



ISSN 0132-1307

საგაერთა საქართველო

8

180 /
1983/3

1983

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
შოველთვიური ჟურნალი





ს ა ჯ ტ ო ტ ა ს ე ლ ო ვ ნ ე ზ ა

8 / 1983

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სამედიკო კოლეგია:
ბაკაი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გაბუნია,
ჯუმაბარ თითაიძე
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ჯურაბ ნიჟარაძე,
გივი ორჯონიკიძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულაქიძე,
ნიკო ვახვაშაძე,
ნოდარ ჯანაბრიძე.

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
თორეოგრაფია
ტელევიზია**

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. №5
ტელ. 95-10-24, 95-13-24.

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვერცკო
ნომრის მხატვარი ალექსი ბალაბუევი

საქართველოს კვ. ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1983.



საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეები რუსეთის ფედერაციაში	10
სსსრ კავშირის რესპუბლიკაში	11
საქართველოს კალაქებისა და რაიონების სახელმწიფო მემორიალი	14
ლითვანების პირველი რესპუბლიკური ფესტივალი	16
„მამთავრის ასული“	13
„ოქროს ნალი“	20
„მარაფისოვის კანონი“	21
„უღანაშაული დამნაშავენი“	23
„ლაგანელი“	25
„ღარისკანის ზასხირი“	29
„კატასტროფა“	31
„პერსონალური საქმი“	33
„წითელი აფრიკი“	35
„როლი დამწყობი მსახიობი გოგონასათვის“	38
„მთვარის მოტაცება“	47
„უკეთეს გაცდენაღმის“	53
ფესტივალის შედეგები	55
ვლადიმერ მაიკოვსკი —	
პარჩი. ნარკვევები	65
სვეტლანა ოვჩინიკოვა —	
აპტიური ცხოვრებისეული კოეფიციენტი	73
პანორამა	83
პავლე მარკოვი და მისი „მოგონებათა წიგნი“	97
ირაკლი ხიმშიაშვილი —	
თანამედროვე სცენური სივრცე	104
რუსუდან თიქანაძე —	
მსახიობი გიორგი შინგალიას შემოქმედებითი კორტბრისათვის	114
საშტაბრი პასტალის ალბომის ზარშიმოდ (კრიტიკოსები ა. ზაქარაძე და გ. გაჩეჩილაძე)	128
რაფი ასაძის მხატვრული საქმარო	133
რომან ბელოუსოვი —	
რომორი სახე აქვს ზამონაზონს?	136
ზაზა სხირტლაძე —	
მოქანდაკე ბიძინა ავალიშვილი	146
გოტჰოლდ ეფრაიმ ლენინგი —	
ლაკორონი	146
ტატიანა ჩიტაღაძე —	
თბილისის ისტორიის მკვლევარი	146
ალექსანდრე შალუტაშვილი —	
პატასტროფა (პიესა)	146
საბაზაფხულო ზამოვნენა	146
რეპერტუარი ადამიანს ნამუშევართა ზამოვნენაზე	146

გარეკანის პირველ გვერდზე: რადი ასაძე — „სადამო ონგის ტაზე“.
 გარეკანის მესამე გვერდზე: ზათუმის ი. ქავკავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობი ლია აბულაძე ნატაშას როლი (ალ. ჩხაიძის „სა-თადარიგო აეროდრომი“). ამ როლის შესრულებისთვის მსახიობმა მიიღო საქარ-თველოს თეატრალური საზოგადოების პრემია სეზონის საუკეთესო აქტიორული ნამუშევრისათვის.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე: ზათუმის ი. ქავკავაძის სახელობის სახ-ელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობი, საქართველოს სახალხო არტისტი იური ცანავა გიორგი დამიტროვის როლი (ი. რადოვის „წითელი და მხაკის-ფერი“). ამ როლის შესრულებისთვის მსახიობს მიენიჭა საქართველოს თეატრა-ლური საზოგადოების აქარის განყოფილების მიერ დაწესებული იუსუფ კობა-ლაძის სახელობის პრემია.

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



მოსკოვში ბოლშეია გრუზინსკაიას ქუჩაზე გაიხსნა გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლის-
 თავის აღსანიშნავი ძეგლი „სამარადისო
 მემორიალი“. 42 მეტრი სიმაღლის მონუმენ-
 ტი, რომელსაც ამკობს ქართულად და რუსუ-
 ლად წარწერილი სიტყვები „მშვიდობა“,

„შრომა“, „ერთობა“, „მეგობრობა“, „ქმობა“,
 „ერთგულება“, შთაბეჭდავად ასახავს ორი
 ხალხის უძველესი დროიდან მომდინარე მე-
 გობრულ კავშირს. მონუმენტის ავტორები
 არიან მხატვარი-მონუმენტალისტი ზ. წერეთე-
 ლი, პოეტი და არქიტექტორი ა. ვოზნესენსკი.

საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეები რუსეთის სსრ ჩესკობუღიკაში



რუსეთის სსრ რესპუბლიკაში გაიმართა საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეები. წლევეანდელი ზეიმი დაკავშირებული იყო ქართველი და რუსი ხალხებისთვის ისტორიული მოვლენის იუბილესთან — გეორგიევსკის ტრაქტატის ხელმოწერის 200 წლისთავთან.

რესპუბლიკის დელეგაციაში, რომელსაც საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი გ. ენუქიძე ხელმძღვანელობდა, შედიოდნენ საქართველოს მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე ო. ჩერქეზია, საქართველოს კომპარტიის კულტურის განყოფილების გამგე ნ. ჯანბერიძე, შემოქმედებითი კავშირების ხელმძღვანელები, ცნობილი საბჭოთა მწერლები, მხატვრები, კინორეჟისორები, მსახიობები. მოსკოვში ჩავიდნენ რესპუბლიკის საუკეთესო შემოქმედებითი კოლექტივები, — სულ დაახლოებით 600 კაცი.

რუსეთის სსრ რესპუბლიკაში საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეების მონაწილეები მივიდნენ წითელ მოედანზე, რათა კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა სახელმწიფოს დამაარსებლის ვ. ი. ლენინის მავზოლეუმი შეემკოთ გვირგვინით, წითელ ლენტზე იყო წარწერა: „დიდ ლენინს რუსეთის სსრ რესპუბლიკაში საქართველოს სს რესპუბლიკის ლი-

ტერატურისა და ხელოვნების დღეების მონაწილეებისაგან“.

მეორე დღეს ჩვენი რესპუბლიკის წარგზავნილებმა დაათვალიერეს ვ. ი. ლენინის კაბინეტი და ბინა კრემლში.

რესპუბლიკის დელეგაციამ გვირგვინი მიიტანა კრემლის კედელთან დაკრძალული უცნობი ჯარისკაცის საფლავზე.

ამავე დღეს დელეგაცია იყო ა. ვ. შჩუსევის სახელობის არქიტექტურის სახელმწიფო სამეცნიერო-კვლევითი მუზეუმის ფილიალში.

საქართველოს დელეგაციამ პატივი მიაგო დიდ მწერლებს — გვირგვინებით შეამკო ალექსანდრე პუშკინის, ლევ ტოლსტოის, მაქსიმ გორკის, ვლადიმერ მაიაკოვსკის, ალექსანდრე გრიბოედოვისა და შოთა რუსთაველის ძეგლები.

რუსეთის სსრ რესპუბლიკაში საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეებისადმი მიძღვნილი პრესკონფერენცია გახსნა რუსეთის სფსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილემ ე. თ. კარპოვამ.

ჟურნალისტთა წინაშე გამოვიდა დელეგაციის ხელმძღვანელი საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი გ. ენუქიძე.

— „ქართული კულტურის წლევეანდელი

ქ. შარტისა მ. ხ. სპ. სპრ
სახელმწიფო რესპუბლიკა



ლური კომიტეტის განყოფილებათა გამგე-
 ვები ე. კ. ლიგაჩოვი, ბ. ი. სტუკალინი და
 ვ. ფ. შაურო, სსრ კავშირის უმაღლესი სა-
 ბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი თ. ნ. მენ-
 თეშაშვილი, საქართველოს სსრ მინისტრ-
 თა საბჭოს თავმჯდომარე დ. ლ. ქარ-
 თველიშვილი, რუსეთის სფსრ მინისტრთა
 საბჭოს თავმჯდომარის პირველი მოადგი-
 ლე ვ. პ. ორლოვი, სრულიად საკავშირო
 ალკკ ცენტრალური კომიტეტის პირველი
 მდივანი ვ. მ. მიშინი, საქართველოს სსრ
 მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოა-
 დგილე ო. ე. ჩერქეზია, მოსკოვის საბჭოს
 აღმასკომის თავმჯდომარე თ. ვ. პრომი-
 სლოვი, საქართველოს სსრ დელეგაციის
 წევრები. საქართველოს სსრ დელეგაცია
 მიიღეს სკკპ მოსკოვის საქალაქო კომი-
 ტეტში.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტ-
 ბიუროს წევრმა, პარტიის მოსკოვის საქა-
 ლაქო კომიტეტის პირველმა მდივანმა გ.
 ვ. გრიშინმა, რომელიც გულთბილად მიე-
 საღმა საქართველოს წარმომადგენლებს,
 ილაპარაკა იმის შესახებ, თუ როგორ ემ-
 ზადებიან ჩვენი სამშობლოს დედაქალაქი
 და მოსკოველები გეორგიევსკის ტრაქტა-
 ტის 200 წლისთავის აღნიშვნისათვის.

საქართველოს სსრ რესპუბლიკის დელე-
 გაციას საჩუქრად გადმოსცეს მხატვარ
 გ. მანიზერის ფერწერული ტილო „მოს-
 კოვი, კრემლი, წითელი მოედანი“.

საქმიანი შეხვედრები გამართეს საქა-
 რთველოს სსრ და რუსეთის სფს რესპუბ-
 ლიკის მხატვრებმა, კომპოზიტორებმა,
 მწერლებმა, კინემატოგრაფისტებმა.

ფილმ „კუკარაჩას“ პრემიერით გაიხსნა
 კინოთეატრ „მოსკოვაში“ კინოსტუდია „ქარ-
 თული ფილმის“ მხატვრული სურათების
 ჩვენება; მოსკოვის კონსერვატორიის დიდ
 დარბაზში ლიანა ისაკაძემ სოლო შესარუ-
 ლა საქართველოს სსრ სახელმწიფო სიმფო-
 ნიური ორკესტრის კონცერტში; ჩაიკოვ-
 სკის სახელობის საკონცერტო დარბაზის
 სცენაზე გამოვიდნენ საქართველოს ცეკ-
 ვის აკადემიური ანსამბლის, საქართველოს
 სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის, ანსამბლ
 „რუსთავის“ კოლექტივები; საქართ-
 ველოს კვარტეტმა კონცერტი გამართა
 მოსკოვის კონსერვატორიის მცირე დარ-
 ბაზში, კინოსაკონცერტო დარბაზ „ოკტი-
 ბრში“ კი ესტრადის მოყვარულნი მიესა-

ლმნენ ნანი ბრეგვაძესა და ვახტანგ კვიცი-
 ბიძეს, ვოკალურ-ინსტრუმენტულ საბჭო-
 სამბლებს „ორერასა“ და „75-ს“.

მოსკოვის მხატვართა სახლის საგამო-
 ფენო დარბაზში გაიხსნა ქართული საბჭო-
 თა ხელოვნების გამოფენები (ფერწერა,
 ქანდაკება, გრაფიკა, პლასტიკა).

ბოლშაია გრუზინსკიას ქუჩაზე, სწო-
 რედ იმ ადგილის მახლობლად, სადაც 1729
 წელს საფუძველი ჩაეყარა ქართველთა და-
 სახლებს მოსკოვში, სადაც ვახტანგ მე-
 ექვსის სწავლულნი თავიანთი შრომებით
 ამდიდრებდნენ ქართულ კულტურას, აღი-
 მართა ზურაბ წერეთლისა და ანდრია ვო-
 ზნესენსკის მეტაფორა — ჭედური სპილენ-
 ძისაგან შექმნილი ორმოცდაორმეტრიანი
 მონუმენტი, შემკული ვაზისა და თავთავის
 ორნამენტებით. ამ მონუმენტის გარშემო
 შეიკრიბნენ დედაქალაქის კრასნაია პრეს-
 ნიას და სხვა რაიონების მშრომელები, სა-
 ქართველოს სსრ დელეგაციის წევრები, ლი-
 ტერატურისა და ხელოვნების დღეების
 მონაწილენი. მათ ვარდებისა და მიხაკების
 თაიგულებით შეამკეს მონუმენტის კვარ-
 ცხლებეკი.

ა. ფადეევის სახელობის ლიტერატორ-
 თა ცენტრალურ სახლში მოძმე ლიტერა-
 ტორების საღამოს სერგეი მიხალკოვი უძ-
 ლეებოდა. ჩვენი ხალხების მშობაზე, მტკი-
 ცე ლიტერატორულ ურთიერთობებზე სი-
 ტყეპი წარმოთქვეს თვალსაჩინო რუსმა
 და ქართველმა მწერლებმა. გაიმართა საქა-
 რთველოს სსრ და რუსეთის სფსრ მწერა-
 ლთა შეხვედრა. რომელმაც დასახა მთელი
 რიგი ურთიერთგაცვლითი ლიტერატურუ-
 ლი ღონისძიებანი.

ქართველმა და მოსკოველმა ქალაქმე-
 ნებლებმა ხელი მოაწერეს შემოქმე-
 დებით თანამშრომლობის ხელშეკრულე-
 ბას. მოსკოვის არქიტექტორის სახლში გა-
 იხსნა თბილისელ ზურთომოდვართა ნა-
 მუშევრების გამოფენა.

მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწი-
 ფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლი
 „ოტელო“ წარმოადგინეს მოსკოვის სამხა-
 ტერო აკადემიური თეატრის ფილიალში.

სრულიად საკავშირო საზოგადოება
 „ცოდნის“ სამადლობელი სიგელები გადა-
 ეცა საქართველოს დელეგაციის ყველა
 წევრს ამ საზოგადოებაში გამართულ შე-
 ხვედრაზე. ჯილდოს გადაცემისას საზო-



გადობის თავმჯდომარემ ორგზის სოციალისტური შრომის გმირმა, ლენინური და ნობელის პრემიების ლაურეატმა აკადემიკოსმა ნ. ბასოვმა საგანგებოდ აღნიშნა რუსეთისა და საქართველოს საზოგადოებების მეგობრული და საქმიანი კონტაქტების მნიშვნელობა.

საზოგადოება „ცოდნის“ პოლიტექნიკურ მუზეუმში გაიმართა გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამო. მოხსენება „საბჭოთა საქართველოს ერთიან მშურ ოჯახში“ წაიკითხა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანმა გ. ნ. ენუქიძემ.

საღამო დამთავრდა საქართველოს ხელოვნების ოსტატთა კონცერტით.

საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეებმა მოსკოვში ტრიუმფით ჩაიარა. „ქართული ხელოვნების ესოდენ გრანდიოზული მანიფესტაცია მოსკოვში, — განაცხადა სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა, ლენინური პრემიის ლაურეატმა მიხეილ ულიანოვმა, — თავისთავად თვალსაჩინო, დაუვიწყარი მოვლენაა, რომელიც მოსკოველთა შესაბამის გამობზაურებას იწვევს...“ სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა, სოციალისტური შრომის გმირმა ვიარჩესლავ ტიხონოვმა კორესპონდენტებთან საუბარში თქვა: „საბჭოთა საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეებმა მოსკოველთა მეხსიერებაში წარუშლელი კვალი დატოვა. ეს იყო მეგობრობის ნამდვილი დღესასწაული, ლამაზი, მამაც; სტუმართმოყვარე ხალხში შობილი იშვიათი, არაჩვეულებრივი ტალანტების კალენდოსკოპი“.

რუსეთის სფსრ მინისტრთა საბჭოში გაიმართა დარბაზობა რუსეთის ფედერაციაში საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეების ჩატარების გამო.

დარბაზობაზე იყვნენ საქართველოს სსრ დელეგაციის ხელმძღვანელები და წევრები, რესპუბლიკის შემოქმედებითი კოლექტივების, მოსკოვის ხელოვანი ინტელიგენციის წარმომადგენლები, სამინისტროებისა და უწყებების ხელმძღვანელები.

რუსეთის სფსრ რესპუბლიკაში ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეებმა მოსკოვიდან ლენინგრადში, სვერდლოვ-

სკში, ვლადიმირსა და სტავროპოლში გადინა ცვლა.

ლენინბრადი.

ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეების მონაწილეებმა ყვავილებით შეამკეს დიდი ლენინის ძეგლი სმოლნის ფასადის წინ; დაათვალიერეს ვ. ი. ლენინის სამუშაო კაბინეტი და მემორიალური ოთახი სმოლნში, სააქტო დარბაზი, სადაც ცხრაას ჩვიდმეტის ოქტომბერში სრულიად რუსეთის მუშათა და ჯარისკაცთა დეპუტატების საბჭოების მეორე ყრილობაზე ვლადიმერ ილიას ძე ლენინმა მსოფლიოს პირველი მუშურ-გლეხური სახელმწიფოს დაბადება გამოაცხადა; მოინახულეს პისკარიოვკის მემორიალური სასაფლაო, გვირგვინით შეამკეს იქ აღმართული ხსოვნის მონუმენტი და წუთიერი დუმილით პატივი სცეს იმათ ნათელ ხსოვნას, ვინც დიდი სამამულო ომის წლებში თავი გასწირა მომავალ თაობათა ბედნიერებისათვის.

სსრკ ხალხთა ეთნოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში გაიხსნა გამოფენა „ქართული ხალხური და დეკორატიულ-გამოყვანიებითი ხელოვნება“. ვერნისაჟზე მოსული მაყურებლების აღტაცება ამ გამოფენით გამოთქვა სსრ კავშირის მხატვართა კავშირის გამგეობის მდივანმა, რუსეთის ფედერაციის ლენინგრადის ორგანიზაციის გამგეობის თავმჯდომარემ, სსრ კავშირის სამხატვრო აკადემიის წევრ-კორესპონდენტმა ი. ლობოვინინმა.

კინოთეატრ „კოლიზეუმში“ გაიმართა ქართველ კინოსტატთა ნაწარმოებების ჩვენება.

საკონცერტო დარბაზი დაეთმო საქართველოს ხალხური ცეკვის დამსახურებულ აკადემიურ ანსამბლს. წარმატება ხვდა სიმებიანი კვარტეტის გამოსვლას.

ეს კონცერტი ნამდვილი თვალი გახდა „თეთრი ლამების“ ფესტივალისა, რომელსაც ესწრებოდნენ ევროპის, აზიისა და ამერიკის თხუთმეტი ქვეყნიდან ჩამოსული ტურისტები.

მწერალთა წიგნის მალაზიაში მოვიდნენ თბილისელი და ლენინგრადელი ლიტერატორები. ქართველ კოლეგებს მიესალმა ლენინგრადის მწერალთა ორგანიზაცი-

ის თავმჯდომარე პოეტი ანატოლი ჩეპუროვი. ქართველმა და რუსმა პოეტებმა წაიკითხეს ორიგინალური და თარგმნილი ნაწარმოებები, ერთხმად განაცხადეს, რომ კვლავაც გააგრძელებენ პოეტური მუშის ქართველ და რუს მსახურთა მეგობრობის დიად ესტაფეტას.

ლენინგრადელი ესტრადის მოყვარულები კიდევ ერთხელ შეიკრიბნენ საქართველოს სახალხო არტისტის ნანი ბრეგვაძის კონცერტზე.

ლენინგრადში ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეებმა გვიჩვენა, თუ რაოდენ ფართო და მრავალფეროვანია გმირი ქალაქის შრომითი და შემოქმედებითი კოლექტივების ურთიერთობა ოთხგზის ორდენოსან საქართველოსთან, მის ჭეშმარიტად თვალსაჩინო მიღწევებთან.

ვლადიმირი.

რუსეთის ერთ-ერთ უძველეს ქალაქში გულთბილად შეხვდნენ საქართველოს წარმომადგენლებს. სტუმრებს მიესალმა სკკპ ვლადიმირის საოლქო კომიტეტის პირველი მდივანი მ. ა. პონომარიოვი. ამხ. პონომარიოვმა საქართველოს დელეგაციას საჩუქრად მიართვა ადგილობრივი ოსტატების მიერ შესრულებული ბროლის ლარნაკი.

რესპუბლიკის დელეგაციის ხელმძღვანელმა, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარის მოადგილე ვ. მ. სირაძემ მხურვალე მადლობა გადაიხადა მიღებისათვის, გამოთქვა მტკიცე რწმენა, რომ რუსეთის სფს რესპუბლიკაში საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეები გადაიქცევა რუსი და ქართველი ხალხების, ჩვენი ქვეყნის ყველა ხალხის ერთიანობისა და ძმობის ჭეშმარიტ ზეიმად.

უძველეს ტაძარში განლაგებულ ბროლის მუზეუმში სტუმრების საპატივცემულოდ გამოვიდა ვლადიმირის კამერული ანსამბლი, რომელმაც თავისი პროგრამა დაამთავრა „მრავალფამიერიო“ — მრავალფამიერ ჩვენ მეგობრობას, მრავალფამიერ ჩვენს ძმობას.

ა. ვ. ლუნაჩარსკის სახელობის საოლქო დრამატულ თეატრში საქართველოს ხელოვნების ოსტატთა სადღესასწაულო კონ-

ცერტით გაიხსნა ვლადიმირში ჩვენი რესპუბლიკის ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეები. კონცერტს, რომელსაც დასწრნენ სკკპ ვლადიმირის საოლქო კომიტეტის პირველი მდივანი მ. ა. პონომარიოვი, ვლადიმირის საოლქო აღმასკომის თავმჯდომარის მოადგილე ა. გ. ანიკინი, ჩვენი რესპუბლიკის დელეგაციის ხელმძღვანელი, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარის მოადგილე ვ. მ. სირაძე, დიდი წარმატება ჰქონდა. მასურებელი მოხიბლეს სამხრეთ ოსეთის ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლმა — „სიმღმა“, საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებულმა ანსამბლმა. ვოკალურ-ინსტრუმენტულმა ანსამბლმა „ვია-75“, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მსახიობებმა.

საქართველოს დელეგაციის წევრები იყვნენ სატრაქტორო ქარხანაში, ქარხანა „ავტოხელსანყოში“ და სკკპ XXII ყრილობის სახელობის კოლმეურნეობაში.

ვლადიმირში გაიხსნა ქართველი მხატვრების ალდე კაკაბაძისა და ც. მარინდაშვილის გამოფენა, ხოლო ქალაქის კინოთეატრებში გადიოდა ქართველ კინემატოგრაფისტთა ფილმები.

ჩვენი რესპუბლიკის წარმომადგენლებმა დაათვალიერეს ვლადიმირ-სუზდალის მუზეუმ-ნაკრძალი. იყვნენ საყოველთაოდ ცნობილ XI-XII საუკუნეების კრემლში. გაეცნენ კომფორტული ტურისტული კომპლექსის მუშაობას, შეხვდნენ იურიევ-პოლსკისა და ლოვხოვის შრომით კოლექტივებს, ოლქის მეურნეობების მუშა-მოსამსახურეებს.

ვლადიმირის ოლქში საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეების წარმატებით ჩატარებისათვის, მშრომელთა ინტერნაციონალურ აღზრდაში დიდი წვლილისათვის სკკპ ვლადიმირის საოლქო კომიტეტისა და საოლქო აღმასკომის საპატიო სიგელებით დაჯილდოვდნენ საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლის ვოკალური ჯგუფი, სამხრეთ ოსეთის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი „სიმდი“ და ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი „ვია-75“.



ურალელებმა ნახეს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლების „რუსთავისა“ და „აჭარის“ ხელოვნება, დაესწრნენ კონცერტს საქართველოს სახელმწიფო კამერული ორკესტრისა, რომელსაც ხელმძღვანელობს რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ლ. ისაკაძე, შეხვდნენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტებს ს. ჭიაურელს, ვ. კიკაბიძეს, კ. მახარაძეს, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტს მ. ამირანაშვილს და ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სოლისტა ჯგუფს.

სვერდლოვსკის ერთ-ერთ უდიდეს კინოთეატრ „როდინაში“ შეხვდნენ ფილმ „კუკარაჩას“ შემქმნელ შემოქმედებით კოლექტივს.

საქალაქო სურათების გალერეაში გაიხსნა საქართველოს სსრ სახალხო მხატვრის ზ. ნიჭარაძის გამოფენა.

ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის სცენაზე წარმოადგინეს ო. თაქთაქიშვილის ოპერა „პირველი სიყვარული“, რომელშიც მთავარი როლები შესარულეს ე. გენაძემ და თ. გუგუშვილმა.

ურალის დედაქალაქის უდიდეს კინოსაკონცერტო დარბაზში გაიმართა სადღესასწაულო კონცერტი, რომელშიც გამოვიდნენ სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლები „რუსთავი“ და „აჭარა“, საქართველოს სახელმწიფო კამერული ორკესტრი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი მ. ამირანაშვილი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები ს. ჭიაურელი, ვ. კიკაბიძე, კ. მახარაძე და ქართული ხელოვნების სხვა წარმომადგენლები.

საქართველოს სსრ დელეგაცია, რომელსაც ხელმძღვანელობდა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე ო. ჩერქეზია, მიიღო პარტიის სვერდლოვსკის საქალაქო კომიტეტის პირველმა მდივანმა ბ. ელცინმა. საქართველოს სსრ დელეგაციას ძღვნად მიართვეს სვერდლოვსკელ ხელმარჯვე ოსტატთა მიერ შესრულებული ვ. ი. ლენინის პორტრეტი.

შეხვედრას ესწრებოდა რსფსრ კულტურის მინისტრი ი. მელენტიევი.

სკკპ სტავროპოლის სამხარეო კომიტეტში გაიმართა საქართველოს დელეგაციის მიღება. პარტიის სამხარეო კომიტეტის პირველმა მდივანმა, სოციალისტური შრომის გმირმა ვ. ს. მურახოვსკიმ სტუმრებს გააცნო სტავროპოლის მშრომელთა მიღწევები, მხარის მრენველობისა და სოფლის მეურნეობის განვითარების გეგმები.

საპასუხო სიტყვაში საქართველოს დელეგაციის მეთაურმა, მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის პირველმა მოადგილემ ნ. ა. ჭითანავამ მასპინძლებს გაუზიარა სტავროპოლის სტუმართმოყვარულ მიწა-წყალზე ყოფნის შთაბეჭდილებანი, გააცნო ეკონომიკური და სოციალური ცხოვრების წარმატებანი, რესპუბლიკის შემდგომი განვითარების პერსპექტივები.

მ. ი. ლერმონტოვის სახელობის სამხარეო დრამატულ თეატრში გაიმართა ხელოვნების ქართველ ოსტატთა საზეიმო კონცერტი.

გეორგიევსკის სტადიონზე გაიმართა გრანდიოზული თეატრალიზებული წარმოდგენა, რომელმაც დააგვირგვინა სტავროპოლში საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეები რუსეთის სფს რესპუბლიკაში.

აქ ჩამოვიდნენ ახმეტის რაიონისა და გორის წარმომადგენლები, რომლებიც ჩაბმული არიან შუჯიბრებაში გეორგიევსკის რაიონთან და ქალაქ გეორგიევსკთან.

...არემარეს ეფინება ფანფარების ხმა. დიქტორები კითხულობენ ორი საუკუნის წინათ გეორგიევსკის მიწაზე ხელმოწერილი ტრაქტატის ტექსტს. სტადიონის ცენტრში აღმართულ ფიცარანაგზე წარმოადგინეს ამ ღირსშესანიშნავი მოვლენის სცენა.

დღესასწაულში მონაწილეობდა ორგზის საბჭოთა კავშირის გმირი, კოსმონავტი ვ. ვ. გორბატკო.

საქართველოს მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის პირველმა მოადგილემ ნ. ჭითანავამ სტავროპოლელებს მიართვა ისტორიული დოკუმენტის ხელმოწერისადმი მიძღვნილი სურათი.

ზეიმის მონაწილეებმა მაღალი შეფასება მისცეს ქუთაისის ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო

ანსამბლს, აფხაზეთის ხალხური ცეკვების სახელმწიფო ანსამბლის „შარატინის“ ოსტატობას, ვოკალურ ტრიოს საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის ე. სეფაშვილის ხელმძღვანელობით, ს. თათარაშვილის მიერ შესრულებულ ქართულ სიმღერებს, თბილისის ოპერის თეატრის სოლისტების, ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლის „ორეას“ ხელოვნებას.

სტავროპოლის მხარეში საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეების ყველა მონაწილე დააჯილდოვეს სკკპ სამხარეო კომიტეტისა და სამხარეო აღმასკომის საპატიო სიგელებით.

ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეები შეხვდნენ ქალაქის სანარმოების, სოფლის მეურნეობის, სამეცნიერო დაწესებულებების კოლექტივებს.

მხატვრის სახლში გახსნილ გამოფენაზე ექსპონირებული იყო საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვრის ნ. ბოტკოველის, მხატვრების ვ. ნურნუმიასა და ე. ხუბულურის ნამუშევრები.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი გ. ენუქიძე გაზეთ „კომუნისტში“ (1983 წლის 23 ივნისი) გამოქვეყნებულ სტატიაში „ჩვენი კულტურის თვალსაწიერი“ წერდა:

„ერთა თანადგომის, ძმობისა და მეგობრობის დაუფინყარ დღესასწაულად გადაიქცა საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეები რუსეთის საბჭოთა ფედერაციულ სოციალისტურ რესპუბლიკაში, რომელიც 20 ივნისს დაიწყო და დიდი წარმატებით ჩატარდა ჩვენი სამშობლოს დედაქალაქ მოსკოვში, ლენინგრადში, ვლადიმირში, სვერდლოვსკსა და სტავროპოლში... დღეების თითოეულ მონაწილეს ჩვენი რესპუბლიკიდან გულში ჩარჩა მეგობრული შეხვედრების სითბო, ძალზე უშუალო, გულითადი და საქმიანი განწყობილება, რომლის დროსაც რუსეთის სფსრ და საქართველოს კულტურისა და მეცნიერების განვითარების გზებზე, მჭიდრო ურთიერთკავშირისა და ურთიერთგამდიდრების პროცესებზე გაცხოველ-

ბით უზიარებდნენ ერთმანეთს აზრით, ლიტერატურისა და ხელოვნების ოსტატობის მეცნიერები და წარმოების ნოვატორები“.

სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიისა და საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გაერთიანებულ საიუბილეო სამეცნიერო სასიაზე, რომელიც მიეძღვნა გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავს, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს წევრობის კანდიდატმა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა ე. ა. შევარდნაძემ განაცხადა:

„გეორგიევსკის ტრაქტატის დადების შემდეგ განვლილი ორი უკანასკნელი საუკუნის ისტორიამ მკაფიოდ დაამტკიცა, რომ ქართველი ხალხი, ძველი და თავისთავადი კულტურის მქონე ხალხი, მსოფლიო ცივილიზაციის მთავარ გზაზე დარჩებოდა მხოლოდ რუსეთთან ერთად, მხოლოდ რუსეთის დახმარებით“.

და

„ხალხთა მეგობრობა ოდითგანვე ქართველი ხალხის წმიდათაწმიდა ზნეობრივი და სულიერი ღირებულება, მისი ცხოვრებისეული კანონია, ვინ მოყვარესა არ ეძებს, იგი თავისა მტერიაო, — უთქვამს შოთა რუსთაველს. სოციალისტურ ინტერნაციონალიზმში, საბჭოთა ხალხების ლენინურ მეგობრობაში პოვა უმაღლესი, მე ვიტყვდი, იდეალური ხორცშესხმა ქართველი ხალხის საუკუნოვანმა ოცნებამ მეგობრობასა და ძმობაზე“.

ქართული კულტურის მოღვაწეები ღრმად არიან დარწმუნებული, რომ ხალხთა მეგობრობის ეს ნათელი დღესასწაული — რუსეთის სფსრ-ში ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეები — მძლავრ ბიძგს მისცემს ჩვენი ეროვნული კულტურის შემდგომ განვითარებას, მის მიმართ მთელი მრავალეროვანი საბჭოთა ხალხის ყურადღებისა და ინტერესის შემდგომ გაცხოველებას.



საქართველოს ქალაქებისა და რაიონების სახელმწიფო დრამატული თეატრების პირველი რესპუბლიკური ფესტივალი

პირი საქართველოს რაიონებისა და ქალაქების ფესტივალის ჩატარების შესახებ დაიბადა. დიდი ხნით ადრე მის ოფიციალურ აღიარებამდე და, როგორც ყოველ ახალ წამოწყებას, არც მას აკლდა აზრთა სხვაობა თუ დრამატული კოლიზიები.

ამ ფესტივალის ჩატარება განაპირობა კონკრეტულმა აუცილებლობამ და არა მოჩვენებითმა საქმიანობამ, ინერციამ „დონისძიებებისადმი“, უფრო მეტად კი სიყვარულმა ათასობით თავდადებული თეატრალური მოღვაწისადმი, რომლებიც შედარებით რთულ პირობებში და უპრეტენზიოდ ემსახურებიან დიდ ეროვნულ საქმეს, ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას და, სამწუხაროდ, ხშირად ჩვენი უურადღების მიღმა რჩებიან.

თბილისში სახელმწიფო სარაიონო თეატრების ფესტივალის ჩატარება, ეს იყო გამოხმაურება საქართველოს კომპარტიის ცკ-ის ცნობილ დადგენილებაზე: „საქალაქო და რაიონული თეატრი, რესპუბლიკის წამყვანი კოლექტივების დონეზე“, სადაც ნათქვამია: „რესპუბლიკის ქალაქებსა და რაიონებში მოქმედი თეატრალური კოლექტივების მიღწევები შეიძლება კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ყოფილიყო. თეატრების უმრავლესობა ვერ წარმართავს თავის მუშაობას თანამედროვე მათემატიკის მზარდი იდეურ-ესთეტიკური დონის შესაბამისად, რესპუბლიკის ყველა თეატრმა როდესაც მიაგნოს თავის ინდივიდუალურ სახეს და ვერც ქალაქებისა და რაიონების სულიერი და კულტურულ ცენტრად იქცა“.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება თეატრებს მოუწოდებდა: „მთელი სარეპერტუარო პოლიტიკა ისე უნდა წარმოართოს, რომ თეატრებმა შექმნან სსრ კავშირის სამოცი წლისთავის, გერკავიკის ტრაქტატის 200 წლისთავისადმი მიძღვნილი მადლიერი ნაწარმოებები და საქვაკლები“.

საქართველოს სსრ ქალაქებისა და რაიონების სახელმწიფო დრამატული თეატრების პირველი რესპუბლიკური ფესტივალი სწორედ გერკავიკის ტრაქტატის 200 წლისთავს მიძღვნა. გაითვალისწინა რა არსებული ვითარება, კულტურის სამინისტროს კოლეგიამ გადაწყვიტა გაეფართოვებინა რაიონული თეატრების თვითგამოსახვის საშუალებები და თავისი კოლეგიის სხდომის 1988 წლის № 8/2 დადგენილებით, დააწესა რესპუბლიკის ქალაქებისა და რაიონული თეატრების პირველი რესპუბლიკური ფესტივალის ჩატარება, რაც გარკვეულ სახესხვაობას წარმოადგენს წინარე ფესტივალთან შედარებით.

ახლა — ფესტივალის მიზანსა და ამოცანებზე, ანუ, პროფესიონალური ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, მის „ზემოცანაზე“, საქართველოს ქალაქებისა და რაიონების რესპუბლიკური ფესტივალი მიზნად ისახავს ამ თეატრების შემოქმედებითი შესაძლებლობების დემონსტრირებას. საუკეთესო დადგმების გამოვლინებას. მათში მოაწილე მსახიობთა ნაშუშვებების წახალისებას. თეატრალურ კოლექტივებს შორის ჯანსაღი შემოქმედებითი შეჯიბრის გაშლას და შემოქმედებითი კონტაქტების საფუძველზე ურთიერთკავშირების გაღრმავებასა და განვითარებას, რათა ქალაქებისა და რაიონების თეატრების მხატვრული ცხოვრება უფრო კმედიო და აქტიურ საშუალებად იქცეს საქართველოს მოსახლეობის იდეურ-ზნეობრივი და ესთეტიკური აღზრდის დიდწილად შენეგლვან საქმეში. ფესტივალის დებულებაში ჩამოყალიბებულია მასში მონაწილეობის პირო-

ბები, რომელთა შორის ისიცაა აღნიშნული, რომ „ფესტივალზე წარმოდგენილი ნამუშევრებიდან სასურველია ერთი სექტაკლი მიიღწეს თანამედროვეობის ამსახველ თემის ადგილობრივ ან მომხრე რესპუბლიკათა დრამატურგიიდან, მეორე ქართულ-რუსულ და უცხოეთის კლასიკოსთა შემოქმედებას“.

განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ უცველი ფესტივალი, და მათ შორის ჩვენი ფესტივალიც, უდაოდ კმინის ზელსაყრელ პირობებს სარაიონო თეატრების მხატვრული შესაძლებლობების დემონსტრირებისათვის, გლობალურად, მთელი მასშტაბით, როგორც კოლექტიური წარმოდგენების რაოდენობის, ისე მათი ნამუშევრების მხატვრული შეფასების თვალსწრისით. მართალია, თეატრის ერთი ან ორი ნაწარმოები არ იძლევა სრულ სურათს, არ კმინის ობიექტური მსჯელობის საფუძველს თეატრში რეალურად არსებულ შემოქმედებით რაობასა თუ პოტენციურ შესაძლებლობებზე, მაგრამ უკეთეს ნამუშევართა შედარებითი ანალიზი მაინც შეგვიქმნის გარკვეულ, თუმცა შესაძლოა, არა მკვეთრ წარმოდგენას საქალაქო და სარაიონო თეატრების ცხოვრებაზე — სტილისტურ და მეთოდურ მიმართებაზე, რეჟისორის, როგორც სექტაკლის მხატვრული ზედმძღვანელის მიზანსწრაფვაზე, მსახიობთა პროფესიულ ოსტატობაზე, სცენოგრაფიული და მუსიკალური კომპოზიციის მდგომარეობაზე სექტაკლებში. ფორმალურ ტენდენციებსა თუ უაღბ ნოვატორულ ძიებებზე და სხვა მრავალ პრობლემას მოჰყვანს შუქს.

საბოლოო საქართველოს სამოცდაათიანი წლების თეატრის ისტორია თამამად შეიძლება დათარიღდეს მისი საერთაშორისო აღიარების ხანად. ქართველი ხალხის ნიჭიერებამ თავისი კიდევ ერთი გამოხატულება პოვა და, ამასთან, იმდენად ძლიერად, რომ მისმა ბრწყინვალეობამ უცხოეთის წამყვანი თეატრალური ტრადიციების ქვეყნებშიც კი გაიხიზონდა. ეს მეტად საგულისხმოა და, ამასთან უფრო, მეტი პასუხისმგებლობის დამაიკისრებელი. ერის თეატრალურ ტრადიციებზე მსჯელობენ არა მარტო ერთი თეატრის შემოქმედებით, არამედ საერთოდ თეატრალური კულტურით, რომლის სახე ჩვენი სარაიონო თეატრების გარეშე ვერ შეიქმნება.

საქართველოს ადგილობრივი და საქალაქო თეატრების პირველი რესპუბლიკური ფესტივალის ძირითადი მიზანი სწორედ ის არის და დარჩება მომავალშიც (რადგან ფესტივალი რეგულარულად ჩატარდება სამ წელიწადში ერთხელ), რომ ზელი შეუწყოს სცენის ნიჭიერ შემოქმედთა გამოვლენას, მათს წახალისებას, შემოქმედებითი აქტივობის გაძლიერებასა და რეპერტუარის სწორად წარმართვას.

5. უნაფრთხილი

30 მაისი

ლ. მესხიშვილის სახ. ქუთაისის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.
 ა. არბუზოვი „ძველმოდური კომედია“.
 („საბჭოთა ხელოვნება“ № 6, 1983)

31 მაისი

„ქამთაბაჩის ასული“

ბორის გიორგი ერისთავის სახელობის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა პირველ რესპუბლიკურ ფესტივალზე წარმოადგინა მ. ჭაფარიძის დრამა „ქამთაბაჩის ასული“.

არც ისე მდიდარია ჩვენი დრამატურგიული ფონდი, რომ მივიწყებას მიეცეთ მ. ჭაფარიძის მშვენიერი ქართულით დაწერილი, გულწრფელი, მაღალი ზნეობრივი და პატრიოტული სულისკვეთებით გამსჭვალული პიესები (აქ, პირველ რიგში, გავიხსენებდი „ჩვენებურებს“).



ბუნებრივია, უნდა მივესალმეთ ახალგაზრდა რეჟისორის შოთა კობიძის (რომელიც ორიოდ სეზონია, რაც სათავეში ჩაუდგა ამ თეატრს) ამ არჩევანს, მითუმეტეს, რომ საერთოდ ქართული თეატრის ბოლოდროინდელ რეპერტუარში მცირე ადგილი უჭირავს ისტორიულ პიესას.

გორის თეატრის საგულისხმო ტრადიციები ცნობილია, მაგრამ იშვიათია ისეთი შემოქმედებითი კოლექტივი, რომელიც მხატვრულ-პროფესიული დონის ამგვარ მერყეობას განიცდიდეს. ეს თეატრი ხან ჩვენი საზოგადოების ყურადღების ცენტრშია, ხან ამ ყურადღების პერიფერიაში, ხან ყველას მხერა მისკენა მიპყრობილი, ხან მთლად ეფარება თვალს. ქართველ თეატრალებს კარგად ახსოვთ (უახლოესი წარსული რომ ავიღოთ) ის სეზონები, რომლებსაც სხვადასხვა დროს უძღვებოდნენ ვასო ყუშიტაშვილი, ლილი იოსელიანი, იური კაკულია (აღარას ვამბობ იმ საყურადღებო სპექტაკლებზე, რომლებსაც ე. წ. მოწვეული რეჟისორები ახორციელებდნენ).

ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზების (შესაძლოა, ორივესი ერთად) საბედისწერო დამთხვევის გამო გორის თეატრის სულ უკანასკნელი სეზონები სწორედ ყველაზე უღიმღამო გამოდგა და ეს საინტერესო კოლექტივი ფაქტიურად უმოქმედო აღმოჩნდა. ვთქვათ პირდაპირ: ეს იყო კრიზისის პერიოდი.

ბუნებრივია, ამგვარი ვითარება თეატრში მოსულ ახალ მხატვრულ ხელმძღვანელს დიდ პასუხისმგებლობას აკისრებდა. მისი უპირველესი ამოცანა იყო ენერჯია და დინამიზმი შთაენერგა მსახიობისათვის.

როგორც ჩანს, ეს ეტაპი დაძლეულია და ახლა საჭიროა უფრო მაღალი შემოქმედებითი ამოცანების გადაწყვეტაზე ზრუნვა.

სპექტაკლის პროლოგშივე გატარებულია ხალხისა და მეფის ერთიანობის იდეა ქვეყნის ინტერესების დაცვისას. უბრალოდ ჩაცმულ ხალხთან და შაისან ქალებთან ერთად მეფე საქართველოს ბედს ავედრებს ღმერთს და ამ ამაღლებული სულიერი ექსტაზის დროს, სმენას მისწვდება ნადურის გუგუნის ხმები. ამ სცენაში პლასტიკურად არის ზორც-შესხმული ის სიტყვები, რომლებსაც მეფე პირველი მოქმედების დასასრულს წარმოთქვამს: „მეფე მამა უნდა იყოს და არა ბა-

ტონი! აი რით არის გვირგვინი მძიმე! (ნადურის ხმას აპყვება)—სამამო! მწველ-მეფე დგომიან ერთიმეორეს, მიიწვევენ, მიიმღერაინ! მეც კი, ასე მჭირდება მხარში ამომდგომნი“ — მეფის მზღვებელი და მლოცველნი უცებ, თითქოს, მიიბველებად გადაიქცვიან და ცარიელ სცენაზე იწყებენ თიბვას. მეფეც ჩადგება მათ სვრელში და ჩვეულებრივი მიწის მუშაკივით შრომობს.

სპექტაკლის დასასრულს არის კიდევ ერთი ასეთი პლასტიკური მიზანსცენა (შესაძლოა ზედმეტად პათეტური!), სადაც გამოხატულია სპექტაკლის (და პიესის) უმთავრესი აზრი: ბრძოლის თუ შეურიგებელი კონფლიქტების წამსაც კი დგება ისეთი ვითარება ქვეყნის წინაშე, როცა ყველა მოწინააღმდეგე ძალა ერთიანობას აღწევს: ამ შემთხვევაში, ყამათბერისა და ბარძიმის მომხრეები მხარს მისცემენ ერთმანეთს, გადაეჭობიან მტკიცედ, ლაშქრულად („ხო-რუმის“ პლასტიკური ანალოგი) და რიტმული მოძრაობით ერთხმად შესახებენ: „ერი-სათვის, მამულისათვის“. თუკი ეს პროლოგი, რომელიც ერთგვარად ჰკრავს სპექტაკლს, განთავისუფლებდა ზედმეტი ჰედლიზაციისა და შემაწუხებლად ყალბი პათოსისაგან (რაც კონკრეტულად ამ სცენაში ძნელი არ უნდა იყოს!), მაშინ მეტ ეფექტს მოახდენს იგი.

