მესხიშვილი, კომპოზიტორი — დავით ტურიაშვილი, სასცენო მოძრაობა — შოთა სხირტლაძის და მათთან ერთად რუსი რეჟისორი ვალენტინა შაბალინა) დაძაბულ ყურადღებას იმსახურებს, მის არაორდინალურ და რთულ სამყაროში შეჭრას მოითხოვს.

„ქართული კვარტეტი“ მუშაობდა მეგობრულად, მთელი გულითა და რუდუნებით. თანმიმდევრულად მიიწევდა დასახული მიზნისაკენ. კოლექტივმაც მიიღო და გაიგო ეს მიზანი. ობლობის რთულ პერიოდში თეატრმა დასძლია ფსიქოლოგიური ბარიერი და მოემზადა ახალ სადადგმო ჯგუფთან შესახვედრად. მსახიობებმა შესძლეს მთელი ძალებისა და გამოცდილების მობილიზაცია, დიდ მასწავლებელთან შეძენილი ოსტატობის გამოვლენა, ყოველივე ამან საშუალება მისცა მათ საშური სიმსუბუქე შეეტანათ თამაშში.

ტრაგედია და სიმსუბუქე? — იცით-ხავს მკითხველი. შეიძლება კი ამ რმოდგენა? ალბათ შეიძლება. აქ სიმსუბუქის, აღმაფრენის შეგრძნება დაკავშირებულია არა იმ ტრაგიკულ კოლიზებთან, რომლებიც შილერის გამირთა ცხოვრებაში გათამაშდება ამ შეგრძნებას მსახიობების ფაქიზი და გულშიჩამწვდომი თამაში ბადებს. მას ჰქმნის რეჟისორის ნებისყოფა. მისი ხედვა, უნარი მსახიობური ანსამბლის მრავალხმიანობის შექმნისა. „არატრადიციული“ პლასტიური სახიერებით ამეტყველებისა“. და თუ ხელახლა დავუბრუნდებით ცნებას „სკოლა“, უფრო სწორედ მის საწყისებს (რომელიც ძალიან ბევრი რეჟისორისათვის ჯერ კიდევ მიუღწეველია), თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თ. ჩხეიძის სპექტაკლში სახეზეა

„ვერაგობა და სიყვარული“. ა. ფრინდლიჩი —
ლუდი მილფორდი. მ. მოროზოვი — ფერდინანდი



სცენური მოქმედების ზუსტად აგებუ-
ლი ხერხემალი, რომელიც თავისთავად
იხადება შილერის ტრაგედიის ასეთივე
ზუსტი, თავისებური ინსცენირების შე-
დეგად. პიესის ინსცენირების არსი, რე-
ჟისორის დამოკიდებულება შილერის
ტრაგედიის მიმართ გამოვლინდა ტექს-
ტის განსაკუთრებულ „კადრებში“. მხოლოდ
აუცილებელის ამორჩევაში. განსაკუთრებული აქცენტების დასმაში
და ზოგიერთი სცენის მსხვილი პლანი-
თ. — დიახ, დიახ, როგორც კინოში — წინ
წამოწევაში.

ასე იხადებოდა სპექტაკლის პარმო-
ნია, მისი სრულყოფილი კომპოზიცია, რომელიც პირველივე „კადრებიდან“ იჩენს თავს და რომელიც ვერ იტანს სცენაზე ზედმეტ შელამაზებას, გაუ-
მართლებელ შემთხვევითობას, ემო-
ციების გულისშემძვრელ „აფეთქე-
ბას“ და საერთოდ, სცენური ანტუ-
რაჟის სიყალბეს. სპექტაკლში ვერ შევხვდებით ყალბ რომანტიულ პათოსს,
პათეტურ, იმპოზანტურ რიტორიკას,
სიკეთისა და ბოროტების ცარიელ, ტე-
ნდენციურ, „რუპორულ“ დაპირისპირე-
ბას. პათეტიკა ამ სპექტაკლში ექვემდებარება რეჟისორის რკინისებურ ლოგი-
კას და კარგი სცენური ტონის წესებს.

რეჟისორი მთლიანად უარყოფს ტე-
ქსტის ტრადიციულ წაკითხვას. ის არ ჰყოფს გმირებს სიკეთისა და ბორო-
ტების პრინციპით. მისთვის ყველანი უბედურების მონაწილენი არიან, ყოველ მათგანს თავისი უბედურება, თავისი სულიერი ტკივილი, თავისი მიდრეკი-
ლებები გააჩნია, ზოგჯერ საბედისწერ-
ოც კი.

არატრადიციულობა ყველაფერში ვლინდება, მაგალითად, სცენური სი-
ვრცის გადაწყვეტაში. უფრო ზუსტად —
რომ ეთქვას, სპექტაკლის სახიერ გადა-
წყვეტაში. მოქმედების ჩარჩოს ქმნის
ორი ფონი — მძიმე, ვეებერთელა, და-
მთრგუნველი ფარდა და ჰაეროვანი თე-
თრი ბლონდები. მათი მონაცვლეობის მეშვეობით თითქოს „იკვეთება“ ხან ერთი, ხან მეორე სივრცე; სცენის ზე-
დაპირზე ჩნდება ხან მდიდრული, ხან
ღარიბული სამყაროს „ნიშნები“, სიყვა-

რლის და ვერაგობის, სიცოცხლისა და
სიკვდილის გარემო. თანაც „ნიშნები“ და
არა ყოფითი დეტალების მოზოგავებში
მძიმე ფარდა და მსუბუქი, ჰაეროვანი
ნაპრები, სცენის მთელი მოწყობილობა
თითქოს ებრძვიან ერთმანეთს, რო-
გორც ყოფიერების ორი ურთიერთ-
გამომრიცხავი ძალა, როგორც ორი
სამყარო, რომელთაც შეერთება არ
უწყრიათ. სიმბოლო? რატომაც არა.
მაგრამ სიმბოლო, რომელიც სპექტაკლ-
ში თვითმიზნური კი არაა, ან ლამაზი ვი-
ზუალური გარემოს შესაქმნელად მოწო-
დებული (რადღუნ შორს არის ასეთი
წარმოდგენისაგან მხატვარი გ. ალექსი-
მესხიშვილი!), არამედ „საყრდენი კედ-
ლის“ მაგივრობას წევს და ყოველ
წუთს ეხმარება რეჟისორსა და მსახიო-
ბებს აუცილებელი შინაგანი მდგომარე-
ობის, ქცევის ლოგიკისა და მოქმედების
თავისუფლების შეგრძნებაში. მსახიო-
ბები ბუნებრივად გრძნობენ თავს ამ
დეკორაციაში. ეს ის შემთხვევაა, რო-
დესაც დეკორაცია სპექტაკლის ატმოს-
ფეროსა და რიტმს ჰქმნის, იგი იკოთხე-
ბა, როგორც რეჟისორის ჩანაფიქრის
განუყოფელი ნაწილი, მისი ყველა პა-
რამეტრის გამომსახველი. ამ პარამეტ-
რებში ვითარდება მოქმედება. სპე-
ქტაკლში არ ხდება ყოველი სურათის
ხაზგასმული გამოყოფა და ამიტომაც
მოქმედება ერთ მთლიანობად აღიქმება.
ერთი ეპიზოდი მეორეში გადადის,
რალაც განსაკუთრებული, ელეგანტური
სირბილით. ამ სინატიფის არეში ცხოვ-
რობენ მსახიობებიც თავიანთი დახვეწი-
ლი, რეჟისორის მიერ განსაზღვრული
პლასტიკით (აქ უნდა აღინიშნოს მშვე-
ნიერი ნამუშევარი სასცენო მოძრაობის
ისეთი გამოცდილი ოსტატისა, როგორ-
იც არის შ. სხირტლაძე). უნებლიედ გა-
ხსენდება პოეტის მიერ ნათქვამი —
«Свой балет вершило легкость».

საბალეტო სიმსუბუქე სპექტაკლის
პირველი ტაქტებიდან იგრძნობა — ფე-
რდინანდისა და ლუიზას პირველივე შე-
ხვედრიდან. არსებითად ეს არც არის
შეხვედრა. პირიქით, ყველაფერი აქ
გმირების გათიშულობაზე მეტყველებს.

სასცენო ორმოდან მომდინარე სინათლის სხივი ანათებს პირდაპირ ავანსცენაზე, მარჯვენა და მარცხენა კულისების გვერდით გნლაგებულ სკამებზე მჯდარ ორ ფიგურას, — ეს ლუიზა და ფერდინანდია. მოჩვენებითი დიალოგი მათ შორის მონოლოგად იქცევა.

ყოველი მონოლოგი აღსარებაა, ბოლო მათი გამაერთიანებელი ძაფი — სიყვარულია. მაგრამ აი, რეჟისორის სურვილისამებრ მათ უნდა შეიცვალონ ადგილები, ლუიზა და ფერდინანდი ნელა დგებიან, მიემართებიან ერთმანეთისაკენ, ისინი თიქოს მიცურავენ სცენაზე და ასევე „ცურვით“ ცილდებიან ერთმანეთს, აგრძელებენ გზას საწინააღმდეგო მხარეს. ეს რეჟისორული მეტაფორა აღიქმება, როგორც წინასწარმეტყველება. გმირების გზა არსად არ მიდის, ეს ნიშანია მათი უბედობისა, განწირულობის. მაგრამ თვით მოძრაობა, პლასტიკური ხატი უნებლიედ კლასიკური ბალეტის ასოციაციას იწვევს: ნახაზის მიხედვით ეს არის პა-დე-კატრი, შემსრულებელთა რაოდენობით პა-დე-დე.

თავის დროზე ბელინსკიმ აღნიშნა, რომ ლუიზას როლს არ შეუძლია გაამდიდროს მსახიობი, რომელიც დაჯილდოებულია ქეშმარიტად ღრმა და დიდი ნიჭით. ბელინსკი, რა თქმა უნდა, კონკრეტულ მაგალითს გულისხმობდა, მაგრამ თეატრის სასწაულებრივ ძალას თვით ბელინსკის უარყოფა ძალუძს. ელენე პოპოვამ შესძლო ლუიზას საიდუმლოს გამოცნობა და დასძლია სიძნელები, რომლებიც ყოველთვის ელოებოდა ამ სახის ყოველმხრივ წარმოჩენას.

საგულისხმოა, რომ ტრაგედიის თავდაპირველი სათაური იყო „ლუიზა მილერი“, როგორც ჩანს თვით შილერის სწორედ ლუიზას სახეს ანიჭებდა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, განზრახული ჰქონდა პირველ პლანზე წამოეწია იგი და დაეკისრებინა არა მარტო ტანჯული მსხვერპლის მისია, არამედ გაცილებით უფრო დაძაბული და რთული დატივრთვა მიეცა მისთვის. ლუიზა უნდა ყოფილიყო პიროვნება, რომელსაც შეუძლია ბრძოლა, აქვს ენერჯია, თა-

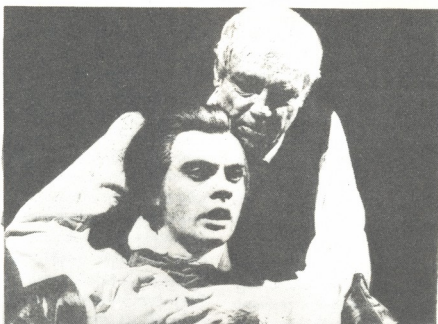
ვდაკერის ძალა და რომლისთვისაც ბედნიერებაა თავისი უფლებების დაცვა.

ელენე პოპოვა თავისი გმირის სწორედ ამ მტკიცე და ამაყ ხასიათს უსვამს ხაზს. მის ლუიზაში ფაქიზი და ნათელი სული ცოცხლობს, ნაზი და მომხიბლავი ქალურობა ნათელგონიერულობასა და საკუთარი ღირსების შეგრძნებასთანაა შეზავებული. მაშინაც კი, როდესაც ლუიზა თითქოს უკან იხევს და სიკვდილს ამჯობინებს, იგრძნობა მისი შინაგანი ძალა, სიამაყე და ქედუხრელობა. უნდა გამოგიტყდეთ, რომ მე პირველად მომიხდა ასეთი სრულყოფილი შილერისეული სახის ხილვა.

ფერდინანდს მიხეილ მოროზოვი თამაშობს. რეჟისორის ჩანაფიქრის მიხედვით ფერდინანდის სახე სრულ თანხმობაშია ლუიზას სახესთან. სხვაგვარად არც შეიძლება იყოს. მ. მოროზოვის გმირში ხაზგასმულია გულწრფელობა. სიყვარულის მგზნებარება და მძაფრი განცდა, გულუბრყვილო ბავშვური რწმენა, მაგრამ რეჟისორის მიერ აქცენტი ლუიზაზეა გადატანილი (და ეს — შილერისეულია!), რის გამოც ოდნავ დარღვეულია ამ ორი გმირის სცენური ურთიერთობის პროპორციები. ამ პერიპეტებში წამყვანი ძალაა — ლუიზა.

ახალგაზრდა მსახიობების შესრულება ადასტურებს, რომ იდეალურ, ამაღლებულ გრძნობას შეუძლია მკვიდრი კავშირის დამყარება რეალობასა და მიწიერებასთან ისე, რომ არაფრით არ დაამციროს თავდაპირველი არსი...

სრულიად განცალკევებით დგას სპექტაკში ლუიზას მამის, მოხუცი მილერის სახე. ვალერი იგჩენკო რომელიც შესანიშნავად ფლობს თეატრალურობის არსს (ზოგჯერ მისი ძიებები „არატოვისტონოგოვისებური“ გადახვევებითაც გამოირჩევა), ფაქიზი, დაბეწილი ხერხებით, სათუთად, მაგრამ მარც მკვეთრად (და იმავე დროს დასაშვებ „ზღვიარზე“!) ასრულებს მილერის როლს. მისი ოსტატობა უმცირეს ნიუანსებში გამოვლინდა: ფეხების ფლატუნში, დაძაბულ, განმგმირავ გამოხედვაში, რომლის მიღმა იმედი და სევდა, სინაზე და ალერსი, სიძულვილი და მრისხანება იმა-



ა. ლავროვი — პრეზიდენტი, გ. მოროზოვი —
ფერდიანდი

ლება. მილერი-ივჩენკოს სცენურ ცხოვრებას წარმართავს ქალიშვილისადმი უდიდესი სიყვარული, იმედები მის ბედნიერებაზე, სიძულვილი იმ ადამიანების მიმართ, ვინც ბოროტებასა და ვერაგობას თესავს. მისი თამაში ყოველთვის არ ემორჩილება აღწერას, ვინაიდან ძნელია, ძალზე ძნელი მსახიობის იდუმალ სამყაროში შეღწევა. ეს საიდუმლოება სადღაც „იქ“, მისი მშფოთვარე და ტანჯული სულის სიღრმეში იმალება.

აი, პრეზიდენტი და ვურმი! სპექტაკლშიც და შილერთანაც ისინი — „სისხლიანი ნადიმის“ გამგებლები — ერთ კამბანიაში არიან, ერთ „თავყრილობაში“. ამ „ნადიმზე“ ყველაფერი დახვეწილი და გეომეტრიულად გამოთვლილია. აქ რჩეული მანერები და სულის გარყვნილება, ქვენა გრძნობები და გონებრივი არასრულყოფილება, თვითტკობა და ვერაგობაში გაწაფულობა მეფობს. კიდევ რისი თქმა შეიძლება? ალბათ იმისა, რომ ორივე შემსრულებელი — კირილ ლავროვი (პრეზიდენტი) და იური ტოლუბევი (ვურმი) თავიანთ შესრულებაში არა მარტო ყველა ამ თვისებას გამოყოფენ, არამედ უფრო შორს მიდიან, თითქოს კვალდაკვალ მისდევენ სტანისლავსკის ცნობილ

ლოგიკას: „როდესაც ბოროტს თამაშობ, ეძებე სად არის ის კეთილი“. ძნელია? რა თქმა უნდა! შეიძლება ვთქვათ. თითქმის შეუძლებელია, აბა სცადე, პრეზიდენტსა და ვურმში მოძებნე სიკეთის საწყისები. ვურმის ხასიათში ამის მოძებნა უფრო ადვილია: ასე თუ ისე, ლუიზასადმი მისი გრძნობები მაინც იძლევა ამის საფუძველს. და იური ტოლუბევი ამ მომენტს ხელიდან არ უშვებს, ცდილობს წარმოაჩინოს გამირის სიკეთე თუ არა, რაღაც ისეთი რაც მის ბუნებასთან ახლოა: ვთქვათ, ვნება, ტრფობა. ბილწსაც, საძაგელსაც ხომ შეუძლია შეყვარება! ეს უკვე ვურმის სასარგებლოდ ეღერს, და ეტყობა, რომ მასაც აქვს სილამაზის დაფასების თუნდაც მცირედი უნარი. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ნორმალურ ადამიანებში ეს უნარი, როგორც წესი, სიკეთისაკენ მისწრაფებას უკავშირდება. ვურმთან კი ყველაფერი სხვაგვარადაა. ვურმი — ნოქმიდან გადახვევაა. და სწორედ ამ გადახვევაში „ეწერება“ მისი ვერაგობა — ჩუმი, დახვეწილი, ნატიფი, თითქოს დაშაქრული. ვურმი-ტოლუბევი ერთნაირად გულწრფელია უნამუსობაშიც, სიყვარულშიც. ორივე შემთხვევაში მიზნისაკენ პირდაპირი გზით მიდის, როგორც ამბობენ, ჭი-

ქურჯ ძალით, მოცეკვავისათვის და-
მახასიათებელი სიმსუბუქით აკეთებს
იგი თავბრუდამხვევ „ანტრასი“-ს,
ქსოვს ინტრიგის არაჩვეულებრივ ხლა-
რთებს და დახვეწილი, რჩეული „ილე-
თები“ მოისწრაფის მიზნისაკენ. ასე
ცხოვრობს სპექტაკლში ვერმი-ტოლუ-
ბევეი ორი კანონის მიხედვით. ამაში
გამოიხატება მისი შინაგანი გახრწნი-
ლობა, მისი მზაკვრული გეგმა, რო-
მელსაც ასე გულმოდგინედ და არ-
ტისტულად ანხორციელებს. ეს შესრუ-
ლება უმაღლესი ოსტატობის შედეგია.

საწყისი პოზიციების მსგავსების მიუ-
ხედავად („როცა თამაშობ ბოროტს,
ეძიე მასში სიკეთე“) კ. ლავროვის გან-
კარგულებაში სრულიად სხვაგვარი ხე-
რხეობა. თუ ვერმი არ ფარავს თავის
მიდრეკილებებს და ორივე შემთხვევაში
იმდენად მაქსიმალისტია, რომ შუაზე
გახლეჩაც კი არ შეუძლია. კ. ლავრო-
ვის პრეზიდენტი (ის ხომ პრეზიდენტია
და არა ვიღაც უბადრუკი მდივანი),
ვალდებულია დაფაროს თავისი გრძო-
ბები, არ მისცეს მათ გასაქანი და ამას-
თან თავისი ინტერესების შესაბამისად
მართოს ისინი, პრეზიდენტი თითქოს
თავისი დიდების ჯავშანშია ჩასმული,
რომელიც „შელამაზებელია“ ნატიფი,
დახვეწილი ქცევით, მშვიდი, გამოზომი-
ლი, მწყობრი მეტყველებით და ასეთი-
ვე მწყობრი იმპოზანტური ნაბიჯით. თა-
ვის დროზე პ. ა. მარკოვა კირილე ლა-
ვროვს (თუ მახსოვრობა არ მალატობს
ლაპარაკი იყო ნილის სახეზე „მდაბი-
ონში“) ყველაზე მომხიბვლელი მსახი-
ობი უწოდა. ნილის თამაშისას (იმდრო-
ინდელი გაგებით) მომხიბვლელობის შე-
ნარჩუნება იოლი იყო. გაცილებით უფ-
როს ძნელია ამ თვისებების შენარჩუნე-
შა პრეზიდენტის განსახიერებისას. რო-
მელ მომხიბვლელობაზე შეიძლება აქ
ლაპარაკი! მაგრამ თვით მომხიბვლელო-
ბას ვერ გაქეცივი — ის ან აქვს მსახი-
ობს, ან არა აქვს.

პარადოქსიც ეს არის! როლის ხა-
სიათის მიუხედავად, მომხიბვლელობა
თავისას მაინც შევება, რამდენა-
დაც არ უნდა ებრძოლოს მას მსახიო-
ბი. რაღაც განსაკუთრებული უნდა მო-

ხდეს. რათა ეს მდგომარეობა „გამოს-
წორდეს“ და არ დაირღვეს. ხასიათის
ლოგიკა. და სასწაულოც ხდება. ^{გაქმნულია} ^{საქმის} ^{ფაქტობრივად}
თან ნათელი ხდება, რომ მომხიბვლე-
ლობა მხოლოდ ნილაბია, თამაშის წესი
— პრეზიდენტი ვალდებულია იყოს
სასიამოვნო, მომხიბვლელი. რასაკვირ-
ველია ეს მიმიკრია! მის სულში ადგი-
ლი არა აქვს ადამიანურ გრძობებს —
გამყინავი მზერა (სად გაჰქრა კ. ლ-
როვის კეთილი, თბილი თვალები...
ხმა მეტალის ჟღერადობას იძენს, უმაღ-
ლესი თვალში საცემი ხდება მდგომარეობის
შესაფერისი მედიდურობა. ეს ის მდგო-
მარეობაა, რომელიც პრეზიდენტ ფონ
ვალტერისათვის ყველაზე ძვირფასია.
და როდესაც პოსტსა და სინდისს, პოს-
ტსა და პატიოსნებას, დაბოლოს —
პოსტსა და შვილს შორის უნდა გაკე-
თდეს არჩევანი, პრეზიდენტი ნაჩქარებ
გადაწყვეტილებას იღებს. დაუფიქრებ-
ლად, სინდისის ქენჯნის გარეშე, შვილ-
ის სურვილის გაუთვალისწინებლად.
„აფეთქების“ კულმინაციური სცენა ვუ-
რმთან მძაფრ, გიჟურ რიტმში თამაშ-
დება, სრულიად იცვლება პრეზიდენ-
ტის ქცევა, ქრება იმპოზანტურობა და
მას უხეში, ძალისმიერი ენერგია ენაც-
ვლება. იგი მზად არის დაანგრიოს ყოვე-
ლივე თავის გზაზე, თითქოსდა ბრძოლ-
ის ველზე მისთვის დაბრკოლება არ არ-
სებობს. თანაც ვისთან ბრძოლაში? სა-
კუთარ შვილთან! პრეზიდენტისათვის ის
ეხლა მხოლოდ პაიკია საქადრაკო და-
ფაზე. მამა-პრეზიდენტს არ უნდა, არ
შეუძლია ისე შეელოოს თავის ვაჟიშ-
ვილს, რომ მისგან სარგებელი არ მიიღ-
ოს.

ეძიო გამირში სიკეთე! თუკი ვურმში
შეიძლება გარკვეული პოზიტიური ემო-
ციების აღმოჩენა და აქედან გამომდი-
ნარე, მისი გაგებაც კი, პრეზიდენტს
არავითარი გამართლება არა აქვს. მხო-
ლოდ ფინალში...

და, აი, ფინალიც — მომაკვდავ შვი-
ლთან გამომშვიდობება. უკანასკნელი
უკუღმართობა პრეზიდენტის ცხოვრე-
ბაში: პაიკი საქადრაკო დაფიდან ჩამო-
ვარდა პირდაპირ მამის ხელებში. ფონ
ვალტერი თითქოს გაქვავდა. აღარ გაი-

ძაბის ხმამაღალ სიტყვებს, ცრემლსაც არ ღვრის. სად გაჰქრა მისი სისასტიკე, სიმტკიცე? ის მთელი არსებით პატიებას მოითხოვს. ძალიან ძლიერია დარტყმა, ორმაგად ძლიერი. იგი განადგურებულია, მოსპობილია. შეურაცხყოფილია მისი საპრეზიდენტო რენომე, მისი დიდება. მისთვის შეუძლებელია ცრემლების ღვრა, მონანიება, პატიების თხოვნა. მაგრამ ამასთან ერთად შეუძლებელია არ ვიგრძნოთ მამის უბედურება — ენითა და ცრემლით გამოუთქმელი, რომელიც აირეკლება მის თვალებში.

კ. ლავროვის კეთილ, რბილ თვალებში სასოწარკვეთასა და სიყვარულის უფსკრულს, მწველ ტკივილსა და მონანიებას, შიშსა და გაოგნებას ვკითხულობთ.

«...Мои руки совсем не опасны, — Мои руки ласкают тебя...».

ვფიქრობ, ეს სტრიჰონები გამოხატავს არა პრეზიდენტ ფონ ვალტერის, არამედ ფონ ვალტერ-მამის გრძნობებს.

ეს განცდა თვალებს აუხელს მას და თითქოსდა ერთმანეთისაგან გამოაცალკევებს, გაყოფს მისი გაორებული ლიდან მამობრივ გრძნობას.

სპექტაკლის ფინალურ სცენაში კ. ლავროვმა შესძლო იმ უმაღლესი ნოტის აღება, რომლის განწირული ქღერადობა ექოსავით გაისმა ჩვენს სულში.

მაგრამ მსახიობი აქ არ ჩერდება, ანვითარებს სახის დიალექტიკას: როდესაც თამაშობ კეთილს, არ შესცდმე, იგი სულაც არ არის კეთილი, კ. ლავროვი არ იფიქვებს ამ ჰეშმარიტებას. და ისევ პოეტის სიტყვებით:

«Где твой враг?
Он лежит
Пораженный справедливой
и меткой стрелой».

პატიებას გთხოვთ, პოეტური სტრიჰონების ესოდენ ხშირ ციტირებისათვის, მაგრამ, მე მგონია, ასე შეეძლო ეფიქრა კ. ლავროვის პრეზიდენტს, რომელიც მიუხედავად მის წინ გახსნილი უფსკრულისა, მაინც არ იცვლის თავის

მ. პოპოვი — ლუიზა.

გ. მოროზოვი — ფერდინანდი.



პოზიციას. მამის უბედურება როდი ხდება იდენტური ვერაგობისა, რომელიც პრეზიდენტს სისხლში აქვს გამჟღავნებული.

ალბათ ამაში მდგომარეობს ამ სახის სირთულე, რომელიც განახორციელა ჩვენი დროის ერთ-ერთმა მშვენიერმა, ჩემთვის კი ყველაზე საყვარელმა მსახიობმა — კირილ ლავროვმა.

ასევე არატრადიციულადაა გააზრებული ლედი მილფორდის სახე. ჩხვიძემ ზუსტი არჩევანი გააკეთა: ეს როლი მან ალისა ფრეინდლიხს მისცა, იმ რთულ და ახლებურ რაკურსში, რომელშიც მსახიობმა ამ გმირის სახე გადაწყვიტა (სულაც არ არის იოლი წარმოსახო ლედი მილფორდი არა ჭოჯობეთის მახალად) დახვეწილი ვერაგობა (რასაკვირველია ის მაინც ბუდობს ფრეინდლიხის გმირში, თუმცა კი შენიღბულია) და ფერდინანდისადმი სიყვარული რალაც საშინელ, ამოუხსნელ კვანძშია გადახლართული, კვანძი მაგრადაა შეკრული და მისი გახსნა ძალუძს მხოლოდ მას — მსახიობს, რომელიც ჩინებულად ფლობს ტექსტის სიღრმეებში ჩაწვდომისა და ყველაზე მოულოდნელი, წარმოუდგენელი ინტერპრეტაციის ამოხსნის უნარს. ჩვეულებრივად ამას მსახიობის ფანტაზიას უწოდებენ, ხოლო პროფესიონალები კი — ოსტატობას.

ერთხელ საუბრისას, ჟანა დ'არკის შესახებ, რომლის თამაშიც არ ელირსა ალისა ფრეინდლიხს, მსახიობი აღნიშნავდა: ამ სახეში ჩადებულია „პარადოქსალური, წარმოუდგენელი ერთიანობა მიწიერისა და კოსმიურისა“. მის ლედი მილფორდშიც არის ეს ერთიანობა, რასაკვირველია სულ სხვა განზომილებაში, სხვა პარამეტრებში, თანაც არა იმდენად შილერის, რამდენადაც ბ. შოუს მანერაში განსაზღვრებული. ამ კონტექსტში ინგლისელი დრამატურგის მოხსენიება საკლებით მიზანშეწონილია და შეიძლება ვივარაუდოთ (რასაკვირველია მხოლოდ ვივარაუდოთ), რომ ალისა ფრეინდლიხისთვისაც ამას გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა. შესაძლებელია, რომ როლზე მუშაობისას იგი თავის

მოგონებებს მიუბრუნდა და შედეგად წარმოიშვა არა პირდაპირი პარადოქსები, არამედ გარკვეული ასპექტები. ასეა თუ ისე ლედი მილფორდის სკენურ სახეში სრულიად უარყოფილია „მსუყე“. სკელი ხელწერა. აქ უფრო ნატიფი აქვარელია, რაც განსაკუთრებით მოულოდნელია ამ სახისათვის. მისი სწრაფი, ენერგიული მეტყველება, თითქოს პუნქტირად გაისმის, სიტყვები დაუდევრად ითქმება (ასეთი საუბრის მანერა აქვს ამ ახირებულ ლედის), ხელების თავისებური პლასტიკა, ნაზი, ამპარტავანი, ოდნავ ირონიული, ოდნავ ქედმაღლური ტონი და მშვენიერი, მაგრამ გამომწვევი ღიმილი. აი, ლედი მილფორდი.

ქეშმარიტად, მის საუბარში თავლიცაა და მწველი ირონიაც, ქალური სიკეკლუცეც და ზვიადობაც, მას უყვარს ბატონობა სიყვარულშიც, სიტუაციულშიც, თვალთმაქცობაშიც და, ვინ იცის, კიდევ სად! ყველაფერი ამის მიღმა კი მთელი ცხოვრებაა: კოსმიური და მიწიერი.

ღიან. ეს ქეშმარიტი ქალია. ქალი თავიდან ფეხებამდე. ქალი, რომელსაც ვნება და სიყვარული იმდენად არ ამოძრავებს, რამდენადაც ახირებული. პირვეული; კანდიერი სურვილი იმისა, რომ გამარჯვება იზეიმოს, დაამარცხოს მეტოქე, დაამარცხოს ფერდინანდი. დაამარცხოს ყველა. ვინც წინ აღუდგება. ლედი მილფორდი აცხადებს ომს, ზოგჯერ გეჩვენება, რომ მას ის მიზანი კი არ აინტერესებს, რომლისთვისაც იბრძვის, არამედ თვითმიზნად აქვს ქცეული ნებისმიერი თამაშის მოგება. ამას მხოლოდ ერთი ახსნა აქვს: პატივმოყვარეობა. ფერდინანდის სიყვარულიც კი მისთვის ნაკლებს ნიშნავს, ვიდრე გამარჯვება ლეიზაზე!

ლეიზასთან ორთაბრძოლაში ლედი მილფორდი (ასე იყო ჩაფიქრებული მსახიობისა და რეჟისორის მიერ) სულაც არ გამოიყურება გამარჯვებულად. ის მხოლოდ ბრძანებლობს — ასე კარნახობს ტექსტი. ტექსტის მიღმა კი უზარმაზარი სულიერი სევდა და ტკივილი, უბედურება, მარტობაა. აქ არ ტრის

თვალთმაქცობა, ეშმაკობა, ცხოვრების გამოცდილება. ყველა ეს ხერხი მარცხდება სულიერ სიწმინდესთან ორთაბრძოლაში. აქ თავდება სასიყვარულო სიუჟეტი. რეჟისორი წერტილს სვამს იქ, სადაც თითქოსდა ყველაფერი ჭერ ყიდევ წინაა და ფინალზე ჭერ ადრეა ფიქრი. მაგრამ გრძელდება პოლიტიკური თამაში-ინტრიგა, რომელთა დიდი ოსტატია ლედი. იგი ხლართავს ამ ბადეს არისტოკრატიული მოქნილობით. მსუბუქად, განუმეორებლად, ეშმაკური ლიმილით, რომელსაც მაინც არ შეუძლია დაფაროს მისი ნერვიული მზერა და წუხილი, ცნობისმოყვარეობა, სიფრთხილე და შიშიც კი. მან იცის, რომ მისი სიმტკიცე მოჩვენებითია, მის წინაშე ყოველ წუთს შეიძლება გაიხსნას უფსკრული.

ასეც ხდება. ბუნტი სიყვარულის ბილიკებზე შეუმჩნეველი რჩება, ხოლო პოლიტიკურ სარბიელზე გაუთვალისწინებელ შეცდომად იქცევა. თ. ჩხეიძის სპექტაკლში ყველაფერი ლედი მილფორდის დაპატიმრებით თავდება: იგი მიდის არარაობაში, მიდის ფეხშიშველა — ესეც პროტესტია. უსიტყვოდ — ესეც ბუნტია.

ერთ-ერთ ინტერვიუში ა. ფრეინდლიხი ამბობს: „როგორია ჩემი მთავარი თემა? შესაძლოა ეს იყოს ქალის მარტოობა, — ყოველ შემთხვევაში ამის თამაში ჩემთვის ყოველთვის სასიამოვნო იყო. ალბათ იმის გამო, რომ ცხოვრებაშიც ეს მდგომარეობა ჩემთვის ძალზე ნაცნობია“...

თემა გრძელდება. იგი არ არის დასრულებული და ვერც დასრულდება, მითუმეტეს, როდესაც ლაპარაკია ისეთ მსახიობზე, როგორც ალისა ფრეინდლიხია.

...სპექტაკლი დასასრულს უახლოვდება. მძიმე ფარდა, ისევე როგორც პროლოგში. ჰყოფს სცენას ავანსცენისაგან. სინათლის სხივი აშუქებსა ლუიზასა და ფერდინანდის ფიგურებს. გაუნძრევლად სხედან ისინი კულისებთან მდგარ სკამებზე, ჩვენთვის უკვე ნაცნობ პოზებში. სხედან როგორც ცოცხლები.

რეჟისორი ამ „საწყის პოზიციას“ იმ იტომ როდი უბრუნდება, რომ დავვადახსოვროს საინტერესოდ მოფიქრებულ მიზანსცენა-რეფერენი, და გვაჩვენოს, რომ წრე შეიკრა. პოეტური რეფერენი სიმბოლურ ელერადობას იძენს. გაცოცხლებული გმირები თავის უკვდავებასა და მარადიულობაზე მეტყველებენ.

სპექტაკლიდან უჩვეულო სიამაყის გრძნობით ვბრუნდებოდი. ეს იყო სიამაყე თეატრით, მისი მშვენიერი მსახიობებით, მათ გამო. ვინც ქმნიდა ამ სპექტაკლს, ჩემი თანამემამულეების. მათი მასწავლებლების, ტოვსტონოგოვის გამო, რომლის სულიც უზილაგად იღებდა მონაწილეობას სპექტაკლში. მე ვამაყობდი მაყურებლით, რომელიც ასე კარგად იღებდა სპექტაკლს.

* * *

ჩემს მასწავლებელ პ. მარკოვისაგან გამოვიცა, როცა ნემიროვიჩ-დანჩენკო ლაპარაკობდა მაყურებელზე. სპექტაკლის ზემოქმედების ძალაზე, იგი თვლიდა, რომ განმსაზღვრელი აქ მხოლოდ ერთი რამ შეიძლება იყოს: უნდა თუ არა მაყურებელს სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ მასზე საუბარი და უნდა. თუ არა კვლავ მისი ნახვა.

„ვერაგობა და სიყვარული“ ისეთი სპექტაკლების რიცხვს განეკუთვნება, რომლებიც გზიბლავს და კვლავ ნახვის სურვილს ბადებს. შესაძლებელია, რომ ისევე მომიხდეს თ. ჩხეიძის ჩინებული დადგმის ნახვა, მაგრამ, ერთი რამ ძალიან მაწუხებს: ვაითუ დირექტივამ კვლავ ზედა გვერდითა ლოკაში მიმიწვიოს? მაშინ რა?...



„რომეო და ჯულიეტა“ დროის კონტაქტში

პაოლა ურუხაძე

(თემა და პარიაციები)

„დრამატული ნაწარმოები, თვით ისეთი გენიოსისაც კი, როგორც შექსპირია, ჯერ კიდევ არ არის თეატრალური ნაწარმოები. თეატრალურად იგი მხოლოდ იმ მომენტიდან იქცევა, როდესაც თეატრის ხელოვნების ძალით ხდება მისი გარდასახვა, ან თუ გნებავთ, ვუწოდოთ ამას „სახეტცვლილება“.¹ ეს აზრი თაიროვის მიერ 1921 წელსა გამოთქმული „რომეოსა და ჯულიეტას“ რეჟისორულ ექსპლიკაციაში. არსებითად ეს არის ერთ-ერთი პირველი რეჟისორული განაცხადი შექსპირის ტრაგედიაში ჩადებული კონფლიქტის მიზეზებისადმი საკუთარ ორიგინალურ მიდგომაზე, ანუ მისივე სიტყვებით რომ ვისარგებლოთ, განაცხადი „თავისუფალ თეატრალურ ტრანსკრიფციაზე“, რომლის მიზანიცაა ტრაგედიის თანამედროვე აღქმასთან, „მეოცე საუკუნის ადამიანთა ცნობიერებასთან“² მიახლოება.

ნიშანდობლივია, რომ რეჟისორს ეს აზრი გაუჩნდა სწორედ „რომეო და ჯულიეტას“, ანუ პიესის მიმართ, რომელიც იმ დროისათვის არ იყო მიჩნეულა „თანამედროვე წაკითხვის“ პრეტენდენტად. ამ თვალსაზრისით პრიორიტეტი „ჰამლეტსა“ და „მეფე ლირს“ ეკუთვნოდა. ამ პიესათა თემატიკა – იდეალების მსხვერვა, „ბოროტების უფსკრულის“ წინაშე შერყეული ცნობიერებისა და დროთა კავშირის რღვევა უშუალოდ უკავშირებდა ერთმანეთს წარსულის ტრაგიკულ კოლიზიებსა და თანამედროვე სინამდვილეს, მის „წყველ კითხ-

ვებს“. აქტიორულ თეატრში ამ ნაწარმოებთა სცენური წარმატების საფუძველს შეადგენდა ერთიანობა იმ ფილოსოფიური და ცხოვრებისეული პრობლემებისა, რომლებიც თანაბრად აღელვებდათ შემსრულებლებსაც და მათ თანამგრძნობ აუდიტორიასაც. რაც შეეხება „რომეო და ჯულიეტას“, რომეოს სიტყვებით რომ ვთქვათ: „ჯანდაბას ეგ ფილოსოფია! მას ხომ არ ძალუძს ჯულიეტა შექმნას, დაბადოს, ანუ ქალაქებს შეუცვალოს თვისი ადგილი, ან პრინცის მსჯავრი გააუქმოს“.* ამქვეყნად არაფერს ძალუძს დააცხროს მათი ვნება, გარესამყარო მხოლოდ მათი ბედის განმსაზღვრელია, მაგრამ არ შეაქვს განხეთქილება, ეჭვი, ურწმუნობა მათ სულებში... რაკი „ერთხელ და სამუდამოდ“ შეიყვარეს, სიკვდილამდე თავიანთი გრძნობის ერთგულნი რჩებიან... და თეატრისთვის, რომელშიც მსახიობი იყო წამყვანი, ყველაზე მნიშვნელოვანი ხდებოდა გმირების გრძნობათა სწორედ ამ ერთიანობის, მათი სულების სრული თანაზიარობის, დაუოკებელი და, ამავე დროს, კეთილშობილი, სულიერებით გამთბარი ვნების გადმოცემა. სპექტაკლის წარმატება უპირველეს ყოვლისა განპირობებული იყო ვერონელ შეყვარებულთა მწუხარე ხვედრისადმი მაყურებელთა თანაგანცდის სიღრმე. ეს თავის მხრივ, გარკვეულ მოთხოვნებს

* უ. შექსპირი. რომეო და ჯულიეტა. III მოქ. III სურ. თარგ. ვ. ჯელიძისა

უყენებდა მსახიობებს, კერძოდ, საჭიროებდა შექსპირისეული ტექსტის, მისი მღელვარე პოეზიის გადმოცემის უნარს, არა უბრალოდ სიყვარულის, არამედ მისი უმაღლესი და სრულყოფილი გამოხატულების გამოსახვას...

უდიდესი პიეტეტი ტრაგედიის თითოეული სიტყვისა და ასევე შემსრულებლისადმი, რომელმაც თავისი ნიჭის ძალით ხორცი შეასხა მრავალ თაობათათვის მარადიული და განუყრელი სიყვარულის სიმბოლოდ ქცეულ სახეებს, ზოგჯერ ავიწყებდა კიდევ მაყურებელს, რომ ხშირად შექსპირულ გმირთა და მათ შემსრულებელ მსახიობთა ასაკს შორის აშკარა შეუსაბამობა იყო. ამის მაგალითები მრავლად მოიპოვება თეატრის ისტორიაში.

კ. ს. სტანისლავსკი იხსენებს ერნესტო როსის, — რომელიც უკვე ჭარბად ასაკში თამაშობდა რომეოს, — როდესაც ფრა ლორენცოსთან საკანში მისი გმირი სასოწარკვეთისა და სულიერი ტკივილისაგან იატაკზე ვორავს: „ჩასუქებულმა მოხუცმა გაბედა ამგვარი რამ და ეს არ ყოფილა სასაცილო, ვინაიდან როლის შინაგანი ნახატისათვის, საინტერესოდ შიგნებული ფსიქოლოგიური ხაზისათვის ასე იყო საჭირო“. „ჩვენთვის ნათელი იყო მისი მშვენიერი ჩანაფიქრი, ვტკბებოდით და თანაუგრძნობდით რომეოს“³, — წერდა სტანისლავსკი.

აღსანიშნავია, რომ იოზეფ კაინცის რომეო, რომელიც მსახიობმა ჯერ კიდევ ახალგაზრდობისას განასახიერა, მაყურებელმა საკმაოდ ცივად მიიღო. მაგრამ როდესაც მან ეს როლი 40 წლისამ ითამაშა — თავისი ნიჭისა და სცენური ოსტატობის აღმაფრენის პერიოდში, — თანამედროვეთა მოწმობით მისი შესრულება აღქმული იყო ხელოვნების უმაღლეს ქმნილებად, რომელიც, სამწუხაროდ, შეუძლებელია მუზეუმში მოათავსო ბოტიჩელის „გაზაფხულის“ მსგავსად“⁴.

გასული საუკუნის 80-იან წლებში ლონდონის თეატრ ლიცეუმში, რომეოს როლს ასრულებდა ორმოცდაათი წლის ჰენრი ირვინგი, ხოლო ჯულიეტას — ორმოცი წლის ელენ ტერი.

ამ როლზე მუშაობისას დიდი ინგლისელი მსახიობი ქალი თვლიდა, რომ არც თუ ისე ახალგაზრდაა, მაგრამ მას ვე დროს არა იმდენად დაბრძნებულნი, რათა ჯულიეტა ითამაშოს.⁵ ხოლო უკვე 60 წლის ასაკში იგი აღიარებდა, რომ სწორედ ახლა, რაც დიდი ხნის მანძილზე არ უთამაშია ეს როლი, მას უკეთ ესმის ჯულიეტასი, ვიდრე მაშინ... და ბოლოსდაბოლოს ახლა უკვე იცის როგორ უნდა ითამაშოს ჯულიეტა.⁶ ჰენრი ირვინგის რომეოს არ ზედა წილად ისეთივე უსიტყვო წარმატება, როგორც ტერის ჯულიეტას, მაგრამ მისი მისამართითაც მეტად სახარბიელო შეფასებები გამოითქვა. ინგლისის ერთ-ერთი წამყვანი კრიტიკოსი ფრანკფურტ მური მის მიერ შექმნილ სახეს აღსარებას უწოდებდა... „იგი აღსავსეა ძალითა და ორიგინალობით“, — აღნიშნავდა მური ელენ ტერისადმი წერილში.⁷

„გრძნობათა სიღრმით“, ემოციურა და აზრობრივი ნიუანსების მრავალსახეობებით აღფრთოვანებული მაყურებლის მიერ მსახიობთა ასაკის ამგვარი იგნორირება ზოგჯერ აშკარა კუროსების მიზეზიც ხდებოდა. თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში ფრანკო ძეფირელი მოგვითხრობს ჯულიეტას შემსრულებელი მსახიობის შესახებ, რომელმაც სცენაზე დაკარგა კბილის პროტეზი, მაგრამ ეს არავის შეუმჩნევია, — მაყურებელი ესოდენ გაიტაცა შექსპირულმა ტექსტმა.⁸

რომეოსა და ჯულიეტას როლების შემსრულებელი დიდი მსახიობები, მაყურებელს, უპირველეს ყოვლისა, „როლის სულის“ გამოხატვით შეძრავდნენ ხოლმე. მათ ცნობიერებაში, ისევე როგორც მაყურებელთა ცნობიერებაში, პიესის საზღვრები წარმოღვენილი იყო ასწლეულებით, მარადიულობით, ყოფიერების განუსაზღვრელი სივრცით, სადაც „საზიზღრობისა და ბოროტების“ გვერდით სუფევდა ის სილამაზე, ის სიყვარული და სიკეთე, რომლის დანიშნულებაა — აღადგინოს სამყაროს დროებით დარღვეული ჰარმონია. და რა მნიშვნელობა შეიძლებოდა ჰქონოდა მსახიობის გარეგნულ იერს, თუკი მისი თამაში სწორედ „შექსპირისეული ტექ-

სტისადმი“ წაყენებულ ამ მოთხოვნებს პასუხობდა.

პიესის ტრაგიკული არსის ეს „ზედროულობა“ ყველაზე ზუსტად, ალბათ, თაიროვმა გამოხატა თავის ექსპლიკაციაში, რომელსაც, მისი ღრმა რწმენით, პიესის პრობლემატიკა XX საუკუნის მაყურებლის ცნობიერებასთან უნდა მიეახლოვებინა. „რომეო და ჯულიეტა“, — ამბობდა რეჟისორი, — შეყვარებულთა მარადიული სახეებია, ისეთივე მარადიული, როგორც ღუშინატა და საკუნტალა, ტრისტანი და იზოლდა — სიყვარულის ორი გმირი, მსხვერპლად შეწირულნი მის მარადიულ სტიქიას, ... დაუოკებელსა და კატასტროფულს, ყოველისმომცველსა და მრავალწახნაგოვანს.“⁵ ამ დებულებით თაიროვი საესეებით ეხმიანება წარსულის დიდ მსახიობებს, რომელთა თამაშში, პასტერნაკის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, „ცალკეული ნიშნის ამწუთიერობა და მოკვდაობა განიბნეოდა მისი ზოგადი არსის მარადიულობაში.“¹⁰

მაგრამ იმ დროისათვის, როდესაც თაიროვი განახორციელებს „რომეოსა და ჯულიეტას“ დადგმას, კაცობრიობის რწმენა ცხოვრების სულიერ ფასეულობათა ურყეობასა და გამარჯვებაში საგრძნობ გადაფასებას განიცდიდა.

„საზიზღრობებისა და ბოროტების“ სამყარო, ურთიერთშუღლში მოპაექრე ვერონელი დიდგვაროვნებისა და მათ გარემომცველთა სახეებში რომ იყო ხორცშესხმული, ახლა უფრო შემზარავ კონკრეტულობას იძენს.

პირველმა მსოფლიო ომმა, მისმა მომდევნო სოციალურმა ქარტეხილებმა პრაქტიკულად დაადასტურა ზიგმუნდ ფროიდის დასკვნები ადამიანის აგრესიულობაზე, როგორც ადამიანური ქცევისა და საზოგადოებრივი მექანიზმის ერთ-ერთ მთავარ მამოძრავებელზე, აგრეთვე ისეთი სოციალური მოვლენების გარდუვალობასა და მარადიულობაზე, როგორცაა უთანასწორობა და ომი, რომელთა საფუძველს სწორედაც ადამიანის ბიოფსიქოლოგიის თავისებურება წარმოადგენს.

გერტრუდა სტიანი „დაკარგული თა-

ობის“ ცნებას სწორედ იმ ილუზიებისა და რწმენისაგან განმარცხული ახალგაზრდობის მისამართით იყენებს, რომელთაც „მსოფლიო ომის“ ქარ-ცეცხლში გამოიარეს და ძალზე ადრე გააცნობიერეს ადამიანის უსუსურობა ომის წინაშე; ომისა, რომელმაც გლობალური მასშტაბები შეხდინა ისეთ ცნებებს, როგორცაა შუღლი და სიძულვილი, და რა გასაკვირია, რომ სწორედ ომის შემდეგ იქმნება ოსვალდ შპენგლერის უსაზღვრო უიმედობით განმსჭვალული „ევროპის დაისიც“ და „საბრალო შეყვარებულთა ამბის“ ახალი ლიტერატურული ვერსიებიც, უკვე იმ რეალიების საფუძველზე, რომელთა არსი სრულიად გამორიცხავდა ფინალში ყოველისშემრიგებელი გონიერი საწყისის—შექსპირისეული ვერონას ჰერცოგის მაგვარი ახალი მოდიფიკაციის გამოჩენას. სამყარო, რომელმაც პირი შეკრა რ. როლანის, ე. მ. რემარკის, ე. ჰემინგუეის გმირების წინააღმდეგ, ანდა ადამიანის სულების ტოტალური დამონების სისტემა, რომლის მსხვერპლად და განუყრელ ნაწილაკებად იქცევიან ე. ზამიატინის რომანის „ჩვენ“ გმირები, — გაცილებით უფრო შემზარავია კლანური ცრურწმენებისა და საგვარეულო შურისგების სენით შეპყრობილ ფეოდალურ ვერონაზე.

ჰემინგუეის „მშვიდობით იარაღი“-ს გმირებს ამის თაობაზე არავითარი ილუზიები აღარ გააჩნიათ. მარტოობისა და განწირულობის შეგნება თავიდანვე აღაკისპებს მათ. „მე და შენ ხომ ორნი ვართ დანარჩენების წინააღმდეგ, — ამბობს ქეთრინ ბარკლი, — ჩვენს შორის რომ ჩადგეს ვინმე, ჩვენ დავიღუპებით, ისინი დავეპყრობენ“. გააფთრებული მერკსციო სიკვდილის წინ შავ ჭირს მოუხმობდა მათ დასასჯელად, ვისი შუღლიც მისი დაღუპვის მიზეზად იქცა. ჰემინგუეის რომანში მის „ორეულს“ — არმიის საროსკიპოში ათამანგით დაავადებულ ნაღვლიან ირონისტ რინალდოს კი უკვე თავისი ზვედრი საესეებით კანონზომიერად და ბუნებრივად ეხახება, „ესეა ხომ მთელი სამყაროც“. — ჩქარედ აღნიშნავს იგი „სეპარატული ზავი“, რომელსაც ერთპიროვნულად დადებს რომან-

ას მძაფარი გმირი, რათა გაექცეს სამყაროს სისასტიკეს, ვერ იხსნის მის სიყვარულს ტრაგიკული ხვედრისაგან. „სამყარო ყველას უტეხავს ქელს, — წერს ჰემინგუეი, — და ამის შემდეგ ბევრს მხოლოდ უფრო მაგარი ხერხემალი უხდება. მაგრამ მათ, ვისაც არ სურს გატყდეს, იგი კლავს. კლავს ყველაზე კეთილებსა და ყველაზე ფაქიზებს, კლავს ყველაზე მამაკებს — განურჩევლად. მაგრამ თუ შენ არც ერთი ხარ, არც მეორე და არც მესამე, შეგიძლია დარწმუნებული იყო, რომ შენც მოგკლავენ, მხოლოდ აჩქარების გარეშე.“

ჯონ გილგუდის მიერ 20-30-იან წლებში განსაზიერებულ შექსპირისეულ გმირთა სახეებში ნათლად იკვეთება ომის შემდგომი ინგლისის „დაკარგული თაობის“ თვისებები. „თავის, რიჩარდ II-ს მან შთაბერა ხელოვანის სწული, — მხატვრის, რომელიც მახინჯ, უსულგულო სამყაროში ცხოვრებისათვისაა განწირული“. მისა ჰამლეტი „ბრაზის აფეთქება იყო, ამბობი, რომელშიც ცხადად გაისმოდა 20-იანი წლების „განრისხებული ახალგაზრდას“ პროტესტი.“

20-იანი წლების ბოლოს „კარტელის“ ერაერთი წევრის გასტონ ბატის მიერ დადგმულ „ჰამლეტში“ „საუკუნეთა სიღრმიდან სცენაზე გამოდიოდა ყმაწვილა კაცი, რომელიც განიცდიდა თავისი დროის დრამას; განიცდიდა და, ამავდროულად, სვამდა იმ შეკითხვებს, რომლებიც მსოფლიო ომის გამოცდილების მქონე ახალგაზრდობას აწვალავდა.“¹²

„გაბოროტებული, ყველაფერში დაქვეებული, წარსულის ლოგებისა და რწმენათა უარყოფელი ახალგაზრდა, რომელმაც ვერ ჰპოვა დადებითი იდეალი“ — ასეთად თამაშობდა „ჰამლეტს“ ბატის თანამოაზრე ჟორჟ ფითოვეი და ამასთან მის მიერ დადგმული სპექტაკლის პირობით სცენურ გაფორმებაში განსაკუთრებით უსვამდა ხაზს პირქუშ განწყობას, ჰამლეტის გარემომცველი სამყაროს მტრულ გაუცხოებას და ამავე დროს, მის ყოვლისშემოცველ ძალაუფლებას.¹³

20-იან წლებში პირველად იყო გაწეული შექსპირული სპექტაკლის „გარეგნული“ გათანამედროვების მიცდენა. ლონდონის თეატრ „კინგსუეიში“ ბ. ჯეკსონისა და გ. ეილიფის მიერ დადგმულ სპექტაკლში, კრიტიკოსთა აღწერით, „ხავერდის უფლისწული“ „სცენაზე სპორტულ კოსტიუმსა და გოლფეზში გამოდიოდა... ჰოლონიუსი — ფრაკში, ხოლო აჩრდილი — გენერლის მუნდირში. დიდებულები ბრიჯს თამაშობდნენ, სოდიან ვისკის სვამდნენ. სცენის სიღრმიდან ავტომანქანების ხმა ისმოდა...“¹⁴

და ამავე დროს ამ ულტრათანამედროვე ჰამლეტისათვის უცხო იყო „მზიარული ოციანი წლების“ სამყარო, რომელიც ომის დავიწყებას ცდილობდა. „მას ამოძრავებდა შურისგება გაზის ეერიში უაზროდ დაღუპული, მოტყუებული და გაყიდული ადამიანების გამო. ამიტომაც შურისძიების თემას განსაკუთრებული ადგილი ეკავა სპექტაკლში“¹⁵ — აღნიშნავს ა. ბარტამევიჩი.

ჯონ გილგუდის ჰამლეტი ოცდახუთი წლისა იყო. ასეთივე ახალგაზრდა გახლდათ კოლინ კეიტ-ჯონსტონის ჰამლეტი ბ. ჯეკსონისა და გ. ეილიფის სპექტაკლში და ორივე, მხატვრული სახეების გარეგნული ნახაზისაგან დამოუკიდებლად, თავისი თაობის ტკივილსა და იმედგაცრუებას გამოხატავდა. იმ თაობისა, რომელმაც საკუთარ თავზე განიცადა ახალგაზრდული იდეალების მსხვერვეის მთელი სიმძიმე. თითოეული მათგანისაგან სავსებით ბუნებრივად გაიფურეებდა ჰემინგუეის რომანის გმირის, მათივე თანატოლის, ლეიტენანტ ჰენრის სიტყვები: „აი, რითი მთავრდება ყველაფერი. სიკვდილით. არც კი იცი, რისთვისაა ეს ყველაფერი. ვერ ასწრებ ამის გაგებას. უბრალოდ გადაგისვრიან ცხოვრებაში, ავიხსნიან წესებს და როგორც კი გამოგიჭერენ — მოგკლავენ. ან როგორც აიმოს სულაც არაფრის გულისთვის მოგკლავენ, ან სთამანგს შეგყრიან რინალდოსავით. მაგრამ ადრე თუ გვიან, შენც მოგიღებენ ბოლოს... იჯექი, ელოდე და მოგკლავენ...“

ამდენად რციან წლებში ახალგაზრდობის განწყობილების გამომხატველ შექსპირულ გმირად, რომელმაც საკუთარი გამოცდილების საფუძველზე გაიაზრა, რომ „სამყარო — საპყრობილეა“ და გააცნობიერა ამ ცნების მთელი საშინელება, კვლავ პამლეტი რჩება.

შეიძლება აიქვას, რომ ამ სახეს აქამდე არასოდეს არ გაუძლია „მარადიულობაზე“ ასეთი გამოცდისათვის, როგორც იმ წლებში და სხვა შექსპირული პერსონაჟი ძნელად თუ შეედრებოდა მას იმ სიზუსტეში, რომლითაც მისი სიტყვები, აზრები და შეგრძნებები აღწევდნენ ადამიანთა სულებში. იმ ადამიანთა, რომელთა „ზნეობრივი ყრმობა“ დაემთხვა „ბელ ეპოკ“-ს — მეოცე საუკუნის დასაწყისის მშვენიერ ეპოქას, სულიერების აქამდე არნახულ აყვავებას, მომავალი ყოფიერების სიმტკიცესა და შეურყევლობას რომ პირდებოდა.

იმის შესახებ, თუ როგორ აღიქვა რუსეთის ინტელიგენციამ მ. ჩეხოვის პამლეტი (1924 წ.), მოწმობს გამოთქმა ხ. ხერსონსკისა და პ. მარკოვის სტატიიდან: „სპექტაკლი გამსჭვალულია სამყაროს ნგრევის შეგრძნებით“. არანაკლებ მეტყველია ამ ფრაზაზე ოფიციალური კრიტიკოსის ვ. ბლიუმის რეაქცია: „მარქსისტმა უნდა იცოდეს: ისტორიული პოზიციებიდან ჩამოგდებული კლასის იდეოლოგებს ყოველთვის ეჩვენებათ, რომ დედამიწა ორად გაიბო“¹⁵.

რომეოსა და ჯულიეტას ჟამი — ასახონ თავიანთი თანატოლების ტრაგედია — ჯერ არ დამდგარა. თაიროვისათვის ისინი „მარადიული მიჯნურები“ არიან და თუმცა იგი ცდილობს პიესა მეოცე საუკუნის ადამიანთა ცნობიერებას აზიაროს, მიუხედავად ამისა ჯერ კიდევ არ ისახავს მიზნად თანამედროვეობაში მიმდინარე პრობლემებს დაუკავშიროს პიესა, რასაც იგი რამდენიმე წლის შემდეგ განახორციელებს, მიმართავს რა მეორე შექსპირულ ტრაგედიას „ანტონიოს და კლეოპატრას“ (სპექტაკლი „ეგვიპტის დამეები“). პირიქით, მთელი მისი ძალისხმევა იმისკენაა მიმართული, რომ სრულიად მოსწყვიტოს პიესა მის სოციალურ, ფსიქოლოგიურსა და ყოფით

საფუძველებს („განა შეიძლება... X X საუკუნის ადამიანის ცნობიერებაში აღიქვას... თითქოს რომეოსა და...“). მხოლოდ იმ მიზეზით არ შეეძლოთ თავისუფლად და ხალხით ჰყვარებოდათ ერთმანეთი, რომ მამა კაპულეტი და მამა მონტეჯი ერთმანეთს ემტერებოდნენ“¹⁷. რათა შექმნას „ტრაგიკული სკეტჩი“, რომელშიც ანტაგონისტური ძალები წინააღმდეგობათა „მაქსიმუმად“ წარმოგვიდგებოდნენ და მათი გადალახვისას რაც შეიძლება მეტი სისავსით გამოვლინდებოდა რომეოსა და ჯულიეტას გრძნობათა მრავალწახნაგოვანი ბუნება.

სპექტაკლის ხაზგასმულმა ანტიისტორიზმმა ცნობილი შექსპიროლოგის მ. მოროზოვის მძაფრი საყვედური გამოიწვია. თაიროვის დადგმა, რომელსაც რევოლუციამდელი ესთეტიზმის გადმონაშთი უწოდა, მან „დრამატურგიული აზრის დამახინჯებად“ აღიქვა, რამეთუ სპექტაკლში, მისი აზრით, ძალიანად ამოგდებული იყო გმირების დაღუპვის უმთავრესი მიზეზი — ფეოდალური შუღლის მოტივი, — და მათი სიკვდილი მხოლოდ „ბრმა შემთხვევითობის“ შედეგად იყო წარმოდგენილი. „სამგლოვიარო ფინალი, — ვკითხულობთ მის სტატიაში, — მხოლოდ ბედისწერის ყოველისშემძლეობაში გვარწმუნებდა“¹⁸.