ეს და სხვა სცენებიც, შესრულებული შაისან ქალთა გუნდის მიერ (ეს გუნდი ლამაზ, მაგრამ უფუნქციო, მხოლოდ გარეგნულ ნახაზს ქმნის) მოწმობს იმას, რომ რეჟისორი ცდილობს პლასტიკური ექვივალენტი მოუწიოს სიტყვიერ მასალას და ზოგჯერ მას ლეიტემის მნიშვნელობაც კი მიანიჭოს.

ამგვარი პლასტიკური აზროვნებისაკენ სწრაფვა ხატოვანს ხდის სპექტაკლის ფორმას. მაგრამ აქ ჩასაფრებულა საფრთხე: პლასტიკა თვითმიზნად არ იქცეს და მხოლოდ გარეგნული სილამაზე არ გამოხატოს. ასეთ დროს ვერ ავიცილებთ ფორმის უაზრო გაზვიადებას, ყალბ პათეტურ ტონს და ცრუ რომანტიკას. სამწუხაროდ, ეს სპექტაკლიც ვერ ასცდა ამ ტენდენციას, რამაც ერთობ შეანელა სპექტაკლის ზემოქმედების ძალა.

სცენოგრაფია და კოსტუმები (მხატვარი შ. ხუციშვილი) თითქოს სწორედ ამ პათეტური სტილის საპირისპიროდაა შესრუ-

ლებული: უბრალოდ, უპრეტენზიოდ. ცარიელ სცენაზე, მოქმედების მსვლელობასთან დაკავშირებით, ზემოდან ეშვება ვრცელი ყვითელი ფარდები, რომლებზეც ისტორიულ პირთა პორტრეტებია გამოსახული. ეს არის და ეს. მაგრამ ეს არ არის ნამდვილი სისადავე, რადგან მას აკლია სახიერება და მოკლებულია — როგორც ახლა ვამბობთ ხოლმე — „გადაწყვეტას“, მეტიც, ატრიბუტებისაგან და სცენური აქსესუარებისაგან თავისუფალ სცენაზე მოქმედება უჭირთ მსახიობებს. აქ დიდი ოსტატობაა საჭირო, რომ ყოველი მოქმედება პლასტიკური და გამართლებული იყოს ერთსა და იმავე დროს. პიესაში კი მრავლადაა სცენები, სადაც გმირები ერთმანეთს ჩუმად უთვალთვალავენ, უყურადღებენ, ემალებაინ. ცარიელ სცენაზე ეს ისე კეთდება, რომ, ცოტა არ იყოს, ირონიულ ღიმილს იწვევს. ეს მით უფრო გასაკვირია, რომ შ. ხუციშვილი ცნობილია თავისი სცენური გამომგონებლობით და გემოვნებით.

უნდა აღინიშნოს, რომ მსახიობები დიდის მონდომებით, ენერჯის დაუზოგავად ასრულებენ თავიანთ როლებს, რაც მათს პროფესიულ დამოკიდებულებას ამკლავებს, მაგრამ მათ დიდი მუშაობა მართებთ მეტყველებისა და პლასტიკის დახვეწისათვის.

მეფის როლის შემსრულებელი გ. ბასიშვილი უყვითესია იმ სცენებში, სადაც გადმოცემულია გმირის ფიქრი და ჭმუნვა ქვეყნის მომავალზე, უბრალო ხალხთან ურთიერთობისას, მაგრამ იმ სცენებში, სადაც საჭიროა დიდი შინაგანი ძალის, გონებრივი და სული-

ერი ენერჯის ჩვენება, იგი ხშირად ხმის ფორსირებას მიმართავს.

ხმის ფორსირება, ზეაწეული ტონის გამოყენება აზრის „შისვლად“ (ნიუანსირების გარეშე) გადმოცემა საერთოდ თვალში საცემია ამ სპექტაკლში.

ახალგაზრდა მსახიობებიდან აღვნიშნავდი არჩილის როლის შემსრულებელს ა. ბერიძეს. მას კარგი მონაცემები აქვს, პლასტიკურია, ტემპერამენტიანი, მაგრამ თვით როლი არ არის სწორად გააზრებული — ვერ გაიგებ იგი ბავშვური ინფანტილიზმის განსახიერებაა თუ გონებასუსტი ყმაწვილისა (რომელსაც დაუგვიანდა ასაკიდან გამოსვლა).

ამიტომაც უადვილოა მისი მისამართით თქმული მეფის სიტყვები: პიესის ბოლოს: „არჩილ! იღე ხმალი და ჩადექი ლაშქარში, ან ივარგე, ან განადგურდი“.

ასევე აკლია ზუსტი გააზრება ლ. ოზგებაშვილის (კირკიტა) როლს. ამ კაცის პირათ ხალხური გონიერება მეტყველებს, ხოლო ცხოვრების სტილით იგი ეპიკურელია. მსახიობი ზედმეტად უსვამს ხაზს კირკიტან ტრფიალებას ბახუსისადმი, რის გამოც მის მიერ თქმულს მნიშვნელობა ეკარგება.

ჩემის აზრით, რეჟისორმა ორი შეცდომა დაუშვა. პირველი ისაა, რომ იგი ძალიან ენდო პიესას — შეიძლებოდა მისი კიდევ უფრო შეკვეცა, რათა მრავალ სიუჟეტურ ხაზს ბუტაფორული ელფერი ჩამოსცილებოდა. მეორე: პიესის მეშვეობით შეეცადა ეთქვა უფრო მეტი და მნიშვნელოვანი (ზოგადად ქართველი კაცის ბუნებაზე, მის პატ-

სცენა გორის გ. ერისთავის საბუღალბოს სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლიდან „ეთაბუხრის ასული“



როტიზმზე, ცხოვრების წესზე), ვიდრე ამის საშუალებას იგი იძლეოდა. ამან კი ერთმანეთს დაუპირისპირა ფორმისეული (რომელიც

პიპერტროფირებულია) და შინაარსით უღმერთები. აქ არის სპექტაკლის შემოქმედების შესუსტების სათავე.

გ. ზარაბაძე

1 ივნისი

თელავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

რ. ინანიშვილის „ჩემი წყალქალის ხმები“.
(„საბჭოთა ხელოვნება“ № 2, 1983).

2 ივნისი

„ოქროს ნალი“

ინამი დრამატული კოლხიების შემკველია ეგნატე ნინოშვილის ცხოვრება, იმდენად მძაფრი იყო მისი სულიერი სამყარო და ისე ტრაგიკულია მის მიერ დახატული გმირების თავგადასავალი, რომ სავსებით ბუნებრივად შეჩვენა ქ. მახარაძის ა. წუწუნავას სახ. თეატრის სურვილი სცენაზე წამოედგინა ამ შესანიშნავი მწერლის მიერ განვლილი გზის მთავარი ეპიზოდები.

ე. ნინოშვილის ნაწარმოებებისა თუ მისი ცხოვრებისათვის არაერთხელ მიუძღრათვე ქართულ კინემატოგრაფსა და თეატრს.

ქართულ კინემატოგრაფიაში შესანიშნავი კვალი დასტოვა ა. წუწუნავას ფილმმა „ჯანყი გურიაში“. თავის დროზე საყურადღებო მოვლენად მიიჩნიეს შ. დადიანის მიერ ინსცენირებული „ნინოშვილის გურიაში“ დადგმა მარჯანიშვილის სახ. თეატრში.

თვით ქ. მახარაძის თეატრის სცენაზე ამ რამდენიმე წლის წინ წარმოდგენილი იქნა ე. ნინოშვილის მოთხრობებზე აგებული სპექტაკლი.

„ოქროს ნალი“, რომლის ავტორები არიან გ. კეკელიძე და ვ. ჩიგოგიძე, უშუალოდ მწერლის ცხოვრების ჩვენებას ისახავს მიზნად. ავტორები უფრო ილუსტრაციის გზას დაადგენ და საერთოდ უარი სთქვენს ეგნატეს სულიერი ღრმის გადმოშლაზე.

ამის გამო პიესა და, ცხადია, სპექტაკლი,

მოკლებულია დრამატიზმის ნასახსაც კი, თვით ეგნატეს სახე კი — განვითარებას. ეს არც ცხოვრების ბიოგრაფიაა და არც შემოქმედების. ამგვარად, პიესა არავითარ პრინციპს არ ეყრდნობა. მსახიობი ს. კიკვაძე, რომელიც წამყვანისა და ეგნატე ნინოშვილის როლს თამაშობს, პროლოგში გულწრფელად და დამაჩერებლად წარმოსთქვამს მწერლის სიტყვებს: „წარმოუდგენლად ძნელი წამია ის წამი, როცა ადამიანი თვალდათვალ უყურებს თავის დაღუპვას, თავის გაქრობას! ძნელია მეტადრე სოფლის გლეხისათვის, რომელიც ისე მკიდროდ შეკავშირებულია სიცოცხლისთან, გლეხისათვის, რომელიც სწყევლის, კრულავს თავის ბედს, თავის ვაჩენას, მაგრამ მაინც კი მთელი თავისი არსებით ეჯაჯგურება ცხოვრებას, უზომოდ უყვარს სიცოცხლე“.

ეს სიტყვები, თითქოსდა, სპექტაკლის ერთგვარ კამერტონად უნდა ქცეულიყო. სამწუხაროდ, ვერც ეს „წარმოუდგენლად ძნელი წამი“ განვიცადეთ და ვერც სოფლის გლეხის ეს ორმაგი ბუნება დავინახეთ, ანუ ის, რითაც ასე გვხიბლავს ეგნატეს შემოქმედება. მართალია, სცენაზე ეგნატეს კარგ გარეგნულ პორტრეტს ვხვდებით, მაგრამ, ყოველივე ზემოთქმულის გამო, მას აკლია სულიერი მოძრაობა, მოკლებულია ფერებს. თუმცა, როგორც ჩანს, ს. კიკვაძეს აქვს სცენური სიმართლის გრძნობა, შინაგანად მართალია, მის მიერ წარმოთქმული ფრაზის საფუძველი მსახიობის ფსიქოლოგიური რწმენაა, მაგრამ შეუძლებელს ნუ მოვითხოვთ: — მასალა არ აძლევს საშუალებას სახე ორგანულად განიცადოს და ჩვენც განვაცადოვნო.

შეუძლებელია ღრმა მღელვარების გარეშე ეგნატეს მოთხრობების თუ პირადი წე-

სცენა მახარაძის ა. წუწუნავის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლიდან „ოქროს ნაღი“



გურჯინი
საქართველო

რილების კითხვა, სპექტაკლის ცქერისას კი ეს მღელვარება ფრთასაც არ გაჰყრავს ჩვენს სულს. ეგნატეს, თითქოს, არავითარი კავშირი არა აქვს თავის ნაწარმოებებთან. სპექტაკლში ავტორების მიერ შემოყვანილი „მუზა“ (რომელიც ერთხანს ფრანგულადაც კი აქტურტულდება) ეგნატეს ნაწარმოებების მძაფრ ავგილებს კითხულობს, მაგრამ თვით ეს ხერხი იმდენად ხელოვნურია, რომ ძალაუვნებურად ჰკლავს დრამატულ ნერვს. რა უნდა ჰქნას ამ დროს სცენაზე ეგნატეს როლის შემსრულებელმა ს. კიკვაძემ? შემოქმედებითი „ცეცხლი“ გამოიხატოს სახეზე თუ ამ სულეერ ინსპირაციაში ფიზიკურად ჩაერთოს?

ყველაზე საოცარი კი ის არის, რომ ეგნატეს ასევე არავითარი კავშირი არა აქვს თავის გმირებთან. ერთადერთი ბედნიერი გამოწაკლისა და ასევე ერთადერთი გონებამახვილური დრამატურგიული სვლა ეგნატესა და ტარიელ მკლავაძის (ა. ჭადიეშვილი) შეხვედრა. ასეთ გზას რომ დასდგომოდნენ ავტორები, შესაძლოა ჩვენ დაგვენახა ჭეშმარიტად ტრაგიკული სურათი — სიცოცხლესთან მჭიდროდ შეკავშირებული, თავისი ბედის მკრულავი და მინც სიცოცხლეში უზომოდ შეყვარებული ადამიანი, ანუ დაგვენახა ძირითადი თემა ე. ნინოშვილის შემოქმედებისა.

რასაკვირველია, მივესალმები ავტორების განზრახვას, რომ ფართო პანორამა მოგვცენ იმდროინდელი საქართველოს ცხოვრებისა, მაგრამ ამ პანორამას „ტიპაჟთა“ სიმ-

რავლე ვერ შექმნის. შესაძლოა ცალკეულ სცენურ ეპიზოდებს („გურიელებთან“, „საფრანგეთში“, „ბათუმში“, „კალანდაძეებთან“, „შვი ქვის კანტორა“) მოეცათ ცხოვრების მრავალფეროვნების შეგრძნება, მაგრამ ეს მოხდებოდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ამ ეპიზოდებს თავისი მიკროდრამატურგია ექნებოდათ. ყველა ამ ეპიზოდს კი მხოლოდ ინფორმაციული „დატვირთვა“ აქვს.

ერთი სცენა კი უეჭველად აგვალეგებს. ესაა მამიდა ნინოს მიერ პატარა ეგნატეს დალოცვა. მსახიობი ლ. თურმანიძე სპექტაკი ქართველი მანდილოსანის გულისშემძვრელ განცდას გადმოგვცემს. მაგრამ თვით ეს კარგი სცენაც ისეა გაკიმული დროში, ისედაც მოზრდილი ტექსტის ორგზის გამეორების გამო, რომ თანდათან ეს მღელვარება ნელდება, ქრება და ჩვენ მხოლოდ „ცოცხალ სურათს“ ვუცქერით.

ვერ ვიტყვი, რომ სპექტაკლს გარკვეული სცენური კულტურის ნიშანი არ აჩნდეს. კარგად არის ათვისებული სცენური სივრცე (მხატვარი ლ. მურუსიძე), ორგანულადაა ჩართული მასში გურული სიმღერის მოტივები (თეატრის ვოკალური ჯგუფის „სახიონის“ შესრულებით), გარეგნული სახიერება არ აკლია მასობრივ სცენებსაც (სამწუხაროდ, მხოლოდ გარეგნული), მაგრამ სპექტაკლში არ არის ის, რისთვისაც იგი დაიდგა: „არ არის „ცხოვრება ეგნატე ნინოშვილისა“ — როგორც ამას სპექტაკლის პროგრამა გვპირდებოდა.

გ. ზურაბანიძე

„მარადისობის კანონი“

ცხინვალის კოსტა ხეთაგუროვის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი, სადღეისოდ, ერთადერთია რესპუბლიკაში, სადაც ერთ ჭერქვეშ სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე, ორი დამოუკიდებელი დასი მოღვაწეობს. ასეთ დროს, ბუნებრივია, ორივე კოლექტივი ცდილობს თავის რეპერტუარში მუდმივად ჰქონდეს ნაციონალური დრამატურგიის თითო ნიმუში მაინც; თუ გადავხედავთ ცხინვალის თეატრის ისტორიას მისი არსებობის დღიდან, დავასკვნით, რომ ფორმალური მომენტი ამ შემთხვევაში სრულიად გამორიცხულია — ოსური დასი სისტემატურად მიმართავს ქართული დრამატურგიის ცალკეული ნიმუშების სცენურ განხორციელებას. საკმარისია აღვნიშნოთ: ა. ცაგარელის „ხანუას“, მ. მრეველიშვილის „ზვავის“, მ. ბარათაშვილის „ჩემი ყვავილეთის“, ა. ჩხაიძის „ხიდი“, გ. ნახუცრიშვილის „ნაცარქექიას“, ნ. ღუმბაძის „საბრალდებო დასკვნის“, ო. იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ და სხვა ქართველ ავტორთა პიესების მიხედვით დადგმული სპექტაკლების წარმატება ამ კოლექტივის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში, ისევე, როგორც ქართული დასის მიერ ღრმა პატივისცემითა და გულისყურით განხორციელებული ოს დრამატურგთა პიესები: გ. ხუგაევის „ჩემი ცოლის ქმარი“ და „ძველი მეგობრები“, ვ. სანაკოევის „ბედის ვარსკვლავი“ და „მეზობლები“, გ. შველხოვის „სასიძო“, რ. ჩოჩიევის „ხალხის სახელით“ და სხვ.

ამ ჩინებული ტრადიციის კვალდაკვალ, ცხინვალის თეატრის ოსურმა დასმა პირველი რესპუბლიკური ფესტივალის დღეებში თბილისელი მაყურებელს უჩვენა ახალი ნამუშევარი — ნოდარ ღუმბაძის „მარადისობის კანონი“. ნ. ღუმბაძის ამ ცნობილ რო-

მან ჩვენი ქვეყნის ბევრმა თეატრმა მიმართა და არცთუ უსაფუძვლოდ — ნაწილობრივ გამსჭვალულია ადამიანური სულს-საფსქოსით, სიყვარულით მოყვასისადმი, ამაღლებული განცდით, ფიქრითა და ოცნებებით დღევანდელ დღეზე, იმ საერთო სატიკვარზე, რაც ესოდენ ალღევებს თითოეულ ჩვენთაგანს. თითქმის ყველა თეატრი თავის ინსცენირებას ვეთავაზობს; ეს გასაგებიცაა — ბოლოს და ბოლოს, სცენაზე გადატანილი რომანი სხვა არაფერია, თუ არა რეჟისორის ხედვისა და დამოკიდებულების გამოვლენა იმ კონცეფციის მიმართ, რაც ნაწარმოებშია მოტანილი.

ცხინვალის ოსურმა დასმაც ახალი სცენური ვარიანტი შექმნა (ინსცენირების ავტორი და დამდგმელი რეჟისორია საქართველოს სსრ და ოსეთის ასსრ დამსახურებული არტისტი ფ. ხარებათი), რამაც თავისთავად უკვე მიიპყრო ჩვენი ყურადღება. „მარადისობის კანონის“ ლერძი და ცენტრალური ფიგურაა ბაჩანა რამიშვილი, რომელთან მიმართებაში ვითარდება მოვლენები, ძირითადი ეპიზოდები, ამიტომ, ბუნებრივია, რომ ფ. ხარებათის ინსცენირებაში ბაჩანას სახეს გადამწყვეტი ფუნქცია ეკისრება. მაგრამ ოსური დასის ინტერპრეტაციით, ეს ფუნქცია ერთობ გაფერმკრთალდა და ცალმხრივად წარმოვიდგა. თეატრს ხელიდან გაუხსლტა ბაჩანა რამიშვილის ბიოგრაფიის უმნიშვნელოვანესი ეპიზოდები — სცენაზე თავიდანვე ვხვდებით სავადმყოფოს სარეცელზე მიჯაჭვულ ბაჩანას და ამოდ ველით იმის ახსნას, თუ რა ვითარებათა გამო აღმოჩნდა იგი აქ. ნაწარმოების მიხედვით ბაჩანა სამი სხვადასხვა ასაკით წარმოვიდგება — ბავშვობის, სიკაბუკისა და უკვე ცხოვრების სიმწიფეში შესული კაცის სახით. ეს სამი სახეცვლილება აღიქმება შესაბამისი განწყობილებით, ემოციითა და განსჯისეული თვალთახედვით. სამივე ასაკი მონაწილეობს გონებისმიერ ანალიზში, რომელიც ჩვენს თვალწინ გადმოშლის ბაჩანას სულიერ სილამაზეს და გვიჩვენებს იმ მტკივნეულ დარტყმებს, რამაც იგი საბოლოოდ სავადმყოფოს სარეცელთან მიიყვანა და განწმენდის თეთრ სამოსელში გახვეული მარადისობის კანონის ჭეშმარიტებას აზიარა. ინსცენირებისა და სპექტაკლის ავტორმა ფ. ხარებათმა, რატომღაც, ზედმეტად მიიჩნია ამ მეტად საკირო ფსი-



ქოლოგიური ხაზის გატარება, გარდა ამისა, საერთოდ ამოიღო ბაჩანას ქალაქთან ურთიერთობის ამსახველი სცენები, უკუავლო რედაქციასთან მისი კონტაქტის ფრიად საგულისხმო ინფორმაცია, უარი თქვა სცენაზე გამოეჩინა მწერლის მიერ ქვეშაობიტი არტისტიზმითა და ერთი ამოსუნთქვით ხორც-შესხმული გიჟი მარგო, მნიშვნელობა დაუკარგა ბაჩანა რამიშვილის სამიჯნურო ხაზს, მხოლოდ ცალკეული უღიმღამო შტრიხით გვამცნო ამის შესახებ.

ამ ეპიზოდთა უგულვებელყოფით ფ. ხარებათს შემოეძარცვა ნაწარმოების ფასეულობანი და, საბოლოოდ, მივიღეთ სპექტაკლი, სადაც გმირი გზადაგზა ბორბავს, წუხს, განიცდის, მაგრამ ასეთ გმირს, სამწუხაროდ, ჩვენ არ ვუთანაგრძნობთ. ვერ ვუთანაგრძნობთ იმიტომ, რომ ის მონაკვეთები, რომლებიც თეატრმა სცნო გასცენიურების ღირსად, არ დაიტვირთა ვნებებით, მასში არ არის ცხოვრებისეული მფეთქავი ნერვი და ბოლოს, კონტაქტი, დამაკავშირებელი ლოგიკური ძაფი ამ ხელოვნურად შეკონსტიტუირებულ სცენებს შორის ვერ გამოლიანდა. სცენაზე შემოგვრჩა მარტოსული ბაჩანა რამიშვილი, რომელიც იმ უფერული მოგონებებით, რომლებიც სპექტაკლშია ჩართული, ვერცერთ სახიერ შტრიხს ვერ მატებს გმირის პორტრეტულ მთლიანობას.

სპექტაკლის ავტორებმა სცენოგრაფიაში, რომელიც შ. ხუციშვილს ეკუთვნის, საინტერესო დეტალი შემოგვთავაზეს — პანორამაზე გამოსახულია მზე, რომელსაც წყვდიადის ძლევის, სიკეთის, სინათლის აზრობრივი დატვირთვა უნდა მოეტანა. სპექტაკლის

დასაწყისში ეს მზე სწორედ ასე აღმდგომი მაგრამ თანდათანობით მან დაკარგა მთლიანად გამომსახველობითი ფუნქცია, ბოლოს კი ცუდი ბუტუფორიის ასოციაციებით დაგვტვირთა.

ბაჩანა რამიშვილის როლს ასრულებს რ. ძიგოთი. თქმა არ უნდა, მსახიობი ურთულეს სიტუაციაში აღმოჩნდა, მაგრამ მისდა სასახელოდ ვიტყვი, რომ მოცემულ სცენურ პირობებში იგი მოქმედებდა ორგანულად, სიმართლის გრძნობით. საკუთარი პიროვნული და აქტიორული მომხიბვლელობის წყალობით რ. ძიგოთი ნაწილობრივ ახერხებს მყურებლის ნდობის მოპოვებას.

სპექტაკლში მონაწილე სხვა მსახიობთა თამაშს ხელოვნურობის ნიშანი ახლავს, ზოგიერთი მათგანი, მაგალითად: დ. გაბარათი (ბულიკა), ლ. ვალუანთი (სანებლიძე) — მყურებელთა დარბაზის რეაქციაზე თამაშობს, რაც ხელს უშლის მათ ბოლომდე გადმოსცენ პერსონაჟთა სცენური ქმედების წარმმართველი სულიერი განწყობილებანი; რაც შეეხება სპექტაკლში შექმნილ სხვა სახეებს, ისინი გამოირჩევიან სქემატურობითა და ზედაპირულობით.

ცხინვალის დრამატული თეატრის ოსურ დასს, მიუხედავად ამ სერიოზული ხარვეზებისა, უმუშავნია გულისყურით, რაც პატივისცემას აღძრავს მის მიმართ და ვიმედოვნებთ, რომ ახლო მომავალში, ეს უდავოდ ნიჭიერი კოლექტივი კვლავ არაერთხელ გავგახარებს თავისი პოტენციისთვის შესაფერისი სპექტაკლებით.

3. ძიგოთა

სცენა ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის (ოსური დასი) სპექტაკლიდან „მარადისობის კანონი“



კ. მარქისის სახ. საქ. სსრ



„უდანაშაულო დამნაშავენი“

ფსიქიკალში ჰიათურის აკაი წერეთლის სახელობის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა წარმოადგინა ა. ოსტროვსკის ცნობილი პიესა „უდანაშაულო დამნაშავენი“. უკვე ხუთი სეზონია, რაც თეატრის შენობის რემონტი მიმდინარეობს. ჰიათურლები სპექტაკლებს მართავენ კულტურის სასახლეში და მდაროთა სამმართველოების კლუბებში. მუშაობის ასეთმა პირობებმა, რეჟისორების დანადობამ, რა თქმა უნდა, გარკვეული დღე დასვა დასის შემოქმედებით ცხოვრებას. ხშირ შემთხვევაში თეატრი იძულებულია უარი თქვას საინტერესო ჩანაფიქრზე, რადგანაც მისი განხორციელებისათვის პირობები არ გააჩნია. მთავარი რეჟისორების ხშირმა მონაცვლეობამ ინდივიდუალური სახე დაუკარგა თეატრს. მან დაკარგა ქალაქის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში აქტიური თანამშრომლობის უნარი, მომავალ სეზონს, ვგონებ, თავის შენობაში გახსნის და უთუოდ მართებთ შემოქმედებითი ძალების სახელი მობილიზებით აღადგინონ ის ავტორიტეტი, რაც გააჩნდა ჰიათურის თეატრს ქალაქისა და საერთოდ ქართველი თეატრალური საზოგადოებრიობისათვის.

თანამედროვე სათეატრო ხელოვნების ერთ-ერთ თვისებას კლასიკური რეპერტუარის სცენური ადაპტაციის პრობლემის წარმატებით გადაჭრა წარმოადგენს. დამდგმელი ჯგუფის ინდივიდუალური მიდგომა კლასიკური ნაწარმოებებისადმი ხშირ შემთხვევაში იწვევს მათ სრულად ახალი ასპექტით წარმოჩენას სცენურ დანადგარზე. კლასიკოსება ჩვენი თანამოსაუბრენი გახდნენ და ამ პროცესში დიდი როლი შეასრულა თანამედროვე ქართულმა რეჟისურამ. ამიტომაც ა. ოსტროვსკის ცნობილი პიესის ინტერპრეტა-

ციას დიდი ინტერესით შეხვდა თბილისელი მაყურებელი. რეჟისორ ლ. ბულუაძის ჩანაფიქრმა ცხადყო, რომ სპექტაკლი მიეძღვნა ადამიანის ღირსების დაცვის მნიშვნელოვან პრობლემას. ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის ნაწარმოების ამგვარი წაკითხვა უთუოდ იმის დასტურია, რომ შემოქმედებითი კოლექტივი ცდილობს თავისი დროის სატიკიართა პრიზმაში გაატაროს წარსულ დროთა ცხოვრების ამსახველი დრამატურგია.

სცენები პროვინციული თეატრის ცხოვრებიდან — ასეა გადაწყვეტილი სპექტაკლი, რადგანაც ერთიანი, უწყვეტი სასცენო ქმედების ხაზი გამოკვეთილად ვერ გამოჩნდა.

სცენოგრაფიაც (მხატვრები ე. ჯოხაძე, ლ. მურუსიძე) ხელს უწყობს ასეთი ეპიზოდების გათამაშებას. სცენის ერთი მხარე საკაზმულოს წარმოადგენს თეთრი, ქათქათა ფარდით. უნაყოფო ხე გაძარცვული ოცნებისა და იმედის სიმბოლოდ აღიქმება, რუხი ფერი კი პროვინციული ქალაქის უღიმღამო დღეების მონაცვლეობაზე მეტყველებს. ასეთი განწყობით იწყება სპექტაკლი. თავდაპირველადვე სასცენო ქმედების ცენტრში ხვდება სადა, შავი ხავერდის კაბით შემოსილი კრუჩინინა — ნ. გულიაშვილი. მსახიობის ბუნებრივი მონაცემები — სცენური მიმზიდველობა, განცდის უნარი და პლასტიურობა, მაყურებლის ყურადღებას იპყრობს. ა. ბაქრაძის პირველი დიალოგიც ქმედითი და შინაგანად დინამიურია, რადგანაც კონკრეტულ სურვილთა შეჭახებაზეა აგებული (სასურველია: სცენის სიღრმეში მიმდინარე სცენების დროს დიალოგი უფრო მკაფიოდ წარიმართოს, რომ ისმოდეს მაყურებელთა დარბაზში). მომხიბვლელ ქალთან შეხვედრით აღგზნებულმა დუდუკინმა — ბაქრაძემ, ყმაწვილკაცურად ამჩატებულმა, ამაყად და თავდაჯერებულად დასტოვა მსახიობის საკაზმულო. იქ კი დერეფანში გასულმა მსუბუქი ნაბიჯით ჩაიმღერა და კმაყოფილმა დასტოვა სცენა. რეჟისორისა და მსახიობის მიერ მოქმენილმა ამ ნიუანსმა თავად ეპიზოდს სახიერი დასასრული შესძინა. ასეთი სახიერი შტრიხების წარმოჩენა უთუოდ გაამდიდრებდა სასცენო ქმედებას და გააღრმავებდა ყოველი ეპიზოდის აზრობრივ მიმართებას. მაგრამ შემდგომ კრუჩინინას და დუდუკინის ურთიერთობა აღარ გაღრმავ-

სცენა ჰილთორის ა. წერეთლის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლიდან „უღანაშულო დამნაშაენი“



და, ამიტომაც ამ სცენაშივე დამთავრდა მათი ურთიერთქმედებაც და ორი ცხოვრებისეული პოზიციის დაპირისპირების პროცესიც შეიკვეცა. კრუჩინინამ შესძრა, შესცვალა პატარა, პროვინციული ქალაქის მყუდრო ცხოვრება, იმოქმედა პროვინციული თეატრის უღიმღამო შემოქმედებაზე — ეს პროცესი უნდა გამხდარიყო დამდგმელი ჩგუფის კვლევის ობიექტი. მაშინ კიდე უფრო გამოიკვეთებოდა ნეზნამოვის სულიერი დრამაც და შმაგას — რ. ჩაჩანიძე — ხასიათიც მეტ სიცხველეს შეიძენდა. კრუჩინინამ თავისი ადამიანური თვისებებით, ადამიანური ღირსების დაცვის უნარით, თავისი ტლანტის ძალით ააფორიაქა ახალგაზრდა მსახიობი, შეატორტმანა ნეზნამოვის სული და გაუმძაფრა მას ღირსების დაცვის მოთხოვნილება. ჩემის ფიქრით, ნაწარმოების ასეთი ამოკითხვით ნეზნამოვის მონოლოგიც მეტ მასშტაბს შეიძენდა და გამოიკვეთებოდა თავად რეჟისორის პოზიციაც. კ. ყიფიანის შესრულებაში იგრძნობა მართალი განცდისადმი მისწრაფება, მელოდრამატული ფაქტურის უგულვებლყოფის სურვილიც, მაგრამ, ვფიქრობ, მონოლოგის წაკითხვის კულტურა ჯერაც დასახვეწია. ამით ნეზნამოვის მიმართეები მაყურებლისადმი კიდე უფრო სახიერი და ღრმა აზრის შემცველი შეიქმნება. მუროვის ხასიათის მასშტაბების შეკვეცით აქცენტი გამაზვილდა პიესის მელოდრამატულობაზე, რამაც იმოქმედა სპექტაკლის სოციალურ ძღერადობაზე. მუროვი ერთი ძლიერთაგანია ამა სოფლისა. ქალაქში მას

გამორჩეული მდგომარეობა აქვს. ამიტომაც კრუჩინინასთან მისი შეპირისპირების პროცესის სახიერად ასახვა უთუოდ გაზრდილ სპექტაკლის საზოგადოებრივი რეზონანსის ძალას და კიდეც უფრო გამოიკვეთებოდა პოზიციაც — პიროვნების ღირსების დაცვის უფლებებისას კრუჩინინა უნდა დაპირისპირებოდა მუროვებისა და დუდუკინების საზოგადოებას, რომელსაც სპექტაკლში მეტი ძალა და წინააღმდეგობის გაწევის უნარი უნდა ჰქონოდა. საინტერესო სახიერი მინიშნებების მიგნება და ადამიანთა ურთიერთობების კვლევისადმი მეტი ყურადღება შექმნიდა მძაფრ და ერთიან სასცენო მოქმედებას, რომლის წარმმართველი ძალა კრუჩინინას გამორჩეული პიროვნული თვისებები იქნებოდა. ვფიქრობ, გალჩინას როლის შემსრულებელს, ა. დათებაშვილს უფრო თბილი გამომსახველობითი საშუალებების მიგნება დაეხმარებოდა, რომ თავი დაეღწია ყაღლი მანერული ტონისათვის. სცენაზე მსახიობთა კულისებს მიღმა ცხოვრების განსახიერებაც, ვფიქრობ, თამაშის სხვა ხერხს ითხოვდა. სასურველია, რომ შემოქმედებითი კოლექტივი პიესის თეატრალური ანალიზის ხელოვნებას უფრო სრულყოფილად დაეუფლოს, მაშინ ყოველი მიგნება მახვილი აზრის შემცველ სახიერებად იქცევა, თავად სასცენო ქმედებაც მეტ სიღრმესა და მასშტაბს შეიძენს.



„ლამანჩელი“

თეატრალური ფესტივალის პანოში, რომელიც ჩვენი რესპუბლიკის 12 თეატრმა გადაგვიშალა, თავისებური ელფერი შეიტანა კ. ხეიაგუროვის სახელობის სამხრეთ ოსეთის სახელმწიფო დრამატული თეატრის ქართულმა დასმა მუზიკლით „ლამანჩელი“ (ლიბრ. ავტ. დ. ვასერმანი, ჯ. ჯერიონი; კომპოზიტორი მიტჩელი; დადგმა თ. აბაშიძისა, სცენოგრაფია მ. ჰავჭავაძისა).

თეატრის დაინტერესება მუზიკლით და მისი დრამატულ თეატრში დადგმა არც პირველი და, ალბათ, არც უკანასკნელი შემთხვევაა. მუზიკლმა ხომ განსაკუთრებული განვითარება და პოპულარობა მოიპოვა თანამედროვე თეატრალურ ცხოვრებაში. ამიტომაც, ცხინვალის თეატრის ქართული დასის ინტერესი ამ თანხისადმი როდი იწვევდა გაოცებას. ამ ინტერესის მიღმა იგულისხმებოდა ამ თანხის სპეციფიკაში წვდომის სურვილი, რაც მთელ რიგ სხვადასხვა მხარეებთან ერთად, უწინარეს ყოვლისა, ნიშნავს ვოკალისა და პლასტიკის, სიმღერისა და მოქმედების ურთიერთშერწყმის უნარს მუზიკლისთვის დამახასიათებელი ცხოველმყოფელობითა და გატაცებით. სხვადასხვა თანხის მასალასთან შექიდიება მუდამ საინტერესოა თუნდაც გამოცდილების შექმნის, ძალთა გამოცდის მიზნით. „ლამანჩელის“ არჩევანი თითქოსდა გამართლებული იყო იმიტომაც, რომ ცხინვალელ მაყურებელს საზოგადოდ უყვარს სიმღერები და ცეკვები, ამიტომაც ცხინვა-

ლის თეატრის ქართული თუ ოპერული დასებს სპექტაკლები მდიდარია ხოლმე სასიმღერო თუ საცეკვაო „ნომრებით“. სავარაუდო იყო, რომ მაყურებელი ხალხით მიიღებდა თანამედროვე მუზიკლს „ლამანჩელის“ სახით. ამგვარ ფიქრებსა და ვარაუდს ბადებდა საფესტივალო რეპერტუარში „ლამანჩელის“ წარმოდგენის განაცხადი.

და მართლაც, სპექტაკლმა დასაწყისშივე მიიპყრო მაყურებლის ყურადღება. მასობრივი სცენებით მდიდარი წარმოდგენა ცდილობდა თავისი ხალხისათა და შემართებით მაყურებელი სერვანტესისა და მისი დონკიხოტის სამყაროში გაეტაცებინა. ეს მისწრაფება, უპირველეს ყოვლისა, გამოიხატა მასობრივ სცენებში მონაწილე მსახიობების რეაქციასა და იმ ცოცხალ ინტერესში მოვლენისადმი, რომელიც თამაშდებოდა სცენაზე. მასის თითქოსდა ინდივიდუალიზირებული, მაგრამ ამავე დროს ერთიანი „სუნთქვა“, რომელიც სპექტაკლის რიტმის წარმართავ ძალად ისახებოდა, შენედა და სულ მალე თავი იჩინა ამ დადგმის აქტიურობის ქუსლში. „ლამანჩელის“ ყველა სიმღერა (სოლო თუ საგუნდო) მავნებელი იყო ჩაწერილი და მათ თბილისის მუსიკალური თეატრის მსახიობები ასრულებდნენ, ხოლო ცხინვალელთა სპექტაკლში მონაწილე მსახიობთა ფუნქცია მხოლოდ ის იყო, რომ პლასტიკით, რიტმული მოძრაობებით აყოლოდნენ მუსიკას, სიმღერას, პირის სინქრონული მოძრაობით შეექმნათ იმ წუთის დაბადებული სიმღერის ილუზია, რაც უხერხულ მდგომარეობაში აყენებდა, ერთი მხრივ მსახიობებს, მეორეს მხრივ მაყურებელს, რადგან ეს უკანასკნელი არ ტყუფდებოდა, ხოლო მსახიობთა ყურადღება ხშირად გადადიოდა სიმღერის შესრულების სინქრონულობაზე, რის გამოც მსახიობის მიერ წარმოთქმული ტექსტიდან სიმღერაზე გადასვლის დროს და პირიქით, ირღვეოდა სპექტაკლის მთლიანობა, იყარებოდა აზრისა და განწყობილების ერთიანობა. ერთი განწყობილებიდან მეორეზე გადასვლა, ერთიდან მეორის დაბადება და განვითარება, ზოგჯერ მსახიობები მდგომარეობის გამოსწორებას ცდილობდნენ სიმღერის განცდით შესრულების ილუსტრირების მეშვეობით, რაც კიდევ უფრო მეტად წარმოაჩენდა მავნებელი ჩაწერილი მომღერლისა და

სცენა ცხინვალის კ. ზეთაგუროვის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის (ქართული დასი) სპექტაკლიდან „ღამანელი“



სცენაზე ამოქმედებული პერსონაჟის ქცევის არაბუნებრივობას, შეუთავსებლობას.

ყოველივე ამან უთუოდ გავლენა იქონია სპექტაკლის მთლიანობაზე, მის ტემპო-რიტმზე და, უპირველეს ყოვლისა, იმ თავისთავადობაზე, რაც უნდა ახასიათებდეს ამა თუ იმ ნაწარმოებს ყოველ ახალ კოლექტივში დადგმის დროს კოლექტივის თავისებურების, შესაძლებლობების, ამოცანებისა და მისწრაფებების გათვალისწინებით.

მიუხედავად ამ არსებითი ხასიათის ხარვეზისა, სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები კეთილსინდისიერად და თავდადებით ცდი-

ლობდნენ თავიანთი ამოცანის გამართლებას. სწორედ სერვანტესისა და დონ კიხოტის როლის შემსრულებლის თ. მეშვილდეს, სანჩო — პ. გოგიძის, ალდონსა — ც. გიგაურის, დულცინეა — ი. ბაპიევას, კარასკო — ზ. გასიევის, მამაო პერესი — რ. ოტიაშვილისა და სხვათა დამსახურებაა, რომ მაყურებელი თანაგრძნობითა და სიმპატიით განეწყო ცხინვალის თეატრის ქართული დასის მიმართ, რადგან მსახიობთა ამ მონდომებაში, გამოსკვივოდა დასის შესაძლებლობა, რომელიც ხვალ, მისი ნიჭიერების გამოსავლენად სათანადო ზრუნვის შემდეგ, უთუოდ იჩენს თავს.

ი. გვათუა

6 ივნისი

„ღარისპანის გასაჭირი“

მსხმეტიის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა თავისი წვლილი შეიტანა საქართველოს სსრ ქალაქებისა და რაიონების სახელმწიფო დრამატული თეატრების ფესტივალის მსვლელობასა და წარმატებაში. თეატრს, რომელსაც დიდი ტრადიციები აქვს და ყოველთვის მძიმე პირობებში უხდებოდა მუშაობა, მაყურებლისათვის უნდა ეჩვენებინა დავით კლდიაშვილის ერთ სპექტაკლად გაერთიანებული „ღარისპანის გასაჭირი“ და „იორინეს ბედნიერება“, მაგრამ სხვადასხვა ხელისშემშლელი მიზეზების გამო მაყურებელმა მხოლოდ „ღარისპანის გასაჭირი“ ნახა.

დ. კლდიაშვილის დრამატულმა და ინსცენირებულმა პროზაულმა ნაწარმოებებმა ქართულ სცენაზე დიდი ხანია მოიკიდეს ფეხი და სხვადასხვა თაობის რეჟისორები ამ ნაწარმოებებს სხვადასხვაგვარად კითხულობდ-



ნენ. რუსთაველის თეატრისა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრის უკანასკნელმა სპექტაკლებმა კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა თუ რა სცენურია დ. კლდიაშვილის როგორც დრამატული, ასევე პროზაული ნაწარმოებები და როგორი წარმატებით შეიძლება დაიდგას სხვადასხვაგვარად წაკითხული ვარიანტი ამა თუ იმ ქართული თეატრის სცენაზე. კლდიაშვილის ნაწარმოებები რომ სცენას არ შორდება, ამის უპირველესი მიზეზი მისი გმირების კოლორიტული ხასიათი, მათი ურთიერთობის ტრაგიკომიკურობა და წმინდა ქართული გარემოა, რომელშიც მათ უზღუბათ ცხოვრება და მოქმედება.

მესხეთის დრამატული თეატრის სპექტაკლი რეალისტური თეატრალური ხერხებით დადგმული სპექტაკლია, სადაც რეჟისორმა წინა პლანზე სოციალური მოტივი კი არ წამოსწია, არამედ ის დამცირება, შეურაცხყოფა და პიროვნული გაუფასურება, რასაც განიცდიან ლამაზი, სათნო, შინაგანად ფაქიზი გაუთხოვარი ქალიშვილები, რომლებიც ოღონდ გაათხოვონ მათმა მშობლებმა და მახლობლებმა, ოღონდ ბატონის ჩააბარონ და მათთვის სულერთია, ვის მიათხოვებენ, ბრყვეს თუ გონიერს, გაუნათლებელს თუ უმეცრებისგან თავდაღწეულს, ბეჩავს თუ ბეჩაობისაგან სულშეხუთულ მემამბოხეს. ქალიშვილები გრძნობენ თავიანთ ტრაგიკომიკურ მდგომარეობას, ხედავენ ბრყვე და გაბღინძულ სასიძოს, რომელსაც თავი მხოლოდ იმიტომ მოსწონს, რომ გაღარიბებული აზნაურის უმზითვო ქალიშვილების გათხოვება ჭირს და მისთანა უბადრუკ კაცსაც კი ფასი ედება. ქალიშვილების დამცირება და

მათი ღირსების გაუფასურება, მხოლოდ გრძელდება, სანამ მათ სულში პროტესტი იფეთქებს და მძლავრ ნაკადად არ გადმოიღვრება. კარგი იქნებოდა ეს პროტესტი კაროენასაც რომ უფრო მძაფრად და სახიერად გამოემჟღავნებინა.

არანაკლებ ტრაგიკომიკურია დარისპანის მდგომარეობა. კაცს, რომელსაც ოთხი გაუთხოვარი ქალიშვილი უზის სახლში და აღარაფერი აბადია, კარდაკარ დაჰყავს სიდუხჭირისა და უფროსების დესპოტობისაგან დაბეჩავებული ქალიშვილი, იქნებ სადმე ბედმა გაუმართლოს და ერთი ქალიშვილი მაინც გაათხოვოს. მაგრამ ამ ტრაგიკომიკურობას კიდევ უფრო ამძაფრებს კონკურენცია, გასათხოვარი ქალიშვილების პატრონებს შორის რომ იმართება. დარისპანი ხედავს როგორ იმცირებს და იუბადრუკებს თავს, რცხვენია კიდევ ამისა, მაგრამ მის მდგომარეობაში მყოფ კაცს სხვა გამოსავალი არა აქვს და მთელი მონდომებით ებმება ამ ბრძოლასა და კონკურენციაში. მსახიობი ყველაზე ცხადად სწორედ ამ ეპიზოდში ამჟღავნებს თავის შემოქმედებით ინდივიდუალობას და ოსტატობას.

სპექტაკლი უკვე დიდი ხანია იდგმება მესხეთის თეატრის სცენაზე, აქამდე უფრო მეტად უნდა დახვეწილიყო და გამოკვეთილიყო, რადგან მასში ჯერ კიდევ შეინიშნება ისეთი ხარვეზები და უზუსტობანი, რომლებიც მაყურებელს შეუშინეველი არ რჩება. ზოგიერთ მსახიობს მეტი უშუალობა მართებს, უფრო თავისუფლად უნდა ექიროს თავი სცენაზე.



სცენა ახალციხის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლიდან «დარისპანის ვასკარი»



„სპექტაკლმა“ ალბათ იმითაც წაავგო, რომ მეორე ნაწილი ჩამოაცილეს და ისედაც პატარა პიესის ადაპტირებამ ვერ დატოვა ის შთაბეჭდილება. მეორე ნაწილი რომ არ ჩამოეცილებინათ, შემოქმედებითი კოლექტივი მეტ გამომგონებლობას გამოიჩინდა და ეპიზოდებს ახალი თეატრალური ხერხებით გაამდიდრებდა.

სცენა გაფორმებულია თანამედროვე სცენოგრაფიის მოთხოვნილების მიხედვით. თვალში გვხვდება მხოლოდ აუცილებელი რეკვიზიტი — მაგიდა, სკამები და ის ძუნწი დეტალები, რომლებიც გალარბებული ზემო

იმერელი აზნაურის ყოფა-ცხოვრებაზე მივითვითებენ.

სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა გ. მაცხოვნაშვილმა, მხატვრულად გააფორმა ა. გოგლაძემ, ქორეოგრაფია ვ. კვინცხაძე, სპექტაკლისათვის მუსიკა შეარჩია ნ. ძნელაძემ.

როლებს ასრულებენ: დარისპანი (ო. რეზიაშვილი), პელაგია (ლ. სულიაშვილი), მართა (ე. მაცხოვნაშვილი), კაროენა (ზ. გაჩილავაშვილი), ნატალია (მ. მაჭარაშვილი), ონისიმე (ო. აწყურელი) და ოსიკო (თ. ტაბატაძე).

გ. მალუღარი

7 035010

„კავასკროფა“

დასტყუნონ და იმ ათასებს, მანამდე რომ, თაღლითობით დაავროვეს, ახლა უკიდურესი თაღლითობის გზით ნაშოვნი ფული მიუმატონ. ფარსში ბევრი ისეთი ეპიზოდი და სცენაა, რომლებიც მწარედ ამხელენ ჩვენი ხალხის იმ ადათ-წესებს, დღევანდლობას რომ არ ეკადრება, ჩვენს სახელსა და ჩვენი ცხოვრების კულტურულ დონეს, ჩვენ ეროვნულ ღირსებას რომ სამარცხვინო ჩირქს ცხებს და ყველა ღირსეულ და კეთილსინდისიერ ქართველში აღშფოთებას იწვევს. ყველაზე მეტად ეს მკლავდება ქელეხის სცენაში, „გადახურვის“ მანკიერ ჩვეულებაში, სადაც ყალბ გლოვას ყალბი სადღეგრძელოები აგვირგვინებს.

ცხადია, ზუგდიდის თეატრმა ეს პიესა შეხვედრით არ აირჩია. ამით თეატრმა გამოამკლავა თავისი სოციალური პოზიცია და შეეცადა მაყურებლის ყურადღება გაემახვილებინა ჩვენი ცხოვრების იმ მანკიერ და ბიჭიერ მხარეებზე, არც თუ ისე იშვიათად რომ გვხვდება, ეჩვენებინა მაყურებლისათვის თუ რა უკეთურობამდე და პირუტყვობამდე შეიძლება მიიყვანოს ადამიანი სიხარბემ და მომხვეჭელობამ.

მხატვრულად სპექტაკლი გაფორმებულია გემოვნებით და აკმაყოფილებს იმ მოთხოვნილებებს, რასაც პიესა და მასში მომხდარი ამბის სცენაზე გაშლა მოითხოვს (მხატვარი ლ. მურუსიძე). მუსიკაც ისეა შერჩეული, რომ ფარსი უფრო მწვავე, უფრო მამხილებელი გახადოს (მ. ოძელი).

რეჟისორმა ვასილ ჩიგოგიძემ იპოვა გასაღები როგორც პიესის ძირითადი აზრისა და მისი სატირული პათოსის გამოსახატავად,

შალვა ღაღინის სახელობის ზუგდიდის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა საქართველოს სსრ ქალაქებისა და რაიონების სახელმწიფო დრამატული თეატრების პირველ რესპუბლიკურ ფესტივალზე მაყურებელს უჩვენა ალ. შალუტაშვილის ორმოქმედებიანი ტრაგიკული ფარსი „კატასტროფა“.

პიესაში მოთხრობილია სულიან-ხორცია-ნად გარყენილი და გადაგვარებული ოჯახისა და თითქმის ყველა მისი წევრის გაპირუტყვებისა და განადირალების ამბავი. ეს არის მწვავე ფარსი და მწვავე სატირა იმ ადამიანებზე, რომლებიც სიხარბემ, ანგარიანობამ, ცხოველურმა ეგოიზმმა, უზნეობამ და ბიჭიერებამ ისეთ დონემდე გააპირუტყვა, რომ აღარც მიცვალებულის შეურაცხყოფას ერიდებიან და აღარც თვითონ რცხვენიათ ვათამაშებული სიკვდილის მეშვეობით ქელეხზე მოსულ ნათესაებსა და მეზობლებს ფული

ასევე ყველა უარყოფითი გმირის ხასიათის გასახსნელად. პიესის კომპოზიცია მარტივია, მაგრამ დინამიური და ემოციურია. მაყურებელს სჯერა, რომ ეს გაუგონარი ამბავი მართლაც შეიძლება მომხდარიყო და მართლაც არსებობს ჩვენს ქვეყანაში ისეთი ოჯახი და ისეთი გარემო, როგორც სცენაზეა წარმოდგენილი. თავის რიტმთა და მოქმედების განვითარების ბუნებრივობით სპექტაკლი თავიდანვე იპყრობს მაყურებელს და სამწუხარო მხოლოდ ისაა, რომ რეჟისორმა ვერ შეძლო ამ რიტმისა და ბუნებრივობის ბოლომდე შენარჩუნება, ზომიერების ბო-

ნად უშუალო. დამაჯერებელი, ენერგიული და ბიწიერია, იმდენ სიხარბეს, მხაძერეხსა და სულმრუდობას იჩენს, რომ ქმარს არათუ ჩამორჩება თაღლითობასა და მომხვეჭელობაში, არამედ ზოგ შემთხვევაში აჭარბებს კიდევ. ამაში მას ვერც გროტესკმა შეუშალა ხელი, რადგან ზომიერების გრძობას თავიდან ბოლომდე იცავს.

საინტერესო სახე შექმნა ამ სპექტაკლში ოთარ ქურციკიძემაც. შეიძლება ითქვას, რომ ეს როლი მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ერთ-ერთ საუკეთესოდაც კი იქნას აღიარე-



სცენა ზუგდიდის შ. დადიანის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლდან „კატასტროფა“

ლომდე დაცვა. ამის მიზეზი კი ისაა, რომ მეორე მოქმედებაში შემოკრილმა ნატურალურმა სცენებმა და ზედმეტმა, განმეორებულმა ეპიზოდებმა სპექტაკლს დაუკარგეს სიხარტე და დინამიურობა, გაანელეს სატირის სიმწვავე, მსახიობებს შეუზღუდეს სამოქმედო არე. აუცილებლობით არც მსახიობების მაყურებელთა დარბაზიდან შემოსვლა იყო გამოწვეული და არც სადღეგრძელოს ქანდარიდან წარმოთქმა. მიუხედავად ამ და კიდევ ზოგიერთი ნაკლოვანებისა, სპექტაკლმა მაყურებელზე კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა და განხილვის დროსაც აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია.

სპექტაკლის ნამდვილი გმირი აღმოჩნდა და მის წარმატებას დიდად შეუწყო ხელი რესპუბლიკის დამსახურებულმა მსახიობმა დამარა გოგიაიშვილმა. მისი ასტმა იმდე-

ბული. მან დააჯერა მაყურებელი, რომ მისი გმირი უკიდურესობამდე გაბრწინილი და გადაგვარებულია, რომ იგი ყველას და ყველაფერს გაყიდის და მშიშარა რომ არ იყოს, ყოველგვარ ბოროტმოქმედებას ჩაიდნეს, ოღონდ კი ფული იშოვოს, საზღვარგარეთ გაიქცეს და განცხრომით იცხოვროს.

ძირითადად პიესა ორი მსახიობის პიესაა, მაგრამ თავიანთი წვლილი სპექტაკლის წარმატებაში ეპიზოდური როლების შემსრულებელმა მსახიობებმაც შეიტანეს. რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტებმა მ. ტოგონიძემ (დედა), ბ. ცომაიამ (პოლიომელიტი), პ. წულაიამ, მსახიობებმა რ. ჯოჯუამ, ზ. გუნიამ, ლ. სულხანიშვილმა და სხვებმა.

ბ. მალულარია

„პერსონალური საქმე“

რუსთაველის თეატრის ისტორია ყოველმა თეატრის მოყვარულმა კარგად იცის. იგი ჩვენს თვალწინ ჩამოყალიბდა, მისი ყოველი წარმატება თუ წარუმატებლობაც კარგად არის აღბეჭდილი ჩვენს მეხსიერებაში. ცნობილია, რომ რუსთაველის თეატრი შეიქმნა მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობთა ბაზაზე, რომელთა დიდი ნაწილი ისევ დაუბრუნდა ძველ თეატრს. ამის შემდეგ თეატრმა რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი დადგა და მოსკოვშიც ჩაატარა გასტროლები, მაგრამ მან ბოლომდე ჯერ კიდევ ვერ გამართა წელი, მიუხედავად იმისა, რომ გულმოდგინედ ცდილობს ძველი პოზიციის დაბრუნებას. ცუდი მდგომარეობა აქვს თეატრს შენობის მხრივ. რამდენიმე წელია თეატრი თბილისსა და რუსთაველს შუა იმყოფება და სტაციონარულ პირობებს მოკლებული დგამს თავის სპექტაკლებს. ყოველივე ზემოთ აღნიშნული, ბუნებრივია, გავლენას ახდენს თეატრის მუშაობასა და პირველ რიგში, მის შემოქმედებაზე. აქედან გამომდინარე, თეატრი თავისი რეპერტუარის შედგენისას ალბათ გარკვეულ კომპრომისებზე მიდის, თუმცა, არის მომენტები, როდესაც თეატრი არა თავისგან დამოუკიდებელი მიზეზების გამო, არამედ თავისი ნება-სურვილით ირჩევს ნაწარმოებს დასადგმელად და მასზე გარკვეულ იმედსაც ამყარებს.

რუსთაველის თეატრი საქართველოს თეატრების პირველ რესპუბლიკურ ფესტივალზე მაცურებლის წინაშე წარსდგა ა. ჩხაიძის პიესით „პერსონალური საქმე“. როდესაც თეატრს ფესტივალზე საჩვენებლად გამოაქვს სპექტაკლი, მისი საშუალებით თავისი სათქმელის გამოხატვა სურს.

რა არის ნათქვამი ა. ჩხაიძის პიესაში როგორ?

ქარხნის საამქროს უფროსი შეიძლება ვაერიცხათ პარტიის რიგებიდან, რადგან მან დამალა, რომ ადრე ნასამართლევი იყო, მაგრამ ვინაიდან მან გულწრფელად აღიარა, რომ ეს ცხოვრებაში ხელის შეშლის შიშით ჩაიდინა და თან აღმოჩნდა, რომ იგი ქალის გამოსარჩელების გამო მოზუდა ციხეში — საამქროს უფროსი დატოვებულ იქნა პარტიის წევრთა რიგებში. თითქოსდა აქ სადაო არაფერია: ასეთი რამ მომხდარა და ასეც უნდა მომხდარიყო. მწერლის სათქმელიც გასაგებია; ადამიანი ბიოგრაფიული ფაქტებით შეიძლება დამნაშავედ მოჩანდეს, მაგრამ მაინც არ იყო დამნაშავე, ვინაიდან დანაშაულს ყოველთვის კაცის ბუნება არ განაპირობებს, იგი შეიძლება სიტუაციის შედეგად მოხდეს და, მიუხედავად იმისა, რომ მწერალი დანაშაულის დადამტკიცების ფაქტს არ ამართლებს, მის ნაწარმოებში მაინც გამოსკვივის აზრი, რომ ადამიანს არ უნდა ეშინოდეს ფაქტის გამხელისა, ვინაიდან ფაქტის უკან კაცი დგას, კაცს კი ერთი დანაშაულის ჩადენაც შეუძლია და ასი სიკეთისაც.

მაგრამ პიესაში სადაოდ სხვა რამ მოჩანს, პირველ რიგში უნდა ითქვას, რომ ამბავი, რომელიც მასში ხდება, არ განეკუთვნება არც ყოველდღიური ყოფისა და არც სულიერი ცხოვრების ტიპურ მოვლენათა რიგს, პიესაში ჩაბოჭილებული ინტონაცია თვით ამ საკითხის წამოჭრაში იმალება და ამ შემთხვევაში გასარკვევია თუ როგორ არის ვადამტკიცო საკითხი, შემდეგ კი როგორია მისი მხატვრული დონე.

რატომ აპატიეს ოსტატს დანაშაული?!

პირველ რიგში იმიტომ, რომ მას დამსახურებაც ბევრი ჰქონდა. იგი თავისი საქმის მცოდნე ოსტატი და გულისხმიერი კაცია და როგორც უკვე ვიცით — გულწრფელი აღიარებისათვის. მაგრამ მთავარი სხვა რამაა. იგი ციხეში იჯდა მხოლოდ იმის გამო, რომ ქუჩაში დაიცვა ქალი. ეს სიმპათიით განაწყობს მაცურებელს გმირის მიმართ, მაგრამ ირკვევა, რომ თურმე მას დაუტყავს ქალი, რომელიც მას უყვარდა და მერე ცოლადაც მოიყვანა. გასაგებია დრამატურგიული სვლა; პიესის გმირმა „ვილაც ქალის“ გულისათვის კი არ ჩაიდინა დანაშაული, არამედ თავისი შეყვარებულისათვის, მაგრამ ეს სიყვარულით ჩადენილი დანაშაული სხვა, უფრო დიდ რამეს უშლის ხელს; იგაძალზე ლირიკულ დანაშაულად მოჩანს საიმი-



სცენა რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრის პერსონალში ლიდა პერსონალურ სექციასთან

სოდ, რომ კაცი მისი დამალვისათვის არ დაინდონ. ამით პიესის კონფლიქტი ისპობა და თავიდანვე ჩნდება საშიშროება „პეპინდისა“ — ბედნიერი დასასრულისა, თუნდ ისეთისა, როდესაც თავიდანვე გრძნობ, რომ ყველაფერი კარგად დასრულდება.

პიესის მხატვრული ხარისხი პირველ რიგში გმირების ხასიათების დახატვის სიძლიერეში უნდა ვეძიოთ. რუსთაველთა „პერსონალური საქმის“ გმირები ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული ადამიანები არიან, მაგრამ ისინი თითქოს ყველანი ერთად დაზარალებდნენ იმ ძირეული ნაკლოვანებებისაგან, რომლებზეც ზემოთ ითქვა. დრამატურგის მიერ წამოჭრილი საკითხი მისი გმირების საშუალებით წყდება და როგორც სიტუაციები ვითარდება პიესაში, ისევე იხსნებიან გმირთა ხასიათებიც. მაგრამ ამ შემთხვევაში „პერს-

ონალური საქმის“ გმირები ნაწარმოების იდეის გამომტკმელნი უფრო არიან, ვიდრე განმზიარებლები. რუსთავის თეატრის წამყვანი აქტიორები ლ. ფილფანი, თ. სეთურიძე, თ. დაუშვილი და სხვები მთელ თავიანთ ოსტატობას აქსოვენ გმირების სახეებში, ცდილობენ ემოციების გამაფრებას, მაგრამ პიესაში მოცემული ხასიათების სქემატურობას მაინც ვერსად გაურბიან. დამდგმელ რეჟისორს თ. მესხს სპექტაკლი დინამიკურად აქვს დადგმული, მაგრამ ზემოთაღნიშნული ნაკლოვანებების ფონზე წარმოდგენის სადადგმო მხარეც დაზარალდა.

„პერსონალური საქმეში“ ვერ ვხვდებით სიტუაციათა მონაცვლეობას, ხაზრტ სიუჟეტურ სელებს, გმირთა ხასიათების მოულოდნელ გახსნას.

ზ. ბახტაძე

9 ივნისი

„ნითელი აუკუბი“

სანამ შევეხებოდე ვ. გუნიას სახელობის ფოთის თეატრის მიერ საქართველოს თეატრების პირველ ფესტივალზე წარმოდგენილ ლიტერატურული კომპოზიციის „ნითელი აფრების“ მხატვრულ ღირსებებს, მინდა აღვნიშნო, რომ ფესტივალის მონაწილეები არც თემატურად და არც ქანრობრივად შეზღულ-

ული არ ყოფილან. მათი არჩევანი თავისუფალი იყო. თბილისელი მყურებლის წინაშე ლიტერატურული კომპოზიციით მხოლოდ ფოთის თეატრი წარსდგა.

რამ განაპირობა თეატრის ეს ნაბიჯი, რისკმა თუ, პირიქით, თავდაჯერებულობამ? ამ შეკითხვას ყველაზე უკეთ თვითონ თეატრი



უპასუხებს საკუთარ სულში ჩახედვის შემდეგ. ჩვენ კი სპექტაკლზე ვილაპარაკოთ. ლიტერატურული კომპოზიციის მრავალგვარი ვარიანტი გვინახავს, ერთი პოეტის ლექსებით შექმნილი სხვადასხვა თემაზე, სხვადასხვა პოეტების ლექსებით ერთ თემაზე, გასცენურებული პოემები და სხვა, მაგრამ ესენი მაინც ლიტერატურული მასალის დასახელებებია. ლიტერატურულ კომპოზიციას კი თუ შესატყვისი ფორმა არ გამოეძენა, იგი შეიძლება იქცეს მხოლოდ მხატვრულ კითხვად, ძელოდეკლამაციად ან სხვა რამედ, რაც შორს იქნება თეატრისაგან. რა თქმა უნდა, ლიტერატურული კომპოზიციისაგან დრამატულ სპექტაკლი არასოდეს არ გამოვა, მაგრამ რაც უფრო დაშორდება იგი თეატრის კანონებს, მით უფრო თვალში საცემი იქნება თეატრში მისი არსებობა.

ფოთელთა „წითელი აფრები“ მაიაკოვსკის პოემის „ვლადიმერ ილიას ძე ლენინისა“ და სხვა ნაწარმოებების მიხედვით არის შექმნილი. საქებარი სიტყვა წერილის ბოლოში ზრდილობისათვის ნათქვამად რომ არ გამოჩნდეს, აქვე ვიტყვით, რომ მსახიობები კთხულობენ და თამაშობენ თავიანთი შესაძლებლობის მაქსიმალური გამოვლენით, ყოველი ფრაზის დაჯერებით, მუსიკა შერჩეულია კარგად, სცენური მოძრაობები ძალზე ზუსტი და სინქრონულია, სპექტაკლი მოვლალია და კარგად შენახული, მაგრამ ყველაფერ ამას სპექტაკლში მექანიკურობის დალი აზის. მექანიკურობისა არა იმიტომ, რომ სპექტაკლმა თავისი სიტყვა უკვე თქვა და ახლა მხოლოდ ინერციით თამაშდება. პირიქით, სპექტაკლი ახალი დადგმულივით გამოიყურება, მაგრამ

მექანიკურია მისი განხორციელების ფორმა და პრინციპი — მოეძებნოს ყოველ სპექტაკლში სინქრონული სცენური მოძრაობა, რომელიც უფრო გადაადგილების შთაბეჭდილებას ტოვებს. უფრო ზუსტ ფორმულირებას თუ მივმართავ, ფორმა და შინაარსი ერთმანეთს არ ერწყმიან. სპექტაკლის ფორმის დამბადებელი თუ უნდა იყოს თვით მაიაკოვსკის სიტყვა, სინამდვილეში მის ფუნქციას ასრულებს მოძრაობა, რომლის დინამიკითაც შეეცადა რეჟისორი ი. მაცხოვანშვილი ნაწარმოების სულის გადმოცემას. დინამიკურობა აქ ნაკლად არ მიხსენებია. იგი ფოთელთა სპექტაკლს ძალზე სჭირდება და უხდება კიდევ, მაგრამ ის ერთფეროვნება, რომლითაც მსახიობები გადაადგილდებიან ხოლმე სცენის ერთი კუთხიდან მეორეში, დამლულია მაყურებლის თვალისათვის, რომელიც ბოლოს კონტაქტს კარგავს სცენიდან წარმოთქმულ სიტყვასთან და უკეთეს შემთხვევაში მხოლოდ თეატრის მიერ გაწეული ფიზიკური შრომის დამფასებლად გვეკვლინება.

სპექტაკლში გამოყვანილი „წითლებისა“ და „თეთრების“ ფიზიკური განსხვავება, რომელიც მოსასხამებით არის ხაზგასმული, გარკვეული პერიოდის მანძილზე ასრულებს თავის ფუნქციას, მაგრამ შემდეგ, როდესაც სიტყვამ და ინტონაციამ უფრო უნდა გამოაჩინოს მათი ბრძოლისა თუ დაპირისპირების პერიპეტეიები, ვიდრე გარეგნულმა ნიშნებმა, უკვე მათი მოსასხამების ფრაილი, სინქრონულობა და ერთფეროვნება მაყურებლის უკუთრეპტიკას იწვევს.

აქ ლაპარაკი გვაქვს სპექტაკლზე, რომელიც ფესტივალზე ჩამოტანილი სხვა სპექტაკ-

სცენა ფოთის ვ. გუნიას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლიდან „წითელი აფრები“





კლების ფონზე ფასდება და თან მაშინ, როდესაც იგი თავისი ფორმით ერთადერთსა და გამონაკლისს წარმოადგენს. „წითელ აფრებზე“ რომ ვმსჯელობდეთ, როგორც ფოთის თეატრის რეპერტუარის ერთ-ერთ სპექტაკლზე, ეს შენიშვნები, ვფიქრობ, მაშინაც ძალაში დარჩებოდა, მაგრამ მათ მეტი მნიშვნელობა ეძლევათ, როცა სპექტაკლი მთელ ქართულ თეატრთან შედარებით იხილება. არ შეიძლება არ ითქვას, რომ ფოთის თეატრს აქვს სპექტაკლები, რომლებსაც უფრო სხვა მისია აკისრიათ თეატრის რეპერტუარში, ვიდრე „წითელ აფრებს“, მაგრამ რომლებიც უფრო უკეთ წარმოაჩენენ თეატრს, მის მსახიობთა პოტენციას და თავად თეატრის ხელმძღვანელსა და რეჟისორს ი. მაცხონაშვილს.

ბოლოს ისევ უნდა დავუბრუნდე თავში თქმულს და დავუმატო, რომ სპექტაკლს კარ-

გად დადგმის გარდა, სწორად გატანა და შენატყვის გაგრემოცვაში ჩვენებაა. თეატრს ხშირად აზარალებს ხოლმე რომელიმე ფესტივალის თემატური შეზღუდულობა, ვინაიდან შეიძლება თეატრს ჰქონდეს კარგი სპექტაკლები, რომლებიც შესაძლოა თემატურად არ დაემთხვენ ფესტივალს, მაგრამ ამ ფესტივალზე პირიქით მოხდა; მისმა შეუზღუდაობამ და მრავალფეროვნებამ, თეატრების არჩევანში კულტურის სამინისტროსა და თეატრალური საზოგადოების შეგნებულმა, ტაქტიანმა ჩაურევლობამ დააზარალა კიდევ ჩვენი ზოგიერთი თეატრი.

თუმცა, საბედნიეროდ, ჩვენში ფესტივალების სიხშირე ისეთია, რომ თეატრებს მალე მიეცემათ დაკარგულის ანაზღაურების შესაძლებლობა.

წ. ბახტაძე

10 ივნისი

„როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“

თამაზ მინაშვილის პიესამ „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ არსებობის მოკლე პერიოდში დიდი დაინტერესება და სიყვარული მოიპოვა. ის უკვე რამდენიმე თეატრში განხორციელდა. ჩვენ ამ პიესის მიხედვით შექმნილ ყველა სპექტაკლს ვიცნობთ და, ამდენად, თამაზად შეგვიძლია ვთქვათ, არცერთი მათგანი ორიგინალურ ჩანაფიქრს არ იყო მოკლებული. რეჟისორებმა ერთმანეთისაგან განსხვავებული გზა აირჩიეს და გაამ-

ჯლანეს თავთავიანთი სათქმელი თეატრზე და მასთან კავშირში ზოგადად ცხოვრებაზე.

ერთი შეხედვით, პიესის შინაარსი ისეთივე უბრალოა და გასაგები, როგორც ილუსტრაციები საყმაწვილო წიგნში. გოგონა მოვიდა თეატრში, მისცეს ოფელიას როლი, იმუშავა, იღვაწა და ბოლოს პრემიერაზე არ გამოცხადდა. ყველა ვაკვირვამ ან უცნაურმა ფაქტმა. თეატრმა გადაწყვიტა შეექმნა სპექტაკლი დამწყებ მსახიობ გოგონაზე, რომელსაც შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისშივე ბედმა ესოდენ გაუღიმა, ზუმრობა საქმეა? მთავარი როლის მიღება საეტაპოდ გამიზნულ სპექტაკლში და უცებ, პრემიერის, ს ერთო ზეიმის დღეს, ის, როგორც მგზავრი, უსასრულობაში გაუჩინარდა და მის შემდეგ არსად გამოჩენილა.

გოგონას ერქვა ანო. დამწყებმა მსახიობმა, რომელსაც ანოს როლის შესრულება დავალა, იმდენად ღრმად გაიაზრა მიზეზები გმირის საქციელისა, იმდენად დაეუფლა მის გუნება-განწყობილებას, მინდობილად გაყვა მოქმედების ლოგიკას, რომ ვერ მოზომა ემოცია და გადადგა უქანასქელი საბედისწერო ნაბიჯი.

ასეთია პიესის აპოთეოზი და მისი კითხვებით სავსე დასასრული.

ვინ არის ანო? იყო თუ არა იგი? იქნებ, ის

მხოლოდ პოეტის ლირიული ზმანებაა და როგორც კი ცხოვრების ცივი და ანგარებიაანი ხელი შეეხო, ვეღარ გაუძლო და გაუჩინარდა.

ანო, ალბათ, ის არის, რაც მრავალ ჩვენთაგანს წლების მანძილზე შემოაყლდა — გულწრფელობის მომხიბველვობა, ან ის, ვისაც სამუდამოდ ჩაეკეტა სიყვარულით, მზით გამმთბარი კარი, რომელშიც ოცნების თეთრი ეტლი უნდა შემოგზარიალდეს.

პიტერ ბრუკი ერთგან ამბობს, რომ პიესის შიგნით ყოველთვის არსებობს კიდევ ერთი პიესა, რომელიც თვალისაგან დაფარულია.

ბათუმის თეატრის სპექტაკლში თ. ჭილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“, რომლისგან მიღებული შთაბეჭდილების გადმოცემა გვაქვს განზრახული, შეიმჩნევა რეჟისორ გ. აბესაძის მიერ, თითქოს და არასაგანგებოდ, პიესიდან იმ შეფარული პიესის ამოკითხვის სურვილი, რომელიც ახლობელი გამზდარა მისთვის.

ამ ცდას მოკრძალება ახლავს და შემზადებული ინტიმი, სულ ერთი წუთით ანოს როლის შემსრულებელი ც. აბზიანიძე მყურებელთა დაბაზში ჟრუანტელისმომგვრელ სიტყვებს დამარცვლით გადმოიტანს: „ხვალ ვალენტინას დღე არის“... წვრილად, ზარივით ჩამოკრავს და ფიჭრით მიგვიყვანს იმ შინაგან კავშირთან, რომელიც დრამატურგმა გააბა (არა მხოლოდ სიუჟეტის საჭიროებისათვის) ანოსა და ოფელიას შორის.

გავიხსენოთ უეშმაკო, მიმდობი, ჩვილივით უმანკო ოფელია, სასახლის ინტრიგის მსხვერპლი, ჰამლეტის კოსმიური შურისგების ორბიტაში ჩაფერფლილი. დღემდე ვერ ამოუხსნიათ, თუ როდის უყვარდა ათას ძმაზე მეტად პრინცს ოფელია. პოეტებიდან არცერთ შექსპირსეულ გმირს არ ჰყოლია იმდენი გულშემატკივარი, მომფერებელი და ჭირისუფალი, რამდენიც პატარა და მშუენიერ ქალბატონს.

ბათუმელთა სპექტაკლში ანოს და ოფელიას სულიერი ნათესაობა ხილული ძაფებითაა დაკავშირებული, ორივეს ერთად არსებობამ უნდა დაგვანახოს სახეებზე აღბეჭდილი გულგრილობა და სიცივე, ადამიანთა პორტრეტების ძირითადი შტრიხები.

დრამატურგი ანოს ხასიათს დროსთან კავშირში, ოფელიასთან შედარებით აჩვენებს და ანაწევრებს.

ბათუმელთა სპექტაკლში აქტიური თვისებებით აისახა ანოს სახე. რეჟისორმა ვაშოაგლინა ამ გმირში ჩამალული ფეთქებადი მუხტი, ის, რაც ჩვენ აქამდე ვერ შევამჩნიეთ.

ანო სპექტაკლში წამებულია და განსაცდელიდან განსაცდელამდე ზოგჯერ თვითონ, ზოგჯერ ბედის წყალობით სულმოუთქმელად მიიჩქარის. იგი მოწოდებულია, რათა ბოლომდე გაიაროს თავისი გზა, მასაც ელოდება თავისი ვალენტინას დღე.

რეჟისორი სცენურ სივრცეში შეუბოჭავად ატარებს გმირს, შეძლებისდაგვარად შემოაქვს საშუალებები, რომლებიც ეხმარება ანოს სულის თრთოლვარებას. რეჟისორისათვის მისი გულისთქმა უპირველესი სპექტაკლში და ბოლომდე საყვარელი გმირის ერთგული რჩება. ეს არის მისი ძირითადი თემა და მასთან დაპირისპირებულ ნაკადებს

სცენა ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“
ანო — ც. აბზიანიძე





ციდილობს შექმნადილების ფუნქცია მიან-
იკოს.

ცირა აბზიანიძის ანო გამორჩეულად არ-
ტისტულია, სცენურ სივრცეში მხოლოდ მი-
სი გმირის სახება ჩანს, მას ყველაფერი უხ-
დება. მომხიბვლელია მსახიობი, როცა მღერ-
ის კომპოზიტორ თ. შამილაძის მიერ პიე-
რის განწყობილებაზე შექმნილ მელოდიას,
თრთის, ვანიცდის და დაუზოგავი, შეუბოჯა-
ვი, ლალი ემოცია მოდის დარბაზში.

ცირა აბზიანიძეს უყვარს ანო, სათუთი და
შინაგანად სუფთა გოგონა. ეს განსაკუთრე-
ბით იგრძნობა მაშინ, როცა მსახიობი გმირ-
თან დამოკიდებულებით თამაშობს. აქ ჩანს
თანაგრძნობაც და შიშაც ერთდროულად მო-
სალოდნელი დასასრულის წინაშე.

თავისუფალი არჩევანი გამომსახველი სა-
შუალოების გამოყენებისას, ვარდასახეობა
და სახესთან კრიტიკული დამოკიდებულებ-
ის ურთიერთშეხამება — ყველაფერი ეს ქე-
შმარტი ოსტატობით წარმოდგენილი, ცირა
აბზიანიძისადმი მხოლოდ საქებარი სიტყვე-
ბით განგვაწყობდა, ერთი, მეტად მნიშვნე-
ლოვანი გარემოება რომ არ გვიშლიდეს
ხელს. უკვე შემოქმედებითი სიმწიფის ასაკში
შესულ მსახიობს სიტყვის წარმოთქმის ტექ-
ნიკისადმი, მეტყველების კულტურისადმი
მთლიანად მოუდუნებია ყურადღება და კვლავ-
ვაც თუ ასე ვაგრძელო, მალე სავალალო შე-
დეგთან გვექნება საქმე. კიდევ რაიმეს დამა-
ტება უხერხულია. ვიმედოვნებთ, რომ მომავ-
ალში მსახიობი გავაჯანსაღებს მონდომებისა
და ტრენაჟის წყალობით.

ბათუმის თეატრის სპექტაკლს აქვს მისწ-
რაფება სილამაზისადმი და ეს სახეებით
გასაგები სურვილია. თამაზ ჭილაძის დრამა-
ტურგია ზომ ვაჯერებელია შინაგანი ესთე-
ტიზმით. პოეტური სიტყვა, ამოსროლილი
გმირის განწყობილებიდან, ზოგჯერ ახალ
სამყაროს ქმნის, ბავშვის სანუკვარ ოცნება-
სავით ლამაზსა და წმინდას.

თეთრი ეტლი, თეთრი მანქანა, თეთრი სა-
რეცელი ცოტადენ უფრო მასშტაბში ვაზრ-
დილი მნიშვნელობით შემოვიდნენ სცენაზე,
ვიდრე ამას საჭიროება მოითხოვდა. პანორა-
მაც ვერ გაიშალა მთელი სისასვით, ესეც თე-
ატრისაგან დამოუკიდებელი მიზეზებით, მაგ-
რამ ის, რომ დიალოგში ერთმანეთს უნდა აცა-
ლონ აზრის დამთავრება და მერე შესთავა-
ზონ საპასუხო სიტყვა, ეს უკვე მსახიობებსა

სასაყვედუროდ არის ნათქვამი. ჩვენს მხატვარ-
დრამატურგის მიერ უბრწყინვალესად დაწე-
რილი სცენა უჩასა და ნატოს პაექრობისა
სპექტაკლში ნაწილობრივ დაკარგული აღმო-
ჩნდა. მსახიობებმა ლ. ჯიბლაძემ და გ. გო-
გიბერიძემ ვერ მონახეს საჭირო რიტმი, ზო-
გად ემოციაზე დასმული სიტყვებით დასცი-
ლდნენ მეტად საჭირო ეპიზოდის ღრმა შინა-
არს და ქვეტექსტებით გამართული აზრის
ნაცვლად მშრალი ინფორმაცია შემოგვთავა-
ზეს.

აღბათ, ამას უნდა დავაბრალოთ ის ერთ-
ფეროვნება, რომელიც ახლდა იმ სცენებს,
ანოსა და ზურაიკოს მონოლოგებს რომ ენა-
ცვლებიან, ანოს ფსიქოლოგიურად დამუშა-
ვებულ ხაზს, რომელსაც უდაოდ მოუხდებ-
ოდა სხვადასხვა ხერხით მოტანილი განწყო-
ბილებათა სახეცვლილება. რეჟისორი გვა-
გრძნობინებს ამ სურვილს, მაგრამ შემსრუ-
ლებლები უმეტესად ყოფითი სიმართლის
გზით მიდიან.

სასიამოვნო შთაბეჭდილება მოახდინა ახ-
ალგაზრდა მსახიობმა ა. სულიაურმა, რომ-
ლის შესრულებას ახლავს დაუეჭვებელი სი-
მართლის განცდა, გრძნობის სიწრფელე და
უშუალობა. მსახიობმა ზურაიკოს მონოლოგი
ისეთი ემოციური დაძაბულობით წაიყვანა,
რომ სათქმელს აზრიც ბოლომდე შეუნარჩუ-
ნა და იმწუთიერი დაბადების სიხალისეც.

როცა ასეთ გამონათებებს ხედავ, თანაგრ-
ძნობით ხარ რეჟისორის მიმართ განწყობი-
ლი; მაყურებლის დიდი ინტერესიც მოქმედ-
ებს. იგი სულმოუთქმელად უსმენს სპექტ-
აკლს, მისდევს ამბავს გაფაციცებით, სრუ-
ლი თანხმეობაა დარბაზსა და სცენას შო-
რის.

რა არის კიდევ საჭირო?
ერთიანი ჩანადიქრის სრული განხორციე-
ლება. დღეს სპექტაკლში ერთი ან ორი, თუნ-
დაც საგრძნობი მიღწევა აღარ კმარა.

ყველა კომპონენტი სრულყოფილად უნ-
და ერიდებოდეს ერთიან სათქმელს. ეს რომ
ასე ყოფილიყო, მოენახებოდა რეჟისორის
მიერ საფინალო სცენის გააზრებას გამართ-
ლება. სპექტაკლში ყველა ნაკადი ვერ მოვი-
და შესართავში და, ამდენად, სცენამ ვერ
მოიტანა ძახილის ნიშნის განწყობილება.
ჩვენ უფრო დავინახეთ სურვილი, ვიდრე
მიღწეული სასურველი შედეგი.



„მთვარის მოვასება“

სოხუმის ს. ჯანბას სახელობის სახელმწიფო აფხაზური თეატრი არაერთგზის ჩამოსულა თბილისში და გაუმართავს საგასტროლო წარმოდგენები. საქართველოს დედაქალაქის მკაცრებლები ყოველთვის დიდი სითბოთი იღებდნენ აფხაზური თეატრის ნიჟერ დასს, სხვადასხვა თაობის მშვენიერ მსახიობებს, საინტერესო და ორიგინალურ სპექტაკლებს. აშკარა იყო დიდი წარმატებები და პერსპექტივები. ამჯერად ეს თეატრი ერთი სპექტაკლით წარმოგვიდგა, როგორც საქართველოს თეატრების პირველი რესპუბლიკური ფესტივალის მონაწილე. ვფიქრობ, ამის მნიშვნელობა მართკო ახალი დადგმის ფარგლებით არ განისაზღვრება. აფხაზური თეატრი ამ დადგმით გულმხურვალედ შეეგება დიდი ქართველი მწერლის კონსტანტინე გამსახურდიას იუბილეს, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია, აფხაზურმა დასმა თავის სცენაზე პირველად განასახიერა ქართული ლიტერატურის ისეთი დიდმასშტაბი-

ანი ქმნილება, რომელიც გამოხატავს ქვეყნის თველი ხალხის ჭეშმარიტ, მრავალსაფეხურ ხელოვნურ ვან დამოკიდებულებას აფხაზი ხალხისადმი, სიყვარულსა და პატივისცემას მისი ყოფის თავისებურებებისადმი, რაიონული ზნე-ჩვეულებებისადმი, ხალხური სიმღერების, მითოლოგიის, რიტუალებისა და მისტერიების უღამაზესი სამყაროებისადმი... დიახ, დიდმა ქართველმა მწერალმა უკვდავი ქმნილება მიუძღვნა მოძმე ხალხს და მისი ცხოვრების პანორამაზე გადაშალა ოქტომბრის მომდევნო რევოლუციური ძვრების, ძველი და ახალი სამყაროს შეჯახების, თაობათა ბრძოლის, საკლემენტურ წყობის დამკვიდრების და ამ ზნაზე სასტიკი წინააღმდეგობათა დაძლევის პოპოქარი და თვალწარმტაცი სურათები...

თეატრი თავიდანვე გულმხურვალედ მოეკიდა ამ დიდ შემოქმედებით ამოცანას. დამდევმელად მიიწვია ლევან მირცხულავა, — „მთვარის მოტაცების“ სცენაზე განსახიერების პირველი ავტორი — რეჟისორი (კარგად ვეხსოვს მისი შესანიშნავი სპექტაკლი მარჯანიშვილის თეატრში, 1968 წელს), იმავე დადგმის მხატვარი — ამირ კაკაბაძე, ვკლავაც ოთარ თაქთაქიშვილის მუსიკა იქნა გამოყენებული... ლ. მირცხულავას იმ პირველი დადგმის ერთი უმთავრესი ღირსებაც ის იყო, რომ იგი არ ჰკავდა ინსცენირებას. — მართლაც, კ. გამსახურდიას გეგმობრთვითა რომანი (და არა მარტო „მთვარის მოტაცება“) ვერ თავსდება რაიმე ტრადიციული ინსცენირების ფარგლებში და დანაკარგები მოკაო საიძმობი ხდება. რომან „მთვარის მოტაცებაში“ კი ბუნების სტიქიონიც, ცხენი არაბიაც

სცენა სოხუმის ს. ჯანბას სახელობის სახელმწიფო აფხაზური დრამატული თეატრის სპექტაკლიდან „მთვარის მოტაცება“





და გზის სატყევენი მანქანაც ერთობ მნიშვნელოვანი „მოქმედი პირები“ არიან. ბოლოს ავტორისეული თქმების უმდიდრესი სამყარო! ჰოდა, მირცხულავას პირველივე სპექტაკლი მთლიანობითა და ჰარმონიულობით გამოირჩეოდა, მოძებნილი იყო შესატყვისი სცენური მეტაფორები, მძაფრი კონტრასტებით... ძველი, განწირული სამყარო—ელეგიური ტონებში იყო გადმოცემული, დინამიკური აფეთქებებით მას ახალი, რევოლუციური ძალა უპირისპირდებოდა...

არსებითად იგივე გადაწყვეტა დაუდო საფუძვლად ლ. მირცხულავამ აფხაზური თეატრის „მთვარის მოტყეებას“. კიდევ უფრო გამაზვილა ელეგიური სფერო, რომელსაც მხარში ამოუდგა მშვენიერი მხატვრობაც, დიადი ემოციური მუსიკაც, რაც მთავარია, სპექტაკლის სახლე — შესანიშნავი მსახიობების სახით... მაგრამ რეჟისორმა თავისი ახალი დადგმის საერთო კომპოზიციაში რატომღაც შეასუსტა ელეგიის მოპირისპირე ძალის ის „აფეთქებები“, ახლის შემოტევასა და მის დამკვიდრებას რომ გვაუწყებენ (ვგულისხმობ არა ტექსტს, არამედ სცენურ ფორმებს). ამით რეჟისორმა ის ბოზოქარი კონტრასტებიც, რომლებიც არსებობდა კ. გამსახურდიას რომანისათვის და საერთოდ მისი შემოქმედებისათვის. სამწუხაროდ, რეჟისორ-დამდგმელს, გარკვეული, ვითარების გამო (საზღვარგარეთ მივლინება) ჯერ კიდევ პრემიერის გამოშვებამდე მოუწია სპექტაკლის მიტოვება და ეს გარემოება საგრძნობიც გახდა. გარდა ამისა, სპექტაკლი რომლის პრემიერა სოხუმში ორ მოქმედებად დაიდგა, თბილისის ფესტივალზე ერთ მთლიან აქტად იქნა ნაჩვენები. ამგვარმა გამოთიანებამ, როგორც ჩანს, გარკვეული კორექტივებიც — შემცირებებიც გამოიწვია და მართალია, მივიღეთ საკმაოდ მონოლითური, შეკრული წარმოდგენა, მაგრამ ამან კიდევ უფრო გამაზვილა ცალმხრივი გადაწყვეტა, ხატოვან სტატიკას დინამიკა ვერ დაუპირისპირდა! აქა-იქ შევხვდებით მძაფრი კონტრასტების, რიტმული ვარდატეხის ეპიზოდებსაც — ასეთებია მკაფიოდ და ლაკონიურად დადგმული „ხინტიკირიასა“ და მალანურების მოსვლის, არზაყანისა და მისი ამხანაგების, ასევე — გარეგნულად თავდაპირველი, შინაგანად „დანადმული“, ახალი წყობილების წინააღმდეგ შეთქმულთა სცენები.

მაგრამ არსებითად ეს მდგომარეობა არც კლის. იმედი გვაქვს, რომ ლ. მირცხულავა კვლავ მიუბრუნდება ამ სპექტაკლს და მიაღწევს თავისი უდაოდ საინტერესო ჩანაფიქრის საბოლოო გამოხატულებას!

ყოველივე ამის მიუხედავად, ის მხატვრული სფერო, რომელთაც რეჟისორმა და თეატრმა კ. გამსახურდიას ქმნილება წარმოგვიდგინა, აღბეჭდილია უტყუარი თეატრალური გემოვნებითა და კულტურით, ნატიფი ოსტატობით, დახვეწილი სახიერებით, ყველა კომპონენტის მთლიანობით. ჰუმანიტი პოეტურობით და სწორედ ელეგიურობით გამოირჩევა დედასთან თარაშის შეხვედრის სცენა — მშვენიერად, ღრმა სევდით ან-სახიერებს დედის — მაიას როლს მინადორა ზუზუბა, მისი კარგი პარტნიორია ცირხიას როლში ვ. მანია. ელეგიურობას აღრმავებს მშვენიერი მხატვრობა, განსაკუთრებით — შუაგულს დაკიდული ხალიჩა და გულჩათხრობილი მუსიკა. თარაშის სცენაში ხაზგასმულია ამ გმირის უმოქმედობა და განწირულება, ისინი სტატიურ პლანშია მოცემული და მსახიობ კ. ხაზბას (თარაში) განსახიერებაც შეესატყვისება ამგვარ გადაწყვეტას.

სპექტაკლში თეატრის საუკეთესო ძალებია ჩართული და აქტიური მიღწევებიც თვალსაჩინოა. მძაფრ და ძლიერ სცენურ სახეებს ქმნიან მამა და შვილი ზემპაიების როლებში სსრკ სახალხო არტისტი შარაპ ფაჩალო (კაც) და ნურბეა კამკია (არზაყანი). საუცხოოა ძაბულის ეპიზოდურ როლში სოფა აფუმაა, განსაკუთრებით გამოირჩევა მოულოდნელად დაბრუნებულ არზაყანთან მისი სცენა, სადაც გლეხი ქალიშვილის ხალასი მოკრძალება გადაიზრდება მომხიბვლელი სინაზით მოთქმამში და გმირული სიმტიკის გამჟღავნებაში.

მეტ-ნაკლები ეპიზოდების მიუხედავად, მკაფიო და კოლორიტულ სახეებს ქმნიან ეთერ კოლონია კაროლინას როლში (ამავე დროს ე. კოლონია ინსცენირების აფხაზურ ენაზე მთარგმნელიცაა), თეატრის ვეტერანი, საქართველოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ სახალხო არტისტი, დ. გულიას სახელობის პრემიის ლაურეატი აზიზ აგრბა (ტარიელ შარვაშიძე), ა. ტანია (ლუჯაია), ა. ერმოლოვი (გვანჯ აფაქიძე), ტ. ავიძბა (თამარი), ი. კო-

ღონია (ანული)... საერთოდ, მთელი დასი გულწრფელი სიყვარულითა და სრული ენერგიით მოეკიდა ამ ნაწარმოებს და მშვენიერი აქტიორული ანსამბლიც აშკარაა. და-

სასრულს, კვლავ იმის იმედს გამოვთქვამთ, რომ ეს კარგად დაწყებული შემოქმედებითი პროცესი შესატყვის სრულყოფას მიაღწევს.

ა. წულუაძე

12 ივნისი

„უკეთესი გაცდუნებდა...“

დრამატული თეატრების პირველი რესპუბლიკური ფესტივალის აფიშა გვაუწყებდა, რომ ეს ფესტივალი გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავს ეძღვნებოდა. ერთადერთი სპექტაკლი, რომელიც ამ დიდ თარიღს უშუალოდ ეხმაურებოდა, ქ. სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის დრამატული თეატრის მიერ წარმოდგენილი გ. ბათიაშვილის „უკეთესი გაცდუნებდას“ იყო.

უღრესად რთულ, საპასუხისმგებლო, უმძაფრესი კოლიზიებით სავსე თემას შეეჭოდა დრამატურგი და თეატრი. გ. ბათიაშვილს გულდასმით, ყოველმხრივ შეუსწავლია არა მარტო 1832 წლის შეთქმულების ისტორია, არსებული დოკუმენტები, მოგონებანი, ლიტერატურულ-მხატვრული წყაროები, არამედ თვით ეპოქა, რომლის წიაღში ჩაისახა და განვითარდა ეს შეთქმულება.

თავისთავად, ყოველი შეთქმულება ბუნებრივად კონფლიქტურია, რაკი იგი უპირისპირდება არსებულ სიტუაციას. ამ შემთხვევაში არა აქვს მნიშვნელობა ეს სიტუაცია ისტორიულად ჩამოყალიბებულია თუ პალიატიური. ამიტომაც მრავალი შეთქმულება გამხდარა დრამის, როგორც სცენური ფორმის საფუძველი.

1832 წლის შეთქმულება ორმაგი კონფლიქტური ბუნების იყო. ერთის მხრივ, იგი შეიცავდა პოლიტიკურ-ისტორიულ სიტუაციასთან კონფლიქტს, მეორეს მხრივ, კონფლიქტს თვით შეთქმულთა შორის, რადგან მისი მონაწილენი მრავალ კარდინალურ საკითხში განსხვავებულ პოზიციებზე იდგნენ.

კონფლიქტის ეს ორმაგობა და, აქედან, უფრო მეტად გაზრდილი სიმძლავრე კოლიზიებისა კარგად აქვს ნაგრძნობი გ. ბათიაშვილს. ცხადია, მან თავისი დრამისათვის უპირატესობა მიანიჭა იმ შინაგან „ლოკალურ“ კონფლიქტს, რომელიც ქართველ შეთქმულთა შორისაა გამართული. ის „მასშტაბური“ კონფლიქტი კი ისტორიამ დიდი ხანია რაც გადაწყვიტა და დრამისათვის მას ამჟამად ყოველგვარი სიმძაფრე დაკარგული აქვს.

ისტორიული რეტროსპექტივის თვალსაზრისით, რასაკვირველია, შეთქმულთა შორის არსებული კონფლიქტიც მოხსნა დრომ და ხანგრძლივმა სოციალურმა, პოლიტიკურმა თუ საზოგადოებრივმა პროცესებმა. მაგრამ ეს კონფლიქტი ბევრ პიროვნულ ნიუანსს შეიცავს, გარდა იდეების ბრძოლისა, იგი შესაძლებელია გახდეს ხასიათთა ბრძოლის ასპარეზიც, ამიტომ დრამის ცენტრად მისი ქცევა სავსებით ბუნებრივად გვეჩვენება.

გ. ქავთარაძე სპექტაკლის პროლოგშივე გვაგრძნობინებს დრამატული კონფლიქტის მასშტაბურ ხასიათს. სცენაზე დგას გრძელი ვიწრო მაგიდა და რამდენიმე მალაზურგინი სკამი. ყლგოს ბეთშოვნის სიმფონიის ამალღებულნი, ტრაგიკული მოტივი. ნელნელა, ცალცალკე შემდინან პიესის გმირები.

ვიღაც, ჩვენთვის უხილავი ადამიანი, რომელიც თითქოს ზევიდან დასცქერის ამ გაშლილ სუფრას, ნელა, საზეიმო-საბედისწერო ინტონაციებით სავსე ხმით წარმოთქვამს ამ „საიდუმლო სერობის“ მონაწილეთა გვარებს: მაყურებლისათვის ნათელია — აქ რაღაც მნიშვნელოვანი დიადი დრამა უნდა გათამა-

შდეს, რომლის მონაწილენი იმთავითვე განწირულნი არიან. სცენის მიღმიდან მომდინარე ხმაც ისე უღერს, თითქოს ამ ადამიანებს ეშაფოტზე აყვანის წინ იხმობენ.

შესანიშნავადაა დადგმული ეს სცენა—აქ ყველა კომპონენტი სინქრონულად მოქმედებს. ყველა მონაწილე უკვე სცენაზეა და ახლა უნდა დაიწყოს მთავარი — 1832 წლის შეთქმულების მღელვარე ისტორიის სცენური სიციცხლე. მაგრამ ეს „მთავარი“ რატომღაც არ იწყება. გრძელი, და ამდენად გაჭინურებული, აღმოჩნდა პიესისა და სპექტაკლის ექსპოზიცია. პროლოგში აღებული მაღალი, მღელვარე ნოტები — (თითქოს უმთავრესი სიმო გაწყდაო), — მაშინვე კარგავს უღერადობას, როგორც კი მსახიობები ალაპარაკდებიან. მთელი ეს რეპლიკები თუ დიალოგები ორიოდვე მნიშვნელოვან ინფორმაციას (შესაძლოა აუცილებელსაც), თუ შეიცავენ. ასეთი ტიპის დრამაში კი ყოველი ფრაზა ქვეტექსტითა და შინაგანი დაძაბულობით უნდა იყოს სავსე. სიტყვები მხოლოდ ურთიერთობის გაბმისათვის, მხოლოდ სიტუაციის შექმნისათვის აქ ზედმეტია. ამ გარემოებას განსაკუთრებით ცხადყოფს ის სცენები, სადაც ნამდვილი პაექრობა იმართება განსხვავებული იდეური ტენდენციის მტარებელ ორ ძირითად გმირს შორის. ერთის მხრივ — ნიკოლოზ ფალავანდიშვილი (მსახიობი ს. პაჭკორია), მეორეს მხრივ — ელიზბარ ერისთავი (მსახიობი დ. ჯაიანი).

რა განასხვავებს მათს პოზიციას?

საქართველოს პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხი, რომელიც ქართულ საზოგადოე-

ბაში ყოველთვის ცხარე კამათის საგანი იყო, დიდი ხანია, რაც გადაწყვეტილია წარჩინებულ ქართველ მამულიშვილებს, რომ დიდი რუსეთის გარეშე წარმოუდგენელია საქართველოს შემდგომი არსებობა. არცერთი არ უარყოფს რუს ხალხთან მეგობრულ კავშირს. მაგრამ ქალაქის სამოქალაქო გუბერნატორს ნიკოლოზ ფალავანდიშვილს სურს გაპარტახებულ საქართველოს ფიზიკური არსებობა როგორმე შეუნარჩუნოს, გაამაგროს, გააძლიეროს, სწავლა-განათლებასა და კულტურას აზიაროს, მომავალს ღირსეულად შეახვედროს. მისი აზრით, საქართველოს ვითარება იმგვარია, რომ ერის ფიზიკური არსებობის შენარჩუნებისთვის, მისი გადარჩენისთვის ზრუნვა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე პოლიტიკური თავისუფლებისათვის ბრძოლა. საქართველოს დამოუკიდებლობა ფიქციაა და მისთვის ბრძოლა არა მარტო უაზრობაა, არამედ სამშობლოს გაწირვაა უუკველი დაღუპვისათვის.

ახალგაზრდა კორნეტი ელიზბარ ერისთავი და შეთქმულების სხვა მონაწილენი საქართველოს დამოუკიდებლობასა და პოლიტიკურ ავტონომიას ესწრაფვიან. მათ დეკაბრისტების იდეები აღაფრთოვანებთ. თუ ნიკოლოზ ფალავანდიშვილი ფიქრობს, რომ საქართველოში პოლიტიკური ცვლილებანი შეიძლება განხორციელდეს მხოლოდ რუსეთში პოლიტიკური ვითარების შეცვლის კვალად, მისგან დამოუკიდებულად, ელიზბარი, სოლომონ დოდაშვილი და სხვები თვით საქართველოს სახავენ პოლიტიკური თავისუფლების, დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის



სცენა სოხუმის კ. გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლიდან „უკეთესუ გაცდენებდეს...“

მაგალითად. რასაკვირველია, ეს ორი პოზიცია შეურთებელია, რადგან ორივეს გულწრფელად სჯერა, რომ საქართველოს წინაშე მამულიშვილურ ვალს იხდის.

დარბაზში მოსული დღევანდელი მათურბელისათვის ამ იდეათა ბრძოლის შინაარსიც და ფინალიც კარგად არის ცნობილი. მაშ, რამ უნდა აღუძრას მას ინტერესი? აქ, რაკი მწერალი დოკუმენტურ მასალას ეყრდნობა, რაიმე სხვა, მესამე კონცეპციის ჩამოყალიბება უბრალოდ შეუძლებელია. რა შეიძლება გახდეს მისი ყურადღების სავანი?

თვით ამ გმირთა შორის ბრძოლის პროცესი! თვით ეს ადამიანები, რომლებსაც ღრმად სწამთ თავიანთი სიმართლისა და, ამდენად, ზნეობრივი გმირებიც არიან. ჩემის აზრით, დრამატურგმაც და თეატრმაც ამის გაკეთება შესძლეს. მათ თითქოს „დაივიწყეს“ ყველაფერი ის, რაც იციან ამ შეთქმულების ირგვლივ, „დაივიწყეს“ თუ ვის მხარეს გადაიხარა ისტორია და პოლიტიკური ორიენტაციის ისარი და ნიკოლოზ ფალავანდიშვილისა და ელიზბარ ერისთავის ბრძოლა წარმოგვიდგინეს ისე, თითქოს მათ მსახიობებთან ერთად პირველად განიცადეს ამ ბრძოლის პერიპეტები. ეს გულწრფელობა — საკმაოდ ძნელად მისაღწევი — შესაბამის ეფექტს ახდენს და მათურბელი ისეა ჩართული ზოგიერთ ეპიზოდში, რომ ისიც „ივიწყებს“ დღევანდელობას და ხან ნიკოლოზ ფალავანდიშვილს ემხრობა, ხან ელიზბარ ერისთავს. ისიც მათთან ერთად განიცდის, მათთან ერთად ლეღავს და ფიქრობს. სამწუხაროა, რომ ამგვარი ეპიზოდები ცოტაა, მაგრამ მათი არსებობა უკვე პიესისა და სპექტაკლის გამართლებათა.

ნიკოლოზ ფალავანდიშვილის როლის შემსრულებელი ს. პაქორია, რომელსაც როლი თავდაპირველად ერთგვარი სიმკაცრით და „შშრალად“ მიჰყავს, ასეთ ეპიზოდებში ამქედანვეს გმირის დიდ შინაგან ძალას, ინტელექტს, გულწრფელობას. მისი მოქმედების ლაიტმემა არა მარტო საქართველოს გადარჩენაა, არამედ ისედაც მკითრეტიკოვანი ქართველობის ამ რჩეული შვილებისა. იგი გონების კაცია, ლოგიკას ენდობა, მოვლენების ანალიზს მიჰყვება და როგორ წამოანთებს ხოლმე სახეზე, თითქოს სურს ახლავე, თვითონვე, თავისი ხელით დასაჯოს ეს ემოციუ-

რად აღტკინებული ყმაწვილკაცები, რომლებიც ხვალინდელ დღეს ვერ ხედავენ. დ. ჭაიანის ელიზბარი — გაშიშვლებული ნერვია, რომანტიკოსი, რომლის მისწრაფებებს ფანტიზმი კვებავს. „მამაცთა ეს სიშლევე“ არ შეიძლება არ ხიბლავდეს ადამიანს, რადგან ხედავ, რომ დაბეჩავებულ, სისხლნაკლულ საქართველოში კიდევ იყვნენ რაინდული სულის ადამიანები, რომელთაც შეეძლოთ „უაზრო“ სიკვდილი.

გ. ქავთარაძის მოქალაქეობრივი ტემპერამენტი და სინდისი ამ დაპირისპირებული პოზიციების მიმართ სრულ ობიექტურობაში გამოვლინდა. მაგრამ ეს არის თავისი ქვეყნის ბედით შეპყრობილი კაცის ობიექტურობა და არა ცივი გონებით აწონილ-დაწონილი „წინდახედული“ კაცის მიერ გაწონასწორებული სიმართლე.

მაინც რატომ არ იქცა ეს სპექტაკლი მნიშვნელოვან მხატვრულ მოვლენად? ამას აქვს, ჩემის აზრით, რამდენიმე მიზეზი. თუ ეს არის დოკუმენტური დრამა (პიესის ჟანრი ასეა განსაზღვრული ავტორის მიერ), მას თავისი სპეციფიკა აქვს, რომელიც გულისხმობს დოკუმენტების იმგვარ წარმოდგენას, დალაგებას და შეპირისპირებას (გავისხენოთ ჰოხხუტისა და ვაისის პიესები), რომელიც სინამდვილის არა ოფიციალურ სურათს იძლევა, არამედ ჭეშმარიტს, რაც საფუძველია ახალი, მესამე კონცეპციის აღმოცენებისა.

ასეთი რამ ამ შემთხვევაში შეუძლებელია, რადგან „ოფიციალური“ სინამდვილე და ჭეშმარიტი სინამდვილე იდენტურია.

პიესაში იდეათა სამყარო, ორი კონკრეტული იდეა იბრძვის. ორივე იდეა ერის ისტორიისათვის უმნიშვნელოვანესია. იდეათა ბრძოლის ამგვარი დრამა, ბუნებრივია, ინტელექტუალური დრამის სახეს იღებს. ასეთ დროს კი ფილოსოფიურად მოაზროვნე, მოვლენების სრულიად ახალი თვალსაზრისით შემფასებელი, ახალი საზოგადოებრივი ზნეობისა და ახალ „მითთა მკვდელი“ გმირები უპირისპირდებიან ერთმანეთს ისტორიის შემობრუნების მომენტში. სამწუხაროდ, ასეთ დრამატურგიასთან არა გვაქვს საქმე, რის გამოც, მომენტებში მთელი ეს შეთქმულება მიაგავს ან ბუტფაორულს ან „აურზაურს არაფრის გამო“.

შეიძლება მკითხველმა მკითხოს — რას

მიადექი გ. ბათიაშვილს ამ „დოკუმენტური“, თუ „ინტელექტუალური“ დრამის მაღალი პოზიციებიდან, კაცმა პატიოსნად, შეძლებისდაგვარად, გულწრფელად წარმოგვიდგინა 1832 წლის შეთქმულების ეპიზოდები. ეს ასეა, მაგრამ თვით მან ჩაიგდო თავი ამ ხიფათში. ეს შეთქმულება დღევანდელი თეატრალური ანალოგისათვის იმდენ ფარულ ნაღმს შეიცავს, რომ კიდევ ბედნიერად გადარჩა ჩვენი ავტორი. უფრო ზუსტად: თვით ამ ისტორიულ კოლიზიაში ისეთ ღრმა იდეათა ბრძოლაა, იმდენადაა იგი დაკავშირებული წარსულთან (1832 წლის მთელი ეპოქა) და ისეა გადაჯაჭვული მომავალთან (ანუ ჩვენს დღევანდელობასთან), რომ ამგვარი ასოციაციები დიდ თეატრალურ ფორმებთან ბუნებრივია. თვით ამ თემაში თვლემს ვულკანი, რომლის გაღვიძება სცადეს გ. ბათიაშვილმა და გ. ქავთარაძემ...

რასაკვირველია, გ. ბათიაშვილი ეცადა, რომ ეს გმირები შიშველ იდეათა რუბორები არ ყოფილიყვნენ. მაგრამ აქ მეორე სირთულე იყო: „ხასიათების დრამა“ რომ შეექმნა, მაშინ იძულებული გახდებოდა დოკუმენტურობისა და იდეათა დაპირისპირებაზე აეღო ხელი. მე ვფიქრობ, მას მეტი სითამამე უნდა გამოეჩინა მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიური ძვრების ჩვენებისას. ამას მაფიქრებინებს ძმების — ისე ფალავანდიშვილის (ამ როლს

ჩინებულად თამაშობს გ. სირაძე) და ნიკოლოზ ფალავანდიშვილის ღრმად დრამატული სცენა, როცა იასეს სულმოკლეობა, მისი დაღატი შეთქმულების მონაწილეებს აცლის რაინდულ შარავანდედს, მოწამებრივი გმირებიდან (ეს იყო ნიკოლოზის უკანასკნელი, მაღალზნობრივი ყესტი) მათ გადააქცევს უზარმაზარი სამხედრო მანქანის უბრალო მსხვერპლად. ეს კარგი დრამატურგიული მიჯნება საკიროებდა გაშლასა და განვითარებას.

ამ სპექტაკლით დაიხურა დრამატული თეატრების პირველი რესპუბლიკური ფესტივალი, რომელსაც მოჰყვა სოხუმის კ. გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო ქართული დრამის ე. წ. „მცირე გასტროლები“ (ა. ჩხაიძის „მიღების დღე“, ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“, კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“).* გასტროლების შემდეგ უფრო ნათელი გახდა გ. ბათიაშვილის პიესის ადგილი და მნიშვნელობა გ. ქავთარაძის სამხატვრო ხელმძღვანელობით მომუშავე თეატრის იდეურ-მხატვრულ სამყაროში.

ნ. გუარაბანიძე

ამ გასტროლების გამო იხილეთ ჩვენი ჟურნალის მომღვენო, მეცხრე ნომერი (ჩედ.).

ფესტივალის შედეგები

საპარტიველოს სსრ ქალაქებისა და რაიონების სახელმწიფო დრამატული თეატრების პირველი რესპუბლიკური ფესტივალის შედეგები შეაჯამა ჟიურიმ და დაადგინა:

პირველი პრემია ფესტივალის საუკეთესო სპექტაკლისათვის მიენიჭა თეატრის სახელმწიფო დრამატულ თეატრს. რ. ინანიშვილის მოთხრობების მიხედვით შექ-

მნილი სპექტაკლისთვის „ჩამი წყალ-ჭაღის ხმაში“.

მეორე პრემია მიენიჭა კ. ბაშსხურდიას სახელობის სოხუმის სახელმწიფო დრამატულ თეატრს. გ. ბათიაშვილის პიესის „უკეთუ გაცდუნებდეს“ დადგმისათვის.

ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის პრემიები მიენიჭათ:



ბ. ხუტუნაშვილი — ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობს, ა. არბუზოვის პიესაში. „ძველმოდური კომედია“ ლიდიასასილენას როლის შესრულებისათვის.

დ. გოგიჩაიშვილი — შ. დადიანის სახელობის ზუგდიდის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობს, რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს, ა. შალუტაშვილის პიესაში „კატასტროფა“ ასტმას როლის შესრულებისათვის.

ს. აბუშაბაძე — ს. ჭანბას სახელობის აფხაზეთის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობს, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს, კ. გამსახურდიას რომანის „მთვარის მოტაცების“ მიხედვით შექმნილ სპექტაკლში ძაბულის როლის შესრულებისათვის.

ც. აბუნიანიძე — ი. ჭავჭავაძის სახელობის ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობს, თ. ჭილაძის პიესაში „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ ანოს როლის შესრულებისათვის.

ლ. სულიაშვილი — მესხეთის (ახალციხის) სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობს, რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს, დ. კლდიაშვილის პიესაში „დარისპანის გასაჭირი“ პელაგიას როლის შესრულებისათვის.

მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის პრემიები მიენიჭათ:

შ. ფარალიძე — ს. ჭანბას სახელობის აფხაზეთის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობს, სსრკ სახალხო არტისტს, კ. გამსახურდიას რომანის მიხედვით შექმნილ სპექტაკლში „მთვარის მოტაცება“ კაც ზვამბაიას როლის შესრულებისათვის.

ნ. კამკინს — ს. ჭანბას სახელობის აფხაზეთის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობს, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს, კ. გამსახურდიას რომანის მიხედვით შექმნილ სპექტაკლში „მთვარის მოტაცება“ არზაყან ზვამბაიას როლის შესრულებისათვის.

ს. კიკვაძე — ა. ნუნუნავას სახელობის მხარაძის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობს, გ. კეჭაყაძისა და ვ. ჩიგოგიძის პიესაში „ოქროს ნალი“ ეგნატე ნინოშვილის როლის შესრულებისათვის.

რ. ძიგოიძის — კ. ხეთაგუროვის სახელობის ცხინვალის სახელმწიფო დრამატული ოსური თეატრის მსახიობს, საქართველოს სსრ დამსახურებულ არტისტს, ნ. დუმბაძის რომან „მარადისობის კანონის“ მიხედვით შექმნილ სპექტაკლში ბაჩანა რამიშვილის როლის შესრულებისათვის.

საუკეთესო დეკორატიული გადაწყვეტისათვის პრემიები მიენიჭათ:

მ. ჭავჭავაძე — საქართველოს სსრ დამსახურებულ მხატვარს, კ. ხეთაგუროვის სახელობის ცხინვალის ქართულ დრამატულ თეატრში ლ. ვასერმანისა და ჯ. დერონინის მუზიკლის „ლამანჩელის“ გაფორმებისათვის.

ჯ. ფარუაშვილი — საქართველოს სსრ დამსახურებულ მხატვარს, ლ. მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში ა. არბუზოვის „ძველმოდური კომედიის“ გაფორმებისათვის.

პარიზის ხელმოწერა

90

ვლადიმერ მაიაკოვსკი

პარიზი.

ომამდე პარიზი ხელოვნებაში იგივე ან-ტანტა იყო. პარიზი ბრძანებდა, პარიზი წარ-მოაჩენდა. პარიზი წერტილს სვამდა. ასეც ითქმოდა: პარიზული მოდა.

კრიტიკოსები (როგორც ყოველთვის, ზე-რელედ განსწავლული მხატვრები) უბრალოდ მიუყეილ-მიტყეილი იყვნენ პარიზისაგან. რაგინდ ახალი სიტყვა ეთქვათ, რეზოლუცია ერთი ედებოდათ: პარიზში ყველაფერი ეს კარგახნია და უკეთ ითქვა.

ვიჩისლავ ივანოვი ასე წერდა:

Новаторы до Вержболова!

Что ново здесь, что там не ново!

სასაიკლო ვითარებაც იქმნებოდა: მოსკოვში ომამდე ფრანგებისა და რუსე-ბის გამოფენა გაიმართა. კრიტიკოსმა კოი-რანსკიმ რუსებს საბრალო მიმბაძველები უწოდა და პიკასოს რომელიღაც ნატიურ-მორტი აქო და აღიდა. მეორე დღეს გაირ-კვა, რომ მსახურს ნომერი არეოდა და ნა-ქებ-ნადიდები სურათის ავტორი აღმოჩნდა ე. სავინკოვი, საბრალო „მიმბაძველების“ მოწაფე, თვით პიკასო კი „საბრალოებში“ მოხვდა.

ისე შეცნენ ყველანი, რომ გაზეთებში ქვა ააგდეს და თავი შეუშვირეს, — ჩვენ ამაზე სიტყვასაც არ დავძრავით. კონფუზს ის უფრო აძლიერებდა, რომ ნატურმორტზე გამოსა-ხული გახლდათ ქაშაყი და წმიდა წყლის რუსული შავი პურის ნაჭერი, რაც პიკასოს სურათზე სრულიად წარმოუდგენელია.

ახლაც კი საკმარისია პარიზში გამოიფი-ნოთ და გარანტირებული გაქვთ ამერიკაში მიწვევაც და წარმატებაც. ასე, მაგალითად, პარიზში ჩაფლავებული ბალიევი იანკები-სგან ვედროებით ხვეტავს დოლარებს.

რვა წელიწადს მუშაობდა პარიზი უჩვენოდ. ჩვენ კი უპარიზოდ ვმუშაობდით.

მე პარიზის მიწას გულისფანცქალივ ვადგამდი ფეხს, თავმოყვარული გულისყუ-რით ვიხედებოდი აქეთ-იქით.

ვაითუ, ჩვენ ისევ ისე მხოლოდ ჩუხლომა (ე. ი. ყრუ მხარე — მთარგ.) აღმოჩნდით?

ნარკვევები

ფერწერა

გარეგნობა (ის, რასაც კრიტიკოსები ვულ-გარულად ფორმას უწოდებენ) ყოველთვის ბატონობდა ფრანგულ ხელოვნებაში. ცხოვ-რებაში ამან მოგვცა „პარიზული ბრწყინვა-ლება“, ხელოვნებაში ამან ფერწერას მისცა უპირატესობა ხელოვნების სხვა დარგებზე.

ფერწერა ყველაზე გავრცელებული, ყვე-ლაზე ზეგავლენიანი ხელოვნებაა საფრანგე-თისა. ბინებზეც კი არაფერს ვამბობ, კა-ფეებიცა და რესტორნებიც კი სულ ერთია-ნად მოფენილია ნახატებით. ყოველ ნაბიჯზე მალაზია — გამოფენაა. უშველებელი, ვეება სახლები — ატელიეების ფიჭები. საფრანგე-თმა ათასობით უცნობილესი სახელი გვიბო-ძა. ყოველ სახელმოხვევილ მწერალზე კი მოდის ათასი სხვა კალმოსანი, რომლებსაც არათუ სახელი არა აქვთ, მათი გვარებიც კი, შეიცვარი ქალების გარდა, არავინ იცის.

ერთმანეთის მიყოლებით ვათვალთვებ ნახატებს. ვეძებ რაიმე აღმოჩენას. ველოდე-ბი — იქნებ, ახალი ფერწერული ამოცანის დასმას წავაწყდე. ვედილობ სურათში დღე-ვანდელი პარიზის სახის გახსნას.

სურათების კუთხეებს ვაკვირდები — იქ-ნებ, ახალ სახელს მაინც შევხვდე.

ამაოდ.

იბეჭდება შემოკლებით.

უწინდებურად — ცენტრი კუბიზმია.
უწინდებურად — კუბისტური არმიის მთავარსარდალი პიკასოა.

უწინდებურად — ესპანელი პიკასოს უნეშობას „აკეთილშობილებს“ უსასიამოვნოესი მომწვანო ბრაკი.

უწინდებურად თეორეტიკოსობენ მეცენაე და გლეზი.

უწინდებურად ცდილობს ლეჟე კუბიზმი დაუბრუნოს თავის მთავარ ამოცანას — მოცულობას.

უწინდებურად შეურიგებლად ებრძვის კუბისტებს დღემდე.

უწინდებურად — „ველურნი“ — დერენი, მატისი — ზედიზედ ქმნიან სურათებს.

უწინდებურად, ყოველივე ამის მიუხედავად, ისმის უკანასკნელი კვილი. ახლა ეს ვალდებულებები ქლერს, როგორც ყოვლისუარამყოფელი და ყოვლისმომსალმებელი „დიან-დიან“.

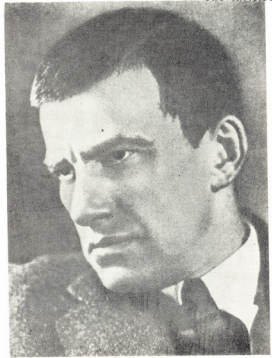
და უწინდებურად... აურაცხელი ბლანში ასრულებს ბურჟუას დაკვეთებს. რადიკალიზმი უქმედითესი ლეთარგიის რვა წელი გასულა. ამას ყველა ახალჩამოსული ცხადად ხედავს.

ამას ფერერის ბინადარნიც გრძნობენ. როგორი გულმოდგინებით, როგორი ინტერესით, როგორი სიხარბით გეკითხებიან რუსეთის მისწრაფებებზე, მის შესაძლებლობებზე.

ივლისსმება, გეკითხებიან არა სომოვეების ჩამღრძვალ რუსეთზე, არა საზღვარგარეთ გიპიუსებთან მომენტალურად გადასული მალიავინების საბოლოოდ სახელგატეხილ კულტურაზე, არამედ ოქტომბრის კულტურაზე, რსფსრ-ზე.

პირველად საფრანგეთიდან კი არა, რუსეთიდან აფრინდა ხელოვნების ახალი სიტყვა — კონსტრუქტივიზმი. გიკვირს კიდევ, რომ ეს სიტყვა წერია ფრანგულ ლექსიკონში.

არა კონსტრუქტივიზმი იმ მხატვრებისა, რომლებიც კარგი და საჭირო მავთულებისა და თუნუქისგან აკეთებენ არაფრისმაქნის საგნებს, არამედ კონსტრუქტივიზმი, რომელსაც მხატვრისგან ფორმების ძიებები ესმის როგორც ინჟინრული, მთელი ჩვენი პრაქტიკული ცხოვრების გაფორმებისთვის საჭირო მუშაობა.



ვლადიმერ მაიაკოვსკი 1929 წ.

ფრანგ მხატვრებს ამის ჩვენგან სწავლა მართებთ.

აქ მხოლოდ ტვინის ჭყლეტით შორს ვერ წახვალ, ახალი კულტურის მშენებლობისთვის სუფთა ადგილია აუცილებელი... ოქტომბრის ცოცხია საჭირო.

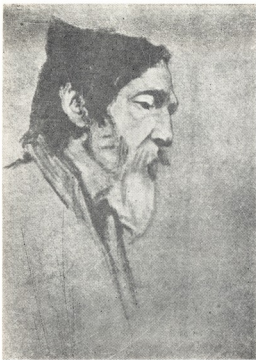
ფრანგულ ხელოვნებას კი როგორი ნიადაგი აქვს? — პარიზის სალონების პარკეტი!

(1922)

პარიზის თეატრი

პარიზი ამაყობს თავისი „კომედი-ფრანსეზით“, სარა ბერნარის თეატრით, ოპერით... მაგრამ პარიზელები დადიან ალგამბრაში, მაიოლთან და სხვა მხიარულ ადგილებში. მეც იქით მივდივარ.

მით უფრო, რომ დრამა და, რასაკვირველია, ოპერა და ბალეტი რუსეთში ახლაც პარიზზე შეუდარებლად მაღლაა. მაგრამ მე არც კი მიინტერესებს ჩვენი ნანგრევები სხეულის შევადარო და საკუთარის სიღაღით ვიამაყო. ალგამბრსა და ფოლი-ბერჟერში, გარდა ხელოვნებისა, რომლითაც ახლა ცო-



ვ. მაიაკოვსკის მოწაფეობისდროინდელი ნახატი. 1910 წ.

ცხოვრობს პარიზის მასა, ხედავ მგზნებარე ფრანგების ყოფას, ტემპერამენტს, ხედავ რა მოსწონთ და რა აღშფოთებთ მათ.

ამ რვეილ-მიმოხილვათა პოპულარობა განსაკვიფრებელია.

ჩვენთან ახლა სეზონში ათობით დადგმაზე მუშაობენ თავგადადებით და მაინც ერთი კვირის თავზე შიშით იზზირებიან შეთხელებული პარტერისკენ.

პარიზში რვეილ მთელი წელი გადის, უზარმაზარ თეატრში ერთი წლიდან მეორე წელში გადააქვთ მეოთხასე წარმოდგენა და წლიდან წლამდე სხედან, დგანან და ქანდარაზე ჰკიდიან აღტაცებისგან სულშეგუბული მაყურებლები.

მსახიობ ქალს შეუძლია რამდენიც ნებაგს იმტეროს ხელ-ფეხი ჯაზ-ბანდის შმაგ რიტმებქვეშ, მაგრამ დამსწრე საზოგადოებიდან არაყინ ოდნავადაც კი არ უნდა აიტციოს თავი.

როგორი გემოვნებაა, რას იტყვიან?

უშიმი ბურჰუას ბემოკნება

ეს მაიოლია. ერთი ბეწო დარბაზი. სცენიდან დარბაზისკენ პატარა ხიდებია გადმოშვებული.

შევედი და ბალკონები ავითვალღერ-ჩავითვალღერე თუ არა, გავვოცდი — ეს შიშველი მუხლები მოაჩირზე უწყევია-მეთქი. შევეცი. დარბაისელი, პატივსაცემი მელოტი მოხუცებულნი წახრილან. ზემოდან, ალბათ, მოგჩვენებათ, რომ სამას მოლაპლაპებურთიან ფანტასტიურ ბილიარდს დისცქერით.

მიმოხილვა სამი მოქმედებისგან შედგება. სიუჟეტი უბრალოა, სამ მოქმედებაში დარბიან, დეკლამირებენ და მღერაინ სასიყვარულო რამე-რუმეებს, თანაც, ტანსაცმელთან თანდათან უკაცრავად ხდებიან. ყოველივე ეს რუსულტანსაცმლიანი ბრბოს გრანდიოზული ჰოპაკით მთავრდება, ეტყობა, ამ საზოგადოებისთვის რუსულ ემიგრაციას „რუსეთის ეროვნული ღირსების“ პატივისცემა უსწავლებია.

გამოდის სამი მსახიობი ქალი, თითოეულ მათგანს კამფეტებიანი ვეება ვაზა უჭირავს (ეს ვაზები მათი თითქმის ერთადერთი სამოსელია) და იწყებენ ამ კამფეტებით კმაყოფილებისგან გაღაქაქებული და ოფლში ამოვლებული მელოტი თავების ბომბვას...

დარბაზში მთელი ნახევარი საათი „ჩანსალი, გამახალისებელი-გამამხნევებელი“ სიცილი დვას.

ოფიციალობისათვის ეს კულტურული გართობა მსუბუქი დემოკრატიული გამოსვლით მთავრდება.

შანსონეტი ქალი ორკესტრის მარსელიოზისებურ აკომპანემენტქვეშ მღერის, — მღერის კანონები, სახელმწიფო მძულსა და მღერის თავისუფლებაზე... კამის, სმისა და მონმარტრზე სიყვარულის თავისუფლებაზე.

„მე თავისუფალი მონმარტრის რესპუბლიკის ასული ვარ“.

ნაირზმირი ბემოკნება

ეს ალგამბრაა. მრავალიარუსიანი თეატრი. გემოვნებათა სიჭრელე — კეთილშობილური პარტერიდან ხალათებიან ქანდარამდე.

პროგრამაც ასევე ჭრელია — მოჭირითე ბალერინებიდან მისტინგეტის დრამამდე.

აქ უკვე დაინახავ შიდაპარიზული ბრძოლის ანარეკლ პატარა ეპიზოდებს.

პირველი ნომერი — გაწვრთნილი თუთიყუშები.

მანდილოსანმა ჩამოამწყრივა ანტანტის აღმები: ფრანგული, ინგლისური, ბელგიური,

იტალიური, ამერიკული, იაპონური.
თუიყუში თითოეულს ზევით სწევს ძა-
ფით — მაყურებელთა სურვილის მიხედვით.
მანდილოსანი სთავაზობს საზოგადოებას
— აირჩიეთ.

პასუხად ჯანდარის ერთი მხრიდან მოის-
მის ბანის ყვირილი:

— რუსული!
მეირე მხრიდან — ტენორით:
— ზოლშევიკია!
ქალი შეცბება, ბოდიშობს.
— ასეთები არა გვაქვს!

პარტერი და იარუსების ნახევარი უსტვენს
და უცაცხანებს ჯანდარას.

როცა, ბოლოსდაბოლოს, ამერიკულზე შე-
თანხმდნენ, გულდაფეთებულ თუთიყუშს,
რომელსაც შემთანხმებლის არასახარბილო
როლში მოუხდა „კლასობრივ ბრძოლაში“
მონაწილეობის მიღება, უკვე წრიპინის გარ-
და აღარაფრის თავი არ ჰქონდა.

ვენებები მუსიკით დააცხრო ორმა ინგლი-
სელმა, რომლებიც ვიოლინოებზე უკრავდ-
ნენ ცეკვა-ცეკვითა და ხემების მონაცვლე-
ობით.

ვენებები საბოლოოდ მისტიგენტის „დრა-
ამ“ მოგუდა.

დრამა რთული არაა. ბეხლეწი სატრფოს
აიძულებს, რომ მონაწილეობა მიიღოს მატა-
რებლის გზიდან გადაგდებასა და გაძარცვა-
ში. რელსებზე ქვებს აწყობენ. მისტიგენტი
საშინელ დღეშია. მას ეშუქრებია. იგი მა-
ინც ედილობს მემანქანისთვის ნიშნის მიცე-
მას. ვერ ახერხებს. რალაც სასწაული მაინც
შესძლებს ზედ ორთქმავლის ცხვირწინ ქვა
ბანდიტების თავზე დაუშვას. მატარებელმა
გაიარა. ბანდიტები დაიხოცნენ. ბიწიერება
დაითრგუნა. სათნოებამ გაიმარჯვა.

ეს მორალი (რომელიც მისტიგენტმა, რაც
მართალია, მართალია, გასაოცარი ენით და
გასაოცარი ხელოვნებით გაითამაშა) ყველა
სხვადასხვა პარტიულ, მაგრამ თანაბრად სენ-
ტიმენტალურ პარიზელს ერთმანეთთან არი-
გებს.

შემდგომ ნომერზე ვნებები ავიზვიზდება.
ტრანსფორმატორი.

გამოსახავს ყველას — ყორესიდან დაწყე-
ბული ნიკოლოზ მეორით გათავებული.

გულგრილად უცქერიან ვილსონის, რომის
პაპისა და სხვათა ჩავლას.

მაგრამ, აი, — პუანკარე! — და მაშინვე

მთელი ჯანდარა უსტვენს და პარტერი აპლო-
დისმენტებს დასცხებს.

სწრაფად იხსნის გრიმს.
— ყორესი! — პარტერის სტვენა და ჯან-
დარის აპლოდისმენტები.

ბედარული რუსეთის მეფე! — ნიკოლოზის
წითელი მუნდირი და ვლადი წვერი.

ორკესტრი უკრავს: „ოხ, ეს ღამე რატომ
იყო, ნეტა, ასე მშვენიერი!“

ჯანდარის ყურთასმენის წამლები სტვენა
და პარტერის აპლოდისმენტები.

ნიკოლოზს სწრაფად მოაძრობენ ულვა-
შებს, ბაბთს და წვერს.

ყველას დასაშოშმინებლად:
— ნაპოლეონი!

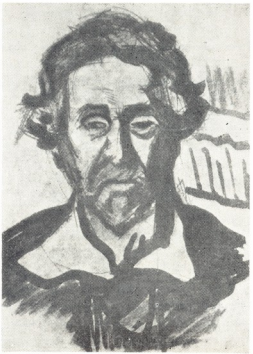
მაშინვე მთელი დარბაზი ტაშს დასცხებს.
გერმანიაში სწორედ ასეთ შემთხვევებში უჩ-
ვენებენ ფარდის დაშვების წინ ბისმარკს.

აქ მეტი მზიარულდება.

თუ ეს, რაც არ უნდა იყოს რაფინირებუ-
ლი აუდიტორია ასე აგზნებულია თეატრში,
მაშინ რა „მზიარული“ დღე გაუთენდება პუ-
ანკარეს, როცა ნამდვილი ბრძოლის არენად
პარიზის ქუჩები იქცევა.

ვ. შაიკოვსკი.

ი. რეპინი. 1915 წ.



კიდევ რა გადის!

ეს, რა თქმა უნდა, მარტოხელა მხატვრების არენა არაა, რევოლუციური გემოვნებაა. რას აკეთებენ ისინი?

ახალი დადგმები მე არ მინახავს.

ლაპარაკობდნენ ახალი მოდური „მემარცხენე“ კოკტოს პიესაზე: „ხარი სახურავზე“ ერქვა თუ „ქორწილი ეიფელის კოშკზე“, არ მახსოვს. თანამედროვე პიესაა, რომელშიც „სილამაზისთვის“ ლამის ხაბარდის კოსტიუმებით თამაშობდნენ... პიესა სოფოკლესა და და პიკასოზე. დომხალია. ცალმხრივი რაღაცაა. და ცალმხრივობა იქნება ყოველთვის, ვიდრე პარიზის მკვდომარე ყოფას ახალ ფორმას არ მორაგებენ. ჩვენში კი ახალ ყოფას ძველ ფორმაში აქცევენ.

კარგი მაგალითია რუსეთის ნოვატორებისთვისაც.

გნებავს რევოლუციური ხელოვნების რეზონანსი მონახო? — განამტკიცე ოქტომბრის მონაპოვრები!

(1923)

კოკტო

კოკტო არის ყოფილი დადაისტი, პოეტი, პროზაიკოსი, თეორეტიკოსი, „ექსპრი ნუვოს“ მეპაიე კრიტიკოსი, დრამატურგი, ყველაზე ენამახვილი, ყველაზე პოპულარული, პარიზელი — უმოდურესი პატარა სამიკტიონოც კია მონათლული სახელწოდებით მისი პიესისა „ხარი სახურავზე“. როგორც „პროვინციელმა“, პირველ რიგში ვიკითხე ამბავი პარიზის ლიტერატურული სკოლებისა, დაჭაფებებისა. კოკტომ დაჭერებით, გარკვევით მითხრა: პარიზში ასეთი რაღაცეები არააო. თავისუფალი პიროვნება, იმპროვიზაცია—აი, „ძალები, რომლებიც ამოქმედებენ საფრანგეთს საერთოდ და ლიტერატურას კერძოდ“. (გენერალი გალიენი, რომელმაც უგონებამახვილურესი მანერით, აღმაფრენით იხსნა პარიზი გერმანელებისგან, დღესაც ყველას მაგალითად ჰყავს დასახული). „სკოლები, კლასები, — აგდებულად შენიშნა კოკტომ, — ბარბაროსობაა, ჩამორჩენილობაა“. მეტისმეტი მიწოლით მაინც მოვახერხე დახასიათებების მიღება, რის შედეგადაც გაირკვა, რომ, უწინარეს ყოვლისა, არსებობს თვით „კოკტოს სკოლა“. სკოლებისა და მიმართულებების არარსებობა უპირატესობის დადასტურება, მოწინავე ფრან-



ვ. მაიაკოვსკი

ვ. ხელნაწილი. 1916 წ.

გული სულის დახასიათება კი არაა, არამედ უბრალო „პოლიტიკური ღამეა“, რომელშიც ყველა ლიტერატურული კატა რუხია, უღიმღამოა, ეს წინწასული კი არა, ჩვენი ურე-აქციონურესი, 907—908 დაცემულობის წლების ლიტერატურაა. პირველივე თებერვლის დროსაც კი ყველა ეს კატა თავის გარკვეულ ფერს მიიღებს.

აი, პირველი ნიშნები გაფერადებისა.

ფერები

კლარტეს ჭაფუფი, რომელიც ჭერ კიდევ ომის დროს ჩამოყალიბდა, ახლოს დგას ჩვენთან, კომუნისტურია, მის სათავეში ანატოლ ფრანსი, ანრი ბარბიუსი და პოლ რებუ დგანან. სცემს ჟურნალ „კლარტეს“. სრულიად არა-პოპულარულია სალონებში და ასევე „სრულიად“ პოპულარულია ფრანგ მუშათა წრეებში.

უნანიმისტების ჭაფუფი. ესენი ჩვენი სიმბოლისტები არიან, ოლონდ „მსოფლიო მასშტაბით“, მათთან გადავიდა „გადალიტერატურებული“ ნაწილი კლარტესი. ამ ჭაფუფის



სათავეში არიან ყიულ რომენი, დიუამელი და სხვ.

ცენტრი — ნეოკლასიკოსების ჯგუფი. აქციონი — ჯგუფი ინტელიგენტებისა (თვით ფრანგების გამოთქმით — არა ლანძღვის აზრით); ესაა მთელი მასა ფრანგული კლასიკური ლიტერატურის დამცველებისა და ქომაგებისა.

დაბოლოს, ყველაზე მემარჯვენე ფრთა — როიალისტები, პოლ ვალერის მეთაურობით. ამ ჯგუფის პოეტები, ლექსში სინტაქტიკური წყობის დაშლის დროსაც თავიდან არკვევენ, ეს შეესაბამება თუ არა როიალისტურ პრინციპებს.

ამ როიალიზმის შემდეგ, ვიქტრობ, კოკტოსაც მოუწევს არ ილაპარაკოს უკლასო ლიტერატურაზე.

(1923)

ბაღლინჯო

ესაა ხუთმოქმედებიანი და ცხრასურათიანი ფერეიული კომედია.

მე თვითონ მივირს ამ კომედიის ავტორად მარტო ჩემი თავის მიჩნევა. დამუშავებული და კომედიაში შესული მასალა — ესაა ვეება გროვა ობივატელური ფაქტებისა, რომლებიც ხელში და თვალში მხვდებოდა მთელი ჩემი საგაზეთო და პუბლიცისტური მუშაობის — განსაკუთრებით „კომსოპოლსკია პრავდაში“ — მანძილზე.

ამ ფაქტებს, ცალცალკე უმნიშვნელოთ, ვწინხდი და თავს ვუყრიდი კომედიის ორი ცენტრალური ფიგურის გარშემო. ეს ფიგურებია: პრისიპკინი, რომელმაც მოხდენილობისთვის გვარი პიერ სკრიპკინად გადაიკეთა, — ყოფილი მუშა, ამჟამად სასიძო და ოლეგ ბაიანი — მლიქვნელი თვითნაბადი ჭველი, ძველ შეძლებულთაგანი.

საგაზეთო მუშაობამ ის განსაზღვრა, რომ „ბაღლინჯო“ პუბლიცისტური, პრობლემური, ტენდენციური კომედიაა.

მისი პრობლემაა მხილება დღევანდელი მეშჩანობისა.

მე ვცდილობდი ჩემი კომედია ყოველმხრივ განმსხვავებინა მოვლენების უკანარიცხვით აღმწერი ჩვეულებრივი ტიპის კომედებისგან.