30-იანი წლების დასაწყისში კ. მარჯანიშვილმაც მიზნად დაისახა მიეახლოვებინა „რომეო და ჯულიეტა“ მეოცე საუკუნის ადამიანის ცნობიერებისათვის, მაგრამ პიესის თანამედროვე გააზრებისადმი მისი დამოკიდებულება მკვეთრად ემიჯნებოდა თაიროვისას. თუკი მისეული რეჟისორული მონტაჟის¹⁹ მიხედვით ვიმსჯელებთ, მარჯანიშვილის ნოვაციები არამც და არამც არ უკავშირდებოდა არც პიესის ჟანრბრივ ცვლილებას (პიესა გადაწყვეტილი ჰქონდა, როგორც ტრაგედია), არც მთავარი გმირების სახეების გათანამედროვეობას (მარჯანიშვილისთვის — ისევე როგორც თაიროვისათვის, ისინი „მარადიული შეყვარებულები“ არიან). პიესის კუპიურები, ტექსტის გადაადგილება, ჩანართები და განმარტებანი მოწმობს,

რომ რეჟისორის მთავარ ამოცანას შე-
ადგენდა გმირებსა და მათ გარემოცვას
შორის ტრაგიკული კონფლიქტის წარ-
მოჩენა მთელი მისი სიმწვავით და ამი-
სათვის სწორედ იმ ვერონას სცენური
სახის შექმნა, რომელშიც შესაძლებე-
ლია ერთდროულად აღმოცენდეს რომე-
ოსა და ჯულიეტას ნორჩი, სუფთა
გრძნობაც და მათი მშობლების დაუო-
კებელი შუღლიც. თაიროვისაგან გან-
სხვავებით, მარჯანიშვილისათვის ტრა-
გედიის „მტრული ძალები“ არ არიან
მხოლოდლა შეყვარებულთა ურთიერთ-
სწრაფვის გზაზე აღმართული ე. წ. „თე-
ატრალური შლაგბუმები“. როგორც
ჩანს, რეჟისორი ერთ-ერთ მთავარ ამო-
ცანად ისახავდა ამ სამყაროს დეტალურ
დახასიათებას, მისი „საფუძვლების“
სიმტკიცისა და შეურყევლობის დემონ-
სტრირებას, მის არეალში მოხვედრილ
აღამიანთა ბედზე, მოვლენათა მდინარე-
ბაზე მისი ზეგავლენის ძალის გამოაშ-
კარავებას. მარჯანიშვილს განზრახუ-
ლი ჰქონდა ვერონაში გამეფებული ატ-
მოსფეროს არსი თავიდანვე საგრძნობი
გაეხადა. სპექტაკლი უნდა დაწყებული-
ყო არა პროლოგით, რომელშიც ქორო
პიესის შინაარს გადმოგვეცემს, არამედ
კაპულეტის მსახურების – სამსონისა
და გრეგორის გამოჩენით, რომლებიც
მორიგი აყალმყალის საბაბს ეძებენ.
რეჟისორის ჩანაფიქრით მაყურებელს
მათში უნდა ეხილა პირწაყარდნილი ავ-
აზაკები და მოძალადენი – ჭეშმარიტი
წარმომადგენლები იმ გარემოსი, რომე-
ლმაც წარმოშვა ისინი. თუკი შექსპი-
რის მიხედვით ჩხუბის წამოწყებამდე
მსახურებს შორის იმართება ბაასი, რო-
მელიც ცხადყოფს მათ სილაჩრეს, ბაქი-
აობისადმი მიდრეკილებას, მარჯანიშ-
ვილისეული მონტაჟის მიხედვით ეს ად-
ამიანები არ საჭიროებენ ერთმანეთის
შეგუღლიანებასა და წაქეზებას. მათი გა-
მოჩენის მიზანი თავიდანვე ნათელია და
დაწერილებით კომენტარს არ საჭირო-
ებს. მსახურები თავიანთ ბატონებს „თა-
მაშობენ“. მათი დიალოგებიდან მარჯა-
ნიშვილმა მხოლოდ ნაწილი დატოვა,
სადაც მსახურები ეძებენ საბაბს, რომე-

ლიც მოწინააღმდეგეს აიძულებს პირ-
ველმა აღმართოს მახვილი.
ნიშანდობლივია, რომ ამ „მონტაჟი-
ჟის“ მიხედვით მონტაჟი და კაპულეტი
პირველ სცენაში არ ჩნდებიან. აქ შესა-
ძლოა გავიხსენოთ, რომ „რიჩარდ III“
-ის სცენური ვარიანტის დამუშავებისას
პიესის პირველი სცენები რეჟისორმა
თავისებურად გადაადგილა: ამოიღო რი-
ჩარდის მონოლოგი, სადაც იგი მაყურე-
ბლის წინაშე „წარსდგება“, და ამით გა-
ნიზრახა „ემზილებინა“ თანამიმდევრუ-
ლი სცენური „თხრობის“ გზით მეფის
ქმედებანი, მის მიერ ჩადენილი დანაშა-
ულებანი. ასევე „რომეო და ჯულიეტას“
სცენურ ვარიანტში ვერონის ტრაგედი-
ის მთავარ დამნაშავეთა გამოჩენას წინ
უსწრებს სცენები, რომლებშიც ნათელ
გამოხატულებას პოვებს მათი საქმენი.
აქედან გამომდინარე ვერონის მთა-
ვრის რისხვა და აღშფოთება ახალ მნი-
შენელობას იძენს. პირდაპირ ადრესა-
ტებს მოკლებული იგი სიცარიელისად-
მია მიმართული, და ამაში სიმბოლიზე-
ბულია ვერონის უმაღლესი ხელისუფ-
ლების უსუსურობა, მისი უუნარობა,
რაიმე შესცვალოს ქალაქის ცხოვრება-
ში.
„მონტაჟში“ თვით რომეოც თავიდან
სავსებით ბუნებრივად ეწერება მის გა-
რემომცველ სამყაროში. იგი მოულოდ-
ნელად ჩნდება, მეგობრებისა და ნათესა-
ვების დიალოგებში წინასწარი წარდგე-
ნის გარეშე. უფრო მეტიც, რომეოს გა-
მოჩენამდე მის შესახებ ნათქვამი ერთ-
ადერთი ფრაზა თვით რეჟისორის მიე-
ჩაა ჩაწერილი ტექსტში და სრულები-
თაც არ ადასტურებს მთავარი გმირის
მშვიდობისმოყვრულ განწყობას. ეს
ფრაზა მერკუციოს უნდა წარმოეთქვა
და იგი ასე უღერს: „სად არის რომეო,
აქ ჩხუბია და ის არ არის!“
როგორც ჩანს, რეჟისორს სურდა
მაყურებელს რომეოს სახეში დაენახა
აღამიანი, რომელიც ისევეა შესისხლ-
ხორციებული ამ გარემოს, როგორც ტი-
ბალტი და მერკუციო, რაც შემდგომში,
ალბათ, უფრო ნათლად გამოავლენდა
მისი გრძნობის კეთილშობილურ ზეგა-
ვლენას: გრძნობისა, რომელმაც არა

მხოლოდ ამაღლა იგი გარემომცველ სინამდვილეზე, არამედ აიძულა ამხედრებულიყო მის წინააღმდეგ.

ვერონას სცენური იერის შექმნაში რეჟისორი განსაკუთრებულ ადგილს უთმობდა კაპულეტის. ტრაგედიის ამ პერსონაჟის ბოროტსულობა, თვალთმაქცობა, ზნეობრივი სიბეცე რეჟისორის მიერ განსაკუთრებით მკაფიოდ იყო გამოაშკარავებული. ასე, მაგალითად, მეჯლისის სცენაში, როდესაც იგი ამოშმინებს ტიბალტს, ეუბნება: „(ჯერ) არ მსურს, რომ ჩემს სახლში მას აწყენინონ“-ო.

სიტყვა „ჯერ“ (ПОКА) ტექსტში მარჯანიშვილის მიერაა ჩასმული, რითაც მან განსაზღვრა ამ „თხოვნის“ ინტონაციური და აზრობრივი ელფერი, გამოავლინა ის სოციალური „საფრთხე“, რომელიც იმალება ვერონის ერთ-ერთი კლანის მამამთავარში, გამოაშკარავა მისი უნარი, ოსტატურად შენიღბოს თავისი ნამდვილი სახე მოჩვენებითი „რესპექტაბელობის“ ნიღაბქვეშ.

მონტაჟის მიხედვით რეჟისორის ზნეობრივი პოზიცია ყველაზე ნათლად სპექტაკლის ფინალური სცენის გადაწყვეტისას იხსნება.

სავარაუდოა, რომ სპექტაკლი ორ მტრულ ოჯახს შორის ზავით კი არ უნდა დამთავრებულიყო, არამედ ესკალას მონოლოგში მათი სახალხო გაიციხვით: მათ ეღებოდათ მძიმე ბრალდებად შეყვარებულთა დაღუპვა და ასეთ გადაწყვეტაში თითქოს უარყოფილი იყო შემრიგებლური ფინალით ამ ტვირთის „შემსუბუქების“ ყოველგვარი შესაძლებლობა.

* * *

„მე მსურს ტრაგედიის დასაწყისშივე ვაჩვენო ამბოხებით მოცული, სიძულვილის ძალით ორ მტრულ ბანაკად გაყოფილი ვერონა. საჭიროა, რომ რომეოსა და ჯულიეტას სიყვარული ჭეშმარიტად ტრაგიკული ჩანდეს“, - წერდა ჟორჟ ფითოევი 1923 წლის ზაფხულში თავის ძველ მეგობარსა და მეცენატს ჟაკ ებერტოს.²⁰

თავისი ჩანაფიქრის ხორცშესხმა მან მხოლოდ 14 წლის შემდეგ შესძლო.

50 წლის ასაკში მის მიერ შესრულებული რომეო „საუკუნის ყველა საუკეთესო“ შეძრწუნებელი ადამიანი იყო. „ლუდმილა ფითოევას ჯულიეტას სახეზეც აღიბეჭდებოდა ტანჯვის ანარეკლი, საკუთარი ხვედრის წინათგრძნობა. „ეს იყო ჯულიეტა, რომელსაც უკვე ნანახი ჰქონდა, თუ როგორ თამაშობენ ნორას“, - წერდა მასზე ანიუტა ფითოევა წიგნში - „ლუდმილა - დედაჩემი“ რომეოსა და ჯულიეტასთან ერთად „სპექტაკლის მთავარი მოქმედი პირი ხდებოდა ვერონა. სწორედ იგი ასრულებდა ყველაზე ქმედით როლს რეჟისორის საერთო ჩანაფიქრის გახსნაში - „ეჩვენებინა სიყვარულის, დიადი სიყვარულის, ადამიანურობის დაღუპვა სამყაროს დამანგრეველი, დანაშაულებრივი შუღლის მიერ; სამყაროსი, რომელშიც მკვლელობა ნორმად ქცეულა“.²¹

წარმოიდგენდა კი ფითოევი, რამდენად წინაწარმეტყველურად გაიფლერებდა ეს მისი ჩანაფიქრი ახალი ათწლეულის დამდეგს, ისევე როგორც იმ გაქანებასა და მასშტაბებს, რომელსაც ამ ათწლეულში შეიძენდა „სამყაროს დამანგრეველი“, „დანაშაულებრივი შუღლის“ ცნება.

და კვლავ ლიტერატურისა და თეატრის ერთ-ერთ ყველაზე საშინელ ბრალდებად სამყაროსადმი, რომელშიც „მკვლელობა იქცა ნორმად“, სიყვარულის დაღუპვის თემა ხდება. „რომეო, ჯულიეტა და წყვილიაი“ უწოდა თავის მოთხრობას იან ოტჩენაშეკმა, რამეთუ პავლეხა და ებრაელი ესთერის სიყვარული ისეთივე ძალითა და სულიერებითაა აღსავსე, როგორც შექსპირისეული ტრაგედიის გმირების. მათი ვერონა - ომია, ოკუპირებული ქალაქი, სადაც ყოველდღე გამოაკრავენ დახვრეტილთა სიებს. ესთერის შეფარება სახლში, სადაც ათეულობით მოსახლეა, სადაც ადამიანები ერთმანეთს ვერ დაემალებიან, საკუთარი თავის, ახლობლებისა და ნათესავების საფრთხეში ჩაგდებას ნიშნავს. მაგრამ პავლე თავგანწირვით იბრძვის თავისი სიყვარულისთვის, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, ესწრაფვის გამოგლიჯოს იგი წყვილიად; მაგრამ წყვილიაი

ქალკარი აღმოჩნდება — ესთერი ილუპება...

„საბრალლო შეყვარებულთა“ შესახებ „სვედიანი ამბის“ თემაზე მრავალრიცხოვანი ვარიაციები იმის დასტურია, თუ რაოდენ მრავალსაზოვანია ვერონა. მის ფატალურ დამლუპველ ძალას შეუძლია გამოვლენა არა მხოლოდ ომის ექსტრემალურ სიტუაციებში, როდესაც ბოროტებისა და ძალადობის მსხვერპლა მილიონობით ადამიანი შეიქმნება; იგი ჩაუღებელია ადამიანური ყოფიერების ყოველდღიურობაშიც, სულიერ სიჩლუნგში, გულგრილობაში, ობივატელური არსებობის უსულგულობაში ადამიანთა უუნარობაში, — გაუგონ ერთმანეთს. ჟ. ანუისათვის ამ თემის გახსნის სიუჟეტურ საფუძვლად იქცა ორფეოსის მითი — სიკვდილისაგან გამოსხნილი და კვლავ დაკარგული სიყვარულის შესახებ.

ანუის პიესის „ეკრიდიკეს“ გმირების სიყვარული აღმოცენდება და ილუპება ანტიური სამყაროს „დასრულებულ რეალობაში“. სადგურისპირა რესტორნის შევილინე ორფეოსისა და მისი შეყვარებულისათვის სიყვარული ყოფიერების უხამსობისა და ჭუჭყისაგან ერთადერთი თავშესაფარია. ორფეოსს ეჭვი არ ეპარება ეკრიდიკეს კრისტალურ სიწმინდეში, მაგრამ მისი წარსული, — წარსული პროვინციის მსახიობისა, რომელიც იძულებულია შეეგუოს საცოდავ არსებობას უიღბლო დედისა და მისი მუდამჟამ ცვალებადი საყვარლების საზოგადოებაში, — სასტიკად ამსხვერვეს ორფეოსის ილუზიებს. იგი სტოვებს ეკრიდიკეს და იგი სასოწარკვეთილი ვარდება ავტობუსის ბორბლებქვეშ. სიკვდილის მოციქული — კომიკოიაჟერი ანრი პირდება სატრფოს დაბრუნებას, თუკი იგი ეკრიდიკეს აღარასოდეს არ ვახსენებს წარსულს. მაგრამ კვლავ შეზღვევა რა ეკრიდიკეს, ორფეოსი ტეხს პირობას და ახლა უკვე სამუდამოდ კარგავს მას. ახლა მხოლოდ სიკვდილს შეუძლია მათი შეერთება. „სიყვარული მშვენიერია. მხოლოდ იგი ქმნის ჭეშმარიტ ატმოსფეროს სიყვარულისთვის“ — ამბობს ბატონი ანრი და ორფეოსი ირჩევს სიკვდილს.

სიკვდილი — თავისუფლების პოეტუ-

რი სახება ანუის შემოქმედებაში მარტოდენ ანტიური სამყაროს „დასრულებული რეალობის“ ჩარჩოებში აღმოცენდება. იმავე აზრს შეიცავს 1946 წელს დაწერილი პიესა „რომეო და ჟანეტ“. სიყვარულის განწირულობის თემა სათაურშივეა გაცხადებული.

XX საუკუნის შუაწლებში „სიყვარულის ამბავის“ დაკავშირება ორი ახალგაზრდა ვერონელის ტრაგიკულ ბედთან უნივერსალური სიტუაციის ხასიათს იძენს და ადასტურებს სიყვარულსა და ცხოვრებას შორის არსებული კონფლიქტის მარადიულობას. ცხოვრება, რომელსაც ირჩევს ჟ. ანუი ფრედერიკისა და ჟანეტის სიყვარულის ფონად, ურთიერთსიმულელინისა და მუხანათობის სულით გაჟღენთილ ვერონაზე ნაკლებად დამლუპველი როდია. ეს ცხოვრება მომაკვდინებელია, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ჩვეულებრიობით, რომლის წინააღმდეგაც ილაშქრებს მემამბოხე ჟანეტი. მას არ სურს შეურიგდეს წინასწარ დაგეგმილი ყოფის სიცარიელეს. „ანუის პიესებში, — წერს ზინგერმანი, — პერსონაჟები იყოფიან მაქსიმალისტ-რომანტიკოსებად, რომლებიც მოწოდებულნი არიან თავისუფლებისაკენ შეუდრეკელი სწრაფვა განახორციელონ და ჩვეულებრივი ცხოვრებისათვის განწირულ კომპრომისულ ადამიანებად. მთავარი გამყოფი ხაზი გაივლის... მათ შორის, ვინც საზოგადოებას უთხრა „ღიპ“ და ვინც თქვა „არა“.²²

ამ პიესაში²³ თანხმობას საზოგადოებას უცხადებენ უფროსი თაობის წარმომადგენლები, ეს ის ადამიანები არიან, რომლებმაც ომი გადაიტანეს, შესძლეს სიცოცხლის შენარჩუნება და არ გააჩინათ ცხოვრებისადმი დიდი მოთხოვნილებები, ელოლიავებიან იმ პატარა სიამოვნებებს, რომლებსაც ზოგჯერ თავაზობს მათ სინამდვილე. ყველაფერი ეს განსაკუთრებული სიცხადით ვლინდება ჟანეტის მამის სახეში. იგი ისევე როგორც ორფეოსის მამა „ეკრიდიკეში“, უკიდურესად ეგოისტი ადამიანია. შვილთა ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენები არაფრით არ შეეხება მის გულს. ამასთან იგი არ არის მოკლებული თა-

კისებურ მომხიბვლელობას. მისი უშრუ-
ტი ოპტიმიზმი, გარემომცველთა აზრი-
სადმი სრული გულგრილობა რაღაც სი-
მატიის მაგვარსაც კი აღძრავს მის მი-
მართ, მაგრამ არსებითად — იგი ყვე-
ლაზე ჩვეულებრივი „საშუალო“ ადამი-
ანია, რომლისთვისაც უმთავრესია
არაფერი შეიცვალოს ცხოვრებაში, რა-
თა მან საშუალოდ შეინარჩუნოს არსე-
ბობის ჩვეული წესი: იცხოვროს სხვის
ხარჯზე, იაროს ბისტროში, იფიქროს
მხოლოდ, სასიამოვნო თემებზე.

„უფროსების“ ამ სამყაროს, რომე-
ლიც ცხოვრებასთან სრულ თანხმობას
გულისხმობს, თავისებურად მიეკუთვნე-
ბიან თვით ფრედერიკი და მისი საყო-
ლუ ჯულია. მათი ოცნებები და მიზნები
ადვილად მისაღწევია: გქონდეს შენი
სახლი და ბაღი, გააჩინო ბავშვები,
ბეჯითად იშრომო, ღირსეულად უზრუ-
ნველყო სიბერე. ჟანეტთან შეხვედრა
კი, მოულოდნელად მოზღვავებული სი-
ყვარული — დაუოკებელი, ბრმა, ყოვ-
ლისმიტვებელი (რამეთუ ორფეოსი-
საგან განსხვავებით ჟანეტის წარსული
ტვირთად არ აწევბა ფრედერიკს), —
მის სამომავლო გეგმებში არაფერს არ
ცვლის. იმ სახლში, რომლის აგებაც
მას სურს, იმ ბაღში, რომელსაც იგი გა-
აშენებს ყველაფრის მმართველი ამჯე-
რად მისი საყვარელი მეუღლე იქნება.
მაგრამ ჟანეტი სხვა რჯულის ადამი-
ანებს მიეკუთვნება: ამ სახეში ანუი აგრ-
ძელებს ანტიგონესა და ევრიდიკეს ხაზს
— „ახლგაზრდა მაქსიმალისტებისა“,
რომლებიც მთელი თავისი არსებით ეწე-
ინალმდეგებიან „უფროსთა“ სამყაროს
მიერ თავსმონჯულ „წესრიგს“. ჟანე-
ტის მოუწესრიგებლობა, ფუქსავატო-
ბა, ცვალებადი ხასიათი — ყველაფერი
ეს გაუსახურებული და „აწყობილი“
ცხოვრების წესისადმი თავისებური გა-
მოწვევაა. ამ სამყაროში ყველაფერი მის
ჯინაზება, თვით სიყვარულიც: მისი სა-
ტრფო ხომ სხვას ეკუთვნის, — და ამ
თავის სიყვარულში იგი არავის ინდობს,
ყველაფერს გადაბიჯებს, თანაგრძნო-
ბასაც კი. მას არ ეცოდება ჯულიაც კი,
რომელიც თავის მოკვლას შეეცდება,
ვინაიდან ჟანეტის სიყვარული ფრედე-

რიკისადმი არ გუობს არავითარ წინა-
ლმდეგობებსა და საზღვრებს. მაგრამ
„ანუისათვის ახლგაზრდას“ სიტუა-
ცია იმაში მდგომარეობს, რომ მათ იც-
ხოვრებს იმ მომენტამდე, როდესაც სიყ-
ვარულმა აამაღლა ისინი და შემდგომ-
შიც უნდა გააგრძელონ ცხოვრება ამავე
სამყაროში და განიცადონ მათ გარშემო
არსებული გარემოს ზემოქმედება“, —
ანუ შეეგუონ მას, ჩაიძირონ იმ ყოფის
პროზაში, რომელიც უცილობელ დალუ-
კვამდე მიიყვანს მათ სიყვარულს — და-
აწვრილმანებს და დაამცირებს.

ჟანეტი, ანუის ახლგაზრდა გმირე-
ბისათვის დამახასიათებელი წინასწარ-
განჭვრეტის უნარით, წინაღინ აცნო-
ბიერებს ფრედერიკთან უღრუბლო ბედ-
ნიერების შეუძლებლობას. მან იცის,
რომ არ ძალუძს საკუთარი არსების შე-
ცვლა: „ნუთუ თქვენ ფიქრობთ, რომ მე
შემიძლია მოგატყუოთ, როგორც სხვებს
ვატყუებდი... ხოლო თქვენ, როცა ნა-
ხავთ, რომ ცოტა წავიტირე, მაძატიებთ
კიდევ შემდგომ ტყუილამდე. მე მოვედი,
რათა ეს მეთქვა თქვენთვის... ახლა მე
ისეთივე სუსტი და სძაგელი ვარ, რო-
გორიც აღრე. მე კვლავ ვიქციე სიცრუ-
ედ, დაუდევრობად, სიზარმაცედ... და მე
არ შემიძლია თქვენი ცოლი ვიყო. მა-
გრამ თუკი თქვენ გსურთ, ჩვენი სიყვარუ-
ლი მარადიული იყოს, ერთადერთი რაც
შემიძლია — თქვენთან ერთად სიკვდი-
ლი“.

ისეთი ადამიანებისთვის, როგორიც
ჟანეტია, არსებობს მხოლოდ სიყვარუ-
ლის „აღმაფრენის წამები“. ყველაფერ
დანარჩენს „მნიშვნელობა არა აქვს“. მხოლოდ „წამის შეყვანებით“, სიკვდი-
ლში უკვდავების მოპოვებითაა შესაძ-
ლებელი სიყვარულის შენარჩუნება. და
თუკი რომელსა და ჯულიეტას სიკვდი-
ლი საბედისწერო შემთხვევითობათა
გადაჯაჭვის შედეგია, ჟანეტი თვითონ-
ვე ირჩევს თავის ხედვრს. ზღვის მოქ-
ცევა გაიტაცებს ჟანეტს და მასთან ერ-
თად ილუპება ფრედერიკიც, რომელიც
მის გადარჩენას ეცდება. ამ სცენის კონ-
ტრასტულ ფონს ქმნის ჟანეტის მამის
მოქმედება: ამგვარ სიტუაციაშიც კი იგი
უძღურია გამოერთოს განზე მდგომი

დამკვირვებლის როლს და თავისი უმოქმედობის გამართლებას სიბერის უძღურობით ცდილობს. და მაინც ამ ტრაგიკულ ვითარებასაც კი, მისი ვაჟიშვილის თქმით, იგი სპორტული კომენტატორის ენთუზიაზმით აფასებს.

ერთადერთი, ვინც ფხიზლად აღიქვამს მოვლენებს, ჟანეტის ძმა — ლუსიენია, დასავით სიყვარულით განაწამები: იგი ცოლმა მიატოვა და მთელი პიესის განმავლობაში წერილს ელის მისგან, ამასთან ამოდ ცდილობს თავისი განცდები ნათამაშევი ცინიზმისა და თვით-ირონიის ნიღაბქვეშ დამალოს.

აცნობიერებს რა ფრედერიკისა და ჟანეტის სიყვარულის განწირულობას. მისი დასასრულის კანონზომიერებას, იგი არც კი ეცდება გადაარჩინოს შეყვარებულები. უფრო მეტიც: ეს სავსებით „მიწიერი“ არსება პიესის ფინალში, ბატონი ანრის მსგავსად („ეკრიდიკ“) მოულოდნელად შუამავლის როლში გვევლინება მოკვდავთა სამყაროსა და მათი ბედის განმსაზღვრელ ძალებს შორის. „კმაყოფილი ხარ? — ეკითხება იგი ლმერთს. — ყველაფერი ხომ სწორედ ისე მოხდა, როგორც შენ გქონდა ჩაფიქრებული“.

ლუსიენის საუბარს ლმერთთან ფოსტალიონის ყვირილი წყვეტს. მან ლუსიენს სანუკვარი წერილი მოუტანა და ისიც გაბედნიერებული სრულიად ივიწყებს ახლახან გათამაშებულ დრამას. მისი ცხოვრება გრძელდება და, როგორც იქნა, თავის საზრისს იძენს. ჟანეტისაგან განსხვავებით, იგი ხომ მაინც-დამაინც მომთხოვნი არ არის: მას აქვს უნარი გაუგოს და მიუტყუოს და ამასთან დარწმუნებულია, რომ „სევდიანი სიყვარულის“ გარდა ცხოვრებაში არსებობს რაღაც სხვა, რაც არანაკლებ აღამაზებს არსებობას: მაგალითად, წიგნები, ბუხარში მოგუზგუზე ცეცხლი, გამჭვირვალე ჭიქებში მოელვარე ღვინო, ქარისგან გატყორცნილი ხეები. განა ყველაფერი ეს არ ღირს იმად, რომ ადამიანმა იცოცხლოს? „სად არიან ბავშვები?“ — მოულოდნელად ეკითხება ფოსტალიონი, „აქ აღარ არიან ბავშვები“, — პასუხობს ლუსიენი, მეგობრუ-

ლად წამოკრავს ფეხს და გარეთ გაიხტურმრებს.

ერთადერთი გამოსავალი, რომელიც შეუძლია შესთავაზოს ანუიმ თავის საყვარელ გმირებს, არის სიკვდილი. სიკვდილი, რომელიც სათუთად ინახავს ყველაფერ საუკეთესოს, რაც კი დამალულია სიცოცხლეში. სიკვდილი, რომელიც გაძლევს შესაძლებლობას არ შეაბიჯო „უფროსთა“ სამყაროში, სადაც დალატსაც კი პატიობენ და საკუთარი გამოცდილებით იციან, რომ „ყველაფერი წარმავალია“. ანუის „შავი პიესების“ ღრმა პესიმიზმი ტიპიური და საკვებით გამართლებულია იმ შემოქმედისათვის, რომლის გამოცდილება მსოფლიო ომის საშინელებებსაც იტევს და ადამიანებზე, მათ გრძნობებსა და ქცევებზე უწყვეტ დაკვირვებასაც. ამ დაკვირვების შედეგი ადასტურებს, რომ შეუფერხებლად სუსტდება ცალკეული პიროვნების წინააღმდეგობა უმრავლესობის მიერ დანერგილი ზნეობრივი და სოციალური ნორმების, მასობრივი ცნობიერების მიმართ.

მაგრამ ამასთან მისი პიესები მოუწოდებდა შვილებს მამების მიერ დანერგილი სიმშვიდის, შემგუებლობის კულტის წინააღმდეგ „ჯვაროსნული ლაშქრობის“, აქტიური ურთიერთდაპირისპირებისაკენ. მარადიული ბავშვობის სამყაროში შეყვარებული მისი გმირი ქალები 50-იანი წლების განრისხებულ ახალგაზრდების პირდაპირი წინაპრები არიან. მაგრამ კიდევ უფრო საცნაურია მათი სიახლოვე 60-70-იანი წლების 'მიჯნაზე ამბობებულ ახალგაზრდობასთან, ყოველნაირი ტოტალური სისტემების წინააღმდეგ გალაშქრებულ სტუდენტობასთან, პიპების მოძრაობასთან, რომლის მიმდევრებიც საყოველთაო თანასწორობისა და ბედნიერების უტოპიას ქადაგებდნენ, მთელი თავიანთი იერიითა და ცხოვრების წესით ცდილობდნენ დაემტკიცებინათ ადამიანის სრული სულიერი და ფიზიკური თავისუფლების იდეა.

საკულისხმოა, რომ სწორედ ამ წლებში შექსპირის ტრაგედია კვლავ განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს.

მაგრამ ამჯერად ამ აქტუალობას არა მხოლოდ სიყვარულისა და სიკვდილის პრობლემის „მარადიულობა“ განსაზღვრავდა, არამედ ორი, თანაბრად კონფლიქტური, შეურიგებელი წინააღმდეგობებით აღნიშნული ეპოქის ატმოსფეროს თანხვედრილობა. „ჩვენი დრო, — წერდა ძეფირელი, — საოცრად გავს იმ ეპოქას, რომელიც შექსპირმა აღწერა; დრო, რომელიც განთავისუფლდა შუასაუკუნეების ტვირთისაგან, ხმა აღიმალა მრავალი პრობლემის შესახებ, ნღობა გამოუცხადა ახალგაზრდობას...“ „მე მინდოდა, რომ თანამედროვე ახალგაზრდობას ფილმის გმირებში საკუთარი თავი დაენახა, ისტორიული პარალელი გაველო XV საუკუნის შუახანს ვერონაში მომხდარ ბოპოქარ მოვლენებსა და დღევანდელი შორის“²⁵ ამ ამოცანიდან გამომდინარე ძეფირელი შექსპირისეული გმირების 60-იანი წლების ახალგაზრდობასთან სრულ გაიგივებას ცდილობს. მთავარი როლების შემსრულებელთა — თხუთმეტი წლის ოლივია პასეისა და ჩვიდმეტი წლის ლეონარდ უაიტინგის — მისეული არჩევანი განაპირობა არა მსახიობების სცენურმა გამოცდილებამ, ან შექსპირის ტექსტის დეკლამირების უნარმა, არამედ ასაკობრივმა სიახლოვემ, ხასიათის თავისებურებათა დამთხვევამ. „მსახიობებმა ის შესძინეს ფილმს, რასაც მათგან მოველოდი — ახალგაზრდობის მთელი სრულყოფილება და არასრულყოფილება“²⁶

შექსპირის პიესის საფუძველზე ძეფირელიმ დადგა ფილმი მისი თანამედროვე სამყაროს პრობლემებზე, მაგრამ მის გააზრებაში არსებითი იყო ფილმის მთელ მხატვრულ წყობაში გატარებული აზრი იმის შესახებ, როგორ აღმოჩნდება უმცროსი თაობა უფროსთა ცხოვრების წესის მემკვიდრე, როგორ გაუცნობიერებლად გაითავისებენ ახალგაზრდობის მამების სისასტიკეს, — ვერც კი ამჩნევენ, რომ უკვე სისხლში გაუჯდათ დაუნდობლობა, რომელიც მხოლოდ შესაფერის დროს ელის, რათა უეცრად ამოხეთქოს ზღვარგადასულ, ბრმა სისხლისღვრაში, და ამ მსხვერპლს გვარ-

კონული შურისძიების მოვალეობითაც კი ვერ გააძარტლებ.

ალ. ლიპკოვი თავის გამდგომი „შექსპირული ეკრანი“ ანალიზს უკეთებს რა 60-იანი წლების შექსპირის ტრაგედიების კინოვერსიებს — ჯერომ რობინსისა და რობერტ უაიზის („ექსტრაიდის ისტორია“), ანჟეი ვაიდას და სხვათა დადგმებს, აღნიშნავს — ყველა ეს ფილმები ერთად მეტყველებენ იმაზე, რომ საუკუნის ტრაგედიები სულ უფრო ხშირად ახალგაზრდების ტრაგედიებად იკითხება. როგორც ამბობენ, მოძაქალი მათ ეკუთვნით, მაგრამ სწორედ ახალგაზრდობა ყველაზე მძაფრად აღიქვამს იდეალების მსხვერველს, გონიერების კრიტიკრიუმთა მოშლას, დროის სისხლიან კონფლიქტებს და მათ დღევანდელიობას სწორედ ეს რეალები ქმნის“²⁷

კრასნაია პრესნიაზე ახალგაზრდულ თეატრ „ფაკელ“-ში ვიანჩესლავ სპეცივეცკმა 1976 წელს დადგა „რომეო და ჯულიეტა“, რომელშიც მთავარ როლებს 14-17 წლის მოზარდები ასრულებდნენ. სპექტაკლი ოთხ სურათად — ოთხ დღედ იყო დაყოფილი, და ყოველი დღე მოქმედებაში რომეოსა და ჯულიეტას ახალ შემსრულებელთა ჩართვით აღინიშნებოდა. ხასიათით, ტემპერამენტით, ნიჭით განსხვავებული ნორჩი მსახიობები თანაბარი გულწრფელობითა და თავდავიწყებით განასახიერებდნენ თავიანთ ოცნებას მარადიულსა და უსაზღვრო სიყვარულზე. თითოეული მათგანი თავისი შესაძლებლობების, ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი გრძნობების, განუმტკიცებელი ხმების უკიდურეს ზღვარზე თამაშობდა. ისინი არ განასახიერებდნენ „მარადიულ შეყვარებულებს“ — მათი ემოციური და ცხოვრებისეული გამოცდილება ძალზე მცირე და არასრულყოფილი იყო ამისათვის. მაგრამ მრავალსაუკუნოვანი სიძველის ტრაგედიის „დასრულებულ რეალობაში“ მათ შემოაქვინდათ თავიანთი ასაკობრივი (რომელიც სრულებით ემთხვეოდა შექსპირის გმირთა ასაკს) გრძნობები და მსოფლალქმა ისევ როგორც რომეო და ჯულიეტა, ეს მოზარდებიც ჯერ

არ იყვნენ მოწამლულნი ეკვით, ცხოვრებისეული მარცხით, განზიზღვის სიმწარით და ყველაფერი ეს მათთან ერთად „თამაშობდა“, მათ ყოველ შესტსა და სიტყვაში შეიგრძნობოდა და ტრაგედიის სიერცეში, უკვე აღსრულებული სხვისი ბედის ანარეკლში, განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოიკვეთა მათი პირადა დაუცველობა ცხოვრების წინაშე, მათი მომავლის ბუნდოვნება და გაურკვეველობა. სპექტაკლში უღერდა პროკოფიევის მუსიკა, თანამედროვე ჯაზური მელოდიები, იუნა მორიციის ლექსები იმაზე, თუ რა ძნელია იყო ახალგაზრდა — იყო სრულყოფილი და მთლიანი ამ არასრულყოფილ სამყაროში... ამ სპექტაკლის არეალი სცილდებოდა სცენის ფიცარნაგის საზღვრებს. ამ შეყვარებულთა ვერონა იყო თეატრის ფარგლებს მიღმა არსებული უცნაური, მაცდური, ცვალებადი სამყარო — სასტიკი და დაუნდობელი სწორედ ნორჩების მიმართ.

ამ სამყაროს ხილულ განსხეულებად სახვებით შეიძლებოდა ყოფილიყო რამდენიმე წლით ადრე ა. ეფროსის მიერ „მალაია ბრონაიას“ თეატრის სცენაზე შექმნილი ვერონა. ეს იყო სიძულვილი-სა და მუხანათობის სულისკვეთებით დაშუხტული გარკვეული „ზონა“, რომელშიც სძულთ და კლავენ არა საუკუნეთა წიაღში ფესვგადგმული გვაროვნული მუღლის გამო, არამედ იმიტომ, რომ მონტეკისა და კაპულეტის მაგვარ ადამიანთა კეთილდღეობას, სიმშვიდეს მხოლოდ ძალადობა უზრუნველყოფს. უხილავი საფრთხის წინაშე შიში და შეშფოთება თვით ამ ქალაქის ჰაერში ტრიალებს: სცენის მიღმა უცებ ამოხეთქილ ყვირილში — „ჯულიეტა, ჯულიეტა“, რომელსაც შემდეგ თანდათანობით შთანთქავს მტრული, უტყვეი სიცარიელე; მეჯლისი კაპულეტისთან აღიქმება მოსაწყენ, უღიმღამო ღონისძიებად, რომელზეც მზიარულობს მხოლოდ მისი ორგანიზატორი — გაქნილი საქმოსანი და თაღლითი, რომელსაც თუნდაც მცირედი ზარალის გარდა, არაფერი არ აშინებს ამ ქვეყანაზე. „მონტეკი და მე დაგვაჯარიმესო.“ — ეს მისი ერთადერთი ფრაზაა, რომლის შემფოთებით წარმო-

თქმისას იგი უაღრესად გულწრფელია. კაპულეტი — ლ. ბრონევის შეხრდობით დიდად გაქნილი მომრიგებელად, რომელმაც მომგებიანად მიახალა ქალიშვილი პარისის და ამჟვე დროს — დამნაშავე, რომელიც შესაძლებლობას არ უშვებს, ცოტა „გააჯარჯიოს“ ხელი. აქვე მეჯლისზე იგი სიამოვნებით ცხვირპირს მოუნაყავს ტიბალდს (ლ. ღუროვი), მხოლოდ იმისათვის, რომ მისი ერთგული დამქაში ოდნავ აჩქარდა და დააწყვიტა, აქვე გასწორებოდა რომეოს.

ეფროსის მიერ შეთხზულ ვერონაში შეყვარებულებს არ შეიძლებოდა ჰქონოდა ვინმეს თანაგრძნობის, სინდისის ქენჯნის იმედი. მათი სიკვდილი არაფერს არ ცვლის გარემომცველთა ცხოვრების ჩვეულ წესწყობაში. მონტეკისა და კაპულეტის მიერ მიცემულ დაპირებაში — ოქროს ძეგლი დაუდგან დაღუპულ შვილებს — ნადველთან ერთად სიამაყეც გამოსჭვივის. სიამაყე იმის გამო, რომ მათ უნარი შესწევთ ესოდენ ძვირფასი ძღვენით გამოისყიდონ ცოდვა.

გ. ქავთარაძის მიერ რუსთაველის თეატრის სცენაზე 1974 წელს დადგმული სპექტაკლი ქალაქის მოედანზე ახალგაზრდობის თავაშვებული მზიარულების სცენით იწყებოდა. მაყურებელთათვის უხილავი ღრეობის ტალღა სცენაზე გამოიყავდა ორ არსებას — ვაჟსა და ქალიშვილს. ეს ვაჟი იყო მერკუციო (ჟ. ლოლაშვილი). ვნებიანი ამბორი, და სცენა კვლავ ცარიელდებოდა. ხმაური გადაიზრდებოდა სკანდირებაში: „მერკუციო!“, შემდეგ კი მზიარულ შეძახილებს წყევლა და მუქარა ცვლიდა — მუღლის ხანძარი აენთო... მოჩხუბართა ხმები სულ უფრო ახლოდნ მოისმობოდა, და ბოლოს ავანსცენაზე იჭრებოდა მოკივანე, გააფთრებული ბრბო — მონტეკისა და კაპულეტის დაახლოებული პირნი. ბენვოლიოსა (ი. აბრამიშვილი) და ტიბალდის (დ. უფლისაშვილი) გამოჩენა უფრო მეტად აღაგზნებდა ხალხს, კინკლაობა სასტიკ სისხლისღვრაში გადაიზარდა და აი, დაჭრილთა ოხვრა-კენესასა და მათი ახლობლების მოთქმაში სცენაზე გამოდიოდნენ ამა-

რტავანი გარეგნობის ქალები და მამაკაცები საკარნავალო ნიღბებში, იხსნიდნენ ნიღბებს და მაყურებელის თვალწინ წარსდგებოდნენ დრამის ნამდვილი დამნაშავენი — მონტეკები და კაპულეტები.

ნიღბები თითქოსდა აუცხოებდა ვერონის მკვიდრთ მათი ამწუთიერი, დროებითი იერისაგან, ხდიდა მათ განზოგადებულ სახეებად იმ ამორალური ცნებებისა, რომლებიც, სამწუხაროდ, ისეთივე მტკიცე და ურყევია, როგორც სიკეთე და სიყვარული. ამიტომ უმაღლესი ნამდვილი სახეები აღიქმებოდა ნიღბებად, რომლითაც ამ მოცემულ სიტუაციაში, უგულობა და სისასტიკე მოკაზმულა...

ტყუილად არ ყოფილა სპექტაკლში აქცენტირებული კაპულეტისთან მეჯლისზე მიმავალი მერკუციოს სიტყვები: „აბა მომეცი ეგ შალითა, სახეს მოვარგო. ნიღაბს ნიღაბი! რას დავეძებ, თუ დამძრახავენ, დაე გაწითლდეს ჩემს მაგიერად ჩემი ნიღაბი“. (I მოქ., სურათი VI). რომეოს მეგობარ მერკუციოსათვის ნიღაბი თავდაცვის, მიმიკრიის საშუალებაა ამ უსახურობის სამეფოში. იგი ნიღაბს განსაკუთრებული მნიშვნელობით ირგებდა, — როგორც ჩაჩქანს. მუზარადს. ადამიან-ნიღაბთა ფონზე რომეო (დ. კვიციხალია) და ჯულიეტა (მ. ჯანაშია) ერთადერთ ცოცხალ არსებებად გვეჩვენებოდნენ, და მათი გულწრფელობა, ერთმანეთით ოჯახური კიდევ უფრო მკაფიოდ იკვეთებოდა.

ნიღბები სპექტაკლის უკანასკნელ სცენაშიც ჩნდებოდა და, გმირთა სახეებს მორგებული, სიკვდილის აღმნიშვნელი ხდებოდა, არამქვეყნიურ იერს შესძენდა მათ. სიკვდილი — არა თავდავიწყება, არამედ სიკვდილი — აღორძინება: ხალხის ხსოვნაში, „სევდიან ამბავში“...

ყველა ეს, ერთი შეხედვით საკმაოდ მარტივი რეჟისორული სვლა თავის თავში იტყვედა თეატრალური პირობითობის, გროტესკის, სიმბოლიკის საშუალებებით შექსპირული სახიერების გახსნის ახალ შესაძლებლობებს, ემსახურებოდა პიესის ტრაგიკული კოლიზიების განზოგადებას, ზოგადმნიშვნელოვანი არსის გახსნას, ადასტურებდა მათ მუ-

დმივ განმეორებადობას დროში.

შეყვარებულთა სიკვდილიანი მტრული ოჯახის შერიგებას ასწავებდა, არამედ შუღლის შეწყვეტის სისხლიანი ეტაპის დასაწყისს. ფინალში სცენაზე რჩებოდა ფრა ლორენცო (ტ. ყველაიძე), რომლის შემრიგებლური ფესტი უმაღლეს სუსურობასა და სასოწარკვეთას გამოხატავდა.

„რომეოსა და ჯულიეტას“ სიყვარული არ არის ტრაგიკული. ტრაგიკულია ქმნის გმირთა მშვენიერი გრძნობის შეტაკება ბოროტებისა და შუღლის სამყაროსთან... რომეოსა და ჯულიეტას ცხედართან ორი მოქიშპე ოჯახი ურიგდება ერთმანეთს... ისინი სამუდამო ზავს დებენ... „რომეო და ჯულიეტა“ სრული მნიშვნელობით ოპტიმისტური ტრაგედიაა. მასში ახალი ცხოვრებისეული იდეალების გამარჯვების იმედია გამოხატული“²⁸

შექსპირს სჯეროდა ბოროტი ძალების მიერ დარღვეული მსოფლიო წესრიგის აღდგენის სჯეროდა ამისა ზემოთმოყვანილი სტრიქონების ავტორსაც — შექსპირის დიდ მცოდნესა და განმმარტებელს ა. ანიქსტს. ისევე როგორც მის ბევრ თანამედროვეს, რომელნიც მოესწრნენ ნიურნბერგის პროცესსა და ხრუშჩოვის „დათბობის“ პერიოდს.

მაგრამ დღეს ეს სიტყვები ჩვენში გამოძახილს ვერ პოვებენ — „ოპტიმისტური ტრაგედია?!“ ძალზე ძვირი ხომ არ აღმოჩნდა მონტეკისა და კაპულეტის „მუდმივი მშვიდობის“ საფასური? და საერთოდ, რომელი „ახალი ცხოვრებისეული იდეალების“ გამარჯვებაზე შეიძლება საუბარი, თუკი „უფროსების“ „მშვიდობა“ ახალგაზრდების სისხლითაა ნაყიდი. ამ მშვიდობის შედეგი ხომ არ წარმოგვიდგინა 80-იანი წლების ბოლოს რ. სტურუამ თავის სპექტაკლში „მეფე ლირი“ შეშლილი მოხუცის სახით, რომელიც ნანგრევებსა და კვამლში თოკით მოაჩოჩივლებს მის მიერვე დაღუპულ სიყმაწვილეს...

შენიშვნები.

1. А. Я. Таиров. Записки режиссера. Статьи, беседы, речи, письма, М., 1970, с. 286.

3. К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, М.-Л., 1972, с. 153.

4. В. Шварц, Иозиф Кайнд, Л., 1972, с. 153.

5. Элен Терри. История моей жизни. М.-Л., 1963, с. 203.

6., 7. იქვე, გვ. 210; 215.

8. А. Липков. Шекспировский экран. М., 1975, с.

9. А. Таиров. Записки режиссера..., с. 287.

10. Б. Пастернак. Заметки к переводам шекспировских трагедий. Сб. — Литературная Москва, М., 1956, с. 807.

11. А. Барташевич. Английский театр. Сценическое искусство. История западноевропейского театра, т. 7, М., 1985, с. 299—300.

12. Е. Финкельштейн. Картель четырех, Л., 1974, с. 245.

13. იქვე, გვ. 296, 182.

14. А. Барташевич. Шекспир на английской сцене (конец XIX — первая половина XX вв.), М., 1985, с. 198.

15. იქვე, გვ. 198.

16. В. Громов. М. Чазов, М., 1970, с. 130.

17. А. Таиров. Записки режиссера..., с. 287.

18. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., 1954, с. 61.

19. რეჟისორული მონტაჟი იმანება ოსტ შექსპირის კაბინეტში: იხ. 6. უიასაშვილი. მოქანაშვილის ჩანატიკრის კვლადაკვალ. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“. 1974; П. Урушадзе. Театроведческие изыскания. Неосуществленный замысел Марджанишвили. 1983.

20. Е. Финкельштейн. Картель четырех, с. 344.

21. იქვე.

22. Б. Зингерман. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979, с. 366.

23. Jean Anouilh. Romeo et Jeannette. Edition de la table Ronde., Paris, 1971.

24. Л. Зонина. Послесловие к сборнику: Т. Ануй, Пьесы, т. 2, М., с. 13.

25. А. Липков. Шекспировский экран. М., 1975, с. 260.

26. С. Черток. Франко Дзефирелли. См. сб.; Экран 1968—1969, М., 1969, с. 285.

27. А. Липков. Шекспировский экран, с. 267.

28. А. Аникст. Творчество Шекспира. М., 1963, с. 228—230.



ირინე საბაშვილი —

არტისტი და

კელაგობი

მუსიკალურ წრეებში დამსახურებული ავტორიტეტით სარგებლობს თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ირინე საბაშვილი, მისი მოღვაწეობა წარმოადგენს პროფესიული კეთილსინდისიერების მისაბამ მაგალითს, ქალბატონი ირინე იმ იშვიათ ადამიანთა შორისაა, ვინც პირად კეთილდღეობაზე, ნივთიერ ინტერესებზე მაღლა აყენებს თავის საქმეს, სულიერი ენერჯის რეალიზაციის ამოცანებს, დღეს ჩვენ მწვავედ განვიცდით ასეთი მაღალი დონისა და შემართების სპეციალისტების ნაკლებობას.

ირინე საბაშვილს განვლილი აქვს ჩინებული პიანისტური სკოლა; იგი გამოჩენილი მუსიკოსის ანასტასია ვირსალაძის აღზრდილია, მის შემოქმედებით ხელწერას მკვეთრად ამჩნევია ამ საამაყო მემკვიდრეობითობის კვალი, ამას ცხადპყოფს ი. საბაშვილისათვის დამახასიათებელი დახვეწილი ინსტრუმენტული აზროვნება, საიდანაც გამოსკვივის კულტურა, გემოვნება, ღრმა ცოდნა.

წლების მანძილზე ეს უაღრესად სადა და მოკრძალებული ადამიანი თავდადებათ ემსახურება ეროვნულ საკონცერტმეისტრო ხელოვნებას, ხელს უწყობს ამ ურთულესი დარგის განვითარებას.

ირინე საბაშვილი არტისტიცაა და პედაგოგიც. ერთნაირი გატაცებითა და



ირინე საბაშვილი

მომთხოვნელობით მოღვაწეობს კლას-შიც, ესტრადაზეც. მის შემოქმედება-ში შეუწყვეტილად ერწყმინან ერთმანეთს საკონცერტო-ალმზრდელი მუშაობის ფორმები. მისი ცხოვრება ამიტომაცაა ესოდენ დაძაბული, ნაყოფიერი, მრავალფეროვანი.

ი. საბაშვილი წლების მანძილზე (1917-1991 წ.) ხელმძღვანელობდა თბილისის კონსერვატორიის საკონცერტ-მეისტერო-ოსტატობის კათედრას, მისთვის ჩვეული სერიოზულობითა და პრინციპულობით წარმართავდა ალმზრ-დელით. პროცესს, ამუშავებდა საინ-ტერესო მეთოდოლოგიურ პრობლე-მებს.

დიდი მუსიკის სამყაროში იგი მეგ-ზურობას უწევს როგორც ახალგაზრდა მუსიკოსებს, რომლებიც მასთან გადი-ან პროფესიულ წრთვას, იღებენ შე-მოქმედებით ნათლობას, ისე ფართოდ ცნობილ, გამოჩენილ მუსიკოსებსაც.

ირინე საბაშვილი სასურველი პარტ-ნიორია ინსტრუმენტალისტებისათვი-საც, ვოკალისტებისთვისაც, ეს მეტყ-

ველებს მისი შემოქმედებითი დაკა-ზონის სიფართოვეზე. იგი 1952 წლი-დან გამოდის საკონცერტო ესტრადაზე, აქედან მოყოლებული დღევანდლამდე ი. საბაშვილი აქტიურ საშემსრულებლო მოღვაწეობას ეწევა: თანამშრომლობს სხვადასხვა თაობის მევიოლინეებთან, ვიოლონჩელისტებთან, მომღერლებთან. ეს აპირობებს ქალბატონი ირინეს რე-პერტუარის სიმდიდრესა და მრავალფე-როვნებას. მის სასწავლო თუ საკონცე-რტო პროგრამებში სათანადო ადგილი უთმობა სხვადასხვა ეპოქისა და ეროვნული მუსიკალური სკოლის კომპოზი-ტორთა შემოქმედებას, კლასიკოსთა და თანამედროვე ავტორთა ნაწარმოებებს.

და მაინც, ი. საბაშვილს აქვს თავისი მისწრაფებების წრე. ყველაზე მეტად მას იზიდავს ავსტრო-გერმანულ მუ-სიკალური კულტურა, რომლის წიაღ-შიც იშვა ანსამბლური მუსიციურების უნიკალური ფორმები. აქედანვე აღმო-ცენდა ფილოსოფიური ლირიკის მძლავრი მიმდინარეობა, რომელიც განსაკუ-თრებით ახლობელია ი. საბაშვილის მხატვრული მსოფლშეგარძნებისათვის.

ქალბატონი ირინე ინტელექტუალუ-რი მუსიკოსია, ეს ცხადად ვლინდება გერმანულ კომპოზიტორთა ნაწარმოე-ბების შესრულებისას. მისი ინტერესე-ბის რკალი გადაჭიმულია ჰენდელიდან ხინდემიტამდე... მისი კერპები არიან ბახი და მოცარტი, ბეთჰოვენი, ბრამსი, მაღერი, ვოლფი...

ი. საბაშვილმა გერმანული მუსიკის ნიშნით წარმართა წლებანდელი სეზო-ნიც, ამას ცხადპყოფს ის ორი კონცერ-ტი, რომელიც ამ რამდენიმე ხნის წინ გაიმართა თბილისის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში, პირველ საღამოზე ი. საბაშვილი კონცერტმეისტერობას უწევდა თავის ასპირანტს, ახალგაზრდა ვოკალისტს ნოდარ ვარშანიძეს, რომ-ლის სახითაც მოგვევლინა ნიკიერი კა-მერული მომღერალი. ნ. ვარშანიძემ სტილის "შეგარძნებით, ინტონირების კუ-ლტურით, დეტალურად გააზრებული ფრაზირებით" შეასრულა გერმანულ კო-მპოზიტორთა ვოკალური ციკლები. მის

წარმატებაში დიდი ი. საბაშვილის წვლილი.

მეორე კონცერტზე ი. საბაშვილი პარტნიორობდა სახელოვან ვიოლონჩელისტს, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატს თამარ გაბარაშვილს. დამსწრე საზოგადოებაზე დიდი შთაბეჭდილება დატოვა ამ შესანიშნავმა დუეტმა, რომელმაც მსმენელი აზიარა მაღალ ხელოვნებას.

ირინე საბაშვილს კარგად იცნობენ ჩვენი რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთაც. თუ როგორ შეფასებას აძლევენ მას არაქართველი კოლეგები, ჩანს ბაქოს კონსერვატორიიდან მიღებული მისალოცი დეპეშიდან: „ძვირფასო ირინა ალექსანდრეს ასულო! კილოცავთ იუბილეს. გვახარებს თქვენი წარმატებები. მოუთმენლად ველით თქვენთან შეხვედრას, რაც საშუალებას მოგვცემს კვლავ შევიგრძნოთ თქვენი გულის სითბო. გონების სიბრძნე, ორგანიზატორული ტალანტის ძალა.“

ჩვენს ხელთ არის ურალის მუსორგსკის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომხაურება ლ. ჭყონიას და ი. საბაშვილის კონცერტზე: „ინსტრუმენტის ბრწყინვალე ფლობა, ანსამბლის შესანიშნავი შეგრძნება, შერწყმული შესრულებულ ნაწარმოებთა სტილის აღქმის ჩინებულ უნართან. ყო-

ველივე ეს წარმოაჩინა ი. საბაშვილმა, მან დაამშვენა აქ ჩატარებულ კონცერტები“.

საქართველოს
მინისტროსთვის

მაღალ შეფასებას აძლევს ი. საბაშვილის მოღვაწეობას ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი პროფესორი სპირნოვი: „მრავალი წელია ვიცნობ ირინე საბაშვილს, იგი ძალზე საინტერესო მუსიკოსია, არაერთხელ ვყოფილვარ თბილისის კონსერვატორიაში სახელმწიფო გამოცდების თავმჯდომარე, ამიტომაც ვიცნობ მის მოწაფეებს, რომელთა შესრულებას გამოარჩევს პროფესიონალიზმი, ემოციურობა, მუსიკის არსში წვდომა, ანსამბლური კულტურა. ყოველივე ამაში მკლავდებდა ჰედაგოგის ოსტატობა, ჰედაგოგისა, რომელსაც აქვს უმაღლესი სასწავლებელში მუშაობის დიდი სტაჟი (35 წელი).“

თვით ი. საბაშვილი საუკეთესო მუსიკოსებთან ანსამბლში ხშირად გამოდის საკონცერტო ესტრადაზე, რადიოსა და ტელევიზიით. მის დაკვრას ახასიათებს მაღალი მხატვრული დონე, მობილბლავი არტისტიზმი...

შინაარსიანია მისი სამეცნიერო-მეთოდური მოღვაწეობაც. მას ეკუთვნის საკონცერტმენისტრო კლასის პროგრამა, რომელიც განკუთვნილია საქართველოს მუსიკალური სასწავლებლებისათვის, იგი ავტორია საინტერესო შრომისა.

ირინე საბაშვილი. ნოდარ ვარშანიძე



რომელშიც გაანალიზებულია პროკოფიევის ვოკალური ციკლები. არაერთხელ მომისმენია ი. საბაშვილის საინტერესო გამოსვლები სამეცნიერო კონფერენციებზედაც.

მაღალი პროფესიული დონე, მუსიკალური თვალთახედვის სიფართოვე, მრავალწლიანი და ფრიად წარმატებული საკონცერტო პრაქტიკა, ნაყოფიერი მუშაობა სტუდენტებთან და ასპირანტებთან, ყოველივე ამან დააწინაურა არა მარტო ი. საბაშვილი, არამედ თბილისის კონსერვატორიის საკონცერტმეისტრო ოსტატობის კათედრაც, რომელსაც იგი ხელმძღვანელობდა.

თავის დროზე ემყოფილებას გამოთქვამდნენ თვით ამ კათედრის წევრები, რომლებიც წერდნენ კონსერვატორიის რექტორატის სახელზე: „საკონცერტმეისტრო ოსტატობის კათედრის პედაგოგები ვთვლით, რომ ჩვენს კათედრაზე წარმოებს ნაყოფიერი მუშაობა, რომელსაც შესანიშნავად ხელმძღვანელობს და წარმართავს ქალბატონი ირინე საბაშვილი — მაღალი კულტურის მუსიკოსი, დიდად ნიჭიერი შემსრულებელი პედაგოგი.“

ი. საბაშვილმა ბევრი რამ შეძლო. კათედრაზე სუფევს საქმიანი ატმოსფერო. აღინიშნება მომთხოვნელობის ზრდა, პროგრამების გაძლიერება. ამჟამად კათედრაზე, ძირითადად, კარგი მომღერლები მუშაობენ. რაც გვაძლევს რეპერტუარის განახლების საშუალებას. პროგრამებში შეგვაქვს ურთულესი ნაწარმოებები, ვოკალური ციკლები, საოპერო ნაწყვეტები, სისტემატურად იმართება ღია კონცერტები...

ი. საბაშვილი ყოველთვის აღმაგლობით მუშაობს, დიდი ავტორიტეტით სარგებლობს როგორც პედაგოგთა, ისე სტუდენტთა შორის, იგი ზედმიწევნით ობიექტური, მიუეჭროებელი, ტაქტიანი, დელიკატური ადამიანია. მასთან სასიამოვნოა ურთიერთობა“...

ი. საბაშვილზე აღფრთოვანებით ლაპარაკობენ მისი მოწაფეები. მათ აზრს გამოხატავს კონსერვატორიის ასპირანტი ბ. მკვდლიშვილი, რომელიც ამბობს: „უკლებლივ ყველა სტუდენტისა

და ასპირანტის აზრია, რომ ქალბატონი ირინე უმაღლესი რანგის პროფესიონალი და შესანიშნავი პიროვნებაა. ყოველი მისი გაკვეთილი ემსახურება სულიერ ამაღლებას. გონებრივ განვითარებას, მუსიკალური სამყაროს საიდუმლოებათა ამოხსნას. ამოუწურავია მისი შემოქმედებითი ფანტაზია. რასაც დაუზოგავად გვინაწილებს. თანაც დიდი სიფრთხილით, რათა სტუდენტს შეუნარჩუნოს თავისი ინდივიდუალობა.“

ბედნიერი ვარ, რომ ვსწავლობ ასეთ შესანიშნავ პედაგოგთან, იგი ინტელიგენტობის ეტალონად მიმაჩნია. ქალბატონი ირინე გვასწავლის სიკეთეს, სიძაბრთლეს, თავაზიანობას, სიყვარულს, შრომის კულტურას. ამას იგი სიტყვით კი არ აღწევს, არამედ მოქმედებით. თავისი ცხოვრების წესით. არასოდეს კარგავს ზომიერებას, ყოველთვის ახერხებს სხვასაც შეუნარჩუნოს სიმშვიდე“.

ახლა კი მოვეუსმინოთ იმას, ვინც ირინე საბაშვილთან ერთად არაერთხელ გამოსულა საკონცერტო ესტრადაზე:

ლამარა ჭყონია: „ი. საბაშვილი შესანიშნავი მუსიკოს-შემსრულებელია. მასთან მუშაობა ყოველთვის დიდ სიამოვნებას მგვრიდა. იგი ნამდვილი ხელოვანია. მხატვარი-ინტერპრეტატორია. შესანიშნავად გრძნობს ნაწარმოებთა მუსიკალურ ჩანაფიქრს და სტილურ თავისებურებებს. მასთან გამოსვლის დროს ვოკალის ოსტატებს გვეუფლება სრული თავისუფლების განცდა. არტისტული „უსაფრთხოების“ გრძნობა, რაც კონცერტმეისტრული ოსტატობით აიხსნება...“

ასე ფიქრობენ კოლეგები. მოწაფეები. მსმენელებიც...

ერთსულოვანია ირინე საბაშვილის შესახებ შექმნილი მაღალი აზრი...

მ. ახმეტელი

მითის ფროიდისეული გაგება

ლალი ცერცვაძე

მითს არც თუ იშვიათად ზღაპართან აიგივებენ. ზოგჯერ მათ მიჯნავენ არა-არსებითი ნიშნებით. მითში გვხვდებიან ლეგენდარული პიროვნებები და ადამიანები (ზევისი, იფიგენია, დემონი და ა. შ.), ზღაპარში სასწაულმოქმედი ადამიანები და გამოგონილი ცხოველები (დევები. ფასკუნჯი და ა. შ.), ზღაპარი ფიქტია. მითი ტრაგედიაა, ის შესაძლოა რწმენის ნაწილი იყოს. მასში როგორც წესი. გამარჯვებულია სიკვდილი. ზღაპარს კეთილი დასასრული აქვს; უფრო ხშირად მთავრდება სიყვარულის ტრიუმფით. მაგრამ არსებითი განსხვავება ამ ორ ფენომენს შორის სხვა სახისაა. საქმე ისაა, რომ ზღაპარი გამოწვევია. ხოლო მითის მოთხოვნა მითის ნამდვილობის აღიარება. თუ ეს ძირითადი მოთხოვნა — რწმენა იმისა, რომ მითი სინამდვილეა, რამ მასში მონათხრობი ამბავი და პერსონაჟები რეალურია, უფულებელყოფილია იგი, მითი ჰკარგავს თავის არსებას და უტოლდება ზღაპარს. სწორედ ამიტომ, რომ თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებაში მითმა დაკარგა თავისი აღრინდელი მნიშვნელობა, — ის მნიშვნელობა, რომელიც მას ჰქონდა, მაგალითად ძველი ბერძენისათვის და იქცა მხოლოდ მშვენიერ ზღაპრად.

მითის შესახებ მრავალი თეორია არსებობს. მათი გაცნობა ნათელყოფს, რომ ის ზოგი მკვლევარისათვის წარმოადგენს ალეგორიას, ზოგისთვის სიმბოლოს, ზოგისთვის არქეტიპს. მკვლევარები მათ მიერ მოაზრებული სამყაროს მოდელისათვის იყენებენ მითის ყალიბს. ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ

მითის ამგვარმა გააზრებამ არ წარმოაჩინა მისთვის დამახასიათებელი ნიშნები, მაგრამ მასში დაკარგულია მითისათვის არსებითი — რეალურობის, ნამდვილობის აღიარების მოთხოვნა.

ჩვენი თვალსაზრისის ნათელსაყოფად გვინდა განვიხილოთ მითის პრობლემა ზ. ფროიდის მოძღვრებაში. სანამ აღნიშნულ პრობლემაზე ვისაუბრებდეთ, რომ არ დარჩეს შთაბეჭდილება თითქოს მითის კვლევის ყველა ცდა ნაკლოვანი იყო, გვინდა გავიხსენოთ რომანტიკოსების დამსახურება აღნიშნული საკითხის კვლევისას. უბირველესად მათ უგულვებელყვეს მითის მანამდე არსებული კვლევის გზები და მითი ახსნეს როგორც სინამდვილე და როგორც ხალხური ქმნილება. მითი სინამდვილეა იმ აზრით, რომ ის, ვინც ქმნიდა მითს, აღიქვამდა მას როგორც სინამდვილეს.

ზ. ფროიდისათვის კარგად იყო ცნობილი რომანტიკოსებისა და, კერძოდ, შელინგის შეხედულებები მითზე. ის ერთგვარ პოლემიკას იწყებს მათთან: „არც შიშს და არც დემონს არ შეუძლია ჰქონდეს ფსიქოლოგიაში მნიშვნელობა. უკანასკნელ მიზეზისა, რომელიც შემდგომ არავითარ დანაშევრებას არ ექვემდებარება. სხვაგვარად იქნებოდა დემონები მართლაც რომ არსებობდნენ, მაგრამ ჩვენ ხომ ვიცით, რომ ისინი თავად, ისევე როგორც ღმერთები, წარმოადგენენ ადამიანის სულიერი ძალების ქმნილებას. ისინი არიან საიდანდაც და რაღაცისაგან შექმნილნი (გვ. 34). ამ დებულებით ფროიდი თავიდანვე არღვევს მი-

თის არსებას — მისი ნამდვილობის პრინციპს.

თუ ღმერთები წარმოადგენენ „აღამიანის სულიერი ძალების“ ნაყოფს, თუ ღმერთებისა და ღვთიური სამყაროს არსებობა არ არის გამართლებული, მაშინ რელიგიის პრეტენზია და ამყაროს კავშირი ტრანსცენდენტურთან — უსაფუძვლოა, თუმცა, როგორც ფაქტი, რელიგია არსებულად რჩება. ფროიდი ცდილობს ახსნას ეს ფაქტი, ცდილობს არა მითოლოგიისა და რელიგიის თუ შეიძლება ასე ითქვას, სამყაროში შესვლით, არამედ „გარედან“ რეფლექსის, ანალიზის გზით. მითის არსებობის ფაქტი ფროიდს ფსიქოანალიზის პრინციპების განვითარებისათვის ესაჭიროება.

ფროიდის კვლევის ობიექტი ადამიანია, რომელიც თანამედროვეობის უკვლავზე გავრცელებული ავადმყოფობით — ნევროზით არის დაავადებული. რა ანალოგია უნდა მოიძებნოს ნევროზით დაავადებულ თანამედროვე ადამიანსა და პირველყოფილ ადამიანს შორის. ფროიდი აღნიშნავს, რომ თანამედროვე ადამიანის დაავადება დასაბამს იღებს უძველეს პერიოდში. იმისათვის, რომ გავიგოთ ადამიანი სამყაროს და საბამიდანვე მოევიღნა უკვე დაავადებული, თუ გარემოებათა გამო შეიძინა ეს დაავადება, განვიხილოთ კაცობრიობის ისტორიისა და რელიგიის ფროიდისეული ინტერპრეტაცია.

ფროიდი შემდგენაირად ახსნათუვს კაცობრიობის განვითარებას. ისტორიულ ერამდე პირველყოფილი ადამიანი ცხოვრობდა პატარა ჯოგებად, თითოეულ თემს წინამძღვრად ჰყავდა ძლიერი მამაკაცი, სავარაუდოა, რომ ეს ჭერ კიდევ კარგად განვითარებული მეტყველების ჩამოყალიბებამდე ხდებოდა. შემდგომ, ძლიერი მამაკაცი ძალმომრეობის გზით, ტომის მამა და გამგებელი ხდებოდა. მას სრულიად შეუზღუდველი უფლებები ჰქონდა:

ყოველი ქალი. — როგორც საკუთარი ტომის წარმომადგენელი, ასევე სხვა ტომიდან მოტაცებული. — მისი მისტიკური საკუთრებას წარმოადგენდა მძიმე იყო ვაჟიშვილის ზვედრი: თუ მამას დააუკვებდა რამეში, მას კლავდნენ. ასაკურისებდნენ ან ტომიდან დევნიდნენ. განდევნილები იძულებული ხდებოდნენ ეცხოვრათ პატარა თემებად და ცოლის მოყვანა მათ მხოლოდ ყაჩაღობის გზით შეეძლოთ. გამოჩაკლისის წარმოადგენდნენ დედის სიყვარულით დაცული უმცროსი ვაჟიშვილები, რომლებიც მამის სიკვდილის შემდეგ მის ადგილს იკავებდნენ. ფროიდის აზრით, ამ ფაქტების არსებობას ადასტურებენ ძველი ზღაპრები და ლეგენდები.

ადამიანთა განვითარების უფრო გვიანდელ ეტაპზე გადაიღვა გადაწყვეტი ნაბიჯი თავდაპირველი სოციალური ორგანიზაციის შესაცვლელად. განდევნილი და თემში დარჩენილი ძმები (ვაჟიშვილები) გაერთიანდნენ. დაამარცხეს მამა და, იმ დროის წესის მიხედვით, ცოცხლად შეჭამეს იგი.

ბავშვებსა და თანამედროვე პრიმიტიულ ადამიანებს ფროიდი პირველყოფილი ადამიანის გრძობათა მსგავს განცდებს მიაწერს. თანამედროვეთაც, პირველყოფილი ადამიანების მსგავსად, ეშინიათ მამის, სძულთ ის, მაგრამ, ამავე დროს, მასთან გაიგივების სურვილი აქვთ. კანიალური აქტი სწორედ ამ გაიგივების სურვილის გამოხატულება იყო.

ფროიდი საზოგადოების განვითარების ეტაპებს ისე აღწერს, თითქოს ადამიანთა ქცევას მხოლოდ სექსუალური ლტოლვები განაპირობებენ. ფროიდი ერთ ადგილას აღნიშნავს, რომ მამის მკვლელობის შემდეგ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში, ძმათა შორის იყო დავა მემკვიდრეობის განაწილების თაობაზე მაგრამ „მემკვიდრეობის“ განაწილება მხოლოდ ქალთა განაწილებით ხომ არ შემოიფარგლებოდა, როგორც ამას ფროიდი თვლიდა?

სავარაუდოა, რომ მამისეულ მემკვი-
დრეობაში შემოდიოდა აგრეთვე სხვა
რამ, ხანადირვეი და სხვა თემიდან მი-
თვისებული ავლა-დიდება, ბუნებრივია,
რომ ადაშიანებს არსებობისათვის სკი-
რდებოდათ საზრდო, ხოლო ამის მო-
პოვება შეიძლებოდა მოტაცებით, ნა-
დირობით, თევზაობით და სხვა. ამას
ფროიდი არ აქცევს ყურადღებას, ის
არც იმას განმარტავს, თუ რისთვის
უნდა ყოფილიყო ძლიერი მამაკაცი
თემის წინამძღვარი, ყოველ შემთხვე-
ვაში — არა მარტო იმისათვის, რომ
ქალთა სქესის ხელშეუხებელი მეთფე
ყოფილიყო. ცხადია, იმპრომატ, რომ,
ერთი მხრივ, მას შეეძლო დაემორჩი-
ლებინა, ხოლო მეორე მხრივ, დაეცვა
თავისი თემი, გამკლავებოდა ნადირს
და მოეპოვებინა საზრდო. ამისათვის
კი საჭირო იყო ნას გზრუნა იარაღის
გაუმჯობესებაზე, სანოკაგის დაგროვე-
ბაზე და ა. შ. ყოველივე ამას კი მა-
კავართ წარმოებითი შრომის მნიშ-
ნელობის აღიარებამდე.

ფროიდის მოძღვრებაში შრომას
სრულიად თავისებური ადგილი უჭი-
რავს. ის აღნიშნავს: სულ უფრო მეტი
სიცხადით შეღავნდება ვაჟის მისწრა-
ფება, დაიკავოს მამის ადგილი, მი-
წათმოქმედების წარმოშობასთან ერ-
თად ვაჟის მნიშვნელობა პატრიარქა-
ლურ ოჯახში იზრდება. ვაჟი აძლევს
თავს იმის ნებას, რომ ახლებური გა-
მოვლენა მისცეს საკუთარ ინცესტუო-
ზურ ლიბიდოს, რომელიც თავის სიმ-
ბოლურ გამოხატულებას პპოვეს მიწის
დამუშავებაში (1, გვ. 65), როგორც
ჩანს, ფროიდისათვის შრომა წარმოა-
დგენს ლიბიდო ენერჯიის, სუბლიმა-
ციას.

საზოგადოების განხილვის დროს
შრომის მნიშვნელობის შეუფასებლო-
ბის გამო ფროიდი პატრიარქატის წა-
რმოშობის მიზეზად იმას თვლის, რომ
აუცილებლად ხდება „მამის განთავი-
სუფლებული ადგილის“ დაკავება. სხვა
მიზეზს ფროიდი ვერ ხედავს. ის არ ით-
ვალისწინებს იმ მნიშვნელობას, რომე-
ლიც, ქალმა მოიპოვა მიწათმოქმედების

განვითარებასთან დაკავშირებით
რაც პატრიარქატის წარმოშობის
ტორს წარმოადგენდა.

ფროიდი „ტოტემსა და ტაბუში“ და
წვრილებით იხილავს ინცესტის — სის-
ხლის აღრევის — ტაბუს. ტაბუს ცნე-
ბაში იგულისხმება ისეთი რამ, რაც
წმინდაა და საშიში, ამავე დროს აკრ-
ძალუღია. ამგვარად, ტაბუ არსებითად
გამოიხატა აკრძალვასა და შეზღუდ-
ვაში. ინცესტის ტაბუს დიდი მნიშვნე-
ლობა ენიჭება ფროიდის სისტემაში
ამ ტაბუს შინაარსი ფროიდისათვის ნი-
შნავს დისა და დედის დაუფლების აკ-
რძალვას: არ უნდა გამეორებულიყო
მკვლელობა მამისა, რომელსაც ხელ-
შეუხებელი უფლებები ჰქონდა ყველა ქა-
ლზე; ძმები იძულებულნი იყვნენ გარ-
კვეულ შეთანხმებამდე მისულიყვნენ
და ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო სწო-
რედ ინცესტის ტაბუ (1, გვ. 18) მიე-
ყვეთ ფროიდის მსჯელობას, მამის-
მკვლელობის დანაშაულით გამოწვე-
ული შიშის გამო გამოიძებნა ცხოველი,
რომელსაც მამის შემცვლელი როლი
დაეკისრა. იგი აღიარეს ხელშეუხებლად
და ტომის მფარველად. ინიშნებოდა
გარკვეული დღე, როდესაც ამ ცხო-
ველს კლავდნენ და შეეჭეოოდნენ. ეს
დღე იქცა ზემის დღედ, ფროიდი აღ-
ნიშნავს, რომ ტოტემიზმში მამის შემ-
ცვლის თაყვანისცემა და ტოტემური
ცერემონიალი, — რომლის შინაარსი
შეიცავს მიცვალებულის ხსოვნის აღ-
ნიშვნას და, ამავე დროს, აკრძალვას,
— სრული ამბივალენციაა, ტოტემიზმი
შეიძლება ჩავთვალოთ რელიგიის პირ-
ველ ფორმად კაცობრიობის ისტორია-
ში. ფროიდის აზრით მამის კომპლექ-
სის ამბივალენტურობა გადატანილია
რელიგიის შემდგომ ფორმაშიც. ტო-
ტემიზმი არის არა მონანიებისა და
შენდობის რელიგია, არამედ მამაზე გა-
მარკვევის გახსენება და განმეორება,
რელიგიის შემდგომი განვითარება
ფროიდის თანახმად, მიმდინარეობს კა-
ცობრიობის ისტორიის კულტურული
პროგრესის პარალელურად. ტოტე-
მიზმს ცვლის ანიმიზმი; ხდება არა მა-

რტო ცხოველებისა და მცენარეების, არამედ უსულო საგნების გასულოვრებაც. ცხოველების ადგილს იკავებენ ღმერთკაცები, რომელთა წარმოქმნაც გარდაცვლილთა გაღმერთების შედეგია. ანიმიზმის კვალდაკვალ ჩნდება მკითხაობა და მაგია: მათი მიზანია ბუნების ძალების დამორჩილება.

ფროიდი თავისი ფსიქოანალიზურ სქემის მიხედვით განიხილავს აგრეთვე იუდაიზმსა და ქრისტიანობას. იუდაიზმის განხილვისას ფროიდი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ მოსეს მოკვლით განმეორდა მამისმკვლელობის ძვირე ცოდვა. ქრისტიანული რელიგია მამისმკვლელობის ახალი სახეა — მამის წინაშე შეიღთა მიერ ჩადენილი დანაშაულის გამოსასყიდად საჭირო იყო მონახულოყრ შეილი — მსხვერპლი. რათა მას თავის თავზე აეღო ეს დიდი დანაშაული. ეს მისია დაეკისრა ქრისტეს ფროიდს მიაჩნია, რომ ქრისტიანული რელიგია აღიარებს პირველად ცოდვას და მისი გამოსყიდვის საშუალებად თვლის ქრისტეს ანუ შეილის სიცოცხლის შეწირვას. შეილი — მსხვერპლი გაგებულია როგორც ღმერთი და ეს ძველი ტოტემური ტრაპეზის ახლებურ ინტერპრეტაციას ნიშნავს. ფროიდის აზრით, დანაშაულის შეგნების გრძნობა ადამიანში იმდენად ძლიერია, რომ მას რელიგია ვერ ამშვიდებს, ეს საბედისწერო გრძნობა მსკვლავს ადამიანთა მოღვაწეობის ყველა მხარეს და თავისებურ გამოხატულებას პოვებს ხელოვნებაში.

როგორც ხედავთ, ფროიდი ყველა რელიგიურ ფენომენს არსებითად მამისმკვლელობის პირველადი ცოდვისა და მის საფუძველზე განვითარებული დანაშაულის შეგნებით ხსნის. მამისმკვლელობის თავისებურ გამოხატულებას ფროიდთან წარმოადგენს ინციესტური მისწრაფება. ინციესტზე ტაბუს დადება კი ზღუდავს ამ მისწრაფებას. შეზღუდული სექსუალური სწრაფვა, სიამოვნების პრინციპით რომ ხელმძღვანელობს, ცდილობს დაიკმაყოფილოს თავი, ზდება მისი სუბლიმაცია.

ეს ედება საფუძველად კულტურის განვითარებას, ფროიდი თვლის, რომ ადამიანის მოღვაწეობის განმაპრობებელი შეზღუდული და სუბლიმირებული ლიბიდო ცდილობს დაიკმაყოფილოს თავის სხვადასხვა სფეროში. მაგალითად რელიგიაში. შრომის პროცესში და სხვის ყველაზე მეტად ხელოვნებაში აღწევს თავის მიზანს (1: გვ. 101)

ამგვარად, ფროიდის აზრით, ხელოვნება წარმოადგენს სექსუალური ენერჯის სუბლიმაციას

ფროიდის თვალსაზრისს ხელოვნების როგორც სექსუალური ენერჯის სუბლიმაციის შესახებ. ნათელყოფს მითოლოგიის ფროიდისეული კონცეფცია. ფროიდი აღნიშნავს, რომ მითში გვხვდება „დანაშაულის შეგნების“ მოტივის სხვადასხვა ვარიაცია. მითის განვითარება თან სდევს რელიგიის განვითარებას. მითში ღმერთი ხშირად გვევლინება ცხოველის სახით. რაც ფროიდის აზრით, გვაფიქრებინებს, რომ ღმერთი თვითონ წარმოადგენს ცხოველ-ტოტემს.

მიწათმოქმედების განვითარებასთან ერთად ჩნდებიან ახალი ღმერთები: აღონისი, ატისი, ფამუსი და სხვა, რომლებშიც კიდევ უფრო აშკარად არის გამოვლენილი ინციესტისა და მამისმკვლელობის მოტივები იმავე მოტივების მოქმედებას ხედავს ფროიდი ოიდიპოსის მითში, რომლის შინაარსს იგი შემდეგნაირად გადმოგვცემს: ორაკულისაგან გაფრთხილებულმა ოიდიპოსმა იცის საკუთარი ბედისწერა. იცის, რომ ის იქნება მამის მკვლეელი და დედის მეუღლე. ოიდიპოსი ყველანიარად ცდილობს აიცილოს თავიდან ესოდენ დიდი დანაშაული. მაგრამ ბედისწერა გარდაუვალია, ფროიდი აღნიშნავს, რომ ამ მითში ადამიანს თითქოს მოხსნილი აქვს მორალური პასუხისმგებლობა და ის ეკისრება ღმერთებს, რომლებიც ზემოქმედებენ ადამიანებზე და მათ დანაშაულს ჩაადენინებენ. მაგრამ ოიდიპოსის ტრაგედიას უფრო რთული და ღრმა შინაარსი აქვს. ოიდიპოსის მითზე დამყარებული სო-

ფოკლეს ტრაგედიაში, ფროიდის თანახმად, ყველა სიძნელეს სპობს ღვთისმოსიშობა, რომელიც ამტკიცებს, რომ უმაღლესი ზნეობრიობაა დამორჩილება ღმერთების ნებისადმი, მაშინაც კი, როდესაც ისინი დანაშაულს ჩადიან, ეს მორალი ფროიდის აზრით, არ ჩაითვლება პიესის ღირსებად და არ ახდენს მაყურებელზე არავითარ ზეგავლენას: მაყურებელს აინტერესებს არა მორალი, არამედ — თქმულების დაფარული აზრი და შინაარსი. მაყურებლის რეაქცია ტრაგედიაზე, ფაქტობს ფროიდი, თავისებურია. ის იმგვარად რეაგირებს, თითქოს თვითანალიზის საშუალებით თავის თავში აღმოაჩინა ოიდიპოსის კომპლექსი, თითქოს მან ამხილა ღმერთების ნება და ორაკულის წინასწარმეტყველება როგორც საკუთარი არაცნობიერის შენიღბული იდეალიზაცია. მაყურებელი თითქოსდა იხსენებს თავის სურვილს — მოიშოროს მამა, აქციოს დედა თავის ცოლად და ამით ღრმად აღშფოთებულიც, ფროიდის გაგებით, პოეტის აზრი ასეთია: შენ ტყუილად ეწინააღმდეგები საკუთარ პასუხისმგებლობას, და ტყუილად გვარწმუნებ, რომ ებრძოდი ამ დანაშაულებრივ განზრახვებს, შენ მაინც დამნაშავე ხარ, რადგან ვერ შესძელი ამ განზრახვათა მოსპობა, რომლებიც შენში არაცნობიერად რჩებიან. ამაში, განაგრძობს ფროიდი, დიდი ფსიქოლოგიური სიმართლეა, მაშინაც კი, როდესაც დაშინანი გადევნის თავის დანაშაულებრივ ზრახვებს არაცნობიერში, ის მაინც იძულებულია იგრძნოს ეს პასუხისმგებლობა, როგორც მისთვის უცნობი მიზეზით გამოწვეული დანაშაულის გრძნობა (2, გვ. 123)

ფროიდს ოიდიპოსის მითის ანალიზი დასჭირდა იმის დასამტკიცებლად, რომ ეს ინცესტური სურვილები უნივერსალურია და დამახასიათებელია ყველა ადამიანისთვის, და რომ ყოველ ჩვენთაგანს მოუხდება საკუთარ თავში ამ სურვილების დათრგუნვა. იგი თვლის, რომ სისხლის აღრევა დედასთან არის

ოიდიპოსის ერთი დანაშაული, მაშინ მკვლელობა — მეორე, ხოლო ეს ორივე დანაშაული აკრძალულია ყველა ველადი სოციალური ინსტიტუტის პირველყოფილი ტოტემიზმით. ეს ორივე დანაშაული ფროიდისათვის წარმოადგენს ადამიანის სიღრმეში მოქმედ ფაქტორს, რომელიც მუდმივ და ძლიერ ზეგავლენას ახდენს მის მოქმედებაზე.

ამგვარად, ფროიდის მოძღვრებაში მითოლოგიის რელიგიისა და ზელოვნების კვლევისას და საერთოდ კულტურის განვითარების გზაზე გამოიკვეთა სამი ძირითადი მომენტი: ოიდიპოსის კომპლექსი, დანაშაულის გრძნობა და ამ მომენტების გამომწვევი შიში.

თითოეული ამ მომენტის ძირი კი ერთია — ტაბუს დადება, რაც თავის მხრივ ინცესტის — სისხლის აღრევის აკრძალვით არის გაპირობებული, ფროიდი აღნიშნავს, რომ ეთიკური და მორალური აკრძალვები, რომელსაც ჩვენ ვემორჩილებით, შესაძლოა ენათესავება ამ პრიმიტიულ ტაბუს. აქედან გამომდინარე კი ფროიდი ვარაუდობს, რომ „თუ არ ეცდებით, მაშინ ტაბუს გაგება გამოავლენს სინდისის ბუნებასა და წარმოშობას, ისე რომ არ გავაფართოვოთ ცნება, შეიძლება ვისაუბროთ სინდისის ტაბუს და დანაშაულის გრძნობის ტაბუზე მისი დარღვევის შემდეგ. სინდისის ტაბუ წარმოადგენს ალბათ ყველაზე უძველეს ფორმას, სადაც ჩვენ ვხვდებით ტაბუს ფენომენს“.

ჩვენ გვინდა რამდენიმე მომენტზე შევაჩეროთ ყურადღება. ფროიდი თვლის, რომ ქვეცნობიერ მიდრეკილებებსა და მორალს შორის კონფლიქტი ამძივებს ადამიანის მთელ ცხოვრებას, რაც გამოსავალს პოულობს და უკმაყოფილებლობასა და ტანჯვის გრძნობაში, შიშში. იგი ნევროზის გამომწვევი მიზეზი ხდება. ამგვარად სინდისი ბორკილია, რომელიც სტანჯავს ადამიანს, ჩვენ ამ დებულების შეფასებას არ ვაწარმოებთ. ამ შემთხვევაში

ჩვენ გვიანტერესებს „ტაბუს“ ფენო-
მენი, რომელიც ფროიდის თვალსაზ-
რისით იკვეთება როგორც სოციალუ-
რი მომენტი, მაგრამ თუ კვლავ ფროი-
დის მსჯელობას დავუკვირდებით,
ვნახავთ, რომ ინტერპრეტაციისათვის
სხვა ვარიანტიც შესაძლოა არსებობ-
დეს. კერძოდ, ჯოჯის მამა, რომელიც
საშინლად სტანჯავს თავის შვილებს,
კლავს, ასაჭურისებს, დევნის მათ, არა-
ვითარ დანაშაულის გრძნობას არ გა-
ნიცდის, ის იმ წესით ცხოვრობს, რომ-
ლითაც უცხოვრია მის წინაპარს. მაგ-
რამ შვილს ეშინია მამის, ეშინია არა
მარტო მისი მოკვლის შემდეგ, არამედ
მანამდეც. როცა იგი ხელყოფს მამის
უფლებებს, ეშინია დასჯის, ეს ხდება
ტაბუს დადგენამდე, შესაძლოა ვივა-
რაუდოთ, რომ გარკვეული სოციალური
უტოიერტობა თავისი მოთხოვნისგან
შიშის მგვრელი, შემზარავია და „შვი-
ლთა“ პროტესტს იწვევს, ე. ი. პრო-
ტესტს იწვევს ბრმა ტრადიციების ხელ-
შეუხებლობა და შეუვალობა, და შვი-
ლები ილაშქრებენ მათ წინააღმდეგ, ამ
შემთხვევაში „შვილთა“ თვითშეგნების
გაღვიძებასა და საკუთარი უფლებების
მოპოვების სურვილსა და მოთხოვნაზე
შეიძლება ვისაუბროთ, შვილები ამარ-
ცხებენ მამას, „მოხუცის“ ხორცთან
ერთად, მათ გადაყლაპეს მისი მრისხა-
ნე პიროვნების ნაწილი, რომელიც
მთელი მათი დარჩენილი სიცოცხლის
მანძილზე თან სდევს მათ და ბადებს
მათში დანაშაულის შეგნებას (პ. გვ. 151)
ფროიდი ახცადებს, რომ ეს კანიბალიზმი
ექვმიუტანელია, ჩვენც შევეცადოთ და
ამ ფაქტში ნუ შევიტანთ ეჭვს, მაგრამ
ფროიდთან არ არის განმარტებული
მამის მიმართ კანიბალიზმის აქტი იწ-
ვევს შიშის გრძნობას, თუ თავად მა-
მისმკვლევლობა, კანიბალიზმიც, რო-
გორც ფაქტი, ალბათ, არსებობდა და
თუ ამ აქტის საშინელება იწვევდა „და-
ნაშაულის გრძნობას“, მაშინ მართებუ-
ლად იქნა დავმოძილი კანიბალიზმი,
მაგრამ შემდგომ თანდათან იკვეთება
ფროიდის თვალსაზრისით — აქცენტო
მამისმკვლევლობაზე კეთდება, ამგვარ-

რად: „შვილებს“, მამისგან განსხვავ-
ებით დანაშაულის გრძნობა ^{აწუხებს,}
ეს კი ნიშნავს, რომ მათი ^{გაფრთხილები-}
შეგნება უფრო მაღალ ^{საფეხურზე}
დგას, თუ ამ დებულებას მივიღებთ
მხედველობაში, მაშინ შეიძლება გვე-
ვარაუდო, რომ ადამიანს, რომელსაც
გაუჩნდა თვითშეგნება, რომელიც შეა-
წუხა კანიბალიზმმა, დანაშაულის გრძ-
ნობა იგრძნო მამისმკვლევლობით, სურს,
გაემიჯნოს „მამის“ ნახევრად ცხოვე-
ლურ ინსტიტუტს და ამ მიზნით და-
აწესოს ტაბუ ე. ი. ტაბუ როგორც წმი-
ნდა აკრძალვა, რომლითაც გაემიჯნება
ბუნებრივ სამყაროს, საყურადღებოა
პ. გაიდენკოს ასეთი მოსაზრება: „ტა-
ბუს დადგენა არის პირველი სიმბო-
ლური აქტია ბუნებრივ სამყაროში,
რომელმაც მანამდე არ იცოდა სიმბო-
ლური და აუტორიტეტის კულტურის
განვითარების გზაზე სიმბოლური
ფორმები თანდათან ჩნდება ისეთ
რთულ წარმონაქმნებში, როგორცაა
მითი, ხელოვნება, რელიგია და ა. შ.
მაშინ ტაბუ არის უბრალო, მაგრამ
მნიშვნელოვანი სიმბოლიზაციის ფორ-
მა, რომელიც უკვე შეიცავს თავის
თავში დანარჩენის შესაძლებლობას,
რაც უფრო აუხსნელი და უაზროდ
გვეჩვენება სალი აზრით ესა თუ ის
ტაბუ, მით უფრო მკაფიოდ ვლინდება
მათ არსში სიმბოლური ფუნქცია,
თუმცა ზოგიერთი აკრძალვები შეიძ-
ლება გავიგოთ მათი სოციალური მნი-
შვნელობის თვალსაზრისით (როცა არ
ხმარობენ საქმელად ზოგიერთ ცხო-
ველებს, არ კლავენ სხვებს და ა. შ.)
მაშინაც ტაბუს აქვს საკუთარი უფრო
ღრმა შინაარსი ამასთან ნაკლებ თვალ-
მისადავებელი ხდება, რადგან იგი
წარმოადგენს სწორედ აკრძალვას, რო-
გორც ასეთს ხოლო რომელ კონკრე-
ტულ მოქმედებაზე იქნება დაწესებუ-
ლი აკრძალვა, ამას არსებითი მნიშვნე-
ლობა არა აქვს“¹ თავისთავად ეს საბუ-
ტერესო თვალსაზრისით — ტაბუ —
როგორც სიმბოლიზაციის ფორმა —
მაინც ვერ ახსნის, შიშისა და დანა-
შაულის გრძნობის ფუნქციონირებას

ამ მხოვ უზრადღებას იმსახურებს კირკეგორის თვალსაზრისი აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით. ფროიდსა და კირკეგორს გარეგნულად ბევრი შეხების წერტილი აქვთ. ორივე აღნიშნავს „პირველადი ცოდვის“ მნიშვნელობას ადამიანის ცხოვრებაში. გვაძლევს „შიშის“ ფენომენის ანალიზს და ორივეს მსოფლმხედველობა შეიცავს ტრაგიკულ ტონალობას. ნაშრომში „შიშის ცნება“ კირკეგორი, ადამისა და ევას ბიბლიური ისტორიის ანალიზს ახდენს და გამოთქვამს აზრს, რომელიც გვაგონებს ფროიდის თვალსაზრისს. იგი ისევე როგორც შემდგომში ფროიდი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სექსუალურს და თვლის, რომ იგი განუყოფელია პირველადი ცოდვისაგან (5, გვ. 189) ხოლო ეს პირველადი ცოდვა წარმოადგენს განმსაზღვრელს ადამიანისა და კაცობრიობისათვის.

მიუხედავად ამ გარეგანი მსგავსებისა, ფროიდისა და კირკეგორის თვალსაზრისი არსებითად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. უფრო მეტიც, განსხვავება, რომელიც არსებობს შიშის ფენომენისა და პირველადი ცოდვის დხასიათებლისას პრინციპული ხასიათისაა, როგორც ვიცით, ფროიდი თვლის, რომ აკრძალვა, გარეგანი, სოციალური ექტორით არის განპირობებული და შიში არის ამ აკრძალვის შედეგი. კირკეგორთან კი აკრძალვა არის შიშის თვითაღმოჩენის ფორმა. იგი გარეგანი ფაქტორებით კი არ არის გამოწვეული, არამედ შინაგანიდან გამომდინარეობს, ფროიდთან პირველადი ცოდვა წარმოადგენს არსებული ტაბუს დარღვევის რეზულტატს. კირკეგორთან კი შიში ადამიანის არსების აუცილებელი მომენტიცაა. მისთვის შიში არის შიში თავისუფლების წინაშე. თავისუფალი ნება ირჩევს ან ღმერთის ნების შესატყვის ცხოვრებას ან მიჰყვება ეშმაკისეულ გზას. სწორედ ეს წარმოადგენს შიშს თავისუფლების წინაშე; რადგან შესაძლოა გადაუხვიო ღმერთის გზას, ჩნდება ღმერთისაგან

მოწყვეტის შიში. კირკეგორისათვის თავისუფლების პირველი საფეხური ატარებს თავის თავში ყოველგვარი ნაშაულის შესაძლებლობას. ამას კი წინ უსწრებს მდგომარეობა, რომელშიც უნდა იშვეს დანაშაული, ხოლო ნიადაგი ამისათვის არის შიში. შიში ამბივალენტური გრძნობაა, რომელშიც ერთიანდება ლტოლვა დანაშაულისაკენ და მისადმი ზიზღი. კირკეგორი თვლის, რომ სწორედ ეს არის ყველაზე მტანჯველი მდგომარეობა.

ფროიდის თეორია დეტერმინისტულია. იგი არ ლაპარაკობს თავისუფლებაზე და მისი შიში არ წარმოადგენს შიშს თავისუფლების წინაშე. ამასთან, ფროიდისათვის არ არსებობს ღმერთი, დანაშაულის გრძნობა, ფროიდთან როგორც უკვე აღვნიშნეთ აღმოცენდება სოციალური მიზეზებით. ამიტომ ფროიდისათვის შიში წარმოადგენს არსებული სოციალური ნორმების დარღვევის შიშს და დასჯის მოლოდინიც ასევე იწვევს მასში შიშის გრძნობას.

კირკეგორთან კი შიშს იწვევს საზოგადოებაში მიღებული ნორმების მიხედვით ცხოვრება, რადგან ეს იწვევს ბიროვნულის დაკარგვასა და ღმერთისაგან გადახვევას: ცხოვრება გავრცელებული საზოგადოების ნორმების თანახმად ღმერთის წინააღმდეგ მიმართული გზაა. ამდენად კირკეგორისათვის შიში საზოგადოებასთან თანხმობაში ცხოვრებით არის გამოწვეული მაშინ, როცა ფროიდთან შიშს იწვევს საზოგადოების მიერ დაწესებული ნორმების დარღვევა.

თავისუფლების, როგორც დანაშაულის გაგება — კირკეგორთან წამოჭრის პასუხისმგებლობის საკითხს. კირკეგორი მიიჩნევს, რომ ცოდვას ადამიანი არაცნობიერად ჩადის, მიუხედავად ამისა, ადამიანმა მაინც უნდა აიღოს თავის თავზე პასუხისმგებლობა ამ მდგომარეობაში ჩადენილი დანაშაულისათვის, რადგან მან არაცნობიერად ჩაიდინა დანაშაული, მხოლოდ მას შეუძლია მიგვითითოს რამდენადაა ის დამნაშავე და რადგან მისი დანაშაუ-

ლის ზომა მისთვისაც კი დაფარულა, ამიტომ მან უნდა აგოს პასუხი ყველა დანაშაულზე, ყოველგვარ ბოროტებაზე, რომელიც სამყაროში ხდება. კირკეგორის მიხედვით თავისუფლების სფერო არ ემთხვევა ცნობიერის სფეროს, ამდენად, ადამიანი პასუხს აგებს არა მხოლოდ იმაზე, რაც ცნობიერად ჩაიდინა. ცნობიერი ქმედებისათვის იგი პასუხს აგებს სამართლის წინაშე, მაგრამ საკუთარი სინდისის წინაშე იგი პასუხისმგებელია არა მხოლოდ იმისათვის, რაც ცნობიერად ჩაიდინა, არამედ თავისი დაფარული ზრახვებისათვისაც. ამგვარად კირკეგორი მიიჩნევს, რომ ყოველივე ის, რისთვისაც ცხოვრობს ადამიანი და რისთვისაც იგი უნდა იყოს პასუხისმგებელი, ყოველთვის როდი აღწევს მის ცნობიერებას. ადამიანი პასუხისმგებელია თავისი არა-ცნობიერი ლტოლვების გამოც. მას არ შეუძლია დაუდოს საზღვარი თავის დანაშაულს. ამიტომ კირკეგორი მიიჩნევს, რომ ადამიანმა გარეგანი სამართლის წინაშე კი არ უნდა აგოს პასუხი, არამედ თავისი საკუთარი — სამყაროს მთელ ბოროტებაზე.

ფროიდის ადამიანიც იტანჯება თავისი არაცნობიერი სურვილების გამო, მაგრამ არა როგორც საკუთარი თავის შინაგანი მსაჯული, არამედ იმიტომ, რომ მას გარეგანმა მოვლენებმა — სოციალურმა ინსტიტუტმა დაუდო საზღვარი. მისი შინაგანი ლტოლვები მასთან იდენტიფიკაციის და დედის დაუფლების სურვილს ატარებს. ამიტომ მის ბუნებაში, როგორც ბოროტი დემონი, ზის მკვლელობის სურვილი, სწორედ შინაგანი სურვილებისა და გარეგანი აკრძალვების კონფლიქტი იწვევს მის დაავადებას. ფროიდის ადამიანი სიამოვნების პრინციპით ხელმძღვანელობს და მთელ მის მოქმედებას განაპირობებს აღნიშნული ფაქტორი; ვფიქრობთ სწორად შენიშნავს ბინსვანგერი: ფროიდთან ადამიანმა ეგზისტენციის რელიგიური მოდუსი აიხსნება ბავშვისა და ველურის შიშითა და უსუსურობით... ეთიკური მო-

დუსი — კომპულსიით, ინტროექციით, ესთეტიკური — მშვენიერების შეფასებით; მიღებული სიამოვნება მისი გვ. 83)

მაგრამ მოვალეობის იდეა. — როგორც სწორად შენიშნავს ბინსვანგერი, არ შეიძლება გამოვიყვანო, უტილიტარული მოსაზრებიდან ან აკრძალვიდან, რაზედაც ჯერ კიდევ კანტმა მიგვიბოძა. საკითხი სინდისის შესახებ არ გადაიჭრება მამის სახეზე ინტროექციის უბრალო მითითებით ბინსვანგერი სამართლიანად თვლის, რომ ფროიდიზმს აქ პრიმიტიულად დაყავს კაცობრიობის ცნობიერების უმაღლესი გამოვლინება იმაზე, რასაც ცნობიერებას არ წარმოადგენს.

შეგვიძლია ექვის ქვეშ დავაყენოთ ფროიდის თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ „ტაბუს დადება გამოავლენს სინდისის ბუნებასა და წარმოშობას“... და რომ შეიძლება ვისაუბროთ „სინდისის ტაბუსა“ და „დანაშაულის ტაბუზე“. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ გარეგანი აკრძალვა ვერ გვაჩვენებს სინდისის ბუნებას, რადგან იგი შინაგანი ბუნებისაა: სინდისი ბორკილი კი არ არის ადამიანისათვის, არამედ სატანჯველი ის შეუთავსებლობა, რომელიც გარეგან საზოგადოების ნორმებსა და საკუთრივ ადამიანის ბუნებას შორის არსებობს. შინაგანი სამჯავროს სინდისის შესატყვისი გადაწყვეტილებით კი ადამიანი თავისუფლდება ტანჯვისაგან. ფროიდისეული ადამიანისათვის კი პასუხისმგებლობის საკითხი არ დგება. მას მხოლოდ შიში ამოძრავებს, ფროიდისეული ადამიანის „მე“ ორგვარ ზემოქმედებას *განიცდის ქვედა-ინსტიქტების და ზედა სოციალური ინსტიტუტისა. ამ ზემოქმედების შედეგად „მე“ ფაქტიურად ითრგუნება — ავადდება. ამგვარად ცნობიერება, ფროიდთან წარმოადგენს ბუნებრივი ლტოლვების ამკრძალავ ფაქტორს, ცნობიერება ბუნებრივ საწყისთან ანტაგონიზმშია. მაგრამ ფროიდი ამ წინააღმდეგობას ავრცელებს გონითსა და ბუნებრივზე, როგორც რაღაც ავადმყოფურზე, რაც

ნევროზებში ვლინდება. ფროიდის ადამიანი სიამოვნების პრინციპით ხელმძღვანელობს და რადგან მას არა აქვს ამ სურვილების დაკმაყოფილების პირდაპირი გზა, ახდენს მის სუბლიმაციას, ასე იქმნება კაცობრიობის კულტურა-მითოსი, რელიგია, ხელოვნება. „კაცობრიობამ ყოველთვის იცოდა, რომ იგი გონითს ფლობს — ამბობდა ფროიდი — მე უნდა მეჩვენებინა, რომ მას აქვს აგრეთვე ინსტინქტები“, ხოლო შეკითხვაზე, რომ რელიგიის დაცვანა რომელიმე სხვა ფენომენზე შეუძლებელია, ფროიდი პასუხობს „რელიგია წარმოიშვა კაცობრიობის უძველეს პერიოდში, ბავშვური ასაკის უსუსურობისა და შიშისაგან“ (6, გვ. 80).

მითსა და რელიგიაზე ფროიდის თვალსაზრისის საილუსტრაციოდ გვინდა შეგჩერდეთ მოსეს პიროვნებისა და მითის ფროიდისეულ ინტერპრეტაციაზე, ნაწარმოების სახელწოდებაა „მოსე და მონოთეისტური რელიგია“, (7), რომელიც რამდენიმე ნაწილისაგან შედგება. პირველი ნაწილია „მოსე ეგვიპტელი“.

მოსე ებრაელთა განმათავისუფლებელი, კანონმდებელი და ახალი რელიგიის შემქმნელი, უძველეს დროს განეკუთვნება. ბუნებრივია დაიბადოს კითხვა, იგი ისტორიული პიროვნებაა თუ გამონაგონი, ფროიდი ფიქრობს, რომ თუ ის რეალურად არსებობდა მაშინ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ის ცხოვრობდა მე-13, მე-14 საუკუნეებში ჩვ. წ.-მდე. ისტორიკოსები ასაბუთებენ, რომ მოსე ისტორიული პიროვნებაა და მასთან არის დაკავშირებული ებრაელთა გაყვანა ეგვიპტიდან. ამტკიცებენ იმასაც, რომ ებრაელთა შემდგომი ისტორია გაუგებარი იქნებოდა, თუ არ დავეთანხმებით ამ წანამძღვრებს.

ფროიდი აღნიშნავს, რომ სრულიად განსხვავებულ ხალხთა მითებსა და ლეგენდებს თუ შევადარებთ, გაგვაოცებს მსგავსება, რომელიც გარკვეულ სქემას გვაძლევს: გმირი წარჩინებული ოჯახის შვილია. მის დაბა-

ლებას წინ უსწრებს სიძნელეები, დიდი ხნის უშვილობა, ან გარეგანი ძალის გამოწვეული საილუმინაციური შირი, დაბადებამდე ხდება ხილვითი წინასწარმეტყველება (სიზმარი). მაუწყებელი იმისა, რომ მამას საშიშროება ემუქრება. ამიტომ ახალდაბადებული ბავშვი მამის ბრძანებით უნდა მოიკლას, ან ის უნდა გადაკარგონ. როგორც წესი, ბავშვს სვამენ ყუთში და ატანენ მდინარეს. ბავშვს პოულობენ. მას ზრდის ან მდაბიო ან ცხოველი.

ყმაწვილი წინააღმდეგობის გადალახვის გზით პოულობს თავის წარჩინებულ მშობლებს, ზოგჯერ კლავს მამას, ზოგჯერ კი ცნობს მას და აღწევს დიდებასა და სახელს. ფროიდი აღნიშნავს, რომ ყველაზე უძველესი ამ ტიპის მითი ისტორიულ პიროვნებაზე არის მითი სარგონზე — ბაბილონის დამაარსებელზე. ფროიდი ო. რანკის გამოკვლევას განაზოგადებს — გმირი ის არის, ვინც ვაჟკაცურად აღუდგა მამას და ალეგორიულად დაამარცხა იგი. „ჩვენ მითები გვაჩვენებენ ინდივიდის ამ ბრძოლას უძველეს პერიოდიდან, როცა ბავშვი მამის სურვილის წინააღმდეგ იბადება და გადარჩება მისი ბოროტი ზრახვის მიუხედავად. ყუთით ჩაშვება წყალში წარმოადგენს დაბადების გამოშხატველ უძველეს სიმბოლოს... ყუთი დედის საშობა, წყალი მშობიარობის წყლები“ (7, გვ. 108), ფროიდი აღნიშნავს, რომ ხალხური ფანტაზია აკავშირებს გამოჩენილი პიროვნების დაბადებას აქ გამოყენებული დაბადების სიმბოლოსთან და ამით უნდა ამცნოს ქვეყანას გმირის დაბადება, რომელმაც შეასრულა აღნიშნული სქემა. სქემა გრძელდება ე. წ. „ოჯახური რომანის“ სახელწოდებით, სადაც წარმოდგენილია ორი დიდგვაროვანი და მდაბიო ოჯახი, რომელიც ბავშვის საკუთარი ოჯახის ანარეკლია, იმის მიხედვით თუ როგორ ესახება ბავშვს თავისი ოჯახი.

უნდა გამოიკვეთოს დიდი პიროვნების გმირული ნატურა — ეს ფროიდის მიხედვით მეორე ფუნქციაა, რო-



მელიც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ისტორიული პიროვნებისათვის, რათა გმირს ჰქონდეს უფლება არისტოკრატულობაზე (ფროიდს მოყავს მაგალითები კარული — მედერელთათვის, რომოლუსი, მაგრამ მოსეს მითი გვატყობინებს, რომ მოსე შვილია ებრაელი ლევიტებისა; ხოლო მეორე ოჯახი ეგვიპტელი მეფის სასახლეა, სადაც ბავშვი როგორც საკუთარი შვილი აღიზრდება. სქემის დარღვევა ბევრს აოცებდა. მაგრამ ფროიდი თვლის, რომ კითხვა უნდა დაისვას სხვაგვარად: მითი ებრაული წარმოშობისა თუ ეგვიპტური. ეგვიპტელებს არ ჰქონდათ მიზეზი განედიდებინათ მოსე, იგი მათთვის არ არის. გმირი, ე. ი. მითი შექმნილია ებრაელთა მიერ და დაკავშირებულია წინამძღვრის პიროვნებასთან. მაგრამ ეს ვერსია მიუღებელია, რადგან ხალხს რაში სჭირდებოდა ლეგენდა, რომელიც ერის გამოჩენილ ადამიანს, სხვა ეროვნებისად წარმოგვიჩენდა. ფროიდი თვლის, რომ ლეგენდაში არსებითი არის ერთგარემოება, რომ ბავშვი, გარეგანი ძალების ზემოქმედების მიუხედავად, გადარჩა, და მეორე მომენტი, რომელიც იკვეთება ლეგენდაში, არის ორი ოჯახი, რომელიც ანალიტიკური ახსნის მიხედვით იდენტურია. ხოლო მითოლოგიის დონეზე განსხვავებული, მაგრამ, როცა საქმე ეხება მითოლოგიურ პიროვნებას, არსებობს შესაძებ განზომილება — რეალობა. ფროიდი ამის მიხედვით თვლის, რომ ერთი ოჯახი, სადაც დაიბადა მოსე, რეალურია. მეორე — ფიქტიური მითის შექმნილი, რომელმაც უნდა განადიდოს პიროვნება. აღნიშნული მითის შემთხვევაში სხვაგვარი ვარიანტია, ამიტომ ფროიდი ახალ ვარიანტს გეთავაზობს. ოჯახი, რომელიც ბავშვს ავდებს — გამონაგონია, ხოლო რომელიც იყვანს ბავშვს და ზრდის — ნამდვილი, თუ ამ თვალსაზრისს მივიღებთ და გავავრცელებთ მოსეს მითზე, მაშინ გასაკები ხდება — მოსე მაღალი წოდების ეგვიპტელია,

ხოლო ლეგენდას სურს იგი ებრაელად გამოაცხადოს.

ფროიდი ჩატარებულ ეგვიპტურ მისიურ მუშებზე თვლის, რომ მის თვალსაზრისს შესაძლოა არ დაეთანხმონ. რადგან ფსიქონალიზური გამოკვლევის გარდა სხვა არგუმენტი მას არ გააჩნია, ამიტომ მეორე თავს ასე ახასიათებს. — „თუ მოსე ეგვიპტელი იყო“.

ფროიდი თვლის, რომ თუ მოსე ეგვიპტელი იყო — მაღალი წოდების. შესაძლოა ქურუმი — იბადება კითხვა: — რას უნდა აქედლებინა გამხდარიყო მეთაური კულტურულად ძალიან ჩამორჩენილი ხალხისა. და მათთან ერთად დაეტოვებინა სამშობლო? ეს საკმაოდ ძნელი კითხვაა. მაგრამ მას ემატება მეორეც. მოსე იყო ეგვიპტეში დასახლებული იუდეველთა არა მხოლოდ პოლიტიკური ბელადი, არამედ კანონმდებელი, აღმზრდელი, რომელმაც აიძულა მიეღოთ მათ ახალი რელიგია და რომელიც დღესაც მის სახელთანაა დაკავშირებული. აქვე ისმება კითხვა: ადამიანს ძალუძს კი ასე უბრალოდ მივიდეს იქამდე, რომ შექმნას ახალი რელიგია? და თუ ვინმეს სურს ზეგავლენა მოახდინოს სხვის რელიგიაზე, ბუნებრივია, რომ მას სურს სხვები მოაქციოს საკუთარ რელიგიაზე.

მაგრამ სავარაუდოა, რომ ეგვიპტეში მცხოვრებ ებრაელებს ჰქონდათ რელიგიის საკუთარი ფორმა, და თუ მოსემ ებრაელთ მისცა ახალი რელიგია, შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ ის ეგვიპტური უნდა ყოფილიყო. აქ კი ახალი სირთულეა, რადგან არსებობს უდადეგი წინააღმდეგობა მოსეს მიერ შექმნილი რელიგიისა და ეგვიპტური რელიგიას შორის.

ებრაელთა რელიგია მონოთეისტურია: ის ერთიანია, ყოვლადღიერი და მიუწვდომელი. არავის ძალუძს მისი სახის დანახვა, არავის არა აქვს უფლება შექმნას მისი სახეობა. მისი სახელის წარმოთქმის უფლებაც კი არ არსებობს. ეგვიპტური რელიგიაში კი ღმერთთა მრავალფეროვნებაა. ასეთი გან-

სხვაეგება ებრაელთა და ეგვიპტელთა რელიგიას შორის შესაძლოა შეარყოთ შესაძლებლობა იმისა, რომ მოსემ თავისი საკუთარი ეგვიპტური რელიგია მოახვია თავს იუდეველთ, რომ არა ერთი ფაქტი ეგვიპტის ისტორიაში. 1375 წ. ქრისტეს დაბადებამდე ტახტზე ავიდა ახალგაზრდა ფარაონი (მე-18 დინასტია), რომელიც, როგორც მისი მამა ამუნხოტენ (IV) იწოდებოდა, ხოლო შემდგომ შეიცვალა თავისი სახელი. მან თავის ხალხს მოახვია თავის ახალი რელიგია — მკაცრი მონოთეიზმი (რამდენადაც ცნობილია. პირველი ცდა მონოთეიზმისა). ამუნხოტენის რელიგია 17 წელს ითვლის, ხოლო 1358 წლიდან ეს რელიგია უარყვეს და მასთან ერთად ფარაონის სახელიც დაანგრეს ქალაქიც, რომელიც ფარაონმა დააარსა და მისი სახელიც დაეწყებას მიეცა. მაგრამ თვით ამუნხოტენის რეფორმა არ იყო ცარიელნიდაგზე აღმოცენებული. მას წინ უსწრებდა ქურუმთა სკოლის ტენდენცია, რომელთაც ჰქონდათ მზის ღმერთის ონის ტაძარი, სადაც სულდათ ერთი უნივერსალური ღმერთის იდეა განვითარებინათ, განაახლეს მზის ღმერთის ათონის, ან ატუს ძველი სახელი. სწორედ მას მიემხრო ახალგაზრდა მეფე. მაგრამ არ იქნება სამართლიანი თუ ვიტყვით, რომ ის მხოლოდ მიმდევარი იყო ქურუმთა რელიგიის, არამედ მან გარკვეული წვლილი შეიტანა ახალი რელიგიის განმტკიცებაში, რასაც მოწმობს იმდროინდელი ჰიმნი „ო, შენ ერთადერთო ღმერთო, რომლის გვერდით არ არსებობს არავითარი სხვა“. მაგრამ ცხადია, ამ რელიგიის განმტკიცებას დიდი წინააღმდეგობა ელოებოდა. ეს წინააღმდეგობა იმდენად გაძლიერდა, რომ მეფემ შეიცვალა სახელი ამუნხოტენის ნაცვლად, დაირქვა იკატონი, ააშენა ახალი სასახლე, რომელსაც ეწოდა იკატონი (ათონის პორიზონტი). მეფის ბრძანებით ყველა ტაძრები, სადაც ღმერთის სახელი მრავლობით რიცხვში იწერებოდა, წაშლილი იქნა,

მაგრამ იკატონის სიკვდილის შემდეგ მისი რელიგიაც დაიწყებას მიეცა.

ფროიდი თვლის, რომ თუ ამუნხოტენი ეგვიპტელი იყო და თუ ებრაელებს მისცა მან ახალი თავისი საკუთარი რელიგია. მაშინ ეს რელიგია უნდა ყოფილიყო იკატონის — ატონის რელიგია. ფროიდის აზრით, დრომ ბევრი რამ წაშალა და ჩვენამდე მოაღწია ებრაელთა რელიგიამ უკვე დასრულებული სახით. ამიტომ ძნელია მისი თავდაპირველი სახის აღდგენა და იკატონის რელიგიასთან შედარება.

მიუხედავად ამისა, ფროიდი მაინც შეეცდება ამ ორ რელიგიაში იპოვნოს მსგავსება და განსხვავება. ორივე რელიგია მკაცრად მონოთეისტურია. არსებითი განსხვავება ჩნდება ღვთაებრივ სახელში — იუდეველთა რელიგია მთლიანად შორდება მზის დაყვანის ცემას, რომელზეც ეყრდნობოდა ეგვიპტური, არსებობს მათ შორის მკვეთრი განსხვავება. ებრაელთა რელიგია არაფერს ამბობს იმჟვეყნიურ სამყაროზე და სიკვდილის შემდეგ სიცოცხლეზე. ეს მოძღვრება შეიძლება დაგვეკავშირებინა მკაცრ მონოთეიზმთან. მაგრამ თუ აღნიშნულ რელიგიას შევადარებთ იკატონის რელიგიას, ვნახავთ, რომ იქაც სიკვდილის ღმერთი უარყოფილია.

მესამე არგუმენტი, რომელიც ფროიდს აქვს, არის წინდაცვეთის რიტუალი, რომელიც ჰეროდოტეს ცნობით, ეგვიპტური წარმოშობისა უნდა იყოს, რასაც მოწმობს ეგვიპტური მუმები. თუ მოსე იუდეველი იყო, რასაჰირობება მოითხოვდა, ხალხი, რომელიც ეგვიპტიდან გამოჰყავდა, ამავე დროს დაემიმიებინა ასეთი მიმე წესით, რომლითაც იგი გარკვეულწილად ხდიდა ეგვიპტელად, და რაც ყოველთვის მოაგონებდა ეგვიპტეს (ბიბლიის მიხედვით ეს წესი უძველესი დროიდან მომდინარეობს და ნიშნავს აბრამისა და ღმერთის კავშირს). ამგვარად ფროიდი მიიჩნევს, რომ თუ მოსე ადა-

მიანია. რომელმაც არა მხოლოდ ახალი რელიგია, არამედ წინდაცვეთის მცნებაც მისცა, მაშინ იგი იუდაეველი კი არ იყო, არამედ ეგვიპტელი. მაგრამ თუ მოსე ეგვიპტელი იყო, ახალ ამოცანის წინაშე გვაყენებს. ამ ამოცანას ადვილად ამოვხსნით თუ მოსეს იკატონის პერიოდში გადავიყვანთ მაშინ შეგვეძლო მოსეს საქციელის მოტივები მოგვენახა. მოტივები კი შემდეგნაირია: ფროიდის მიხედვით: მოსე იყო წარჩინებული ეგვიპტელი. რომელიც თანაუგრძნობდა იკატონს და მისი რელიგიის მიმდევარი იყო, იგი ოცნებობდა ბატონობაზე. მეფის კარზე. მეფის სიკვდილის შემდეგ იგი დარწმუნდა, რომ ყველა მისი ოცნება დაემხო და რომ არაფრის გაკეთება მას არ შეეძლო. ფაქტიურად იგი კარგავდა თავის სამშობლოს. ასეთ მძიმე მდგომარეობაში მან იპოვა გამოსავალი. მეოცნებე იკატონი თავისი ხალხისათვის უცხო შეიქმნა და დაამხო თავისი სახელმწიფო, მოსეს მოსწონდა აზრი შეექმნა ახალი სახელმწიფო. ეპოვა ახალი ხალხი, რომელსაც ეგვიპტის მიერ უარყოფილ რელიგიას განდიდებისათვის მისცემდა მათ. ფროიდი თვლის, რომ ეს იყო ბედისწერის მოტყუების გმირული ცდა. მან აირჩია ეგვიპტეში დასახლებული ებრაელები და მათთან მოლაპარაკების შემდეგ გაუძღვა მათ. ამიტომ ფროიდის თანახმად, მათი გასვლა ეგვიპტიდან უნდა დათარიღდეს დაახლოებით 1358-1350 წლებით. ე. ი. იკატონის სიკვდილის შემდეგ ფროიდის ვარაუდი სრულწინააღმდეგობაშია ბიბლიასთან. რადგან იგი მიიჩნევს, რომ მათი სვლა იყო ძალიან მშვიდობიანი.

ამგვარად, მოსეს ფროიდისეულმა ინტერპრეტაციამ ამ ეტაპზე დაგვანახა. რომ იგი მთლიანად უარყოფს ბიბ-

ლის ვერსიას და თავად ლმეროსაც — და აკეთებს ამას თითქოსდა მცნობილი არგუმენტებით. ხოლო ეგვიპტეში მენტები ძირითადად ფსიქოანალიზის მონაპოვარია. ფროიდის ანალიზი — მისეული ინტერპრეტაცია — გარკვეულწილად მისი რწმენის ნაწილი უფროა ეს ჰიპოთეზა. რომელიც შეგვიძლია მივიღოთ და შეგვიძლია უარყოთ. ეს არჩევანი ჩვენს ხელთ არის. არჩევანისას კი მიუღებელი ჩანს ფსიქოანალიტიკურ მოძღვრებაზე დაყრდნობით უარყოთ ბიბლია მით უფრო. რომ ფროიდი თავიდანვე აუფასურებს ლმეროს რწმენის შემოქმედების მნიშვნელობას და შემდეგ იწყებს ბიბლიის საწინააღმდეგო არგუმენტების ძიებას. ე. ი. მოხსნის გონივრულად მოტივს და გვთავაზობს დაბალ მოტივს.

ლიტერატურის სია

1. Фрейд З. — Тотем и табу. гос. изд. М., вып. 4. 1923 г.
2. Фрейд З. — Лекции по введению в психоанализ. I. II. М., 1923.
3. Виттельс — Фрейд, его личность, учение и школа, М., Госиздат, 1925.
4. Гаиденко П. — Парадоксы свободы в философии романтизма (ხელნაწერი).
5. Антология мировой философии в 4-х томах. т. 3.
6. Руткевич А. М. — От Фрейда к Хайдегеру, М., 1985 г.
7. Freud S. — G. N BA 16, London.



ქართული მუსიკის თავდადებული მსახური

(ანტონ წულუკიძის დაბადების 70 წლისთავისათვის)

გულგატ ბორაძე

ჩემს ძვირფას უფროს (არც თუ ბევრით უფროს!) მეგობარს, გამოჩენილ ქართველ მუსიკისმცოდნეს ბატონ ანტონ წულუკიძეს 70 წელი შეუსრულდა. მისი მრავალმხრივი, ნაყოფიერი, მამულიშვილური სულისკვეთებით გამსჭვალული მოღვაწეობა, რაღა თქმა უნდა, ასეთსავე მრავალმხრივ, დაკვირვებულ და ჩაღრმავებულ ანალიზს მოითხოვს. ამ საპატიო მოვალეობას მომავლისათვის ვიტოვებ და ამჟამად მხოლოდ მისი ადამიანური და შემოქმედებითი პორტრეტის ესკიზური ჩანახატი შემოვიფარგლები.

არ დაეფარავ, რომ ბატონ ანტონის შესახებ წერა და საუბარი დიდ სიამოვნებას მანიჭებს და არა მარტო მისი სამაგალითო პიროვნული და პროფესიული თვისებების გამო, არამედ იმიტომაც, რომ მან კეთილი კვალი გაავლო ჩემს ცხოვრებაში, მისმა გაცნობამ და ორთვიანმა ურთიერთობამ ჩემთვის დაუვიწყარი 1938 წლის ზაფხულში (წყნეთში) გარკვეულწილად განსაზღვრა ჩემი სამომავლო ინტერესების სფერო. საათობით გატაცებით ვუსმენდი ტატულის (ასე ეძახდნენ ახლობლები) „ლექციებს“, საკუთარი მუსიკალური ილუსტრაციით, მისი საყვარელი, ჩემთვის კი მხოლოდ ერთხელ მოსმენილი „აბესალომის“ შესახებ. ასეთივე გატაცებით მიტარებდა იგი „თეორიულ სემინარებს“ ქართული ფეხბურთის აქტუალური პრობლემების შესახებ (მისი საყვარელი ფეხბურთელები იყვნენ ბ. პაიჭაძე, გ. ჭეჭელავა და... ვ. ჩერედნი-

ჩენკო!?). ასე რომ, როდესაც მე ხუმრობით ბატონ ანტონს ვუწოდებ ხოლმე „ჩემს სულიერ მამას მუსიკისმცოდნეობასა და ფეხბურთში“ — ამ ხუმრობაში სიმართლის წილიც არის.

ნახევარ საუკუნეზე მეტია გრძელდება ჩვენი მეგობრობა, დროს თითქოს უნდა წაეშალა განსხვავება წლებში. მაგრამ მე სამუდამოდ დამრჩა „უმცროსობის კომპლექსი“. რისი მიზეზიც წლები კი აღარ არის, არამედ თავისებური „ეთიკური დისტანცია“. აღმოცენებული ღირსეული პიროვნების მიმართ პატივისცემისა და მოკრძალების გრძნობაზე.

„მოგონებები — ერთადერთი სამოთხეა. საიდანაც ჩვენ ვერ გაგვაძევებენო“ — უთქვამს დანტეს და რაკი დიდი ხნის გარდასულ დღეთა საოცნებო ბილიკს შეგყვები, არ შემძლია არ გავიხსენო ჩემი მეგობრის პატივცემული მშობლები, რომლებიც იმავე 1938 წლის ზაფხულში გავიცანი. ქ-ნი ნინო წუწუნაეების ცნობილი თეატრალური საგვარეულოს წარმომადგენელი გახლდათ და, რაღა თქმა უნდა, მისგან დაპყვა ტატოს „ხელოვნების გენები“. სიყვარული თეატრისა და მუსიკისადმი. მამამისი კი — სულით და ხორკით ლამაზი, კეთილშობილი ადამიანი — აკადემიკოსი გრიგოლ წულუკიძე — საქართველოში სამთო მეცნიერების ფუძემდებელი, ცხოვრებიდან ნაადრევად წასული 1950 წელს, სხვათა შორის, ბატონი გრიგოლი მამაჩემის თანაკლასელი იყო ქუთაისის რეალურ სასწავლე-

ბელში. ყველაზე საკვირველი კი ის გახლავთ, რომ მათ კლასში ერთად სწავლობდნენ აკაკი შანიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, შალვა ნუცუბიძე, ცნობილი ქირურგი პროფ. ეფრემ ზაქარაია. ცნობილი ექიმი-ინფექციონისტი პროფ. ნიკო ანდრიაძე (!)...

რაკი ბატონი ანტონის მშობლები მოვიგონე, არ შეიძლება არ ვახსენო ადამიანები, რომლებმაც გზა გაუყვალეს მას მუსიკალურ ხელოვნებაში: ქ-ნი ანასტასია ვირსალაძე და ბატონი ლადო დონაძე.

ქ-ნ ანასტასიასთან. უზადო გემოვნების მუსიკოსთან. ა. წულუკიძემ ჯერ სასკოლო, ხოლო შემდეგ მთელი საკონსერვატორიო კურსი გაიარა (1937-1942), წარმატებასაც მიიღწია და თუ საფორტეპიანო შემსრულებლობისა და პედაგოგიკის გზას აღარ დაადგა, ამის მიზეზი იყო ის, რომ ახალგაზრდა მუსიკოსის გონება მძლავრად მიიზიდა მეცნიერებამ მუსიკის შესახებ, და, განსაკუთრებით, მუსიკალურმა კრიტიკამ, რომელიც მის ნამდვილ მოწოდებად იქცა.

ბ-ნი ლადო დონაძე, — ჩვენი დაუვიწყარი მასწავლებელი, — მაგნიტივით იზიდავდა მის გარშემო მყოფ ახალგაზრდებს, მასწავლებლისა და მოწაფის ურთიერთობა სულ მალე მეგობრობაში გადაიზარდა, დაუსრულებლად საუბრობდნენ სათაყვანებელ ზაქარია ფალიაშვილზე, შალვა მშველიძის თვითმყოფ ნიჭზე, საზოგადოდ, ქართული მუსიკის ფენომენზე, ფართო ერუდიცია, აზროვნების ფილოსოფიური განზოგადება და ლოგიკურობა გამოარჩევდა ჩვენს მასწავლებელს, დიდი და ნაყოფიერი იყო მისი ზეგავლენა თავის მოწაფეებზე, მათ შორის, ანტონ წულუკიძეზე, მაგრამ 1943 წ. დაწყებული სწავლა კონსერვატორიის მუსიკისმცოდნეობის ფაკულტეტზე მესამე წელიწადს უაქრად შეწყდა „მისგან დამოუკიდებელი მიზეზებისა გამო“, დიახ, ახალგაზრდა მუსიკისმცოდნემ იწვინა „მშობლიური“ კომუნისტური პარტიისა და „საყვარელი“ შინსახკომის „გულთბილი ამბორი“, და კიდევ კარგი, რომ ქ

წლის შემდეგ მამამისის პატივისცემით იგი გამოუშვეს, თორემ ვინ იცის, როგორ წარიმართებოდა ჩემი შემთხვევა. ბედიბალი, ამიტომ იყო, რომ ანტონმა მხოლოდ 1950 წ. დაამთავრა კონსერვატორია. (სადიპლომო შრომად ჰქონდა შ. მშველიძის ორატორია „აკაკი-სიონი“) რის შემდეგაც დაიწყო მისი ინტენსიური და ნაყოფიერი მოღვაწეობა მუსიკისმცოდნეობის სარბიელზე, რასაც სულ მალე 40 წელი უსრულდება.