ძირითადი სიძნელე იყო ფაქტების გადაყ-

ვანა მოქმედებისა და შემაქცევრობის ატრალურ ენაზე.

სურათების მშრალი ჩამოთვლა ასეთია:
1. პრისიპკინი და ბაიანი დედლო რენესანსის ფულით მომავალი წითელი ჯვარისწერისთვის ყიდულობენ წითელ ლორს, წითელთაიანი ბოთლებს და წითელ სხვა რამეებს.

2. ყმაწვილკაცების საერთო საცხოვრებელი ბჭობს პრისიპკინის გაქცევაზე მძიმე ყოფის სანგრებიდან და თვითმკვლელი ზოია ბერეზკინას (რომელსაც უყვარდა პრისიპკინი) ვასროლის შემდეგ კინწისკვრით გაგდებას „სიძეს“, რომელიც თავის კლასს ათრზაურით მოწუდება.

3. მმაჩთან მოდიოდნენ და მოდიოდნენ ტრამვაები.

იქ ბრწყინვალე ქორწილს იხდიდნენ. ქორწილს პრისიპკინისა და ელზევირა რენესანსის — მემანიკურისა, რომელმაც დაჭრა პრისიპკინის ყოფილი ბრჭყალები.

4. ხანძარი სპობს ყველა მოქმედ პირს. ცოცხალი არავინ დარჩა. გვამებს შორის არ აღმოჩნდა ერთი — რაკი ვერ იპოვეს, საფიქრებელია, რომ ნაცარტუტად იქცა.

დასკვნები:
Товарищи и граждане!
Водка — яд.
Пьяные
республику зря спялят.
Случайный сон —
причина пожаров.
На сон
не читайте Надсонов
и Жаровых.

5. გადის მშენებლობისა და კულტურისთვის ბრძოლის ათი ხუთწლელი. გვამი ნაცარტუტად არ ქცეულა. მრთელი და მეხანძრეთა ცივი წყლის თქეშით ჩაცივებულ-გაყინული პრისიპკინი იპოვეს ყოფილ საარდაფში. მთელი ფედერაციის მექანიკურმა კენჭისყრამ დადგინა პრისიპკინის მკვდრეთით აღდგენა.

Последние новости
про отстающее
водкой питающееся
млекопитающее
ასეთია.

6. ძუძუმწოვარი გამლზვალა 28-ე წლის ტიპის კედელზე მოხობილ მშენიერ ზორბა ბაღლინჯოსთან ერთად.

„ავტოდორებმა“ და ყოფილი ტამბოვის სხვა რამეებმა განგმირეს პრისიპკინი. იგი ეცემა ყოფილი თვითმკვლელის, ახლა ჯანმრთელი, მაგრამ ორმოცდაათი წლით დაბერებულ ზოია ბერეჟკინას ხელეებზე.

7. რეპორტიორი ჰყვება ამბავს საშინელი ეპიდემიისა, რომელიც მოსდებია ქალაქს. მუშები, რომლებიც „ლუდს“ ხდიან, რათა პრისიპკინის კულტურულ დროში გადასვლა შეუმსუბუქონ, მასიურად საავადმყოფოში აღმოჩნდებიან, — ერთხელ და შემთხვევით დალეული სასმელისგან დაიწამლებიან. თვით იმ სახლის ძაღლებიც კი, რომელშიც პრისიპკინი ცხოვრობს, მოწამულნი არიან მლიქვნელობის მიკრობებით, არ ჰყეფენ და არ დარბიან, არამედ, უკანა ფეხებზე შემდგარნი, მხოლოდ „მსახურობენ“.

ქალიშვილებზე ლაპარაკი ხომ არცაა საჭირო: ისინი რომანსული ტრფიალების შეტევებით არიან დაოსებულნი.

ქალაქში ნადირობენ არნახულ მწერზე „ბაღლინჯოს ნორმალის“, რომელიც შემთხვევით შავწერტილად დაჩნდა თეთრ კედელზე და მრავალგზისი ჩასაფრების შემდეგ დააბინავეს ზოობალის დირექტორის ყუთში.

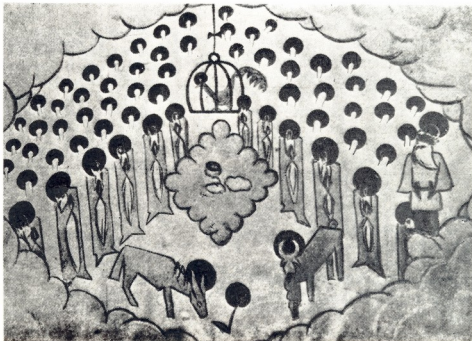
8. პრისიპკინისგან მომავლის ადამიანის გამოყვანის ყველა ცდა კრაზით მთავრდება, ექიმები ახლოს არ ეკარებიან ამ სპირტი

აყროლებულ არსებას. თვით სველ აყუღ ცხოვრებას შეჩვეულ არსებას ურევს მინის ყუთის სისუფთავე. არსება პროტესტს აცხადებს იმის წინააღმდეგ, რომ იგი გასაშრობად გააღლდონ. არსება იქით ყრის მუსოლინის წიგნის „წერილები გადასახლებიდან“ მსგავს თავშესაქცევ რამურუმებს. სასოწარკვეთილი არსება მხოლოდ მაშინ ხალისდება, როცა მოისმენს ზოობალის განცხადებას — ვეძებთო ადამიანის მსგავს არსებას ყოველდღე საკბენად და ახალშეძენილი მწერის ნორმალურ ცხოველურ პირობებში შესანახად...

და თვით ბერიოზკინაც კი გაოცებასაა, ამ ნავავის ვამო მაშინ, ორმოცდაათი წლის წინათ, კინაღამ როგორ მოვიკალით თავით.

9. ზოოლოგიური ბალის გახსნაზე ზღვა ხალხი მოიყარა. იხსნება ვალია ორი ექსპონატისა — ერთია „ბაღლინჯოს ნორმალის“ და მეორე — კინაღამ „Homo sapiens“-ად და მის უმაღლეს სახეობად — მშრომელადაც კი შერაცხული პრისიპკინი, რომელიც მიმიკრიული ნიშნების შესწავლის შედეგად აღმოჩნდა არა ადამიანი, არამედ უბრალო „ობივატულიუს ვულგარის“.

ზოობალის დირექტორი აქ თავშეყრილ ქალაქის მამებს წარუდგენს ექსპონატს და პრისიპკინი, რომელიც მზადაა დამსწრეთ უჩ-





ვ. მაიაკოვსკი

„ისტერია-ბუფუს“ კოსტინების ესკიზები, 1918 წ.

ვენოს თავისი ოინები — ადამიანისმაგვარ მანერებით იმორაოს და ადამიანებსავით ილაპარაკოს, — უცებ თვლით აცივდება მაყურებელთა დარბაზს და აქამდე მარტო-მწყვედეულობისგან აღშფოთებული, ახლა კი სიხარულით შეპყრობილი, გალიაში იხმობს ვინ იცის როდის გამლღვალ ტყუპისცალივით მის მსგავს მაყურებლებს.

მოჰალუცინაციე პრისიპკინს, რასაკვირველია, გალიაში შეაგდებენ და მის უკანასკნელ ფრაზებს მსახურნი ვენტლატორებით ფარავენ.

„მუსიკა, მარშ!“

ესაა მთელი კანვა მოქმედებისა.

პიესა (იგივე მიმოხილვა) დაწერილია. პირველი მისი შეხვედრა მსმენელებთან, მათთან, ვინც, მას ზორცს შეასხამს, — პიესისთვის სასიამოვნო შეხვედრაა. მათ, ვისთვისაც პიესა დაწერილია, თავიანთი „კარგია“ თქვეს. ეს არამცდაარამც არ ნიშნავს, თითქოს პიესა ჩემი წარმოდგენით დაფნის გვირგვინს იმსახურებდეს. პიესები მხატვრული შედეგები არაა. პიესა ჩვენი ბრძოლის იარაღია. ხშირად საჭიროა დიდმა კოლექტივებმა წვერი წაუმახონ მას, დაწმინდონ.

პიესას ჭერ კიდევ დადგამდე ბევრ კომკავშირულ შეკრებულობას გავაცნობთ და, თუ საჭირო იქნება, შევიტანთ ცვლილებებს ტექსტშიც და სიტუაციაშიც.

მაგრამ ასე წვერწამახული და დაწმინდილი პიესაც კი მხოლოდ ერთი შესაკრებთაგანია.

მაყურებელზე კომედიის ზემოქმედების ძა-

ლა შეიძლება გაათავონ (ან სულაც გააქარწყლონ) მსახიობებმა, გამფორმებლებმა, სცენის მუშებმა, მუსიკოსებმა და ა. შ.

მაგრამ, რასაკვირველია, მთავარი ისაა, თუ როგორ გაშლის ფრთებს, როგორ მომართავს თავის დასვენებულ ძალას ვ. ე. მეიერჰოლდი.

მე მგონი, ზორბად გაშლის.

(1929)

გამოსვლა ვ. ს. მიმირკოვლის სახელობის თეატრის სამხატვრო-პოლიტიკური საბჭოს სხდომაზე.

(„აბანოს“ კითხვა-განხილვაზე, 1929 წლის 23 სექტემბერს)

1. უმსაპალი სიტყვა

ამხანაგებო, მეორე პიესის წერა უფრო ძნელია. მე მისი წერა უფრო იმიტომ მივიჩივდა, რომ ცოტა დრო რჩება მოფიქრებისთვის და ყოველთვისაა მისი საშიშროება, რომ ახალი პიესა არ შეიკრას ძველის ნაკუწებისგან და იმიტომაც, რომ მადა ჭამაში მოდის, ისევე, როგორც თეატრალური მუშაობით გატაცებაც. შენს გაკეთებულზე, შ-ნს შეცდომებზე სწავლობ და მე ახლაც ვცოლობ ავერიდო ერთგვარ შიშველ პუბლიცისტურობას.

თანაც, მეორე პიესა უბრალოდ თავისი ზომით უფრო დიდია. პირველში 60 გვერდი იყო, აქ — 90. მეორე პიესაში ტექსტით დამატებულია, ის, რაც პირველში მუსიკას



ეკისრა; ეს მე გავაცეთ სპექტაკლის გაიფე-
ბისკენ სწრაფვით და მუსიკის სიძულვი-
ლით. ამ ორმა მიზეზმა მაიძულა ლიტერა-
ტურული ძალის ნამეტი ლიტერატურული
ტექსტის დამუშავებაზე დამეხარჯა.

(კითხულობს პიესა „აბანოს“.
ბანგრძლივი აპლოდისმენტები).

(ბანხილვის ერთ-ერთი მოწაწლის
ბამოსვლის შემდეგ).

II

ძალზე საწყენად მრჩება, რომ აქ არ ლა-
პარაკობენ პიესაზე, იმიტომ, რომ ვცდილობ
ტემპერამენტი დავიცხო და ყველა შენიშ-
ვნა მშვიდად მოვისმინო. ფეერიული ხასია-
თის ერთგვარი თეატრალური პირობითობა
არ შეიძლება თეატრიდან ცხოვრებაში გა-
დავიტანოთ. ეს მაინც თეატრია. რასაკვირ-
ველია, მე ვიმუშავებ პიესაზე, მაგრამ არა
ამ მიმართულებით. რაც შეეხება შუალედურ
მოქმედებას, ჩემთვის იგი ძალზე მნიშვნე-
ლოვანია, რათა ვაჩვენო, რომ თეატრი მხო-
ლოდ ცხოვრების ამსახველი რამე კი არ არის,
იგი ცხოვრებაში იჭრება.

შემდეგ ამხანაგმა, აი, რა ვერ გაიგო. მე
არ მითქვამს, რომ უარს ვამბობ „ბაღლინ-
ჯოს“ ტრადიციებზე. პირიქით, მე თავიდან
ბოლომდე მას მივსდევ. ჩემთვის ერთადერთი
კრიტიკა ის იქნებოდა, ეთქვათ, რომ ეს
ჩვენთვის, საბჭოთა კავშირისთვის გამოსადე-
გარია — მაგრამ ეს უნდა შემოწმდეს, თუ
მაყურებლამდე არ მიდის — გვერდზე გადა-
ვდოთ. თუ მიდის — ათვზის გავადიდოთ.
ასე რომ, აქ ამხანაგთან შედავება არ მიხ-
დება, იმის მიუხედავად, რომ მის გამოსვლას
ზოგნი სკეპტიკურად შეხვდნენ.

III

მე არ ვისურვებდი თეატრის საბჭო ფიქ-
ციად ქცეულიყო, მე ხომ აქ არავის ანგარიშს
არ ვაბარებ, და მე მინდა საბჭოს სახით ვხე-
დავდე აპარატს, რომელიც მეხმარება. მე
ძალიან მინდა, ამხანაგებმა ილაპარაკონ,
თუნდაც საამისოდ ეს უდროოდ დრო იყოს,
მაგრამ ბევრ ჩემთვის ძვირფას მითითებას
მოვისმენდი. მე მინდოდა, რომ ახლა გელა-
პარაკნათ.

კითხვა. ანხ. მიაკოვსკი, პიესას „აბანო“
რატომ პეჭია?
იმიტომ, რომ ესაა ერთადერთი რამე, რაც
პიესაში არ გვხვდება.

IV. საბოლოო სიტყვა

მე ვცდილობ გავიზორო ის შეფასება, რაც
აქ მომცეს. საქმე ისაა, რომ მთელი ბოლო
ნაწილი სხვაგვარად დაიწერა, შემდეგ კი
სიმწყობრისთვის, გამართულობისთვის მისი
გადაკეთება მომიხდა. მეექვსე მოქმედების
წერა მე იმიტომ დავიწყე, რომ გამახსენდა
— ჩემს ნაწარმოებებში ყოველთვის კიდევ
მრჩება ბოლოს რაღაც სათქმელი, მეხუთე
მოქმედება სწორადაა გავებული, მაგრამ ზო-
გიერთი შენიშვნა იქაც უნდა გავითვალისწი-
ნო, რამდენადმე უნდა გავამძაფრო ტექსტი.

რაც შეეხება იმ შენიშვნას, რომ შუა ნაწი-
ლი დიდია, მოგახსენებთ — ტექსტით მას
თვრამეტი გვერდი უჭირავს, სხვებს — ოც-
ოცი. შუა ნაწილი უფრო დიდი იმიტომ ჩანს,
რომ რამდენადმე დამღლელია ვრცელი რე-
ჟისორული მონოლოგი. თუ ეს მონოლოგი
გაიშლება ცოცხალი მოქმედების თანამდე-
ვად, იგი შთამბეჭდავი იქნება, თუ ეს ვერ
მოხერხდა, მასში ზოგი რამის შემცირებაც
შეიძლება.

ასევე, რაც შეეხება პირდაპირ მითითებას,
ვინ არის დამნაშავე და ვინ არა, — მე ასეთი
აგიტაციური გადახრა მაქვს, მე არ მიყვარს,
რომ ეს არ ესმოდეთ: ვინ არამზადაა და ვინ
— არა. მე მიყვარს ბოლომდე ეთქვა ვინცაა
არამზადა. მაგრამ ვცდილობ ეს ვაჩვენო, ძა-
ლიან მოხარული ვარ და მაღლიერი ვსევო-
ლოდ ემილიევიჩისა ჩემი მუშაობის საერთო
შეფასების გამო, მაგრამ ფიქრობ, რომ ჭერ
კიდევ ბევრი რამის გაცეთებაა საჭირო, მით
უფრო, ბევრი რამის გაცეთება მჭირდება
პროზაში, რადგან არ ვიცი, როგორ კეთდება
პროზა. „ბაღლინჯოს“ ვწერდი სულმოუთქ-
მელად. „აბანო“ კი ხუთჯერ გადავწერე. ძალ-
ზე მოხარული ვიქნები, თუ ამხანაგები სა-
ჭიროდ ჩათვლიან ამ პიესაზე დაყრდნობას
(სიცილი. აპლოდისმენტები).

თარგმანა ჯუშუბარ თითოხარია

აქტიური მხოვრებიანული კოზიცი

სვეტლანა ოჩინიკოვა

ძარმველი დრამატურგი ალექსანდრე ჩხაიძე უყვართ მოსკოველებს. უყვართ ისე, რომ მასთან შესახვედრად საეანგებო, საზეიმო თარიღს არ ელოდებიან. მას ისეთ მეგობრად არ სთვლიან, რომელსაც მხოლოდ სადღესასწაულოდ, მორიგ მისალოც ბარათს უგზავნიან. არა, მასთან მუდმივი საქმიანი მიმოწერა აქვთ. მის აზრს ანგარიშს უწევენ. და, პირველ რიგში, შეიძლება ამიტომაც ასე მნიშვნელოვანია მისი პიესების მიხედვით დადგმული სპექტაკლები.

ჩემი აზრით, ალ. ჩხაიძე დღევანდელი მსოფლიოს ერთი ყველაზე საჭირო ავტორთაგანია. მე არა ვარ მომხრე შემოქმედის „იზოროპული“ ტერმინებით შეფასებისა: „მავანი ნახევარი კორპუსით წინ დგას“, „მავანი კი მთელი თავით მალა“... დღეს დრამატურგი ბევრი გვყავს — კარგებიცა და მრავალნაირებიც. მაგრამ ალ. ჩხაიძე ჩვენს თეატრალურ აფიშაზე განსაკუთრებით აუცილებელია, ვინაიდან იგი მუშაობს პუბლიცისტური დრამის ენაში, რომელიც ისევე საჭიროა, როგორც პური ჩვენი არ-

სობისა. ამიტომ მისი პიესების მიხედვით შექმნილ სპექტაკლებზე დაკრული ტაში მიმართულია არა ამაღლევებელი კლირიკისადმი, არა თანამედროვეობის თემაზე გამოთქმული ფრაზებისა, ან დეტატიური სიუჟეტებისადმი და, მით უმეტეს, არა მელოდრამატული სიტუაციებისადმი, არამედ ეს ტაში მიმართულია სერიოზული სახალხო-სამეურნეო პრობლემების უკომპრომისო ტენდენციური ჩვენებისადმი. იმ პრობლემებისადმი, რომლებიც ზნეობრივი პრობლემებისაგან განუყოფელია.

„ყოველ შემოქმედს ახასიათებს სითამამე, ურომლისოდაც უაზრო იქნებოდა ტალანტი“, — დიდი გოეთეს ეს სიტყვები საოცრად ზუსტად მიესადაგება ა. ჩხაიძის შემოქმედებას. იმიტომ, რომ მის პიესებს არ ეშინიათ ტყვილებზე ხამალაი საუბრისა, და, რაც ძალზე არსებითია, ამ ტყვილებზე ლაპარაკობენ გულდაწყვეტით, ამხილებენ საზოგადოების უღირსობებს, ავლენენ ავტორის პოზიციას.

ეს ავტორისეული ინტონაცია ატყვევებს დარბაზს, რომელიც, კარგად არჩევს ნამდვილად დროის გულსტიკილით შეძრული შემოქმედის ტკივილს მემჩანური ლიტერატურული ქილიკისაგან. ეს უქანასკნელი ნაკლოვანებებზე ხომ მხოლოდ იმისთვის ლაპარაკობს, რათა მდარე გემოვნების მაყურებლის თვალში იაფფასიანი ავტორიტეტი დაიმსახუროს.

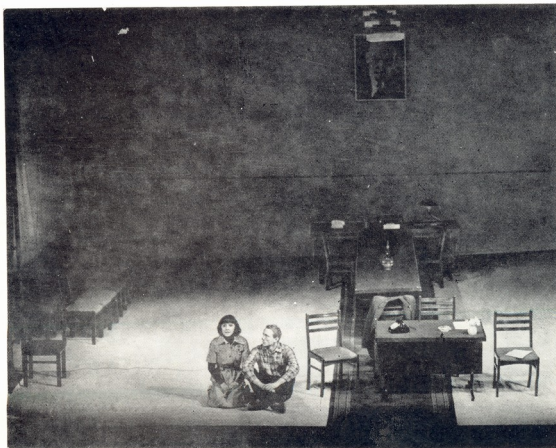
მე ალ. ჩხაიძეს არ ვიცნობ პირადად, მაგრამ მჭერა გამოჩენილი რუსი კრიტიკოსის სტასოვის სიტყვებისა — „ყოველი მხატვრული ნაწარმოები მისი შემოქმედის ზუსტი სარკეა მუდამ და არავის ძალუქს მასში თავისი ნატურის შენიღბვა“.

ამიტომ, როგორც ჩხაიძის სპექტაკლების მაცურებელი, ვფიქრობ, რომ მისი ხასიათის უმთავრესი ნიშანი არავულგარილობაა. ეს კი ძალზე ვადამდები თვისებაა როგორც პიროვნებისთვის, ისე თეატრისთვისაც.

შემთხვევითი არ არის, რომ მოსკოვის ერთმა ყველაზე აქტიურმა თეატრმა — ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრმა — დადგა „ჩინარის მანიფესტი“. ეს თეატრი უდიდესი პოპულარობით სარგებლობს. მაცურებლისთვის საკურო მაღალი ტონუსის შენარჩუნებაში თეატრს ყველაზე მეტად შველის თემის შერჩევისა და დარბაზთან დიალოგის წარმართვის უზუსტესი ინტუიცია. ის ფაქტი, რომ თეატრმა დღეს ა. ჩხაიძეს მიმართა, კომენ-

ტარიბს არ საკუროებს, რადგან დრამატურგი არის პიესის მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი მნიშვნელობის შემფასებელი. ერთი შეხედვით, თითქოს, დღევანდელი მოთხოვნების დონისაგან სოფლის მეურნეობის ჩამორჩენის ქიზეზებზე საქმიანი, კონკრეტული საუბარი თავისთავად არ გულისხმობს ე. წ. შემოსავლიან სპექტაკლს. მაგრამ მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრში ამ წარმოდგენაზე მოხვედრა ძნელია. ეს იმიტომ, რომ თეატრის მთავარმა რეჟისორმა რსფსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ მარკ ზახაროვმა და სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორმა მიახეილ მოკეევმა სპექტაკლში მიაგნეს ერთადერთ სწორ გზას,

სცენა მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრის სპექტაკლიდან „ჩინარის მანიფესტი“.



რასაც პიესა მოითხოვდა. ახალ-გაზრდა მსახიობ ალექსანდრე სირინის მიერ შესრულებული სრულიად ახალგაზრდა, თერამეტი წლის კოლმეურნეობის თავმჯდომარის ბადრი ლომიძის მთავარი როლი სეზონის ერთ-ერთ მკვეთრ და მნიშვნელოვან აღმოჩენად იქცა. მაგრამ ხასი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ სპექტაკლის ასეთი გადაწყვეტისა და მთავარი როლის შესრულების ასეთი შესაძლებლობა თავად პიესიდან მოდის.

ამ სპექტაკლმა დაადასტურა კეშმარიტება, რომ იუმორი ხელს კი არ უშლის, პირიქით, ეხმარება ყველაზე სერიოზულ საკითხებზე საუბრის წარმართვაში, იგი ხელს უწყობს იდეის უკეთესად აღქმას. ამ სპექტაკლმა დაადასტურა კეშმარიტება, რომ პუბლიცისტიკა არ გამორიცხავს პოეზიას და რომ მხოლოდ მათი შერწყმა წარმოშობს ხელოვნების უტყუარ ნიმუშს და, კიდევ, შეუძლებელია და არც არის საჭირო ეთნოგრაფიული სიზუსტით ჩამწკრივდეს სცენაზე რომელიმე რესპუბლიკის დამახასიათებელი ყოფითი დეტალები, ეს ყოველთვის იქნება ასლი, შესაძლოა, კარგი, მაგრამ მაინც ასლი და არა ორიგინალი. ასეთი მონდომება ხან შარქადაც კი გადაიქცევა ხოლმე. თუმცა, ეს არ ნიშნავს საერთოდ უარის თქმას ეროვნულ მხარეზე — ნიჭიერი ავტორი ყოველთვის თვითმყოფადი და ეროვნულია.

ამ სპექტაკლში მხატვრული გემოვნებითა და ზომიერების გრძობითაა წარმოდგენილი ქართული ხასიათი — ტემპერამენტი, იუმორი, თანდაყოლილი მუსიკალურობა (ჩვენში ამბობენ რუსი ახალშობილი ყვირის „უა“-ო, ქართველი კი სიმღერას იწყებს), წარმოდგენილია მინიშნებით, ნატივი სტილიზაციით. ერთი

წუთითაც არ გავიწყდებათ, რომ სცენაზე საქართველოა, მაგრამ არც ის გავიწყდებათ, რომ რუსი მსახიობები წარმოგვიდგენენ. სპექტაკლში ჩამატებულია კიდევ ერთი მოქმედი „პირი“, ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობა, რომლითაც სცენური გმირები ჩხუბობენ და როგდებიან, თანხმდებიან და უარყოფენ, ერთი სიტყვით, გამოთქვამენ თავიანთ აზრს ამა თუ იმ საკითხზე.

„ჩინარის მანიფესტში“ პრობლემები საკმაოდაა, ისინი არა ერთ პუბლიცისტურ სტატიას, არამედ სტატიების მთელ სერიას ეყოფა და არცერთ მათგანზე დრამატურგი არ ლაპარაკობს ზერეულად.

მოსკოვში დაიდგა ჩხაიძის კიდევ ერთი პიესა „სამიდან ექვსამდე“. კომპოზიციური წყობით იგი რამდენადმე ჩამოუვარდება „ჩინარის მანიფესტს“, მაგრამ ეს არაფრით არ ამცირებს პიესის მნიშვნელობას. ეს პიესა დაიდგა ერმოლოვას სახელობის თეატრში. მასზე მუშაობდა თეატრის მთავარი რეჟისორი, რსფსრ სახალხო არტისტი ვლადიმერ ანდრეევი. ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრისაგან განსხვავებით, ერმოლოველები პიესას კი არ „გადაწყვეტენ“, არამედ მაქსიმალური სიზუსტისა და უტყუარობის მიზნით, „კითხულობენ“. ამავე მიზნით მიზა მესხის როლზე მოწვეულია არა მსახიობი, არამედ „ნამდვილი“ ბიჭი. პიესა თვითონ კარნახობს ასეთ მეთოდს, ვინაიდან მისი სიუჟეტი ასახავს ქალაქის აღმასკომის თავმჯდომარის მიერ მთხოვნელთა ჩვეულებრივ, რიგით მიღებას. ეს მიღება, როგორც დაწესებულია, მიმდინარეობს ვანრიგის მიხედვით — სამიდან ექვსამდე.

აქ კვლავ უამრავი პრობლემა დგას. არც აქ არის სინამდვილის შელამაზების ნიშან-წყალიც კი. სიმართლე და მხოლოდ სიმართლე.

პრემიერაზე უჩვეულო ამბავი მოხდა. დარბაზიდან ერთმა მაყუბელმა სიტყვა მოითხოვა. თავმჯდომარის როლის შემსრულებელი არ დაიბნა და უთხრა: „მოთმინეთ, ჯერ ჩაწერილ ამხანაგებს მივიღებ და მერე თქვენო“. „მიღების“ შემდეგ კი ანდრეევი დიდხანს, ძალიან დიდხანს ესაუბრებოდა მაყურებელს, რომელმაც იმდენად დაიჯერა სცენაზე მომხდარი ამბის სინამდვილე, რომ თავისი საკუთარი პრობლემები წამოიყენა „თავმჯდომარეს“. საბედნიეროდ, ვლ. ანდრეევმა, როგორც მოსსაბჭოს დეპუტატმა, „მთხოვნელს“ საპირო რჩევა-დარიგება მისცა.

შემთხვევა, მართლაც, ანეგდოტურია, მაგრამ უნიკალური. იგი ყველა მჭებარ რეცენზიაზე მეტად გაჭერებს.

უამრავ საგაზეთო რეცენზიაში, ყველგან ხაზგასმული იყო, რომ ა. ჩხაიძე ჟურნალისტიკა და სწორედ ამიტომ ასე პუბლიცისტური და მწვავეა მისი პიესები. მაგრამ ჟურნალისტი ძალიან ბევრია, ასეთ პიესებს კი მხოლოდ ა. ჩხაიძე წერს. დრამატურგიული ნიჭი განსაკუთრებულია. ცხოვრების ცოდნა მხოლოდ ერთი შემადგენელი ნაწილია მისი. ა. ჩხაიძეს განსაკუთრებული უნარი აქვს სცენის შეგარძნებისა. ხანდახან ვფიქრობ, რომ მისთვის არ არსებობს „არასცენური“ თემა, ისევე, როგორც არ არსებობს „ძალზე მძაფრი“ სიტუაციები. თეატრი მისთვის ტრიბუნაა, საიდანაც ლაპარაკობს ისე, რომ მას უსმენენ. და ესმით კიდევ მისი, ლაპარაკობს თამამად, ტემპერამენტით, გადამდებად, სიკეთის, სამართლიანობის, სინდისიერების რწმენით.

საყურადღებო ფაქტორია, რომ ა. ჩხაიძის პიესებში პოზიტიური საწყისის მატარებელნი ყოველთვის ძალიან ახალგაზრდები არიან. გამომჩიებელი მარი („ხიდი“), მეთათელასელი მარია („თა-

ვისუფალი თემა“), გუშინდელი მოსწავლე ბადრი ლომიძე („ჩინარის მანიფესტი“), — აი, ისინი, ვისაც მომავალი ეკუთვნის.

დრამატურგია დღეს რთულ პერიოდს განიცდის. პიესების ეპიცენტრი უფრო ხშირად ხდება „ანტიგმირი“: დაწარალებული, სულიერად ღარიბი, გაავებული ადამიანი. ასეთ გმირს ვხვდებით ბევრი თეატრის სცენაზე. მარტო მოსკოვის თეატრის აფიშას რომ გადავავლოთ თვალი, აშკარა გახდება ასეთი გმირის პირველობა და ვინაიდან თეატრი მისაბაძი და მოვლენების განმავრცადებელია, ამიტომ სცენური ცხოვრება გამოიყურება გულისშემჯრამად ნაღვლიანად, უხალისოდ, ხშირად გამოსავალიც კი არასდროს ჩანს... ანტიგმირის ვერავის დაუპირისპირებ. მდგომარეობა უნებურად ჩაგაფიქრებთ და გაგიღვებთ აზრი, რომ დრამატურგები ვერ ამჩნევენ, ვერ აღწერენ აქტიური ცხოვრებისეული პოზიციის ადამიანებს. აქტიურები სცენაზე მხოლოდ მიმტაცებლები არიან. ამასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და ფასეულია ე.წ. დადებითი გმირის წარმოსახვის ჩხაიძისეული უნარი არა ფრთიანი ანგელოსის, არამედ მოქალაქეობრივი გამბედაობით აღჭურვილი ისეთი პიროვნების წარმოჩენისა, რომელიც ჯერ არ მოქმედებს, მაგრამ უკვე ამჟღავნებს აქტიური მოქმედების ნიშნებს. ვფიქრობ, ასეთი დადებითი გმირის სახის შექმნა უფრო რთული საქმეა, ვიდრე — ათობით უარყოფითისა.

ა. ჩხაიძის გმირები უნიკალური არიან, მაგრამ ამოსაცნობნი. პარადოქსალურია მათი ქცევები, რომლებიც პიესის მოქმედებას ხსნიან: იქნება ეს ოქროს მედლოსანი, რომელიც საგამოცდო თხზულებაში არ დაწერს იმას, რაც „მიღებულია“, თუ თერამეტი წლის ბიჭი, კოლმეურნეობის



სცენა მ. ერმოლოვის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლიდან „სამიდან ექვსამდე“.

თავმჯდომარედ დანიშნვას რომ თხოულობს, ან ქუჩის ფეხბურთის გუნდის კაპიტანი ბიჭის „შეკრა“ ქალაქის მერთან მიღებაზე, რაც ჩვეულებრივ, ყოფით საყოფაცხოვრებო ლოგიკას ეწინააღმდეგება — ყოველივე ეს ასწავლის მაყურებელს ახლებური ზნეობრივი კატეგორიებით აზროვნებას, აჩვენებს ამ ახლის მიღებას ბუნებრივად და არა მარტო დასაშვებად ან აუცილებლად, ასწავლის არა მარტო ლაპარაკს, არამედ მოქმედებას და ამისთვის საჭირო ვაჟაკობას.

ხელოვნების მუშაკთა ცენტრალურ სახლში ა. ჩხაიძის საღამოზე, მისი პიესების მთარგმნელებს, სახელოვან დრამატურგებს ვიქტორ როზოვსა და ლეონიდ ზორინს (მთარგმნელთა გვარიც კიდევ ერთი მოწმეა ავტორის მნიშვნელობისა) ჰკითხეს თუ რატომ მოკიდეს ხელი მათ ა. ჩხაიძის პიესების თარგმნას. მათაც პასუხად აღიარეს დრამატურგის გმირთა სიყვარული. ა. ჩხაიძის გმირები არც აგებენ და არც იგებენ. პიესის ბოლოს დრამატურგი

მრავალ წერტილს სვამს... მაყურებლის გულეში კი ეს ჰაბუკი დონ კიხოტეები იმარჯვებენ, და სწორედ ეს არის მთავარი.

უკვე კარგა ხანია ყველამ ისწავლა, რომ არ არსებობს „პატარა როლები“. ყველამ ვიცით, რომ არის ცუდი როლები, რომლებსაც კარგი მსახიობებიც კი ვერაფერს უხერხებენ. „ჩინარის მანიფესტა“ და „სამიდან ექვსამდეში“ უმცირეს ეპიზოდებსაც კი მსახიობები ალტაცებით თამაშობენ და ეს ალტაცება, სიხარული გადაეცემა დარბაზს, ატყვევებს მას. ხელოვნების მუშაკთა ცენტრალურ სახლში, სსრკ შექმნის 60 წლისთავთან დაკავშირებით გამართულ საღამოზე გათამაშებულ იქნა ნაწყვეტები „ჩინარის მანიფესტიდან“. მე მოწმე ვავხდი იმისა, თუ რა სიხარულით ემზადებოდნენ მსახიობები გამოსასვლელად და როგორი აღფრთოვანებით ხედებოდა მათ დარბაზი, რომელსაც რა და ვინ არ უნახავს.

ვნახე აგრეთვე, როგორ არასტანდარტულად მიესალმებოდნენ

ა. ჩხაიძეს იუბილეზე თეატრები. დარბაზში იუმორი, სიყვარული, სიკეთე სუფევდა. გასაგებია, რომ ა. ჩხაიძეს ბათუმლები „თავისი-ანად“ სთვლიან, მაგრამ იგი „თავისიანი“ გახდა მოსკოველებისთვისაც.

მოვიყვან ერთ მაგალითს. მოსკოვის უმაღლესი თეატრალური სასწავლებლები სამსახიბო ფაკულტეტის სტუდენტთა სადიპლომომ სამუშაოდ ირჩევენ, როგორც წესი, კლასიკოსების პიესებს. სავსებით სწორად სთვლიან, რომ დიპლომანტი თავის შემოქმედებით შესაძლებლობებს უფრო მკვეთრად გამოავლენს ხელსტაკოვისა ან ნეზმანოვის, ჯულიეტასა ან ლუიზას როლებში. მცირე თეატრის შესანიშნავმა რეჟისორმა ლენინდ ზეიფეცმა ხუთიოდე წლის წინ თავისი კურსის გამოსაშვებ სპექტაკლად ა. ჩხაიძის „თავისუფალი თემა“ აირჩია. ამ პიესაზე მუშაობის საინტერესო და სასიხარულო შედეგი იყო, რომ ახლა უკვე ივანოვოს საოლქო დრამატული თეატრის წამყვანმა მსახიობმა სვეტლანა კუზმინამ (მარიკა) წითელი დიპლომი მიიღო და ამ როლის მეორე შემსრულებელმა ოლღა ყულინამ პოპულარობა მოიპოვა, ხოლო ვალერიან ნოსაჩი მცირე თეატრში მიიწვიეს. სადიპლომო სპექტაკლს ხანმოკლე სიციცხლე აქვს, შეიძლება ათჯერ ან თხუთმეტჯერ წარმოადგინონ. მაგრამ უდიდეს კვალს ტოვებს მომავალი მსახიობების ცხოვრებაში. „თავისუფალ თემას“ თამაშობდნენ ვატაცებით, პუბლიცისტური სიმძაფრით, პიესის ერთ სცენიდან ლაბარაკობდა სტუდენტთა არა ერთი გამოშვება, არამედ მთელი თაობა.

მე ვნახე ა. ჩხაიძის „თავისუფალი თემა“ ოცი წლის ახალგაზრდების შესრულებით, „ჩინარის მანიფესტი“ მსახიობების მონაწილეობით, რომლებსაც ერთ-

თმა კრიტიკოსმა მწვავედ და მოსწრებულად „მეორე ეშელონი“ უწოდა და „სამიდან ექვსამდე“ სცენის ოსტატების იაკუტის, ანდრეევის, ურუსოვის, ლიუბტეკის, მოკეევის, ენტინის, მიხაილოვის მონაწილეობით. ძნელია ვინმესთვის უპირატესობის მინიჭება, ყველამ გაიბრწყინა ისე, რომ არჩევანი არ დგას. და ეს, პირველ რიგში, დრამატურგის დამსახურებაა.

ა. ჩხაიძეს თავისი პუბლიცისტური ტემპერამენტით, აღმსარებლური გულწრფელობით შესწევს უნარი გადასდოს მაყურებელს საკუთარი მსოფლშეგრძნება, მსოფლადქმა, ტყვილების დაძლევის უნარი, რწმენა იმისა, რომ აღამიანები გულგრილები არ არიან. ალ. ჩხაიძის მოქალაქეობრივი პოზიცია განსაზღვრულია და არც წლები, არც გარემოებას არ შეუძლია მისი შეცვლა, ა. ჩხაიძისთვის უცხოა შემგუებლობა ცხოვრებაში, პიესებში იგი ცხოვრებას უახლოებს საკუთარ და საერთო იდეალებს. კომპრომისები არ სჩვევია.

ამიტომ უყვართ ა. ჩხაიძე. რეჟისორებს უყვართ იმ შესაძლებლობისთვის, რასაც მისი პიესები აძლევთ მათ ჩვენი დროის საარსებო პრობლემებზე საუბრისათვის; მსახიობებს — საინტერესო როლებისთვის; კრიტიკოსებს კი იმისთვის, რომ მათ, დარბაზში მსდომთ, ავიწყლებათ, რომ სპექტაკლს უყურებენ და კიდევ იმისთვის, რომ არ უხდებათ ყურით მოთრეული ქათინაურების თქმა.

საქართველოს თეატრალური ხელოვნება დღეს დიდგვარია არა მარტო საკავშირო, არამედ საერთაშორისო სარბიელზეც, ლიდრობენ რეჟისორები, ლიდრობენ მსახიობები. ალექსანდრე ჩხაიძის სახით კი ლიდრობენ დრამატურგები.

აპროპული საოპერო თეატრის

შავი ღღე

აპროპული ქვეყნების მრავალ საერთაშორისო თუ ეროვნულ სიმპოზიუმზე გაცხადებული კამათი იმართება ხოლმე „მონუმენტების საზოგადოებაში“ მუსიკალური თეატრების მძიმე მდგომარეობის გამო. ბურჟუაზიული კულტურის ღრმა კრიზისმა თავისი კვალი დაატოო ამ თეატრების ცხოვრების მრავალ ასპექტს.

თუ 60-იანი წლების დასასრულსა და 70-იანი წლების დასაწყისში საოპერო თეატრების კრიზისიდან ხსნას ზედადღენ ცალკეულ ხელმძღვანელთა ინიციატივებში (როგორც ლიბერმანი — მამბურგში, პაოლო გრასი — მილანში), 70-იანი წლების დასასრულს მისი ბედი ევროპულ მოდერნიზმს კლდეგიალურ აზრს უნდა წარეშარათ. მსჯელობის ცენტრში იდგა საკითხი არა მხოლოდ საოპერო თეატრების — როგორც ერთგვარი სამუშეოში თუ რეპრეზენტაციული სოციალკულტურული დაწესებულებების შენარჩუნებაზე (სამოციან წლებში მისი არსებობა ერთობ პრაბლემატურად მიჩნედათ), არამედ იმაზე, თუ რანაირად აეცხათ მისი საქმიანობა ახალი შინაარსით, რათა ფართოდ გავლთ კარი მყურებელთა მასებისათვის და თეატრისათვის ნაწილობრივ მინც დაბრუნებინათ ადრინდელი გავლენა და მნიშვნელობა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში — უფრო ზუსტად, საკითხი იდგა ასე: როგორ გადავკვიოთ იგი ბურჟუაზიის თვითდამკვიდრების ელიტარული ინსტიტუტიდან თანამედროვე კულტურულ-აღმსრულებლობით კერად მყურებელთა კველა ფენისათვის.

მუსიკალური თეატრების სტრუქტურული და ორგანიზაციული ფორმების ფუნდამენტური რეფორმების აუცილებლობა თანამედროვე ცხოვრებაში დააყენა დღის წესრიგში.

ოქერა ურთულესი ორგანიზმია — იგი არა მარტო სახანობაა, არამედ სპეციფიკური დაწესებულება თავისი დიდი საწარმოო კოლექტივით, თავისი ეკონომიკით, გეგმებით, სააპროპებით და საწარმოო ცხოვრების სხვა ატრიბუტებით. ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში საოპერო თეატრების უინანსირება, რომელიც მთელი საქმიანობის ეკონომიკურ საფუძველს წარმოადგენს, მისი არსებობის ალფა და ომეგაა.

ოქერა ხელგვინების ყველაზე ძვირადღირებული ფორმა და მისი არსებობა შესაძლებელია მხოლოდ მრავალმილიონიანი სუბსიდიების ხარჯზე, რომელსაც, ევროპის ქვეყნებში, ტრადიციულად, სახელმწიფო და ადგილობრივი ბიუჯეტიდან იღებენ ხოლმე.

სხვა ვითარება ამერიკაში, სადაც დიდ როლს კომე-

რციული საწყისი თამაშობს. სახელმწიფო სუბსიდიებს ამ ქვეყანაში მხოლოდ სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. უკეთეს შემთხვევაში ისინი ხარჯების მხოლოდ 7-8 პროცენტს ფარავენ. ძირითადად ბიუჯეტს შეადგენენ კერძო შემოწირულობანი და გაყოლილი ბილეთების ფული.

საოპერო თეატრი ვერასოდეს ვერ შესძლებს საკუთარი თავის შენახვას თუ სპექტაკლებიდან მიღებულ შემოსავალს დაეურდნობა. თუნდაც იმ შემთხვევაში თუ ბილეთების ფასი უმაღლეს ღონეს მიაღწევს (რაც, თავისთავად უკვე მის არსებობას არარეალობად აქცევს). მაგალითად, მამბურგის საოპერო თეატრმა წელიწადის 250 დღე უნდა მართოს წარმოდგენები, ბილეთების ფასი იგავიწიფადობდა უნდა გაზარდოს (80 დასავლეთგერმანული მარკა), რათა დაფაროს თუნდაც ის რაოდენობა, რასაც სახელმწიფოდან ღებულობს.

დასავლეთის წამუვან კაპიტალისტური ქვეყნებში — საფრანგეთში, იტალიასა და ინგლისში — ბილეთების ფასი მუდმივად „კრიტიკულ“ სიმაღლეზეა, რაც, ბუნებრივია, თეატრისაიენ მიმავალ გზას უზნობს ხელმოკლე მსმენელს.

სპეციალისტთა აზრით, მუსიკალური თეატრების არსებობის უმთავრესი სირთულე მდგომარეობს იმაში, რომ კულტურულ-პოლიტიკურ და მუნიციპალურ დონეზე მისი, როგორც დამოუკიდებელი ინფრასტრუქტურული ერთეულის, არსებობის „სასიცხლო აუცილებლობის“ დამტკიცება შეუძლებელია, მიუხედავად ამისა, მან მაინც უნდა შესძლოს ამის დამტკიცება. კაპიტალისტური სამუაროს არასტაბილურობის გამო (ინფლაცია, სოციალურ-პოლიტიკური, სოციალურ-ფსიქოლოგიური კლიმატი, ეკონომიკის მდგომარეობა), ყოველწლიურად მერყეობს სუბსიდიითა სტატუსი, რასაც დიდი ნერვიულობა შეაქვს თეატრების მუშაობაში, უპარგავს მათ ზღვრინდელი დღის რწმუნება, შეუძლებელს ხდის პერსპექტიულ დაგეგმარებას, რაც ყოველად აუცილებელია, რადგან კონტრაქტები „ოქერის ვარსკვლავებთან“ ორი-სამი წლით ადრე ფორმდება. თვით უდიდესი საოპერო თეატრები (ისინი ხელისუფლება პრესტიჟს წარმოადგენენ) მძიმე ფინანსურ მდგომარეობას განიცდიან პერიოდულად წარმოქმნილი ეკონომიური კრიზისების გამო.

ფურნალი „ოქერველიტი“ ამ რამდენიმე ხნის წინ წერდა, რომ „კოვენტ-გარდენი“ ისეთ კრიზისშია, რომელიც, ალბათ, ბოლოს მოუღებებსო ამ საქვეყნოდ სა-



ხელგანთქმულ საოპერო თეატრს. დიდი ბრიტანეთის ხელოცნების საბჭო სტალინურ დოქტრინას იძლევა წლიდან წლამდე, მაგრამ ინფლაციის გამო, ეს „სტალინურრობა“ ფაქტობრივად ნიშნავს ფინანსების შემცირებას. ბილეთების ფასი ამის გამო 18%-ით გაიზარდა, რამაც, ცხადია, მკურნებელთა რაოდენობა შეამცირა. სუბსიდიების შემცირება არა მარტო დადგმების მხატვრულ დონეზე ახდენს გავლენას, არამედ ევეს ქვეშ აუენებს თეატრის არსებობას.