ამ მოღვაწეობის შედეგებს ქვემოთ შევვებები. აქ კი მინდა ვთქვა ბატონ ანტონის ადამიანურ თვისებებზე, რომლებმაც მას საყოველთაო სიმპათია და პოპულარობა მოუპოვეს. პირველ რიგში, მუსიკალურ და თეატრალურ (ვერ მოვასწარი მეთქვა, რომ თეატრი მისი მეორე სიყვარული, გატაცება და პროფესიული დაინტერესების საგანია) წრეებში და, საზოგადოდ, ურიცხვ ნაცნობ-მეგობრებში დავსახელებ, მაგალითისათვის, მის ახლო მეგობრებს: მწერლებს — პავლე ინგოროყვას, ბესო ელენტს, რეზო თაბუკაშვილს, მირიან აბულაძეს, რევაზ ჭაფარიძეს, ლევან ქუბაბრიას, კომპოზიტორებს — შალვა მშველიძეს, ალექსი მაჭავარიანს, ოთარ თაქთაქიშვილს, დავით თორაძეს, რევაზ ლალიძეს, შოთა მილორაყვას, გიორგი ცაბაძეს, არჩილ ჩიმაკაძეს, დირიჟორებს — ოდისეი დიმიტრიადის, დიდიმ მირცხულავას, ვახტანგ ფალიაშვილს, ზაქარია ხუროძეს, ანზორ კავსაძეს, სტეფან ტურჩაყს, რეჟისორებს — შოთა აღსაბაძეს, დოდო ალექსიძეს, არჩილ ჩხარტიშვილს, ვახტანგ ტაბლიაშვილს, გიგა ლორთქიფანიძეს, ი. კაკულიას, გ. ჟორდანიას, რ. მირცხულავას, დ. სმოლიჩს, თეატრისა და ოპერის მსახიობებს — აკაკი ვსაძეს, სერგო ზაქარიაძეს, პიერ კობახიძეს, მედეა ჭაფარიძეს, პეტრე ამიოხაიშვილს, ბათუ კრავეიშვილს, ზურაბ ანჯაფარიძეს, მედეა ამირანაშვილს, ლამარა ჭყონიას, თეატრმცოდნეებს ნოდარ გურაბანიძეს, ვასო კიკნაძეს, თენგიზ ჩანელიძეს, ალექო შალუტაშვილს, ინჟინერ ლუკა ტყემალაძეს, ქ-ნ ნიტა ტა-

ბიძეს — ვინ არ იამაყებდა ამისთანა მეგობრობით! მაგრამ ცალკე მინდა ვთქვა ანტონის ერთი უმცროსი მეგობრის შესახებ. ეს გახლავთ საქართველოს ეროვნული გმირი მერაბ კოსტავა. როგორც ცნობილია, მერაბი ჩვენი კოლეგა — მუსიკისმცოდნე იყო, სწავლობდა კონსერვატორიაში ბ-ნ ლ. დონაძის ხელმძღვანელობით და უნდა ითქვას, რომ უკვე მაშინ ჩვენს, მართალია, ვიწრო წრეში სიმბათითა და პატივისცემით სარგებლობდა თავისი უტუები პრინციპულობისა და სულიერი სიმტკიცის გამო. არაერთგზის დაერწმუნებულვართ მერაბის საპასუხო გულთბილ გრძნობებშიც ჩვენს მიმართ, მაგრამ გადაუჭარბებლად შემძლია ვთქვა, რომ სწორედ ანტონის მიმართ იყო იგი განწყობილი განსაკუთრებული სიყვარულოთა და პატივისცემით. მათი მეგობრობა გრძელდებოდა მერაბის დაპატიმრებამდე და შემდეგაც, გადასახლებიდან მისი დაბრუნების შემდეგ. ამჟამად კი, ანტონი მერაბის დედის, ქ-ნ ოლღას ხშირი სტუმარია. მერაბის ხსოვნას მან უძღვნა გულთბილი წერილი, რომელიც ყურნალ „ხელოვნებაში“ დაიბეჭდა.

მაპატიოს ბ-ნმა ანტონმა, თუ გამომრჩა მისი კიდევ რომელიმე ახლო მეგობარი, ახლა კი მინდა ყურადღება შევაჩერო მის ერთ გამორჩეულ თვისებაზე. ესაა უნიკალური, ფანტასტიკური მეზსიერება ყოველივე ნანახზე, მოსმენილზე, წაკითხულზე, განცდილზე. იცის აუარებელი საინტერესო ისტორია — მე ვიტყვოდი, იგი ცოცხალი მათიანეა ჩვენი დროისა საზოგადოდ და, მით უმეტეს, მუსიკალური ცხოვრებისა (უკვე 20-იანი წლებით დაწყებული) და, ხომ წარმოგიდგენიათ, რა წარმატაცი მოგონებების წიგნი გამოვიდოდა, ყოველივე ეს რომ ქალაღზე აღბეჭდილიყო! ვფიქრობ, ბატონ ანტონის პირდაპირი მოვალეობაა, აღარ დააყოვნოს და შეუდგეს ამ წიგნის წერას.

ახლა კი იმ თვისებების შესახებ, რომლებიც ბატონ ტატოსადმი საერთო სიყვარულსა და პატივისცემას განაპირობებენ: თავი და თავი ესაა — კრისტალური მორალური სიწმინდე, ურყე-

ვი მოქალაქეობრივი პოზიცია ყველა ცხოვრებისეულ საკითხში. უშუალოდ და პირდაპირობა, ერთგულება, თავისუფალი პროფესიისადმი, მუსიკისადმი და უწინარეს ყოვლისა, ქართული მუსიკისადმი, რომლისათვის შეიძლება ითქვას, თავდაუზოგავად იღწვის იგი 4 ათეული წლის მანძილზე. ეს, ასე ვთქვათ, „ფართო პარამეტრის“ მახასიათებლებია. უფრო ვიწრო, პროფესიულიდან კი გამოვყოფთ ორ ძალზე მნიშვნელოვან თვისებას: 1. უშეცდომო ესთეტიკურ ალღოს, მუსიკის მხატვრული არსის „სინაიპერულად“ ზუსტ შეგრძნებას, რაც ნებისმიერი მუსიკისმცოდნისათვის უპირველეს ღირსებად უნდა ჩაითვალოს და ამ მხატვრული არსის მკაფიო ხატოვანი გადმოცემის უნარს. ვისაც სურს შეამოწმოს ზემოთქმული, წაიკითხოს ბატონ ანტონის წიგნის — „ქართული საბჭოთა მუსიკა“ (1971) შესავალი თავი, სადაც სულ რაღაც ოთხიოდე გვერდზე მოცემულია ქართული ხალხური სიმღერის მხატვრული დახასიათების ცდა, მე ვიტყვოდი, რომ ამ ლაკონიური სტრიქონებიდან მკითხველი უფრო მეტს შეიტყობს ქართული ხალხური სიმღერის ესთეტიკური არსის შესახებ, ვიდრე მისადმი მიძღვნილი ათობით სამეცნიერო შრომიდან (მომიტევონ ჩვენმა ფოლკლორისტებმა).

დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმ გარემოებასაც, რომ ანტონს მუსიკასთან აქტიური შემსრულებლობითი დამოკიდებულება აქვს. წარსულში ჩინებულ პიანისტს, მას დაკრული აქვს უამრავი კლავირი თუ პარტიტურა და ზოგიერთი მათგანი ზეპირადაც იცის (ფალიაშვილის „აბესალომი“ და „დაისი“, მშველიძის „ზვიადაური“, „ამბავი ტარიელისა“ და „დიდოსტატის მარჯვენა“, ო. თაქთაქიშვილის „მინდია“ და „მთვარის მოტაცება“, ჩაიკოვსკის „პიკოს ქალი“, მუსორგსკის „ხოვანშჩინა“, ვაგნერის „ლოენგრინი“, შოსტაკოვიჩის მე-5 და მე-8 სიმფონიები და, ალბათ კიდევ სხვები.

შევეცდები მოკლედ შევაგლო თვალი ბატონ ანტონის შემოქმედებითი

მოღვაწეობის უმთავრეს ასპექტებს. ერთობ რთული ამოცანაა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მისი ინტერესებისა და კრიტიკულ-პუბლიცისტური „შეღწევის“ არე ძალზე ვრცელია, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ფაქტურად, ქართული მუსიკის საკითხებით იფარგლება. ესაა — ქართული მუსიკის სხვადასხვა ქანრის — საოპერო, სიმფონიურის, ორატორიულის და სხვათა პრობლემები მათი განვითარების ისტორიულ დინამიკაში და თანადროულობის კრილში, უმთავრესი საშემსრულებლო კოლექტივების, პირველ ყოვლისა კი, თბილისის საოპერო თეატრის ფუნდამენტური, მუდამ საპრობორტო საკითხები, ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედება, მუსიკალური შემსრულებლობა და კიდევ ბევრი სხვა. საერთო, რაც გამოარჩევს მის ყველა ნაწერს, — ეს გახლავთ მხურვალე დაინტერესებულობა თავისი კვლევის საგნის ბედით, თბრობის ემოციური ტონი, რაც მუდამ ასერიგად იზიდავს მკითხველს, მაშინაც კი, როდესაც ნამდვილი ქართული ტემპერამენტით დაჯილდოებული კრიტიკოსი ერთგვარად აკარბებს ხოლმე ამა თუ იმ მისთვის საყვარელი მხატვრული მოვლენის შეფასებაში (ასეთ შემთხვევაში ბ-ნი ანტონის სამუშაო ეპითეტებია — „გამოაგნებელი“ და „მომნუსხველი“!).

ვეჭრობ, არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ ბ-ნი ანტონის სამუსიკისმცოდნეო მოღვაწეობის უმთავრესი სფეროა ქართული მუსიკალური თეატრი ამ ცნების ორივე მნიშვნელობით: ერთი — როგორც ჩვენი კლასიკური მემკვიდრეობის ძირითადი ქანრი და მეორე — როგორც კონკრეტული თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრი. ორივე ამ თემას ა. წულუკიძემ ვრცელი წერილების მთელი სერია უძღვნა, რომელთა განხილვის საშუალებაც აქ არა გვაქვს. მაგრამ აუცილებლად უნდა ითქვას მისი პრაქტიკული წვლილის შესახებ რიგი ქართული ოპერის დადგმისა თუ განახლების საქმეში. დღიდან ქუთაისის საოპერო თეატრის გახსნისა 1969 წ., ანტონი

ნი მისი ერთგული მეგობარი და თავდადებული ქომაგი გახდა. დღიდან მისი წვლილი ამ თეატრის სცენაზე მშვენიერი „დიდოსტატის მარჯვენის“ (ახალი რედაქციით), დ. თორაძის „ჩრდილოეთის პატარძლის“ (ახალი რედაქციით), ა. კერესელიძის „ბაში აჩუკისა“ და ა. ანდრიაშვილის „კაკო ყაჩაღის“ დადგმაში.

ბ-ნი ანტონის ინტერესთა წრის სიფართოვის შესახებ უკვე მქონდა საუბარი, მაგრამ მაინც მინდა გამოვეყო მისი 3 საყვარელი „გმირი“. რომლებსაც იგი გამუდმებით უბრუნდება ხოლმე თავისი მოღვაწეობის მანძილზე: ზ. ფალიაშვილი, შ. მშველიძე და ე. მიქელაძე.

ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებას ა. წულუკიძემ მთელი რიგი ნარკვევი, წერილი თუ რეცენზია უძღვნა. შეიძლება ითქვას, რომ „აბესალომისა“ და „დაისის“ სცენური ისტორიის (რეჟისორული ინტერპრეტაციები, მუსიკალური რედაქციები, შემსრულებლები) სფეროში მისი კომპეტენტურობა აბსოლუტურად უნიკალურია. ვისაც უნდა დარწმუნდეს ამაში, წაიკითხოს ა. წულუკიძის წერილი „ეროვნული ოპერის ამოსავალი ქმნილება და მისი ინტერპრეტაციის გზები“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1975, № 9).

გადაუქარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორის შ. მშველიძის თვითმყოფ ნიჭს არ ჰყოლია და, ალბათ, არც ეყოლება ისეთი მხურვალე ქომაგი და დამფასებელი, როგორც ა. წულუკიძეა, თავდავიწყებამდე შეყვარებული ამ მართლაც დიდებული შემოქმედის მუსიკაში. მან ზებირად იცის შ. მშველიძის არა მარტო ცნობილი, აღიარებული სიმფონიური პოემები და ოპერები, არამედ ისეთი ნაწარმოებებიც, რომლებიც ჩვენ არც კი მოგვისმენია და არც პარტიტურაში ჩავვიხედავს (მაგ. I და II სიმფონიები). მან გამოაქვეყნა ურიცხვი წერილი და მონოგრაფია საყვარელი კომპოზიტორის შესახებ. ერთი წიგნიც დაბეჭდვას ელის.

არ მეგულება ჩვენი უნიკიერესი დი-

რიორის, განუმეორებელი ევგენი მიქელაძის შემოქმედების უკეთესი მცოდნე და დამფასებელი. ვიდრე ბ-ნი ანტონია.

უკვე სიკვამლეში ტატოს არ გაუცდენია ე. მიქელაძის არც ერთი კონცერტი, თუ სპექტაკლი, ესწრებოდა რეპეტიციებს, ახსოვს მისი სადირიერო ინტერპრეტაციების ყოველი დეტალი. უკვე ჩვენ დროში ა. წულუკიძემ სათაყვანებელ ხელოვანს უძღვნა რამდენიმე წერილი და შესანიშნავი მონოგრაფია, რომელიც აცოცხლებს მკითხველის წინაშე ამ უებარი მუსიკოსის სახეს. მაგრამ მარტო ამით არ ამოიწურება ჩვენი მუსიკისმცოდნის ღვაწლი ე. მიქელაძის ხსოვნის წინაშე, მისი დაჟინებული ძეგლის შედეგად იქნა მოპოვებული საქართველოს რადიოკომიტეტში მივიწყებული ტონფილმი (ჩანაწერი კინოფირზე) ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ და „დაისისა“, რომლებიც შემდგომ ფირფიტებზე გადაიტანეს და ამით შემოგვინახეს არა მარტო ჩვენი სწორუბოვარი დირიჟორის, არამედ ისეთი დიდებული მომღერლების ხელოვნებაც, როგორებიც იყვნენ ს. ინაშვილი, დ. ანდლულაძე, ნ. ქუმისაშვილი, პ. ამირანაშვილი, დ. გამრეკელი, ე. გასტენინა, გ. ნაკაშიძე და სხვ. აი, ამას ნამდვილად ჰქვია მშობლიური ხელოვნების უნაგარო სამსახური!

წერილების ციკლი უძღვნა ა. წულუკიძემ ა. ბალანჩივაძის, ა. მაკავარიანის, ო. თაქთაქიშვილის, ა. ჩიმაკაძის და ვინ მოსთვლის, კიდევ რამდენი სხვა ქართული კომპოზიტორის შემოქმედებას.

არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ ქართული მუსიკის საკითხებით ასეთი ყოვლისმომცველი დაინტერესებულობა აღარ უტოვებდა დროს და ადგილს ჩვენს მუსიკისმცოდნეს სხვა ქვეყნებისა და ხალხების მუსიკალური ხელოვნების კვლევისათვის.

მაგრამ ორი დიდმნიშვნელოვანი გამოწვევის შესახებ აუცილებლად უნდა ითქვას. ესაა დიმიტრი შოსტაკოვიჩისა და სერგეი პროკოფიევის შემოქმედე-

ბა. ბ-ნი ანტონი პირდაპირ შეყვარებულია ამ სახელგანთქმული კომპოზიტორების მუსიკაში. შოსტაკოვიჩის შემოქმედებას მან უძღვნა რამდენიმე ფრიად ორიგინალური გამოკვლევა (დასაანანი, რომ მათ არ იცნობს რუსი მკითხველი). 50-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც საშიშიც კი იყო დ. შოსტაკოვიჩისადმი სიყვარულის გამჟღავნება. ანტონი პირდაპირ ხმალამოლებული იბრძოდა მოსკოვში(!) კომპოზიტორის ყველაზე „კრამოლური“. ფაქტიურად, აკრძალული ნაწარმოების — გენიალური მე-8 სიმფონიის დასაცავად და ტრიბუნლიდან მოითხოვდა მისი ფირფიტების გამოშვებას. ამის გამგონე დაბაზს, რომ იტყვიან, შიშისაგან აცახცახებდა.

ახლა პროკოფიევის შესახებ, ა. წულუკიძე შესანიშნავად იცნობს მის ისეთ კაპიტალურ ქმნილებებს, როგორიცაა ოპერა „ომი და მშვიდობა“, ბალეტი „რომეო და ჯულიეტა“ და ბევრი სხვა. იგი იყო ერთ-ერთი აქტიური თაოსანი ჩვენი საოპერო თეატრის სცენაზე პროკოფიევის ოპერის „სემიონ კოტკოს“ დადგმისა და რამდენიმე წერილიც უძღვნა ამ საყურადღებო მოვლენას.

შეიძლება კიდევ არაერთი საინტერესო ფაქტის მოგონება ბატონ ანტონის მრავალმხრივი და ნაყოფიერი მოღვაწეობიდან.

აი, ასეთია ყველასათვის საყვარელი ადამიანი, ქართული მუსიკის სამსახურში მუხლმოუღლე მამულიშვილი, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე. თბილისის კონსერვატორიის პროფესორი ბატონი ანტონ წულუკიძე. ჩვენი ტატო!

საკტიტორო პორტრეტი ზეიმო სვანეთის მხატვრობაში

მარინე ხენია

საკტიტორო პორტრეტი შუა საუკუნეების მოხატულობათა ანსამბლების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია; რომელიც ორგანულად არის ჩართული მხატვრობის საერთო სისტემაში. როგორც აღნიშნავს გ. ალიბეგაშვილი, «ინტერიერის დეკორაციული მორთულობის ანსამბლში ჩართულნი, მორწმუნეთა შესაკრებადა და ღვთისმსახურებისათვის განკუთვნილნი, ისინი, ამგვარად, რელიგიური ხელოვნების პროგრამაში შედიან. მის ორგანულ ნაწილს შეადგენენ და მის იდეურ და ესთეტიკურ პრინციპებს ასახავენ»¹. ამასთანავე, ისტორიულ პირთა გამოსახულებები, როგორც წესი, წარმოდგენილია ადვილად შესამჩნევ და კარგად განათებულ ადგილას და განსაკუთრებით გამოიყოფა როგორც კომპოზიციური გადაწყვეტით, ისე საერთო ზომებით, რაც, მკვლევართა აზრით, მიუთითებს საერო მოტივების მნიშვნელობაზე შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში².

სვანეთში კტიტორთა გამოსახულებები იშვიათობას არ წარმოადგენს, თუმცა საქართველოს სხვა რეგიონების მოხატულობებთან შედარებით მათი რაოდენობა არც იმდენად დიდია. ყველაზე ადრეული გამოსახულებები XII და XII-XIII სს. მიჯნის ხანას განეკუთვნება. ესენია მეფე დემეტრე I მეფედკურთხევის ამსახველი ცნობილი კომპოზიცია მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიაში (1140 წ.), რომლის მონაწილედ სვანეთის ეროსთავი ვარდანისძეა გამო-

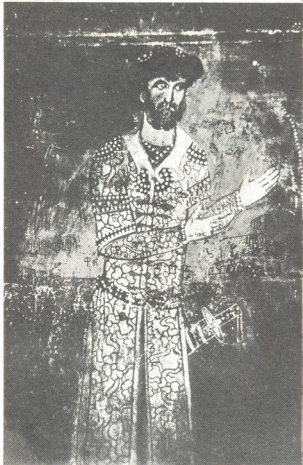
სახული, ვინმე ზვიადი წვირმის ჯგრაგჩობანის ეკლესიაში (XII ს.); მიქაელ ჩეგვიანი ადიშის მაცხოვრის ეკლესიაში (XII-XIII სს.). XIII ს. მხოლოდ ქრთნიმუში გვაქვს — უცნობი კტიტორი ჭობულდის მაცხოვრის ეკლესიაში. შემდგომი ხანიდან კი კტიტორთა გამოსახულებების რაოდენობა იზრდება. მათ ვხვდებით XIV ს. თითქმის ყველა მოხატულობაში, სახელდობრ, შალვა ქიქიშლიანი ლალამის მაცხოვრის ეკლესიაში, უცნობი კტიტორი სვიფის ჯგრაგის ეკლესიაში, ორი უცნობი კტიტორი დენაშის ძანის ეკლესიაში, იველიანთა გვარის წარმომადგენლები ლაშთხვერის მხერის ეკლესიაში, უცნობი კტიტორი ლაშთხვერის თარინგზელის ეკლესიის საფასადო მხატვრობაში. კტიტორული გამოსახულებები XV ს. მოხატულობებშიც შემოგვინახეს — ესენია, ანტონ და მიქელ უმფრინები უღვალის ჯგრაგის ეკლესიაში და ჯაფარიძეთა გვარის წარმომადგენლები ლებთაგის ლამარიას ეკლესიაში³. როგორც ვხედავთ, რაოდენობრივად, ისტორიულ პირთა გამოსახულებების უმრავლესობა XIV ს. მიეკუთვნება და ჩვენც უფრო დაწვრილებით შევჩერდებით ამ დროის ერთ-ერთ ნიმუშზე, კერძოდ, ლალამის მაცხოვრის ეკლესიაში შემორჩენილ საკტიტორო პორტრეტზე, რომელიც, ჩვენის ფიქრით, ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის საკტიტორო პორტრეტის გადაწყვეტის თავისებურებებზე სვანეთის კედლის მხატვრობაში.

ლაღამის მაცხოვრის ეკლესია ორსართულიან ნაგებობას წარმოადგენს და ჩვენთვის საინტერესო გამოსახულება მის ზედა ეკლესიაშია მოთავსებული, ჩრდილო კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში. დასავლეთის მხრიდან ეკლესიაში შესული ადამიანი კონქის კომპოზიციის მოხილვის შემდეგ უმაღლე აქცევს ყურადღებას საკურთხეველის გვერდით, ჩრდილო კედლის ქვედა რეგისტრზე გამოსახულ შუა ხნის მამაკაცის მოზრდილ, სრული ტანის ფიგურას, რომელიც 3/4 შებრუნებული საკურთხეველისკენ და მისკენ ვედრებადაა მიმართული. მის ვინაობას გვამცნობს ფიგურის თავთან, მარჯვენა ზედა კუთხეში მოთავსებული ოთხ სტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა, რომელსაც ვ. სილოგავა შემდეგნაირად კითხულობს: „შ(ა)ლვა ქირქიშლიანსა, ამა ეკ(ლე)სი(ი)სა მაშენებელსა, შე(ეუნდვე)ნ ლ(მერთმან)ნ. მის(ს)ა ძმასა, ნექეს, შე(ეუნდვე)ნ ლ(მერთმან)ნ; მ(ან) დახატა ეკლესია ესე“⁴. ეს წარწერა, მართალია, არაფერს გვეუბნება შალვა ქირქიშლიანის პიროვნების შესახებ, მაგრამ გვამცნობს, რომ ეკლესიის აშენებისა და მოხატვის ინიციატორები ქირქიშლიანთა გვარის წარმომადგენლები იყვნენ—შალვა ზედა ეკლესიის მაშენებელია, ხოლო მოხატულობის შესრულება მის ძმას, ნექეს მიეწერება. საყურადღებოა, რომ ამ წარწერის გარდა, შალვა ქირქიშლიანი XIV ს. ერთ სვანურ დოკუმენტშიცაა მოხსენებული. ეს გახლავთ იენაშის ხევის ერთ-ერთი საბუთის ფრაგმენტი — მისი მოწმობითი ნაწილი, სადაც შალვა მოწმეთა შორისაა დასახელებული. როგორც აღნიშნავს ვ. სილოგავა, „დაწერილის გათავების ერთ-ერთ მოწმედ“ დასახელება შალვა ქირქიშლიანის მაღალ საზოგადოებრივ მდგომარეობაზე უნდა მიუთითებდეს⁵. შალვა ქირქიშლიანის სოციალურ მდგომარეობაზე იგივე მოსაზრება აქვს გამოთქმული მ. ბერძნიშვილსაც, რომელიც თვლის, რომ „ჩვენს წინაა დაწინაურებული ფენის წარმომადგენელი, დიდკაცური ტანისამოსით მოსილი, მატერიალური სახსრების მქონე პირი,

რომელიც თავის ხარჯით ახერხებს ეკლესიის აგება-მოხატვას“⁶. ნ. ჩოფიკაშვილი, რომელმაც თავის გამოქვეყნებულ შიქართული კოსტუმის შესახებ მსალვა ქირქიშლიანის სამოსს ცალკე პატარა ქვეთავი უძღვნა, განსაკუთრებით აღნიშნავს მის ორიგინალობას.⁷

ქირქიშლიანის სამოსი მართლაც იქცევს ყურადღებას პირველი შეხედვისთანავე. იგი გამოწყობილია ორი ნაწილისაგან შემდგარ სამოსში, რომელიც ერთიანებს სახეებიან, გრძელ, გრძელსახელოებიან ქვედა კაბას, მარგალიტებით შემკული მაჯებით და ასევე გრძელ, სახეებიან, მოკლესახელოებიან, ჩაქებშექრილ კაბას, განიერი ბეწვის საყელოთი. ზედა კაბის ორნამენტირებული სამკლავური, სამხრეები და მოზრდილი გულსაკრავი ასევე უხვადაა შემკული მარგალიტებით. წელზე შალვას ვიწრო, მარგალიტებით უხვად მორთული ქამარი აქვს შემორტყმული, მრგვალი, ყვავილისებრი ბალთით და წინ ყულფად გადანასკველი, ძირს ჩამოშვებული ბოლოებით. ქამარზე გრძელი, სწორი ხმალია ჩამოკიდებული. თავზე ქირქიშლიანს ბეწვმოვლებული ქუდი ახურავს, რომელიც ასევე მარგალიტებითაა მორთული, ფეხზე კი მოგვები აცვია.

როგორც აღნიშნავს ნ. ჩოფიკაშვილი, ორი ნაწილისაგან შემდგარი სამოსი XIII-XIV სს. სხვა კტიტორულ პორტრეტებზეც გვხვდება, მაგალითად, საფარის (XIII ს. ბოლო), ჭულეს (1380 წ.), სორის (XIV ს.) და ა. შ. გამოსახულებებზე⁸. გარდა ამისა, სორის კტიტორებთან ჩვენს გამოსახულებას აახლოვებს ჩაქებშექრილი კაბაც, რომელიც საქართველოში XI ს. პირველი ნახევრიდან დასტურდება და XII, XIII, XIV სს. იხმარება⁹. კვლავ სორის კტიტორთა სამოსთან ამჟღავნებს გარკვეულ სიახლოვეს ქირქიშლიანის ზედა კაბის ისეთი დეტალი, როგორიცაა ორნამენტირებული სამკლავურის ნახატი. თუმცა, მსგავსი სამკლავურები საქართველოში და კერძოდ, სვანეთში, უფრო ადრეც გვხვდება, მაგალითად მიქაელ ჩეგვიანის სამოსზე ადიშის მაცხოვრის ეკლესიაში



ლადამი. მაცხოვრის ეკლესია. შალვა
ქირქიშლიანის პორტრეტი

(XII-XIII სს.), ამასთანავე, სახეები-
ანი ქსოვილის სამოსი მოსავთ XIII-XIV
სს. მოხატულობებში გამოსახულ ის-
ტორიულ პირებსაც — კახაბერიძეებს
მღვიმევეში (XIII ს. 80-ნი წწ.), ჭყელ-
ებს საფარაში (XIII ს. ბოლო), ქულეში
(1380 წ.), ერისთავებს სორში (XIV
ს.)¹⁰.

ამრიგად, ქირქიშლიანის სამოსი, შე-
იძლება ითქვას, ზოგადად, შორეულ
სიახლოვეს ამჟღავნებს ამ დროის სხვა
ისტორიულ პირთა სამოსთან, მაგრამ
მისი კონკრეტული დეტალები — კაბის
თარგი, სახეებიანი ქსოვილის ნახკი,
თავსაბურავი, ქამარი, სამოსის შემკუ-
ლობა და მოგვები — ვერ პოულობს
უშუალო პარალელებს XIII ს. ბოლოსა
და XIV ს. მოხატულობებში გამოსა-
ხულ კტიტორთა სამოსში. ნ. ჩოფიკა-
შვილის აზრით, შალვა ქირქიშლიანი
„განცალკევებით“ დვას საქართველოს
სხვა კტიტორთაგან თავის ძალზე ორი-

გინალური სამოსითა და შესანიშნავი გა-
რეგნობით“¹¹. ამ მხრივ, განსაკუთრე-
ბით საინტერესოა ქირქიშლიანის შალვა
კაბის შესაკრავიც, რომელიც სპეციფიკუ-
რად სვანური შესაკრავის, ჩაფრასტე-
ბის, ასოციაციას იწვევს.

ყოველივე ზემოთქმულთან დაკავში-
რებით მეტად საყურადღებოდ გვეჩვენე-
ნება ერთი გარემოება. როგორც ცნო-
ბილია, სვიფის ჭგრაგის ეკლესიამ აგ-
რეთვე შემოგვინახა კტიტორის ფიგურა.
რომლის ვინაობა უცნობია, რადგან
მისი სახელის მიმანიშნებელი წარწერა
ჩვენამდე მოღწეული არ არის. სვი-
ფის კტიტორი ხანშიშესული მამაკაცია,
შალვა ქირქიშლიანზე ასაკით უფროსი.
საინტერესოა, რომ ამ კტიტორის აამო-
სის ზოგადი თარგი, სახეებიანი ქსოვი-
ლის ნახკი და ცალკეული დეტალები,
მაგალითად, ქამრის ფორმა, ემთხვევა
შალვა ქირქიშლიანის სამოსს. ეს მით
უფრო დამაფიქრებელი ჩანს, რომ ამ
დროის სხვა სვანურ მოხატულობებში,
მაგალითად, ლაშთხვერის მხერის ეკლე-
სიაში შემორჩენილ კტიტორთა — იე-
ელდიანთა — სამოსი დიდად განახვავ-
დება შალვა ქირქიშლიანის სამოსის-
გან და სვიფის კტიტორის სამოსის მსგა-
ვსება ლადამის ზედა ეკლესიის აღმშე-
ნებლის სამოსთან. ამდენად, ვერ აიხსნე-
ბა იმით, რომ ამ დროს სვანეთში სწორ-
ედ ამგვარი შესამოსელი იყო გავრცე-
ლებული. აქ ალბათ, ისიც არ შეიძლება
არ გავვახსენდეს, როგორ ხაზგასმით
აღნიშნავს ნ. ჩოფიკაშვილი ქირქიშლია-
ნის სამოსია გამორჩეულ ორიგინალო-
ბას. ყოველივე ამის გათვალისწინებით,
ლადამისა და სვიფის კტიტორთა სამო-
სის ამგვარი მსგავსების ერთადერთ ლო-
გიკურ ახსნად თითქოს თვით აქ გამოსა-
ხულ პიროვნებათა იგივეობის დაშვება
ჩანს. ცხადია, ძალზე მომხიბვლელი
იქნებოდა წარმოგვედგინა, რომ ლადა-
მის აშენების შემდეგ, უკვე ხანში შესუ-
ლმა შალვა ქირქიშლიანმა, რაღაც გარე-
მოებათა გამო, რომელიც ჩვენთვის ალ-
ბათ სამუდამოდ უცნობი დარჩება, გადა-
წყვიტა სვიფის ეკლესიის ხელმეორედ
მოხატვა და ამ ეკლესიაში, არსებითად,
გაამეორებინა ლადამის მხატვრობის დე-

კორი. ამ ორი მოხატულობის დიდი მსგავსება ამითაც სავესებით ლოგიკურ ახსნას მიიღებდა, მაგრამ სამწუხაროდ, რაიმე ოდნავ მაინც ხელმოსაჭიდი ისტორიული ცნობის უქონლობის გამო, ჩვენ იძულებულნი ვართ ღიად დავტოვოთ ეს საკითხი და მარტოდენ ფაქტების კონსტატაციით შემოვიფარგლოთ.

კვლავ ლაღამის კტიტორულ პორტრეტს რომ დავუბრუნდეთ, შეიძლება ითქვას, რომ თუ შალვა ქირქიშლიანის სამოსი გამოარჩევს მას თანადროულ საერო პირთა გამოსახულებებიდან, სხვა მხრივ, ეს პორტრეტი სავესებით ტრადიციულია საერო პორტრეტების გადაწყვეტისათვის შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში. XIII ს. ბოლოსა და XIV ს. კტიტორულ გამოსახულებათა უმრავლესობა — საერო პირები უდაბნოს ხარების ეკლესიაში (XIII ს. ბოლო), მღვიმევის ეკლესიაში (XIII ს. 80-ნი წწ.) ხობის მთავარი ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში (XIII-XIV სს. მიჯნა), საფარის (XIII ს. ბოლო) ზარზმის XIV ს. დას.), ქულეს (1380 წ.) ეკლესიაში, სორის ეკლესიაში (XIV ს.) — 3/4 მობრუნებაშია წარმოდგენილი, ვედრების პოზაში. ე. ი. ამ პერიოდშიც გრძელდება ისტორიულ პირთა გამოსახვის უფრო ადრეულ ხანაში (X-XIII სს.) ჩამოყალიბებული ტრადიცია, ხოლო ვამეყ დადიანისა და მისი მეუღლის ფიგურები ხობის ეკლესიის ეკედერში (XIV ს. ბოლო) უკვე ფრონტალურად არიან გამოსახულნი, თუმცა ვედრების ტრადიციული ქესტიკულაცია შენარჩუნებულია¹².

რაც შეეხება კტიტორთა გამოსახულებებს სვანეთში, მათთვის ძირითადად მხოლოდ 3/4 დაყენებაა დამახასიათებელი, არა მარტო XII-XIV სს. — კტიტორები მაცხვარიშის (1140 წ.), აღიშის მაცხოვრის (XII-XIII სს. მიჯნა), კოხულდის მაცხოვრის (XIII ს.), ლაღამის მაცხოვრის, სვიფის ჭგრაგის, იენაშის მანის, ლაშთხვერის მხერისა და თარინგზელის (ყველა XIV ს.) ეკლესიათა მოხატულებებში — არამედ მოგვიანები-

თაც, როდესაც საქართველოს სხვა კუთხეებში კტიტორთა მკაცრად ფრონტალური დაყენება მკვიდრდება¹³. ალთაოდ, კტიტორები უღვალის ჭგრაგისა და ლეხთაგის ლამარიას ეკლესიათა მოხატულობებში (ორივე XV ს.). გამონაკლისს წარმოადგენს კტიტორის ფიგურა წვირმის ჭგრაგ-ჩობანის ეკლესიაში (XII ს.), რომელიც ფრონტალურადაა წარმოდგენილი. კტიტორის ამგვარი დაყენების ერთ-ერთ შესაძლებელ ახსნად ის ფაქტი გვეჩვენება, რომ მისი პორტრეტი დასავლეთის კედელზეა განთავსებული, შესასვლელი კარის გვერდით დარჩენილ მეტად მცირე არეზე, რომელზედაც მხატვარი, თავისი მონუმენტური მიდგომიდან გამომდინარე, ვერაფრით მოათავსებდა ვედრების პოზაში 3/4 შებრუნებულ ფიგურას. კტიტორთა გამოსახულებების 3/4 დაყენებისადმი ამგვარი ერთგულება კიდევ ერთხელ განამტკიცებს ძველი ტრადიციების მდგრადობას, რომელიც საერთოდ დამახასიათებელია სვანეთის ხელოვნებისათვის და კერძოდ, მონუმენტური მხატვრობისათვის, რასაც არაერთგზის აღნიშნავენ მკვლევარნი სვანეთის ხელოვნებაზე მსჯელობისას, სხვა მომენტებთან დაკავშირებით¹³.

ტრადიციულია ქირქიშლიანის პორტრეტისათვის ადგილის შერჩევა¹⁴. და მისი აქცენტირება მხატვრობის საერთო სისტემაში. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მისი გამოსახულება მოთავსებულია მხატვრობის ქვედა, მესამე რეგისტრზე, რომელსაც ქმნის წმ. მოწამე დედათა ფრონტალური ნახევარფიგურები. საყურადღებოა, რომ მხატვარი, რომელიც მოხატულობის საერთო ანსაბლის გადაწყვეტისას უფარდებს ეკლესიის ინტერიერის არქიტექტურულ დანაწევრებას და ცდილობს დაიცვას რეგისტრების მეტ-ნაკლებად ერთიანი დონე ყველა კედელზე, ამ შემთხვევაში არღვევს ამ პრინციპს. ჩრდილო კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში მესამე რეგისტრის როგორც ქვედა, ისე ზედა ზღვარი საგრძნობლად დაძრულია რეგისტრის საერთო დონესთან შედარებით დანარჩენ კედლებზე. ზედა ნაწილში იგი აწეულია,

რის გამოც ირღვევა მეორე რეგისტრის ერთიანი ჰორიზონტალის ქვედა ზღვარიც, ხოლო ქვედა ნაწილში თითქმის იატაკამდე ჩამოდის, ე. ი. მოიცავს არეს, რომელსაც კედლის დასავლეთ მონაკვეთში მესამე რეგისტრი და მხატვრობის დამამთავრებელი, მთელს ეკლესიაში ერთ სიმაღლეზე გამავალი განიერი „ფარდა“ შეესაბამება.

კტიტორის ფიგურის ესოდენ საგრძნობლად არა მარტო მესამე რეგისტრის გამოსახულებებთან, არამედ სახარების სცენებთან შედარებითაც, განაპირობებს მის განსაკუთრებულ აქცენტირებას მოხატულობის საერთო სისტემაში, რასაც აძლიერებს ის ფაქტიც, რომ კტიტორის ფიგურის გამოყოფისათვის მხატვარი არ ერიდება კედლის დანაწევრების საერთო არქიტექტონიკის დარღვევასაც. კტიტორული პორტრეტის ამგვარ გადაწყვეტაში ვლინდება ამ ხანის მოხატულობებისათვის დამახასიათებელი ზოგადი მხატვრული მიდგომა, კერძოდ, კლასიკური ეპოქის კედლის მხატვრობის საერთო სისტემის მკაცრად არქიტექტონიკური აგებისაგან გარკვეული დაშორება.

ლალამში კტიტორის ფიგურის გამოყოფას ეხმარება ისიც, რომ ეს არის ერთადერთი სრული ტანის გამოსახულება მთელს ქვედა რეგისტრში, რომელიც მშვენივრად ნათდება მის პირდაპირ, სამხრეთის კედელში გაჭრილი სარკმლიდან შემოსული სხივით და ამის გამოც უმაღლე იქცევს სიბნელით მოცულ ეკლესიაში შესულის ყურადღებას. კონქის კომპოზიციის შემდეგ ეს არის მეორე ძლიერი აქცენტი მხატვრობის საერთო სისტემაში, რომელსაც ალიქვამს მნახველი. იგივე მომენტზე ამახვილებს ყურადღებას გ. ალიბეგაშვილი უდაბნოს ხარების ეკლესიაში (XIII ს. ბოლო) ისტორიულ პირთა გამოსახულებების განხილვისას. მეფე დემეტრე II და ეპისკოპოს იოანეს ფიგურები მხატვრობის საერთო ანსამბლში თავისი ზომითაა გამოყოფილი და კონქში წარმოდგენილ ღვთისმშობლის გამოსახულებასთან ერთად მის მთავარ, საკვანძო აქცენტებს წარმოადგენს, რაც, მისი

აზრით, კიდევ ერთხელ „უსვამს ხაზს საერო თემატურის მნიშვნელოვნებას ზოგადად რელიგიური მხატვრობის სისტემაში“¹⁷. ყურადსაღებია, ^{ეკლესიაში} ^{მხატვრობაში} უკვე XIII ს. დასასრულის მხატვრობაში დემეტრე II ფიგურა ჩრდილოეთ კედელზე და იოანე ეპისკოპოსისა სამხრეთისაზე ძლიერ არღვევს რეგისტრის ერთიანი დონის ზღვარს და თითქმის იატაკამდე ჩამოდის.

ქირქიშლიანის ფიგურაზე ყურადღების გამახვილებას განაპირობებს მისი მდიდრული სამოსიც, რომლის ყოველი დეტალი მხატვარს დიდი სიყვარულითა და გულისყურით აქვს გადმოცემული და რომელიც გარკვეულად უპირისპირდება წმ. მოწამე დედათა უსახებო, სადა, თუმცა კი ხანდახან მარგალიტებით უხვად შემკულ ტანსაცმელს. გარდა ამისა, კტიტორის გამოსახულებას გამოარჩევს სახისა და სამოსის წერის განსხვავებული მანერაც.

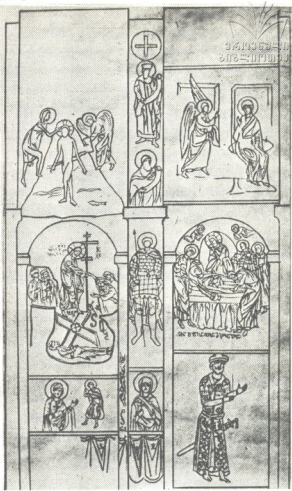
ლალამის მხატვრობაში სახარების პერსონაჟთა და ცალკეულ წმინდანთა სამოსი დამუშავებულია პალეოლოგოსთა წრის მოხატულობებისათვის დამახასიათებელი გამოთეთრებებისა და დამჩრდილების სისტემის გამოყენებით, ქირქიშლიანის სამოსის შესრულებისას კი ოსტატი არ მიმართავს ამ პირობით სისტემას. როგორც ჩანს, საერო პირის სამოსის გადმოცემისას მხატვრისთვის, შესაძლოა, უფრო მნიშვნელოვანი ყოფილიყო კაბის ყოველი დეტალის ზუსტი, რეალურთან მაქსიმალურად მიახლოებული გადმოცემა. გარდა ამისა, აქ, ალბათ, მოქმედებდა ის გარემოეცაც, რომ მას ცოცხალი, ხორციელი ადამიანი უნდა გამოესახა. რომლის მოსახისა და სახის დამუშავება იმგვარევე სახით, როგორც რომელიმე წმინდანისა, მისთვის ალბათ მიუღებელი უნდა ყოფილიყო; მით უფრო, რომ თავისი ხასიათით, თვით ეს სამოსიც მაინც ნაკლებად შეიგუებდა ამგვარ დამუშავებას. ნიშანდობლივია, რომ იგივე მიდგომას ამჟღავნებს უღვალის ჭრაგის ეკლესიის მომხატველიც უმფროანთა სამოსის გადაწყვეტაში. კონტრასტი საერო პირთა და სახარების სცენათა მონა-

წილე პერსონაჟების სამოსის დამუშავებას შორის, ალბათ, იმიტაც იზრდება, რომ მხატვარი, რომელიც წმინდანთა სამოსის გადაწყვეტაში უხვად მიმართავს მკვეთრ გამონათებებსა თუ გამოთვრება-დაჩრდილების პირობით სისტემას, სრულიად უგულვებელჰყოფს მათ კტიტორთა სადა, შეუმკობელი სამოსის გადმოცემისას.

ანალოგიურ სხვაობას გვიჩვენებს ლაღამში საკტიტორო პორტრეტისა და სახარების პერსონაჟთა თუ წმინდანთა სახისა და ხელების დამუშავებაც. თუ წმინდანთა და სახარების სცენების მონაწილეთა სახეებზე მხატვარი გამოთვრების ერთიან ლაქებს ადებს, ქირქიშლიანის სახეზე გამოთვრებები არ არის ნახმარი. მხატვარი მხოლოდ ძალზე დელიკატურად, ოდნავ აბაცებს სახის ძირითად ტონს და ისიც მეტად თავშეკავებულად, მხოლოდ იმ ადგილას, სადაც ეს გალიაფერება ფორმის მეტნაკლები „მოკულობითობის“ მისაღწევად არის აუცილებელი — ცხვირის გაყოლებაზე, თვალების ქვეშ, ყვრიმალეზე; — ხოლო ხელებს საერთოდ ყოველგვარი დამუშავების გარეშე ტოვებდა და მხოლოდ სახის ძირითადი ტონის აღმნიშვნელი ფერით ფარავს. სხვაობა განსაკუთრებით თვალშისაცემია, მაგალითად, ეკლესიის მამათა ხელების დამუშავებასთან შედარებით, რომელთა ყოველ ფალანგს მხატვარი მოზრდილი, მსუყვე თეთრი ლაქებით აღნიშნავს.

სახის ამგვარი დამუშავება გარკვეულ უშუალობას ანიჭებს კტიტორის ფიგურას, რასაც ხელს უწყობს აგრეთვე სახის ტიპის ინდივიდუალიზირებული, კონკრეტული ნაკვთების გამოსახვა და გარკვეული, ასევე კონკრეტული განწყობილების გადმოცემაც, რაც მზერისა და მჭიდროდ მოკუმული ტუჩების გადაწყვეტითაა მიღწეული.

ამგვარი განსხვავება რელიგიურ პერსონაჟთა და ისტორიულ პირთა წერის მანერაში საერთოდ დამახასიათებელია საერო პორტრეტის გადაწყვეტისათვის შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში. მაგალითისათვის შეიძლება სვანური ნიმუშების დასახელებაც. ასე,



ლაღამი. მაცხოვრის ეკლესია. ჩრდ. კედლის მოხატულობის სქემა

სახისა და ხელების დამუშავების ხასიათით ლაღამის კტიტორის პორტრეტთან გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს იველიდანთა პორტრეტები ლაშთხვერის მზერის ეკლესიაში (XIV ს.). აქაც, საერო პირთა სახეებზე მხატვარი არ ხმარობს გამოთვრებებსა და რბილ მწვანე ჩრდილებს, რომელთაც იგი წმინდანთა სახეების დამუშავების დროს მიმართავს და ხელებიც უბრალოდ სახის ძირითადი ტონის აღმნიშვნელი ფერითაა დაფერილი. მსგავსივე გადაწყვეტას ვხვდავთ სვიფის ჭგრაგის (XIV ს.) და უღვალის ჭგრაგის (XV ს.) ეკლესიათა კტიტორულ პორტრეტებზე.

დაბოლოს, კიდევ ერთი მომენტი, რომელზედაც გვინდოდა შევჩერებულიყავით, ვიდრე დავასრულებდით მსჯელობას ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის კტიტორის პორტრეტზე. ესაა მისი საერთო ფერადოვანი გადაწყვეტა. ქირქიშლიანის სამოსში რამდენიმე ფერია

გამოყენებული — წითელი (ქვედა კაბა, ქამარი და ბალთა, ქუდი), ყვითელი (ზედა კაბის სამკლავური, ღილები და მოგვები), მონაცრისფრო თეთრი (ზედა კაბა და ბეწვის საყელო) და ყავისფერი (ქუდის ბეწვი). ამას ემატება ცალკეული შავი ფერის დეტალები (სამხრეები, მოზრდილი გულსაყრავი და რგოლები ქუდზე) და „მარგალიტების“ თეთრის უხვი, ცოცხალი აქცენტები, რაც ერთგვარად აძლიერებს მთელი გამოსახულების ცხოველხატულებას. ხოლო ნახჭებით ერთიანად დაფარული სამოსი გარკვეულ დეკორაციულობას ანიჭებს მას.

გამოსახულების საერთო ფერადონებას ხელს უწყობს კიდევ ერთი გარემოება: ლალამში სახარების სცენების და ცალკეულ წმინდანთა გამოსახულებების ფონი ორი ფერითაა დაფერილი — იგი სანახევროდ ხასხასა მწვანეა (ნიადაგის ზოლი) და მოცისფრო-ნაცრისფერი. ქირქიშლიანის პორტრეტის ფონიც ასევეა გადაწყვეტილი და მასზე კიდევ უფრო ძლიერად არის აქლერებული მისი სამოსის წითელი, მონაცრისფრო-თეთრი, ყავისფერი და ყვითელი ტონები, რაც მშვენივრად ეხამება მხატვრობის საერთო კოლორისტულ ანსამბლსაც, რომელიც თითქმის იგივე ფერების თამამი დაპირისპირებით იგება. თვალა ხედება კაშკაშა სინგურისფერი აქცენტები ხასხასა მწვანე (ბიჭები იერუსალიმად შესვლის სცენაში, ან ანგელოზის მოგვები აღდგომის სცენაში), და მოცისფრო-ნაცრისფერ ფონზე (მაცხოვრის მანდორლა და ღვთისმშობლის ბალიში მიძინების სცენაში, წმ. კვირიკეს მოგვები და მოსასხამი); თბილი ყვითელი ოქროს გვერდით აქლერებული წითელი ტონები (მაცხოვრის სამოსი და შარავანდი ჭოჯოხეთით წარმოტყვევნის სცენაში); ბაცი ყვითლისა და მოყავისფრო ტონების გათამაშება მწვანე ფონზე (მსახური და მართა ლაზარეს აღგინების სცენაში); მოყავისფრო-ძოწისფრისა და მუქი ცისფრის (წმ. ივლიტას სამოსი) თუ მოვარდისფრო-იასამნისფრისა და ბაცი ზურმუხტისფერი-მწვანე

ტონების დაპირისპირება (წმ. დემეტრის სამოსი) და ა. შ.
ყოველივე ეს განაპირობებს მხატვრობის საერთო ფერადონის განსაზღვრის გარკვეულ მაჟორულობას და ამასთანავე, ფერის ძლიერ გამომსახველობით-ემოციურ დატვირთვას. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევაშიც ლალამის მხატვრობის შემქმნელისათვის ფერი გამოსახვის ერთ-ერთ მთავარ საშუალებად რჩება. და მთელს ანსაბლს იგი აწორედ თითოეული ტონის საერთო ფერადონი კონტექსტში გააზრებით აგებს.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, კტიტორის პორტრეტი ლალამის მაცხოვრის ეკლესიაში საერო პორტრეტი გამოსახვის ტრადიციულ, ტიპურ ნიმუშს წარმოადგენს და, ამასთანავე, გარკვეული თავისებურებებითაა აღბეჭდილი. რომელიც თვით მხატვრობის საერთო ხასიათითაა განპირობებული.

- დაბოლოს უნდა დავსძინოთ, რომ სვანეთის კედლის მხატვრობაში საკტიტორო გამოსახულებათა გადაწყვეტაზე დაკვირვება საშუალებას გვაძლევს შემდეგი დასკვნები გამოვიტანოთ:
1. სვანეთში უმეტეაწილად, უპირატესობას ანიჭებენ კტიტორთა 3/4-ით ვედრების პოზაში გამოსახვას (გამონაკლისს წარმოადგენს წვირმის ჭგრაგ-ჩობანის ეკლესიის მოხატულობის საკტიტორო პორტრეტი).
 2. ძირითადად კტიტორებს ათავსებენ შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში საკტიტორო პორტრეტი-ათვის ტრადიციულ, ჩრდილო და სამხრეთი კედლების ქვედა რეგისტრში (გამონაკლისს წარმოადგენს კტიტორის პორტრეტი წვირმის ჭგრაგ-ჩობანის ეკლესიის მოხატულობაში და იენაშია იანის ეკლესიის მეორე კტიტორის პორტრეტი. არაფერს ვამბობთ ლეხთაგის ლამარიას ეკლესიის საკტიტორო პორტრეტებზე, რადგან XV ს-დან კტიტორთა გამოსახვა ეკლესიაში სამივე კედელზე ჩვეულებრივ მოვლენად იქცევა).
 3. როგორც წესი, კტიტორული პორტრეტი აქცენტირებულია მხატვრობის

საერთო სისტემაში (კტიტორთა გამოსახულებანი მაცხოვარიშის მაცხოვრის, ლალამის მაცხოვრის, სვიფის ჯგრაგის, უღვალის ჯგრაგის ეკლესიათა მოხატულობებში).

4. მხატვარი ყოველთვის დიდ ყურადღებას აქცევს პირის სამოსისა და მისი დეტალების გადმოცემას (კტიტორთა გამოსახულებანი წვირმის ჯგრაგ-ჩობანის, ადიშის მაცხოვრის, ლალამის მაცხოვრის, ლებთაგის ლამარიის ეკლესიათა მოხატულობებში).
5. სახის გამომსახველობა და მეტყველება, როგორც წესი, მხატვრის განსაკუთრებული ზრუნვის საგანს წარმოადგენს (კტიტორები ადიშის მაცხოვრის, ლალამის მაცხოვრის, სვიფის ჯგრაგისა და უღვალის ჯგრაგის ეკლესიათა მოხატულობებში).
6. უმეტესწილად, სახისა და ხელების გადაწყვეტა საერო პორტრეტებში განსხვავდება სასულიერო შინაარსის სცენების პერსონაჟთა სახის დამუშავებისაგან (საერო პორტრეტები წვირმის ჯგრაგ-ჩობანის, ლალამის მაცხოვრის, ლაშთხვერის მხერის, უღვალის ჯგრაგის ეკლესიათა მოხატულობებში).
7. ხშირად ასევე განსხვავებულია სამოსის გადაწყვეტაც (კტიტორები ლალამის მაცხოვრის, უღვალის ჯგრაგის, ლებთაგის ლამარიის ეკლესიათა მოხატულობებში), თუმცა შეიძლება ზუსტად იგივე პრინციპით მუშავდებოდეს, როგორც სასულიერო პერსონაჟთა კვართები (საერო პირები დაბოლოს უნდა დავსძინოთ, რომ სვა-ადიშის მაცხოვრის, ლაშთხვერის მხერის ეკლესიათა მოხატულობებში).

შენიშვნები:

1. Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979, стр. 8.
2. იქვე, გვ. 55.
3. Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаэла Маглакели в Мацхвариши, Ars Georgica, ტ. IV, გვ. 169—231; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, Тб., 1983; Г. Чейшвили, М. Бучукури, Некоторые особенности памятников средневековой росписи в Верхней Сванети (роспись интерьера), IV Международный сим-

- позиум по грузинскому искусству, Тб., 1983; ე. კაველაშვილი, ლებთაგის მოხატულობის კტიტორული პორტრეტები, მაცნე, ვ. 1, ტ. 1, გვ. 175—191, სადაც ავტორი ამ პორტრეტების განხილვის საფუძველზე ლებთაგის მხატვრობას XIII ს. ბოლოსა და XIV ს. I ნახევრის ხანით ათარიღებს; ე. სილოვაკა, კტიტორთა ფრესკული წარწერები ზემო სვანეთში, კრებ. სვანეთი I, მასალები მატერიალური და სულიერი კულტურის შესწავლისათვის, თბ., 1977, გვ. 43—82; მისივე, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II ეპიგრაფიკული ძეგლები, თბ., 1988, გვ. 63—104; 5. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტუმი (VI—XIV სს.), თბ., 1964.
4. ე. სილოვაკა, სვანეთი I ..., გვ. 67—68; მისივე, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. II, 87—88.
 5. ე. სილოვაკა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. I ისტორიული ძეგლები და სულთა მატერიალური ძეგლები, თბ., 1986, გვ. 148.
 6. მ. ბერძინიშვილი, სვანური დოკუმენტები, როგორც წყარო XIV—XV საუკუნეების სვანეთის სოციალური ისტორიისათვის, ქართული წყაროთმცოდნეობა, II, თბ., 1968, გვ. 127—128; აქვე ავტორს მოჰყავს ლალამის საკტიტორო წარწერის წაკითხვის სხვა ვარიანტი, რომელშიც განსხვავებულია შალვას ძმის სახელის გაშიფვრა. მ. ბერძინიშვილი მის „ნიკოლოზ“-ად მიიჩნევს.
 7. 5. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტუმი... გვ. 38—39.
 8. იქვე, გვ. 39.
 9. სახეებიანი ქსოვილის სამოსს უფრო ადრე, ქვის პლასტიკაში კტიტორთა გამოსახულებებზე ვხვდავთ. მაგალითად, საერო პირთა ოშკისა და შუბაიკის რელიეფზე (X ს.).
 10. 5. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტუმი... გვ. 36—37.
 11. იქვე, გვ. 39.
 12. Г. Алибегашвили, Светский портрет... стр. 53—60; И. Лордкипанидзе, Роспись придела Вameka Даднани в Хоби, Средневековое искусство, Русь. Грузия. М., 1978, стр. 131—144.
 13. ძველი ტრადიციებით მღვრადობის შესახებ სვანურ ფერწერულ სკოლაში იხ. Т. Б. Вирсаладзе, დასახ. ნაშრ.; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская,
 14. ჩრდილო კედლის ქვედა რეგისტრშია გამოხატული მეფე II თაფლადებულ უდაბნოს ხარების ეკლესიაში (XIII ს. ბოლო), კახაბერიძეები მღვიმევის ეკლესიაში (XIII ს. 80-იანი წწ.), ვამეყ დადიანი მეუღლით ზობის ეკლერში (XIV ს. ბოლო), კტიტორები მაცხოვარიშის მაცხოვრის (1140 წ. სვიფის ჯგრაგის, იენაშის იანის, ლაშთხვერის მხერის ეკლესიაში (ყველა XIV ს.), უღვალის ჯგრაგის ეკლესიაში (XV ს.) და ა. შ.
 15. Г. Алибегашвили, Светский портрет... стр. 54—55.

ბერძნული ბრაბელია

და აბსურდი

იან კობი

ბავშვბ იყო პირველი, რომელმაც ბერძნულ ტრაგედიაში აბსურდის პრობლემა აღმოაჩინა. ამას ადასტურებს პრომეთეზე გამოთქმული მისი მოსაზრებანი. ეს შეხედულებანი შეიცავენ მითის ოთხ ვერსიას, ანუ, როგორც თავად კავკა ამბობდა, ოთხ ლეგენდას.

ესქილეს ტრაგედია იწყება პრომეთეს მიჯაჭვით კავკასიის ქედის ერთ განმარტოებულ მწვერვალზე და მთავრდება მისი უფსკრულში დანთქმით (ტარტარის ფსკერზე).

პრომეთეს დასჯა მიწასა და ცას შორის ხდება, მაღლა — ღმერთები არიან. ქვევით — ადამიანები. „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ მოცემულია კოსმოსის პირველი გაყოფის ისტორია მისი ზესკნელის და ქვესკნელის პირველი გაყოფიდან. ეს არის ღმერთებისა და ადამიანების ისტორია.

ღვთიურ პლანში ზევსმა საკუთარი მამა ჩაადგო ტარტარის უფსკრულში. როგორც ეს მოიმოქმედა მამამისმა მამამისის მიმართ. მიწიერ პლანში ადამიანები, ვიდრე მათთვის პრომეთე ღმერთებს ცეცხლს მოსტაცებდა, მიაგავდნენ მხოზავ ჭიალუებს, რომლებიც კლდეთა ნაპრალებს აფარებდნენ თავს. მათ არც აზროვნება შეეძლოთ და არც გარეშე სამყაროდან თავიანთი თავის გამოცალკეება. „მე მივეცი მათ ჭკუაგონება“-ო — ამბობს პრომეთე. მაგრამ გონის გარდა, პრომეთემ ადამიანებს მიაგო კიდევ ერთი სიკეთე, გაცილებით იდუმალი და დაუდგრომელი: „ბრმა იმედებით აღვაყვ ისინი“-ო — ამბობს იგი.

კოსმოსი. სადაც მხოლოდ მრისხანე ღმერთები და მხოზავი ჭიალუები არსებობენ, არც ტრაგიკულია და არც აბსურდული. საწყისი სამყაროსი, რომელიც აბსურდული გახდა. იყო პრომეთეს გულმოწყალება ადამიანებისადმი (გონება და ბრმა იმედები). „აბსურდი — წერდა კამიუ. — იბადება ადამიანური მისწრაფებებისა და სამყაროს ირაციონალურ მდუმარებას შორის მომხდარი შეტაკების შედეგად. ჩვენ ეს უნდა გვახსოვდეს, თვალთახედვიდან არ უნდა გავუშვათ — რადგან აქ იყრის თავს ცხოვრების საზრისი. ირაციონალობა. ადამიანური სევდა და აბსურდი, „შობილი ამ შეტაკებისას (დრამის სამი პერსონაჟი), უნდა დასრულდეს მთელი იმ ლოგიკის მიხედვით, რაც კი ჩვენს ეგზისტენციას ძალუძს.“

პრომეთე — პირველი აბსურდული გმირია, პირველია ვინც საკამათოდ გახადა სამყაროს ზესკნელად და ქვესკნელად გაყოფა, ვინც ადამიანები ღმერთებს გაუტოლა, ჩაუსახა ადამიანს ბრმა იმედი, რომ მას, თავის მხრივ, შეუძლია ღმერთები თავის თავს გაუტოლოს. „სიზიფის მითში“ კამიუ წერდა: „სამყარო თავისთავად უგონოა. აი, ყველაფერი ის. რაც მის შესახებ შეიძლება ითქვას. მაგრამ აბსურდულია შეტაკება ირაციონალობასა და ცოდნის განხლებულ სურვილს შორის, რომლის გამოძახილი ექოთ გაისმის ადამიანის სულის სიღრმეებში. აბსურდი თანაბრად და დამოკიდებული როგორც ადამიანისგან, ასევე სამყაროსგან“.

კავკასიის ქედზე მიჯაჭვული პრომე-

თუ მარადიული არჩევანის წინაშე დგას. მან იცის თუ რა მოხდება მომავალში, შეუძლია ხიფათს აარიდოს ზევსი და გაუმხილოს ვინაობა იმ ქალისა, რომელიც „მიმაზე ძლიერ შვილს შობს“. მაგრამ პრომეთე დუმს და კოსმოსთან კომპრომისს უარყოფს. იგი აბსურდული გმირია. „აბსურდი, — წერდა კამიუ, — მანამდე არ კარგავს მნიშვნელობას, ვიდრე მას არ შეუტრიადება“.

„მიჯაჭველ პრომეთეში“ აწმყო დრო ეს არის ტანჯვისა და ბრმა იმედების დრო. ვგონებ, ეს კაცობრიობის საუკეთესო დროა!

პრომეთე, კავკას მეთრე ინტერპრეტაციის მიხედვით (პირველი ტრადიციულია), სულ უფრო და უფრო ეკვრის კლდეს და ბოლოს თავად იქცევა კლდედ. მაგრამ, ასევე განსაზღვრულია ადამიანთა ტანჯვის დროც. კავკას მესამე და მეოთხე ინტერპრეტაციის მიხედვით, პრომეთე არწივმაც დაივიწყა და ღმერთებმაც. ყველას (თავად მასაც) მობეზრდა ეს ტანჯვა. ადამიანური დრო, დანთქმული ზეადამიანურ დროში, ყოველგვარ აზრს კარგავს. „აბსურდულ სამყაროში — წერდა კამიუ — ცხოვრების თუ იდენის ფასი მათი უნაყოფობით იზომება“.

პრომეთეს თავს გადახდილი მთელი ისტორიიდან მხოლოდ კავკასიის მთები დარჩა. დრამის ისტორიაში მხოლოდ ორია ისეთი ნაწარმოები, სადაც გმირი მოქმედების დასაწყისიდან მის დასასრულამდე, ვერ სტოვებს სცენას. პირველია „მიჯაჭველი პრომეთე“, მეორეში — მოქმედი პირი ჯერ წელამდეა ჩაფლული სილაში, შემდეგ კისრამდე ეფლობა“ (სამუელ ბეკეტის „ბედნიერი დღეები“, 1960 წ. რედ.). არ არის ქორო, არის მხოლოდ დამბლადაცემული მამაკაცი, რომელსაც არ ძალუძს მიუახლოვდეს სილაში ჩაფლულ ქალს. მთა და მიწა, ზესკნელი და ქვესკნელი აგრძელებენ არსებობას, მაგრამ ზეცა ცარიელია, იქ ღრუბელიც კი არ ჩანს, მიწა კი — მხოლოდ ფერფლის გროვაა და ამ ფერფლში უფრო და უფრო ღრმად ეფლობა ბეკეტის ვინი. ხელები გაუნძრევლად შეუბოჭავს მიწას და ამ

ქალს პორტმანედან პომადის ამოღებაც კი არ შეუძლია, რათა ტუჩებზე შეიღებოს; მიუხედავად ამისა, ვინი განუწყვეტლივ იღიმება. იგი იღიმება მსგავსად კამიუს სიზიფისა, როცა მთის წვერზე ასულს ლოდი ხელიდან უსხლტება და უფსკრულში ვარდება. „სამყარო, მოკლებული მბრძანებელს, ახლა მას აღარც უნაყოფოდ ეჩვენება და არც უკაცრიელად. ქვის ყოველი ატომი, მატერიის ყოველი ნაწილაკი ამ ბნელეთში დანთქმული მთისა მისთვის სამყაროა „თავის თავში“. მწვერვალთან ერთი შებრძოლებაც საკმარისია, რათა ადამიანის გული სიხარულით აღივსოს, ჩვენ შეგვიძლია ბედნიერი სიზიფის წარმოდგენა“.