ამიტომ სრულიადაც არ არის მოულოდნელი დასავლეთევროპის თეატრების მოღვაწეთა განცვიფრება და შური, რომელსაც იწვევს სსრკ-ს და სოციალისტური თანამეგობრობის ქვეყნების ფინანსების პოლიტიკა მუსიკალური თეატრების სფეროში. ეს პოლიტიკა მათთვის საწინააღმდეგოა და იდეალია. რაცა „დიდი ლონდონის ხელოვნების კომისიის“ თავმჯდომარემ „კომენტარად“ სუბსიდიის შემცირება მოითხოვა ამ მოტივით, რომ თეატრში უპირატესად დიდის ელტვა, რომელსაც ბილეთებზე დიდი თანხის გადახდა შეუძლიაო, ვერალომა „ოპერაში“ უპასუხა: „უმჯობესია ამ თავმჯდომარეს დაინახოს თუ რა კეთდება აღმოსავლეთ ევროპაში ოპერის, ბალეტის, თეატრისა და მუსიკის პოპულარიზაციისათვის. რუსეთის, უნგრეთის, ჩეხოსლოვაკიის, რუმინეთის ან აღმოსავლეთ ევროპის სხვა ქვეყნებში ელიტის წარმომადგენელთა ვერ ნახავთ აუდიტორიაში. დიდი ფინანსური მხარდაჭერა და აღმზრდელბოთი საქმიანობის შედეგად მკურნებელთა უდიდესი რაოდენობა ტკემა საოპერო ხელოვნებით“..

სუბსიდიების პრობლემა განსაკუთრებით გამწვავდა 80-იანი წლების დასაწყისში. ამის გამო, გადამწყვეტ მნიშვნელობას იქნეს ფინანსირების სხვადასხვა გზების გამოხატვა. მაგალითად, ფერ-ში ადმინისტრაციული-პოლიტიკურმა წრეებმა ყველაზე რადიკალური წინადადებანი წამოაყენეს. ეს წინადადებანი ითვალისწინებდა ქვეყნის საკმაოდ შეიღარი ოპერული ინფრასტრუქტურის ცენტრალიზაციასა და „წმენდას“. გეოგრაფიული და დემოგრაფიული თავისებურებების გათვალისწინებით. მოკვდავთა ენაზე ეს ნიშნავს ყოველი მესამე თეატრის დახურვას. ეს საშუალებას მოგვცემს დანარჩენების პირველი კლასის ფინანსირება ვუზრუნველყოთო. ამის მსგავსი იყო მეორე წინადადებაც — ყოველ ორ მეტრობელ ქალაქში შეეამტოროს მუსიკალური დრამატული თეატრების თითო დასი (როგორც წესი, ფერ-ში ერთ თეატრში ორი გაერთიანებული დასია — მუსიკალური და დრამატული. რედ.) იმ მიზნით, რომ ერთი თეატრი იყოს წმინდა მუსიკალური; მეორე — წმინდა დრამატული, ეს თეატრები კი ორივე ქალაქს მოემსახურებოდნენ. ერთ-ერთი ვარიანტი ასეთი იყო: მთელი წლის მანძილზე მოშუავე რეპერტუარული თეატრები გადავქცოთ ხანმოკლე სეზონების თეატრებად, ანდა საერთოდ შემოვიღოთ პერიოდული კვირიანი საოპერო ფესტივალები, რაც საშუალებას მოგვცემს უარი ვთვათ მუდმივ დასზე და ორკესტრზეო.

ყველა ამ წინადადებას უალეზო შემდგარი შეხვდნენ თეატრალური მოღვაწენი, პროფკავშირების და ზოგაერთა მუნიციპალური პოლიტიკოსი, რომლებიც „თავის“ საოპერო თეატრს ტრადიციულად მიიჩნევენ რეპერტუარულ კულტურულ ცენტრად. ზეიმებისა და პოლი-

ტიკური ღონისძიებების ჩატარების ადგილად და ქალაქის თვითმმართველობის პრესტიჟულობის თავისებურ გამოხატულებად.

გამოსავლის ძებნა მანვე წარმოებს სხვადასხვა მიმართულებით. ყველაზე უბრალო, რაც საკითხის გადაწყვეტის ზედპირზე ძვეს, ესაა შტატების შემცირება: მოცუვეთა დასის მინიმუმამდე დაცვანა, ანდა საერთოდ ენაზე უარის თქმა შესაბამის რეპერტუარის შერჩევის გზით, ზღვრის და ორკესტრის შეყვეცა, ხმათა რაოდენობისა და დუბლირებული ინსტრუმენტების კომპიტირება ხმის გამამდიერებელი აპარატურით.

ცხოვრებამ ცხადყო, რომ ამის განხორციელება იმ შემთხვევაში შეუძლებელია, თუ დაიწერება ახალი ოპერები (ბევრი თანამედროვე კომპოზიტორი ისეთ ოპერას წერს, სადაც შესმარდებელთა მცირე რაოდენობაა გათვალისწინებული). შეზადგენლობის შემცირება ტრადიციული „დიდი“ ოპერების დაადგმისას, აუცილებლად გამოიწვევს მხატვრული ღირსებების წარმოდგენულ დაქვეითებას (წარმოდგენით რა შთაბეჭდილებას მოახდენდა საფრანგეთის ერთ-ერთ თეატრში დადგმული „აჯერის „ლოზენგრინი“, სადაც მხოლოდ 30 მუსიკოსი და 15 ქორისტი იყო დაკავებული).

განუწყვეტელი ინფლაციის ვითარებაში ასევე შეუძლებელია აღმოჩნდა ხელფასების შემცირება. მაშინ იფიქრებს: იქნებ შევუვლოთ განუსაზღვრებელი მაღალი მონორარების. ამ მონორარების რაოდენობა ყოველთვის როდია გაპრობებული შესრულების ხარისხის დონით. „ვარსკლავების“ ხშირად სკანდალურად უზარმაზარ მონორარებს ითხოვენ არა იმის გამო, რომ ამას პირადი ცხოვრება აიძულებს. არა, აქ პრეტენდიული პატივია მთავარი.

ცნობილი მომღერალი მარტინა არაიო ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობდა: „სამწუხაროდ, თეატრის ბევრი ინტელატი მომღერალზე მსჯელობს არა იმის მიხედვით, თუ რა შეუძლია მას სინამდვილეში, არამედ მონორარის მიხედვით. თუ მომღერალი ბევრს ითხოვს, მაშინ იგი იმაზე უკეთესად მიაჩნია, ვინც მასზე ნაკლებს იღებს. ის მომღერლები, რომლებიც საერკოდო მონორარებს იღებენ, ხშირად ძალიან ცუდად მღერაან. მათ დიდების მწვერვალზე ეგულებათ თავი და აღარ ვარკვიობან. ადრე მე ძალიან კარგად ვმღეროდი ხუთას დოლარად, ახლა კი, ზოგჯერ ცუდად ვმღერი ხუთი ათას დოლარად. ვიღერ ინტელანტები მომღერლებს ამ მონორარების შკალის მიხედვით იწვევენ, ნასამდე ჩვენი მენეჯერები ყოველთვის მაღალ მონორარებს მოითხოვენ. მე მარტო ვერაფერს შევცდი, მაგრამ მე მთელი მოსფლიოს საოპერო თეატრები ერთსულოვნად დაადგნენ მონორარების ზღვრულ ოდენობას, ჩვენ დავემორჩილებით ასეთ გადაწყვეტილებას“.

მართლაც, მალე ევროპის წამყვანი თეატრების დირექტორებმა შეიფუშვეს ნახევრადოფიციალური შეთანხმება ოპერის „ვარსკლავების“ მონორარების ოდენობის გამო. 1980 წელს ციურისში ოპერის თეატრების დირექტორების კონფერენციამ განიხილეს ასკაციანი მომღერლების სია, გამოაკვეყნეს და ამით მას ოფიციალური დოკუმენტის სახე მისცეს.

(გაგრძელება იხ. 112-ე გვ.-ზე)



კავლე მარკოვი და მისი „მოგონებათა ჟიბნი“

კავლე მარკოვის წიგნები, მისი წერილები წარუშლელ შობებედილებას სტოვენენ მეთხველზე, ღრმა განათლება, თეატრის არსში წედომის განსაცვიფრებელი ნათობა, პრინციპულობა, დახვეწილი სტილი (იშვიათად თუ ვინმეს შეუძლია ასე საღად, ძალდაუტანებლად წერა ურთულეს მოვლენებზე — როგორც მას) მისი ორგანული თვისებაა.

საოცარია, რომ სიცოცხლეშივე მისი სახელი ლეგენდად იქცა. განა ვინმეს უყვარს კრიტიკოსი? მითუმეტეს, თეატრალური კრიტიკოსი? — რომელსაც საქმე აქვს არა ერთ შემოქმედთან, არამედ მთელ თეატრთან, სადაც აღფრთოვანებასა და აღტაცებას ხშირად მოუნელებელი წყენა და შური ენაცვლება, სადაც მუშაობს ყველაზე მგრძობიარე ხალხი, რომელიც ძალიან ადვილად ექცევა საყოთარ ილუზიათა ტყვეობაში და ასევე ადვილად თავისუფლება მისგან. ღრმად მოხუცებული (1980 წელს) გარდაიცვალა იგი, მაგრამ მის სტილს და აზროვნებას გამოქმდის ექსპრესია არ მოაკლებია. სამოცი წლის მანძილზე მოღვაწეობდა, მთლად ყმაწვილმა დაიწყო წერა (პირველი რეცენზიები დაბეჭდა 1919 წელს) და სიკვდილამდე კალმი ხელიდან არ გაუგდია.

რუსული სცენის კორიფეების კ. სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს უახლოესი მეგობარი და თანამებრძოლი იყო, ამას არ შეუშლია ხელი ახლოს ყოფილიყო სხვა გამოჩენილ თეატრალურ მოღვაწეებთან (ვს. მეიერჰოლდი, ა. თიაროვი, ვლ. შაიაკოვსკი) და ობიექტურად შეედფასებინა მათი შემოქმედება.

იგი იყო სამხატვრო თეატრის სახელგანთქმული, შეიძლება ითქვას, კლასიკური სალიტერატურო ნაწილის გამგე. წარუშლელი კვალი დასტოვა მან ამ თეატრის ცხოვრებაში. მისი დამსახურებაა ის, რომ თეატრში საშუაოდ მოვიდნენ რუსული პროზის უთვალსაჩინოესი ოსტატები — მ. ბულგაკოვი, ლ. ლეონოვი, ვს. ივანოვი — შემდეგ კი მთელი თაობა ახალგაზრდა დრამატურგებისა. სამხატვრო თეატრის ისტორია დღეს შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ მ. ბულგაკოვის „ტურბინთა დღეებისა“ და ვს. ივანოვის „გავშოსან 14-69“-ის გარეშე. არც რუსული პროზის წარმოდგენა შეიძლება მ. ბულგაკოვის „თეატრალური რომანის“ გარეშე, სწორედ პ. მარკოვმა აზიარა მ. ბულგაკოვი სამხატვრო თეატრის ცხოვრების ატმოსფეროს.

პ. მარკოვი თეატრალური კრიტიკოსის განუმეორებელი ტიპია. იგი თითქმის ყოველდღე აქვეყნებდა წერილებს. მან შექმნა მოკლე, სხარტი რეცენზიების კლასიკური ნიმუშები, მაგრამ აჩქარებისა და ზერე-

ლობის კვალი არსად არ იგრძნობა. თეატრალური ცხოვრების თავშეუდგამი სანორამა გადახლილი მის ჩრეულ თხზულებათა ოთხ ტომში, მის წიგნებში „თეატრის სიმართლე“ (1965), „სხვადასხვა ქვეყნების თეატრებში“ (1967), „სამხატვრო თეატრში: ლიტნაწილის წიგნი“ (1976), უამრავი სპექტაკლი (მათ შორის ქართული თეატრის სპექტაკლები), პიესა თუ მთელი თეატრალური სეზონებია აქ გარჩენილი, თუ მემოხილული. ჩვენს თვალწინ გაივლიან თეატრალური სამყაროს ადამიანები, რეჟისორები, მხატვრები, მსახიობები. ყოველი მათგანის პორტრეტი ზუსტი და დასამახსოვრებელია.

ამ უზრცეს გალერეაში ჩვენთვის ძვირფას მრავალ სახეს მოვკრავთ თვალს. აქ არის იმპროზატორი, მონუმენტური აღექსანდრე სუმბათაშვილი-იუენი და აღდუგრომელი, ცეცხლოვანი კოტე გარჩანიშვილი, ქართველ რეჟისორთა და მსახიობთა მთელი თაობა

სულ ახლახანს გამოვიდა პ. მარკოვის „მოგონებათა წიგნი“. ამ ექვსას გვერდიანი წიგნის ფურცლებზე, სხვადასხვა ადგილას შეხვდებით ქართველ თეატრალურ მოღვაწეებს. უურნალოს ამ ნომერში მკითხველს ვთავაზობთ პ. მარკოვის წიგნის იმ ადგილებს, სადაც უამარაკია ა. ი. სუმბათაშვილი-იუენიზე, რუსული თეატრის ამ კორიფეზე.

ა. ი. სუმბათაშვილი-იუენის სახელი განუყოფლად დაკავშირებული რუსული კულტურის, განსაკუთრებით მცირე თეატრის ისტორიასთან. იგი იყო დიდი მსახიობი, სახელმწიფო მასშტაბის მოღვაწე, დიდი ზნის მანძილზე რუსეთის სულიერი ცხოვრების ყველაზე ნათელი გამომხატველის — მცირე თეატრის ხელმძღვანელი. ბრწყინვალე დრამატურგი და ორატორი. მის სახელთანაა დაკავშირებული რუსულ-ქართულ კულტურათა ურთიერთობის ყველაზე შთამბეჭდავი ფურცლები.

ა. სუმბათაშვილი-იუენის მოღვაწეობის მასშტაბი მწვენიერად გამოჩინა პროფესორმა დავით ჩხიკვიშვილმა თავის ორტომიან ნაშრომში: „აღექსანდრე სუმბათაშვილი-იუენის ცხოვრება და შემოქმედება“. აქ წარმოდგენილი უზვი მასალა საკმაო სიმკვეთრით ავლენს ამ დიდი მოღვაწის პიროვნულ ღირსებებს და უმნიშვნელოვანეს საქმიანობას.

მაგრამ იმდენად დიდი ფიგურაა ჩვენი სახელგანთქანი თანამემგებელი, რომ ახლად გამოქვეყნებული ყოველი მასალა ქართველი მკითხველისათვის საინტერესოა. მითუმეტეს, თუ მათი ავტორია ისეთი მხატვრი თეატრალური კრიტიკოსი, როგორც იყო და როგორადაც დღესაც რჩება პ. მარკოვი.

ნოდარ გურაბანიძე

დიდი

მოღვაწე

ფრაგმენტები პ. მარკოვის
„მოგონებათა წიგნიდან“



1.

ბარდაბინის წილი

მოსკოვის თეატრალური ცხოვრება იმ წლებში, როცა ის იყო ახლოს გავრცენი მისი პერიპეტეიები, ძალზე მჩქეფარე და ბოჭკარი გახლდათ. უაღრესად მწვევედ უპირისპირდებოდნენ ურთიერთს თეატრები. კორშის, ნეზლობინის, მცირე და სამხატვრო თეატრებს შორის გამუდმებული პოლემიკა იყო გამართული. 1909 წელი ერთ-ერთი გარდატეხის მომენტი იყო მოსკოვური თეატრების ცხოვრებაში. კორშის თეატრისათვის ეს იყო სინელნიკოვის წასვლა დასიდან, რაც კორშელთა ტრადიციის კრახს წარმოადგენდა. მისმა წასვლამ დაბნეულობა გამოიწვია დასში და შემთხვევითი არ იყო, რომ სწორედ ამ დროს გაიხსნა მოსკოვისათვის სრულიად ახალი თეატრი — ნეზლობინის თეატრი, რომელიც მაშინვე დაუპირისპირდა კორშს და წაართვა მათ ყურებელთა ის ნაწილი, რომლისთვისაც კორში არასაკმაოდ რაფინირებული იყო.

მცირე თეატრსაც სწორედ 1909 წელს დაუდგა ახალი პერიოდი, რომელიც დაკავშირებული იყო ა. ი. იუჟინის ხელმძღვანე-

ა. სუმბათაშვილ-იუჟინი. 1884 წ.

ლად მოსკლასთან. დაბოლოს, 1908/09 და 1909/10 წლები მნიშვნელოვანი შინაგანი ცვლილებების პერიოდი იყო სამხატვრო თეატრის ხელოვნებაში.

2.

სუმბათაშვილ-იუჟინი კუბუზოვის რეჟისორი

1812 წლის სამამულო ომთან დაკავშირებით მცირე თეატრში ლაპარაკი იყო „ომისა და მშვიდობის“ ინსცენირებაზე, მაგრამ ჩანაფიქრი არ განხორციელებულა. დადგეს ქრონიკა „თორმეტი წელი“. სცენაზე ისტორიულ პირთა პარადი იყო გამართული. გაუმართავ და უნიჭოდ დაწერილ ამ პიესაში ომის უმნიშვნელოვანესი მოვლენები — დაწყებული ვილნოს მეჯლისიდან, დამთავრებული ნაპოლეონის დამხობით — ელემენტარულად იყო ილუსტრირებული. მხატვარმა კოროვინმა დიდის სიფაქიზით შექმნა ეპოქის შესაბამისი, არქეოლოგიურად ზუსტი დეკორაციები. მხოლოდ ორი ფიგურა დაგვამახსოვრდა — მიურატი და კუტუზოვი.

იუჟინი კუტუზოვს თამაშობდა ღრმად და თავშეკავებულად, საერთოდ ისე, რო-

გორც მას სჩვევია გონიერი, ცხოვრებისგან დაღლილი ადამიანების თამაში. მას ჰქონდა ირონიული გამომეტყველება იმ კაცისა, რომელმაც დიდი გზა განვლო და რომელიც ერთი თავით მალა დგას სხვებზე.

3.

ფიზიკა...

იმ სპექტაკლთა შორის, რომლებიც ყველაზე მეტად დამამახსოვრდა, ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინებაა“. მცირე თეატრმა შემაყვარა ეს კომედია შესრულების განსაცვიფრებელი კომედიური ბრწყინვალეების გამო. ამიტომ იყო, ალბათ, რომ როგორც კი სამხატვრო თეატრში სალიტერატურო ნაწილის გამგედ მიმიწვიეს, დაუყოვნებლივ წამოვაცენე „ფიგაროს“ დადგმის იდეა, იმდენად ღრმა იყო ამ სპექტაკლისაგან მიღებული შთაბეჭდილება. რაღაც უსასრულოდ გამამხნევებელი დვრიტა იყო ამ სპექტაკლში, მთლად გამსჭვალული უძლიერესი და გადამდები ხალისიანობით.

კომედიური ბრწყინვალეების ძალით ეს სპექტაკლი შემიძალა შევადარო მხოლოდ სკრიბის „ქიქა წყალს“. კოროვინის დეკორაციებს უმაღლეს შევყავდით საზეიმო კომედიურობის ატმოსფეროში. თითქოსდა, სპექტაკლში მკვეთრად არ იყო დაპირისპირებული არისტოკრატია და ხალხი, მაგრამ, ვიმეორებ, მთლად გამსჭვალული იყო ძალითა და სიხალისით. მე არ ვაქცევდი ყურადღებას იმას, რომ იუჟინი და ლეშკოვსკაია, ფიგარო და სიუზანა თავისი ასაკით უკვე აღარ შეეფერებოდნენ ამ როლებს, საკმაოდ დამძიმებულნი იყვნენ ამისათვის, მაგრამ ისეთნაირად მიჰყავდათ თავიანთი დუეტი, ისეთი ელვისებური რიტმი ჰქონდათ, ხოლო იუჟინი ისე გატაცებით წარმოსთქვამდა თავის უკანასკნელ მონოლოგს, რომ დარბაზი დიდხანს ზანზარებდა აპლოდისმენტებისაგან.

იუჟინში თავმოყრილი იყო იმდენი ირონია და ცხოვრებისეული გამოცდილება, რომ სრულიადაც არ ცდილობდა ჰაბუჟად მოსჩვენებოდა ვინმეს. მისი ფიგარო სრული სიმწიფისა და დაჯაყკების კართან იდგა.

3.

კომედიური სიმსუბუქე

შემთხვევითი არაა, რომ იმ დროის მცირე თეატრი მაგონდება, როგორც კარგი მსახიობების ერთგვარად ჰრელი გაღერეია. ეს იყო ელვარე ინდივიდუალობების თავშეყრა, რომლებიც შეხმატკბილებული თამაშის საიდუმლოს ფლობდნენ და ზოგჯერ თვით ქმნიდნენ კარგ სპექტაკლებს.

ხშირად ამა თუ იმ მსახიობის თამაშით გაოგნებულნი ვტოვებდით თეატრს, ხოლო ისეთი „არამთავარი“ სპექტაკლიდან მიღებული შთაბეჭდილება, როგორც იყო „ქიქა წყალი“, სადაც თამაშობდნენ ლეშკოვსკაია, ერმოლოვა, იუჟინი, მაქსიმოვი, სამარადჯამოდ აღგებებულბოდა მეხსიერებაში, როგორც კომედიური თამაშის წარმატცი ნიმუში, რაღაც პაეროვანი, ნატიფი, მომხიბლავი არაბესკის მსგავსი.

4

ორატორი

ერთხელ პოლიტექნიკურ მუზეუმში მაქსიმოლიან ვოლოშინი კითხულობდა ლექციას. სიბნელეში, ეკრანზე გამოჩნდა ვენერა მილოსელის გამოსახულება, როგორც უზადო სილამაზის სიმბოლოსი. განათდა დარბაზი და დავინახე, რომ ფეხზე ამდგარ ველოშინს ხელში წულა ექირა და გაიძახოდა: „აი, ეს წულა ვენერა მილოსელზე უფრო ლამაზიაო!“ მახსოვს ვ. მაიაკოვსკის ადრეული გამოსვლებიც ამავე სცენაზე. ერთი სიტყვით, პოლიტექნიკუმის დიდი აუდიტორია დულდა და ვაღმოდოდა.

ჩემს საცოდავ თვის დაატყდა ადასნაირი აზრი, რომელშიც გარკვევა მთლად ადვილი საქმე არ იყო. ხან ყველაფერი ძალიან დამაჭრებელი და საწმუნო, უზადოდ ლოგიკური მეგონა — როცა, მაგალითად, ა. იუჟინმა წაიკითხა ლექცია ა. ოსტროვსკის რომანტიზმზე: თავშეყავებულად, მაგრამ ეფექტურად, მსახიობი-ოსტატის ჰკვიანური თვითდაჭრებით აღსავსემ, ხან უმარავი კითხვა აღმეჭვრდა — მაგალითად, როცა იური აიხენვალდმა, ამ უწყინარმა და ენდათაფულულმა კაცმა, ბრწყინვალე



სენა სპეტაკლიდან „რევენელი მოვიდავ“ (1890 წ.)
ტუმელიო — ა. სუმბათაშვილ-იუჟინი.

ორატორმა, ლამაზად და ხატოვნად ილაპარაკა „თეატრის სიკვდილზე“. თვალს ვერ ვაცილებდით ნატიფ კოსტიუმში გამოწყობილ უელვანტურეს და სკეპტიკოს ფ. კომისარ-ჩიევსკის და დისპუტის სხვა მონაწილეებს, რომლებიც დამაჭერებლად უკუუგდებდნენ აიხენვალდის აზრებს.

5.

62 წლის კაპუტაბი

1918 წლის ერთ საღამოს თეატრალური საზოგადოების შენობიდან გამოვედი — მოსკოვი მაშინ არ ნათლებოდა. წინ ნემიროვიჩ-დანჩენკო მიდიოდა, მე უკან მივეყვებოდი და ხელკავით იუჟინი მიმყავდა. მაშინ იგი სამოცდარო წლის ვახლდათ. ეს ასაკი ჩემთვის იმხანად რაღაც წარმოუდგენელი რამ იყო, პირდაპირ მათუსალური. მე აღტაცებული ვიყავი იმით, რომ აღამიანებს შეუძლიათ ამ ასაკამდე იცოცხლონ და ამავე დროს შეინარჩუნონ ცხოველი ტემპერამენტი და ახალგაზრდობასთან ახლოს ყოფნის სურვილი. მაგრამ მთლად წავხდი, როცა ალექსანდრე იუჟინმა სთქვა: „რა კაცია ეს ნემიროვიჩი, სულ იმას ცდილობს, რომ ახალგაზრდად მოგაჩვენოს თავი. თურმე იმასაც ამბობს, თითქოს მე მაგზე ორი წლით უფროსი ვიყო. ჩვენ კი თითქმის ტოლები ვართ!“.

6

მარია მარმლოვას იუბილე

მცირე თეატრის ცხოვრებაში მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა 1920 წელს გამართული მ. ნ. ერმოლოვას ორმოცდაათწლიანი შემოქმედებითი მოღვაწეობის იუბილე. თეატრალურ ცხოვრებაში ამის მსგავსი დღესასწაული მე არ მახსოვს. ეს იყო საერთო სახალხო იუბილე. იგი დაიწყო ორი მაისის თორმეტსაათზე. ვახაფხულის წვიმა სცრიდა. მოსკოვის ყველა თეატრის კოლექტივი, ორკესტრებით, დროშებით, პლაკატებით („ვაუმარჯოს ერმოლოვას!“) დაწვევენ მჭიდრო კოლონებად მცირე თეატრთან და ტვერის ბულვარისაკენ გაემართნენ, სადაც მარია ერმოლოვა ცხოვრობდა. ამ საზეიმო მსვლელობას წინამძღოლობდნენ სტანისლავსკი, ნემიროვიჩ-დანჩენკო, იუჟინი, იაბლოჩკინა, მოსკოვინი, კაჩალოვი, კნიპერ-ჩეხოვა. უამრავი ხალხი შეგროვდა მსახიობის ფანჯრებთან. აივანზე გამოვიდა თეთრთავშლიანი ერმოლოვა. როგორც ყოველთვის, შემკრთალი, გაოგნებული, რაღაცის თქმას აპირებდა იქიდან, შემდეგ დაბლა ჩამოვიდა და სულ ამას იმეორებდა: „რისთვის, რის გამო... რისთვის, რის გამო...“ შემდეგ თეატრში გაიმართა ზეიმი. იგი დღის ოთხ საათზე დაიწყო და დილის სამ საათზე დამთავრდა. მცირე თეატრის

ა. სუმბათაშვილ-იუენი — ოტელო („ოტელო“)

ა. სუმბათაშვილ-იუენი — ფამუსოვი („ვაი ჭკუისაგან“)



საქართველოს
საზღვრო
სამართალი

არტისტული შესასვლელიდან მოყოლებული თეატრალურ მოედნამდე ხალიჩები იყო დაფენილი. ბოლოში დმიტროვკის კუთხიდან დაჩაჩანაკებული მეეტლე გამოჩნდა. სულ ეს კაცი ატარებდა ერმოლოვას თეატრში. ეტლში მარია ერმოლოვა იჯდა. მიეახლა ალექსანდრე იუენი, ხელი სტაცა აღვირს, ერმოლოვა ჩასვეს სავარძელში და თეატრის შენობაში შეაბრძანეს. პირველი მოქმედება მხოლოდ სიტყვებსა და მისალმებებს დაეთმო. ამ ხნის მანძილზე მ. ერმოლოვა სავარძელში იჯდა, მარტოდმარტო. დაშვებული ფარდის უკან, ვერავენ ბედავდა მიახლოებას. იგი იჯდა გარინდული, მკლავს დაყრდნობილი და მდუმარედ, საკუთარ არსებაში დაყურსული, დაეინებით უსმენდა ამ გამოსვლებს.

მან მოითხოვა, რომ იმ საღამოს ყველა მისი ამხანაგი სცენაზე ყოფილიყო. ამ მიზნით აირჩიეს გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგანის“ მესამე მოქმედება, სადაც ფამუსოვის (ამ როლს ბრწყინვალედ ასრულებდა ა. იუენი) სახლში გამართულ მეჯლისზე, თვით პატარა და უსიტყვე როლებში მცირე თეატრის უპირველესი მსახიობები გამოვიდნენ.

„თეატრში იგი აღარ დადიოდა, მაგრამ ყველაფერი ძალიან აინტერესებდა, ერთხელ მის შვილიშვილთან ვიყავი. შემოვიდა ერმოლოვა. ჯოხს დაყრდნობილმა მკითხა: „რას შერება მეიერჰოლდი, ისევ გვებ-



რძის?“ (მეიერჰოლდი ამ დროს ხელმძღვანელობდა ტეო-ს და ძალიან მკაცრი პოზიცია ეჭირა აკადემიური თეატრების მიმართ). ვუპასუხე, მეიერჰოლდი ისევ ძველ პოზიციებზე დგას და ძირეულ გარდაქმნებს მოიხოვს-მეთქი. ერმოლოვა კარისკენ გაემართა, შემობრუნდა, ჯოხი დააბაკუნა, თვალებმა იელვეს, წავიდა და კარი ტრაგიკული ტემპერამენტის მთელის სიძლიერით გაიჭახუნა.

მისი ცხოვრების უკანასკნელ წლებში აღარ მინახავს. მასთან არავის უშვებდნენ. იგი განმარტოვდა, არავის ნახვა არ სურდა, როგორც ჩანს, რაღაც ფსიქოლოგიური ძვრები მოხდა მის არსებაში. ამბობდნენ, რომ იგი გახელებული ლოცულობს და, ვითარცა დიდი ცოდვილი, შეწყალებას ითხოვს. მე მგონია, რომ ამაში გამოძვლავდა მისი დიდი მსახიობური ტემპერამენტი, რომელიც სცენაზე ვეღარ პოულობდა გამოსავალს.

მისთვის, როგორც თეატრის ყველა „მოხუცისათვის“, სცენა ყველაზე ძვირფასი რამ იყო ცხოვრებაში. მისი არტისტული საპირ-

ფარეშო სცენის მახლობლად, იუჟინის საპირფარეშოს მეზობლად იყო. ენეოპოლიტიკური ოთახი კი, ამავე დროს, მისივე კაბინეტიც იყო. იუჟინს სძაგდა ყველაფერი დირექტორული, ოფიციალური და საქმეების გამო დღისითაც აქ ლებულობდა ხალხს. რაღაც ამის მსგავსი იყო სამხატვრო თეატრშიც. სცენა მაგნიტის მიმზიდველობას ატარებს: სტანისლავსკის კაბინეტი უშუალოდ ბენუარის ლოჯის მიღმა იყო. ნემროვიჩი-დან-ჩენკომ თავისი კაბინეტი პირდაპირ ბელეტაჟზე მოაწყო, სცენის მარჯვნივ, რათა სპექტაკლის დროს ჩუმად შესულიყო დარბაზში. ნემროვიჩი ხშირად ღამესაც თეატრში ათევდა. „ყველაზე ბედნიერია ის წუთები — ამბობდა იგი — როცა ღამეს თეატრში ათევ და თეატრი ცარიელია. დადიხარ ამ ცარიელ სცენაზე: ფიქრობ, ფიქრობ... ამ დროსაა ყველაზე საცნაური თეატრის მომზიდველი ძალა“.

7

ეფროსის ბასბაშირი

ეფროსი ყოველთვის იდეალურ კრიტიკოსად მიმაჩნდა, რადგან იგი სწორედ იდეალურად გულისხმიერი მაყურებელი იყო. ლალდ მსჯელობდა, აბსოლუტურად თავისუფალი აკვიტებული აზრებისაგან, მაგრამ ამავე დროს მკაცრი, მომთხოვნი გემოვნება და სცენური ანალიზის ნიჭი ჰქონდა. თეატრს იგი ვითარცა სისხარულის მომნიჭებელ წყაროს ისე აღიქვამდა, თეატრში იმის მოლოდინით მოდიოდა, რომ ნახავდა ზეიმს, გამაჩვენებს და არა ჩავარდნას. ამ დროს აღსავსე იყო იმედითა და ინტერესით და არა გულგრილობით. წინასწარ გამორიცხავდა თეატრის „დანაშაულის პრეზუმპციას“. შესაძლოა, რომელიმე რეჟისორი არ ჰყვარებოდა, მაგრამ ეს სრულიადეც არ უშლიდა ხელს ჭეშრვნად შეფასებინა მისი სპექტაკლი და ხამაძლა, გულწრფელად ელიარებინა მისი ღირსებანი. იგი სექტეკურად უყურებდა მეიერჰოლდს, მიუხედავად ამისა, სცნო მისი „დიდსულოვანი რქოსნის“ წარმატება, იგი თაიროვის მომხრეთა შორის არ ყოფილა, მაგრამ მის მიერ დადგმული კლოდელის „გაცვლა“ მოიწონა.

ეს შესანიშნავი, თეატრის უერთგულესი ადამიანი, რომელსაც წმიდათაწმინდად მი-

ე. ლეშკოვსკაია — ელენე (ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლამის ნისლი“).



აჩნდა თეატრალური კრიტიკოსობა, ცდილობდა განრიდებოდა პირფერობას, არ ამოჰფარებოდა ზოგად ფრაზებს.

მახსოვს, როგორ იტანჯებოდა, როცა ა. იუჟინის იუბილესთან დაკავშირებით გამოსაცემად წიგნს ამზადებდა.

იუჟინთან მეგობრობდა, პატივს სცემდა მის ნიჭს, განსაკუთრებით აფასებდა მას, როგორც ბრწყინვალე კომედიურ მსახიობს. ნაკლებად მოსწონდა იგი ტრაგიკულ როლებში.

თვით იუჟინი კი, სამწუხაროდ, თავის თავში უპირატესად ტრაგიკოს მსახიობს ხედავდა. და ეფროსი თავს იმტვრევდა იმის გამო, რომ ჭეშმარიტბაც ეთქვა და არც თავისი მეგობრისათვის ეწყენინებინა.

8

იუჟინი — სამხატვრო თეატრის იუბილეს ხელმძღვანელი

სამხატვრო თეატრის ოცდახუთი წლის იუბილე უპრეტენზიოდ აღინიშნებოდა სწორედ იმ დროს, როცა თეატრი გასტროლებს მართავდა ამერიკაში.

საიუბილეო საღამო ა. იუჟინს მიჰყავდა.

სცენაზე მკვიდრო „კარედ“ განლაგდა მთელი „არმია“ სამხატვრო თეატრის ექვსივე სტუდიისა. ყოველი სტუდია, რომელსაც სარდლობდა ახალგაზრდა ხელმძღვანელი, თითქოს ერთი მებრძოლი რაზმი იყო, საკუთარი დროშის მფლობელიც კი. ეს იყო ფაქტიურად სამხატვრო თეატრის ძალთა დათვალიერება. ეს არმია საკმაოდ შთამბეჭდავად გამოიყურებოდა, მითუმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მათ შორის იყო მიხეილ ჩეხოვიც და იური ზავადსკიც, ალექსანდრე ბატალოვი, სერაფიმა ბირმანი, ოლღა ვაიცინტოვა და სხვა მრავალი შესანიშნავი მსახიობი, რომლებმაც შემდგომ დიდი სახელი მოიხვეჭეს.

სცენაზე საგანგებო ადგილებზე იდგა ორი სავარძელი: ერთში ნემიროვიჩ-დანჩენკო იჯდა, მეორე — სიმბოლურად ეკუთვნოდა ამერიკაში მყოფ კონსტანტინე სტანისლავსკის. იუბილეს მთელი ატმოსფერო გამსჭვალული იყო საგასტროლოდ გამგზავრებული „მოხუცებისადმი“ პატივისცემის გრძნობით, განსაკუთრებით ეს სტანისლავსკის მიმართ იგრძნობოდა.

თავისი მოკლე გამოსვლა ნემიროვიჩ-დან-

ჩენკომ მიუძღვნა თეატრის წარსულსა და დღევანდლობის კავშირს. მისთვის დამახასიათებელი პირქუში სინაზით აღწერა ნისლავსკის როლი თეატრის შექმნასა და ხელმძღვანელობაში. არც მისთვისა და სტანისლავსკისთვის ეგზომ ჩვეულ, უკვე ტრადიციულ ნახევრადიუმორისტულ ხუმრობას აარიდა თავი, იმის თაობაზე, თუ რომელია მათ შორის „მამა“ და რომელი „დედა“ ერთობლივად შობილ ამ საქმეში.

ალექსანდრე იუჟინი მართალია გულთბილად უძღვებოდა საღამოს, მაგრამ, როგორც ყოველთვის, იგრძნობოდა მისი პიროვნების დიდი შინაგანი ძალმოსილება. როცა მაყურებლებით გადაჭედდოდა დარბაზს — თავმჯდომარის აზრით — ტაში გაუფრქვლდებოდა, იუჟინი რალაც უცნაური, უშესანიშნავესი დონუმენტური ყესტით (ასეთი მოძრაობით ღირიყორი აჩუქებს ხოლმე ორკესტრს) სწყვეტდა მას და დარბაზიც, როგორც ერთი კაცი, უმაღემორჩილებოდა ხელმძღვანელს.

9

„თეატრალური რომანის“ ბარამო

მიხეილ ბულგაკოვის „თეატრალური რომანი“ ლიტერატურის პირველხარისხოვანი ნაწარმოებია და ჩემს მხატვლ მეგობრებთან ერთად მრავალგზის მომისმენია იგი თვით ავტორის უგამომსახველესი წაკითხვით. არასოდეს, ერთის წამითაც ჩემში არ აღძრულა რაიმე ეჭვი, რომ ბულგაკოვს რალაც ავი ზრახვები ამოძრავებდა. ამ რომანში მან მიაგნო შესანიშნავ იუმორს და მე მგონია, რომ ყველანი თეატრში, მათ შორის სტანისლავსკიც და ნემიროვიჩ-დანჩენკოც, მხოლოდ გაიხარებდნენ, თუკი დაბეჭდილოს იხილავდნენ ამ რომანს, რომელიც ასირვად მოგვავიწყებდა იმ „კაპუსტინიკებს“, სადაც ვახტანგოვი მსუბუქად დასცინოდა კაჩალოვს „ანათემაში“, სადაც სტანისლავსკი გვევლინებოდა ვითარცა ცირკის დირექტორი, სადაც ქვემეხის ლულიდან ისროდნენ იუჟინს, ხოლო ნემიროვიჩ-დანჩენკო ოპერეტას დირიჟორობდა...

10

დლიუშნაპიდან

ა. იუჟინი — მაკბეტი (1914 წ.)

„მაკბეტს“ მცირე თეატრში დიდხანს ამ-

ზადებდნენ. დიდი სიყვარული და მონდომება ჩააქსოვეს მასში.

ჯერ კიდევ პირველ წარმოდგენამდე დიდი ხნით ადრე ატყდა „მაკბეტზე“ ლაპარაკი, დიდ წარმატებას უწინასწარმეტყველებდნენ, ხოლო გაზეთის ანშლაგები დიტირამბებით იყო სავსე.

ცხადია, ექვი არ გვეპარებოდა იმაში, რომ ეს „ტრაგედია“ რეალისტურ ტონებში გათამაშდებოდა. ამას გვაფიქრებინებდა როგორც მცირე თეატრის სახელი, ისე ამ დადგმის რეჟისორი — ი. პლატონი და დეკორაციების მხატვარი, აკადემიკოსი კ. კოროვინი.

... აქტიორული შესრულების თვალსაზრისით ყველაფერი რიგზე ვერ არის ამ სპეტაკლში...

ყველაზე ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენენ ის სცენები, სადაც ბ-ნი ა. იუჟინი (მაკბეტი) და ქ-ნი სმირნოვა (ლედი მაკბეტი) მონაწილეობენ.

ბ-ნი იუჟინი პირველად როდი თამაშობს მაკბეტის როლს. მისმა შესრულებამ ამჯერად შესანიშნავი შთაბეჭდილება დასტოვა. თავი-

დან (პირველ მოქმედებაში) იგი უცებ ვერ შევიდა როლში, მაგრამ მოჩვენებრივად სცენა, სცენა ბანკოს მკვლელებთან და ტრაგედის ფინალი მან დიდის ძალითა და ექსპერისით ჩაატარა.

„ძველი წრთობა“ მცირე თეატრში
(1914 წ. 12 სექტემბერი)

საიმპერატორო მცირე თეატრის სცენაზე კვლავ გამოჩნდა თავად ა. ი. სუმბათოვის პიესა. მას შემდგომ, რაც თავადი ა. ი. სუმბათოვი მცირე თეატრის დასის განმგებლის პოსტზე დაინიშნა, ზუთი წლის მანძილზე მისი პიესები ამ სცენაზე არ დადგმულა. ადრე კი იგი ფრიად სასურველი სტუმარი იყო და მის პიესებს დიდი წარმატება ჰქონდათ. მაგრამ თავადმა ა. ი. სუმბათოვმა თეატრს არ მისცა თავისი ახალი პიესა, მხოლოდ აღადგინეს „ძველი წრთობა“, რომელიც ამ ცხრამეტი წლის წინ მზურგალედ მიიღო მოსკოველმა მაყურებელმა.

და მართლაც, თავად ა. ი. სუმბათოვის ეს პიესა კარგი ნაწარმოებია. ძალიან კარგად



ვითარდება მასში მოქმედება, მოქმედი პირები გარკვეულად და ნათლად გამოკვეთილი. ამას გარდა, დრამა გამსჭვალულია იმ მაღალი გრძობებით, რომლებიც თითქოსდა დავიწყებას მიეცენ, მაგრამ ამ საერთო სახალხო აღმავლობის ვითარებაში კვლავ აღორძინდნენ...

...შემსრულებლებსა და პიესას დიდი წარმატება ხვდათ. მეოთხე მოქმედების შემდეგ მაყურებლებით გაკედლიმა დარბაზმა აღფრთოვანებული და მხურვალე ოვაცია გაუმართა ავტორს — თავად ა. ი. სუმბათოვი-იუჟინს.

11

სარდუს „გრაფი დე რიზორი“ მცირე თეატრში (1914 წ. 24 სექტემბერი)

მესამე პიესა, რომლითაც საიმპერატორო მცირე თეატრმა აღნიშნა დღევანდელი ტიტანური ბრძოლა — გახლავთ ვ. სარდუს „გრაფი დე რიზორი“ (Patrie) Patie — სამშობლოა, ბელგია, რომლისკენაც დღეს

სასობით მიუპყრით თვალი აღნიშნებს, ბელგია — ეს დიადი ტანჯული — საყოველთაო სიყვარულის საგანია დღეს. „გრაფი დე რიზორი“ ამ სიყვარულის პიშია... კეთილშობილი ბელგიელების რიზორის, კარლოსის და შეუმჩნეველი გმირის, ეკლესიის მნათესონასის სახეები, აგრეთვე სახე ფრანგი მარკიზისა, რომლის სიყვარული და სიმპათიები დაჩაგრულთა მხარესაა, მაყურებელთა გულებს ძალუმად აძვრებს...

გრაფ დე რიზორი კეთილშობილურად და ლამაზად ითამაშა ბ-მა იუჟინმა: ეფექტური გარეგნობა, მართალი ინტონაციები აისებენ ამ სახეს, საჭიროა მხოლოდ, რომ მსახიობი განთავისუფლდეს მისთვის ესოდენ ძვირფასი ნახევარტონებისაგან, რომლებიც სარდუს ამ დრამას არ შეეფერება...

12

„ლალატის“ მისამე მოქმედება. მ. ნ. ერმოლოვა — ზეინაბი (1914 წ. 21 ნოემბერი, დილის სპექტაკლი) დღევანდელმა დილის სპექტაკლმა კვლავ



მ. ერმოლოვა — ზეინაბი (ა. სუმბათოვი-იუჟინის „ლალატი“)

ა. სუმბათოვი-იუჟინი — კორიოლანოსი. (შექსპირის „კორიოლანოსი“)

ა. ლეშკოვსკაია — სიუზანა
 ა. სუმბათოვი-იუჟინი — ფიგარო. (ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“)

მთელს სიღიადით გვიჩვენა ორი ჩვენი გენიალური მსახიობი მ. ნ. ერმოლოვა და ო. საღოვსკაია.

ერმოლოვა დედოფალ ზეინაბის როლს თამაშობდა თავად ა. ი. სუმბათოვის დრამატულ ლეგენდაში „ლალატი“. ეს პიესა დიდი ხნის წინათაა დაწერილი, მისი მესამე მოქმედება საკმაოდ მოსაწყენია და ელვარება აკლია. მაგრამ მ. ნ. ერმოლოვა უდიდესი ტრაგიკული ძალისა და სილამაზის სახეს ქმნის. მის ხმაში კეშმარიტი ძალმოსილება სპეცივის დიდი ქალისა და უდიდესი დედოფლისა. მის სხეულში იგრძნობა მეფური სიდიადე. მისი მოძრაობა აუხსნელი მომზიბულელობით, გრაციით და, ამავე დროს, სისადავითაა აღსავსე. ყველაფერმა ამან გაოგნებული მაყურებლის თვალში შექმნა სახე ნამდვილი დედოფალ ზეინაბისა და ვიდრე ჩვენ შეგვეძლო გვეცქირა მისი სხეულისა და მისი მოძრაობისათვის, ვიდრე შეგვეძლო მოგვესმინა მისი ერთადერთი, განუყოფელი, ღრმა და რბილი ხმისათვის, არ გვსურდა მოვცილებოდით სცენას, რადგან ეს უმაღლესი ტკობა იყო.

... მ. ნ. ერმოლოვას გრანდიოზული წარმატება ზედა და მრავალჯის გამოვიდა სცენაზე ერთსულოვნად აღტაცებული მაყურებლის წინაშე.