ისევე როგორც ესქილეს „ორესტია“, პრომეთეს ისტორიაც ყველა წინააღმდეგობის მოგვარებით მთავრდება. ესქილემ სცადა აბსურდის გადალახვა, ადამიანური დრო ჩართო კოსმოგონიაში და თეოგონიაში. „პრომეთე“ და „ორესტია“ იწყება კოსმოსის სათავეებთან; თეოგონიისა და ისტორიის დასასრულით, მაგრამ მთლიანად თეოლოგიური კონსტრუქციით დაძლეული აბსურდი, ტრაგედიის ყოველ რგოლში განაგრძობს არსებობას.

როგორც კავკასიის მთებზე მიჯაჭველი პრომეთე, ასევე „გამემწონის“ პირველ ეპიზოდში გამოყვანილი კარისკაცი, სასახლის სახურავიდან თვალს რომ ადევნებს სინათლის ნიშნებს, მიწასა და ცას შორისაა გამოკიდებული. აგერ, ახლო მთაზე კოცონი ააგიზიზეს. ტროას ომი დამთავრდა, მაგრამ არ დამთვრებულა ტერორისა და მკვლელობათა დრო. იმ დროიდან, როცა ტანტალმა დანაშაული ჩაიდინა, ატრეების გვარს წყველა-კრულვა თავს დასტრიალებს. „ორესტიაში“ აბსურდულია ორმაგი ანგარიში: ერთის მხრივ, ისტორიოსოფისტური და ღვთაებრივი, მეორეს მხრივ — ადამიანური. თავიანთი სიცოცხლე უნდა დასთმონ იფიგენიამ და კასანდრამ იმისათვის, რათა ზევსი — სასტიკი ღმერთიდან სამართლიან ღმერთად იქცეს. სამართლიანობის ცნების უფრო მაღალი გაგე-

ბისათვის ორესტე თავის საზღაურს იხდის — საკუთარ დედას ჰკლავს იგი. მაგრამ ამ უსასტიკეს ციკლში შეუძლებელია ჭეშმარიტი ზომა გამოვყოთ არა ჭეშმარიტისაგან, ისევე როგორც შეუძლებელია გავარჩიოთ თავი და ბოლო ცხვირის გრძელი ტყავებისა, რომელთაც ტანზე ისხამდნენ ბერძენი მეომარნი. როცა ტროას კედლებთან იყინებოდნენ ზამთრის გრძელ ღამეებში.

აგამემნონი ღმერთებს დაემორჩილა. როცა სათავეში ჩაუდგა ტროას წინააღმდეგ და პარისის მიერ მოტაცებული მშვენიერი ელენეს დასახსნელად გამოზადებულ ბერძენთა არმიას, მაგრამ იმისათვის, რომ ბერძენთა ფლოტი ავლიდიდან გამოსულიყო, აგამემნონი არტემიდეს გულის მოსაგებად იძულებული იყო საკუთარი ქალიშვილის — იფიგენიას — სიცოცხლე მიეტანა სამსხვერპლოზე. ტროა ცეცხლში დაიფარფლა, მამაკაცები და ბავშვები ამოხოცეს, წმინდა ადგილები შებილწეს. ახლა ღმერთები შურს უკვე ბერძნებზე იძიებენ. ღმერთები ფიზიკურად, რათა ყოველ დანაშაულზე იძიონ შური. ისტორია ყოველთვის სისხლიანია, მაგრამ სასტიკი სამართლიანობა „ორესტეაში“ — ეს არის ღმერთების მიერ აღამიანებზე თავსმოხვეული აბსურდული წესი. წესრიგი წარმოადგენს სისასტიკეს — გარდაქმნილს ცერემონიაში, როგორც ჩანს, პირველმა ვინც ეს ღრმად გაიგო, ანტონენ არტო იყო. ცერემონია კი იმართება ღმერთების მონაწილეობით თუ არა, მათი განდიდებისათვის მაინც.

ყოველი არსებული იფიგენია უნდა დაიღუპოს სამსხვერპლო საკურთხეველზე.

კლიტემნესტრა ჰკლავს აგამემნონს, რადგან სურს, რომ მისი საყვარელი ეგისტე მეფე გახდეს, რაკილა აგამემნონი დათანხმდა იფიგენიას შეწირვაზე, რაკილა აგამემნონმა ტროადან ჩამოიყვანა კასანდრა, როგორც სარეცელის გამზიარებელი. აღამიანური თვალსაზრისით ეს მოტივები, თითქოს და, საესეებით საქმარისია. მაგრამ იგი არ არის საქმარისი ღმერთებისათვის, სანამ მოაკვდინებენ, აგამემნონმა უნდა გაიაროს

მეწამული ფერის ხალიჩაზე, რომელიც კლიტემნესტრამ დააგო სასახლის კარის წინ, სისხლის წვიმებიდან გაქცეული გამოსული აგამემნონი, შეერთებულად ფეხს დაადგამდეს ამ ხალიჩას, რადგან იცის, რომ ამით იგი ღმერთებს იწვევს. და, აი, მან ფეხი შედგა ხალიჩაზე და ამ წუთიდან იგი, ჯალათი, მსხვერპლად იქცა.

ბოლოსდაბოლოს ეს — აბსურდია, რომ წითელ ხალიჩაზე გავლა ღმერთებისა და ბედისწერის გამოწვევაა. აბსურდია, რომ კოსმოსს, რომელიც ყოველ ჩვენს მოქმედებას მდუმარებით პასუხობს, გვსურს თავს მოვახვიოთ აზრის ჩვენეული გაგება. მაგრამ არანაკლებ აბსურდულია ისიც, რომ კოსმოსს თავის მხრივ სურს თავს მოგვახვიოს თავის საზრისი. აბსურდია, რომ ატრეების სასახლე ღვთაებრივი სამართლიანობის ლაბორატორიად ქცეულა.

როცა ესქილეს ტრაგედიაში ორესტე დედას ჰკლავს მას ერინიები სდევნიან და შხამიან ნესტარს არკობენ. „ქოეფორებში“ ამ შურისმაძიებლებს მხოლოდ ორესტე ხედავს. მაგრამ ესენი მხოლოდ მოჩვენებანი კი არ არიან. მისი წარმოსახვის შედეგი კი არაა და არც მირაჟია, როგორც ეს არის უფრო მოგვიანებით დაწერილ ევრიპიდეს „ორესტეაში“.

ეს რეალური ერინიები არიან. „მოჩვენებანი? ისინი ჩემთვის ნამდვილებზე მეტიც არიან — დედის წყევლის გააფებული ფრთოსნები“, „ევმენიდებში“ ისინი უკვე სცენაზე გამოდიან, ვხედავთ მათ სისხლით აქოთებულ სხეულებს.

არტო წერდა: „თუ ჩვენ დღეს არ შეგვიძლია სწორი წარმოდგენა ვიქონიოთ ესქილეზე, სოფოკლეზე, შექსპირზე, ეს ალბათ, იმიტომ ხდება, რომ ჩვენ დავკარგეთ მათი თეატრის მატერიალურობის შეგრძნება.“

ესქილესთან მეტაფიზიკა თეატრალურია და მატერიალური. „ჩემი გული ეს არის წარმოსახვის ცეკვა“ — მღერის ქორო „ქოეფორებში“. პრომეთე უფსკრულში გადაუძახეს ზეციური ფიფიერკაცის — ჭექა-ქუხილისა და ელვის ცეცხლოვანი ენების — თანხლებით.

ზევისსიგან დევნილი იო სცენაზე ძროხის ნიღბიანი სახით შემორბის, მას წამიერადაც არ შეუძლია ერთ ადგილზე გაჩერება, რადგან გამუდმებით იგერიებს უხილავ კრახანას, რომელიც თავისი სასტიკი ნესტოთ გესლავს და აიძულებს განწირულ სირბილს. რეალისტურ და სიურრეალისტურ ბერძნულ წარმოსახვაში ღმერთთან შეერთება ყოველთვის სხეულებრივია. ჩვენი სხეული — ეს არის ცხოველის სხეული, იმისათვის, რომ ღმერთი ამ სხეულს შეუერთდეს, მან უნდა მიიღოს ცხოველის სახე და ჩვენი ცხოველად გვაქციოს. თუ გახელებული ხარ, იცოდე ღვთისგან ხარ გახელებული!

ესქილეს დრამა თეატრალურია, ზეადამიანური თვალწილულია სცენაზე. როცა ორესტე მერყეობს დედამისის მოკვლის წინ, მის სმენას მისწვდება აქამდე გაჩუმებული აპოლონის მაცნეს პილადეს ხმა — იგი ეუბნება ორესტეს, მიენდეთ ღმერთების ნებას, მაგრამ სოფოკლეს „ელექტრაში“ პილადე ბოლომდე ხმას არ ამოიღებს, მხოლოდ ელექტრა იყვირებს ისტერიულად: „კიდევ ერთხელ მოჰკალი ეგისტეო“. მკვლელობის შემდეგ არ ჩნდებიან ერიჩები, არ იწყება სასამართლო, არ ხდება განწყვენდა, ქორო ბანალურ სიტყვებს წაიმღერებს და დაიშლება. ორესტე და ელექტრა ორ გვამთან, საკუთარი დანაშაულის პირისპირ რჩებიან. ისინი უცხონი არიან ამ სამყაროში, ამ ქალაქში, უცხონი არიან ერთმანეთისთვისაც კი. ისინი ერთმანეთს სიტყვასაც აღარ მტყვიან. ცხოვრობდნენ, რათა მოკლული მამის გამო ეძიათ შური, წარმოსახვაში ელოლიავებოდნენ იმ წამს, როცა კლიტემნესტრამ და ეგისტემ მოჰკლეს აგამემნონი და იმ წამს, როცა ისინი თავის მხრივ, მოჰკლავდნენ კლიტემნესტრას და ეგისტეს. ამაშია მათი ცხოვრების აზრი. მაგრამ ეს ასე იყო შურისგებადღე. ახლა კი მათ წინ მხოლოდ ორი გვამი ასვენია. სისხლი ნელ-ნელა წვეთავს სხეულებიდან და მასთან ერთად ყველაფერი გადადის წარსულში, რომელიც უკვე აღარაფერს ნიშნავს.

„ანტიგონეში“ სამი თვითმკვლელო-

ბაა. პეგელის კლასიკური ინტერპრეტაციის მიხედვით, ანტიგონე თავის ტრაგიკულ არჩევანს აკეთებს აბსოლუტურად განსხვავებულ ფასეულობათა შორის: ოჯახსა და სახელმწიფოს, ღვთაებრივ და ადამიანურ კანონებს შორის. მაგრამ სოფოკლეს ნამდვილი ანტიგონე წამითაც არ მერყეობს, რადგან მისთვის არაფერი არ არსებობს, რაც კი დროებითაა ამ ქვეყნად მოვლენილი. ირჩევს მხოლოდ კრეონი, თავისი პრაგმატიზმით გახელებული, აბსურდული თავისი სიჯიუტით, რომ რაც არ უნდა დაუჯდეს გადაარჩინოს ის, რისი გადაარჩენაც უკვე შეუძლებელია. კრეონს სწამს, რომ ხელისუფლება შეუზღუდავია, რომ შეიძლება იბატონო არა მხოლოდ ადამიანებზე, არამედ დროზეც. თავისუფლებისა და ხელისუფლების საზღვრებს გამო კამათი, ბუნებრივ, ღვთაებრივ კანონებსა და ადამიანურ კანონთა შორის არსებული წინააღმდეგობების გამო კამათი მიმდინარეობს მხოლოდ კრეონსა და მის შვილ ჰემონს შორის, კრეონსა და ნათელმხილველ ტირესიას შორის.

ჰემონი. უნაყოფოა ის სახელმწიფო, რომელსაც მართავს ერთი კაცი.

კრეონი. მაგრამ სახელმწიფო ეს ხელმწიფეა.

ჰემონი. თუ უდაბნოში ხელმწიფობს მხოლოდ.

კრეონსა და ანტიგონეს შორის დიალოგი არ გამოდის, რადგან ეს ყრუთა დიალოგია. პირველივე სცენებიდან დაიქინებით მეორედება, რომ ჩვენ ყველანი მოვკვდებით და მხოლოდ წამიერად ვცხოვრობთ მარადიულობასთან შედარებით, სადაც ჩვენ არ ვცხოვრობთ. მაგრამ იმ ქვეყნადაც არაფერია და ვერცერთი ქარონი ვერ გადაგვიყვანს იმ ნაპირზე. თუ ჩვენ სოფოკლეს ანტიგონეს გადმოვასახლებთ ჩვენს იუდეურ-ქრისტიანულ ცნებათა სამყაროში, მაშინ შესაძლებლობა მოგვეცემა ვთქვათ, რომ ეს რელიგიური სულისკვთების ქალია, მაგრამ არ არის მორწმუნე. ანტიგონე არც კი მარხავს ძმას, მხოლოდ მცირე ქვა-ლორღს მიაყრის მის შებილწულ სხეულს, ანტიგონე აკეთებს მხოლოდ

სიმბოლურ ექსტს. ეს ექსტი არაფერს არ ცვლის, თუმცა აკრძალულია იგი სიკვდილის დასჯის მუქარით. ანტიგონე აბსურდული გმირია, როგორც ეს კამიუს ესმის: ჩვენ ცოცხლობთ, რათა მოგვკვდეთ. რისი გაკეთებაც კი შეგვიძლია ეს არის ექსტი სიცარიელეში. გმირული სულის ანტიგონე უპირატესობას ანიჭებს სიმბოლურ ექსტს, უსასტიკესად აკრძალულს, რათა ამ სიცარიელეს აზრი მიანიჭოს, ანტიგონეს შიმშილით და წყურვილით სიკვდილი მიუსაჯეს, მას ქალაქის ქუჩებში გაატარებენ, ყველანი თვალს არიდებენ და ზურგს აქცევენ. და სწორედ ამ დროს ხვდება ანტიგონე, რომ იგი „უცხოა“ არა მარტო მდღემარე კოსმოსში, არამედ „უცხოა“ თავის მშობლიურ ქალაქშიც კი. ადრე სიკვდილი მისი პირადი არჩევანი იყო, ახლა სიკვდილი გარედან ბრძანებით მოდის. მან აირჩია სიკვდილი, რათა ცხოვრებისათვის მიენიჭებინა აზრი, ახლა მას ესმის, რომ არ შეიძლება აზრი მიანიჭო იმას, რასაც საზღვრები არა აქვს, შეხედეთ როგორ ჩქარობს ახლა საწყალობელი ანტიგონე, მან ქამარიც კი შეიხსნა წელზე. ანტიგონეს თვითმკვლელობა უკვე აღარ არის არჩევანი — იგი სასოწარკვეთის აქტია, ანტიგონეს ამარცხებს აბსურდი.

კრეონმა პოზიცია შეიცვალა, ახლა მას სურს დამარხოს პოლინიკე და გაათავისუფლოს ანტიგონე. მაინც პირველად რომ ანტიგონესთან გაეგზავნა, შეიძლება ცოცხლისთვის მიესწროთ. გარდუვალობა ტრაგედიის პრინციპადაა მიჩნეული, მაგრამ, ისე ჩანს, თითქოს სოფოკლემ შეგნებულად და დაუნდობელი ირონიულობით ჩამოაშორა ანტიგონეს თვითმკვლელობას უკანასკნელი ღირსება — აუცილებლობა. თურმე ანტიგონეს თვითმკვლელობა არ ყოფილა საჭირო, ახლა ყველა სიკვდილითაა დაავადებული: მახვილს ჩაიციმს მკერდში ჰემონი, შემდეგ ევრიდიკა იკლავს თავს, კრეონი, რომელსაც მკლავებზე შეილის სხეული უსვენია თავზარდაცემული გარბის.

მიუხედავად ამისა, ტრაგედია ყოველთვის გარდუვალია. თებეს განადგუ-

რება წინასწარ განსაზღვრული იყო. მექანიზმი ზემოდან აამოქმედეს, ანტიგონეს ნებისმიერი ექსტები — გმირული თუ არაგმირული, ვერაფერს ვერ სცვლიან. პირიქით, მათ ამ მექანიზმის მოქმედების დაჩქარებაც კი არ შეუძლიათ, მართალია კამიუ; აბსურდულია არა მხოლოდ ის, რომ ოიდიპოსმა საკუთარ დედასთან იცხოვრა და საკუთარი მამა მოჰკლა, აბსურდულია ის, რომ ეს გარდუვალია.

ხაფანგი დაგებულია, მაგრამ თავი წინასწარაა გაფრთხილებული. წინასწარაა გაფრთხილებული ლაიოსი, შემდეგ ოიდიპოსიც. საინტერესოა, რომ სოფოკლემ გვერდი აუარა ლაიოსის დანაშაულის რაიმე მოტივირებას. რაც, ცხადია, მითის თავდაპირველ ვარიანტში არსებობდა. კოკტომ „ოიდიპოსის“ საკუთარ ვერსიას „ჯოჯოხეთის მანქანა“ უწოდა — ჯოჯოხეთი ღმერთების მიერ აგებული ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი მანქანაა ადამიანის მათემატიკური განადგურებისათვის, მაგრამ სოფოკლესთან ამ მექანიზმს არც ღმერთები და არც დემონები არ ამუშავებენ. ამიტომაცაა აბსურდული ეს მექანიზმი. ხაფანგი ელოდება თავს, მაგრამ ხაფანგი არავის დაუდგამს. ის უბრალოდ — იყო.

ოიდიპოსი, რასაკვირველია, თავისუფალი ნების ადამიანია. თავისუფალი ექვს ეს თავისუფალი ხაფანგი, რომელიც ადრეა დაგებული, თავის ცხოვრებაში არ ერევა. ჩვენ გვაქვს თავისუფალი ნება, მაგრამ უნდა მოვკვდეთ. დეტერმინიზმისა და თავისუფალი ნების ტრადიციული პრობლემატიკა შორდება სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“. როგორც ჩანს, აქ უფრო ზუსტი ინსტრუმენტებია საჭირო. მოსალოდნელია სამართლიანი თამაში ე. ი. მოთამაშეებს თანაბარი შანსები აქვთ, მაგრამ ოიდიპოსმა უნდა წააგოს. ეს აქტომატთან თამაშია, მოთამაშემ რულეტთანაც კი უნდა წააგოს, თუკი მას არ შეუძლია მაგიდიდან ადგომა, ხაფანგს უსაზღვროდრო აქვს; იგი მშვიდად ელის თუ როდის შეცდება თავი. გზაჯვარედინზე შეჩერდა ოიდიპოსი, თებეს მხრიდან

მას ეტლი“ მიუხაზლოვდა. ოიდიპოსმა გზის დათმობა არ ისურვა და ხელი აღმართა. შეცდომა დაუშვა. და ხაფანგში აღმოჩნდა.

სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეში“ არის ერთი მომენტი, როცა ისე ჩანს, რომ დელფოს მისანის წინასწართქმული შეიძლება არ ახდეს და ლაიოსი არ მოკლას საკუთარმა შვილმა. ამ დროს ქორო განყდება და უარს ამბობს შემდგომ ცერემონიაში მონაწილეობაზე. „რისთვის ვიცეკვო ჩემი ღვთაებრივი ცეკვა?“ — კითხულობს კორიფეი. თუ აღმიანი უფრო ძლიერი აღმოჩნდება, ვიდრე ღმერთების წყევლა, მაშინ ტრაგიკული სამყარო არსებობას შეწყვეტს. ქორო, ანტიგონესგან განსხვავებით, შორწმუნეა, მაგრამ არაა რელიგიური. თუ კი ღმერთები არ არსებობენ, მაშვისთვისაა ეს ლიტურგია? „ოიდიპოს მეფის“ ქორო აღიარებს აბსურდულ სამყაროს, სადაც ღმერთებმა შვილს მამის მკვლელობა და დედის სარეცლის თანაზიარობა განუშზადეს, მაგრამ თვით ოიდიპოსი არ ურიგდება აბსურდულ სამყაროს. იგი თვალებს ითხრის, რადგან აღარ სურს უცქიროს ამ აბსურდულ სამყაროს. თვალებს ითხრის მაგრამ სიცოცხლეს აგრძელებს. „ოიდიპოს მეფეში“ ყველაფერი წინასწარ ხდება. ოიდიპოსს დარჩა მხოლოდ საბოლოო არჩევანი: მან ან უნდა აღიაროს თავისი დანაშაული, ან უარყოს იგი. თუ აღიარებს, ეს იმას ნიშნავს, რომ მან თავის თავზე უნდა აიღოს პასუხისმგებლობა „იმ“, სხვა და უცხო ოიდიპოსის გამო, რომელმაც საკუთარ დედასთან იცხოვრა და საკუთარი მამა მოკლა. მართლაც და, სინამდვილეში ხომ ორი ოიდიპოსი არსებობს, ერთია ოიდიპოსი — საკუთარი გონივრული გადაწყვეტილებების კაცი, და მეორეა ოიდიპოსი, რომელიც გარდუვალობისა და შემთხვევითობის მსხვერპლად გაუწირავთ. ერთია ოიდიპოსი, რომელიც მხოლოდ თავის თავს წარმოადგენს და სურს საკუთარი კუთა-გონებით ცხოვრება და მეორეა ოიდიპოსი, რომელიც დედის წიაღში „დაბრუნდა“. ის, სხვა, უცხო ოიდიპოსი „თავს მოახვიეს“ პი-

რველს. ოიდიპოსი არ აღიარებს თავის დანაშაულს. იგი აგრძელებს სიცოცხლეს, რათა აბსურდს მოწმედ დაუდგინოს.

მხოლოდ თავისი მწარე გამოცდილების უკიდურესად მძიმე წამს ამბობს განსაცვიფრებელ ფრაზას, რომ მიუხედავად საშინელი განსაცდელისა, ჩემი ასაკი და კეთილშობილი გული მაიძულებენ ვთქვა, რომ ყველაფერი კარგიაო. კი, მაგრამ, ეს უკვე მოხუცი სოფოკლეს მოხუცი ოიდიპოსია კოლონაში. როგორც ადრე ესქილე, ასევე ახლა სოფოკლე თავის უკანასკნელ ტრაგედიაში თავგანწირული ცდილობს ადამიანური დრო ღმერთების ზეადამიანურ დროში ჩართოს. მაგრამ თვით ეს ოიდიპოსიც კი, რომელიც ბირდაბირ თავისი სამსხვერპლო სამარისაკენ მიემართება, საბოლოოდ არ ურიგდება აბსურდს — არაფერი არ არისო იმაზე მშვენიერი, ვიდრე სულ არ დაიბადო.

გმირის დამარცხება ადამიანური დიდების დასტური იყო. ხანდახან შეიძლება, რომ დამარცხებასაც მიაწიქო რაიმე აზრი. ეს იმედით საკვთ თავგანწირვაა, რომლის გამოც წერდა კამიუ. მაგრამ „ფილოქეტეში“, „ტრაქინელ ქალებში“, „აიაქსში“ გმირის დამარცხებას უკვე აღარ შეუძლია რაიმეს გადაჩქენა. აბსურდი, როგორც ამქვეყნიური, ასევე იმქვეყნიური, ადამიანური და ღვთაებრივი, ელერს ირონიულად და ექიდნურად. მსხვერპლი ჭერ კიდევ იწვევს ძრწოლას, მაგრამ უკვე აღარ იქმნება თანაგრძნობა, ხოლო ზოგჯერ, პირიქით, სარტრისეულ გულზიზღს იწვევს მხოლოდ.

ჩვენ ახლა ევრიპიდეს ვუახლოვდებით!

ესქილეს ორესტეს ერინიები სდევნიან, სოფოკლესთან ასეა, კლიტემნესტრას და ეგისტეს დაღვრილ სისხლთან ერთად ყველაფერი უაზრო წარსულად იქცევა. დედის სიკვდილის სანაცვლოდ მხოლოდ ღმერთებისა და სამყაროს მღუმარებაა. ორესტე და ელექტრა სიცარიელეში რჩებიან. ევრიპიდეს „ელექტრაში“ ერინიების ნაცვლად გამოჩნდებიან ღვთაებრივი ტყუპები კასტორი და პოლიექსი — მშვიდნი, ირონი-

უღნი, მომღიბარნი. იმთავითვე აცხადებენ: ის რაც მოხდა გაუგებრობა იყო. გაუგებრობაა — ტროას ომი, ვინაიდან ელენე არასოდეს ყოფილა ტროაში. ღმერთებმა იგი საიმედოდ გადამალეს ეგვიპტეში, გაუგებრობაა — ქურუმის წინასწარმეტყველება, რადგან აპოლონს არ ჰქონდა უფლება დედის მოკვლისათვის წაექეზებინა შვილებიო.

ევრიპიდეს „ორესტეში“ მკვლელობის მეექვსე დღეს არგოსში მენელაოსი და ელენე გამოჩნდებიან. მენელაოსი — რქიანი და მხდალია, ელენე — როსკიპია, არისტოკრატიული მანერებით. ელენეს მამა ტინაროსი და კლიტემნესტრა — შურისმაძიებელი პოლიტიკანი-კონსერვატორი, საკუთარ მრავალსიტყვაობაში იხრჩობა. ელექტრა და ორესტე საკუთარი ტყავის გადარჩენის მიზნით განიზრახავენ მკვლელობას და შანტაჟს, ისინი უარს ამბობენ ილოცონ ზევისისათვის და საშველად მამის სულს მოუხმობენ — ევრიპიდე იმეორებს ლიტურგიულ სცენას „ქოფორებში“, მაგრამ ეს მხოლოდ რიტუალის დაცვაა, ყველა და ყველაფერი ჭაობში ჩაფლულა, როცა ცეცხლშია გახვეული ატრეების ძველი სასახლე და ორესტეს მახვილის წვერი ჰერმიანასთვის ყელზე მიუბჯენია, აპოლონი ცხადდება, იგი სასწრაფოდ დააქორწინებს ჰერმიანას ორესტეზე, ელექტრას — პილადზე. უფრო ადრე იგი გადაარჩენს ელენეს და მეზღვაურთა ცისკრის ვარსკვლავად გადააქცევს მას, ისევე როგორც დიურენმატის „მოხუცი ქალბატონის ვიზიტში“, სიკვდილის დასჯის შემდეგ იწყება სახალხო ზეიმი, ევრიპიდეს „ორესტე“ მთავრდება ღმერთების მიერ კურთხეულ მკვლელთა ცეკვით თავიანთ სავარაუდო მსხვერპლებთან.

როცა ბერკლში „ორესტეს“ ვდგამდი, უცებ გამოაცა იმან, თუ რა ღრმად დევს ევრიპიდეს თეატრში თითქმის ყველა ელემენტი ბრეტის დრამატურგიისა, ევრიპიდე იყენებს მითის ყველაზე ორთოდოქსალურ ვერსიებს, რათა დაამციროს, სახელი გაუტეხოს თანადროულ სინამდვილეს, ანდა, სრულიად პირიქითაც კი, ახდენს თავად მითის კო-

მპრომეტირებას, როცა იგი ახალგაზრდის დროში გადმოაქვს და მის პიროვნებას რეალისტურ და ფსიქოლოგიურ მოტივირებას უძებნის, ევრიპიდეს მანერ გამოყენებულ ანაქრონიზმები წინასწარაა მოფიქრებული და აბსოლუტურად თანმიმდევრული თეატრალურ ხერხია, რომელსაც შემდგომ ბრეტმა „გაუცხოების ეფექტი“ უწოდა. ის რაც აშკარა და უეჭველი გვგონია — სინამდვილეში აბსურდია, ხოლო ის რაც აბსურდი გვგონია ჩვენი ყოველდღიური გამოცდილების შედეგია. იფიგენია მზადაა (ეანა დ. არკის მსგავსად) თავგანწირვისათვის და ბერძენთა გულისათვის შეუძლია თავი სამსხვერპლოზე დადოს, მაგრამ საბერძნეთი — ეუბნება ავამემნონი მენელაოსს, — „შენა გვაცხადებ ღმერთმა წაართვა მას გონი“, არ კმარა იფიგენიას მოკვლა, საჭიროა კიდევ, რომ ბერძნებმა ირწმუნონ თითქოს უკანასკნელ წამს იგი იხსნა და ოლიმპოზე წაიყვანა არტემიდემ, არ კმარა პოლიტიკური მკვლელობა, საჭიროა პოლიტიკური მკვლელობა სასწაულითურთ.

არც ერთი ტრაგიკოსის შემოქმედებაში ისე ხშირად არ გამოდიან „დეუს ექს მახინიდან“ ღმერთები, როგორც ევრიპიდეს პიესებში. ისინი უძღურნი არიან, ვინაიდან ადამიანებზე თუ ცხოველებზე და ცუდლუტობენ, „სიმაართლე ეს არის ღმერთების სიცრუე ადამიანებისათვის“, — ამბობს იონი, აპოლონისათვის („ორესტეში“) ომი სხვა არაფერია თუ არა „აბი“, ღვთაებრივი წამალი ჭარბი მოსახლეობისგან დედამიწის გასაწმენდად, იფიგენია ტავრიდაში ამბობს, რომ კაციჭამიები ღმერთებს მიწურენ კაციჭამიობას.

ბერძნული ტრაგედიის გმირთა სახელები დაარქვა ფროიდმა ქვეცნობიერ კომპლექსებს. იუნგი მასობრივ არაცნობიერში ეძიებდა ღვთაებრივ არქეტიპებს: animus და anima-ს. ევრიპიდე ადამიანთა არსებობის აბსურდს — გონების სიტლანქეს და ეროსის გარყვნილებას — ღმერთთა სახელებს არქმევდა. ეს ღმერთები, ციდან სცენაზე თეატრალური მაშინერიის მეშვეობით

ჩამოდიოდნენ. მაგრამ ევრიპიდე პრიმიტიული რაციონალისტი არ ყოფილა და თეატრალური მანქანა თავისი ირაციონალური ღმერთებით, მისთვის იყო მხატვრული სახე, მიწოდებული ადამიანური ფორმებით.

ტრაგიკულ ციკლთა შორის უდიდეს ქმნილებაში თავდაპირველად პრომეთე განწირული იყო ტანჯვისათვის შურთან ღმერთის მიერ, იმიტომ, რომ მიწაზე მუცლით მხოხავ არსებებს მან გონი და ბრმა იმედები უბოძა. პრომეთეს ტანჯვა დამთავრდება ათი ათასი წლის შემდეგ, მას ღმერთისა და მოკვდავი ქალის შვილი გაათავისუფლებს, ამ დიადი ციკლის დასასრულს თებში გამოჩნდება ღმერთისა და ქალის შვილი. იგი ადამიანის სახეს მიიღებს და ახალ რელიგიას მოუტანს სამყაროს. მაგრამ ეს ღმერთის ის შვილი არაა, რომელზედაც წინასწარმეტყველებდა „პრომეთეში“ ესქილე. იგი ქალებს მოუხმობს — დასტოვეთო ქალაქი, მიაშურეთ მთებს და ღვთაებრივი ცეკვის შესრულებისას შექამეთ მისი ხორცი და შესვით მისი სისხლიო. სანაცვლოდ აღუთქვამს მათ ყველა სასჯელის გაუქმებას, ყველანაირ შინსაგან და აკრძალვისაგან გათავისუფლებას. იგი დაკარგული სამოთხის დაბრუნებას ჰპირდება მათ. ადამიანი ისევე უდანაშაულო იქნება, როგორც ცხოველი, მაგრამ როცა ღვთაებრივი ცეკვის დროს ექსტაზში შესული დედა შვილის სხეულს ნაწილ-ნაწილ გლეჯს, დიონისე მხოლოდ ილიმის და იქაურობას სტოვებს.

ბერძნული ტრაგედია სათავეს დიონისურ დღესასწაულებში იღებს. მაგრამ თავად დიონისე დღემდე შემორჩენილ უკანასკნელ ტრაგედიაში გამოჩნდება მხოლოდ. მას უკეთია ოქროს ნიღაბი, რომელზედაც ტკბილმწარე ღიმილი აღბეჭდილა. ეს არის ნიღბის ორმინიშვნელოვანი და იდუმალი ღიმილი — აბსურდის უკანასკნელი ნიშანი ბერძნულ ტრაგედიაში.



„ხელოვნება“

№ 7,
1991 წ.

გიორგი ხუხაშვილი

ცხოვრება ნიკო ფიროსმანისა

დარბაზ ორ ნაწილად

ნაწილი პირველი

1969 წელი, პარიზი, გაზაფხული. დარბაზი ლუვრში. ნიკო ფიროსმანის სურათების გამოფენას აწყობენ. გამოფენის მომსახურეებს შემოაქვთ ფიროსმანის სურათები, კედლებზე კიდებენ. მუშაობის დროს განცვიფრებულნი ყოვნიანად, შეკუთრებენ, ათვალეფრებენ, ფიქრობენ. ამ ადამიანებს საუბარი აქვთ უცნობ მხატვართან. მოდით, მათ პირობითად ქორო დაეარქვათ. ეს იქნება ფიქრი-დილოგი, უცნობ მხატვართან, რომელზეც აქამდე არაფერი ცოდნით პარიზელებს, ვინ იყო ეს კაცი? ეს კითხვა არ ასვენებთ. ეს პიესა შესაძლებელი პასუხი იქნება ამ კითხვაზე.

მირან. ვინ იყო ეს კაცი? მოვიდა და განცვიფრდა ჩვენც, ბევრის მხახველი პარიზელები.

— ვინ იყო, ხადაური, როგორ იცხოვრა, რა ახატინებდა, ხად წავიდა. კატალოგები იძუვნიან მეტად ძუნწ ცნობებს.

— მას ერგო პატივი ლუვრის დარბაზში გამოფენაო. ვინ იყო ეს უცნაური უცნობი? ეს კითხვა აღბეჭდილია გაოცებულ სახეებზე. პარიზის გაოცება ძნელია.

— გამოფენის გახსნის დღეს ლუვრთან ჩამ-
წყროვდა მოკლევარე კიდურებიანი ცხენოსანი
გვარდიელების ესკორტი, გამოფენა გახსნა საფ-
რანგეთის კულტურის მინისტრმა ანდრე მალ-
რომ.

— დღეს მატის—ფიროსმანაშვილის დიპლო-
გია. ეს აქამდე ჩვენთვის უცნობი ქადოქა-
რი მხატვარი მთელი საქართველოა, — თქვა
მწერალმა არმან ლანუშ.

— პაბლო პიკასო დახატა მისი პორტრეტი.
მას არახოდეს უნახავს ნიკო ფიროსმანაშვილი.
და მაინც ისე დახატა, თითქოს მთელი ცხოვ-
რება იცნობდა.

— მისი შედარება თუ ვინმესთან შეიძლება.
მხოლოდ წოტოსთან, ამ ღვთაებრივ ბავშვ-
თან, მე ამ სახმის ფიროსმანის თანამემამუ-
ლეებისკენ მივმართავ, იმათკენ, ვინც საქარ-
თველოს სიღიადეს განსახიერებს რუსთაველი-
დან ბარათაშვილამდე, წერეთლამდე, ტყეშელა-
შვილამდე...

მივმართავ იქაურ ჩემს მეგობრებს და ვამ-
ბობ: გაუმარჯოს ფიროსმანს, გაუმარჯოს უც-
ნობს საქართველოდან! — თქვა პოეტმა ლეო
არაგონმა.

— რამდენა ადამიანმა ნახა მისი ხუროთები
და კიდევ რამდენი ნახავს მომავალში. ვერ
ეღირხა სიყოფილესი აღიარებას და მან მწარ-
ე სინანულით თქვა: მე ცივი თვლებით მომე-
ლეს!

ნიკო, მე პარიზში ადრეც მიცნობდნენ.
ძორი, ეს ჩვენთან დღემდე არაინ იცის.
ნიკო, რაც, შეხედეთ ამ ქალს, იგი ყო-
ველდღე მისი ამ დარბაზში, ზის საათობით
და უუუურებს ჩემს ნახატებს.
ძორი, ამ ბებერ ფრანგ ქალბატონზე ბრძა-
ნებთ?

ნიკო, ის ჩემთვის არახოდეს ხერხება, მას
აქტობა მარტოა ბჭვია.

ძორი, ბევრმა შენიშნა ეს ქალი, მაგრამ
ვინაინ ვერაფერს მისვდა.

ნიკო, მე მას ვუუვარვარ, მხოლოდ სიყ-
ვარულს შეუძლია ბევრი რამ ახსნას.

ძორი, ეს ყველაფერი მეთისმეტად უც-
ნაურია, კიდევ ვინ გვეტყვის შენზე, მხატ-
ვარო ნიკო ფიროსმანო?

ნიკო, ეხენი, ჩემი ხუროთები, მათ ლაპა-
რკი იცნავს.

ძორი, რა დიდი გულუბრყვილობაა და
რა დიდი სიმართლე.

ნიკო, მწეროდა კიდევ შეხვდებოდით, მარ-
გარიტა.

ძალი, მეც მწეროდა, ნიკო...
ცხრაასიანი წლების ბაზარი თბილისში,
ნიკო და დიმიტრა.

დიმიტრა, თვალები გაგვიტერდა, ნიკო?

ნიკო, ლამაზია თბილისი.

დიმიტრა, თავს იკლავდა ქალაქში უნდა
წავიდეთ და ამა, მომირთმევია ხონრით.

ნიკო, ვუუუურებს და თვალი ვერ ძღვება,
ღვთის კურთხეული ყოფილა.

დიმიტრა, შენ აკლდი ამოდენა მიტოვის
ხალსა და ქვეყანას, მოხვედი კედელს აქით
გამოიხედე, სულ დაგაფრწუნა დიმიტრა
ნიკო, ასე სცოდნია ამ დალოცვილს.
სიჭმარში მგონია.

დიმიტრა, შენც მაგრად იქმითე ტანზე და
გამოფხიზლდები, გირჩენია მარჯანს?

ნიკო, იქაურობას სხვა მაღლი აქვს, ამას
კიდევ სულ სხვა.

დიმიტრა, ესეც მაიღანი, აქეთ ნარკილა,
იქით მებები, ჭერ რა გინახავს? რაც საქარ-
თველოში ქიჩი-მარჯანია, უვლას დოვ-
ლაირ აქ გროვდება, ამ ყფან-დაბლზეზე.

ნიკო, რამდენი ფერია, რამდენი ხმა და
კილო.

დიმიტრა, ჭერ კონკ ტრამვაიკ არ გინა-
ხავს და არც სინერამაში გინახავს კაცი რო-
გორ დაღის კედელზე და მატარებელი როგორ
გარბის კვილა-თუბთუბით, შენი ამბავი ვიცი,
ნახვ და გადირგვი.

ნიკო, ქვეუნიერება სანახობაა, მეტს ნა-
ხავ, მეტს ცოცხლობ.

დიმიტრა, შენც იტყვი ზოლზე შენებურად,
დალოცვილმა ხოლომონ ბრძენმა მეტი ჭკუა
შენთვის არ გამოიშტა.

ნიკო, უველა თავისი ჭკუით ცხოვრობს,
დიმიტრა, მეც ჩემებურად მონდა ვიცოვრო.

დიმიტრა, ფეხი გამოადგი, თუ ძმა ხარ,
ფარანვით ნუ დგახარ, საქმეს უნდა ვეწიოთ.
რას ამირებს ამოდენა ქალაქში?

ნიკო, ჩემ გზას ვიპოვი, ჩემსას მივგანებ

დიმიტრა, უველა თავისი გზა-ბილიკით
დაღის ამქვეყნად, კაცმა უნდა იცოდეს ხიდან
მოსველი, რა გინდა მოიპოვო და საით მიდი-
ხარ.

ნიკო, ეჰ, ჩემო დიმიტრა, ეს სულმნათმა
რუსთაველმაკ არ იცოდა ბოლომდე, სად წა-
იყვან სადაურხასო, ზომ გაგვიგონიათ?

დიმიტრა, მაგ სიბრძნეს შეგეშვათ, ნიკო,
ჩვენ გზას ვეწიოთ, თორემ ქალაქი ისე და-
გარტყიანებს, ისეთ თავბრუს დაგახვევს, ნი-
ჩაზე დაუხვამს და შორს მოგვიტყობს.

ნიკო, რა ისეთი უბირი მე მნახე, თავგზა
დავკარგო?

დიმიტრა, რა ვიცი, გაზიფული ვართ შუა ბა-
ზარში და ნახიქი ვერ წაგვიდგამს, წამოდი,
ძმაო, დროს ოქროს ფასი ადევს, დროის უად-
რი იცოდე.

ნიკო, ამაზე უკეთესს თვალი რას ნახავს,
სად გვეჩქარება?

დიმიტრა, არა, ძმაო, შენ ამქვეყნისა არა
ხარ.

ნიკო, ამქვეყნისა ვარ, ჩემო დიმიტრა, ამ-
ქვეყნისა.

დიმიტრა, მე გულს ვაკლები და ეს ილი-
მება, დელაგებოთ მითხარი, ამოდენა კაცს
ჭკუა მოგეკითხება, რა უნდა აეთო, სწავლა-
განათლება შენ არა გაქვს და ხელობა.

ნიკო, თბილისს მოვხატავ.

დემიტრბ რაო, რა თქვი. ერთხელაც გა-
მაგებინე.

ნიკო, თბილისს მოვხატავ, უფრო მშვე-
ნერი იქნება.

დემიტრბ, ანეთ რა ავლადილება გამოგა-
ყოლი მირწაინიდან ფიროსმანაშვილებმა, ეს
ქალაქი გააშვენიერო?

ნიკო, თვალღ და ყურღ, ჩემო დემიტრა.

დემიტრბ, დიდი სიმდიდრე გქონია, ერ-
თიც ხშირად გატყუებს და მერტყვ.

ნიკო, რახაც ვხედე და მესმის, ჩემი
სიმდიდრეც ეს არის.

დემიტრბ, მთელი ქვეყანა შენი ყოფილა,
ნიკო.

ნიკო, ჩემია.

დემიტრბ, აბა, შენ იცი, არავის გაუყო,
მაგრად დადექი.

ნიკო, ეს შენ შენს არღანზე მღერი მაინც.

დემიტრბ, გაუტო შენებურად, დამალამდა
შენთან მისხლათში, პირველის ჩეთვირა.

ნიკო, ეს საათიც ტუუსი, დემიტრა?

დემიტრბ, პაპაჩემის ნაქონია, რუსეთ-იპო-
ნიის ომის დროინდელი. მღერის კიდეც, ცო-
ტა შეკეთება უნდა და ამღერდება. მესაათე
იქნება საღმრ ამ ხაზარში.

ნიკო, სული აიბღერე, დემიტრა, სული და
სული სხვაწარს ხმებს გაიგონებ.

დემიტრბ, ჩემი სამყოფი მესმის და ვხე-
ვაე კიდეცა? იქნებ უკეთ იცი ეს ქვეყანა
როგორია.

ნიკო, ისეთია, როგორსაც ვხედავ.

დემიტრბ, ამ ბრმას ხომ უუტრებ, ესეც თა-
ვის ქვეყანას ხედავს.

ნიკო, ხედავს.

დემიტრბ, ნამუსის ქული მოუხდია და მათ-
ხოვრობს.

ნიკო, (ბოას ქულში ფულს ჩაუგდებს),
რამდენი ნაწყალი ჰყავს გაშჩენს.

დემიტრბ, შენ მაგაზე მდიდარი გგონია
თავი? ქიხას პირი მოუყარი და მაგრად შეინა-
ხე, ქალაქში ათასი წამღერჯია, ესეც შენდა-
ირებს ლეიტავს.

ნიკო, ღმერთს ნუ სცოდავ, დემიტრა, ამ
უბედურს მეო რა შეუძლია?

დემიტრბ, იქნებ იმ შავი სათვალეებიდან
შენზე ხალად იხედება, ფულს ხომ ცნობს?

ნიკო, დღღინებული კაცი შუა ხაზარში
ხეუღაწვილი არ დაადება, დემიტრა.

დემიტრბ, მოწყალეობა ხშირად არაფრის
შანისად ხდის მაგ უბედურებს.

ნიკო, მე ხომ ვიცი, მაგას ენა ამბობს,
გული სხვას გეუბნება.

დემიტრბ, კულო ვცხოვრობ, კუა ფნი-
ლად წონის ცოდო-მადლის სახწორზე.

მთხმტპირი, მიიღეთ მოწყალეობა, განიქო-
ხეთ ბრმა და საყარი, ღმერთი გიწღავთ ერ-
თი ათასად.

დემიტრბ, გეხმის? ღმერთის იმდით იღებს
ვალს.

ნიკო, ეგეც ღვთის ვაჩენილია, რა ქნას.
დემიტრბ, იქნებ ეშმაკმა შთაგონა თუაღო?

ნიკო, თუ ასე ეგვიო უუტრე, შემღერე მღერე.

დემიტრბ, ხაზარი ტყუილ-მართლის კიდი-
ლია, ნიკო, ცნობრებაც ეს არი, აქ ხარკენა-
ვით გიჩვენებს წუთისოფლის ავანჩავანს.

ნიკო, მაშ შენი თქმით უველა? კაცი ბო-
როტების თარგზეა მოჭრილი.

დემიტრბ, აღამონა ბოროტიც არის და
კეთილიც ცალღ ბოროტი და ცალღ კეთი-
ლავს, უღვას აპარებ, ნიკო?

ნიკო, არც ატრე, შენ რომ ჭრი და კრავ,
დემიტრა, მაშ ეს ხატკანი კეთილი არ არის?
ჩახედე ამის თვალებს.

დემიტრბ, პირუტყვია, მაგას მერი ძალა
არ აქვს, ვიდაც იუიდას და საღამომღე დაქ-
ლავს, უღვას აპირებ, ნიკო?

ნიკო, საღ წავიყვანო, ფარეხი მქონდეს,
ვაყოლობდი.

დემიტრბ, კერი არა გაქვს, დალოცვილო, ფა-
რეზე ფაქობს? დროზე მივიღეო კლანტა-
რკვებთან, თორემ ამ ვეებერთელა ქალაქში
კარს არავინ გაიღვებს, ვაწღალში მოგწივს
ღამისთვის.

ნიკო, ერთი ორი ღამე ცისქვეშ რა გვი-
კირს, დემიტრა? ვარსკვლავიანი ღამეები ცოდ-
ნის ამ ღვთის თბილისში.

დემიტრბ, შენ ან მცდი, ან დამცინი, ნიკო.

ნიკო, უყადრებელს რადა მყადრებ, დი-
მიტრა.

დემიტრბ, ნათესავად შეკუთვნი, ნათლიმა-
მად მერგებოდა ცნონებული მამაშენი, იმი-
ტომ ვერა გტოვებს ამ უთავბოლო თბილისში.
მაგრამ იცოდე, შენზე კი არ დამიწერია
ჭვარი.

ნიკო, ნუ მიჭავრებები, დემიტრა, თბილისში
ვართ, არ დავიჭავრებოთ.

დემიტრბ, იქნებ მაგ გატარში ჩავიბეჭდა
ვინმემ, თბილისში ვოლოვინზე, გამველელ-გა-
მომველელს აივნიბიდან უურჩიან ჩერვონცე-
სო, ვერ ხედავ, ქვეყანა თავდაყირა დადგა,
ამდენი საღდათი, ნაფრონტალი და ნაცობარი
სად გინახავს? თანაც კბილებამღე იარაღში
შიან, ვერა ხედავ? ახაზად კაცს ეელს გა-
მოკრიან თვალდაუხამამებლად, ეგერი თურქი-
თის ფრონტიდან აიუარნენ, მთელი ეშელონი
წამოვიდაე ბაქო-ხალაქარაზე, ვერ შეაკავენს,
იარაღი აყარებს და აგერ, აივსო თბილისი, ამ-
დენი აარცვა, კაცის კვლა და ათასი ოჭრობა
სად გხმენია, ნიკო.

ნიკო, შიშს დიდი თვალეები აქვს, დემიტრა,
ქვეყანა ერთბაშად ხომ არ დაიქვევა, დალოც-
ვილო?

დემიტრბ, შენწარი კაცი, ხანამ მაგრად არ
ეიწვიება უტრე, კუყას ვერ ისწავლის, წამო-
დი, მაგ სახედარს რაღას მიჩერებინარ, ცოტა
გინახავს ქიზეში?

ნიკო, როგორი ნაცრისფერია და ჩვირვი-



საქართველო
საბჭოთა კავშირი

რი თეორი აქვს. მუცელზე წოლად გახდევს. ახე ლამაზი ზირი არხად მიხაზავს.
დემიტრა. მოგსლია, ვირი ვირია, რამოდენა საპაღნე აუკიდნია მაგ პატარა ბიჭს.
ნიკო. მეცოდება, კმოდენა შეშა როგორ აკიდებს.
დემიტრა. ვარია და იმიტომ. თუ შეშა არ მოწოდებს, ცეცხლი როგორღა დაანთონ ამ სახლებში, ზამთარში ხალხი ხომ გაიყინა?
ნიკო. როგორი თვინიერია, თითქოს ფიქრობს.

დემიტრა. ეგა ფილოსოფოსი ვირია. დაილაპარაკებს და არ გაგიკვირდეს; ე მანდიდებო, ფეხი არხად არ მოიკვალო. მესაათეს საათს დაფუტოვებს და მოვბრუნდები. არხად გაშებნი, თავი არ მაძებნინო. კალანტაროვებთან დროზე მივიდეთ, აგერ, თათარს აქლემი მომყავს, ახლა ვციც, არ მოშორდები.
ნიკო. აქლემს პირველად ვხედავ.
დემიტრა. ასე უწონდა აწოწილას და აუღაუღებს რომ უფურებს, იმ კუწში მარაგად მთელი თვის სამყოფი წყალი აქვს ზოგ კაცზე ჭკვიანია და თადარიგაინი.

ნიკო. უდაბნოს ფერისა აქვს ქათობი, დაილოცა განგების ნება. უღელზე რამოდენა ზანზალაჟი ჰქვია. იმის ხმას ალბათ ნაბიჯებს უწყობს შორ გზაზე.
დემიტრა. მაგისი უიდეცა ხომ არ გიფიქრია, ნიკო, აქლემი ვის კართანაც დაიჩოქებს, უბედურება ეწვევაო. ნათქვამია.
ნიკო. თვალები ნაღველით აქვს ხავენი იქნებ უდაბნოზე ნაჭვლოებს.
დემიტრა. შენ აქ თვალისიერივით ვერ გაძლები; კინტობებს ერთდენ უინულზე არ გაკატორენ.

ნიკო. ლამის მუხლი მოვიყარო და თბილისს დაფუჩოქო. დემიტრა.
დემიტრა. თუ დაჩოქება და ლოცვა გინდა, აგერ სიონი. შედი და დაჩოქილმა ილოცე.
ნიკო. ე, ვაგებულა კაცი ხარ, დემიტრა. ამ წუთისოფლისა ბევრი რამ არ გესმის. ნუ მიწყურს, დღეს რაღაც სხვაწაირმა კარმა დამკრა. თვალზეზე სიხარულისი ცრემლი მადგავს. რახაც ვხედავ, უკვლამერი მიყვარს, ხულიერი და უხული, ამ აქლემსაც იმ წამოშვებრილ დრუნჩზე მიინდა ვაკოცო.
დემიტრა. აკოცე, თუ პატრონი მიგიშვებს, ვილაყას გივი ეგონები.

ნიკო. შენცა, დემიტრა, ასე არახოდებს მიყვარდი, მიინდა გადაგებვიო.
დემიტრა. მოიცა, დილით რომ მატარებლით ჩამოვედით, იქნებ ვაგზალში ცოტა გადაქარა, მა? ვიცი, არაუხე არც ისე მწურალადა ხარ?
ნიკო. წვეთი არ მისვამს, დედის საფლავს გეფიცები. აქ გვამში, რაღაც ისეთი დამიტარაალდა, ჩიგარო შეშემდა, ტირილი მიინდა რატომღაც სიხარულისი ცრემლით ტირილი.
დემიტრა. ე, შენ ისეც ცაში ხარ ნიკო, მიწაზე ფეხი არ გადგავს.
ნიკო. მიწაზე ვდგავარ, დემიტრა და

ვარსკვლავებსა ვწვდები.
მირკო. მართლა ასეთი იუჯი, ნიკო, ღირს მანო, როცა თბილისში ჩამოხვედი, ექვანული ნიკო, ამა რა ვიცი, როგორმე მისწავსამ. მიტრას ასეთი ვახსოვარ.
მირკო, საიდან მოხვედი ასე გულმართალი და ალალი.

ნიკო. განა ვინმემ იცის ამ ქვეყნად საიდან მოვიდა და სად წავა, წუთისოფლის ნათელში ჩვენი სიცოცხლის ნაწილია განათებული, ბნელიდან მოვედით და ბნელში მივდივართ. ჩვენი სული ტოვებს ისეთ კვალს, ციდან მოწვეტილ ვარსკვლავს რომ რჩება ცაზე გინახავთ, ალბათ?
მირკო. შენ ასე გჩეროდა, ნიკო?
ნიკო, მჩეროდა და სიცოცხლე იმიტომ შევძელი კაცი ვიუჯი და უკვლამერი კეთილად მიუყვარა, ისე ვერაფერს დავხატავდი.
მირკო. შენსავით არავის დაუნახავს თბილისი, /რამ წამოგაყვანა მიწაზენიდან?
ნიკო. თვითონაც არ ვიცი, კაცი თუის ბედისწერას იქ მიჩყავს, სადაც უნდა მივიდეს.
მირკო. და შენც მიხვედი შენგან ხილულ ქვეყანასთან.

ნიკო. მივედი, რაგორც ჩემი თვალები ხედავდნენ, ისეთი ქვეყანა უნდა დამებნათა, სხვები სხვაწაირად ხედავდნენ და ხატავდნენ კიდევ, უკვლას ღმერთმა თავისი გზით მოუხმართის ზელი.
მირკო. ვინ განწავლა ასე უცნაურად ბატო?
ნიკო, ამისი სწავლა არ შეიძლება. ნიჭი მიგახვედრებს, თუ ღმერთმა მოგცა.
მირკო. ისე დაიკარგე, შენი ახვალ-დასავალი ვერავინ გაიგო, აქამდე დაგძებენ და გერ გაიპოვებს, იმ დღესაც დაიკარგე თბილისში... (ნიკო და წითელკაბიანი მეძვიე ქალი) მალე რას მიყურებს?
ნიკო. რა ვიცი, გაუფურებს.
მალე. რად მიშტერებს თვალებს, შენი გზანახე.

ნიკო. რატომ მიჩავრდები, ლამაზო, რისთვის, რა დაგიშავე?
მალე, თუ მომიხელთე სიხილელში, მაშინ ეგრე თავიწიანი არ იქნები.
ნიკო, ასე რატომ ფიქრობ?
მალე. კარგად ვიცი თქვენი ჯიში და ჯილაგი. ამ წითელ კაბაზე უკვლას ხარბივიტი გემღვრევთ, თვალები.

ნიკო. იქნებ მე სხვებს არა ვგავარ?
მალე. მამა აბრამის ბატყანი ხარ.
ნიკო. კაცი ვარ. შენსავით ადამიანი, დთვის გაჩენილი.
მალე, ახლა ღმერთიც შეაწუხე. პირდაპირ მოუჭმარო, ჩიხეში რა გიჭყავა?
ნიკო. ვერ გავიგე.
მალე. ფული. სილაშაზე ფული ღირს, თანაც ძვირია.

ნიკო. მე უიდეას ამ ვაპირებს.
მალე, აქ უკვლამერი იუილება, თუ სეირი გინდა, სინერამაში წადი

ნიკო. ასე ვინ გაგაბოროტა?
ძალე, ცხოვრებამ, ბევრს ვლავობთ, აქვე
ცხოვრობ, ოღონდ კარებში შესვლამდე წაღვი
ჩამოდი.

ნიკო. თუ დამეწვევით, კარგი ღვინით გა-
გიმსახინძლდებით.

ძალე. „მოდ-ნახეში“? ან იქნებ „ეღღორა-
დოში“? მაგდენი დრო სადა მაქვს, ერთი კათხა
ლუდი კი დააღვლევი აქვე.

ნიკო. (იქვე ფარდულთან მივა, კათხით ლუ-
ლი მოაქვს). ინებეთ.

ძალე. მადლობის თქმა გადამავიწყდა რახა-
ნა.

ნიკო. დღეს ჩემთვის ბედნიერი დღეა.
მადლობელი მე ვარ.

ძალე. რა ჩინმენდლები მიიღე ასეთი?

ნიკო. რასაც თვალით ვუყურებ.

ძალე. თბილისი? ამისთანა საძაგელი ქა-
ლაქი ქვეყანაზე არ არა.

ნიკო. მაგას რად ამბობ.

ძალე. ყველას მარტო იქით უნდა, აქეთ
არავის არაფერს იძლევა. რაღაც გროშები
ფერუშარლისთვისაც არ მყოფნის. მოგწონს
ჩემი წითელი კაბა?

ნიკო. წითელი ფერი მიუვარს, შევთან კარ-
გად წადებო.

ძალე. ვერ გაუგავ, ბოლოსდაბოლოს მით-
ხარს ვინა ხარ.

ნიკო. ხუფერითი არ არი ვინცა ვარ? მე
შბატარი ვარ.

ძალე. შბატარი? პოლიციის აგენტი მგო-
ნე, შეხედავ, გრაფი გეგონება, ხელში სინდის-
გარეცხილი ქაშუში შეგჩრება.

ნიკო. მე გრაფი ვარ.

ძალე. გრაფი? მაშე ჩიხეც სქელი გექნება.

ნიკო. გამომაროვი, ცოტათვის არ დამძრა-
ხო, როცა ამ ქალაქს დავხატავ, გავემღიროდ-
ბი და...

ძალე. გიფი ყოფილხარ, ვინ რად უნდა შე-
ნი ფული, შე სალახანა?

ნიკო. მე შენგან არაფერი მინდა.

ძალე. მომწყვდი თავიდან, ნუთუ იმდენად
გაფუჭდი, შენთვის ვეღარ ვივარგე?

ძორე. რაღა მაგ წითელკაბიანს გადაეყარე
ნიკო.

ნიკო. ალბათ ეგეც განგებობსგან იყო, გუ-
ლი მტკინა.

ძორე. ქალი ბევრნაირა თბილისში. რად
გაიკვირებ.

ნიკო. ხუფე მახსოვდა, ხანამ არ დავხატე, არ
მამახვენა.

ძორე. მართლა ყველაფერი ასე მოხდა, რა-
გროს ამ სურათზე?

ნიკო. ლუდის მაგიერ თეტრი ვარდი მინ-
დოდა მომეტანა მისთვის და იმ წითელ კაბაზე
დამეხნია, გადავიფიქრე.

ნიკო და ხარფუხელი მეთევზე ვანუა.

მანუა, ხომ არაფერი დაგცინებდა მაგ
სახედადღმა, ჩემო ბატონო?

ნიკო. რა მქონდა მშობილო და რას წაი-
ღებდა?

მანუა. მაგას ნუ იტყვი, ალლი კაცი ჩან-
ხარ, შეგატყვე, ქალი? ქალი ეშუაშუაღვინა
თანაც ეგერ ხელიდან წასული, უნდა ერიდო.

ნიკო. არც ეგერ ურიგო ქალი უნდა იყოს.
თუმცა შენ უკეთ უნდა იცოდე.

მანუა. ვიცნობ რომელია, ახანოებს ზემოთ
ერთ გერმანელ ქალს ისეთი სახლი აქვს, წინ
წითელი ფარანი უკიდია. იქიდანაც გამოაგდებს.
ახლა ასე ხაზარ-ხაზარ კახობს.

ნიკო. ცოდოა, მანაც ცოდოა, ისეთი თვა-
ლები აქვს.

მანუა. უცხო ჩანხართ, თბილისელი არ უნ-
და იყოთ.

ნიკო. ქიზიყიდან ვარ, შირხანიდან. აქ ნა-
თესავებთან ჩამოვდი.

მანუა. მე ვანუა ვარ, მეთევზე ვანუა.
მტკვარში თევზს ვიჭერ და ამ ხაზარში ვყი-
დი. ალხლ ლუქმას ვჭამ, ძმამ, ძმამ. ახა თევზის
ჭერით ვინ გამოიდრებულა, მოგეხსენებათ. ეს
ერთი ხელი წითელი პერანგი მაცვია, ყვითელი
ჭილის ქუდი მხურავს, მეშინია, მზემ არ და-
მარტყას თევზაობისას.

ნიკო. თევზი რად არა გაქვს, ვედრო ცა-
რიელი გიჭირავს.

მანუა. დღეს ცოტა მოყვა ხადეს, ხელი იდ-
ვილად დავიკაღე, გინდოდათ თევზი?

ნიკო. არა, ისე შეგეკითხე, ბევრს იჭერ
ხოლმე მტკვარზე.

მანუა. იკლო, ნამეტანი იკლო მურწამ და
ტანარმა, გაჩანაგდა, მუჭთად მოდის, მოდა,
ყველამ ხელი გამოიღო, ბადესა ქსოვედ და
იჭერენ, რა ენადღებდათ.

ნიკო. მტკვარი ყველასია, ითევზავონ, შენ
რა გაკლდება?

მანუა. პირიდან მართმევენ ლუქმას, მოხე-
ლე მოხელის მტერიყო, ხომ გაგაგონია.

ნიკო. რათა, კაცო, ოხტატი ოხტატს პატავს
უნდა სცემოდეს.

მანუა. შენ ისეთი ჩილაგის კაცი ჩანხარ,
ხაზარში უჭმად არ შემოხვიდოდლი. აქ ყველა
ხეირს ეძებს, ისეთი ბეჭედი მოგყიდო, ერთ
კაცად ღირდეს, დახანაწინ კაცი ხარ, ეგეც შე-
ვი დღისთვის მქონდა, შენი უისმათი ყოფილა.

ნიკო. რა ასეთი შავი დღე გადგას, ვანუა.

მანუა. ემ, ცოლწელი დამეშემა, რა ხათქმე-
ლია და ისეთი შევიღე წლის ბიჭი მყავს, ვარს-
კვლავებს ეთამაშება და ჩაუტმელ-ფეშვიშვილა
დამოადის, ხელსხნებში წულა ვერ მამოკვია,
მეც კაცი ვარ, ქვეყანაში თავი მომაქვს, არა
და დამოკვილი მტკვარი ლამის დამწრებს, ბე-
დავ რა პატარა მოდის, ვერხვათია.

ნიკო. მართლაც ლამაზი ბეჭედია, ცოდოა
ამის გაუიფუცა.

მანუა. მუჭთად მოგცემ, ფული მჭირდება.
მთელი ცხოვრება ჩემი სახელის ხსენებაში
აქნები.

ნიკო. ფული არა მაქვს მეთქი, ვერ ვიტყვი,
მეც შავი დღისთვის ჩამომყვა.

3632. ამ თუშნად მოგვცე, ქალაქებში რა-
როს გაძლევა, დალოცვილი. რაკო დღითიღვე
ძვირდებია, თუ ეჭვი გეპარება, ავტო რაკო-
შვიდლები, რა ხელშობისა ბრძანდებით?

ნიქო, მხატვარი ვარ.
მანუშ, რაკოს ხელი გქონია, ეს ბეჭედი
მარჯვენას უნდა ამწვინებდეს. ქვეა ფირუშია,
პატროსანი თვალი, მამიჩემის ხელთავეა ვფი-
ცავ ხოჯევენაზე, მოგვებული დარჩები.

ნიქო, რადგან ეგრე, უახლესა ვარ.
მანუშ, დამირტყი ხელი, ღმერთმა შეგაბ-
ვედრა ჩემი თავი, წაღმართიანად გველვოს.
ნიქო, იცოცხლე... (ვანუა მიდის). ნიქო
ეღზე ბეჭედს დაუტრებს მოწონებით).
მირკო, ნიქო ფიროსმანაშვილი, რომელი
რაკომბედილი შენ იუჯი, ეგრე იოლად ენდე
მაგ კაცსა.

ნიქო, ისეთი ალალი თვალები მქონდა, რა-
გორც აღწვომის ბატყას.

მირკო, ისეთიც დახატე: ცარიელ ხელში
კარგა მოწმადილი ორატულიც დაეჭირინე.

ნიქო, ეგრე მოვიქცევი, მეთევზეს თევზი
უნდა ეჭიროს ალალად დამერილი.

მირკო, მერე, ეს ხომ მეთევზე კი არა, მთელ
მადანში ცნობილი უალთაბანდი იყო.

ნიქო, ღმერთმა ალაღ მეთევზედ გააჩინა.
მრუდე ცხოვრებამ აადებინა ხელი მებადუ-
რობაზე.

მირკო, რაკო ხომ უახლი იყო, შენ კიდევ
ფაჩხა კაცად დახატე წითელტერანგინი, აკა-
საწებული შარვლით მტკარში ჩამდგარი მუხ-
ლამდე.

ნიქო, იქნებ იმ ფულით ხელი გაიჭართოს და
ისევ ბადეს მოშკიდაოს ხელი.

მირკო, კინტოსგან ნამუსიანი ყარაჩილდო
არ დადგება, ნიქო. მისი შვილიც პატარა კინ-
ტოა მითის კამისაგან მსუქანი, წილზეც ვერცხ-
ლის ქამარი არტყია.

ნიქო, ეგრეც ნუ იტყვი, ხალხი უწემა
ხაუვარტლია.

მირკო, დიმიტრა აღმღივილი სულ დაგავი-
წყდა, ნიქო. ბაზარში თავჭედმოგდუნული და-
ბეძებს გაცხარებული ნათლიამა.

ნიქო, რად უნდა გაცხარდეს, არც ვინმეს
ვალი მჭირებებს და არც ჩემი მარტებო. ნიქოს
მალად ბიტყვას მშობელი მამაც ვერ აკად-
რებდა.

მირკო, თუ მოგნახა, შენ დაუდევი. მაგას
პირველი ცოლი გულზე მოსულს შემოაკვდა.

ნიქო, მე ვიცოდე და მაგან, ეროს ისეთს
ვეტყვი, თათლივით დაიდურება.

ნიქო და სამი მოქეიფე მამაკაცი „ელდო-
რადოში“

I მამბაპაცი, ერთი აქეთ მოდები მეგობარო.
ნიქო, მე შეუხებო?

II მამბაპაცი, ჰო, სუფრა დაგვილოცე, კა-
ცურა ჩიტყვა გვითხარო.

ნიქო, ახა, რად უნდა შეწუხდეთ, თქვენ-
თვის ხელწინაა ხედდარო.

III მამბაპაცი, უცხო კაცად შეგიცანით.

მასინდელა ისედაც გვმართებს თბილისში.

I მამბაპაცი, თუ ძმა ხარ, ნუ დახებოვებ.
„ელდორადოში“ პურის გახატებად შემოვი-
ლოდი, მარტო ბრძანდები? სერგო
არქიპენსკი
გვერდები

ნიქო, მარტო ვარ, ბაზარში ვიარე და ვუ-
რი მოშვიდა.

II მამბაპაცი, ჰოდა, მარტოხელა კაცი კა-
მაშიდაც ბრალით, გაგვგონება, შენი შემოსწ-
რებისა იუოს, ჩვენს სუფრაზე.

I მამბაპაცი, კაცმა კაცი სუფრაზე დაიწყო.
რად უნდა გიკვირდეს, ირგმმა ირგმს ხალხი
მიუშვირა, შენც გეუფოა და მცეკო, თუშცა
ახლა ისეთი დროა, ღამის ენელები დავკრათ
ერთმანეთს, შენი გამარჯვებისა იუოს, სახელი
გვიბოძეთ.

ნიქო, ნიქო ფიროსმანაშვილი, ქიჩიული
გახლავართ, მიკნაანიდან.

III მამბაპაცი, ჰო, მიკნაანელ კაცს დვი-
ნის მადლი არ გესწავლება, იცოცხლე!

ნიქო, აჯაშენო ღმერთმა, თქვენს პურის
კამს გაუმარჯოს!

I მამბაპაცი, ბეჭარ, ეს სუფრა გავიხლუ-
მეფის ტოლა კაცი გვიწის.

II მამბაპაცი, ეგ ტოკი ეგრევე გვერდით
მოგვიდე დოშვი მიუმატე და ზედაც ტარხუნა
არ მოგვავლო.

ბეძარი, ჩიტის რძეს არ მოგაკლებო, ბე-
ქარა გენაცვალეთ.

III მამბაპაცი, ქვეუნა შემშოლობდეს, ამას
დოში და გიგარი არ გამოიქვია.

II მამბაპაცი, ცხოვრება აღდგოა, შნო
და ლაშათი, ეგრე კაცს ღმერთმა ხელი მოუ-
მართოს, თვითონაც პურის სკამს და ჩვენც
გვაძმებს, თქვენ რას იტყობო ძმობილო?

ნიქო, კეშმარტბას ბრძანებო, კამა-ნმა
დიდად შესარგო, რუსთაველმა ბრძანა.

I მამბაპაცი, უბრალო ვინმე არა ჩანხარ,
ერთი კაცის ფახი ბეჭედი გიკეთია მაინც ვინ
ბრძანდებით?

ნიქო, მხატვარი ვარ.

II მამბაპაცი, ეგ როგორ, კაცი როგორიც
არა, ისეთს დახატავ?

ნიქო, როგორსაც ვხედავ, ისეთს დახატავ.

II მამბაპაცი, ცოცხალივით?

ნიქო, ცოცხალივით: მაშ.

III მამბაპაცი, აქლემსაც დახატავ?

ნიქო, აქლემსაც და არემსაც.

I მამბაპაცი, მაშ ჩვენც დაგვხატავ დაშ-
ტაშიანად?

ნიქო, დაგვხატავო.

I მამბაპაცი, ეხვევ ხელში ყანწებით და
წოწოლა ფაღიხანდებო?

ნიქო, დაგვხატავო, რატომაც არა.

II მამბაპაცი, ღმერთის საქმე გვერია ხელთ,
ძმობაჲ, ყოველი სულიერ-უხულო იმან შექ-
მნა შედ დედში, ეგრე არ არი?

ნიქო, ეგრეა, მაგრამ ღმერთიჩაგან შორსა
ხარ.

I მამბაპაცი, ერთი ეხვევ მოთხარ, მაგ საქ-
ზეში ბევრ ფულს იძლევიან?

ნიტო. ფულსთვის არ ვხატავ!

III მამბაპაცი. მამ ლუკმა პური ჩითი უნდა კამო? ჭატუბა, ხევრი გარტუნეს მამაპაპის წაანდერძევი.

ნიტო, ამა როგორ გიოხრათ... მადლობელი ვარ!

III მამბაპაცი. მამ ამ ღოქსაც დახატავ, ამ შოთებსაც და ამ ძაღლსაც? ჩვენი დოსტო, ხედავ, როგორ დაჩბახილურად წამოგვიქდა ხუფრანე?

I მამბაპაცი. გეყოფა ბეშურაწო! ხადლეგარელო ვერ მოქვამს, უელი გამიშრა.

II მამბაპაცი. მიდი, მიდი, გაბოქან, მიძეე!

I მამბაპაცი. შოდი, მამოქან ეს იმ კაცს გაუთმარეს, პურს რომ გატებს და გაიფიქრებს. ვინ იცის ახლა რამდენ ჩემნაირს აქნებ ლუკმა პური ენატრებო. აი, კაცს რომ კაცი უყვარს, განდაც გადამთიელი, სტუმარი უყვარს, პერანგს გაიხდის და სტუმარს პატივსაც სცემს, იმ კაცს გაუთმარესი ხომ უყვლანი დიდპატარა ღვთისგაჩინილები ვართ ამ დუნიაზე, ერთმანეთს კი არ უნდა ვჭამდე, ერთმანეთის პირსა ვჭამდე. ამნაირ ნაშუსიან კაცობას ვადღერძულეხს!

II მამბაპაცი. მავ ყანურატოში გენაცვალე; ფიცხელ ჯან, უხტაბაშის ხიტუვა. პირიდან მარგალიტები გცვივა.

III მამბაპაცი. ეგეთი თავი დიდ ფილოსოფოსებსაც არ ადგათ, ფიცხელ, სულს კლიტვს, საშოთხის ვასალებო.

ნიტო. ნიკო გენაცვალეთ, კეთილო კაცებო, რაღაცნაირები ხართ, ღვთისნიერები. ხადლეგარელოს გაუმარჯოს. თქვენნაირი ხალხი არხად შეხვედრია, მამ კაცი კაცოთა, ღობე ქაღვივითა. ეტყუბა მთლად არ გაწყრომიო ღმერთი თავის შვილს, ხელი მოგტემაოთ და ნაშუსიანი პურის ქაშის მადლი ნუ მოგაკლეთ.

I მამბაპაცი. ეჰ, ნაშუსი ხადლა, ნიკოქან, ძვირი ღირს. ვერა ხედავ, ქვეყანა თავდაყირა დგას, აგერ იმ ოინახაზეოთა. მამა შვილს არ იღობს, ძმა -- ძმას, შტვარაც როგორი მღვრიე შოდის ამ ცხოვრებასათა.

ნიტო, მღვრიე იღინებს და დაიწმინდება. კაცნი ვართ, იმედით გვოცხლობთ.

II მამბაპაცი. გაცოცხლოს კეთილო კაცო. ოღონდ შენსავით მჭეროდეს ეს მრუდედ გაქედლილი წუთისოფელი და ჩემი სიცოცხლე შუაზე გაუო. ჩვენ ნახევარი დედამის ბაღბი ვართ, რასაც დღისით ვიშოვით ხალამოს ვნარქათ. ჩვენი ცხოვრება ამ ბაზარსა და ელდარადოს შორის ტრიალებს. ბვლინდელოზე არა ვფიქრობთ, შოდით, იმ ქეკელას გაუმარჯოს, დიდიდან ხალამომდე რომ ცხოვრობს.

III მამბაპაცი. სულერთია ერთხელ დაღამდება და აღარ გაუენდება, ან გაუთენდება და აღარ დაღამდება. რათა, კაცო, ბოღმა მხარხობს, ბარბე კაცად კი არა, იმ ბატონად გავეჩინე დალოცვილ ღმერთსა. მაგან არა იცის რა ამ წუთისოფლის ბრუნვისა.

ნიტო. ეგ რომ ეგეთი მიამიტი და ლამაზი

გაუჩინია ღმერთს. მაგის თვალეში ჩაბედავ ამ ქვეყნის უველა სიღალხეს დაგაიწვიებს.

I მამბაპაცი. ერთი ხიმღერაც ვთქვათ ჩვენი ბუბრადე ყარაჩოღლეზივით არა მამბაპაცი მგაგამ ბულბულეს მაინც კიქავე ვხვამთ. ერთი აქეთ მოდი შოქან, დაბტრიალე შენებურად. „ეს ხალი ტურფად შეგეული“.

II მამბაპაცი. რამოდენა შებლი გაქვს და ნამცდვი ქუთა, „სულიყო“ დააბტუნე, ვაშლი. ჭვარედ სიდედრს გაფიცებ, შიო.

III მამბაპაცი. დააცადე, ფიცხელ, თავისი ხელფანება თვითონ უთო იცის.

II მამბაპაცი. თუ შეეც არ გაბაგებინა, ისეთ ხელფანებს რა თავში ვიხლი, მიდი, შოქან, ამ უცხო კაცთან თბილისელები არ შეგვარცხვინო. (მეარღნეს შუბლზე ფულს მიიწეაბებს. ნიკო წამოდგება, მეარღნესთან მივა და ისიც ფულს ააწეაბებს მოკლეკობრიკიან ქულქვეშ. მეარღნე სუფრასთან დაქდება, თვალეში ცრემლად უბრწყინებს).

I მამბაპაცი. ერთი შეხედეთ, დაიწვა კაცი, დაიწვრისა, შოქან, დაიწვრისა დაუქარი!

II მამბაპაცი. შეხედეთ ტირის, ვაჰ, რათა, კაცო?

ნიტო. ამა რა ვიცო, მიუქარხართ და ვტენარი, მიცოდება და ვტირი.

III მამბაპაცი. ვაჰ, ასეთი ალალი, ხადმე გინახავთ? „არ შეაკვიდეს ბარაშკა ჯან“, შიო. (მეარღნე გულდასმით უქრავს, ნიკო მთლად დაღდა)

ნიტო. მხარზე შტრდვი დაგაქდა, მუსიკის ოსტატო.

(მოლხენილ სუფრას ვილაც მიზარინი სალდათი მიუახლოვდა)

სალდათი. ხაქშივა.

I მამბაპაცი. რა ასეთი ბრილიანტი გიპოვია?

II მამბაპაცი. უხეში მალავს, გვაჩენენ რაღა, სალდათი. ნადვი ჩამოდი, მილიონი ღირს.

III მამბაპაცი. წყალში თევზი ვინ შეიფახა, სალდათი, დრო არა მკვებს, თუ გინდათ, იათად მოგცემთ.

I მამბაპაცი. მაინც რა გიღირს?

II მამბაპაცი. ნიორში ნაქურჩალი.

სალდათი. ჭერ ნახეთ.

I მამბაპაცი. იცნობ?

II მამბაპაცი. ელდორადოში მინახავს, იქიდან არიან, თურქეთის ფრონტიდან.

III მამბაპაცი. გვაჩვენე.

სალდათი. ხამაჭური ოქროსი, ხუფთა ბაქალლო.

I მამბაპაცი. ვაჰ, მკლავიანად.

სალდათი. დრო ხადა მქონდა, მოვჩიხე ეხრევი.

II მამბაპაცი. შოიცა, კაცო, ქალის?

სალდათი. ქალის, შო, ქალის. დედოფლის ნაქონი.

III მამბაპაცი. შარში გაგხვევს, არამი რად გვიწდა?

II მამბაპაცი. დაიცა ნუ ფიცხობ, ავშენდებათ.

I მამბაპატი, მაგისი ადგილი კატორღაშია. სალდეთი, თქვენ ამისი მუიდევი არა ხართ. იქნებ ამ კაცმა...

ნიკომ, ღმერთო, თუ ხიზმარს ვხედავ, გა- მაღვიძე ძეშეტოთილი.

II მამბაპატი, ასეთი ხიზმარი მეც არ მინა- ხავს. ძმობილო. (სალდათი სამაჯურიან მკლავს უბეში იღებს და გახრის)

I მამბაპატი, ღაცა, ხად გარბიხარ, ჯოჯო- ხეთის ტატაროში!

II მამბაპატი, ზელიდან წაგვივა, მაგ სალ- დათებმა კარგი სირბილი იციანი

III მამბაპატი, ჭინდ ფრთები ჭამოისხას, ხად წაგვივა. (სამივენი სალდათს მისდევენ) მორკო, რა დღეში ხარ ნიკო, არც ახლა გე- რა ხორბოტება?

ნიკომ, ჩემს დღეში ქათამი არ დამიკლავს. აღამიანის მოჭრად ზელს უიდა სამაჯურიანად. მორკო, მაგაზე ასეგრ უარესიც ხდება, ჯერ გაძლა სიხლით დედამიწა, შენ კი აღდგომის ბატკანს წეშუურებ, ყელზე წითელბაბთიანს და ესევაჭრულბი.

ნიკომ, მზე ზომ ამოდის, ყვავილი ზომ ყვა- ვის, ბატკანი ზომ ხარობს.

მორკო, ის ხალხი მდებლოზე ლამის ნათელმი- რუნები გეგონა. ისტუები დახატე, თითქოს ხალახისთვის ფეხი არ დედგათ.

ნიკომ, როგორცხაც ვხედავდი, ისეთები და- ვაბადე.

მორკო, შენ სხვანიარ ქვეყანას ხედავ, ნიკო. ნიკომ, რა ვქნა, ასეთი გავჩნდი, ჩემი თვა- ლები მხოლოდ კეთილსა და ლამაზს ხედავენ ის სალდათიც შეცოდება.

მორკო, ჩამოახრჩობენ, იმ კაცებმაც მიგა- ტოვენს, სუფრის ხარჯში ჩატოვენს.

ნიკომ, ვერ დავიჭერებ, დავიდარაბაში გაი- რიენ და გადავიწვიდი.

მორკო, იქნებ თავიდანვე ასე ფიქრობდნენ, როცა სუფრაზე დავიწვიეს? შენ კინტოებს არ იცნობ, უიწულზე, გაკუტრების ოსტატები არიან.

ნიკომ, ნუთუ ეტრე წახდეს ადამიანი? ვერ დავიჭერებ, ვერა...

მორკო, ჯერ ხადა ხარ, ეს მხოლოდ ეკლებია, შხანი და სამხალა მერე ნახე, ატერ, ბეჭარა თავზე გადგას, დანახარჯსა კთხოვს.

ისეე ნიკო და დიმიტრა

ბეძარბ, ძმობილო ანგარიში უნდა გამისწო- რა, დროა.

ნიკომ, მე?... ახლავ, (ელღორადოში დაფე- თებულვიით შემოვარდა დიმიტრა)

დიმიტრა, მადლობა გამჩენს, ცოცხალი განახე.

ნიკომ, ხად დავიკარგებოდი, დიმიტრა, დიმიტრა, ცოტა დეკარგულა თბილისში, რამდენ ვიგინდარას გადაიურები, დამიჭრალ- ხარ, აქ აიარებ ლამის გათევს?

ნიკომ, ახლავ, ნახარჯს გადავიხდი და...

დიმიტრა, ამდენი რა დანარჯე, ნიკო.

ბეძარბ, ითხის იყენენ, სუფრაზე ეგ დარჩა და ვახდევინებ, ძმომ, მე ჩემი არ ავილო, ვა- კოტრდები.

ნიკომ, ხამნი იყენენ, გულიანად შემწამავენსი კარტი კაცები არიან.

დიმიტრა, კარგობა იმთ დარჩენიათ, კალ- თა ჩამოგაგლიცხ და გვეწვიეო და ნახარჯში ჩატოვენს.

ნიკომ, არ გინდა, დიმიტრა, ერთიც მე და შენ დავლიოთ.

დიმიტრა, ეტრე გათილებული მოვრალი რე- გორლა მიგყვანო კალანტორავებთან, რას იტ- უვის დარბახელი ხალხი?

ნიკომ, მე მოვრალი არ ვარ, გუნებაზე ვარ, თბილისში პურსა ვქვამ, დიმიტრა.

დიმიტრა, ვერა ვხედავ როგორც ხარ? გა- უსწორო ამ კაცს თავისი.

ბეძარბ, რა ვქნა ძმომ, ხად ვსდიო ამო- დნა ქალაქში კარსა? ერთად ისხდნენ, მაგან ჭადიხადობს.

დიმიტრა, ჩაგდეთ ზელში უცხო კაცი და ლამის თავიდან ფეხებამდე გაფცქვნათ, რას ერჩოდო ამ საწყალს?

ნიკომ, გაჩემდი, საწყალი რადა ვარ, საწყა- ლი მიცვალებულია სასაფლაოზე.

ეხლავე ძმობილო, ერთი კვარტიც მოგვართ- ვი, ვიქიეროთ, ნათლიამა.

დიმიტრა, ჯერ მოიცა მაინც ასეთი რა მო- იგე ამ ბაზარში, ამდენი ხად ვაქუაყ გად- აყოლო? რას იტყვიან კალანტაროვები?

ნიკომ, შენ ფიქრი ნუ გაქვს, არც ფეხი შემეშლება და არც სიტყვა-პახსუბი, ნიკომ ზო- მა იცის, ეტრე ნუ მიბდერ, შუბლი განხენი ნათლიამ.

დიმიტრა, ამ ბაზარს შეითან ბაზარი ტყუ- ილად კი არ დაარკვეს, ეშმაკსა და ოხერს აქ რა გამოლევს, აგვისტოს ლეღვიით გაფცქ- ნიან შენისთანა მამიტსა, ხარემ რა მოიგე.

ისიც მოთხარი.

ნიკომ, მთელი თბილისი, დიმიტრა, შენვედ რამდენი ფერია, შენ ამას რას გაიგებ

დიმიტრა, დიდი სიმდიდრე გიპოვია, კი- დევ რა ზერი ნახე?

ნიკომ, ამასაც შენვედ, ერთ კაცად არა დირს.

დიმიტრა, ბეჭედი? დახანიშნი კაცი ხარ, რატომაც არა, ოქრომჭედელთან იყავი?

ნიკომ, ოქრომჭედელი რად უნდა, კაცის ნად სიტყუას ვენდე.

დიმიტრა, გეუიდან არ შემეშალო, ნიკალა თუ ეგ უაღბო არ იყო, შენი ხმალი და ჩემი კისერი, ვამ, ეს რა დღეა, კაცო!

ნიკომ, შენვედ, თვალც როგორ ბრწყინავს, სუფთა ფირუზია.

დიმიტრა, რაც ბრწყინავს, განა უველაფე- რი ოქროა და თვალი პატისხანი, ოქროს წყალ- ში ამოვლებული ფრაუო, გინდაც ეს ოქრომჭე- დულს გაასინჯე.

ნიკომ, კარგი, დიმიტრა, ამ ბედნიერ დღეს ნუ მომინამლავ.

ნიკო ფირსმანი და კალანტაროვების თჯახი

მორღ, ისევ ხატავ ნიკო?

ნიკო, ვხატავ, არ დავხატო — კუდიდან შევიშლები, თუ არ დავხატო, კანკალი ამიტანს. როგორც ნახატუნებზე, გამოვუვარ კიკა არავს. მორღ, კალანტაროვები სადღიად გეძახიან, შენ კი ხატავ ვერ ატოვებ.

ნიკო, რა ვქნა, როცა ფუნჯს ზღვსა ვკიდებ, უკვლავური მავიწყდება. მარტო იმხანა ვადავ რასაც ვხატავ.

მორღ, შეველი სად დიანახე ამ შუა ქალაქში. ზოგადად თუ უოფილხარ, ნიკო?

ნიკო, მე მთელ ქვეყნიერებას ხელისგულზე ვხატავ, ჰინდ დიკირეთ და გინდ არა. ეს შეველიც იმ ტუეში ვხატე, რომელშიც არასოდეს ვყოფილვარ და მაინც მინახავს. ღვთისნიერია, მშვენიერი და უმანკო.

მორღ, შეველია და მაინც ნამდვილს არა მჯავს, იქნებ ის შეველიც სხვანაირია?

ნიკო, მე როგორსაც ვხატავ, მჭერა, ისეთია, ჩვენ უკვლავ ჩვენებურადა ვხედავთ უკვლავურს, ასე რომ არ იყოს, ერთ შეველს ერთი მხატვარი დახატავდა და მორჩა. მხატვრობაც აღარ იწინებოდა. მუჩქარება, მტავე წულის დასაღვრად ჩამოვიდა და წყარო ჯერ არ დამიხატავს, წყურვილით შეწუხდება.

მორღ, ეპ, რამდენ სულიერს წყურია ამ წულის წყალი და წყალთან ვერ მისულა.

ნიკო, მეც მანდა ვარ, თუ იცი წყურვილი როგორია, მწყურვალს სეშვით გაუწყვიდა და არ დაიშურებ.

მორღ, ასეთი შეველები ფოტოგრაფებს უკვთ ალექსანდრეს ბაღში, ნახვრით გატენილი ფოტოტულები. ზედ ხავშევებს სვამენ და სურათივს უღებენ.

ნიკო, მავ სიტუტებს რად კადრულბოთ? ამის თვალენსაც შეხედე, დალოცვილო. შელაპარაკება თვინიერი, თავის გაკირვებას მიუვება. მენდო და აღარ გამორჩის. ჩემს ბილულ ქვეყანაში ასეთი შეველები დადიან, იციან მოწადირგვით ტუტით გატენილი თოფი არა მაქვს. ღვთის ვაჩინლ არსებებს რად უნდა ეწინაღობენ? იმით ვარშემო თერთ ვარდებხა ვხატავ, თერთი კეთილია, ნდობას აღრმავებს. სადაც ნდობაა აქ სიყვარულია.

მორღ, კაცო კაცს ვეღარ ნდობია, ნიკო. შენ რომელ ნდობასა და სიყვარულზე ლაპარაკობ?

ნიკო, დამადად, გრძელი ვახშული ლაპარაკი არ მიყვარს. მიტომაც ბიუუში ვვინივართ. არა და სათქმელი იმდენი მაქვს, ქალაღი და სწერ-მეღანი არ მიუყვია. მეც იმას ვამზობ, რასაც ვხატავ. ვინაცვალე კართული ენის მადლსა, მაგამ უს კიდევ სხვა ენაა, ცოდნა და გუმანი უნდა. ჩემს ქვეყანაში ღამეც არი და დღეც, თერთი არა და შავიც. დედალი ღორი თავისი გოჭებით თერთია და ღამეშიც ნათლად მოჩანს. კეთილი დედაა. ეს შვი დოჭებიანი ტახი, კი ვცოა და მძინვარე, უკვლავურს გღვჯს. თვალენი შავი აქვს და კბილები ხისხლიანი, თერთი მაინც უფრო მეტი და უფ-

რო მღერი ჩანს. ერთი ამ ღობსაც შეხედეთ. ბელში შეიშველი მახვილი უკირავს და თოქოს მძინვარედ მიიწევს მსხვერპლისკენ. მაგამ კეთილმოილოდ არის და დონერისკენ მწერე რე კეთილი ღამაზია მოხდენილ ფაფარზე, თათებზე. თუ კუღზე წვეთ ტალახს არ გაიკარებს, იმხანაც მზე ადგას და ნათელს შთაგონებს, შავ ღობსაც შეხედე, ამ წუთს მსხვერპლი უნდა გაგლიჯოს, ისე დაჩაგრულია და კბილები ხასრად უღვვარებს. ეს ცუდი ღობია, ღონიერი კეთილი უნდა იყოს. ასეთ მოწყვლებსაც ვხატავ და მნახველმაც ასე უნდა იფიქროს.

მორღ, მიიხედ-მოიხედე, ნიკო, შენზე ამბობენ რა დროს ამოდენა კაცის ცხოველების ხატვია ცხოველებს ხავშეები ხატავენო.

ნიკო, მე ეგ არა მწყინს. მხატვარი ხავშევივთ უნდა იყოს მავშეს თვალევი ქვეყნიერებას მართვად და ნათლად ხედავენ. განავბის ნებაც ეს უნდა იყოს.

მორღ, აგერ, კალანტაროვების უფროსი ქალი, ელისახედი, თავს გადგას, შენ კი ვერ ამჩნევ...

ელისახედი, ისევ ხატავ, ნიკო?

ნიკო, შენა გხატავ, ელისახედი. ელისახედი, ჩემი დახატვა არა გაფიქრებინა, ნიკო, ყმაწვილი ქალები ხომ არიან ჩვენს ოჯახში.

ნიკო, ახა რა ვიცი, მომეგონება და ვხატავ. ელისახედი, არ მიუფრებ, ისევ მხატავ ნიკო.

ნიკო, მაშინაც გხედავ, როცა არ გიყურებ, ელისახედი.

ელისახედი, რა უცნაური ხარ, ნიკო, ეგ ხალათი მაინც გამოიცვალე, სულ დათვრილი ხარ, ეს გაგირეცე და გაფიქრევი კიდევ. ნიკო, შენ რომ შემოდიხარ, მზეც შემოანათებს ჩემს ოთახში.

ელისახედი, რას არ იტყვი ხოლმე, ნიკო. შენი ოთახი ყველაზე ხნელია ჩვენს სახლში, სხვაგვარად არ მოგვიხერხდა, უნდა ვვაპატიო.

ნიკო, პატივებს მე ვთხოვთ, ჩამოგაქვით ოჯახში, შეგეჩვიეთ და წასვლას არა ვფიქრობ. ელისახედი, ეგრე რად ამბობ, განა ვინმემ გაგრძობინა რამე ცუდი?

ნიკო, თუვერისთანა უყინარი ხალხი განა საწყენად იტყვის რამეს, მალე დატოვებთ.

ელისახედი, ასეთი რა გაწყენინეთ, მავ სიტუტებს ამბობ?

ნიკო, შენგან რა უნდა მწყინდეს, ჩემს კეთილ ანგელოზად გხაზავ.

ელისახედი, მიტომაც დამხატე თერთი კახა? მე ხომ შავები მაცვია მწუხარე ჯვრისხა? ნიკო, თერთი კეთილია, შენ კეთილი ხარ, ელისახედი.

ელისახედი, ქალს მუღამ ის ურჩევნია, ნიკო, სიკეთე კი არა სიღამაზე შეუქო, განა ეს ქალი ღამაზია?

ნიკო, ღამაზია სიონის პატივით. ელისახედი, სახეზე ამდენი ფერ-უღმარელი

ადევს. ლოკები წითლად უღვავის. შავი ფეხ-
საცმელები ნაძვლილად ჩემი აცვია. ხინთ რა
უპირავს. ნიკო?

ნიკო. აღდგომის კვერცხებია. წითლად შე-
ღებლია.

ელისაბედი. ეს სწორად გაიჭრია. ყოველ
აღდგომას მე ვღებავ ჩვენს ოჯახში წითელ
კვერცხებს. მე მაინც ვარდები მერჩია მჭე-
რსა, ნიკო.

ნიკო. ვარდები იმისია. ვისაც მიუძღვნეს.
ლაშაო ქალბატონო. წითელი კვერცხები კი
სხვების ხააშებლად მიგაქვს აღდგომა დღიას.

ელისაბედი. ფაბა რად დამხურე. ნიკო.
ფაბოვებს ხომ არ მიპირებ?

ნიკო. ფაბა კი არა. მოწყალების დების
თავსაბური გზურავს.

ელისაბედი. მე რომელი მოწყალების და
ვარ, ნიკო?

ნიკო. შენ ყველას შემწყალებ ხარ. ყველა
გებრათება და შევლი.

ელისაბედი. არც იცნო ვარ. ნიკო. ჩემი
თავი ყველაზე მეტად მიყვარს.

ნიკო. არა მერა. შენ თვითონ არ იცი
როგორიცა ხარ.

ელისაბედი. მაინც როგორი ვარ. ნიკო?
ნიკო. როგორიც მე დავხატე. ელისაბედ-
ელისაბედი. რამდენი ფოტო წაფაშია
მისწოდებთან. არცერთს არა მგავს.

ნიკო. ყველა ფოტო ტუფის. მისწოდების
ფოტოც იტუფება.

ელისაბედი. ამოდენა ვაჟაკა ხარ. შენც
დადიდე ფოტო მისწოდებთან. ნიკო.

ნიკო. ჩემს ფოტოს რა თავში ვიხლი. ვის
რაში სჭირდება?

ელისაბედი. ხაშაქანჯლოდ დამჭირდება. ნი-
კო. ერთი ჩვენი უხედილი ქალი უნდა გაჭირ-
ბო.

ნიკო. მე არავის თხოვს არ ვაპირებ.
ელისაბედი. ახე კენტად ხანამ უნდა იყო.
ნიკო. ოჯახი ვინდა. ცოლი. შვილები.

ნიკო. თურმე როგორ მოგებურდით. არა
და. ცემდე მართალი ხართ.

ელისაბედი. რად მოიღრუბლე. ნიკო. ჩვე-
ნაინებს შენი დიდი ხათრი აქვთ. რად გაჩუმიე?

ნიკო. ენა ყოველთვის გულით ხათქმელს არ
აშობს.

ელისაბედი. ახლა ჩაიხურები შენს თავში
და ხატუვა არ დაგსდება პირიდან.

ნიკო. ხაჩუმიე მეტყველია. მოსმენა უნდა.
ელისაბედი. შენთან მასლაჟის შევეცი-
ჩვენები სადილად ბედოდებთან. ნიკო.

ნიკო. მაღლობელი გაზღავარ. ბეგოს დე-
ქანში წავისადილო.

ელისაბედი. დღეს ხომ აღდგომაა. ნიკო.
უშეჩოდ პურს არ გახტებენ. რა გემართება.
ნიკო. მოვრალი ხარ?

ნიკო. ხატვამ დამალა. თვებრე მესხმის.
ცოტას გავივლი.

ელისაბედი. შენ იცი, ნიკო. დიდხანს ნუ
დაგაკანებ. ჩვენებს ეწყინებთ.

ნიკო. ვეცდები. ქალბატონო ელისაბედ. ნუ
მწყენთ. თქვენი პირივე.

(ელისაბედი მიდის)
ქმრო. რა გემართება. ნიკო? **ფრედილმა?**
ნიკო. თვითონ არ ვიცი რა გემართება.

თავს ვერ მოვეჩიე... და იყო დღე და იყო
ღამე...

ქმრო. რა დროს ღოცავა. შე დალოცვილო.
ქალი შეგყვარდა. გამეცადინდი. ოჯახს უნდა
მოეკიდო.

ნიკო. ჩემი ზედწიერება ღოცავა. ხატვა. ან
ხეირნობაა თბილისის ქუჩებში.

ქმრო. იმითმაც ამზობენ კალანტაროვე-
ბი. ეს კაცი ამ ქვეყნისა არ არის ხან მეოც-
ნებს გზედვენ. ხან ესმით ხალხო წერაღს
როგორ კითხულობ მხრებს იჩეჩავენ უხერხუ-
ლადა. შენი ვერაფერი გაუგიათ.

ნიკო. ხრძენს უთქვამს: სხვისი გერა და
სხვისი პური მწარეია. ან ამ ქალს შევართავ.
ან კალანტაროვებიდან გუდაჩაბად ავიკრავ.

ქმრო. მეტე ხად ვინდა იცხოვრო. ნიკო.
ნიკო. თბილისი დიდია. ჩემი ხაბლიც თბი-
ლისი აქნება.

ქმრო. უარი რომ მიიღო. რას იზამ, ნიკო?
ნიკო. კალანტაროვებთან ფეხს არ მივადგამ.

ქმრო. რატომ კაცო. შევილივით მავადით. საქ-
მელ-სახმელი არ მოგაქვებია და ჩაცმა-დახურ-
ვა. სიონშიც დეაყვით ხალოცავად. სხაზინო
თეატრშიც. იტალიატ ობერაშიც. რა დგაკლენ?

ნიკო. მაღლობის მეთი რა მეთქმის. მაგრამ
ხტუმრობასაც ვადა უღვებს.

ქმრო. ხმას ეძაღები. ნიკო. არ დგადლოს
სახმელმა.

ნიკო. ლხინშიც ეს არი კაცის წამალი და
კირშიც. მის მაღლს ვენაცავალე.

ქმრო. პასუხს ვინ მოგატყავს. ნიკო. ხან-
დო კაცი თუ მოუგზავნე კალანტაროვებს?

ნიკო. ჩემი ნათელმირონი დამიტბა აღუღლი-
შვილი. ახლობელი სხვა ვინ მყავდა? ხელ
იშას დამაბოდა. ცოლი მოიყვანე. უშვილიერად
არ ვადგადდეთო.

ქმრო. კარგი მაქანჯალი გამოგინახავს. უა-
რით მოდის. ნიკო. ახლა რაღას იზამ.

ნიკო. ზედს ვინ გაქცევა. ყველაზე მეტად
პატარა ხოლიყო მინაწება. ვუყვარვარ და მეც
შვილივით მყვარას.

ქმრო. სიბეზარზე უარი კარის მოხურვას
არ ნიშნავს. ნიკო.

ნიკო. იმით თვალბეში ვეღარ ჩავხრდავ.
რაც მოხდა — მოხდა.

ქმრო. ერთი კალანტაროვებთან შეგახედა
რა აშხავი ტრიალებს.

კალანტაროვების ოჯახში სადილის სტუმრას
უსხედან ოჯახის უფროსი კალანტარ კალან-
ტაროვი. მისი დები ელისაბედი და კეკეა იცე.
როგორც ეს სტრათზე „ოჯახური კომპანიი“
არის გამოსახული.

ქმრო. ნიკო არა ჩანს. ამდენ ხანს
დაგვიანებე გავიწილა? ხადაც არი აღდგომის
წირვა დამწყება სიონში.

პაპი. იცხ ხოლმე ასე, წავა და ხელს ვა-
დაუყვება.
ნანა. მოვა, ხად დიარგება, ხომ იცხ, აღ-
დგომა თენდება.

პალანტარი. ველარ დალაგა ეს კაცი.
დროის ფლანგვა უსაქმობაში იცხ. არა და კა-
ცი საქმეა. ხანამ უნდა იაროს ასე უქმად? რა-
მეს ეტყვი და კერაად იქცევა, ვერაფერს ათქ-
მევს. შეცოდება, თავის უხედურია.

ნანა. უქმად რად არი, ზატავს. რამდენი რამ
დახატა, შევიპარები ხოლმე მის ოთახში, ვუ-
ყურებ, ვუყურებ... ერთხელ მიც დაშხატა, ელი-
სახედოც.

პაპი. შენ ეგა თქვი, გვაჟ თუ არა. მა-
გას ჩვენ ქვემოთ, რომ ფოტოგრაფია, იმისი
სურათი არა საქობს?

ნანა. იგერ ნუ იტყვი, კეკე, მაგის ნახატს
სხვა მადლი სცხია.

პალანტარი. მერე ეს მხატვრობა პურს
აქმევს? ჩემს ქარავან-სარაიშიც მომიხატა
აბრაც და კედელიც. მერე რა? მხატვრობას
აკედემია უნდა, დიდი სწავლა, დიდი ფული.
მაგას რა ახადია?

პაპი. ზოგჯერ ყურს მივუდებ ხოლმე, მარ-
ტოა და თავისთვის ლაპარაკობს ხოლმე. კეკე-
დან ხომ არ შეიშალა მეთქი, რამდენჯერ მი-
ფიქრია.

ნანა. იქნებ თავი მოგვაძულა, კეკე, რას გვი-
შავეებს, ზოგჯერ რას არ მოიმიზუნებს, ჩვენ-
თან არ ვახშობს და არ სადილობს. ამჟამა.

პალანტარი. მიო უფრო ცოდობა, ვერა-
ცა კაცი ჩვენს პურზე და წყალზე ხანამ უნდა
იყოს? ღმერთმა დააფიქროს, წათელმობონის
შვილს ლუკმა პური დავაყვედრო, მაგრამ უყ-
დაფერს თავისი დრო აქვს, თავისი ზომა-წო-
ნა, ბოლოს ცოდო დარჩება.

პაპი. ხად არი ამ დრომდე, ხანამ მელო-
ლოთ?

ელისაბედი. ნიკო არ მოვა.

პაპი. როგორ თუ არ მოვა, მაშ ხად წავა?
ელისაბედი. ხად წავა არ ვიცი, ჩვენთან
არახოდის მოვა. ვიცი მისი ხასიათი.

პალანტარი. ვითომ რადო, არ იტყვი რა
მიწეხია.

ელისაბედი. წერილი მომწერა.

პაპი. შენ? რა წერილი მოგწერა, ელო?
ელისაბედი. სიყვარულს მიცხადებს. ცო-
ლობას მთხოვს.

ნანა. ეს რა მიუყრება, ღმერთო კეკელიდან
ნუ შეშულია.

ელისაბედი. რა საბაბი მივეცი საამისოდ?
ძმავით მიმჩნია. ხად მე და ხად ნიკო. ერ-
თი უხედური ქვრივი, ათი წლით უფროსი. ლა-
მის კუთვდან შევიშალე. (აქვიბილიდა)

პალანტარი. ვერ მოსვლია სწორად უწყურში.
ასეთი ააღლიში გავიანილა? მაინც რასა გწერს
საიგნურო ფირმანში?

ელისაბედი. ხად შენა და ხად მეო, ვიცი
მერე შემოგწავდებიო. ვერც გვაჩივლილობითა
და ვერც ქონებ-ცხოვრებითო. მიყვარხარ და

იუვარულს ვინ გაქცევიაო. ხელსა მთხოვს,
ქვეყნიერების დედოფლობას შიარდება.

პალანტარი. კაცის გული უფსკრულია.
შეი ვინ ჩიხბდავს, იქნებ ამ ჩვენს სახელმწიფოს
გაყოფა უნდოდეს, ზედ ქარავან-სარაიცი მიით-
ვალოს.

ნანა. ღმერთს ნუ ხცოდავ, ძმაო, ნიკო მაგის
კაცი არ არის.

(კარი გაიღება, ღია კარში ვილაც უცხო ჩოხო-
სანი კაცი დგას. ზელებში ატატებული თეთრი
ბატკანი უჭირავს, ველზე წითელბანიანი).

პაპი. კალანტაროვები არა ცხოვრობთ?
პალანტარი. გახლავართ, ვინა ხრძანდე-
ბით?

პაპი. ხაადდგომო ძვენი მოგართვს, ღმერ-
თმა ბედნიერი აღდგომა გაერთნოთ.

პალანტარი. ვინ გაისარგა, ვისგან არი,
ძია კაცო?

პაპი. ნიკალა მღებავმა მოგართვათ,
თქვენმა ხიჯანმა. აღდგომას გილოცავთ. ღმერ-
თმა მშვიდობა, ხვავი და ხარაქა ნუ მოწყლოს
თქვენს ოჯახსა. (ბატკანს პატარა სოლიკოს მი-
უყვანს; სოლიკოს მიხუტებს თეთრად ქათა-
თა ბატკანს)

სოლიკოსი. ძია ნიკომ გამომიწავნა, აკი და-
შიარდა და გამომიწავნა ჩემი ბატკანი!
მორკო. ეს რა ქენი, ნიკო? ბეგრჯერ გით-
ქვამს, კალანტაროვები კეთილი ხალხიაო.

ნიკო. განგების ნება იყო, მიეც ჩემს ბედერს
ვერს ავსდო.

მორკო. როგორი კეთილი დახატე ისინი
ოჯახურ სუფრასთან. არა და ხოლოს ხომ
გაფიქრებს, ნიკო?

ნიკო. ადამიანებს იმდენი უნდა მოსთხოვო,
რამდენის ძალაც შესწევთ საკეთისთვის. მე
არავის არაფერს ვსაუყვედურებ. ღმერთმა ამა-
ტითო, თუ შეხცოდეს.

მორკო. შეცოდები, ნიკო ფიროსმანო, შე-
ნისთანა კაცი უხედურია ამ უკუღმართ წუ-
თისოფელში.

ნიკო. მე უხედური არ გახლავარ, მხატ-
ვარი ვარ.

მორკო. ნეტავი შენ, კიდე რამდენი ტანჯვა
გელის, ნიკო.

ნიკო ფიროსმანი და ბეგო პიტაევის ლუქანი
ბეშტო, დიდი ხნით ადრეც მომიკრავს თვალი
ამ კაცისთვის ჩემს დუქანშია. მართო მიუჭ-
დებოდა სუფრას და იყო თვისთვის, მაგის-
გან წყენა და ავი სიტყვა არავის ახსოვს. ამ
მიღეთ ხალხში მართო იყო, იშვიათად ვინმე
ხაყნობთან ერთად, კვარტ ღვინოს მოითხოვდა,
ცოტაც მისაყოფებელს, მწვანილსა და თევზს,
ღვინოს გემოგაგებით სვამდა და ლუქმას აყო-
ლებდა. მართოც თითქოს ილოცებოდა, უყურებ-
და ლუქმის ორმოტრალსა, თვალმწიფლიანი თი-
აქოს ქვეყანას ესიყვარულებოდა. ხომ ხდებო
ეგრე, კაცი მოგწონება და არ იცი, რატომ.
ერთხელ გამოველაპარაკე, მიჩნაწილი ფიროს-
მანაშვილი ვარო, მხატვარი კაცი ვარო. ვმხატვ-
რობ და პურსა ვჭამო. აბა ჩემისთანა უბირმა

კაცმა მან საქმისა რა იცის? იმ დღეებში ზხირად იყო ჩემთანა. რაღაცა დღი დარდი ჰქონდა ამოთუქმელი. მეც კაცი ვარ. მერე რა, რომ მიკიტონობაზე ხელი მიყიდა. განა გულში ქვა მიდევს. გავუტუდი. ჩემი დუქნის აბრა დამიხატე. მუშტარს თვალი მოკრახ. საქმელსა და ღვიზოს არ მოგაკლებე მითქი. ფულს კი მე რა მახადია შენ მოგაცე მითქი. დამყაბულდა. ღამის სათევადაც იქით ოთახში კუთხე მივუტო ჩინე. ეს აბრა მომიხატა. კიდევ ვინ გაწუხოლი პურმარლი, განა მარტო თვალს უხარია, რაღაცნაირი არი. ბაზიან გუნებზე შეგხედავ და ვუყნარდები, მილიონად არაფის დავუთმობ. ისე შეგეჩვიე იმ დღეებში ბევრსა ხვამდა, ვე უხნებში... ბევრსა ხვამ. ნიკო. დაითრობა და გატიალდები.

ნიკომ. მე მოყრალი არა ვარ.
ბებომ. ნუ გწყინს. ძმობას. განა ღვიზო მენანება.

ნიკომ. არა მწყინს. შენ დარდი ნუ გაქვს. ჩემს საქმეს გაჰყავთებ.

ბებომ. მადლობის მეტი რა მეთქმის. რაც შენ მიხატავ აბრებს; ჩემს დუქანს ეტლები არ აღდებო. მოდის და მოდის მუშტარი. თანაც რა დროში. ყველაფერს ცეცხლი უყიდა. ფული ჩალად იქცა.

ნიკომ. ხელოვნებას დიდი ძალა აქვს. მე ეს კარგად ვიცი. ფული რაგინდ გაუალებდეს. ოქრო მუდამ ოქრო იქნება. ხელოვნებაც ოქროსუფი შერთა.

ბებომ. აბა მაგისი რა გითხრა. არა გამეგება რა. ეს შეარდნე შეკრუაც როგორი დაგინხატავს. მტრედი აბა სადა ნახე აქა. ნიკო. მხარზე რომ დაფრენია შეკრუასა.

ნიკომ. მე ასე ვხედავ, შენ ეს მიიხარია. დაუკრახ. როცა უკრავს. უკეთესად ვფიქრობ და ხელიც მემოარჩილება. ფუნჯიც მოშუებება.

ბებომ. შეკრუა. დაუკარ. შენებურია ჩაახვიე. ნიკოს რომ უყვარს. შეუბერე „ხარადავა“.

შაძრუბ. ჩემი თავი გენაცვალოთ.

დუქანში დიმიტრა აღლუღშვილი შემოვიდა. ნიკო. დანიანა. განცვიფრდა.

დიმიტრამ. დიდება შენდა ღმერთო. თვალები მატუტებს თუ ნამდვილად გხედავ; ნიკო?

ნიკომ. მე ვარ; ნათლიმამ. ჩემ თავს არა ვგებვარ; ეგრე რად მოუტრებ.

დიმიტრამ. წვერი მოგაწვია, გამხდარხარ. უფალს მადლობა. ცოცხალსა გხედავ.

ნიკომ. მეორე კვირაა ჩემს დუქანშია, ეგ ხატავს. მეც მუქთად ვინახავ.

დიმიტრამ. დამადლებულ პურსა ქამ. ნიკო? საქმისი რა დამატარავია.

ნიკომ. დამადლებულ პურს კი არა ვჭამ, მე ვხატავ; ეგრე პურმარლით მიხდის. ვითომ რით არი სძარახისი?

დიმიტრამ. ნუ ფიცხობ, შენზე გული შემტოვა; გაიგე. სიტუვას გეტყვი და ბუხარით აგულგულდები. კიდევ კარგა ხანს გაქმელი რკინისგაზე აბა ხად შენ და ხად კონდუქტორი.

ნიკომ. განა სათავილო საქმეა კონდუქტორო-

ბა. აღმა-დაღმა ქვეყნიერებას ვხედავდი. აქედან ელიზავეტოპოლამდე, იქითაც ხაზურამდე. გასამრჯელო რიგინი მქონდა. ჩემნაირი ციხის ცოტა უკრფნა.

დიმიტრამ. ზედვე გითუბა. რაც იმ რკინისგაზე მოგვიკა. ტანსაცმელი ტანზე შემოგდნობია. ფეხსაცმელებიც დაგვყვებია. ნიკო.

ნიკომ. რას ვიჭამ. ქვეყანაზე ყველაფერი ხდება. ეგრეც ნუ მიყურებ. ცოტაოდენა ფული დავაგროვე. მილად ხელყარიელიც არ ჩამოვსულვარ. შენც ახალ ჩოხა-ახალუხზე გიტყობა. საქმე წაღმა მივდის.

დიმიტრამ. ვინც ქვეყნით ირტება. ღმერთიც იმისკენ არი. თუ ასე სარფინია რკინისგა. რად წამოხვედი.

ნიკომ. განში გამტება. ტამბორში დღეღალმ დღოშამ ხელი დამარია. ისეთი სურდო შემიყვარა. ეგ ობერი დღემდე ვერ მომიშორებია სუნთქვა მიჭირს. ფილტვებში თითქოს რაღაც ბურთივით მიდევს. მუხლებიც ღამის სრუტაში გამომინახავს. დავკარ ფეხი და წამოვივდი.

დიმიტრამ. შენი განის პატრონს მართო ეგ მოჭეზი არ გექნებოდა. შენებურად რაღაცას იხმანდრებდი. უფროსობას მუღამის გაგება უნდა.

ნიკომ. უმაგისობაც არ უყოფილა. გზის უფროსი დავხატე და პატრეტრი თვალში არ მოუვიდა. დაიჩემა. ეს შევი კაცი ვინ ეშმაკი და ტარტაროზი, ეგ აფთვალი მე არა მგავსო. ამომიძულა ამ ღმერთთაღლმა. ფულად ქარიმას ჩაჩიმაზე მაწერდა. ჩემს ობოვნას ზედ დაწვირა. ფიროსმანაშვილი უნდა წაყადეს რკინისგაზე. სხვა მოსამსახურეებს. ცოდ მაგალითს აძლევსო მეც მუხლებში ხომ არ ჩავუვარდებოდი. დავკარ ფეხი და წამოვივდი.

დიმიტრამ. პატრონსანი სახედარიც არავის უნდა შეითან ბაზარში. ახლა რადგან ხელში მოგიგდე და ორიოდ გროშიც გააჩნია. წამოჩემოვანი. ვეწერი სარფინი საქმეს.

ნიკომ. რა საქმეს. დიმიტრამ.

დიმიტრამ. ყველი. ერობო-კარაქი. რძე. რაც დიღმსა და კრწანისში იფავდ გვეშოვება. ვატრიალთო. საქმეშია ფული ჩავდოთ. ფულმა ფული იცის. დედაშენის ნაქონი შედალიონიც ლომმარდში დავდოთ. მერე ამოვიხსნით კარგად დაფიქრე. ნაქარვეთი პანუხი არ ვარგა.

ნიკომ. შედალიონის ვერ გავიბეჭებ. დედაჩემის სითბო შერჩენია.

დიმიტრამ. განა უიდი. აგირავებ. ბელს მოვიპართავთ და უკან ამოვიღებთ.

ბებომ. ეგ კაცი ქვეყანად გირჩევს. ნიკო.

ნიკომ. შენი რჩევა ქვეყნის მომდის. ნათელმირსონო. გერ კიდევ ცოცხალია ნიკო ფიროსმანაშვილი. ერობი ჩამოგვიხსნა. ბეგო. ეს საქმე დავლტოვოთ, იქნებ ნიკალახთვისაც მოიცავლა იღბალმა.

დიმიტრამ. გერ საქმე ვნახოთ. პურ-მარლი — მერე. პრძენს ასე უთქვამს.

ნიკომ. დიმიტრა აღლუღშვილი. ჩვენ ჩვენი ქაანის ზიღვან კიდევ შევიძლებო.

დემიტრას. ხად არ გეძებ, კაცო, ეუკოაზეც, ვერაზეც: სახალაოები დავიარე, უპატრონო სიცილატბულის წიგნში გეძებ...

ნიქო. ზერ სიკვდილს არ ვაპირებ ნათლი- მაშ, არც ეგრე ქაბანი ვარ, ხომ მხედავ.

დემიტრას. ასე დეი, გაზაფხულის ამინდი- კით უყვებ შეიყვამები ხოლმე, გულში გაჰქრავ- ვდა ჩუმადა: კალენტაროვებმა ქალი არ მისცეს და იქნებ თავს რამე აუტყვა მეთქი, მებადუ- რებში გკითხულობდი სოდაწლულში.

ნიქო. ცოლ-ქმრობა ცაში წყდებოა, აღხათ ბედი არ იყო, ნათლიამ, ხომ დაგბატე. შექ- რუა, ზერ მამცა, მთელი თბილისი მოვა ბეგოს დუქანში შენ სანახავად, ერთი შენებურად და- ატრიალდე, ეს არ აღანი.

შამქაძე, ახლავე, ნიკოჟან. ემ, შენ სხვანაირ ვარსკვლავზე მოქრილი კაცი ხარ, ნიკო ფი- როსმანაშვილიო, უფალმა ღმერთმა გადღე- რძეგლს.

ნიქო. ერთი ხადდადგრიე, შექრუქან, მუხ- ლებიდან ვარი ამოვეღუვა, რა ხანია არ მოცუკია, დემიტრას, მამ ისევე შენია ცა და ქვეყ- ნა, ნიკო ფიროსმანაშვილიო.

ნიქო. ჩემია, ნათლიამ, ჩემი, ხანამ თვა- ლებით ვხედავ, გონებით ვუქრობ და გულით ვგრძნობ.

დემიტრას. ღმერთმა აგისრულოს, რაც წალმაროიანად დაიხაზო, იქნებ მართლაც გი- ბე გაგასქველა რყინისგამ მემუხრებზე კონდუქ- ტორსად.

ნიქო. რატომც არა, ორმოცდახუთი მანეთი მარტო დახმარება გადამიხადეს ანგარიშსწო- რების დროსა, ახლა სამი წლის ნამხანურიც, არც ისე ცოტაა, დემიტრას, ისეთი დუქანი გეძენება ვერაზე, ზედ ხორანთან, მთელი თბი- ლისი გვეუბლები.

დემიტრას. ღმერთმა გისმინოს, ნიკო, ერთი ათასად გქციოს შენი ნაშთი.

ნიქო. ალაღად ნაშთი, არმად კი არა, ძმარო, რამოდენა სიხარული გცოდნია, ნი- კო, იქნებ ნაადრევად გხარია?

ნიქო. არა კმარა, რაც ვივალხაზე? ერთ- ხელ მინც ჩემთვისაც ხომ უნდა შემობრუნ- დეს ბერი ფაღმაროიანად?

ძმარო. წარბილიად იყავი, დემიტრას ხო- ლობდე არ ენდო, ფულის ხარბია, არ გამუხ- თლას საქმეში, ცარიელ-ტარიელა არ დარჩე.

ნიქო. რათა, კაცო, კაცი კაცს არ უნდა ენდოს; შერე ისიც ვისა, ნათელიმონის, იმდრით ვარ ეჭვი რად შეუღუვა ვულში.

ძმარო. ფულის შოვნა მხოლოდ იმას შე- უძლია, ნიკო, ვინც ღმერთის აბუყუებს და კაცსაც, შენ ტუთილი არ შეგიძლია, ბავშვივით ალალი ხარ.

ნიქო. როცა მავს, ჩემსას ვხარჯავ, განა ეს უუპირატოხას ნიშნავს?

ძმარო. არ ამბობ, თორემ ეკვმა შენც გა- კრა, ეს არც თავს არ გინდა გამოუტყდე, მიმ- ნდობი ვაგანინა ღმერთმა.

ნიქო. განა ადამიანსა არა ვიცი რა, ალა- ლობა უქულობას ნიშნავს? ძმარო, ზერ ხადა ხარ, გაიგებ რაც უნდა შე- მინა, ნიქო.

ნიქო. ეს აზრი რომ გულში ჩავიდო, სურათს ვეღარ დავხატავ. ძმარო, შენი სურათებიც შენა გვანან, ნიკო, ცხოვრება სულ სხვაგვარია, მალე გაიგებ.

ნ ა წ ი ლ ი მ ი მ რ მ

ნიკო ჯიროსმანი, მისი დუქანი დემიტრას, არ მორჩი ხატვას, სადაც არა მუშტარი მოგვარდება.

ნიქო. მოვსწრებო, დემიტრას, შეხედე რა- გორი ძროხები; თერთი და შვიდი, შენ რა- მელს ირჩევდი?

დემიტრას. წეტავი შენა, ორივე რიგინია, გუშინდელს აქეთ ურმები ვერა, ჩამოგვიც- ლია, მოგვაკითხვენ დიღმელები.

ნიქო. მინც თერთი ქობს, უფრო თვინე- რია, ეს შვიდი ძროხა ცოტა ფიცია, ფებს კრავს ხოლმე კოთანს და რძეს ღვრის.

დემიტრას. შენ მაგათი შენახვა თქვი, დიღ- მელებს თივა-ჩალა უთუხბირად უწით წამ- თარში, კოკი აღჩურე დაგვიქდა, რძენა და ეხმო-კარაქს ითვად გვამევენ და ვხერობთ- ვაზაფხულზე, როცა ბალახია, საქონელსაც ად- ვილად კრებენ და რძეც ბევრი ეწვილებთ. შემოდგომამ—წამთარში მემაროხებისთვის წა- რალიანა, ჩვენც ახლა ნახვარ ფესად გამო- ვართვათ, გაზაფხული ჩვენთვის მოვიდა, ბა- ლახი მოქარბდა, დრო ჩვენს წიქვილზე ას- ხაბს წყალს.

ნიქო. მამ პირი ვუტებოთ დიღმელებს, ნა- თლიამ?

დემიტრას. წამთარ-შემოდგომას ეგონი არიან წაგებულბი, გაზაფხულ-წამთარში ჩვენ ვხეი- რობთ, ამ დროს უნდა აწყოთ დუქანში ფა- სი, მოგვბაც ორმავი იქნება? გაიგე?

ნიქო. მამ ერთი ისე ვერ იხერებებს, თუ მერამე წარალი არ ნახა?

დემიტრას. ვაქრობა ახეა, ჩვენშიც და ევრო- პაშიც, შეიღველ-გამყიდველის ერთნაირად სუ- ლის ცხოვნება არ იქნება, ხომ ზედავ, ახლა მტკვარაც ჩვენს მხარეზეა, რაკი დაცხრა და ბორანი ამუშავდა, რამდენი მუშტარი მოდის, თუ ხელი არ წამხმარე, მარტო ვერ აუვტალ- შუა დღისთვის ფეფო ამოვა და მერე ბატე რამ- დენიც გეწებოს.

ნიქო. ნუ ბოღმეში, ნათლიამ, საქმე წალ- მა წაგავრედა, რვა თვეში რამოდენა მოგება ენახეთ, ერთხამად ხომ არ ავშენდებით.

დემიტრას. შენ ჩვენს ხალაროში რიგინად არც ჩაგებდავს, შემოსავალს თუ გასავალი ვარ- მობს, საქმეც წაგებულა, განა ცოტა უნ- დათ დიღმელ მემარობებებსა და მერნებებს, შენ ბულალტერია არ იცი, ნიკო, ეს ფერების თბა- ნა არ გეგონოს, ისე ძროხები მართლა ვიზიანი გამოგვიდა.

ნიძო. შენ ამით თვალსადაც შეხედე. როგორ ალაღად იყურებოან. იცი ეს პირუტყვეები რას ამბობენ? ეს ღვთის გაჩენილები? ხალახს გამჩენი გვაძლებს, ნუ მოგვაკლებთ. საქოვარზე მიგვიშვით და ჩვენც ჩქინებს ისე გავიტენით. წველს ვერ აუხვალთო.

დემიტრა. შენ კაცმა გიყუროს. მშვიტს ამხედება ხული. მწვადებს მადიანად შეეპყვიო ხოლმე „იელდორადლოში?“ შენგან არ მიკვარს? მოდი, ხელი წამახარეც ეს ხანწორი დახლზე შემოგვდეთ.

ნიძო. მეც ცოდედი ვარ, დემიტრა, აკი იმითმაც ვხატავ ამ დადოცვილებს მადლობის მიწნად. შენც დაგხატე, ნათლიამ, მადლობაც არ გითქვამს.

დემიტრა. ხარკოც კარგად ვხედავ ჩემს თვსა, როცა წვერს ვიპარხავ.

ნიძო. ეს ხანწორი ტყუის, დემიტრა.

დემიტრა. ისეა, როგორც უნდა იყოს. მთლად მართალი ხანწორი ხოლომონ ბრქენსაც არ პქონია.

ნიძო. აგერ სიტყვებზე მთელ ხოლოლაქში უვლავზე მდიდარი კაცი. ამოდენა ქონებ-ცხოვრების პატრონი თავის ფაშფაშა კენისნათან ერთად თავის ფუბით მოდის ჩვენს დუქანში.

დემიტრა. ჭანა პირველად ხედავ ამბროს ხადალაშვილს და მის ცოლს, მარტო ერთი ოქროს ძეწქვიანია, ჭიბიდან ჭიბურე, ოქროს ხაათი ჩვენს დუქანს იყიდის, მაინც თავისი ხელით არჩევს ხასყიდელს. მოქამაგრებს არ ანდობს ნიძო. კაცს რაც უფრო მეტი აქვს, მეტად ხელმოტყერილად ხარკავს.

დემიტრა. ფულის ქადრი ფულიანმა კაცმა იცის.

ნიძო. აგერ დათუაშვილების საცოდავი ქვრივიც. რამდენი წვრილშვილი ახვევია. ხადალაშვილებს ერთი შვილიც არ მისცა დემიტრა. შენის აზრით. რომელი უფრო ბედნიერია, დემიტრა.

დემიტრა. მაგითი რა გინდა თქვა?

ნიძო. მე ორივენი მეცოდებოან. ის მილიონერეც და ეს არახმქონეც.

დემიტრა. ჩვენ იმას უნდა ვეცადოთ, ორივეგან მოვიგოთ. თუ დღესაც ნისიად ინდომის დათუაშვილებმა, გრამსაც ვერ წიაღებენ ყველხა და რძის. ჭერ ამ კვირისა გამისწორონ და მერე ენახოთ.

ნიძო. მაგას ნუ იწამ, ნათლიამ თუ ჩემი ხათრი გაქვს. მაგ ქალისა და ხაღლების ცოდვით ვიწვები.

დემიტრა. თუ უვლას მუქთად მივეციოთ ხაქონელი, კარგი დახლი დაგვიდგება. აღებ-მიცემობის მე უკეთ ვიცი, თუ კაცი ხარ ნუ ჩამერევაო.

ნიძო. ჩვენ ხომ კომპანიონები ვართ, ნათლიამ, რაც ჩემს უფლებებშია, როგორც მინდა ისე გავყევი.

დემიტრა. ასე არაფერი გამოგვიკვა. თუ ჩემს კეუაზე არ ვივაჭრე და შენ გიყურე, დუქანს დავეტებ. ისედაც ხედავ, მოქიშვეები

აგვიანდენ. ზედ ბორის თავთან ჭახხენს დუქანი. გაფე, ნიყო, უვლა თავისთვის ცდელობს ამ არეულ დროში.