13

ერმოლოვა და იუჟინი „მნათობები“ (1915 წ. 3 იანვარი)

მეტრე თეატრში დადგეს ანრი ბატაილის უკანასკნელი პიესა „მნათობები“. კრიტიკა თავს დაესხა ამ პიესას, ბულვარულია და ასკვნა, მთელი მისი არსი მხოლოდ სასიყვარულო ინტრიგაშიაო, სხვა ყველაფერი, მათ შორის „მნათობები“, მიკერებულა მეტი ეფექტურობისა და გართობისათვისო. მე კი სხვანაირად ვფიქრობ: პირიქით, თვით პიესის სახელწოდებაში — „მნათობები“ — ძირითადი აზრია ჩაქსოვილი. ამ მნათობთა სულიერ ცხოვრებაში და მათ განცდებშია თავმოყრილი მთელი ინტერესი. ეს განსაკუთრებითაა ხაზგასმული ქ-ნ ერმოლოვას (ქ-ნი ბუგე) და ბ-ნ იუჟინის (ბუგე) თამაშით.

პირველი მოქმედების დასაწყისში აშკარაა, რომ ამ ადამიანებისგან შორსაა ყოველგვარი კორი და სიგლაზე. მაგრამ შემართვის შემდეგ ქალიშვილი მარსელი და დედას ატყობინებს, რომ ბუგეზე ცუდი ხმები დადისო. აქ უნდა გენახათ ქ-ნ ერმოლოვას თამაში. მეუღლისა და დედის გულში სხვადასხვა გრძობები იგრძნობან — ერთის მხრივ, ზიზღი კორისადმი და, მეორეს მხრივ, ამ ქორის სიმართლის რწმენა, აღმფრთვება ქალიშვილის მიმართ, იმის გამო, რომ მან თვალები აუხილა დედას, რომელიც ცხოვრობს მალა, ზეცაში. დიდი მსახიობის თამაშის ორი დიდებული მომენტი კიდევ: — ეს არის მეუღლესთან საუბარი მეორე მოქმედებაში და პიესის ფინალში წარმოთქმული ფიცი. სხვა დანარჩენ სცენებში ქ-ნი ერმოლოვა გვაძლევს ძლიერი ნებისყოფის ქალის ხასიათს, რომლის ცხოვრების აზრი უზუნაეის მოწყალეობაა.

ჩინებულა ბ-ნი იუჟინის თამაშიც. ეს, ვგონებ, არტისტის საუკეთესო როლია. საოცრად მთლიანი პიროვნებაა მისი ბუგე, იგი სუფთაა ზნეობრივად. სწორედ ისეთია, როგორიცაა მისი მეუღლე: სული მისი სხეულზე ამალეგებულია.

მაგრამ, რაკი ერთხელვე აპყვა წუთიერ გატაცებას და უღალატა სულს, ამით მან გამოუსწორებელი შეცდომა ჩაიდინა.

სიკვდილი მოვიდა! და ა. იუჟინი ამ სცენას ღრმააზროვნად და ძლიერად ატარებს. „მნათობნო, ნუ დაეშვებით ზეციდან, იყავით მანდ, მალა, მოუტანეთ ადამიანებს სიკეთე, მაგრამ არ არის საჭირო იცოდეთ თუ რას წარმოადგენენ ისინი“ — აი, პიესის მთავარი აზრი. ეს აზრი განსაკუთრებულად ნათლად გამოიკვეთა ქ-ნი ერმოლოვასა და ბ-ნ იუჟინის თამაშის წყალობით. მეორეს მხრივ, ამ არტისტებმა პიესის ყველა ნაკლი დაფარეს. უმთავრესი ნაკლი კი პიესის რიტორიკულია და ლამაზი ფრაზების ბრწყინვალეობაა. ძნელა ერწმუნო ამგვარ ფრაზებს, მაგრამ გულწრფელობით, კეშმარიტი ცრემლებით ქ-ნმა ერმოლოვამ გვაძულა გვერწმუნა ყოველივე ეს, ხოლო ბ-ნი იუჟინი ამავე შედეგს აღწევს იმ უღრმესი რწმენის წყალობით, რითაც სუნთქავს მთელი მისი როლი.

თანამედროვე სცენური სივრცე

ირაკლი ხიმშიაშვილი

დაწვებულნი 50-60-იანი წლებიდან საბჭოთა თეატრი სულ უფრო და უფრო შორდება საერთო სცენური სივრცის ილუსტრაციულ გადაწყვეტას, ანუ მოქმედების ადგილის, პეიზაჟის, ინტერიერის ნამდვილი სახით გამოხატვას. მათ ხშირად ცვლის მოქმედების ადგილის პირობითი აღნიშვნა, მაგრამ კონკრეტულობას ჯერ კიდევ ვერ აღწევენ თავს. კერძოდან საერთოსაკენ მიმავალმა გზამ მიიყვანა თეატრი სცენური სივრცის ისეთ გადაწყვეტამდე, როგორსაც ვხვდებით რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის მიერ დადგმულ „სამანიშვილის დედინაცვალში“, სადაც გამოხატულება კი აღარაა პირობითი, არამედ თვით მოქმედების ადგილი.

სცენური სივრცის საერთო გადაწყვეტა, როგორც წესი, განსაზღვრავს სპექტაკლის ყველა კომპონენტს და, უპირველეს ყოვლისა, მსახიობის თამაშის მანერას. „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ტრაგიკომიკურობა, გაუცხოება უადგილო იქნებოდა და იმერეთის იმდროინდელი ცხოვრების კოლორიტის ყოფითი ხერხებით გადმოცემის შემთხვევაში. სწორედ სპექტაკლის დადგმის ხერხებმა განსაზღვრა შესრულების

მანერა, მოხსნა „მეოთხე კედელი“, გარკვეულ ეპოქაში მცხოვრები ერთი ოჯახის გაქირვება საერთო და თანამედროვე გახადა. „გაუცხოების ეფექტი“, რაც ბრეტტის ესთეტიკის მნიშვნელოვანი ელემენტია, ორგანულად შეერწყა ეროვნული სულისკვეთებით გამსჭვალულ მასალას.

განსხვავება ამ ორი რეჟისორის შემოქმედებით ხელწერაში თავისთავად იგულისხმება. ეს განსხვავება მართლაც არსებობს ჩვენი თეატრის საბედნიეროდ და „შეუიარაღებელი თვალთაც“ კი შეიმჩნევა. მაგრამ ჩვენ ამ შემთხვევაში გვინტერესებს ის საერთო, რასაც მათ ძიებებში ვხედავთ.

ჩვენის აზრით, იგი გამოიხატება რალაციონირი განსაკუთრებული „სცენური სივრცის“ შექმნითა რაც ცხოვრებისეული კანონებს კი არ ემორჩილება, არამედ საკუთარს. რა სივრცეა ეს და რა კანონებს ემორჩილება? პირველი — უარყოფილია მოქმედების ადგილის კონკრეტოზაცია და ლოკალიზაცია, კერძო ადგილს უთმობს განზოგადოებულს. მეორე — ამგვარი სივრცე მაყურებელთა დაზაზის მხრიდან ჩაკე

ტილი არაა თუმცა პირობითი, მაგრამ მიიწე „ველით“. სცენა წარმოადგენს დაბრაზის ვაგრძელებას, ხოლო თეატრალური მოქმედება იტაცებს და ითრევს მყურებელთა აუდიტორიას: ჩათრევის ხერხები, რა თქმა უნდა, სხვა დასხვა სპექტაკლში სხვადასხვანაირია. ეს უფრო მეტად იგრძნობა რ. სტურუას სპექტაკლებში. მაგრამ, ფიქრობთ, ამავე გზას ადგას თ. ჩხიძეც, რაზეც ქვემოთ გვექნება ლაპარაკი.

თუ „სამანიშვილის დედინაცვალმა“ დიდად განსაზღვრა ქართული თეატრის განვითარების გზები, „ყვარყვარე“ პირდაპირი წინაპარია რ. სტურუას ისეთი შედეგებისა, როგორცაა „კავკასიური ცარცის წრე“ და „რინარდ I II“.

პოლიკარპე კაკაბაძის მიერ შექმნილი ყვარყვარე თუთაბერის სახე ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია ქართულ დრამატურგიაში. ყვარყვარე, ისევე როგორც ფალსტაფი, ხლესტაკოვი და სხვები, უკვდავი ტიპია. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში ტრადიციული ცნების — „ტიპიურის“ გვერდით გვხვდება ახალი ტერმინი „ტიპოლოგიური“. ცოტათი რომ ვავაუბრალოთ, შეიძლება ითქვას, თუ ტიპური პერსონაჟი არის „ხასიათი — ტიპი“, ტიპოლოგიური არის „ხასიათი-ნიღაბი“. მასში საერთო უფრო მეტია, ვიდრე ინდივიდუალური.

ყვარყვარე ტიპოლოგიური სახეა, რომელიც სათავეს იღებს „ნაცარქექიას“ ნიღბიდან (პ. კაკაბაძეს არა ერთხელ მიუმართავს ამ ხალხური პერსონაჟისათვის და სხვადასხვაგვარად უცდია „ნაცარქექიას“ ნიღბის შექმნა: ასეთებია გოსტაბაში და როსტომი „კახაბერის ხმალიდან“, გარდა ყვარყვარესი ტიპი ნატურარი).

ეტყობა „ტიპი-ნიღბის“ ამ საყოველთაობამ, მისმა წინააღმდე-

გობამ სივრცისა და დროის ლოკალიზაციისადმი, შესაძლებლობა მისცა რ. სტურუას გაეხსნა პიესის სივრცისა და დროის საზღვრები და ყვარყვარეს სახისათვის მიენიჭებინა „საყოველთაო“ და „უკვდავი“ ტიპის ნიშნები, წარმოედგინა იგი ხან წინასწარმეტყველად, ხან არტურო-ჟიდ, ხან კოლონიზატორ გენერლად და ა. შ. სპექტაკლ „ყვარყვარეზე“, ისევე როგორც შექსპირის თეატრზე, შეიძლება ითქვას, რომ მისი მოქმედების ადგილი მთელი მსოფლიოა, ხოლო მოქმედების დრო — ადამიანთა ისტორია.

სივრცისა და დროის საზღვრების გახსნა თავიდანვე იყო მოცემული ბ. ბრეჰტის „კავკასიურ ცარცის წრეში“. პიესის მოქმედების სივრცე და დრო შორსაა გადატანილი, გაუცხოებულია. სიუჟეტის წყაროდ ავტორმა გამოიყენა თქმულება ცარცის წრეზე და მეფე სოლომონის სასამართლოს ბიბლიური ამბავი. ამავე თემაზე ბრეჰტს ნოველაც ჰქონდა დაწერილი „აუგსტბურგის ცარცის წრე“, სადაც მოქმედება გერმანიაში ხდება ოცდაათწლიანი ომის პერიოდში. როცა ნაწარმოების მოქმედება ბრეჰტმა გადაიტანა პირობით შუა საუკუნეების საქართველოში, რომელიც ავტორისაგან დეოგრაფიულადაც შორის იყო და ქრონოლოგიურადაც, ამით სცადა თავი აერიდებინა კონკრეტოზაციისათვის: მოქმედების ადგილი და დრო სოციალური სამყაროა და ავტორის მიზანი სწორედ ამ სამყაროს მექანიკის აღმოჩენაა.

რ. სტურუას სპექტაკლში სცენური სივრცე ადეკვატურადაა გადაწყვეტილი: ეს არის დიდი მოედანი, სადაც ბაზრობაც ეწყობა, სასამართლოც, სახალხოდ დასჯაც. მოედანი კონკრეტული მოქმედების ადგილი კი არ არის, არამედ სოციალური ცხოვრების

შესაკრებელის სიმბოლოური განსახიერება. სცენაზე რომ ისტორიული საქართველოს კონკრეტული ასოციაციები არ შეიქმნეს, რეჟისორმა მთხრობელი სხვადასხვა ეპოქის კოსტიუმით მოართო, სადაც დეტალები ერთმანეთშია არეული. ასევე ეკლექტური ჩაცმულობით გამოირჩევიან სხვა პერსონაჟებიც.

მაგრამ იმას, რასაც ბრეტის „ეკლასიური ცარცის წრეში“ თვით მსალა მოითხოვდა, შეძლებოდა „რიჩარდ III“-ში წინააღმდეგობა გამოეწვია, რაც იმის გამო კი არ მოხდებოდა, რომ შექსპირის თეატრია ასეთი სულისკვეთების, არამედ შექსპირის პიესების დადგმების ტრადიციული დანაშრეგების გამო. თვით ცნება „ქრონიკა“, „ისტორიული დრამა“ ერთი შეხედვით დროისა და სივრცის ლოკალიზაციის მოითხოვს... რა თქმა უნდა, თუ დავივიწყებთ იმას, რომ შექსპირის თეატრი თავად იყო მსოფლიო თეატრი. და აი, შექსპირის სამყაროში იჭრება ისტორიული თეატრი, რომლის სცენაზე მოქმედებენ ისტორიის მსახიობები, ქრონიკის პერსონაჟები.

რობერტ სტურუას სპექტაკლში „სიციოცხლე და სიკვდილი მეფე რიჩარდ III-ისა“, ჩვენ წინაშე სწორედ ისტორიის თეატრი წარმოდგება არა მარტო მთავარი გმირი-ანტიგმირით, არამედ მთავარი მსახიობითაც, რომელიც თვით გლოსტერია. როგორც სპექტაკლის დამდგმელმა აგვიხსნა, სცენური სივრცის საერთო გადაწყვეტამ უნდა გამოიწვიოს ასოციაციები მიქელანჯელოს „საშინელი სამსჯავროსი“. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ ჩვენს წინ იშლება კაცობრიობის საუკუნოვანი ისტორიის დიდი სცენის პატარა მოდელი. ცხადია, რეჟისორი გამოდიოდა „საყოველთაობის“, „საყოველ-

დროისობის“ კატეგორიებიდან, რაზეც მიგვანიშნებს ანაქრონიზმი მეტი პერსონაჟთა ჩაცმულობასა და მუსიკაში...

პერსონაჟთა ყოველი გამოჩენა სცენაზე ხაზგასმულად თეატრალურია. პირველ რიგში ეს ეხება რამაზ ჩხიკვაძის გლოსტერს. მისი გამოსვლა ცოტათი ბალეტს მსგავსებული ორგანოტრულიც იცა და მხოლოდ მაშინ გვეგონება მსახიობი რ. ჩხიკვაძე თუ თვით რიჩარდი, რომ აუცილებელია ცხოვრებასთან შეგუება, როცა სცენაზე გამოდის.

ჯერ კიდევ პირველივე რეცენზიებში აღინიშნა, რომ სპექტაკლი ბრეტის ესთეტიკის გავლენას განიცდისო, მაგრამ ეს სრულიად არ ნიშნავს, რომ სტურუამ შექსპირი ბრეტისეულად დადგა, უფრო სწორი ისაა, რომ რეჟისორი შექსპირში ბრეტისეულს ექებდა.

რ. სტურუას „რიჩარდი“, გარკვეული თვალსაზრისით, სცენიდან „ამბის მოყოლაა“. პერსონაჟში, რომელსაც ანბორციელებს მ. ჩახავა, ერთსა და იმავე დროს გაერთიანებულია დედოფალი მარგარიტა, მთხრობელი და ბედისწერა, ხოლო წიგნი, რომლიდანაც ვგებულობთ სპექტაკლის სახელწოდებას და ვვიკითხავენ ზოგიერთ რემარკასა და რეპლიკას, ასევე წარმოადგენს მრავალსახეობას: ნაწილობრივ ეს არის შექსპირის ქრონიკის „რიჩარდი“, ნაწილობრივ კი ბედისწერის წიგნი. სწორედ ასეთ ელფერს დებულობს იგი, როცა დამარცხებული პასტინგსი (ე. კავსაძე) კითხულობს ამ წიგნიდან რეპლიკას გამარჯვებულ გლოსტერზე, ხოლო მარგარიტა — მთხრობელს — ბედისწერა მიუთითებს მისთვის „განკუთვნილ ადგილზე“. პასტინგსმა ხელიდან გაუშვა დრო, ჩამორჩა, დამარცხდა (სხვათა შორის, პასტინგსის ჩამორჩენა ხაზგასმულ-

ლია სპექტაკლში მისი სცენაზე ყოველთვის უდროო გამოჩენით — სპექტაკლში უმცირესი დეტალიც კი მეტაფორულია)... თუმცა სცენიდან ამბის მოყოლაც არ არის აგებული ბრეჰტის „კანონების“ მიხედვით, თუნდაც იმიტომ, რომ აქ არ გვხვდება ტრადიციული კომენტარები — ზონგები, აბრები და ა. შ. მთხრობელის სახე ნაწილობრივ გვაგონებს შექსპირის თეატრის პროლოგს, როცა ჯერ კიდევ არ იყო მოგონილი „მეთვითე კედლის“ უკან დამალვა. აქ არც მსახიობთა თამაშში გვხვდება ტრადიციული „გაუცხოების ეფექტი“, ანუ სახიდან გამოსვლა და თეატრის სახელით მაყურებელთან საუბარი. ამავე დროს, სახეები არ არიან გამოქრწილი კლასიკური „გარდასახვის“ ხერხით, მაგრამ თუ ბრეჰტის მიხედვით ორი პერსონაჟი თანაარსებობს, ხან ერთმანეთს უახლოვდებიან და ერწყმიან, ხან კი შორდებიან, „რიჩარდში“ ყოველი სახე „მოცულობითია“. დიდი სამყაროს მსახიობი ისტორიის სცენაზე თამაშობს. ამ დიდი სამყაროს მოდელი ისტორიის მსახიობის როლია. ეს არის „თეატრი თეატრში“, მაგრამ არა ვიწრო გაგებით, არამედ ფართო ცნებით. ეს თეატრისათვის ბრეჰტის „ეპიური თეატრის“ ერთ-ერთი ელემენტია.

სცენის მოწყობილობა საუკუნეების მანძილზე იცვლებოდა. უცვლელი რჩებოდა მხოლოდ მისი ერთ-ერთი უმთავრესი თვისება: „გახსნილობა“, მის წიაღში გათამაშებული მოვლენების ხმა-მალლა გამოთქმა. გლოსტერისა და მის გარშემო მყოფი პერსონაჟების სამყარო რ. სტურუამ ააგო სცენის კანონების მიხედვით, რეჟისორმა უარი თქვა მოქმედების ადგილის დაკონკრეტებაზე, შეაერთა სივრცობრივი და ნაწილობრივი დროის შრეები. ასე მაგალითად, რიჩმონდი შექსპირის პიესაში

მხოლოდ ფინალში გამოჩნდება, რ. სტურუას სპექტაკლში კი თითქმის ყველგან თან ახლავს რიჩარდს და მისგან ხელისუფლების უზურპაციის ხერხებს სწავლობს. ეს საზი რომ გაემართლებინა, რეჟისორს დასჭირდა გლოსტერის მონოლოგის შემოტანაც კი, რომელიც მიმართულია დასჯილი ჰასტინგისადმი, მაგრამ მიეწერება რიჩმონდს. „სამხედრო ხუნტა“, რომელიც რიჩარდს თითქმის ბოლომდე დაჰყვება, ასევე ყოველთვის იქაა, სადაც გლოსტერი და ყოველთვის საქმის კურსშია. ასე მაგალითად, სტენლი, რომელიც პიესაში არ გვხვდება იმ საკითხზე მსჯელობისას, თუ როგორ პოზიციას დაიკავებს იგი რიჩარდსა და რიჩმონდს შორის ბრძოლაში, რ. სტურუას სპექტაკლში იქვეა და აფასებს მის შესახებ „დაუსწრებელ“ საუბარს.

შეამჭიდროვა რა მოქმედების სხვადასხვა ადგილი და სხვადასხვა დროის ეპიზოდები, დამდგემლმა რეჟისორმა შეამჭიდროვა აგრეთვე მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები. რიჩარდის მიერ გაწვირული ადამიანები ძირითადად იქვე, სცენაზე იღუპებიან, მათ გადავადების არავითარ შესაძლებლობას არ აძლევენ. ასე მაგალითად, სპექტაკლში ბაკინგემი ვერ ახერხებს გაქცევას და აჯანყების მოწყობას, რის შემდეგაც მას შეიპყრობენ. რიჩარდი ბაკინგემს იქვე, სცენაზე სჯის სიკვდილით. სიკვდილით დასჯისა და მკვლელობის სცენებში იგრძნობა იმ წეს-ადათების ნიშნები, რაც ანტიკური და შექპირის თეატრებისათვის იყო დამახასიათებელი.

პიესამ ვანიცადა მნიშვნელოვანი ცვლილებები, მაგრამ ეწინააღმდეგებიან კი ისინი შექსპირის სულისკვეთებას? ვფიქრობთ, რომ არა, პირიქით: რ. სტურუამ გააშიშვლა შექსპირის თეატრის ძირითადი აზრი, კონკრეტულ შემთხვევაში — ქრონიკების საწყა-

რო. ისტორიის მსახიობები მოქმედებენ ისტორიის სცენაზე, — აი, ეს არის ნამდვილი შექსპირი, განთავისუფლებული დაშრევებული ტრადიციებისა და შტამპებისაგან. ნამდვილ შექსპირულ კოსმიურობას ჩვენ ვხედავთ რიჩარდისა და რიჩმონდის ბრძოლაში, სადაც სოციალური მოვლენები ყალყზე შემდგარ სტიქიასთანაა გათანაბრებული.

მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა ქვეყნის სხვადასხვა კრიტიკოსები სხვადასხვაგვარად ხსნიდნენ რეჟისორის საერთო გადაწყვეტას, რუსთაველის თეატრის ტრიუმფი, უპირველეს ყოვლისა, აიხსნება იმით, რომ თეატრი ანბანურად არ გაყოლია პიესის ტექსტს და სწორად გამოხატა შექსპირის ქეშმარიტი სულისკვეთება.

თუ „რიჩარდ III“-ში მოვლენების ცენტრში საზოგადოებრივი ცხოვრებაა გამოსახული, თამაზ ჭილაძის პიესაში „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ საქმე გვაქვს პერსონაჟთა პირად ცხოვრებასთან. თითქოსდა, ამგვარი დრამატურების განხორციელების დროს „მეოთხე კედლის“ პრინციპი ყველაზე შესაბამისი უნდა იყოს. მაგრამ ამ ნაწარმოებში მოქმედება ვითარდება მოვლენათა რეკონსტრუქციის გზით, ანუ გამოყენებულია „სცენის სცენაზე“ გათამაშების ხერხი, რომაც კ. სტურუას შესაძლებლობა მისცა ეპოვა საერთო გადაწყვეტის საწყისი წერტილი. მაგრამ დამდგმელმა რეჟისორმა მარტო ფორმა კი არ გამოიყენა, არამედ პიესის არსიც. ნაწარმოების გმირის დაღუპვა განპირობებულია იმით, რომ შეუძლებელია დაუმალო უცხო თვალსა და ყურს ყველაზე იდუმალი რამ, თვალთვალისა და მიყურადების ატმოსფერო. და, აი, რეჟისორმა თამამად დაარღვია ეს ატმოსფერო

იმით, რომ სპექტაკლში „შემოყვანა მოხრობელი, მოვარე გმირის მეგობარი ქალი“ მთავარი თხრობა — კომენტარები, ერთგვარი გუნდი სპექტაკლისა, რაც ხსნის არა მარტო „მეოთხე“ კედელს, არამედ სამ დანარჩენსაც, რომელთაც შეეძლოთ დაეფარათ უცხო ადამიანებისაგან სიტყვები, საქციელი და თვით მოქმედი პერსონაჟები. ყოველი სიტყვა, ყოველი ქცევა აქვე ხდებოდა გამჟღავნებული და სხვა პერსონაჟები, რომლებიც ცხოვრებისეული სიმათლის თვალსაზრისით სხვა ადგილას და დროის სხვა მონაკვეთში იყვნენ, აქვე, უშუალოდ რეაგირებდნენ ყოველ სიტყვასა და საქციელზე. ისევე, როგორც „რიჩარდ III“-ში, ოდონდ უფრო თანამიმდევრულად და თვალსაჩინოდ, ამ სპექტაკლში გადაადგილებულია სივრცისა და დროის შრეები, მოქმედება იშლება განსაკუთრებულ, არა სცენური კანონებით მცხოვრებ „თეატრალურ სივრცეში“.

მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ რ.სტურუამ ამ სპექტაკლში ქვეტექსტები გახსნა ნათელი თეატრალური თამაშის ფორმით... გმირი ესაუბრება თავის ცოლს იმაზე, თუ როგორ აქვს წარმოდგენილი ბედნიერება, და, აი, მონოლოგის მსვლელობაში, მის გვერდით აღმოჩნდება გმირი ქალი (რომელიც რეალური მოქმედების დროს იქ არ არის) და მონოლოგის შემდეგ იქ სიტყვები უკვე მისდამია მიმართული... ერთ-ერთი პერსონაჟი მერყეობს, არ იცის, როგორ მოიქცეს და უეცრად მისი მამა (რომელიც აგრეთვე იქ არ არის) არიგებს მას ჭკუას, იძულებულს ხდის გადაწყვეტილება მიიღოს.

ის, რაც თეატრში ცენტრალურია, ანუ მონოლოგი, შეიძლება გადაწყვეტილიყო „განზე“ ნასროლი რეპლიკებით, ხოლო „ქვე-

ტექსტების თეატრში“ ისინი მაცურებელს უნდა ამოეცნო. ყოველივე ეს რ. სტურუას სპექტაკლში ფიზიკური მოქმედების მეშვეობითაა გადაწყვეტილი, ქვეტექსტის თეატრალური გათამაშების გზით.

რუსთაველის თეატრის ტრიუმფი დაფუძნებულია დრამატული ნაწარმოების არსში ჩაწვდომასა და მისი ნათელ თეატრალურ ფორმებში განხორციელებაზე. რა თქმა უნდა, ყოველივე ეს შეუძლებელი იქნებოდა, რ. სტურუას დიდი ტალანტი რომ არა. მაგრამ ამავე დროს რ. სტურუას გვერდში უდგანან ისეთი ნიჭიერი და დაოსტატებული მსახიობი, როგორცაა რამაზ ჩხიკვაძე, რუსთაველის თეატრის სხვა ბრწყინვალე მსახიობები, მხატვრები და კომპოზიტორები...

„სცენის სცენაზე“ წარმოდგენის შესაძლებლობამ, რაც გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ თავი დავაღწიოთ გამოსახატველი ცხოვრების „ყოფითობითობას“, თემურ ჩხეიძე „სამანიშვილის დედინაცვლის“ შემდეგაც დაინტერესა. რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე მან დადგა „სურათები ოჯახური ალბომიდან“. სპექტაკლში „ოჯახური სურათები“ მოქმედება ხდება რადიოსტუდიაში, სადაც იწერენ პიესას. მაგრამ ამ სპექტაკლში ხერხი სამკაულის როლს თამაშობდა და ისეთ აქტიურ გავლენას ვერ ახდენდა სპექტაკლზე, როგორც „სამანიშვილის დედინაცვალში“, სადაც, როგორც ავღნიშნეთ, მსახიობთა თამაშსაც აძლევდა ტონს. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ლ. ჭიაჩელის მოთხრობის მიხედვით დადგმული „პაკი-აბა“ იგივე „თეატრი თეატრშია“, უფრო სწორედ რომ ვთქვათ, „კინო თეატრში“ და ეს გამოხატულია არა ხაზგასმით, არამედ მონიშნებით: დროადადრო მოქმედებაში იჭრება გადაძვლები მოედნის ნი-

შან-თვისებები და მაცურებელი გრძობს, რომ სცენაზე მოვლენათა რესტავრაცია კი არ ხდება, არამედ ამ მოვლენებზე ფილმის გადაღება. „პაკი აბაში“ ცხადადა დასახული „თეატრალური სივრცის“ ნიშნები, სივრცობრივი შრეები გადაადგილებულია, პრაქტიკულად უგულვებელყოფილია მოქმედების ადგილის კონკრეტულობა.

ი. გარუჩაევას და პ. ხოტიანოვისკის პიესის „აღსარების“ განხორციელების დროს თ. ჩხეიძეს არ მიუშართავს „სცენის სცენაზე“ დადგმის ხერხისათვის. მან აავსო განსაკუთრებული სამყარო, რომელიც საკუთარ კანონებს ემორჩილებოდა. მისი ცენტრი, მისი ამოსავალი წერტილია მანქანა, სადაც მოხდა ძირითადი მოვლენა — დაიღუპა გმირი. აქედან იწყება ყველაფერი და სხივები, რომლებიც წარსულისკენაა მიმართული, აშუქებენ მოვლენებს, რომლებმაც გმირის სიკვდილი გამოწვია. სპექტაკლის მოქმედების ადგილი პირობითია: სცენური სივრცის საერთო გადაწყვეტაში მთავარი ადგილი უჭირავს ალუბლების ბაღს. დასაშვები თუა სივრცის კატეგორიის დროის კატეგორიით გამოხატვა, მაშინ შეიძლება ითქვას, გმირის მოქმედების ადგილი მისი წარსულია. ჩვენს წინაშე სწორედ ეს წარსულია წარმოდგენილი თეატრალური გათამაშების სახით — ხდება მოვლენათა რესტავრაცია, რასაც თვალყურს არა მარტო მაცურებელი ადევნებს, არამედ პერსონაჟებიც, ხოლო ამ გათამაშების გამომძიებელი არის რეჟისორი, რომელმაც სპექტაკლი დადგა.

უდავოა გენეტიკური კავშირი სპექტაკლებს „ასის წლის წინათ“: რომელიც ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებების მიხედვითაა დადგმული და „სამანიშვილის დედინა-

ცვალს“ შორის. სწორედ ამ სპექტაკლების შედარებამ შეიძლება გამოაშკარავოს არა მარტო თ. ჩხეიძის ძიებათა მიმართულება, არამედ უახლესი ქართული რეჟისურის ტენდენციებიც.

ავანსცენაზე ჩამწკრივებულია წიგნები, მათ წინ ანთებენ სანთელს, იქვეა აკვანი და საწერი მაგიდა, რომლებიც გაერთიანებულნი არიან სისხლისწვეთიანი ბილიკით, სხვადასხვა დროისა და სხვადასხვა ფორმატის ილია ჭავჭავაძის პორტრეტები, დიდი ჯგუფური პორტრეტი ილიას დროინდელი მოწინავე ქართველებისა. ყოველივე ეს ჩაკეტილია სცენის სივრცის ჩამკეტი ტილოთი, რომელზეც აღბეჭდილია ილია ჭავჭავაძის სიტყვები.

ეს არის გზა ერთი მწერლის, დავით კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმიდან, მეორე მწერლის ილია ჭავჭავაძის მთელ სულიერ სამყარომდე, უფრო კერძოდან უფრო განზოგადებულამდე. ნამსხვრევებად დანაწევრებული შექსპირის სამყარო ახლა რევანშის აღებას ცდილობს, ცდილობს კვლავ მოიპოვოს მთლიანობა ახალი ქართველი რეჟისორების შემოქმედებით ძიებაში.

სპექტაკლის „ასის წლის წინათ“ სამყარო თავის თავში აერთიანებს სამ პლანს: „ოთარაანთ ქვრივის“ ცალკეულ სიტუაციებს, „მგზავრის წერილებსა“ და „კაცია — ადამიანს?“. სპექტაკლებში ჩაქსოვილია იმედები და შემფოთება ილია ჭავჭავაძისა და მიოსი თაობის ბედის შესახებ“.

ილია ჭავჭავაძის სამყარო ჩვენგან არაა მოწყვეტილი. სპექტაკლი მაყურებელთა მონაწილეობასაც გულისხმობს. ვერიკო ანჯაფარიძე სცენის შორეულ კუთხეში გამოჩნდება და ნელ-ნელა უახლოვდება ცენტრს და ცხადი ხდება, რომ მსახიობი იმ წუთში ყველაზე ნაკლებად განიცდის

„საჯარო მარტოობას“. არა, იგი ჩვენთანაა, მისი მეტყველებები, რომლებშიც დატყვევებული ცეცხლი იგრძნობა, არა მარტო მაყურებელთა დარბაზის ყურადღებას იქცევს, არამედ პირდაპირ ჩვენსკენაა მიმართული. უიკრად მყარდება უშუალო კონტაქტი მაყურებელთან. ბუნებრივია, ჩვენ ისევე ალტაცებული ვიქნებოდით ჩვენი დროის ერთ-ერთი უდიდესი ტრაგიკული მსახიობის უქცნობი ტალანტით და ოსტატობით, სპექტაკლში რომ გვენახა ტრადიციული მანერით შესრულებული ოთარაანთ ქვრივის სახე, მაგრამ იმან, რომ მსახიობი ასე თავისუფლად ფლობს საღებავებს, საც ერთგვარად გახვავებულია „გაუცხოების“ გარკვეული დოზით, უფრო მეტად მოგვხიბლა. ეს კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, რომ ახალი ქართული რეჟისურის ნოვატორობის საფუძველი კოტე მარჯანიშვილიდან მომდინარე ტრადიციებია.

განსაკუთრებით უნდა შევჩერდეთ სპექტაკლში „სცენიდან თხრობასა“ და ჩვენების შეფარდებაზე. „ოთარაანთ ქვრივის“ პირველ ნაწილში ავტორის ტექსტს ვ. ანჯაფარიძის გარდა სხვა მთავარი როლების შემსრულებლებიც კითხულობდნენ. როგორც წესი, სპექტაკლებში, სადაც ავტორისეული ტექსტია მოტიანილი, გადასვლები ხაზგასმულია თავისებური „ინტონაციური ბრწყინებლობით“. ბრეტანამ ეს აუცილებელია, რადგან „გაუცხოების ეფექტს“ იძლევა „სამანიშვილის დედინაცვლის“ მთხრობელი გოგი გეგეჭკორი ამ გადასვლების აქცენტირებას არ ახდენდა, გადასვლა ხდებოდა თავისუფლად (იგი იყენებდა ეპიკური თეატრის ელემენტებს, ქართულ რეჟისურას არასოდეს არ გაუხდია ბრეტანა დოგმად). „ოთარაანთ ქვრივის“ დამდგმელმა შემოგვთავაზა ახა-

ლი ხერხი, ავტორის ტექსტს კითხულობენ ამა თუ იმ პერსონაჟის დამახასიათებელი ნიშნების შესაბამისად.

სპექტაკლში ურთიერთმოქმედების რამდენიმე პლასტი გვხვდება პირველი—პერსონაჟთა ურთიერთმოქმედება კონკრეტულ სიტუაციებში, მაგრამ ეს სიტუაციები არც დროისა და არც ადგილის თვალსაზრისით გამომდინარე არ არიან სპექტაკლის საერთო კონტექსტისგან. ასე მაგალითად, ნამდვილობის კანონების და ტრადიციული ფსიქოლოგიური თეატრის მიხედვით ოთარაანთ ქვრივმა ჯერ არაფერი იცის გიორგის ტრაგიკულად დაღუპვის შესახებ, მაგრამ ამ ამბავს სინქრონულად აფასებს. ვ. ანჯაფარიძე სცენაზე არა მარტო კონკრეტული სახით და კონკრეტულ სიტუაციებში ცხოვრობს, არამედ ილიას ფართო და დრამატულ „სამყაროშიც“.

სწორედ ამ „სამყაროსთან“ ურთიერთობაა სპექტაკლის ურთიერთმოქმედების მეორე პლასტი. ხოლო მესამე და უფრო მნიშვნელოვანი პლასტი — საერთო ურთიერთმოქმედებაში მაცურებელთა დარბაზის ჩართვა.

სპექტაკლის ცენტრალური ნაწილი „მგზავრის წერილები“ მისი იდეური ცენტრია თუნდაც იმიტომ, რომ ავტორის სახე, სპექტაკლს რომ ერთ ნაწარმოებად კრავს, ამ შემთხვევაში კონკრეტულ ხორცშესხმას პოულობს. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ თ. არჩვაძე მარტო ილია ჭავჭავაძის როლს როდი თამაშობს. სპექტაკლის ამ ნაწილშიც სამი პლანი გვაქვს: ილიას სახე, მსახიობი თავის გრძნობებით და შეფასებებით, რომელიც ილიას სახესთან ურთიერთმოქმედებაშია და, ამავე დროს, ეს არის ადამიანი ერთ-ერთი ჩვენთაგანი, რომელიც ჭავჭავაძის სამყაროშია ჩართული.

„მგზავრის წერილების“ ორი

სხვა პერსონაჟი — სატირულად გამახვილებული ოფიცის — თ. მაისურაძე და ფიჭრითა და ტყვილით გამსქვალული ლელთ დუნას (ი. ტრიპოლსკი) სახეები ერთი შეხედვით ტრადიციული ხერხებითაა გამოძერწილი. ისინი თითქოსდა ავტორის მიერ დანახულნი და მისი შთაბეჭდილებების შემოქმედებით არიან ჩვენამდე მოტანილი და რადგან დარბაზთან მჭიდრო კონტაქტს ვერ ამყარებენ, ისინი დარბაზზე პუბლიცისტურად დამუხტული ტექსტის ძალით შემოქმედებენ.

მესამე ნაწილში ლუარსაბ თეთქარიძისა და დარეჯანის უადრესად კომიკურ, სატირულ სახეებს ქმნიან გ. ბერიკაშვილი და ს. ჭიაურელი. მათი თამაში გამოირჩევა სიფართოვით, კომიკური დეტალების გამომხატველობით. მაგრამ ამ ნაწილის პირველი პლასტის ურთიერთქმედებაში ჰარბოს სიტუაციური ეპიზოდები და „კაცია-ადამიანი“ რჩება განცალკევებული მთელი სპექტაკლისა და ილიას სამყაროსაგან.

ამგვარად, ჩვენის აზრით, ახალ ქართულ რეჟისურაში შეინიშნება თეატრალური სამყაროს დანაწევრების (რამაც ყველაზე დიდი გამოხატვა პპოვა შექსპირის დრამატურგიაში) საწინააღმდეგო პროცესები. შეინიშნება მოძრაობა კერძოდან საერთოსაკენ, — ცდა განსაკუთრებული „თეატრალური სივრცის“ შექმნისა. ამგვარი მისწრაფება სრულიად არ ნიშნავს ელისაბედის დროინდელი სამუხუუმო ფორმების აღდგენას, მაგრამ თავის სულისკვეთებით, საყოველთაოობით და ყოველდროულობით უდავოდ უახლოვდება შექსპირის მოდელს „სამყარო — თეატრია“.

თუ რამდენად სწორია ამ შენიშვნებიდან გამოტანილი დასკვნა, ამას ჩვენი თეატრის შემდგომი განვითარება დაგვანახებს.

ესკიზი გიორგი შენგელაიას შემოქმედებითი პორტრეტისათვის

რუსუდან თიკანაძე

ზილაცას უთქვამს: „ოდითგანვე ვაყს მემკვიდრეობით გადაეცემა მამისგან არა მარტო სახელი, სახის ნაკეთები და ხასიათი, სახლი, ბალი თუ დროისაგან გაყვითლებული ქაღალდეები, არამედ მამის ადგილი ამ მიწაზე, მისი ტვირთი, მომდევნო — საკუთარი ნაბიჯი ცხოვრების გზაზე“.

გიორგი შენგელაიას, ისევე როგორც მის უფროს ძმას — ელდარს, მემკვიდრეობითი კინემატოგრაფისტი შეიძლება ვუწოდოთ. საბჭოთა კინოს ისტორია იმდენად მცირედროს ითვლის, რომ მისი პირველი თაობა, რომლის წარმომადგენლებიც იყვნენ შესანიშნავი რეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია და ლეგანდარული ნატო ვაჩნაძე, მის სათავეებთან იდგა, ხოლო შემდგომი თაობა — ჩვენი თანამედროვენი — დღეს ქართული კინემატოგრაფის ქმედითი ძალაა... სწორედ ერთ-ერთი მათგანის — ნატო ვაჩნაძისა და ნიკოლოზ შენგელაიას უმცროსი ვაჟის — გიორგი შენგელაიას შემოქმედების ზოგიერთ თავისებურებაზე გვექნება საუბარი.

ერთხელ გიორგიმ „ვეკის“ პატარა კინოდარბაზში თავისი სადიპლომო ფილმი — „ალავერდობა“ მაჩვენა. ამ სურათმა ღრმა და უჩვეულო შთაბეჭდილება მოახდინა. შემდეგ აუდიტორია გაიზარდა, „ალავერდობა“ მთე-

ლმა ინსტიტუტმა ნახა და მას საყოველთაო აღფრთოვანება ხვდა წილად. როგორც გიორგის თანამემამულე, ამ წარმატებას მეც ვინაწილებდი...

ეს იყო 60-იანი წლები, როდესაც კინემატოგრაფში მოვიდნენ ნიჭიერი ახალგაზრდები. სწორედ მათ სახელებთან არის დაკავშირებული ქართული ეროვნული კინოს ახალი აღმავლობა. ერთ-ერთი პირველთაგანი მათ შორის გიორგი შენგელაია იყო.

ქართულ კინოში არ მეგულება რეჟისორი, რომლის არჩევანი დრამატურგიული მასალის თვალსაზრისით ესოდენ მოულოდნელი და ფართო ამპლიტუდისა იყოს. რეჟისორის სურს მისწვდეს უკიდურეს წერტილებს, აითვისოს კონტრასტული ყანრები, არ შეჩერდეს, არ „გაქვავდეს“ თავის მისწრაფებებში. პრაქტიკულად შეუძლებელია იწინასწარმეტყველო როგორი იქნება გ. შენგელაიას მომდევნო ფილმი, რა გაიტაცებს რეჟისორს, რას მიანიჭებს იგი უპირატესობას. ამის საუკეთესო დადასტურებაა 70-იან წლებში გადაღებული ფილმები — „ფიროსმანი“, „ვერის უბნის მელოდიები“ და „ქვიშანი დარჩებიან“.

ეს თავისებური „შემოქმედებითი საიდუმლო“ გვაიძულებს ჩაეუღრმავდეთ რეჟისორის თითოეულ ნაშუქვარს, შევეცადოთ დავინა-

ხოთ: ერთის მხრივ, ის მიზეზები, რომლებიც განაპირობებენ რეესორის შინაგან მოთხოვნილებას ყოველ ახალ ფილმში „გასცდეს საკუთარ თავს“, ხოლო მეორეს მხრივ, — ქართული კინოხელოვნების განვითარების საერთო კანონზომიერებანი, გიორგი შენგელიას თითოეულ სურათში რომ ჰპოვეს გამოხატულება.

ნიკო ფიროსმანაშვილის ცხოვრებითა და ხელოვნებით დაინტერესება არ იყო შემთხვევითი. მხატვრის ქმნილებებმა დაიმკვიდრეს ადგილი მსოფლიო კულტურის საგანძურში, ჩვენი თანამედროვეობის სულის ნაწილებად იქცნენ. ფიროსმანის ტილოებზე აღბეჭდილი უჩვეულო, ჭადოსნური სამყარო აღვიძებდა ჩვენს წარმოსახვას, გვზიბლავდა, გვაოცებდა და სულიერად გვამდიდრებდა.

ვინ იყო ეს ადამიანი, რომელმაც მძიმე ცხოვრების გზა განვლო და სილატაეში დალია სული? რა იყო მისთვის ხელოვნება?

გ. შენგელიამ, უპირველეს ყოვლისა, შექმნა იგავი თავისუფალ ადამიანზე. დიას, იყო სიმწარეცა და სიღუბეცირიც, მაგრამ ვინ იცის, იქნებ, არჩევანის თავისუფლებამ ფიროსმანაშვილი იმ ერთადერთ გზაზე დააყენა, რომელიც მას განგებამ დაუწესა: ხატავდა იმას, რაც უყვარდა, მათთვის, ვისაც მისი სურათები სჭირდებოდა, ცხოვრობდა იქ, სადაც სურდა.

არის ბანალური წარმოდგენა ბედნიერებაზე, რომელიც შეძლებულობისა და კეთილმოწყობილობის სინონიმადაა ქცეული. მაგ-

რამ ხომ შეიძლება ადამიანი ბედნიერი იყოს იმ გარემოში, რომელსაც არ დაუკმაყოფილებს ცერთი თავისი წინააღმდეგობა და ჩრდილოვანი მხარე, მწარე ტკივილსა და განუკურნებელ იარებს აყენებს ადამიანს, სასოწარკვეთამდეც მიყავს იგი, მაგრამ ამის გარეშე ადამიანის გული მოკვდებოდა — ასეთია ფილმის ჩანაფიქრი, რომელმაც ეს სურათი ნამდვილ აღმოჩენად აქცია.

ფიროსმანისათვის (და გ. შენგელიასათვისაც) მარადიული, უპირველეს ყოვლისა, დღევანდელი, ყოველდღიურია. სიუჟეტების შერჩევისა და სწრაფი წერის მანერაში შეიძლება დავინახოთ მაგიური სწრაფვა მშვენიერი წამის შეჩერებისაკენ. მარადიული ხომ მშვენიერების ჰერკულის სწორედ ამ წამებისაგან არის ნაქსოვი.

აუჩქარებლად, თანმიმდევრულად ვითარდება მოქმედება. სწრაფად გაიარა ბავშვობის ბედნიერება წლებმა, საკუთარი თავის შეცნობის საშუალება რომ მისცეს ფიროსმანს. ზურგზე ხალთამოკიდებული დაადგება იგი გზას; არც სახელზე ფიქრობს და არც საგმირო საქმეებზე, მუშაობს შეგირდად, როგორც ნამდვილი მუშა ადამიანი, აკეთებს იმას, რაც შეუძლია, რისკენაც გული მიუწევს. სხვათა ცხოვრება ყველაზე დიდი გამოცდა იქნება მისთვის. სახლ-კარი, საკმელ-სასმელი, ოჯახის სიმყუდროვე; აღიარება, გამოფენები, რჩეულ მხატვართა წრე — სწორედ ამ ცდუნებებს აყოლილი განიცდიდა იგი ყველაზე მწარე ტკივილსა და დაუკმაყოფილებლობის



ელდარ შენგელია, აკირა კუროსავა და გიორგი შენგელია „ივანამი-პოლოში“ (ტოკიო) ნიკოლოზ შენგელიას ფილმების ჩვენებისას.