ნიძო. იმ მილიონერის ცოლმა ხადალაშვილმა დაან ას თუშნად ღირებული მემადლიონი მიიხსნას და იმ ქვრივს მისცეს, ამითი რა დააკლდება?

დემიტრა. ზღვა პეშვიებით დაშრამ. ეგ ხადალაშვილმა კარგად იცის. თუ ქონებას უკველდოდ არ მიუბატა, ხელიდან წაუვია.

ნიძო. ერთს უვლაფერი, მეორეს არაფერი, ორივე ღვთის გაჩენილი არ არი, დემიტრა? ემ, მილიონერს შვილი არ მისცა დემიტრა, დარბ-დატავს წვრილშვილი ახვევია, დემიტრა, დათუაშვილის ქვრივს ეტყობა რძე გაუშრა, ძუძუთ ბილღს რძე არ დაუკავო, მშობას გაფიცებ.

დემიტრა. არა, ძმაო, ჩვენ უნდა გავიყაროთ. შენგან ვაჭარი არ გამოვა.

ნიძო. მე ვაჭარი არა ვარ, მხატვარი ვარ.

დემიტრა. კიდევ შენხას გაიძახი, მიდი, იმ ხადალებში წამოწევი, სოფლის სურვილს ხადალას უნსვსივი ვიკლავო. გაიძახი.

მილიონერი. ხევი და ხარაქა შენს დუქანს, დემიტრა. ხომ არ დაგვიწყუდი ამდენ მუშტრობაში?

დემიტრა. სიტყვილხაც დავიწყებინარ, ამბროს ბატონო. ხათვენოდ უვლაფერი გაღავდე, როგორც ნათქვამად გვქონდა.

მილიონერი. ფული აიღე, ბიჭს გამოვგზავნი და გამობათ.

დემიტრა. დემიტრა აგაშენოთ, გაფუოთ და გამარავლოთ.

ქვრივი. ნუ მიწყენ, დემიტრა, დღესაც ნისიად მინდა რძე და უველი.

დემიტრა. დალოცვილო, ეგ ხაღლები იმიტომ ხომ არ გაგჩენია, დემიტრა ალუღშვილმა არჩინოს? მთელი კომისია დაგვიგროვდა.

ქვრივი. დემიტრა მისცემს და კვირის ხოლოს გადავიხილ, დემიტრა.

დემიტრა. ნისია ხვინია, ხომ გაგჩენია, ვერ დაეწერინე დუქანში ამ ჩემს მხატვარ ხახლიკაცს. ქრისტე დემიტრა არა ვარ, ერთი კაკალი თხილით აუველა დაგაპურათ. (ნიკოს) რამ გაგაშტერა, ნიკო? გახსარე, კაცო, მაგ ძროხები არხად წავივლენ. არც არაფერს მოიპველიან.

(კვირობაში ხელმარეველ დატრილდა)

ნიძო. (თავის დახატულ ძროხებს მიხერეობი და თავისთვის ამბობს). მაინც კი ლამაზი არი, მაინც სიტურფით უვავია.

დემიტრა. მე რას ვეუბნები და ეს კიდევ თქვისას გაიძახის, მაინც რა არი ახე ლამაზი, რომ თვალხა გჭრის.

ნიძო. ცხორება ნათლიამ. რახაც თვალი უყურებს, ერთხელ თვალმებს დახუჭავ და ეს უკველივე სიწმარევიტ გაჭრება.

დემიტრა. შენ მართლაც სიწმარევი ხარ, ნიკო. ტყუილად წყალხა ენაევა.

ნიკო, სიზმარში ვარ, ნათლიმამ, სიზმარში.
ხალხმა ვერსავე და მარჯანს ვედავ.

დომიტრბ. ვაიკ, ერთი ხული გაქვს როდის
გასწევ: „ელდორადოში“ იმ შენს საქრის არ-
ტისტებთან, იმ ჩიხგახვრტილებს ვადაეკიდე.
მკვლარი მკვლარს აეკიდა, ხამარმდე მიიუყანაო.

ნიკო. ნაღდი ხალხია, ნათლიმამ, ხელოვანი
ხალხი, სიმღერის ხალხი.

დომიტრბ. იმ დღევანდელივით ხელს არ გა-
დაუვკ. თათია საქმე ზურჯზე გვაწევს.
ძმორკ. ფული გავიჩნდა, ნიკო და ქვეყანა
შენი გვონა.

ნიკო. ვინც შეინახა, იმან რა მოიხსო. მი-
ლიონერი ხადალაშვილი რითა მქობს?

ძმორკ. ხადალაშვილმა იცის: ფული ნელა
მოდის დე ჩქარა გალის.

ნიკო. ღვინოზე ხარბი არ გეგონოთ, განა
მარტო ხსმელად დავდივარ „ელდორადოში“.
ჩამდენი ბედნიერი და უბედური. მშოვნელი
და ხელმძღვანელი იქ არევა, ზოგი დარდას
მოყავს, ზოგი ქეფის ეშხევა, ზოგს კიდევ
იპური თვალისიერი ენატრება, ელდორადო
ზარხშიანია ცხოვრებაა და მე კიდევ ცხოვრე-
ბის მკურნებელი. მიუვარს უტრება, როგორც
თეატრში. თანაც პურმარილზე ბრძნული არა-
ფერი გაუჩენია ღმერთს. ბაყნს უთქვამს ცხო-
ვრება თეატრია, სადაც უყლია თავის როლს
თამაშობსო. მეც ჩემი როლი მაქვს, სილამა-
წის მონადირე ვარ. „ელდორადოში“ იხე
მოვდივარ, როგორც დღესასწაულზე, მე ეს
მოცულობის მიუვარს და მენახება, ზვალ-ზევ
ფრონტზე წაუღენ, თავი ხასწორზე უღევთ. ეს
ცალხელა ხადალაშვილი, თუთუნს ერთი ხელით
ახევებს. ცოლი გათხოვილი დაუხვდა და ბოღმი-
საგან სვამს. ეს სამი უჩაილიც, ფოსტა რომ
გაძარცვებს: ხანამ მებრებში ამოუფრდნენ თავს,
ფუის. დაუზოგავად ფანტავენ მეზურნებებში.

შროიანი უჩაილდელებიც, გარდაცვლილი მხა-
კაციბ ჩაერთო ქიჯა წააქციეს და დარღიანად
ილოცებთან, ეხენი კიდევ საქრის მომღერლები
არაან, ფაიზანი ხალხი, ხასხალის ქუჩიდან აქ
ჩამოდიან და პურსა სჭამენ, ხელოვანი ხალხია,
მბატარობაც უყვართ და მუსიკაც.

წმორკ. შენს პურმარილზე გულუბრები არ-
იან, ნიკო.

ნიკო. ასე იყოს, არა მწყინს. ამქრის ხალ-
ხია, ჩვენი ამქრისა, ნათლიანახავით ნუ ამი-
ხირდებიან. მე დღეს ბედნიერების კართან
ვდავარაო.

ნიკო ფიროსმანი, ექტრისა მარგარიტა და
„ელდორადო“

I მსახიობნი. დღეს მარგარიტა იმღერებს.

II მსახიობნი. ასეთი ტემბრის ხმა პირდა-
პირ ხასწაულია.

III მსახიობნი. გაუმარჯოს აქტრისა მარგა-
რიტას, კაფე-შანთან „ელდორადოს“ დედო-
ფალს!!

ნიკო. გაუმარჯოს, მშობო! ხელოვნებას გა-
უმარჯოს!

I მსახიობნი. ხელოვნება ვის რაში სჭირდუ-
ნა, ნიკო, ამ არეულ დროში. რატომღო არაფერ
დადის. ახლა ფულია უველაფერი.

II მსახიობნი. უკითელი ლითონი ^{გარკვეული}
ხალხს. ასე იყო და ასე აქნება. ბრძენია მეფის-
ტოფელი. მარგარიტა მაინც მშვენიერია.

I მსახიობნი. რაც მარგარიტა აქ მღერის,
ფანტაზიაში და მოღინაბეში არავინ დღდის.
შანტაჟური და ჩენტლმენი ხომ მთლად გა-
კოტრდნენ.

III მსახიობნი. გაუმარჯოს მარგარიტას!
II მსახიობნი. მშვენიერებას გაუმარჯოს.
ნიკო. ერთი შენებურად რამე გვითხარი.

ნიკო. ღმერთმა გაცოცხლოთ და გადღე-
რძელოთ. ახა მე რა უნდა გითხრაო, ეს წუთი-
სოფელი ჩემებურად მესმის. მე თქვენ უნდა
გისმენდეთ. განსწავლულ ხალხს, რატოა განათ-
ლებული ხალხისა.

I მსახიობნი. ნამეტანი უბრალო კაცად მო-
გაქვს თავი, ნიკო. ზურათებს რა განატყინებს,
თუ ასე არა გავგებია რა?

ნიკო. ცხოვრება, ცხოვრება მანატყინებს ალ-
ბათ. როცა მე დაეღუპულ ორთაქალილ ტურ-
ფას ვხატავ, მე იმით შავი ცხოვრების შავ
ფონზე გამოვსახავ. მაგრამ იმთაც ხომ აქვთ
ცხოვრების საუვატული. ეს უკავილებია, რო-
მელიც მათი ფიგურების გარშემო ვუხატავ,
ჩიტია, რომელსაც მათ მზარზე ვხვამ. მე მათ
თერთ საჩეკელზე ვაწევ, მე ისინი მემოდე-
ხან, თორი ფერით იმით ცოდვებს ვხატობ.
იქ, აქადემიის მმატრები სხვაწიარად ფიქრო-
ბენ. მე ჩემი ქუჩით ასე ვხედავ. მოდიო სიქე-
თეს და სილამაზე გაუმარჯოს!

I მსახიობნი. ვოტ შტო წნაჩიტ ტლანტ
ატ ბოგა. ზედავო, რეფი გვითხარი?

II მსახიობნი. ძლივს არ ამოიღვა ენა ამ
ოქროპირმა, ნიკოს გაუმარჯოს!

III მსახიობნი. ჩვენ ერთი გულუბრყვილი
მხატვარი გვეგონა და ჩვენზე მეტი არ სყოფ-
ნია?

ნიკო. გაუმარჯოთ, ოღონდ დაცინვა არ
იყოს. დაცინვა დიდი ცოდვაა.

I მსახიობნი. ეჭვიანი ნუ ხარ, ნიკო. რაც
ახლა შენ თქვი, ასე ვერც გახაზვილი და
ვერც ღანხერიც ვერ იტყვის, ნიკოს გაუმარ-
ჯოს!

II მსახიობნი. მარგარიტა მთლად დაგვა-
ვიწყდა, არ იცით, რა ხიამოვნება გდლით.

III მსახიობნი. ამდენი ქების შემდეგ იქნებ
არც მოგვეწონს?

II მსახიობნი. აგერ ვნახავთ, მარგარიტა
გუმარჯოდად მშვენიერი მომღერალია.

I მსახიობნი. მოდიო მშებო, ჩვენ ჩვენი
ფუთხრათ ამ სუფრას. „რომელ მგონანს უკით-
ხა სამართალია, ხად ვეძებო, რუსთაველი
მკვდარია“. ამუევი ნიკო!

III მსახიობნი. მე დუქნებში არ ვმღერო.
ქუჩებში გაჩენილი სიმღერები არ მიუვარს.

ოპერა ხელ სხვა, დემოკრატები ენა. ვერდი. მოცარტი, როსინი, ფლოიაშვილი.

I მსახიობი. სუფრას სხვა სიმღერა უხდებოდა, ჩემო დიტო, ოპერა სხვა, აქ რადამესის პარტიას ვერ იმღერებ. მარგარიტა კი, დამერწმუნეთ, მართლა მწვენიერია. იცით, რა დამეპარათა, როცა ვუსმენდი? თითქოს ერთ ხმას მეორე ექოსავით მოხდევს. თითქოს რამდენიმე ხმა ამოდის ერთი უკლიდან, გაუმარჯოს მარგარიტას! ფლოია ექსტრა ვინა, როგორც ლათინები იტყვოდნენ.

I მსახიობი. ფლოია, ექსტრა, ვინა ღვინო, მუსიკა და უფავილები. კამოფრინდა სიყვარულის ფრინველი, მიწეზისა გამო სხვისა და სხვისა, როგორი ნათქაზია?

II მსახიობი. საიდან გაჩნდა მარგარიტა „ელდორადოში“? ამბობენ ფრანგთა.

I მსახიობი. კაფე შანტანის პატრონი ამბობს ელზახელიაო.

II მსახიობი. იქ ნაღდი ფრანგები ცხოვრობენ. ფიცები, თავება ხალხია.

III მსახიობი. ვინ იცის ერთი ვინმე ახტაჯანა კახაა შენი მარგარიტა.

II მსახიობი. აღბათ საჩუქრებსაც გულუხვად იღებს და უხედავად ვასცემს.

I მსახიობი. ბევრს უნდოდა საყვარლად, მაგრამ არაფერი გაუვიდა, ნახვით თქვენი თვალით და დარწმუნდებით ვინც არის. სად დაიკარგე, სად წახვედი, ნიკო?

ნიკო, გაწაფხულს ვუსმენ, ვინ იცის ძმებო, ჩვენი დიდი ბარათაშვილი ამ ჩინარის ქვეშ იჭდა საუკუნის უკან და გაწაფხულს უხმენდა. იქნებ ჩვენც ვიყავით მაშინ, ახი წლის მერეც ვინებთ ამ გაწაფხულში, გაწაფხულს გაუმარჯოს!

I მსახიობი, გაუმარჯოს ჩემო ნიკო, კარგათა საქვა.

ნიკო, გაწაფხული დიდი იმეღია თუნდაც უსახლკაროსთვის. იცის, ღამით ქუჩაში აღარ შეცვდებოდა.

III მსახიობი. გესმით რა ამბით უხმობენ, მარგარიტა, მარგარიტაო?

I მსახიობი. იქნებ პირველად არც მოგეწონათ, ზორბა და ზოზინაც გეჩვენებთ. არც მისმა ქერა თმამ და არც მოღერებულმა კისერმა თუ ვარდისფერმა სხეულმა მოგხიბლოთ, მაგრამ თქვენ მერე ნახეთ.

III მსახიობი. ქალი ვინც უნდა იყოს, ქალია, ჩვენი ნენედან არი გამოკრილი და მუღამ ვატყავა.

(გამოჩნდა თეატრკაბინი, ყელზე ყელსაბამიანი და სამაჭურებიანი მარგარიტა).

მარბარიტა. (მღერის). ცხოვრება მაცდურია ფუჭი და მათუარა.

ღღეს ვიცობლობით და აღარ ვიცით ხვალ ვიქნებით თუ არა.

ჩაჩა, თორემ მოხშირდება შენ ხახზეც ღარები. ვინც მოვიდა, უკელა წავა, მდიდარი თუ ღარიბი, ფეხზე მდგარნი შევივებთ უკანახკენელ აღიონს.

ღვინო ვხვათ და ეს სიცოცხლე სიუვარტული გადმოვით...

თუ პირველად უარს გეტყვის, არ გათვალთვინო, მარგარიტა დაელოდე და მადე მოდის, ხვალ ვინ იცის, მზე ამოვა თუ არა? (მარგარიტამ სიმღერით დაასრულა და გაირიდული დარბაზი უკებ შეიძრა)

— ბრავო! ბრავისიმო! ბრავო, მარგარიტა!

I მსახიობი. ახლა რაღას იტყვი, მეხტრო?

II მსახიობი. ოცი წელიწადია დირიჟორი ვარ და კარგად ვიცი, ადამიანის ხმა თვით ვიოლინოზეც რთული საკრავია. მაგრამ ეს პირდაპირ ხასწაულს გავს.

III მსახიობი. კეშმარტი ტალანტი უკლებს აიძულებს ქედი მოიხაროს მის წინაშე, მე ქედ ვიხტო.

იმ საერთო აღფრთოვანებაში ნიკო გაოგნებული ზის სუფრასთან. ვერც წამომდგარა, ვერც სიტყვა დაუძრავს)

II მსახიობი. შენ რას იტყვი, ნიკო?

(ნიკო წამოდგა, წელში გაიმართა, თითქოს სიმთვრელე გადაიყარა, აღფრთოვანებულ ხალხში ხელში ერთადერთი წითელი ყვავილით მარგარიტასკენ გაეშურა. მიუახლოვდა, გაცემულ მარგარიტასკენ ვარდი გაუწოდა, მერე მოკრძალებით ხელზე ემთხვია, განზე გადავა, კარის სიჩელურს მიეკიდნდა და გაიჩინდა)

მარბარიტა. (ისევ მღერის). გიხდ იცხოვრო ხაუკუნე, ვერ აცდები საბაჩქველს, მოდი, ნუღარ აფვიანებ, თუ გინდა რომ გადარჩე, მხოლოდ შენ გაქვს გახადები, ჩემი გულის გამადები

მოდი, ხანამ შრიალებენ ორთაქალის ბადები, მოდი, ხელი შემომშვივე მოლოდინში გათოშისლ, რა ხანია მარგარიტა გეღის „ელდორადოში“. (მარგარიტა ესპანურ ცეკვის გრაცებთ ცეკვავს, მუერად ქვეულ ნიკო თვალს არ ამოორებს მარგარიტას, მერე ცეკვა უკებ შეწყდება, მარგარიტა ნიკოს წინ გახედვება ჩიქურ მიუახლოვდება და მუერას შეატყავს)

მარბარიტა. შენ ვინ ხარ?

ნიკო. კაცი ვარ, ღვთის გაჩენილი.

მარბარიტა. მერე ჩემთან რა გინდა, რად შემომცქერი?

ნიკო. ამდენი თვალი გიუორებს, მეც გიციქრო, რა დაწავდება?

მარბარიტა. ასეთი თვალებით ჩემთვის ჩერ არავის შემოუხედავს.

ნიკო. ამ თვალებმა სიღამაზის ფახი იცინან, ნუ შემომწურები.

მარბარიტა. იქნებ ერთის ნახვით შეგიყვარდლი?

ნიკო. ეს სიყვარული არ არის, თუ დამიჯერებ, რაღაც უფრო მეტია, ხიტყვა წამართვა, მუნჯად მაქცია, ვერა ხედავ?

მარბარიტა. ვინაც შევუყვარდი, არავის დაუშალავს, შენ რა მოგდის.

ნიმწ. ამა რა ვიცო. თავს ვერ მოვერჩე. მუ-
დაჲ აქ წინდა უფნა, შენ სიახლოვეს.

მარბარბიტა. ადრეც მინახიხარ „ელდორადო-
ში“, მარტო უწიხარ სუფრას.

ნიმწ. აქ ყველა თავის დარდას კლავს ღვი-
ნოში. შეც ჩემს კიას ვახარებ.

მარბარბიტა. დროც მოგპარხებია და ფუ-
ლებიც. შე ვერ შემომწვდები.

ნიმწ. რათა, სიყვარულის ნათელში გიხმობ,
გალმერსივ.

მარბარბიტა. ჩემს ტან-ფეხს, მკერდსა და
ყელ-კისერს აქ იმდენი მუშტარი ჰუფხვს, შენ
იმათთან ვერ მოხვალ.

ნიმწ. ყველა თავის ბედნიერებას ეძებს.
შეც ვეძებ.

მარბარბიტა. ყველა ეძებს, მაგრამ განა ყვე-
ლა პოულლობს, დროსაც და ფულსაც ტაუი-
ლად ხარჯავ.

ნიმწ. ნუ მირისხდები, განა მინდა. გული
თავისას შერება.

მარბარბიტა. ვინც გულს ახუცა — დაიღუპა.
გონებას უხმე, არც ისე უმადოელი ჩანხარ, კეჟა
არ გეკითხებოდეს.

ნიმწ. ცეცხლიც ცეცხლს აჩენს, სიყვარული
სიყვარულსა. შე ახე მჭერა.

მარბარბიტა. ცოლად ვერ გამოგყვები, დაი-
ტანჯები.

ნიმწ. შე შეყვარხარ და როცა გაყურებ,
ბედნიერი ვარ.

მარბარბიტა. მარტო ყურებას იკმარებ? რა
შეგიძლია შენგან გაიღო?

ნიმწ. ოკროს ტახტზე დაგხვამ დედოფლად.
მარბარბიტა. შეფეხავით ლაპარაკობ, შეტა
ვიცოდე რა გახადია.

ნიმწ. შე მხატვარი ვარ.

მარბარბიტა. ვითომ მგათი რას მიშტკიცებ?
ნიმწ. მხატვარი მიფეზე შეტია.

მარბარბიტა. რა ხასიცილო ხარ, მაინც ასეთს
რას ფლობ?

ნიმწ. რასაც თვალით ვხედავ ხილამაზებს.
სულ ჩემია.

მარბარბიტა. თუ მაგდენი გვაჩნია სიზლი-
დრე, შე რაღად გინდივარ?

ნიმწ. შენ ყველაზე ლამაზი ხარ.

მარბარბიტა. ასე რა თვალით შემხედო. ჩე-
მი ხილამაზით ჭერ აჩავენ გადარეულა. უბ-
რაღოდ კარგ სიზღვიან ვიცი და მოწონო.
შენც ჩემმა ზმამ მოგხიზლა?

ნიმწ. ლეონოსავით მათრობს, მძინდა შევსვა
ან ვეამბორო.

მარბარბიტა. ასეთი უცნაური ხად დაიხადე-
თბილისში სხვა კეჟის ზაღბია.

ნიმწ. კახეთიდან ვარ, შირვანიდან. შე
იქიდანაც ვხედავდი ზოლზე.

მარბარბიტა. რა გინდოდა თბილისში, რა
მოგცა ამ ახნეულმა ქალაქმა.

ნიმწ. დუქან-სამიკიტნოებს მახატვინებს.
მარბარბიტა. დიდი სიზლიდრე უბოძებია.

ნიმწ. გულით ყველა მდიდარზე უხვი ვარ.
გრადი იმტომ დაძარცვებს.

მარბარბიტა. შენ მახინებ, სრულად გეკლავ
არ უნდა იყო?

ნიმწ. შე ნათელსა და მშვენიერს ვხედავ,
ბედნიერი ვარ.

მარბარბიტა. ჩემს სიყვარულს ვეღარ აუბ-
ვალ. ხომ ხედავ ამ მაკებზე და ყელ-კისერზე
როგორი ძვირფასი სამაჭურ-მედალიონი მიკე-
თია — ერთ ქალად ღირს. ისეთ ხატუბებს
დამაჩვიეს თავფანისმცემლებმა შენ რითი გა-
მაკვირვებ?

ნიმწ. ჭერ თვითონაც არ ვიცი, რაც ძვირ-
ფასია. ყველაფერი შენთვის მინდა.

მარბარბიტა. შე ფრანგი ვარ, უცხო მხრის
ქალი რად გინდა, დასწულდება, მოკვდება.

ნიმწ. სიწმარ-ცხადად გადამეკეცი, უშეწონ
ვერ ვიცოცხლებ.

მარბარბიტა. მაგ ავადმყოფობამ უცებ იცის
მოსვლაც და წახვლაც. დავივლი.

ნიმწ. ჩემი შენ გვიან ამოვიდა, ადრე არ
ჩავა.

მარბარბიტა. ნეტავი შენ, უცნაურო ადამი-
ანო, ჩემი იმედით გინდა იყო? გულის ამყოლი
ქალი ვარ, ჭერ ვერაფერს გიტყვი.

(ყველაფერი ისევე ამოქმედდება. მარგარიტა მე-
ტის გატაცებით ეცეკვება).

მარბარბიტა. (კაფეზანტინის პატრონს). ვინ
აჩის ის კაცი?

პატრონი. როგორი, მარგალიტა?

მარბარბიტა. შე რომ მიყურებს დაეინებოთ.
პატრონი. შენ ბევრი გაყურებს, გადარე
ზაღბი, გადი, თავი დაუკარ.

მარბარბიტა. ადრე, კართან რომ დგას, შე-
რამდენე დღეა ასე შემომცქერის.

პატრონი. მალე-მალე, ზმელ-ზმელი, შე
სერთუქში?

მარბარბიტა. მო, შე ბერთუქში, ბაფთით.
პატრონი. ნიკალა მხატვარია, სირაქები ახ-
რებს ახატვინებენ დუქნებზე და სამედიკალ
აქმედენ და ახმედენ.

მარბარბიტა. ეგ კაცი ხაწყალს არ გავს.

პატრონი. ახლა ამზობენ ცოტაოდენი ფუ-
ლი აზოვანო. იქნებ მოგეწონა?

მარბარბიტა. ისეთი თვალებით მიყურებს,
თითქოს გულიში იხედება.

პატრონი. ეგ ხაშენო კაცი არ არი, მარგა-
რიტა არც არაფერს დაგწავებს, ნუ დარდობ.
მარბარბიტა. რა ვიცი. მოხვედნა დაჯარ-
გე. ყველა წავიდა, ის მაინც კართან დგას.

პატრონი. ცოტა ისეთი ვინმეა, ტვირდავ-
ტყვილი რომ იტყვიან, დალევს, აირევა და მე-
რე ასე უთქმელად არი, დამუნჩებულდი.

მარბარბიტა. „ელდორადოდან“ გავალ თუ
აჩა ხასტუმრამდე ლანდისით მომყვება.

პატრონი. აჩა მგონია ცუდი რამ გაკადროს
გრადმა.

მარბარბიტა. ეგ სადაური გრადია?

პატრონი. ასე შერაქვებს უბანში, ნუ დარ-



დობ. მარგალიტ. ხახტუმროში მე გაგაცილებ. მარბერძნობა. მინდა დავიფიქსო და ვერ ვიფიქსებ. არ ვიცი რა მომდის.

პატრონენი. ეს ხართი მელიქოვმა მოგართვათ. ხოდინს გიხდით, დღეს წმინდა ნიკოლოზის ეკლესიაში მიხრძანდება ხალხის წირვაზე.

მარბერძნობა. ისევე აქ დგას. ფუხს არ იცვლის.

პატრონენი. მაგაზე ნუღარ ფიქრობთ. ქალბატონო მარგალიტა. ეს მეთადლიონიც მელიქოვმა მოგართვათ. როგორ დგავდებიან.

ფერია ფერსა მადლი ღმერთსაო. მელიქოვზე მდიდარი არავინ არი მთელ ხალხსაჲსო. თქვენი კი მაწანწალა მხატვარზე ფიქრობთ.

მარბერძნობა. არც ახლოს მოდის. რომ გემყნოს. ნუთუ ასეთი ამყავს?

პატრონენი. დღეს ეს აბრეშუმის ქაბა ნამეტანი გიხდება. მარგალიტა. აღმოსავლური ხუნამო ხომ უკვლავ აბრუებს გარშემო. ვინ არ მოიხიბლება თქვენი სილამაზით და სიმღერით. ეს არც პირველია და არც უკანასკნელი.

მარბერძნობა. ეს სხვებს არ მგავს. ღმერთო, სიზმარში ვარ?

ქმრ(რ). რა მოგდის, ნაკო. თითქოს სიზმარში ხარ.

ნიძ(მ). სიზმარში ვარ და არ მინდა გამეღვიძლოს.

ქმრ(რ). შუა ღამე გადავიდა. წადი. ნიკო. შინ წადი.

ნიძ(მ). როცა გვიან ღამით ქალაქის ქუჩებში დადხარ, ნისლიტრანში გავხვეულ მეთებს და წარიყალახ შეტყურებ, ან ხიდიდან მტკვარს ჩასცქერი. მაშინ გეგონება. გაუთავებელ სიზმარში ხარ. მეც ასე ვცხოვრობ ამ ცვარსკვლავებთან და მთვარიან ცისქვეშეთში. გრძელ უსასრულო სიზმარს ვხედავ.

ქმრ(რ). ღამით ბნელ ქუჩებში ქურდები და კაცისმკვლელებიც დაწანწლებენ, ნიკო.

ნიძ(მ). კაცისმკვლელებსა და ქურდებს ჩემთან რა ზელი აქვთ. ან მე იმითან რა მესაქმება? ხედავ. ფარნები ანთეს. ფანჯრები თბილისის კეთილი ღამისმთევლები არიან. ნაშუაღამევს ვანა ყველა სინათლეს აქრობს. ანთებულ ფანჯრებზე ჩემი ღამეული მგობრები არიან. ატერ, ერთი ფანჯარა შირსოვეის სახტუმროში, იქ სინათლე ანთია. ფანჯარასთან თმაგაშლილი მარგარიტა ზის, ღამეს გაძუურებს და ჩემზე ფიქრობს.

ქმრ(რ). იქნებ ხაყვარელი მყავს და იმასთან ერთად შამანურს შეეძკვევა. აქტრისაა, ნიკო. დღეს შენთან არი. ხვალ ხსევასთან.

ნიძ(მ). ეს წუთია თავი დაიხანა, თმა ჩამოივარცხნა და უელმოღერებულ ზის ფანჯარასთან. ამ თორე უელს მინდა უფითხვიო. ხაიდანაც ღვთაებრივი ხმა ამოდის. ასეთი ხმა ქერ არხალ მსმენია.

ქმრ(რ). ფრანგების ნათქვამია, ნიკო, ყოველი ქალისთვის ერთი მამაკაცი ხაკმარისიაო. ორი კი უკვე ცოტააო. შენ რა იცი. მერამდინე ხარ. იქნებ სხვა არი მარგარიტა და შენ სხვას ზედაუ

ნიძ(მ). როგორხაც მე ვხედავ. ნამდვილიც ის არი. მიუყარს და იმითომ.

ქმრ(რ). სიუვარული მონად გაქცევა. ნიკო. ნიძ(მ). სიუვარული დიდია. იმორჩილებს.

დეკ. მარგარიტა შემიუყარებს.

ქმრ(რ). ნეტავი შენ, თავი ბედნიერი კაცი გგონია.

ნიძ(მ). ბედნიერი ვარ. რადგან მხატვარი ვარ.

ქმრ(რ). ბედნიერი მხატვარი ქერ არავის უცვნიას ნიკო.

ნიძ(მ). ცნობა არ იციან და იმითომ. მე ეს ჩახახა ვარსკვლავებში. ახალი მთვარე. ქუჩები და ეს მოციმციმე ფარნები მიცნობენ ჩემი ამბავი ამით იციან.

(თბილისში თითქოს ყველა ფარანი ერთბაშად ანთო. მახლობლად ტივზე თითქოს სანთლები ანთათო მოქეიფებებს და იქიდან ისმის: „აეანთო შექის ფარანი, მოუხართ შობის მარანი.“)

ქმრ(რ). მაგათი ენა იქნებ მარტო შენ გესმის. ნიკო.

ნიძ(მ). იმან იცოდა. ამ ქუჩებში რომ მხირად მარტო დადიოდა ღამით. ან მტკვარს ჩაქუტრებდა და უსმინდა მოლდუუნებს. მე მყერა ახლა ჩემს ფიქრებსაც ხმა აქვს და მარგარიტა უსმენს...

„მადლი შენს გამჩენს. ლამაზო. ქალო შავთვალეზიანო.

დღისით მზეც, ღამე მთავარეც. წყნარო და ამოდებოანო“.

(ფარნის შექმე ორი გამეღული გამორჩდება) I მამბატაძი. ერთი შეხედვ. ან გიეთა. ან ლოკულობს.

II მამბატაძი. თბილისში გიუებს რა გამოღევს. თავის თავს ელაპარაკება.

I მამბატაძი. რა იქნება ჩიხები მოვუჩხრიკოთ.

II მამბატაძი. არც ისე უბრალო ვინმე ჩანს.

I მამბატაძი. იქნებ სქელი პორტმანი უღევს ჩიხები?

II მამბატაძი. ფრთხილად, ფირუზ. იტერები საშიში არიან ხოლმე.

I მამბატაძი. მეც რა არაფი მხახე.

ნიძ(მ). ერთი აქეთ მოდექ, ძმობილო.

I მამბატაძი. ჩვენ გვეძიბი?

ნიძ(მ). სხვა აქ არავინ არი. მგელი ხომ არა ვარ, რისა გეზიბია?

II მამბატაძი. რისა უნდა გვეზიროდეს. რა გინდა?

ნიძ(მ). თქვენი კარგად უოფნა და დედარქელობა.

I მამბატაძი. მაგის ხათქმელად გვეძიბი?

ნიძ(მ). ეს ფული გამომართვით. ჩემ ხახეულზე ეჭიფდო.

II მამბატაძი. ყალბია. ან ღამეში ჩას გაარჩევ.

ნიძ(მ). ყალბი რად უნდა იყოს. ყალბი ყალბ კაცა მქონდეს.

I მამბაპაცი. ვაჰ, მამ ღიანხად ამბობ? ამ ქალაქში ჩერ არ მახსოვს ვინმეს რაიმე პა-
ნიშარად შოკეტეს.

ნიქო. ალაღად მამიცია. ღვინოს დაღვეთ
და მერ მადღებრძელდით.

II მამბაპაცი. თქვენ ვინა ბრძანდებით, სა-
ხელი გვიბოძეთ.

ნიქო. ნიკო ვარ, ფიროსმანაშვილი, უბანში
მიცნობენ.

I მამბაპაცი. ასეთი მდიდარი კაცი თბი-
ლისში არ ვაგვიცია.

ნიქო. უველა მდიდარზე მდიდარი. ღმერთმა
ვადღებრძელეთ!

II მამბაპაცი. იცოცხლეთ... (მიღიან) მე
შეგონი მართლა გივია.

I მამბაპაცი. თბილისში გიუბეს რა გამოლევს.
(მიღიან, ნიკო ისევ ფანართან დგას და
ლაშქულ სიგრესს გაჰყურებს)

ქორე. მარგარიტას ფანჯარაშიც სინათლე
ჩაქრა, ნიკო. ახლა შინც შინ წადი.

ნიქო. არ უთინება ნიკო ფიროსმანაშვილს,
ამ რძისფერ ნისლში გახვეული თბილისი მარ-
გარიტას სურნელებით არი სავსე. რაღაც მუშე-
კი თუ აღმოსავლური სუნამო გეფრქვევა ნი-
კო ფიროსმანო და გაბრუნებს. მეტებთან ამო-
გორებული მთვარეც და მტკვარში ჩაყრილი
ვარსკვლავები ასეთი არახოდებს არა უოფილან.
ისეთი სიშვიდღე დამფენია თბილისს, ისე
ჩემად იწვიან ღამეში ფანრები, თითქმის
ქვეყნიერება სამარადემოდ შერყვებულა და
სიკვარულით ამაღლებულა. ეს შენი და მარ-
გარიტას დღე გათენდა. ნიკო ფიროსმანო, მად-
ლი ამ დღის გამჩენს...

(თბილისში ლურჯად თენდება, ეს უცნაური
ღამე გაიცისკროვნდება, ნიკოს თეთრწინსაფრია-
ნი, ქულზე შეწინობიანი, დიდულვაშა შეეზოვე
აქო შემოვლებდა. თავისი განუყურელი გრძელი
ცოცხით ქუნას გვის).

მამეზოვე. ვაჰ, ასე აღრე ხად უოფილხარ,
ნიკოქან?

ნიქო. შენც დაგასწარი, აქოქან, არ იქნა
ძილი არ გამეკარა, ისეთი ღამეა.

მამეზოვე. ღამით კარგ კაცს უნდა ეძინოს,
ნიკოქან, მერე კანზე ადგეს და საქმეს უარი-
თიანად მოეკიდოს.

ნიქო. ბრძენი ხარ, აქოქან, მაგრამ რა
ქნა. ძილი გამიტუდა.

მამეზოვე. შენ ეს მითხარი ისე მაგრად ხად
წვიმდა, ნიკოქან.

ნიქო. სიურმეს ვფიცავ, ღვინო არ მისვამს,
ისე ვარ შევრალი.

მამეზოვე. უღვიწოდ რამ დაგათრო ვაჟკაცი
კაცი?

ნიქო. სიუხარულმა, აქოქან, სიუხარულმა.

მამეზოვე. იცის, მამ ღმერთმა ზელი მო-
ვიმართოს.

ნიქო. მოიცა. ხად გეჩქარება, აქოქან?
მამეზოვე. ჩემი გახახვეტი მე უნდა ვაგვი-
ტო. ბერის ვილაუბებს, საქმე ცოტა ვაკეთდება.
აქომ უნდა თავისი საქმე აქვთო...
ნიქო. ერთი უნდა ჩაკაცრო მაგ დაფუნ-
ჩულ უღვაშებში.

მამეზოვე. აქო გენაცვალოს, მთვრალი კაცი
კარგი კაცი-

ნიქო. ეს ჩემგან აქოქან, ერთიც არაუცი და
ერთიც თხლაშო. გეამება ამ დილით.

მამეზოვე. ღამით ფული გიშოვია, ციდან
ცივოდა?

ნიქო. თუ ზელი ვარსკვლავებზე მიგიწვიდე-
ბა, მეტი სიმიდრე რაღად გინდა.

მამეზოვე. გეტუბა კარგად ხლომად გიშო-
ვია. ერთი ათასად გიქციოს.

ნიქო. იცოცხლე აქოქან, შენისთანა კაცის
თვის უველაფერი ალაღია, ცხოვრებას ტალაბ-
ნაგავს აცილებ, აქოქან.

მამეზოვე. ეჰ, ამ ბოლო დროს ჯანი გრ
მომღებეს. ღმერთმა ჭადღებრძელოს, ნიკოქან,
საით, ნიკოქან?

ნიქო. სიონში ხანთლებს დავანთებ, მერე
ცხოვრებას ვეწვი. ერთიც ვაკოცო, აქოქან.

მამეზოვე. შენ დღეს მართლაც რაღაცნაირი
ხარ, ნიკოქან.

ნიქო. მაიცა, ერთიც შეგხედო. ქული გა-
ვისწორო, ასე უნდა დაგხატო, აქოქან.

მამეზოვე. დამხატო, აქოს ერთი ფოტო ეყო-
ფა ხაშფორტში.

ნიქო. ისე დაგხატო. მთელმა ქვეყანამ გა-
გიცნოს. აქოქან.

მამეზოვე. მე რომელი ვორონცოვ-დაშკოვი
შნახე, ნიკოქან?

ნიქო. შენ შენი საქმის ოხტატი ხარ.

მამეზოვე. ეჰ, გაიხარე ნიკო, გაიხარე. ღმე-
რთმა სიხარული ნუ მოგიშალოს.

(მიღის)

ქორე. რამოდენა სიხარული გცოდნია, ნიკო.

ნიქო. ჩემი ხედნიერი დღე თენდება.

ქორე. რას აპირებ, ნიკო?

ნიქო. თეთრ ჩოხას ჩავიცვამ, ვერცხლის
ქამარ-ხანჯალს შემოვიტუპავ, თავზე კრავლის
ქული დავიხურავ და ვეახლები ჩემს სატრფოს.

ქორე. მაგისთანა ქალის თვალი ხარხია, ნი-
კო. რას მიუტან, თვალი მოჭრას?

ნიქო. ჩემს გულს მივუტან ზელისგულზე
დადებულს. მიხვარს და იშიტოს.

ქორე. რა თვალით შეხედე, ნიკო, ლამის
თამარ მიფედე მოგეჩვენოს.

ნიქო. ვინაც ვინ უყვარს, იმისი თამარ მე-
ფეც ის არი.

ქორე. მარტო შენი გული რომ არ იქმა-
როს. ნიკო?

ნიკო. რაც უკვლავზე ძვირფასია და ლამაზი. იმას მივუძღვნი.

ძმარო, უკვლავზე ძვირფასი და ლამაზი ოქროა, ნიკო.

ნიკო, უკვლავზე ძვირფასი და ლამაზი უკვლია. ურმებით გავუწავნი უკვლიებს.

ძმარო, ურმებით? ეს რა მოგხვლია თავში, ნიკო.

ნიკო, გულში რაც ამოვიტყობი, ავასრულებ.

ძმარო, დაგვიჩვენებ, ნიკო, ამდენი უკვლი რა ამბავიაო.

ნიკო, იმას გაუბარდება. მთავარი ეს არი.

ძმარო, ღმერთმა ხელი მოგიმართოს. ეს ღვთა ფეხზე ჩამოწყდა, დაიღალა ნიკო.

ნიკო, გლახო და მისი მეზურნეები ჩემი დღესტები არიან, არ დამაუკდრიან ორი დღის ხამხახურბ.

ძმარო, რამდენი ბანია ჩხობა არ ჩაგვიცამს დღეები ვერ შეგვიკრავს, ნიკო.

ნიკო, თერთი ხიხარულის ფერია, ერთხელ მეც გავიხარო, რა იქნება, როგორ გინდა დიმიტრას ეჩვევო. შეხედე, რა დღეშია.

დიმიტრა, ნიკო და დღემელი მეურმეები.

დიმიტრა, ახე დაჰარგვა გავხნილა, კაცო? ლამის პოლიცია შევძარი.

ნიკო, დღეს ჩემი დღეა, ნათლიმამ, ხაყვე-დურს ნუ მეთყვი, შენი კირიმე.

დიმიტრა, შენი კუთის ხალხი მოგიყვანია, სხვა რაღა გინდა.

ნიკო, გლახოს ვენაცვალდი, ამათ ჩემი გულს მუტაზი იტყან.

დიმიტრა, დღემელი მეურმეები დიდიდღან თავზე გვიდგანან, ანგარისის დაყენებას ითხოვენ, შენ კი ორი დღე და ღამეა ქვიფობ, ეს ხაქმია?

ნიკო, მაგ მეურმეებს შე გავცემ პახუსს, ერთი აქეთ მოდით, ნიკო გენაცვალთო.

დიმიტრა, რითი კაცო, რითი ცარიელი ხალხარით? წიხკვილს თუ მარცვალთ არ დააყარე, რას დაფქვამს.

ნიკო, შე ვიცოდე და ამათ ვის ვალს გაქცევია ნიკო ფიროსმანაშვილი. თქვენს ხამხახურბი მჭირდება; კეთილი კაცობა.

I მშურში, თუ ხაქმის უზარალად გამოგადგებით, აქა ვარკო.

II მშურში, არაფერში დაგზარდებით, ნიკო, ოღონდ ჩვენ ჩვენი უნდა გავვიწყლოთ, კაცნი ვართ.

ნიკო, ყვავილებით უნდა აავსოთ ურმები და ერთ ვინმესთან წაიღოთ.

I მშურში, ყვავილებით? ამდენი ყვავილი ხად გვეშოვება, ნიკო?

ნიკო, სონულაშვილებთან, ყორანაშვილებთან, აზარაშვილებთან, მთელს მდიდარში, რაც კრწანისის, ტახაშვილისა და ოქროყანის უკვ-

ვილებია მთელს მდიდარში. უკვლა ერთად მოქუჩეთ და აგორ იმ ბანან ხანლს ხომ შედევთ, მირსოვერის სხატუმარა, იქ მიიტანთ.

II მშურში, ამდენი ყვავილი? ვისთანა? 36935750

ნიკო, ვინც არი, იქ ნახავთ, თქვენ ხამხახურს ნუ დამზარდებით.

დიმიტრა, ახლა კი კუიდან გადასულხარ, ძმარო, ეს რა მოგხვლია აზრად.

ნიკო, შენი კირიმე, ნათლიმამ, ამ დღეს აუგად ნუ მიხხენებ.

I მშურში, ხელმწიფის ქალსაც არ ღირსებია შე და ჩემმა ღმერთმა.

ნიკო, ის ხელმწიფის ქალზე მეტია, ლამაზების არეიდენტო.

დიმიტრა, ლამის ცხოვრება გადააყოლო იმ ფრანცუზის ქალსა. შე ჩემი მითქვამს, ნიკო, ახლა ჩანდაბამდე გზა კონია.

ნიკო, ჩანდაბის კი არა ხამოთხის კარი იღება, დიმიტრა. ამა ერთიც ჩაბერეთ. თქვენს უკვლავზე ხელს ვნაცვალს ჩიკო ფიროსმანი, ფული არ დაზოგოთ, იმდენი იყოს, მთელი მდიდანი მომგინოს, თანაც მარტო მანისის ვარდი კი არა, უხვად იყოს აკაციის ყვავილებიც და ირანული იახამანიც, არც ცისფერი დედოფლის თითა, ფრინტა და ხელონია დააკლოთ, არც ვარდისფერკობიანი ცხატყავა, წითელი ლილიფარა და შროშინი, არც დედოფლის ყვავილი და იორანსალამი, არც ალიფერა ყვავა, ჩაღები და არც დამახკური, არ იერიქონია, არც კანალიკური და კუნწულა ვარდი, უკვლა ფერმა იზეიმოს მარგარიტას ფეხთაქვეშ.

I მშურში, ამისთანა ხელგაშლილობა თვადე-ბშიც არ მხნენია.

II მშურში მართლაც მეფური სიუხვეა, ნიკო, კვეყანამ გაიოცა, ვერა ხედავ?

ნიკო, მხატვარი მეფეზე მეტია, როცა უუვარს, დაუცრით, დოსტებო.

დიმიტრა, აფხუს, რა წყალში იყრება ამდენი მონაგარი.

I მშურში, მთელი მდიდანი ხანებხა და აივნებზე გამოეფინა, ხერ გაუფიოთ, რა ხდება, ნიკო.

ნიკო, ისეთი არაფერი ხდება, ფიროსმანი ერთი დღის შეუფეა.

და სისწულეებრივად დატრილდა მთელი მდიდანი ეტლები შექუჩდენ, უცნაურ ზეიმსათასი თვალი შეაჩერდა, უკვლავური სიზმარულ ფერებში გაეხვია, ყველა და ყველავფერი აფრიამულდა, ახმურდა, აზიზიზიდა, სისტუმროს იკვანზე ახალ კიბანაცმული მარგარიტა გადმოდგა, თეთროზიანი ფიროსმანი მარგარიტასკენ მიიბიჭებს.

I მშობლადმე, კაცო, ხაწყალი ნიკალა მღე-ბავი არ არი ეს კაცი?

II მშობლადმე, ის არი, ნამდვილად ის არი, ღარიბ-ღატაკი უთხარი შენ.

I შობაღმარამ. ამდენი ყვაილი ხად იყიდა, ზოლი და გაიგე.

II შობაღმარამ. სოლოლაკში ასეთი რამ ჩემ ორ თვალს არასოდეს უნახავს.

I ძალი. ნეტავი ამ ფრანგის ქალს, ვისაც ამდენი ყვაილი უძღვნეს.

II ძალი. ბედი კაფეშანტანის ქალებს აქვთ: ბენაცავაძე.

და კაფეშანტანის ქალი ყვაილებს თოვანში თითქოს მალლიდან გადმოფრინდა, მთლად ათრ-თოლებულ ნიკოს წინ დაუდგა და ცრემლიანი თვალებით ეუბნება სიცილ-ტირილთ...

მარბბრძობ, ამდენი ყვაილი ხაიდან, ნიკო? ნიკო. დღეს ჩემი დაბადების დღეა, ძვირფასო ქალბატონო!

მარბბრძობ, მერე, ეს ყვაილები მე შიძღვენი დაბადების დღეს?

ნიკო. მე თქვენზე ძვირფასი არაფერი გა-მარჩნია, ძვირფასო მარგარიტა.

მარბბრძობ, რა უცნაური კაცი ხარ, ნიკო (და მარგარიტამ აკოცა ნიკოს, მერე ერთი ვარ-დი გულში ჩაიკრა და მხოლოდ ნიკოს გა-საგონად თქვა) ზვალ ამ დროს ჩემთან გელო-დებო, ნიკო (სახლში შებრუნდა).

I ძალი. როგორ უყვარს ხაწყაღს.

II ძალი. იმას ეცოდება.

(ზოგი განცვიფრებულია, ზოგი ტირის, ზოგი იყინის სეირის მასურბელი. მერე შეიდანს ცა-რიელდება, ნიკო მართლ დგას ყვაილებით მო-ფენილ ქუჩაზე)

ძმორწ. რას ფიქრობ, ნიკო.

ნიკო. აღბათ ეს არი ბედნიერი დღე. ჩემი დაბადების დღე.

ძმორწ. ზევრქერ დეწიწეველია დაბადების დღე.

ნიკო. დამიწეველია, შიანც იმედით მიც-ხოვრია.

ძმორწ. შენ არ იცი ზვალ რა მოგედის.

ნიკო. არ მინდა ზვალინდელზე ვიფიქრო.

ძმორწ. ზვალ მარგარიტა გელოდება.

ნიკო. ვიცი.

ძმორწ. ზვალ მარგარიტასთან მიხვალ და შინ არ დაგხვდება.

ნიკო. როგორ თუ არ დამხვდება.

ძმორწ. თავის ხაყვარელს გაჰყვება პარისში.

ნიკო. ხაყვარელს?

ძმორწ. მო, ხაყვარელს. არ ვინდა დაიქე-რო, ვაზენ მელიქოვი მისი ხაყვარელია.

ნიკო. მარგარიტას შე ვუყვარვარ.

ძმორწ. ასე რატომ ვჭერა?

ნიკო. მე მიყვარს და იმითომ.

ძმორწ. შენ ხაყვარულს იმან მელიქოვის მილიონები ამჯობინა.

ნიკო. მაშინ მისი ცრემლები რაღა იყო? ვერ დავიჭერებ.

ძმორწ. თვალთმაქციო ყველა ქალი, ნიკო. ნიკო. მაშინ ბედნიერი არავინ ყოფილა/ამ ქვეყანად.

ძმორწ. თუ ხიშართღე ვინდა, მწარე რიშა. რთღე ეს არი ნიკო.

ნიკო. არ უნდა ნიკოს ამისთანა ხიშართღე.

ძმორწ. ადგები და მარგარიტას ისეთ მიამიტ ქალად დახატავ ზეღში შენი მიტანილი ყვაი-ლებით, თითქოს გულუბრყვილო თოჩინა იყო. ნიკო. დავხატავ.

ძმორწ. მელიქოვის ნაჩუქარ თვალმარგალიტ-სა და ძვირფას ხამაჭურებსაც ნუ დავივიწყებ.

ნიკო. არ დავივიწყებ.

ძმორწ. ასე გულუბრყვილო ხანამ უნდა იყო. ნიკო.

ნიკო. მიყვარს.

ძმორწ. გაიგე, ნიკო, ასე ცხოვრება არ შეიძლება.

ნიკო. მე სხვანაირად ვერ ვიცხოვრებ.

ძმორწ. რატომ, კაცო, რატომ? ბრძენს უჩუქავს ზწავლა სიბერემდისო.

ნიკო. მე სხვანაირ ვარსკვლავზე ვარ გაჩე-ნილი.

ძმორწ. შენ დიმიტრა ალუღიშვილიც პატი-ოსანი კომპანიონი გგონია.

ნიკო. მწარეს იტყვის ხოლმე, თორემ გული კეთილი აქვს.

ძმორწ. მიხვალ და გაიგებ. ვალები გავის-ტუმრე დუქნისა და აღარაფერი შეგვარჩაო. მშრალზე დავსვავ, ნიკო.

ნიკო. ვერ დავიჭერებ, ასეთ ცოდვაში ფეხი ჩადვას.

ძმორწ. ცაში ხარ, ნიკო, მიწაზე ჩამოდი, თორემ დაიღუპები.

დიმიტრა. თქვეს, განა არ ვიცი შავზე შეტაც თქვეს, წათღმწიროს უღალატაო, არ გაიტანაო, ფულს დახარბდა და ნიკო გაწირაო. არამი იყო, ვინც არმად მოიხვეტოს. წვეთწვე-თობით ზღვა დაშრაო, ძმარ, რომ გაჰქონდა და გაჰქონდა, ვიდაც არისბტებს აჭმევდა „ღელ-რაღლოში“. აქეთ ფრანგის ქალს აყრდა ოქროს ფხად ნაშოვნ ყვაილებს, აცმევდა და ახუ-რავდა დედოფალივით, რას ფიქრობდა? გან-ძეული კი არ გვიპოვია, ცოტა ფული მოვი-გეთ და წყალივით გაგვეპარა. შორეეს თავი მისცა და თან გადმიყოლა. არა ძმარ, კმარა, რაც ვუეროგულღე. მეც კაცი ვარ, ცხოვრება მინდა, სოლოლაკში სახლი ვისი ფულღებით იყიდაო? აგერ ნიკო და აგერ მე, მამბტუნებ, ძმარ?

ნიკო. არ გამბტუნებ, დიმიტრა.

ძმორწ. ემ, ნიკო, რა გეშვილება, მარტოო-ბაში ამოგხდება სული. ეს არი შენი ბედი.

ნიკო. მერე ბედს ვინ შერიგებია, ხანამ კარ-შე სული უდგას.

მარტოობა (სამეზავროდ გამზადებული).
მასათე, ნიკო. ღმერთმა ზომ იცის, არ მინ-
დოდა შენი მოტულება, მაგრამ რა მიქნა? უც-
ხოობაში ვინ ყოფილა ხედიერი. მე ვყოფი-
ლიყავი. პარონი შეძახდა, ნიკო, სიწმარე-ცხად-
ში შეძახდა. თანაც მომბერდა ამდენი მამა-
კაცის მუშტრის თვალით უურება. საიდან მოხ-
ვედი ამ გარყვნილსა და უველათრით მოვატრე
ხალხში? მივდივარ, ნიკო, ჩემს ხედს მივყვები
და გულს შენ გიტოვებ, ნიკო, სადაც არ უნდა
ვიყო, ვინი საუვარელიც არ უნდა მერქვას.
შენთვის ვილოცებ და ვიმღერებ, ნიკო. ეს
მარტო შენ იცი, მეტმა არავინ.

ნიკო. ვიცო.

მირწმ. ახლა სად წახვალ, ნიკო?
ნიკო ფიროსმანი, ისევ ბეგო პიტავეის დუ-
ქანი

ბებო. იმ დღიდან გაქრა, დაიპარა კაცი.
მიწამ ჩაუღმავა თუ წყაღმა წაიღო. თვალში დატ-
ვაკლდა, მთელი მთიდანში სად არ კითხულობდ-
ნენ სად წავიდა, რა მოუფიქრა. ზოგი ამ-
ბობდა მებადურებს მტკვარში უპოვითო, ზოგიც
გაიძახებდა ვაჭრულზე მატარებელმა გაიტანა.
ზოგიც ამტკიცებდა, იმ კვრას ჩემი ორთავ
თვალთ სალდათის ბაზარზე ვნახეთ. ერთი
იმასაც ამბობდა სადგურზე ბარგის მტვირთა-
ვად მუშაობს. არ გიკვრათ, კაცო, სად
გაუჩინარდა ეს კაცი, ეგრე ადამიანის გაქრობა
იქნება?

ბეგო პიტავეი, არჩილ მისურაძე, არსენა
აბაშიძე, მხატვარი ზოზიაშვილი

არჩილი, ემ, რას გაუგებ ამ წუთისოფელს.
ბეგოქან, სადაურსა სად წაიყვანო, მოდი, პიქა
წაგაქციოთ მის სახელზე, ნიკოლას შეხანდობა-
რი იყოს.

არსენა, იქნებ ცოცხალია და ცოცხალი
ვტოროთ?

ბებო, ამ არეულ დროში კაცი დღეს არი
და ხვალ აღარა.

წიგნიანში, თავის თავის უბედური იყო,
ჩიუთი, შეუთებელი.

ბებო, მაგ კაცზე აუცი არ ითქმის. ხელს
ამოიდებდა და ჩაგვიდავდა, პერანგს გაიხდიდა
და ჩაგაცმევდა. წიკალას გაუმარჯოს!

არჩილი, სადაც იყოს, იქ გაუმარჯოს.

ბებო, ამას რომ უყურებთ, ორთაქალის ტურ-
ფას, რამდენჯერ შევხედავ, იმდენჯერ ნიკოლა
მახსენდება.

წიგნიანში, წიტი მქონდა ღვთით ხმძი-
ბული, განათლება არ მქონდა. მატვა არ იცოდა.
ხელკვანებინ კანონებში. ჭერ ერკვევოდა.

ბებო, ხელკვანების კანონებისა მე არაფე-
რი ჭიცი ძმამ, მხატვარი შენა ხარ და უკეთ
განსჩი, მე ერთი ვიცი ნაღდად. აი ეს ტურ-
ფა, უელის გამარჯობს რომ ვაპირებდე, მაგან
შავხედავ და ცხოვრება მინდა.

არსენა. ჩემ დუქანში მაგის დახატული ირე-
ში ისეთია. როგორც ცოცხალი. ეს არი
დეილი გასკდა და დაზიანდა ნახატის
ვიცი რა ვიღონო.

ბებო. ვერის დაღმარაზე ფილოს დუქან-
ში კიდელი კირთი შეუღებავთ. ნიკოს მხატვ-
რობაც გამარჯაო.

არსენა. მარადიული რა არი ამ ქვეყნად.
ცხოვრება სიწმარა.

არჩილი, მაგ კაცს ღვთის ბეჭედი აჩნდა
შუბლზე, დუქნები დაგვიმწვენა და მუშტარი
მოგვიმარჯაო. ეგეთი კაცის დაქარგვა იქნება?

არსენა, რა ვიცი, იქნებ იერუსალიმში წა-
ვიდა სულის საცხოვნებლად და ჩვენზე უკეთაი
არი.

ბებო, ემ, ეს თუ ცხოვრებაა, არ ვიცი რა-
ლის დაგეგმა და უელს გამარჯობა.

არსენა, შიწმებამი ჩანხარ ბეგო პიტავეი.
არც ეგრეა საქმე, იარაღი უნდა იყიდო, ძმამ.
ხალდათის ბაზარში ჩაღის ფასად უიღას.

ბებო, იარაღს მოხმარება უნდა, არსენა.
ბეგოს მაგის შნა ფინ მისცა.

არჩილი, გუშინღამ ქოსებს დასცემიან. დიდი
ფული და მკრძული წაუღიოთ. ეგ არი ხა-
მართალი? მთელი ქალაქი მაგათ დუქანში მუქთ
პუქსა ვამხ, ეს არი სამართალი?

არჩილი, უახლოს სამართალი უახლებსაც
არა სჯერათ, ბეგო.

ბებო, ნიკოლა იტყოდა ხოლმე სადღერბე-
ლოში: კაცი კამიკად გეყიდოს და მილიონ არ
გაგეყიდოსო. სხვის უბედურებაზე შენი ბედ-
ნიერება არ ატევენნიონსო. ერთს ისეთს იტ-
ყოდა, ემ, ნიკო, სადაც იყოს, იქ გაუმარჯოს!

არსენა, სადაც ის დრო, მტკვარზე ტივი,
ანთებულსი ხანთლები, ხადიდან ცინცხალად ამო-
ყვანილი ორგულეები და ნიკოს ქიეფი. პურცი
გამწარდა და ღვინოც. ღმერთი იყოს ჩვენი
შემწე.

არჩილი, ამ სალდათებმა მთლად წაღიეც
თბილისი. გუშინ ავარსკისთვის უსვრით ბმბი.
დღე არ არა, ვინმე არ მოქლან.

ბებო, გაგეყდა ხალხი. ამდენი კაცის კვლა,
კაცო, ამდენი დაცემა? რის იმდით უნდა
იყო ღვთის გატენილი ძნეობციელი?

არსენა, იმედი ნუ მოგვიშოლოს ღმერთმა,
ბეგოქან, გაგვიმარჯოს!

არჩილი, გაგვიმარჯოს, ღმერთმა ხელი მო-
გამართოთ.

(სვამენ. კარებში ვილაც კაცი გამოჩნდა. შე-
ლახულ ტანსაცმელსა და ფეხსაცმელებში, დაუ-
ღევრად მოშვებულ წვერულვაშებზე ეტყობა
შორი გზიდან მოდის. ოთხივე მიკიტანი შემო-
სულს შეაჩერდება).

ბებო, მოიცა; მოიცა, თვალი ზომ არ მატ-
ყუებმ, ნიკო ხარ?

ნიკო. ნიკო ვარ, ნიკო.
ბებო. სიზმარია თუ ცხადი, მართლად შენა
ბარ?
ნიკო. ბო...
ბებო. როგორ უცხოხავით დგახარ, მოდი
დაქეო, გვიხიბარი ხად იუავი, როგორ?
ნიკო. რა ვიცი, ვიუავი.
ბებო. დამუწნდი კაცო, თუ ენა გადაუღაპე.
გვიხიბარი რაშიე.

ბარქანა, ხული შოითქვას ბეგო, შეუვხე კი-
ქა, ლუქმა გატბოს.
ბებო. არა და ამ წუთს არ ვახხენებდით,
კაცო? გამოგვიცხადა.

ბარქილი. შენ შეხანდობარს ვსვამდით, ნიკო.
ცოცხალი არ გვეგონე. ძმობაქან.

ნიკო. ანდერძი კაცს არა კლავსო.
ბებო. არა ძმაო, იქიდან დაბრუნებულს პირ-
ველად ვხედავ, ქანვე როგორა ხარ, ნიკო?

ნიკო. ვარ...
ბებო. თბილისში იუავი თუ ხადმე წახვედი.
ქნებ ისევე რკინისგზაზე...
ნიკო. თბილისში.

ბებო. მერე რატომ ერთხელ არა გვხანე.
გვემდური რამეს?
ნიკო. მე არავის არაფერს ვემდური...

ბარქანა. შენი დაბრუნებისა იყოს, ნიკო.
ნიკო. ღმერთმა დაგლოცოთ.

ბებო. შეიდანში ვერავინ ვხანა, კაცო? სა-
და ცხოვრობდი, ვის კერქვეშ.
ნიკო. დიდუბეში, მერე შალაქენებზე.

ბებო. ახლა ყველას თავისი თავი უქირს,
როგორ ცხოვრობდი?
ნიკო. ვხატავდი. სამადლოდ შექმევდენე.

ბებო. აფხუხ, ნიკო. ამა ძმაო ჩემი ლუქანი,
იქითაც ხაკუქნაოს მოგცემ. ტიკები მიწყვიან,
მაგრამ კაცი თბილიად დაიძინებს, იუავი შენ-
თვის და ხატე. ხაკუმელსა და ბოთლ ლეინოს არ
მოგაკლებ. ფულისა რა ვიხიბარ, მე რა მუქვს
შენ მოვცე. ზომ ხედავ რა დროა. სწორ სიტ-
ყვას ვამბობ კაცებო?

ბარქანა. ოქროს სიტყვაა.
ბარქილი. აგაშენა ღმერთმა. ბეგო პიტოვეო.
ზოზიანაშვილი. ეგრე აქობებს, ნიკო. იქ-
ნებ დაკვეთიბიკ აიღო, ცოტა ხელი შოითბო.

ნიკო. დიდნახავლი მხატვრები როგორდა
ხართ?

ზოზიანაშვილი. ერთ ფრანგ მწერალს უთ-
ქვამს, ნიკო. როცა წარბახუნები ქუხს, მუჟა
დუშხო.

ნიკო. ვითომ ეგრეა?
ზოზიანაშვილი. როგორიც ცხოვრება, ისეთი
მხატვრობა, თავი გაგვაქვს.

ნიკო. ცხოვრება არახოდებს ჩერდება, თა-
ვის გზით მიდის.

ბარქილი. მერე საით მიდის, ნიკო.

ნიკო. ეგ არავინ იცის. მიდის და მორჩა.
ბეგოქან, ერთი არაყო დამისხი.
ბებო. არაუც შეეჩვიე? გააშობს.
ბარქანა. რა გიკვირს, თბილისში ხატე
თარი არ მახსოვს. თუ დილით არაუცი არ გადა-
პკარი, ხალამომდე ვერ მიატან.

ბებო. არაუცი ჩემზე იყოს, შირხანული
მაქვს, ორჭერ ნახადი.

ნიკო. გაცოცხლოთ, სიმწარე გაშორეთ.
სიტკბო მოგცეთ.

(მეარღნე შიო მომაბერებლად აბრუნებს
არღანს, დრო გადის. ნიკო წამოდგება, ორთა-
ქლის ტურფასთან მივა, უყურებს. მერე აღ-
რე დგება ზამთრის საღამო, მერე ისევ მკრთა-
ლად განათდება. დღე წვიდა და დღე მოვიდა.
ლუქანი თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს, არღანი
უქრავს, ნიკო კუთხეში ხატავს).

მორო. ცხოვრება არ ჩერდება, ნიკო. შენც
შენახს აქვთებ.

ნიკო. ხანამ ცოცხალია კაცმა თავისი საქმე
უშდა აქეთოს.

მორო. კიდევ გჭრა კაცის სიკეთისა ამღე-
ნი ბოროტების მნახველს.

ნიკო. ბეგო პიტოვეი ზომ არი, ეს ხინ-
დისნამუსის კაცები ზომ არიან?

მორო. ბეგო პიტოვეი ასი თუმნისას გახატ-
ვინებს და კაპიკებისას გაქმევებს. ეგ რა სიკეთეა-

ნიკო. იმდენს ვიღებ, რამდენიც მყოფის.

მორო. მილიონებისას ხატავ და გროშიც
არ გაბაღია.

ნიკო. დრო მოვა, ფასი დაეღება.

მორო. შენ რომ ცოცხალი არ იქნები, მა-
შინ?

ნიკო. იქნებ ეგრეც მოხდეს, მხატვრის ბე-
დი ასეთია.

მორო. იმათთვის ცხოვრობ, ვინც მერე
გაგოცნობს.

ნიკო. აღამიანის ხული მუღამ უნდა კვებო
სილამაზით და სიკეთით.

მორო. ვისთვისაც ხატავ, ისინი დაგცინიან.
შენი შექმნილის ფასი არ იცოან.

ნიკო. ოდესმე გავიგებენ.

მორო. შენ ასე გჭრა, ნიკო.

ნიკო. არ მჭეროდებს არც დაუხატავდი.

მორო. ვერ გამიგია, უხედური ხარ თუ
ხედნიერი.

ნიკო. მხატვრის უხედურება ხედნიერებაა;

მორო. არ გეხმის, გარეთ რა ხდება? მერე-
ხის დაღმაროზე ბოში ისროლებს.

ნიკო. ამ შველის თვალებს მეტი ძალა აქვს,
ვიდრე მაგ ბომბს.

მორო. შენ გაღმა ხარ, გამოღმა ნამდვილი
ცხოვრებაა.

ნიკო. ეგ კიდევ ვინ იცის რომელი უფრო
ნამდვილია.

მორო. როგორ შეგცვალა ცხოვრებამ, ლა-
შაზი კაცი რას დაეშვანე.



ნიკო. სანამ ცოცხალი ვარ, ჩემი შეტვება არ იქნება.

ძმონო, ორმოცდაათისა ხარ და სამოცდაათისას გავზარ.

ნიკო, განგებით რამდენიც მიწერია, იმდენს ვიცოცხლებ.

ძმონო, რამდენი ხალხი გახვევია და მანც მარტო ხარ?

ნიკო, მარტო დავიბადე, მარტო მოვყვდები.

ძმონო, მარჯვენა ხელი გიკანკალებს, ნიკო, როგორღა ხატავ?

ნიკო, მარჯვენა მარცხენათი მიჭირავს; მაშ როგორ, ძმები არიან, ერთმანეთს უნდა შეეშველონ.

ახალბაზრდბ ვამ, შეხედეთ რეები გამოდის. ჩინოვნიკი. პირდაპირ სახწაულია.

ჩოსოსანი, აღდგომის თეთრი ხატვანი, აქაც ჭრიაანი ჩამცხვარი.

ნიკო, უკან დაიწით, ხელი შეშლება.

ბებო, შეეშვიტ, როცა ხატავს თავზე დგომა არ უყვარს.

ბობონა, ნეტა მარხულა დახატულია, თუ ნამდვილია (თითოთი შეეგება ნახატს)

ბალიბანდინი, ნიკაღჯან, აქ ერთი კურდღელიც დაუხატებ ჩემი ხათრით.

ნიკო, სადაც არ გესაქმება, იქ ცხვირი არ უნდა ჩაჰყო.

ბალიბანდინი, ვამ, ეგ როგორ? ჩინოვნიკი, გაიგეო?

ბალიბანდინი, ბოდიშს მოგინდით. შენ წითლად შედებილი აღდგომის კვარცხები ნახე.

ბობონა, ანგელოზები, ანგელოზები როგორ დაფრინავენ.

(და უცებ მთელი დუქანი გაირინდა, ბაშლავმობურულ კაცში ყველამ იცნო მიშა მეტეხელი)

ჩოსოსანი, მიშა მეტეხელი, მოსდევენ ალბათ.

მეტეხელი, ბეგო პიტოვეო, მიცანი? ბებო, შენ ვინ არ გიცნობს მეტეხელო.

მეტეხელი, ისიც გიცნობსა გუშინ მეტეხის დადმართზე ბოძბო ისროლეს.

ბებო, ეგაც გჭიკე, სროლის ხმაც გავიგონე.

მეტეხელი, ეტლის ცხენები დაიხოცნენ, მეტელე დაიჭრა, ხულოდლი გენერალი ავარსკი გადარჩა.

ბებო, ასე თქვეს.

მეტეხელი, ჰოდა, ახლა ეანდარში გულიავეი თავისი კაცებით მომდევს, ცოცხალი თავით არ ჩავხარდები, გაქცეულს ტყვია არ ამცდება.

უნდა დამშალო.

ბებო, უკანა კარი მტკობისკენ გადის, მერე ჭვას მონახავ.

მეტეხელი, როგორ ფიქრობ, ამათ გაჩაქმება შეუძლიათ?

ბებო, ზოგს შიში გააჩაქმებს,  მტკობისკენ გადის.

მეტეხელი, აბა, წავედო, ბიდექვე უკენები, როცა მოგვევებიან, მანისენ.

ბებო, გავიგე, ნუ გეფიქრება, ბეგოს ჩერაკო არ გაუფილნია.

მეტეხელი, მე ძვირად ვლიჩქარ, იცოდე, (ბეგოს მეტეხელი გაჰყავს, ცოტა ხანში უკან შემობრუნდება).

ჩოსოსანი, ილბალი არ გინდა? მგონი გავიდა.

ჩინოვნიკი, ამ რევოლუციონერებს ბედი აქვთ.

(ენადარში გულიავეი და ორი პოლიციელი) გულიამში, პიტოვე, სად წავიდა.

ბებო, ვინ, ხატონო!

გულიამში, იცი ვიწედაც გეკითხები: მეტეხელი.

ბებო, აქ ასეთი არავინ მინახავს, კაცობას ვფიქვავ.

გულიამში, მთელი ცხოვრება ტყუილით ვაქრობ, რაღა ახლა იტყვი სიმართლეს.

ბებო, რაც თვალსებს არ დაუნახავს, ენა როგორ იტყვის, ხატონო?

გულიამში, როცა ენას ამოგჭმევენ, თვალსებს დაინახავენ, ამათაც არაფერი იციან, როგორ ფიქრობ.

ბებო, რა ვიცი, თუ რამე მოიჩვენათ, იტყვიან.

გულიამში, ფიროსმანაშვილო, შენ პატროსან კაცად გიცნობენ უბანში, ტყუილს არ იკადრებ.

ნიკო, ტყუილი ეშმაკიხაა, ჩემო ხატონო.

გულიამში, მეტეხელი გიცნობს ალბათ, დაინახავდი ამ დუქანში.

ნიკო, ჩემთვის ვხატავდი, ეგეთი არავინ დაინახავს.

გულიამში, თუ ვინმეს დაეჭრება, ისეც შენ დაგეჭრება, ფიროსმანაშვილო, არც ამათ დაუნახავთ? პირში წყალი აქვთ დაგუბებულნი, თევზებივით.

ბებო, უნდა გაუგოთ, თქვენო ბრწყინვალე, ზოგი შიშმა დააღუმა, ზოგიც სიფრთხილემ, მეტეხელი აღეს არა ხვალ თქვენს ხელშია, სად წავა, ადგილის კურდღელს ადგილის მწევარი დაიჭრსო ნათკამია.

გულიამში, მეტეხელი კარგი კურდღელია და ჩემმა ღმერთმა, მაგისტანა მგელი ამ არემარეში არ დაძრწის, იდრე თუ გვიან მოვიხელთებთ და მეტეხის ეშოში ყველაზე მაღალ ბოძზე დაკიდებთ, მაგან გუშინ გენერალი ავარსკი კინაღამ ხიცოცხლეს გამოასალმა, უხედ-

ურის ხალხს ხართ. კაცის მკვლელო, ტერორისტი გმირად მიგაჩნიათ. ეს რა დაგინათავთ? ხატარნი. ხაბთა რაღა მანცდადამანც წითელი. ჭვარი. ღმერთი იყოს თქვენი მფარველი. (მილის). უანდარძები უკან მიუყვებიან)

ბმბმ. გადარჩა. კაცს თუ იღბალი გაქვს, გინდაც აქედან მტკვარში გადავარდი.

ჩონხოსანი. ყოველთვის კოკა წყალს არ მოიტანს, ჩემო ხატონო.

მონხმლი. ამის მერე ტანში არახოდებს გამაცილებს. ღმერთმა მშვიდობა მოგცეთ. (მილის)

ბმბმ. ტერორისტებთან კარგად უნდა იყო და ყარაღები ვერაფერს დაგვაქვებენ. დღეს მოგებას ვარ. რას ფიქრობ, ნიკო.

ნიკო. ხატვა შემაწყვეტიანებს. ერთი ჰიქა დამისხი.

ბმბმ. შეგვჩინდა, კაცო? მუხლები შეც მიკანკალიებს.

ნიკო. მე არავისი არ შეჩინია.

ბმბმ. თავზეხელადებული ზალხიდან კარგხ რას უნდა მოვლოდე? ეს შევილიც დაფრთხა, ხედავ რამოდენა თვალებით იურუება.

ნიკო. იარაღის დანახვან ლამის ქ ტყვის მისცა თავი.

ბმბმ. დროულად წათქვაში ტყუილი სიმართლებს ჭობს, ნიკო. კაცო გადარჩა.

ნიკო. კაცის გაცემა ტყუილის თქმანზე მერე ცოცხაა, ერთიც. ბეგო!

ბმბმ. აღელდა, ნიკო. მოჩა, რაც იყო, იყო.

(მეტეხელი შემობრუნდა)

მმმმმლი. დღესაც ჩემი დღეა. გულიაევხსაც თავი უყვარს, იცის ტყვიას ტყვიაში ვაჭენ.

ბმბმ. გადარჩებ შენა, ისევ არ მობრუნდებს ეს ხახეძალი.

მმმმმლი. არავი და რამერუმე თათარიახნადა. ბეგო ნიკო, მოდი თითო ჰიქით ამ დღის დავილოცოთ სიკვდილმა ჩიარა.

ნიკო. მე შენთან ღვინოს არ დავლევ, მერტხელს.

მმმმმლი. ვითომ რატომო, გრაფო? შენმა სიყვამე გადამარჩინა. მაღლობა მინდა ვითხრა.

ნიკო. კაცის მკვლელთან პურმარილს ვერ მივადებს.

მმმმმლი. მართლა ტყინდახეტყვილო ნიკო, მე კაცისმკვლელი კი არა რდოლუციონერი ტერორისტი ვარ. თავისუფლებისთვის ვიბრძვ.

ნიკო. კაცს მოხაკლავად ესროლე და გაიქცი. ჩვენი ძმობა არ იქნება.

მმმმმლი. მე უფრო დიდ მკვლელს ვერსროლე, ნიკო. ეს არ გეხმის?

ნიკო. ნიკალა შენს ჰუპანზე ვერ იქნება, მერტხელს. მე მხატვარი ვარ. თვინიერი შეელი დამიფრტხე.

მორო. ახლა ხად მიღიხარ. ჰუჩაში ცილა შენ კიდეც მართო დაეხტები. დათრობა გინდა.

ნიკო. ბეგოს დუქანში ღამით ცილა მათობს.

მორო. მაგ ძველ პალტოში ჰარი ატანს. ფტრის ჰუდოც დაგიძველდა, შუბლი ატკივდება, უინვაში, ნიკო.

ნიკო. ჰურბეში სიარულით გავთებნი. თბილისი წამთარშიც მიყვარს.

მორო. წამთარი იჩიხია, ნიკო, ვისაც ახლა თბილი ხუზარი უნთია და ნვანშევეზე ჩიის შეიქცევა.

უველამ დაგივიწყა, ნიკო. ადამიანებმა დაგივიწყეს. აღარც წაჩაშვილს ახსოვხარ.

ნიკო. აღრე მოდიოდა ხოლმე. თითო ხოთლს ვხვამდით და ხელგუნებანზე ვლაპარაკობდით.

მორო. ახლა არაფერს გავლევებს და აღარ მოღის.

ნიკო. ყველას თავისი გზით გაუმარჯოს.

მორო. მართლა, ნიკო, დღეს ცილაც კაცებმა გიკითხეს. გეძებენ.

ნიკო. ვინ შეძებს?

მორო. მხატვრები ვართო. წოგხ ერთჯა, ნიკალა ცოცხალი არ არიო.

ნიკო. რადგან ხატვა შემიძლია, მკვდარიც არა ვარ.

ნიკო ფიროსმანი, დავით კაკაბაძე და ლადო გულიაშვილი ბეგოს დუქანში

ნიკო. ვინ მიკითხა, ბეგო.

ბმბმ. ვერ ვიცანი, ოჩნი იყვენ, ევროპულადაც შევართ.

ნიკო. იქნებს ძმები იყვენ, წადანეჩიევი.

ბმბმ. არა, იმით ხომ ხახეზე ვიცნობ, ის ფარანგი ხადლა დიკარჯა, ნიკო?

ნიკო. ჩემი დოსტი დე ლანტიე? არ ვიცი, იქნებ პარიზშია, მე პარიზში მიწნობენ.

ბმბმ. ეხ, ნიკო, ცარიელი ნაცნობობა რა არი. ეგენიც შენი მახტის ხალხია ჭიხეცარიელები. შენი სურათები ჩაღის ფახად იყიდებს პიტოვთან. შენ რა, ნიორში ნაჭურჩალი. ფიქაი ვერ გამოვცივლია, ლამის ტანზე შემოგადრებს.

ნიკო. არც ეტრეა ხაქმე, იმით ჩემი ფახი იცია.

ბმბმ. ისევ შენახს გაიძახი, ის კაცები ისე შევატყვე შენს სურათებს ეძებენ, ახლა მანც გამოიჩინე მარიფათი, კაცი რომ ამ ჩვენ არეულ ღროში სურათებს დაუწყებს ძებნას, იშახ ჭიხეც სქელი უნდა ჰქონდეს და ულხინდებს კიდეც.

ნიკო. გაიგი, ბეგო, ფული არ მინდა.

ბმბმ. ისევ შენახს გაიძახი. ამოდენა ნივის კაცი და ახეთი უხეირო?

დუქანში დავით კაკაბაძე და ლადო გულია-
შვილი შემოვიდნენ. ნიკომ შეღან სერთუხუზე
ბაფთა გაისწორა; წვერი ჩამოვიარცხა. ხატვა
განავიძო.

ლალო. ნიკო ფიროსმანიშვილი ძაქვენ
ბრძანდებით?

ნიკო. მე ვახლავართ. სამტრიალ მოხვედით
თუ სამოურავო.

ლალო. მე მხატვარი ლადო გულიაშვილი
ვარ, ეს კაცი მხატვარი დავით კაკაბაძეა; ჩვენ
თქვენ სურათების პატრუნიშვილი ვართ.
თქვენთან მხატვრების დავალებით მოვედით.

ნიკო. თუ კეთილი გულით მოსულხართ;
მობრძანდით. ამ ზუსტულაში ზედავთ ვიწროდ
ვარ, რიგანად ვერ მივიღებთ; არ დამძრახოთ.
დავითი. გვედით; ბატონო ნიკო, კეთილი
განჯიხვით მოვედით. სახლის აშენებას ვა-
პირებთ, იქნებ ბინდა გარგუნოთ.

ნიკო. სახლი უნდა ააშენოთ? თქვენ იცით
რაც თბილისში ხარდაფებია, ჩემი მოხატულია?
დავითი. ციკოთ, ბატონო ნიკო, ბევრი
თქვენი სურათი ვნახეთ ელდორადოში, ვარია-
ფში, ფანტაზიაში.

ნიკო. ძმებს ზედანევიჩებს იცნობთ? მათ
ბევრი ჩემი სურათი აქვთ.

ლალო. ვიცნობთ, ბატონო ნიკო, მოგიწვიებ
კიდევ შენაურ გამოფენაზე; გელოდებოდით.
არ მობრძანდით.

ნიკო. ტანსაცმელი დამიყვებდა. ასე ჩაც-
მული ვერ მოვედი, მომხებთარა.

ლალო. მხატვრებმა ცოტა ფული შევაგ-
როვეთ, ნუ გვიწვენ, ამ ფულით ტანსაცმელს
იყიდი, საღებავებსაც თუ ცოცხალია, ჩვენგან
არ ითაკილებს.

ნიკო. მაშ ცოცხალი არ გეგონო?

ლალო. ბევრი გეძებთ. იშვიათი დავკარგეთ.
კაცი ნაკლები.

ნიკო. ეს მოწყალებია. თუ ძმურად ხელის
გამართვა.

დავითი. მოწყალება რად უნდა იყოს. ძმუ-
რად მიიღე ჩემგან.

ნიკო. ვანა ვახსოვარ ვინმეს?

დავითი. ახსოვხართ ნიკო, ბევრსაც უყვარ-
ხარ.

ნიკო. მაშ ვუყვარვარ კიდევ?

ლალო. უყვარხარ; და ბევრი გაფახებთ,
ბატონო ნიკო.

ნიკო. ძნელია მარტო ცხოვრება, უფრო
მარტივი, როცა ავად ვარ.

ლალო. რას უჩივით, ბატონო ნიკო?

ნიკო. ახლა არა მოხვება. მოცქობნდი. თუ
მიკადრებთ, ვიქა ღვინოზე დავაძირებთ. აქვე
ჩემი ძმაცა ბედოსთან.

დავითი. ნუ გაირჯებით. ბატონო ნიკო, ჩვენ
კიდევ მოვალთ. სხვა დროს იყოს.

ნიკო. სხვა დროსთვის ბევრი რამ გადავ
დე. ახლა ყოველი წუთი ფასობს ჩემთვის.
ცოცხალი არ გეგონეთ, მე კი ცოცხალი ვარ.
ეს უნდა აღვნიშნათ.

ლალო. მაშინ ჩვენ გამოსაძინებლეთ. არ
გეწყინოთ. ბატონო ნიკო.

ნიკო. მე არც ისე ზოგან ვარ, რამდენიმე
გამოვიუტრები. აქაურობა ჩემი არჩევანია. აქ
ბევრი დროც ვატარებ და ბევრიც ვიტარებ. აღ-
რე მთელი უბანი მიცნობდა. პატრუს მიცემდა.
ახლა ქუჩის ბიჭები აბოჩად მიგაძებნენ, მიუვი-
რიან. მისტერენ ლამის ქვებაც მისრალონ.
რა უნდათ ჩემგან? რად მაგინებენ, რა დაუ-
შავე?

ლალო. შიტომაც გვინდა აქაურობას გან-
გარიდოთ, თქვენ სხვა ცხოვრების ღირსი ხართ.
ბატონო ნიკო.

ნიკო. არა, გვიანია, აქაურობას ვერ მოვ-
შორდები. მწუხილი ჩემი ცხოვრება ქვარცმია.
მე არ ვნანობ. ასე ჩაცმულს რომ მიგდავთ,
ამ სამოსელში ნიკო ფიროსმანი. მხატვარი.
ამ მელქანეხშიც ბევრი ჩემი მტანსველია. სუ-
რათში ნატენ პურსა და ჯამ კერძს მაიღებენ.
მაგრამ მათ შორის გულჩვეული ადამიანებიც
არიან, მემხარებიან. ხელს მიმართავენ. აქ ეს
სურათები აქ დავხატე ბეგოს შემწეობით.
აქ რუმბეზისგან ღვინის სუნი დავა. ცოცხალ
თარში მტკვრიდან უბერავს. მაინც ვძლებ? რა-
ტომ? მწამს ჩემი მხატვრობა და იმიტომ.
ტარახად ნუ ჩამომართმევთ, ნიკომ თვისი
ხელსაფლება იცის. ბევრ თქვენგანს ვიცნობ. მათ
ვეწიხვდები, დამიწინაბ.

დავითი. უციცხა და უჯანსაღი რა გამო-
ლევს. ბატონო ნიკო. კუჭმარტი ხელოვანს
ბევრი მტერი ჰყავს.

ნიკო. ეგეც ციკო, მე სხვა რამ მაწუხებს.
მათთვის ხომ ცუდი არაფერი გამოიკეთებია; მე
ისეთივე მხატვარი ვარ, როგორც ისინი
არიან. მე ჩემებურად ვხატავ. დე სხვებმა გა-
იცინონ ჩემს ნამუშევრებზე, თუ ეს მათ გა-
ართობთ. მე ჩემი გზით მივდივარ.

ლალო. ეგეც გვეხმის. ბატონო ნიკო, მი-
ტომაც გვინდა თქვენთან მტეგობრობა.

ნიკო. ჩემს კონტებს უყურებთ. ასეთად მათ
გამხადეს. ისინი ახეთები არიან. მსუქნები, მამ-
ღრები, ქარგად ჩაცმულები არიან. მათ აქვთ
სახლი და მკანი. მე ყოველთვის ვაძვებობ-
დი თქვენს შორის. მხატვართა შორის ცხოვ-
რებაზე. მინდოდა შუა ქალაქში ერთი საერ-
თო სახლი გექონოდა, დიდი სამოქმედო გვეყუ-
და. ჩი ბევრეა და ხელსაფლებაზე გველაპარაკ-
ებოდა. ეს არასოდეს არ მოხდებოდა. მე ამ წრი-
დან ვერასოდეს გამოვალ. აქ ცხოვრებია. კე-
თილიც და ბორბოც, ავიც და კარგაც, მდი-
დარიც და ღარიბიც, ხელსაფრიც და უბედუ-
რიც. და ყველაფერი ეს ერთობად მიყვარს.

ლალო. ჩვენ გვეხმის უკვენი. ბატონო ნი-
კო. შიტომაც ხატავთ ამ კონტრასტულ სურათებს
„შეწილი მილიონერი“, „თეთრი ძროხა“, „შე-
ვი ხარი“, „არწივი და კურდღელი“.

ნიკო, ცხოვრება კონტრასტია, ყველაფერს
ორი მხარე აქვს. ერთილიც და ბორბოც. მე
ცხოვრებას არ ვღალატობ. მაგრამ ბორბოსაც
ერთილი თვლით ვაშოვსაზავ. მინდა ყველა
ისეთი იყოს, როგორცადაც მე ვხედავ, უფრო
ერთილი, უფრო მშვენიერი. მე მსახული არა
ვარ აღმამანებისა, მიუხედავად იმისა იმათ
ხევრი ტანჯვა მომავლენს, მე მიმტყველებლი ვარ.
ხელნიერი სხვისი უბედურებისთვის) ურუხ.
ეს ჩემი ჩამოდენივე სურათიც ამას ლამაზა-
კობს. ვიცოვარ, ასე რად ვხატავ მუშაშაზზე ან
მუჟაუზე. თვითონ ვაკეთებ ფუნჯებისაც და სა-
ლუბავებისაც. ასე უკეთ გამოშდის ის, რაც მინ-
და, თანე მოგახერხებ ამდენი ლამაზაკით.
უხედობა სიბერემ იცის.

ლადომ, ჩერ რა დროს თქვენი სიბერეა,
ბატონო ნიკო, რამდენისა ბრძანდებით.

ნიკო, განა წლები გამოხატავენ კაცის
ასაკს? საუკუნის ხნისა ვიქნები.

ლავინი, ბატონო ნიკო, მინდა გაგიხედოთ,
ჩემი პორტრეტი დაბატოთ, იმდენს ფულს გა-
დავიხდით, რამდენსაც მოისურვებო.

ნიკო, არც ერთ კამიკს არ გამოგართმევთ,
განა მეგობარ მხატვარს ფულს ართმევენ?

ლავინი, მაშ დამხატვათ?

ნიკო, ცოტა გამოვკამრთელდე, მოვლონიერ-
დე. მაშინ მექნება ხელნიერება დუხატო და-
ვითი.

ლავინი, ხომ არ გეწყინებათ ხეგოს ვთხო-
ვო მომუადოს თქვენი სურათები.

ნიკო, ხეგოს სხვას დავუხატავ, გაუხარდება
კიდევაც სურათების გაუღდა, ფულს მოიგებს.
იცოდეთ არ გაგიშვებთ, ასე ნუ მიუტრებთ. ნი-
კო ფიროსმანი პურმარილიანი კაცია. ნუ მი-
მატოვებთ! არ წახვიდეთ მეგობრებო, ხელოვ-
ნების აღამაშებთან მინდა უოფნა.

ბიმკო, ხეგო გენაცვალოს, შენ მგონი მარ-
თლაც გამდიდრდი, ნიკალა.

ნიკო, ნიკო დღეს ყველა მილიონერზე მდი-
დარია. უქიფობთ, ძმებო, ყველას გაბატონებთ,
ვინც აქ ბრძანდებით.

- ნიკალას გაუშარჯოს!
- ჩვენთან მობრძანდი, ნიკალა!
- ჩვენი ნიკალა გამდიდრებულია.
- გული როდის აკლდა, ფული უქირდა,
იცოდეთ, ნიკალა!

(სუფრები სუფრებს მიუდგეს ხეგოს დუქანი-
ში შეეტლევებმა, წვირილუკრებმა, მეზობლებმა
მიიტნებმა, მეპურეებმა და მოხელეებმა. შე-
ერთებული სუფრა დამშვენდა კუპრივით შა-
ვი ლინით სავსე დოქებით, შოთი პურებით,
მწვანილ-ბოლოკით, მტკეარში დაქერილი
ცოცხალი. დატრიალდა შოოს არღანი, გახურ-
და დოლი, ზურნებს ჩაბერეს მეზურნეებმა, ასე
ბედნიერი და მოლხენილი არასოდეს ყოფილა
ხეგოს დუქანი).

ნიკო, ხედისწერის წიგნი ერთი დღე
ყველას გვიწერია, ძმებო. ეს ჩემი დღეა. ამ
დღეს მთელი ცხოვრება უდღის კაცი და როცა
დადებდა, უნდა ღმერთს მაღლობა მეწერიოს
ქვეყნად გაჩენისათვის. არც ისე საწყალი
ღარაბია ნიკო ფიროსმანი, როგორცაც მიუ-
ტრებთ, არც ავადმყოფობა მქაბნის, ჩანი მომ-
დევს. დღეს მინდა ყველანი მიუვარდეთ, ყვე-
ლას მოგაფეროთ. უპირველეს ყოვლისა ეს
ჩემი ხელოვანი ძმები დამილოცოთ. გაამოთ და
გადღებდეთლი დააბრუნე, შოო გე წუთისო-
ფილივით მბრუნავი არღანი, ჩაბერეთ ზურნებს
მეზურნეებო! გაახურეთ დოლი ცივ წამთარ-
ში უხახუკარო ფიროსმანი ცოცხალია, ფიროს-
მანი ქიფობს, ყველას გადღებდეთლი, ერთი
ჩვენებური ბაღდადური! მე, ლადომ და და-
ვითმა უნდა ვიცეკვო!

(ბეგოს დუქანი ლხინში იძირება. მერე ერთ-
ბაზად ბნელდება, როცა გათენდება, ფიროს-
მანი ისევ მარტოა, ყველანი წისულან. ნიკო
თავის თირაფს უუტრებს).

ნიკო ფიროსმანის ბოლო დღე
ნიკო, არჩილ მაისურაძე, ილია მგალობლიშ-
ვილი და ნიკოს ქვეყანა

არჩილი, ეს ისეთი ვინმე იყო, თავის გულ-
თან ძნელად მიგოშვებდა, ადვილად ვერ დაიძ-
მაკაცებდი, ხელის გამართვას განიზრახავდი და
იქნეულად შემოგხედავდა. ამჟამ იყო, ჩამო-
ხეულ-ჩამოძოძილი, დათაკილებული. თით-
ქოს აღამაშზე გული გასტეხიდა, ხიკეთისა არა
სჯაროდა, ადრე ვიცნობდი, ან ოთხი წლის
წინ, როცა მაღაკენზე ამ ხმლების ოპიქური
ვიყავი, ნიკალა იქვე მბლმობლად ახაშიდის დუ-
ქანში მხატვრობდა. ბოლო ხანებში ხადაც შევ-
ხვდებოდი, ნახვამი იყო, თვალბამღვრეული,
ხელები უჯანკალებდა, ძველ წაცნობებსაც ძნე-
ლად ცნობდა, იმ დღეს სარდაფში ჩავედი შემ-
თხვევით, ნესტიან ჩაბნელებულ იატაკზე იწვა-
ბნელში გადავწყუდი მწოლარეს, შეცრითი, ვერ
ვიცანი და შევძახე, მანდ რომელი ხარ?

ნიკო, ნიკო ვარ, შენ ვინა ხარ?
არჩილი, არჩილი ვარ, მაისურაძე, ვერა
მხედავ? ვერ მიცანი, ნიკო?

ნიკო, თვალბეში ბინდი მიდგას, ცუდათა
ვარ, სამი დღეა აქა ვწევარ, გარეთ ვერ გა-
მოსვლდვარ.

არჩილი, მერე რა ვუყოთ, კაცი ავით არ
გამხდარა? ცოტა კარს გამოვადებ, ხინათღერ
შემოვიდეს.

ნიკო, ბოლომდე ნუ გააღებ, ტანში მამტვ-
რებს, მცია.

არჩილი, მუჟალიც ჩაჭკრობია, ნახშირი თუ
გაქვს, აგინთებ.

ნიკო, ჩემი ბუხარი ჩაქრა, დააწვიმა, დაა-
თოვა და ჩაქრა.

არჩილი, ცეცხლის დანთებას რა უნდა, შე
კაცო, გათბები, ოფლი მოგივა და გამოკეთდები.

ნიკო. დრო მოვიდა, მართო ვშობილდარ, მართო მოვკვდები.

არჩილი, რა დროს სიკვდილია, გული გაიმარე, ნიკო. ახლავე წავალ, ეტლს მოვიყვან.

ნიკო. ჩემი ეტლი მოვიდა, საიქიოს ზანჯა-ლაკებიაიანი ცხენებით.

არჩილი, კარგი თუ ღმერთი გწამს, ავად ვინ არ გამხდარა.

ნიკო, ეს სარდაფი ჩემი სამარეა, თურმე შეიძლება კაცი საკუთარ საფლავშიც ცხოვრობდეს ცოტა ხანს.

არჩილი, რა გული გაგტბია, შე კაი კაცი, კაცნი არა ვართ, გიშველით.

ნიკო, კიკა წყალი მომარდემ, თუ კაცი ხარ, უფლი გამიხმა, სიციხით ვიწვი.

არჩილი, დოქიც ამოშრა. კიქასაც ვერსად ვხედავ.

ნიკო, თან მცოცხა, თან მახურებს. ჩემი თეთრი დათვი რომ იყოს, გვერდით მომიწვე-ბოდა და გამათბობდა.

არჩილი, რა სთქვი?

ნიკო, არაფერი, როცა ვინადებით, ხელები დამუკულო ცვაქვს. აქაო და ქვეშნიერება მუჭში მინდა მკონდესო. ვკვდებით და ხელები გაშლილი გვაქვს, თან არაფერი მიმაქვსო. არაფერი მომიტანია, არაფერი მიმაქვს.

არჩილი, თოვლი მოდის, შეეტლებები არ ჩანან, ვინმე მაინც გამოშყვება.

ნიკო, სიჭედილმა უფლა ეტლს გაასწრო, ძნელია, თითქოს უფსკრულის პირას ვწევარ და ჩემი ხელი არავის უჭირავს თავის ხელში, რომ წამით შეშავავს, ნუ გაირჩები, ძმობილო, ფიროსმანი კვდება.

არჩილი, მყალიც გამოვადვიძე, ნახშირს ოქროს ფასი ადევს, ილია, ილია!

ნიკო, ვის ეძახი?

არჩილი, ილია, მგალობლიშვილი, ეტლით ჩაიარა.

ნიკო, პური ბევრჭერ გვიჰამია ერთად, 30-მასხოვრები.

არჩილი, ჩამოვიღის, სად დაიქარგება ცარიელი ეტლით.

ნიკო, ჩემი აქლემი მოვიდა კართან, დაიჩოქა, მაგას წყალი ექნება კუწში. არ დაიშურებს.

არჩილი, რა თქვი, ნიკო?

ნიკო, არაფერი, აგერ ჩემი ფურირემიტ, ჩიქანი გატენილი აქვს რძით.

არჩილი, ემ, შე საცოდავო, ვის ხედავ, ნიკო.

ნიკო, ვხედავ, მე მულამ ვხედავდი იმას, რასაც სხვები ვერ ხედავდნენ.

არჩილი, წავედი, ნიკო, ეტლს ვიშოვი და მოგზარუნდები. ღმერთი შემეწყეა.

ნიკო, კარს ნუ გაიხურავ, სიხნელის მემონია, მგონი დავბრმავდი.

არჩილი, ცოტა დათბა, ნუ გეშინია, მალე მოგზარუნდები.

ნიკო, ოღონდ მართო ნუ მოვკვდები. (არჩილი მიდის)

მორო, მართო კვდები, ნიკო. არავის ვხვებარ ამოდენა ქალაქში.

ნიკო, მაისურაძე ხომ მოვიდა, ენცე ხომ კაცია.

მორო, ამ სახლების ოპიუნია, სარდაფში შეჭობვევით შემოიხება.

ნიკო, ეტლს მოიყვანს, არამიანცში წამიყვანს ექიპებთან.

მორო, რა ხანია შეეტლებს დასდევს, ვერავის მოურჩიდა, ისეთი დროა, უკვლავს თავისი თავი უჭირს.

ნიკო, შეიტუბონ და რაც თბილისში შეეტლებია, აქ მოვლენ.

მორო, კვდები და აღამიანის ისევ გჭირა, ნიკო.

ნიკო, მჭერა.

მორო, ნეტარ არიან მორწმუნენი.

ნიკო, ხმა წამერთვა, მე იმათ ვეძახი, მე ისინი მიყვარს.

მორო, იმათ ერთმანეთისაც აღარ ესმით, ნიკო.

მულამ ასე იყო და მაინც არ გჭეროდა.

ნიკო, მე მშვიდად მოვკვდები, არავისი ცოდვა არ მაღევს.

მორო, მაგას ნუ იტყვი, უცოდველად არავინ გადახულა ამ ქვეუნოდა.

ნიკო, იმათი ნახიჩების ხმა მესმის, ისინი მოვიდნენ, ისინი მოვიდნენ... მანდ რომელი ხარ?

მეშეწმე, მე ვარ ნიკო, აქო ვარ, მეეზოვე.

ნიკო, აქამდე სად იყავი, აქო?

მეშეწმე, უბ, ბარემ ადრეც უნდა მენახე, მგარამ გადამიწყდა ვიღაცე, აღარ მომდევს, ილაჩი ჩადამიწყდა, ვიღაცეები, ნიკო, მუხლები აღარ მიჭრის.

ნიკო, მეც მიმტყუნეს ფეხებმა, ამდენი მატარეს ქვეყანაზე და ბოლოს მიმტყუნეს, მანდ ძველი ფარდაგია, წამახურე აქო, იქნებ გამოთბეს ფეხები.

მეშეწმე, ემ, საწყალო ნიკალა, ვისაც ჩემი ახალგაზრდობა არ უნახავს, ნურც ჩემი სიბერე ენახოსო. რას იზამ, კაცნი ვართ, სიკვდილის შვილები.

ნიკო, ახლოს ნუ მოხვალ, მგონი ისპანკა მჭირს, არ გადაადვდოს, შენი ცოდვა არ გაშუვებს, აქო.

მეშეწმე, ემ, ჩანდახას ჩემი თავი, ომი და დავიდარაბა არ კმაროდა, ახლა ისპანკა დაგვერია, ცოტა გამოვვვი აქაურობას.

ნიკო, ნუ გაირჩები, აქო, სული მეხუთება, მგონი ვთავდები.

მეშეწმე, იმედი რად გადიწურე, ნიკო, კაცნი იმედით ვცხოვრობთ.

ნიკო, იმედი? ჩემთან ერთად კვდება, იმ სანათივით, ნავთარ გამოილია და ქრება, ეს რა ხმები მოდის გარედან?



მემაწვამ, მგონი შენ გაითხოვდი, ნიკო. მთელი ეზო აივს ხალხით.

ნიკო, მოიპატრუე, აჰო, ჩემს სამყოფელში, ძალა შეიღებ, იქნებ ვეღარ მოახწროს ჩემი ნახვა. შენმომეშველე, აჰო, ფეხზე დადგე, ლოკინში არ მინდა სიკვდილი.

მემაწვამ, ახლა უკეთ ხარ, გამხნედი, ნიკო, (და ნიკოს სამყოფელში სიბნელის შავ ფონზე თითქოს კედლებიდან გამოვიდნენ მეძავე ქალი, წითელპერანგა მეთევზე ვანუა, კლანტაროების ოჯახური კომპანია, მრავალშვილიანი ქალი, უშვილო მილიონერი ბადალა-შელი, მინა მეტებელი, აქირი ქოლგით ხელში, შეშის გამყიდველი ბიჭი, პატარა ბიჭი ხელში აყვანილი ბატონით, ამით იქით თითქოს ზღვა ხალხი დგას ეზოში).

მემაწვამ, მიცანი, ნიკო, გახსოვარ?

ნიკო, მუდამ მახსოვდი, შენი ზედი მაფიქრებდა.

მემაწვამ, იმ დღის აქეთ დღემელი ვარდო შაიდავში არავის უნახავს, ერთ ვაშლიწვარდელ კაცზე გავთხოვდი, შვილები გავაჩინე, ვირქობი და ვცხოვრობ, ეს თეთრი ვარდი შენი ნაჩუქარია, ამ ვარდით არ დამხატე? მოგიტანე ნიკო, ვიცო თეთრი ვარდები გიყვარს.

ნიკო, მადლობელი ვარ.

მემაწვამ, ამ წითელ პერანგში როგორღა დამიფეხვებდი, ნიკო, რა ხანა შენთან მოხვალის ვაირობე, ამ დღითი აღბაღზე ეს ორბაღული დავიჭირე და მოგართვი.

ნიკო, რად წუხდებოდდი, წყალიც არ გადაძლის უღელი.

მანუა, რაც უნდა იყოს მტკვრისა, ნიკო, თევზი მოგონდება.

ნიკო, ცეცხლიც არ მინთია, მაყალი ჩამიქრა.

შეშის ბამბინდემლი ბიჭი, შეშა მოგიტანე, ძია ნიკო, მთელი საბაღე ავიღე ჩემს სახედარს.

ნიკო, წამთარი გაგრძელდა, შეშა ძვირობს, რად გაიხარე.

ბამბინ, ახა, თუ მიცანი, ნიკო.

ნიკო, თვალს დამაკლდა, მაგრამ შენ მიანც ცხრობ, აქირი ხარ.

ბამბინ, ვირი მომიკვდა, აქამდე მატარა მთელ ქალაქში და ხოლოს მომიკვდა, ახლა ფეხით დავდივარ მთელ თბილისში ავადმყოფეთთან, რევატიზმიც მტანჯავს და ადრე ვიღლები, შენთან მიტომ დამიკვიანდა მოხვლა.

ნიკო, ჯვიან მოხვდი, ვეღარ მიშველი, მაინც მადლობელი ვარ.

ბამბინ, წამალს მოგცემ, ტკივილებს შეგომსუბუქებს.

(სამი მოქვიფე მამაკაცი)

I მამბამბინ, მახისი წამალი ჩვენ ვიცით, პურმარტილი დავიძველდა, ნიკო.

II მამბამბინ, უშენოდ პური ვერ გავციტებხა, მთელ თბილისში გეძებთ.

III მამბამბინ, კიკა წითელი ღვინო, მიწის

სისხლია შენი წამალი, ნიკო, ამ ზედალით მოგარტოთ.

ნიკო, კიკა წითელი ღვინო მართლაც მომამაგრებდა, ფეხზე ძლივს ვდგავარ, შენც მოხვედი, კვირვო?

ბალი, წვირღვივებს ვერ ახუფავდი, ნიკო, არ დამძარბო, არ მიწყინო, შენი კირიმე, ეს ერთი ქილა რძე, და ერთი ქილა მარწონი მოგართვი, ჩემს ოხლებს გადავარჩინე, წამალად დაგედოს, ნიკო.

ნიკო, შენც მიადრე, უშვილძირო მილიონერი? ისეუ საათზე იხედები, მუდამ ასე გეჩქარებოდა, ჩემთვის მაინც შოიციადე?

მილიონერი, მოვედი, ნიკო, ჩემს კინიანთან ერთად გეახელ, ვერაფერი სამყოფელი გქონია, ნიკო.

ნიკო, ფიქრისთვის კმარა, აქ მთელი ქვეყნის ფიქრი ეტევა, სამწავროდ გაცვია, საით გაგეწვივია?

მილიონერი, არფული დროა, ნიკო, კარჩხში მივდივარ, ერთადერთი ძმა იქა მუჯს, იქ მინდა დავლიო ჩემი ცხოვრების დღეი, უკან არაფერი მჩრებმა.

ნიკო, იმოდენა სახლარს რას უშვრები სოლოლაკში? ცარიელს ტოვებ?

მილიონერი, იმითმაც მოვედი შენთან, ნიკო, ქვეყანა პატროხან კაცად გვიწოვს, ნათქვამია, მოხარებული მგელა შეინახო, ჩემს სახლს გიტოვებ, ვიცო, ნამუსხანად უპატრონებ და დამხვედრებ, თუ მოუფლი, შენ იცი და შენმა კაცობამ.

ნიკო, არა მჭირდება, ამბროს, ვერ გამოგადგები, ესეც შეუფა, რახაც უუფრებ, შერე კიდეც ოთხი ფიცრის შევრას რა უნდა? შენ გახანხნდი, შეტბელო, აკი გაწყვიინე, მამატო?

მემაწვამ, შენ უნდა მამატო, ნიკო, იმ დღიდან კაცისთვის ტყვია არ მისვრია, იარაღი მტკვარში გადავყარე, ზედაც კინერზე რა მკიდა? სიონში დავიფიცე, კაცის კვლავზე ხელი ავიღე, ახლა ნამუსხანი პურმარტილი მოვედი შენთან.

ნიკო, მამ ამ კაცსაც შეურტიდი, მილიონერს? მემაწვამ, მაჭახ და უწვლახ სრული გავაქვს, ხანამ ვართ ერთმანეთი უნდა გვიყვარდებ?

ნიკო, შენც ამით მოუვი, ნათლიმამ?

დინიტობ, რა მექნა, სიხარება არ მომახვენა, მთელ თბილისში გეძებდი, ვფიქრობდი, ასე იციან დაკარგვა, იქნებ სადმე გამოჩნდებ მეთქი, მეც კაცი ვარ, ნიკო, ჩიგარი მეწყლოა შენს გახანხნებაზე, იმედო გადამიწყდა შენი ნახვის, პარაკლისიც გადაგონადე სიონში, რამდენჯერ შენ სახელზე ხანთელი დამინთია, სული მიანც ვერ დავიმშვიდე ვინ გაქცევია თავის თავს, მე გავცეპოდი, ახა, ძმამ, შენი ალალი წილი, დემრთმა მოგამბაროს სიკეთეში, ოღონდ მე გამახთავიუფლდე, დავიტანე კაცი, არ გეცოდები?

ნიკო. ამას იქით არაფერი შვირდება. დი-
მიტრა.

მარბარიტა. ნუთუ ველარც მიცანი, ნიკო,
ახე გამოშვალა პარიზმა? სიშორეს დავიწყება
სცოდნია, ნიკო. გავსუქდი, ჰალარა თმას ვი-
ღებავ, ნაოკებს ვმალავ, მაინც რაგორ შე-
ვიცვალე? ნიკო.

ნიკო. მე ამ სიშორიდანაც გხედავდი უკ-
ველ დღე, უკველწამიერ, სიშორისც და ცხად-
შისც. მარგარიტა.

მარბარიტა. იქნებ ჩემი ხმაც გესმის შორი-
დან, ნიკო, რად დრო გადის, უფრო მიყვარხარ,
(მიუბნლვდება, მუბლზე კოცნის).

ეს ცხოვრება მაცდური ფუჭი და მატუარა.
დღეს ვცოცხლობთ და აღარ ვიცით ხვალ
ვიქნებით, თუ არა.

ჩუპარა, თორემ მოხშირდება შენ სახეზე ღარები,
ვინც მოვიდა, ყველა წავა, მდიდარი თუ ღარიბი".
სოლიტო. ძია, ნიკო, ეს ბატკანი მოგიუ-
ვანე, შენი წაჩუქარია.

ნიკო. რქებზე ხანთლები აუთე, შვილო,
წინ გამიძღვება სულეთში.

(არჩილ მისსურაძე და ილია მამულიაშვილი
გამოჩნდნენ)

არჩილი. ფეხზე ამდგარხარ, ნიკო, აგერ
ეტლიც მოგიუვანე.

ნიკო. ჩემი ეტლი რა ხანია მოვიდა, კიჩქარ-
თან მიცდის.

არჩილი. ილია თუ იცანი, მგალობლიშვილი,
ხარფუხელი შეეძლე?

ნიკო. მე ახლა ყველას ვცნობ, ვინც და-
ვიწყებული მყავდა, იმათაც.

არჩილი. ვიჩქაროთ ნიკო, ამდენი დროც
არა გვაქვს მე და ამ კაცს. იქნებ მიხეილოვს-
კის ხაავადმყოფოში ქობდეს, ილია?

ილია. მოვუჩქაროთ, თუ თოვლი ხლომად
დასდო, (გახვლა გაგვიჩნდებდა, ამ ვერანა
ცხენებს ნაღები უსურდებოთ ქვაფეხიღუ-
აბა, დაგვეურდენი, ნიკო.

ნიკო. არც ისე წავშხმადარგარ, ხიარული ვერ
შევიძლო.

არჩილი. რად თაკილობ, თუ ერთმანეთს
მხარი არ მივაშფეღეთ გაჭირვებუში, ეს ვე-
ყნა ყველას ფეხქვეშ მოგვიგდებს. წავედით.
ნიკო. ერთმანეთს
გარეგნული
განწყობისა

ნიკო. მთელი ცხოვრება მაგას გავიძახოდი.
არავინ გამიგონა, რად მაჩქარებ, ვერა ხედავთ.
სტუმრები მყვანან?

ილია. რაო, რას ამბობს?
არჩილი, ხადაური სტუმრები, ნიკო, აქ
არავის ვხედავ.

ნიკო. მე ვხედავ, მე ვხედავდი იმას, რა-
ხაც სხვები ვერ ხედავდნენ.

ძმარო. შენი უხედურებაც ეს იყო, ნიკო,
მუდამ იმას ხედავდი, რასაც სხვები ვერ ხედა-
ვდნენ.

ნიკო. იქნებ ეს იყო ჩემი ხედნიერება?
ბრმა განა მარტო ის არი, ვინაც თვალში ხი-
ნათლი დოაკლდება.

ძმარო. ისევ შენსაზე დგახარ, ახე იუყს.
მარტო მოხვედი, მარტო მიიხარ.

ნიკო. რატომ მარტო, ამით ვერა ხედავ?
შვილო, სოლიკო, ამ ბატკანს რქებზე ხანთლები
დაუთეთ და წინ გამიძებნი, სულეთში ნათლით
უნდა შევიდეს ნიკო ფიროსმანისშვილი.

არჩილი. წავიდეთ, ნიკო, ღმერთი იუყს
შენი შემწე.

ილია. ხომ არაფერი გვჩვენა, არჩილ?

ნიკო. რაც მოვიტანე, ის მიმაქვს, ბარი
ბარხა ვართ მე და ეს წუთისმყვლი, სულ
ეს იყო, სხვა არაფერი.

არჩილი. აბა, ნიკო, ვიაროთ, გაგუვებს მწყა-
ლობელი ანგელოზი.

ნიკო. მშვიდობა დამიტოვებია, კეთილ ხალხს
გაუმარჯოს!

(პირქვარს გაღიწერს, მიღის, რქებზე ხანთ-
ლებდანთებული ბატკანი წინ მიუძღვება ისმის
ეტლი შებმული ცხენების ზანზალაკების ელა-
რუნი. მერე ზანზალაკების ხმა ზარების რეკაში
გადადის და ისევ ფიროსმანის სურათებით ივ-
სება სცენა)

ძმარო. წავიდა და თავიხი საიდუმლოც თან
წაიღო. მაინც ვინ იყო ეს კაცი?

დასასრული

26 ივნისს საქართველოს მუსიკალურ საზოგადოებაში შეიკრიბა ჯაქარია ფალიაშვილის სახელობის პრემიების მიზნად კომპოზიტორი, რომელიც გაერთიანებულნი არიან ქართული კულტურის ცნობილი მოღვაწეები. მათ პირადად აქვთ დაწესებული საპატიო და მნიშვნელოვანი პრემიის ახალი ლაურეატები.

ამჯერად ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემია მიენიჭათ ჩვენს გამოჩენილ მუსიკოსებს — ელისო ვირსალაძეს, პაატა ბურჭულაძეს, რევაზ ლაღიძეს (გარდაცვალებული შემდეგ), გორის მუსიკალური სასწავლებლის გოგონათა გუნდსა და მის ხელმძღვანელს შალვა მოსიძეს.

მწელია ამათვე უფრო დიდიხელი კანდიდატების დასახელება, ეს შესანიშნავი სახელები ცხადყოფენ თუ რა მდიდარი და მრავალფეროვანია ჩვენი მუსიკალური კულტურა, რა დიდი და მასშტაბური მოღვაწეები აქვს შას. საქართველო სწორედ ამ დიდებული მუსიკოსების წყალობით თვალს უსწორებს მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების მწვერვალებს.

ცხადია, ბევრი რამ შეიძლება ითქვას თვითრეალ მოგახსენებზე, მაგრამ ვიდრე აღწერილად მათ დასახელებას, შკიბიველის ყურადღებას შევაჩერებთ თვით ამ პრემიაზე, მის ისტორიასა და დანიშნულებასზე.

ესაა კრეშმარტად ეროვნული პრემია, რომელიც დააარსა საქართველოს მუსიკალურმა საზოგადოებამ ქართული კლასიკური მუსიკის დიდი ფუძემდებლის ჯაქარია ფალიაშვილის დაბადებიდან 106 წლისთავის აღსანიშნავად. პირველი პრემიები 1972 წელს გაიცა.

ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემია ენიჭებათ რა წელიწადში ერთხელ ქართველ კომპოზიტორებს, სხვადასხვა პროფილის მუსიკოს-შემსრულებლებს (მომღერლები, დირიჟორები, ინსტრუმენტალისტები), შემოქმედებით კოლექტივებსა და მუსიკისმკვლევებს ნაყოფიერი მოღვაწეობისა თუ საუკეთესო ნაშრომებისათვის.

ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატებს შორის არიან პირველი სიდიდის ვარსკვლავები, საქვეყნოდ ცნობილი მუსიკოსები — მარინე იაშვილი, ლიანა ისაკიძე, მავკალა ქახაშვილი, ცისანა ტატიშვილი, ზურაბ სოტყილაძე, მამულეტ გონაშვილი, საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური კვარტეტი და ა. შ.

გული სიამაყით გვეხება, როცა ეცნობი ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატებს. მართლაც რომ ამოუწურავია ქართული ხალხის მუსიკალური პოტენციალი, რომელიც უზრუნველყოფს მუსიკალური ბრწყინვალე ტრადიციის განუმეორებელ შემოქმე-

დებით ინდივიდუალობებს.

დღეს, ეს სია უფრო მეტად გაამდიდრეს და გააღამაზეს ახალმა ლაურეატებმა. შეგახსენებთ იმასაც, რომ წელს აგვისტოში 120 წელი სრულდება ჯაქარია ფალიაშვილის დაბადებიდან. ამდენად, წმინდადღი პრემია განსაკუთრებულია, საიუბილეოსად

ელისო ვირსალაძეს — ამ დიდ პიანისტ-მთარგმნებსა და პიანისტ-მოღვაწეს ჯაქარია ფალიაშვილის პრემია მიენიჭა თელავის კამერული მუსიკის სემინარ-ფესტივალის „ქება ვაჩიხას“ დაარსების გამო, ფესტივალისა, რომელიც წლიდან წლამდე პაუზებს საერთაშორისო რეზონანსს. მუსიკალურმა საზოგადოებამ კარგად იცის, თუ რა დიდ განმანათლებლურ ამოცანებს იძახავს მიზნად ეს შესანიშნავი მუსიკალური ზემო. საიდანაც გამოსვლის ქალბატონი ელისოს პატრიოტული გუნდის და მძალდი ინტერკულტური მრწამსიც!

პაატა ბურჭულაძეს ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემია მიენიჭა მსოფლიო საოპერო სცენებსა და საკონცერტო ცენტრებზე მოპოვებული უბრწყინვალესი გამარჯვებისათვის. რაც ძალზე საამაუო ფაქტია და რასაც დიდი სახელი მოაქვს ჩვენი ქვეყნისათვის, პ. ბურჭულაძე განეკუთვნება უნიკალური ფენომენალური მუსიკოსების რიგს, რომელთა ნე-

ლოვნება გადის ღვთაებრივის, ზებუნებრივის რანგში. პრემიების წინიჭების დროს გათვალისწინებული იქნა ქართველი ხალხის საკეთილდღეოდ მიმართული კემშარიტად პატრიოტული საქველმოქმედო მოგზაურობა, რომელსაც პაატა ბურჭულაძე ეწევა სამშობლოშიც და საზღვარგარეთაც.

ქართველი ხალხის საუკრულ კომპოზიტორს რევაზ ლალიძეს ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემია მიენიჭა გარდაცვალების შემდეგ ივლისში 70 წელი შესრულდება რევაზ ლალიძის დაბადებიდან. ამდენად ეს პრემია ამ საიუბილეო თარიღსაც უკავშირდება, რათქმა უნდა, არსებობს უფრო ღრმა მიზეზებიც. რ. ლალიძე ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებითი გზის მის მიერ შექმნილი ტრადიციების გამგრძელებელია. „ახესალომი“ იყო ბატონი რეზოს საფიცარი, ხალოცავი ბატი, რ. ლალიძის მარად ცოცხალი მუსიკა მუდამ მხარში ედგა ქართველ ხალხს და აღვივებდა მასში

პატრიოტულ გრძობებს, მალაღწეობრივ მისწრაფებებს, 10 წელია რაც ბატონი რეზო ჩვენს შორის აღაპ არის, მისი ღრმადეროვნული მუსიკა კი სულ უფრო მეტად ავსებს, აგანსადებს. აკეთილშობილებს ჩვენი ცხოვრების სივრცეს. შემთხვევითი არაა, რომ ეროვნულ მოძრაობაში ჩაბმულმა ქართველმა ერმა სწორედ რევაზ ლალიძის მუსიკით გამოხატა თავისი მიზანწრაფვა.

გორის მუსიკალური სახელებლის გოგონათა გუნდსა და მის ხელმძღვანელს ბატონ შალვა მოსიძეს ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემია მიენიჭა ბოლო დროს საქონცერტო მოღვაწეობისათვის. იმ დღი წვლილსათვის. რომელიც ამ შესანიშნავ კოლექტივს მიუძღვის გორის ეროვნული საგუნდო მუსიკის განვითარების საქმეში. ესაა რაფინირებული ანხამბლი, რომელსაც აქვს თავისი სტილი, თავისი ბგერწერა. მის შემოქმედებაში მთავარი ადგილი ეთმობა ქართულ ხა-

გუნდო მუსიკას და ამაშია მისი ძალა. გორის მუსიკალური სახელებლის გოგონათა გუნდმა მალაღწეობრივად შეაბერა, ახალი ფერებით აამეტყველა სხვადასხვა თაობის ქართველ კომპოზიტორთა გუნდები. მისივე მთავარნებით შეიქმნა არა ერთი ფრიად საინტერესო ნაწარმოები. — როგორც ცალსახა გუნდები, ისე საგუნდო ციკლები, ამ კოლექტივის შემოქმედება წარმოადგენს მისი ხელმძღვანელის ბატონ შალვა მოსიძის მალაღწეობისათვისა და ნატიფი სულის ხარკეს.

შალვა მოსიძე პირველი ქართველი ქორმეისტერია, რომელსაც მიენიჭა ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის პრემია!

ეთრნალ „ხელოვნების“ რედაქცია ულოცავს გამოჩენილ ქართველ მუსიკოსებს! ამ მალაღწეობის და უსურვებს მათ შემდგომ წარმატებებს ეროვნული მუსიკალური კულტურის აღმავლობის რთულ გზაზე.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ГРУЗИЯ

Парнаоз Котетишвили

ЭСТЕТИКА ВАЖА-ПШАВЕЛА

Автор статьи, профессор П. Котетишвили размышляет об основополагающих эстетических воззрениях великого грузинского поэта Важа-Пшавела (стр. 2).

Ян Свечинский

ГРАБИТЕЛИ КУЛЬТУРЫ И
ФАЛЬСИФИКАТОРЫ ИСКУССТВА

«Кто бы подумал, что история искусства и криминалистика — оказываются находяться в счастливом браке», — считает известный польский искусствовед Я. Свечинский. Предлагаем первую главу его увлекательной книги (стр. 12).

Паата Иакашвили

ГРУЗИНСКИЙ
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

Продолжение исследования П. Иакашвили о развитии исторического кинематографа в Грузии (нач. № 4, 5). В данной части автор анализирует фильмы 50-х годов (стр. 19).

Олико Жгенти

НОВЕЛЛЫ
МИХАИЛА ДЖАВАХИШВИЛИ
НА ЭКРАНЕ

Автор рассматривает экранизации произведений классика грузинской литературы М. Джавахишвили, как единый процесс в грузинском кинематографе (стр. 31).

Михаил Каландаришвили

НАТУРАЛИЗМ
В ГРУЗИНСКОМ ТЕАТРЕ

Начинаем публикацию исследования театроведа М. Каландаришвили о процессах развития грузинской драматургии и сценического искусства в начале XX столетия (стр. 45).

ПОБЕЖДЕННЫЕ?

Отшельническая, полная экстравагантных пикантностей жизнь Марлона Брандо — звезды американского кино, вызывает недоумение у многих. Данная статья является попыткой объяснить причины подобной эволюции выдающегося актера (стр. 59).

Лела Аваллиани

ПО ПОВОДУ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
КОНЦЕПЦИИ СОВРЕМЕННЫХ
КУЛЬТОВЫХ СТРОЕНИИ

Автор статьи ставит своей целью теоретическое определение концептуальной основы современных культовых сооружений (стр. 65).

Гиви Орджоникидзе

ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ
КИНОМУЗЫКИ

Продолжение (нач. №№ 5, 6) обширного теоретического исследования известного музыковеда Г. Орджоникидзе о специфике музыки для кино и ее проблемах в грузинской действительности (стр. 68).

СПЕКТАКЛЬ
О КОВАРСТВЕ И ЛЮБВИ

Предлагаем рецензию театроведа, профессора Э. Гугушвили о постановке трагедии Ф. Шиллера «Коварство и любовь», осуществленной Темуром Чхеидзе в ЛБДТ им. Горького (стр. 84).

Паола Урушадзе

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТА»
В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ

Автор статьи, театровед П. Урушадзе дает обширную картину интерпретации пьесы У. Шекспира «Ромео и Джульета» в контексте развития художественной и философской мысли XX века (стр. 94).

Манана Ахметели

АРТИСТ И ПЕДАГОГ

Статья о творческой деятельности замечательной артистки республики, профессора Тбилисской Государственной консерватории, концертмейстера Ирины Сабашвили (стр. 107).

Лали Церцвадзе

ФРЕЙДИСТСКОЕ
ПОНИМАНИЕ МИФА

В статье предпринята серьезная попытка проследить развитие мысли выдающегося психоаналитика З. Фрейда о мифологии, религии и боге (стр. 111).

САМООТВЕРЖЕННЫЙ СЛУЖИТЕЛЬ
ГРУЗИНСКОЙ МУЗЫКИ

Письмо посвящено 70-летию известного грузинского музыковеда, Антона Цулукидзе, внесшего большой вклад в дело популяризации национальной музыки (стр. 123).

Марина Кення

КТИТОРНЫЙ ПОРТРЕТ В ЖИВОПИСИ
СИ ВЕРХНЕЙ СВАНЕТИИ

Автор анализирует особенности религиозной живописи одного из горных регионов Грузии — Верхней Сванетии, в частности изображения исторических лиц и церковных деятелей (стр. 128).

Ян Котт

ГРЕЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ
И АБСУРД

Статьи польского искусствоведа и мыслителя Я. Котта поражают живостью мысли и аргументированностью самых неординарных интерпретации мировой классики. Думается, что данная статья многих заставит по новому осмыслить взаимосвязи между древнейшими произведениями и современнейшими течениями литературы (стр. 136).

Георгий Хухашвили

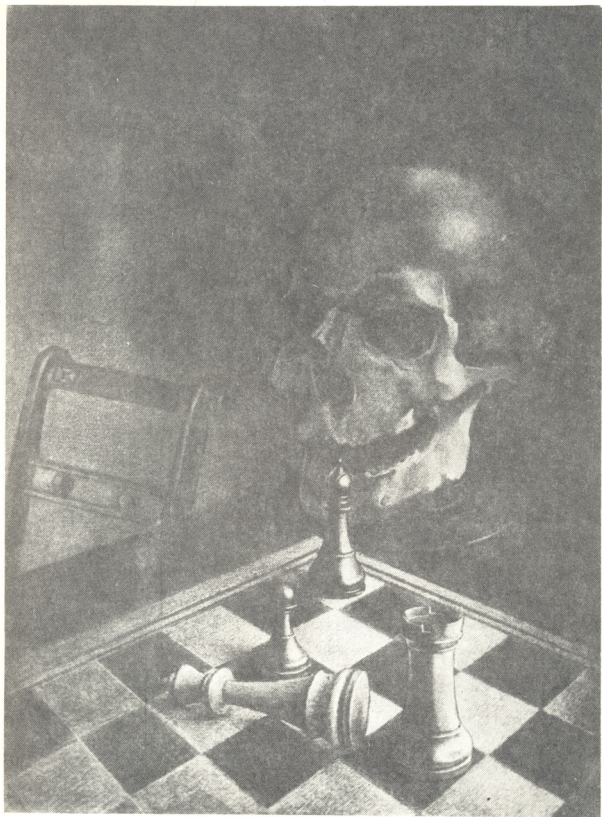
ЖИЗНЬ НИКО ПИРОСМАНА

Предлагаем новую пьесу известного драматурга Г. Хухашвили. Это драма в двух частях о жизни великого художника Нико Пиросмани (стр. 143).

გადაეცა წარმოებას 22. 05. 91 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 25. 09. 91 წ.

საბეჭდი ქაღალდი 5,25,
ქაღალდის ფორმატი 70×108¹/₁₆.
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5,
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65.
შეკვეთა № 1073, ტირაჟი 3000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. შაბოვის, ი. მეჩიორის და ი. კვანტირაძის ფოტოები.



631/114