გიორგი შენგელაია «ვერის უბნის მელოდების» გადაღებისას

გრძნობას. მაგრამ ვერც ერთმა მათგანმა ვერ დათრგუნა მისი მოწოდება — ნიჰმა შეუპოვრად დაიცვა თავი, ყოველივე ყოფითი-საგან განაჩიდა მხატვარი. ჭილოდ მისთვის იმის შეგნებაა, რომ ცხოვრების გზა სხვების დაუხმარებლად განვლო, ბოლომდე დაცალა თასი და ამ ერთადერთ, თავისუფალ გზაზე თავისი მეობა შეინარჩუნა.

სევამ ფიროსმანი და კვლავ ივსებს ჭიქას, შემდეგ მოცელილივით ვარდება, მაგრამ წუთით ადრე ხედავს ურემს, მასზე მსხდომ ხალხს, ბავშვიან ლამაზ ქალს, ხარის სევდიან თვალს, ხედავს ისევე, როგორც უწინ ხედავდა კარის ღიობის მიღმა გადაშლილ სურათს, სირაჯხანის სცენაზე მოცეკვავე ქალს, მოქეიფე თავადებს... ამას ფიროსმანს ვერა-ვინ წაართმევს. ეს არის მისი სიმდიდრე, მხოლოდ მისი საკუთრება. სწორედ ამით არის ბედნიერი იგი.

გ. შენგელაია განიხილავს სწორედ ინდივიდუალურს, განუმეორებელს. იგი არა ცნობს სხვებისათვის მისაღებ, მაგრამ მისი გამირისათვის ყალბ არგუმენტებს. საქმე სოციალური ვითარება და ყოფითი პირველმიზეზი როდია. იმისათვის, რომ შექმნილიყო

მისი სურათები, ტილოებზე აღბეჭდილიყო მისი მზერა, ფიროსმანს იმ ცხოვრებით უნდა ეცხოვრა, როგორც ცხოვრობდა, როგორც თავად მოიწყო. საზოგადოებრივი ქართველები და მოახლოებული ცვლილებები როდი წარმოადგენენ მისი ინტერესების სფეროს. ფიროსმანს აღეღვებს სტაბილური, ყოველდღიური, მარადიული. იგი აღამიანებს შორის მცხოვრები აღთქმადღებული განდევნილია.

გ. შენგელაია ეკამათება ობივატელებს, იმათ, ვისაც სურს საკუთარი საზომით შეაფასონ ყოველივე. რეჟისორი გვთავაზობს სულ სხვა კრიტერიუმებს, რომლებიც საშუალებას გვაძლევენ გავიგოთ ავტორის ჩანაფიქრის თავისებურება.

თუკი ბიოგრაფიულ ფილმებში, ხშირად, მთავარია პრობლემა „ხელოვანი და დრო“, „ხელოვანი და სამყარო, რომელმაც იგი ჩამოაყალიბა“, ფილმ „ფიროსმანის“ გამირად იქცა თვით მხატვრის შემოქმედებითი ფანტაზიით შექმნილი სამყარო. ფილმის მსვლელობის მანძილზე მაყურებელი ამდიდრებს თავის ხედვას, თითქოს თავადაც ხდება მხატვარი.



კადრი ფილმიდან „ალავერდობა“

როგორც აღვნიშნეთ, რეჟისორი გვერდს უკლავს ჩვეულ კინემატოგრაფიულ წარმოდგენებს. თუკი „ანდრეი რუბლიოვში“ სინამდვილე, მთელი თავისი ველურობითა და სინასტიკით რუბლიოვის ხატებში ბადებს თავის ანტიპოდს — ჰარმონიის სრულყოფილებისა და მშვენიერების იდეალს, „ფიროსმანში“ კონფლიქტი მოხსნილია. მხატვრის თვალი თვით სინამდვილეში პოულობს მშვენიერებასა და ჰარმონიას.

გ. შენგელაიამ შინაგანად იგრძნო ნაყოფიერება ეკრანული ხორცშესხმის ამგვარი — ტრანსფორმირებული ფორმისა, რომლის წყაროდაც მხატვრის მსოფლმეგრძნება იქცა. თავის ახალ ჩანაფიქრზე მუშაობისას რეჟისორი კვლავ ეძებს შუამავალს, გასაღებს ხელოვნების კიდევ ერთი კარის გასახსნელად.

„ვერის უბნის მელოდიებში“ ასეთ შუამავლად იქცა მიუზიკლის ქანრი, რომელმაც კოორდინატთა რთული სისტემა შესთავაზა რეჟისორს.

მიუზიკლი, მისი მსოფლიო პოპულარობის მიუხედავად, ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების გზაზე დგას და ძიებებს სხვადასხვა მიმართულებით აწარმოებს. ამ ქანრის არსებითი თავისებურება სინკრეტულობაა, რომლის ფესვები შორეული კულტურის წიაღში იკარგე-

ბა. უძველეს ხალხურ დღესასწაულებსა და ადამ-წესებში ჩამოყალიბდა წარმოდგენის ეს ტიპი, რომელიც თავის თავში აერთიანებდა გარკვეული რიტუალური სიუჟეტის გათამაშებას, სიმღერებს, ცეკვებს. ასეთმა მთლიანმა, ცალკეულ დარგებად დაუნაწევრებელმა სანახაობამ განვლო მოდიფიკაციის მრავალი სტადია, სხვადასხვა ეპოქებში განიცადა აღორძინება და XX საუკუნის შუა ხანებში თეატრალური და კინოხელოვნების ქანრის უფლებები მოიპოვა.

ამერიკულმა მიუზიკლმა ამ ქანრის მალალი ნიმუშები მოგვცა. მისი პოპულარობის ყველაზე არსებითი მიზეზი, ალბათ, ფოლკლორულ მუსიკალურ ტრადიციებთან კავშირი იყო. ამასთანავე, მიუზიკლმა დროის მნიშვნელოვან, საკვიპროტო პრობლემებზე საუბრის უფლებაც მოიპოვა.

ამ პრობლემების წამოსაჭერელად დრამატურგები, ჩვეულებრივ, ცნობილ კლასიკურ სიუჟეტებს მიმართავენ. საქმე ის არის, რომ მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებმა ეს სიუჟეტები ფართოდ ცნობილი გახადა. ამიტომაც გახდა შესაძლებელი ამ სიუჟეტების მოულოდნელი ტრანსფორმაციები, რაც მაყურებლისათვის გასაგებს ხდის მიუზიკლის ავტორთა პოზიციას, დღევანდელ დღეზე მა-



თი ფიჭვის მიზანდასახულობას. იშვიათად თუ მიმართავდნენ მიუზიკლის ავტორები თანამედროვეობას. ინტერესი „რეტროსადმი“, წარსულის სურათების გაცოცხლებისადმი, ესოდენ დამახასიათებელი უკანასკნელი ათწლეულის კინემატოგრაფისათვის, განსაკუთრებული ძალით გამოვლინდა მიუზიკლში. ცხოვრების სტილის, სინამდვილის ნიშნების პოეტიზაცია, ისევე, როგორც აღორძინება ხალხური ყოფისა მისი თავზეხელაღებული მხიარულებით, სტიქიურობითა და ბუნებრიობით, სასურველი ნიადაგი იყო ამ ჟანრის ნაწარმოებთა დამდგმელთათვის.

ამ ახალი ჟანრის თავისებურებებმა არაერთი მხატვარი მიიზიდა. და გასაკვირი არ არის, რომ მიუზიკლი ქართულ კინორეჟისორთა ინტერესების სფეროშიც მოექცა.

გ. შენგელაისათვის ფილმ „ვერის უბნის მელოდიების“ ჩანაფიჭვს, როგორც აღვნიშნეთ, სრულიად სუბიექტური აზრი ჰქონდა. „ფიროსმანის“ გადაღებისას აღმოჩენილი პრინციპის გამოყენება რეჟისორმა ახალ მასალაზე სცადა და პირობითობის კრიტიკიულმა მიუზიკლური თხრობის თეატრალიზებული სტიქია აქცია.

მრეცხავ ვარდოსა და ჭვრივი მედროვე პავლეს ამბავი ცნობილი ნაწარმოების დამუშავებაა. სიუჟეტს მყუდრებელი იმ ეპოქაში მიჰყავს, რომელიც რეჟისორის წინამორბედი ფილმის მასალასაც წარმოადგენდა.

მშრომელი ადამიანის ყოფა, მძიმე, მო-

უწყობელი ცხოვრება, რთული სიტუაციებიდან თავის დაღწევის მუდმივი აუცილებლობა სრულებითაც არ კლავს ადამიანებს. ცოცხლის ხალისს, საკუთარი ძალების რწმენას, „ჭირსა შიგან გამაგრების“ უნარს.

გ. შენგელაია კვლავ აღიღებს იმათ, ვინც სასოწარკვეთას არ ეძლევა და ძალა შესწევს წინ აღუდგეს ბედის უკუღმართობას.

ფილმში მოქმედ პირთა ორი ტიპია წარმოდგენილი. მთავარი გმირები და მათი გარემო, რომლის ნაწილსაც ისინი შეადგენენ, განასახიერებენ დაუშრეტელ სიცოცხლისუნარიანობას, ამტანობას, უძლეველ სიცოცხლის ხალისს. მათთვის შრომა — დღესასწაულია. მეორენი — მდიდრები, კანონის დამცველნი — კარიკატურული ფიგურების სახით არიან წარმოდგენილნი.

პირველთა მხარეზე თვით ბუნებაა, რომელმაც უხვად დააჩილდოვა გმირები სიკეთათა და მოყვასის სიყვარულით, ნიჭითა და ვაყაყობით. ეს თვისებები ყველაზე მკაფიოდ და დამაჯერებლად ვლინდება მიუზიკლში. ეკრანზე იქმნება ზღაპრული, ჯადოსნური სანახაობა, რომელშიც ხალხური ყოფა კარნავლის პრინციპითა დანახული.

ფილმის მოდელის შექმნისას რეჟისორი მსოფლიო მიუზიკლის გამოცდილებას დაეყრდნო. გამოხატვის შედარებით დემოკრატიული ფორმების ძიებისას მან უპირატესობა უყვე აპრობირებულ გადაწყვეტას მიაკუთვნა და, ალბათ, ეს არის ყველაზე სერიოზუ-

კადრი ფილმიდან „ალავერობა“





კადრები ფილმიდან „ფიროსმანი“

ლი საყვედური, რომელიც ამ ფილმის მისამართით შეიძლება გამოითქვას. მასობრივი სცენები, ქორეოგრაფია კარგად ცნობილის გამოჩენაა. მუსიკალური გადაწყვეტა თანამედროვე შლიაგერის ეტალონებს უფრო შეესატყვისება და არ იყენებს ქართული პოლიფონიის უნიკალურ ტრადიციებს. აქ, ეტყობა, თავი იჩინა საბჭოთა მიუზიკლის დამდგმელთათვის დამახასიათებელმა საერთო ნაკლმა. არის რაღაც ნაუცბათეობა, მიახლოებითობა მუსიკალური ეპიზოდების გადაწყვეტაში, ანსამბლების მონაწილეებს თითქოს ბოლომდე დამუშავებული არა აქვთ თავიანთი ნომრები, რას გამოც ეს ეპიზოდები თვითმოქმედების შთაბეჭდილებას ტოვებენ.

და მაინც, ხალხური დღესასწაულის სამყარო „ვერის უბნის მელოდიებში“ მთელი თავისი სისავსით არის წარმოდენილი. ყველაზე დიდი სირთული, რომელიც რეჟისორს ფილმზე მუშაობისას უნდა დაეძლია, იყო ის, რომ ვოდევილური სიუჟეტი მოითხოვდა განსხვავებული სტილური ნაკადების გაერთიანებას, გამორიცხავდა ერთიანი კამერტონის არსებობას. დრამატული ხაზების (ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობას რომ საჭიროებდნენ), ვაჟართა სატირული, უფრო სწორად ვოდევილური ფიგურების, გოგონათა ლირიკული სახეების ორგანული ფონი სახალხო სცენები უნდა გამხდარიყო. მაგრამ ეს არ მოხდა, რის გამოც ეკრანზე ვხედავთ ძალზე

მრავალფეროვანი, მაგრამ ერთმანეთთან სუსტად დაკავშირებული სცენების მონაცვლეობას. საყვედური აქ ისევ და ისევ მუსიკის მიმართ გვეტყმის. მიუზიკლთა უმრავლესობის მთავარი ნაკლი — ერთიანი მუსიკალური დრამატურგიის უქონლობა — „ვერის უბნის მელოდიებშიც“ იჩინს თავს.

მაგრამ ამჟამად ჩვენ მიუზიკლის ჟანრის განვითარების პრობლემები კი არ გვიინტერესებს („ვერის უბნის მელოდიები“ ქართულ კინოში ამ ჟანრის ერთ-ერთი პირველი და საკმაოდ საინტერესო ნაწარმოებია), არამედ ის მიზეზები, რომლებმაც გ. შენგელიას არჩევანი განაპირობეს.

თუკი „ფიროსმანი“ რეჟისორმა შემოგვთავაზა სუბიექტიზირებული მხატვრული სინამდვილე, „ვერის უბნის მელოდიებში“ იგი უფრო მეტ სითამამეს იჩინს კარნავალური, სადღესასწაულო, თეატრალიზებული სანახაობის შექმნისას. თუკი „ფიროსმანიში“ არის გასვლა სუბიექტურის ზღვარს იქით, „ვერის უბნის მელოდიებში“ თითოეული ელემენტი თავისი საწყისი პირობითობის გამოვლენისაკენ მიისწრაფვის. და რაოდენ განსხვავებულიც არ არის მექანიზმები, რომლებსაც მოძრაობაში მოყავთ ფილმის დრამატული, ლირიკული და ვოდევილური ხაზები, თითოეული მათგანი სანახაობითობის ერთ ტალღაზე აწყობილი.

„ვერის უბნის მელოდიების“ მხატვრულ



ქსოვილში ვერ ჰპოვებს ადგილს რეალური სინამდვილის ვერც ერთი სახე თუ ნიშანი. მხოლოდ „ფარდის უკან გადაცმისა“ და ნიღაბის მორგების შემდეგ ეძლევათ მათ უფლება იქცნენ ამ დღესასწაულის კანონიერ მონაწილეებად.

გ. შენგელია ცდილობს ხორცი შეასხას ხალხურ წარმოდგენებს ჰარმონიაზე თავისი ბუნებით იდეალურ, ჰარმონიულ სამყაროში. თითოეული სახის პოეტიზაცია თუ განჭიქება, გაკეთილშობილება თუ დისკრედიტაცია ხდება ხალხური ეთიკის, ტრადიციული ხალხური წარმოდგენების საფუძველზე.

ამ მიმართულებით გ. შენგელია ვარკვეულ ზღვარს აღწევს. აქ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად რეჟისორმა მიმართა როგორც იდეალურ კომპოზიციურ ფორმას, რომლის სინკრეტულმა კანონებმა მას ვარკვეული შემოქმედებითი ამოცანის განხორციელების საშუალება მისცეს. და არაფერი უჩვეულო არ არის იმაში, რომ თავის მომდევნო ფილმში გ. შენგელიამ რადიკალურად შეიცვალა ხედვის წერტილი: მისი კამერა პირობითობის მწვერვალებიდან დაეშვა და თანამედროვეობისაკენ, ყოველდღიურობისაკენ მიმართა ობიექტივი.

ფილმში „ქვიშანი დარჩებიან“ დაწვრილებით არის ნაჩვენები არხის მშენებლობა, ყოველდღიური შრომა. მთავარი ინჟინერი ვაჟა, რომლის როლსაც თვით გ. შენგელია ას-

რულებს, შეიძლება იმ სახეთა გალერეას მივაკუთვნოთ, საბჭოთა კინემატოგრაფის ყურადღების ცენტრში რომ მოექცნენ.

საწარმოო თემა რეჟისორისაგან მოითხოვდა სოციალურ კონკრეტულობას, იმ კონფლიქტური სიტუაციების დასაბუთებულ წარმოდგენას, რომლებიც მას ამა თუ იმ საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი პრობლემის არსს გაახსენებდნენ. ეკრანზე წარმოდგენილ ამბებში მაყურებელს უნდა დაენახა რაღაცა თავისთვის კარგად ნაცნობი, ჩართულიყო პერსონაჟთა კამათში და ერთ-ერთი მათგანის თვალსაზრისი გაეზიარებინა.

გ. შენგელიას მიერ არჩეული მასალის კონკრეტულობის მიუხედავად, რეჟისორს აინტერესებდა არა წმინდად საწარმოო წვრილმანები, არამედ ის ზნეობრივი ატმოსფერო, რომელშიც ადამიანები ცხოვრობენ, აშენებენ, კამათობენ, ზრუნავენ ახლობლებზე, ხარობენ თუ მკმუნვარებენ. ერთი სიტყვით, თხრობის კონკრეტულობის მიუხედავად, გ. შენგელიას აინტერესებს არა ჩვენი დროის კერძო კონფლიქტურობა, არამედ საერთო ტონი იმ ცხოვრებისა, რომელშიც ადგილი უნდა ჰპოვონ ქართველი გლეხის საუკუნოვანმა წარმოდგენებამაც და თანამედროვეობის ნოვაციებმაც.

ამგვარად, კონკრეტული ამ ფილმში ზოგადისაგან აღმოცენდება და ათასი ძაფით ცხოვრების ფართო სურათს უკავშირდება.

შემთხვევითი არ არის, რომ ფილმის ძირითადი სიტუაცია — ხნიერი გლეხის პროტესტი იმის გამო, რომ არხის გაყვანა მისი სახლის გადატანას მოითხოვს — მითოლოგიურის იერს ატარებს. ამგვარსავე სიტუაციას უჭირავს ცენტრალური აღვილი დოკუმენტის ფილმში „პომეა ზღვაზე“, სწორედ ეს სიტუაცია იძლევა საბაბს თანამედროვეობის — ისტორიული პროცესის ნაწილის — მრავალსაკითხზე საუბრისათვის. პრობლემის სწორედ ეთიკური, ზნეობრივი მხარე აღელვებდა დოკუმენტის, მსჭვალავდა მისი ფილმის თითოეულ ეპიზოდს, ერთ მთლიანობად აქცევდა ცალკეულ ამბებს.

მასალისადმი ასეთი მიდგომა ახლობელი აღმოჩნდა გ. შენგელაიასათვის, თუმცა ბევრი რამ მის ფილმში განსხვავდება დოკუმენტისეული ჩანაფიქრისაგან.

გ. შენგელაია აფიქსირებს ყურადღებას საერთო თხრობისათვის არსებით წვრილმანებზე. ცხოვრება გვეკარნახობს ჩქარ, დაძაბულ რიტმს, ძალ-ღონისა და ენერჯიის დაუზოგავად საქმის კეთებას. მაგრამ ხომ არ იკარგება ამ რიტმში ის აუცილებელი რამ, რაც საბოლოო ჯამში, ადამიანის ნებისმიერი საქმიანობის სტიმულს წარმოადგენს — მი-

წასთან, მარადიულ ცხოვრებასთან კონკრეტულ საქმეთა ცოცხალი კავშირის შეგრძობა; თანამედროვეობის მოთხოვნათა შენახვა; სად სამყაროს გარდაქმნისას არ უნდა იკარგებოდეს გარემომცველი ბუნების, მისი მშვენიერების ცნება. შემთხვევითი არ არის, რომ არხის გახსნასთან დაკავშირებული დღესასწაულის შემდეგ ინიერის თავისი ოჯახით ეწვევა მოხუც გლეხს. ისინი არ საუბრობენ, არამედ მღუმარედ შესცქერიან არხიდან გამოყვანილ წყალსა და მისკენ გადახრილ ვახს. მათ უსიტყვოდაც ესმით ერთმანეთის.

ამგვარად, ცენტრალური თემის დამუშავებისას, გ. შენგელაიასათვის მთავარია არა ყოფითი სიტუაციები, არამედ ის პოეტური შინაარსი, პოეტური იდეა, რომელიც მის თხრობას მსჭვალავს. ეს იდეა გაშუალებულს ხდის თხრობას ისევე, როგორც ფიროსმანის სუბიექტივიზირებული მხატვრული ხედვა ან „ვერის უბნის მელოდიების“ ჟანრი.

გ. შენგელაიას შემოქმედებით ხელწერის ეს თავისებურება საშუალებას აძლევს მას ერთნაირად მიუღდეს სრულიად განსხვავებულ მასალას.

განსაკუთრებით საინტერესოა ის კინემა-



ტოგრაფიული ხერხები, რომლებითაც რეჟისორი წარმოგვიდგენს ფილმის რეალურ მოვლენებს. ერთი შეხედვით დრამატურგია გვთავაზობს ყოველდღიურ სიტუაციებს, რეალურ გმირებს ასევე რეალურ ატმოსფეროში. მეტაფორულ აზრს შეიცავს მხოლოდ ერთი ხაზი: ინჟინერი — მოხუცი გლეხი. შეიძლება ითქვას, რომ ფილმის დრამატურგიული ორგანიზაციის პირველსახეს არხი წარმოადგენს: ძირითადი ტოტიდან მოედინებიან პატარ-პატარა ნაკადულები, რომლებიც მიწაში იკარგებიან. ფილმის დრამატურგია საპირისპირო მიმართულებით მოძრაობს — ყველაზე უმნიშვნელო სიუჟეტური ხაზები მთავარ კალაპოტს უკავშირდებიან.

ფილმის დრამატურგიის თხრობითი ბუნება თავაზობდა რეჟისორს ეკრანული ხორც-შესხმის დოკუმენტურ სტილისტიკას, მაგრამ ფილმის სახვით პლასტიკურ სახეს არაფერი აქვს საერთო „ფარული კამერით“ გადაღების მეთოდთან და არც ო. იოსელიანის ხელოვნებაში აღმოცენებულ პრინციპთან, რომელიც გულისხმობს რეალურობის აღდგენას კინოს გამოშსახველ საშუალებათა სისტემის რთული ინსტრუმენტირების გზით.

გ. შენგელაიამ თავიდანვე უარყო ქრონიკალური უტყუარობის გზა. მას თითქოს არც

აწუხებს, რომ დრამატურგიაში არის დოკუმენტურობის რალაც „სიმპტომები“ უნები, რომლებიც გულისხმობენ მორჩილ დაკვირვებას და არა ავტორისეული პოზიციის ხაზგასმას.

ფილმში „ქვიშანი დარჩებიან“ რეჟისორმა, ფაქტიურად, იგივე სამუშაო შეასრულა, რაც „ფიროსმანის“ გადაღებისას. „ფიროსმანში“ მან ავტორისეული უფლებები გმირის ხედვას მიანიჭა, ხოლო ახალ ფილმში ეს უფლება თავის თავს დაუტოვა. მაგრამ ეს ავტორისეული ხედვა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „გადაადგილებულია“, შესწორებულია მოხუცი გლეხის ხედვით, რომლისთვისაც ეს საწარმოო ამბავი სრულიად უჩვეულო და ოდნავ თეატრალიზებულად კი არის. ასეთი გაშუალებული დამოკიდებულება განსაკუთრებული სიცხადით იჩენს თავს სწორედ საწარმოო სცენებში. გ. შენგელაია ცდილობს მიაქციოს მაყურებლის ყურადღება რეალური სინამდვილის პროზაიზაციაზე, მის სიმწირეზე, რისთვისაც აღიერებს შინაგან კონტრასტებს. ქვემარტება მოხუცი გლეხის ფილოსოფიურ მკვერტელობასა და მშენებელთა მუდმივ მოუცუელობას შორისაა გამოკიდებული. სწორედ ამ ორი მხარის ურთიერთშერწყმა საჭირო იმისათვის, რომ ადამიანმა მშვიდად

კადრი ფილმიდან „ვერის უბნის მელოდია“



კადრი ფილმიდან „ქვიშანი დარჩებიან“

აკეთოს თავისი საქმე, იზრუნოს საერთო კეთილდღეობაზეც და პირად ბედნიერებაზეც. სწორედ ამ პრობლემებისაკენ მიმართავს გ. შენგელაია მკურნებელთა ფიქრებს, ამაზე წარმართავს საუბარს.

ზემოთ განხილულ სამსრულიად განსხვავებულ ფილმს საერთო პრობლემა აერთიანებს, რაც გ. შენგელაიას შემოქმედებას მიზანდასახულ ხასიათს სძენს.

სამეც ფილმი განიხილავს ერთ პრობლემას — ადამიანის მეობის რეალიზებულობისაგან მონიჭებული ბედნიერების პრობლემას. თუკი „ფიროსმანში“ რეჟისორი ირჩევს მკაფიოდ ინდივიდუალურს — ბედს ნიჭიერი ადამიანისა, რომელმაც თავისი ცხოვრების გამო პასუხისმგებლობა თვითვე იტვირთა, „ვერის უბნის მელოდიებში“ რეჟისორის ყურადღების ცენტრშია იდეალური კოლექტიური თვითგამოხატვა, რომელიც ყველას და თითოეულს უწილადებს სიხარულსა და ბოროტებაზე გამარჯვებას.

ფილმში „ქვიშანი დარჩებიან“ რეჟისორი ჩვენს ყოველდღიურობაში აღმოაჩენს წინააღმდეგობას ფილოსოფიურ მკვრეტელობასა და საქმიან აქტიურობას შორის, კონკრეტულის, ამწუთიერისადმი მსახურებასა და მარადიულობის შეგრძნებას შორის. ჭეშმარიტი ბედნიერება შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც მოხდება ამ ორი, ჭერჭერობით ერთმანეთისაგან დაშორებული მსოფლშეგრძნების შერწყმა.

80-იანი წლები გ. შენგელაიასათვის დაიწყო ფილმით „სიყვარული ყველას უნდა“, რომელიც მან რეჟისორ მ. ჭიაურელთან ერთად გადაიღო. 70-იანი წლებში შექმნილი ფილმები კი იქცნენ მნიშვნელოვან მოვლენად არა მარტო ქართულ, არამედ საბჭოთა კინოს ისტორიაში. რთულ და მრავალფეროვან პანორამაში „ფიროსმანში“, „ვერის უბნის მელოდიებში“ და „ქვიშანი დარჩებიან“ მოიტანეს ერთიანი თემა, ხელოვნების მიერ დღის წესრიგში წამოყენებულ პრობლემათა გაახრების საინტერესო ასპექტი.

გ. შენგელაიას შემოქმედების რთული, მაგრამ ძალზე თანამიმდევრული გზა ყურადღებას იქცევს არა მარტო პრობლემემატიკით, არამედ დროით ნაკარნახები კონკრეტული, ფორმისმიერი ამოცანების რეალური შეგრძნებით. მან მიმართა მხატვრის უედს სწორედ იმ მომენტში, როდესაც კინემატოგრაფი ში-

ნავანად „მომწიფდა“ შემოქმედების პრობლემის კვლევისათვის, მოიპოვა განსაკუთრებული რეალურობის ფიქსაციისა და მოდერნიზაციის შესაძლებლობა. რეჟისორი წავიდა უფრო შორს, შეიპრა სინკრეტული კინემატოგრაფიული სანახაობის სფეროში, რათა უკეთ გაეგო სახვითი და ხმოვან-მუსიკალური ელემენტების რთულ კავშირთა კანონზომიერებანი და მათი შესაძლებლობები მთლიანი, პარმონიული კინემატოგრაფიული მოდელის შექმნაში.

და ბოლოს, წინამორბედ ძიებათა გამოცდილებით გამდიდრებული, იგი მიადგა ყველაზე რთულ ობიექტს — თანამედროვე რეალურ სინამდვილეს. მაგრამ აქაც იგი ერთგული დარჩა სულიერ ფასეულობათა შეფასების იმ მაღალი კრიტერიუმებისა, მის ადრეულ ფილმებში რომ ჩამოყალიბდა. კონკრეტულ ამბავში, კერძო სიტუაციებში, გმირთა ბიოგრაფიების წვრილმანებში მან დაინახა ის მაღალი აზრი, რომელიც ჩვენს დროს ისტორიის მატრიანის ფურცლად აქცევს.

მხატვრულ ძიებათა თანმიმდევრულობაში, ლოგიკაში ჩანს საინტერესო, ნიჭიერი ხელოვანი, რომლის შემოქმედება განუყოფელია არა მარტო ქართული, არამედ მთელი საბჭოთა კინოხელოვნების განვითარებისაგან, ჩანს თვალსაჩინო შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, რომლის ნაწარმოებებიც პოპულარულია არა მარტო ჩვენს ქვეყანაში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც.

ერთ რეჟისორს თავისი პროფესია მხენელის ხელობისათვის შეუდარებია. ყოველ გაზაფხულზე, როგორც კი მზე გამოანათებს, მან უნდა დაიწყოს მუშაობა, იმუშაოს მთელი ზაფხული და ნაწილი შემოდგომისა.

არ არის საკმარისი იყო მხოლოდ მხატვარი. დიდი მხატვარი წარმოდგენელია თავად უღებელი შრომის გარეშე.

გ. შენგელაია სწორედ ასეთი კინემატოგრაფისტია. განუწყვეტელ შრომაში მან ვერც კი შეამჩნია როგორ გახდა საბჭოთა კინოს ერთ-ერთი საუკეთესო რეჟისორი. იგი კვლავაც შექმნის ბევრ კარგ ფილმს, ვინაიდან, გვინდა ეს ჩვენ თუ არა, ყოველ წელიწადს გაზაფხული მოდის.

საუბარი კანკელის აღმოს გარშემო

ამ რამდენიმე წლის წინათ გამოვიდა ქრისტეფორო კასტელის ალბომი, რომელიც ძვირფას ცნობებს შეიცავს მე-17 ს. საქართველოს შესახებ. ამ წიგნს თავის დროზე მიეცა შეფასება, მაგრამ იგი იმდენად საინტერესოა, რომ მასზე საუბრის გაგრძელება ყოველთვის მიზანშეწონილია.

ამჟამად საუბრობენ გიორგი გაჩეჩილაძე და აკაკი ბაკრაძე.

გიორგი გაჩეჩილაძე:

როდესაც ვატყანის არქივში მიხეილ თამარაშვილმა პირველად მიაკვლია საქართველოდან და მისი მომჩივნავე ქვეყნებიდან კათოლიკე მისიონერების მიერ გავგზავნილ რეკლამებს, მას დაებნა და სურვილი დაეწერა ამ პერიოდის საქართველოს პოლიტიკური ცხოვრების ისტორია.

ამ რეკლამათა შორის საქართველოს ისტორიის და კულტურის სპეციალისტისათვის საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება დონ ქრისტეფორო დე კასტელის „ცნობებსა და ალბომს საქართველოს შესახებ“.

ამ რამდენიმე წლის წინათ მივიღეთ ალბომის სრული გამოცემა, რომელიც გამომცემლობა „მეცნიერებამ“ განახორციელა, ბეჟან გიორგაძის გაშიფრული ტექსტით, თარგმანითა და კომენტარით.

კასტელის ჩანახატებში „თვალის ერთი გადავლებით შეიძლება მთელი ფაქტის დანახვა...“ და იმდროინდელი ქართველებისა და საქართველოს ისტორიის ცალკეული ეპიზოდების გაცოცხლება.

და მართლაც, თუ აქამდე ჩვენ ამ პერიოდის მხოლოდ ისტორიული ძეგლები, დაქცე-

ული სასახლეები და მონასტერ-ეკლესიები, საფორტიფიკაციო ნაგებობები და ისტორიული წყაროები შემოგვრჩა — ახლა ჩვენს წინაშეა ამ პერიოდის ქართველთა სახეების მთელი გალერია.

ეს სურათები იუწყებიან მათ სულიერ წყობას და გარეგნულ იერს. მათში ცოცხდება მთელი ეპოქის მატერიალური სამოსელი, ისტორიული ძეგლები და, ენოგრაფიული თვალსაზრისით, ფასდაუდებელი საწესჩვეულებო სურათები.

აკაკი ბაკრაძე:

ქრისტეფორო კასტელი 31 წლის ვაჟაკი ყოფილა, როცა საქართველოში ჩამოსულა და 57 წლის კარმაგს დაუტოვებია ჩვენი ქვეყანა. სხვაგან გატარებულ 26 წელიწადს იგი დაუსწრებელია. თავად გვაუწყებს — „რადგან სრულიად დასწრებულს ვიყავი, შევეცადე დაგბრუნებულიყავი სამშობლოში“ (გვ. 99) და დაბრუნებულა კიდევ.

26 წლის მანძილზე მას იმდენი უბედურება უნახავს საქართველოში, რომ ებრაელი წინასწარმეტყველებივით მოთქვამს:

„ეპ, ვუმზერ საქართველოს და გული ცრემლებით მევსება. უწინ დედამიწის სამოთხე რომ იყო, იგი კენესის ქაოსად გადაქცეულა.“

იმ ადამიანებზე ვტყვი, რომლებიც ჩვენი ქრისტეს დროშასაგით შეუბოვარნი და ძალიან მამაცი მებრძოლნი იყვნენ და ახლა ეშმას მონებენ. საქართველოს იმ მიწას ვტყვი, რომელიც მისი ბატონების მკვებავი, აღთქმული წმიდა ქვეყანა და ქრისტეს მიმბამძელი იყო; ახლა კი ტაძრის საძოვარზე ნარეკალი ვაზრდილა. იმ ქვეყანას ვტყვი, რომლის მცხოვრებლებმა ქვეყნიერება განანათლეს, ახლა კი სიბეცისა და ბნელების დასაბამი გამხდარა.

იმ ქვეყანას ვტყვი, რომელმაც ანტიკური ბერძნული სიბრძნე წარმოშვა, ახლა კი უვიცობის წყარო გამხდარა, სადაც თავიანთი შემეცნების სიბრძნის გამო, ბევრი სილატაკეში ჩავარდნილა და სადაც ყველა ღმერთი მიტოვებულია.“ (გვ. 203).

მართალია, ეს მისი სიტყვები არ არის. ამას ამბობს ქართველი ქალი — დაი ქრისტინე, რომელიც დახატული ჰყავს კასტელის.



როსტომ მეფის მეუღლე — დედოფალი მარიაში, ლევან დადიანის და

მიუხედავად ამისა, ეს მოთქმა მაინც გამოდგება ქართველთა მიმართ კასტელის დიდი პატივისცემისა და სიყვარულის საბუთად.

როგორც ეტყობა, დიდი ქრისტიანულ ღრმად-მორწმუნეობა და პატრიოტიზმი იტალიელ მისიონერებზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა, რაკი კასტელის ბევრჯერ ჰყავს დახატული. თან სურათებს მრავლად ახლავს წარწერები. ჩანს, არ უნდოდა იტალიელ ბერს დაეკარგა ამ ქალის ქადაგების არცერთი სიტყვა, რამეთუ იგი ქართველთა გამოფხიზლების საწინდრად მიაჩნდა.

ამ მოთქმის ქართული დედანი არ შენახულა, მაგრამ იგი, ჩემი აზრით, მაინც უნდა შევიტანოთ ქართული პოეზიის ანთოლოგიაში.

გიორგი გაჩეჩილაძე:

მაგრამ, ჩვენის მხრივ, დიდი გულუბრყვილობა იქნებოდა კასტელის მოღვაწეობა საქართველოში მივეყენია მხოლოდ რელიგიური მისიონერობის გრძნობით გამსჭვალულა კაცის უანგარო მოღვაწეობად.

კასტელის, ისევე როგორც სხვა მისიონერების ინფორმაციები, ჩვენ უნდა გვეცმოდეს როგორც ევროპულ სახელმწიფოთა აგენტური ცნობები საქართველოს შესახებ. კასტელი მზვერავია, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ცნობების დამასრულებელი ფრაზაა: „მრავალი ხნის განმავლობაში საქართველო ჩემი სატრფო იყო“ (გვ. 223). კასტელი მართლაც დიდი სიმბათით რომაა ქართვე-

ლი ხალხის მიმართ გამსჭვალულად მიუხედავად ამისა, ჩვენს არ უყურებდა მხოლოდ შეყვარებულის თვლით... და თუ უყურებდა, კარგად სწავლობდა მის ზნესა და საქციელს. ეს გარემოება განუზომლად ზრდის კასტელის ცნობების, როგორც ნამდვილისა და უტყუარის, მნიშვნელობას ჩვენი ისტორიისა და კულტურისათვის.

ერთ-ერთი პორტრეტის (173) მინაწერში (გვ. 120) კასტელი სრულიად დაუფარავად აუწყებს თავის რეზიდენტს რომში, რომ მისი ჩანახატების პერსონაჟები არიან ან „მისიონერში მყოფი პატრების დიდი მეგობრები“ ან კიდევ „კეთილისმყოფელები“. კასტელი იუწყება, რომ ისინი ან მათ მიერ არიან მონათულნი, ან მათი შვილები არიან. მაგრამ ეს კიდევ არაფერი. ეს სურათები რომისათვის სინანტურსა და მნიშვნელოვანი არა მარტო „მათი ლამაზი სახეების გადასარჩენად“, არამედ იმისათვის, რომ ისინი „მისმა ღვთაებრივმა უმალესობამ გაითვალისწინოს (შემდგომში) თავისი წმინდა სახარების მუშაყებად“.

როგორც იტყვიან, კომენტარი ზედმეტია. ვატიკანის ელიტას საქმოდ ფართო სადაზვერვო კონტიგენტი და დასაყრდენი ჰყავს საქართველოში საკუთარი პოლიტიკური ამოცანების განხორციელებისათვის. რომის მომხრეებისა და გულშემატკივრების ქსელი აქ ფართოა.

სხვა ადგილას კასტელი სინანულს გამოთქვამს იმის გამო, რომ რომსა და პალერმოს შორის გემის მარცხის დროს დაიკარგა მისი ბარგი. სხვადასხვა ნივთებს შორის, ამ ბარგთან ერთად, დაკარგულა „სიმაგრეების ნახატები, რაზმთა სერები“ (გვ. 137) ანუ წმინდა სამხედრო-სადაზვერვო ცნობები საქართველოს შესახებ. სინანულით უნდა აღინშნოს, რომ დღეისათვის ისინი უდიდეს დანაკარგს წარმოადგენს ქართული არქიტექტურისა და ისტორიის თვალსაზრისით.

აკაკი ბაქრაძე:

მაგრამ რაც დარჩა, ისიც უზარმაზარი მასალაა მე-17 საუკუნის საქართველოს შესასწავლად. კასტელის წიგნში თითქმის ყველაფერს ექცევა ყურადღება — ქართველთა გარეგნობას, ყოფას, ზნე-ჩვეულებას, თვისებებს...

ზოგჯერ იგი ერთი ჩანახატით პირდაპირ ნოველის სიუჟეტს გვიყვება. გაიხსენეთ 276-ე სურათი, რომელზეც გამოსახულია აზნაური სიასუს სოფია (ალბათ, ქართული სახელი და გვარი ზუსტად არ არის დაწერილი). იგი ქვრივი მანდილოსნის სახლში მივა ქალის ტყვედ წასაყვანად. მაგრამ ტურფა დედაკაცი შეუყვარდება და თავად გახდება მისი მორჩილი. დახატულია: ჭაჭვი მიუბამს ქალს აზნაურისათვის. ეს ხომ ბოკაოს ნოველა!

მაგრამ ახლა ამისათვის არ გამიხსენებია ეს სურათი.

თუ მე-17 საუკუნის ქართული წერილობითი ძეგლების მიხედვით ვიმსჯელებთ, იმდროინდელ საქართველოში უცნობი არ უნდა ყოფილიყო მაშინდელი ევროპული კონცეფცია ადამიანისა. მაგრამ, სამწუხაროდ, მინც არსებობს და ფართოდ არის გავრცელებული კაცით ვაჭრობა.

კასტელი ჩივის: „იმერეთის, გურიის, აფხაზეთის პროვინციებიდან მიჰყავთ ბავშვები და მოედნებზე ჰყდიან. ეს ამბავი ყველასათვის ცნობილია“ (გვ. 168). დაუხატავს კიდევ ადამიანთ ვაჭრობის სურათები. თავისთავად შემძრწუნებელი ფაქტია, მაგრამ უფრო მძიმეა შეგნების მოწამლეა. დააკვირდით, გვიან, საუკუნეზე მეტი ხნის მერე, ტყვეებით ვაჭრობის თავგამოდებული მოწინააღმდეგე სოლომონ პირველი მანც ადამიანებს უგზავნიდა საჩუქრად რუსეთის იმპერატორს. 1775 წლის 30 მარტს სოლომონ პირველის ელჩი დავით კვინიხიძე გრად ბანინს მოახსენებდა:

იმპერატრიცა ეკატერინე მეორეს საჩუქრად მივართვიო თავად იაშვილის ქალ-ვაჟი. ცესარევიჩ პავლეს — თავად ლოლობერიძის ერთი ვაჟი და აზნაურ ბაქრაძის ერთი ქალი.

ხოლო პირადად თქვენ — ერთი ვაჟიო (რატომღაც ამ ბიჟის გვარი არ არის მოხსენიებული).

გიორგი მეცამეტე კრძალავდა თურქეთსა და სპარსეთში ადამიანის გაყიდვას, მაგრამ დასაშვებად მიაჩნდა იგი საქართველოს და რუსეთში („...არ მიჰყიდონ თუ არ ქართველთა და დიდის რუსეთის მეზატონეთა“).

უცნაური შეგნებაა — თან ებრძვიან ადამიანთ ვაჭრობას, თან დასაშვებად მიაჩნიან. რამ გამოიწვია ეს? რატომ მოიწამლა ქართვე-

ლი საზოგადოების შეგნება? ამის ამოხსნას თანაბარი ერთსულოვნებით უნდა ცდილობდეს მეცნიერებაც და მწერლობაც.

გიორგი გაჩეჩილაძე:

უნდა გვახსოვდეს, რომ მე-17 საუკუნე საქართოდ არის დიდი ვნებათაღელვის საუკუნე. ეს არის კაცობრიობის თავაშვებული ცხოვრების ხანა. ხანა განუკითხაობისა და აულაგმავი თვითნებობისა.

თეიმურაზ პირველი, პიროვნული და ოჯახური თავადასავლით, მიკრო-მასშტაბში გამოხატავს მე-17 საუკუნის არა მხოლოდ ქართულს, არამედ, ამ ეპოქის ზოგადამიანურ ტიპს.

დააკვირდით, როგორი თანამიმდევრობით და კანონზომიერებით ლაგდება მის ჰედერსა და ხასიათში ერთმანეთის განმორიცხავი საწყისები. უმაღლესი სუზერენი და ვასალი ხან სპარსეთისა და ოსმალეთის, ხანაც მოსკოვის მეფის მავედრებელი.

ქრისტიანული აღმსარებლობის შეუპოვარი დამცველი პოლიტიკაში და მისი მცნებების ხელყოფი პირად ცხოვრებაში. დამნაშავე და მონანიე. ეროვნული თვითშეგნებისა და დამოუკიდებლობისათვის თავგანწირული მებრძოლი და კოსმოპოლიტი კულტურის ფრონტზე. მეომარი მხედარი და ბერ-მონაზონი. კაცი, რომლის ელჩებს საქრისტიანოს დაცვის მავედრებელი წერილები მიჰქონდათ რომის პაპსა და ევროპულ სუზერენებთან და რომელმაც საკუთარი ფეხით მოიარა მიწრიონდელი პოლიტიკური ძვრების ცენტრები მოსკოვი, კონსტანტინეპოლი, ისპაჰანი.

თუ ისინი სიტყვას ამბობენ, მათ მაღალფარდოვნებაში შემოჭრილია ენობრივი ნატურალიზმის ნიაღვარი. ერთმანეთში იხლართება სიციხადე და ბუნდოვნება, აზრის ნათლად თქმის მოთხოვნა და იმავე აზრის შენღებისა და რებუსად ქცევის წყურვილი. თანაარსებობენ რაციონალიზმი და ირაციონალიზმი, ეროტიკა და მისტიკა, ნაციონალიზმი და კოსმოპოლიტიზმი, სტოიციზმი და ეპიკურიზმი. ერთმანეთს ენაცვლებიან სიმტიციე და სულმოკლეობა, სამშობლოსათვის ბრძოლისა და უმაგალითო ღალატის მაგალითები.

კასტელის ჩანახატებში გაცოცხლებულია ასეთი ვნებათაღელვით შეპყრობილ ქართველთა მთელი ისტორიული გალერეა — თეიმურაზ პირველი და გიორგი სააკაძე, ლევან

დადიანი და როსტომ მეფე, დედოფალი მარიამი და დედოფალი დარეჯანი, დაუბნან უნდილაძე და ალექსანდრე მესამე და სხვანი.

აკაკი ბაქრაძე:

ჩემი აზრით, მე-17 საუკუნე საქართველოში და მე-17 საუკუნე ევროპაში სხვადასხვაგვარია. საქართველოში დაკნინებულ-დაქვეითებული ფეოდალიზმის მდგომარეობაა. ევროპაში კი პირიქით — უკვე ბურჟუაზია ვატონდება. საუკუნეა გასული, რაც მანუფაქტურული წარმოება დააწყო. აღმოჩენილია ამერიკა. გამოგონებულია წიგნის ბეჭდვა. შექმნილია კოპერნიკის მოძღვრება. ჰკვირანი ადამიანები აღარ ყოყოჩობენ არისტოკრატიული წარმომავლობით. ისინი ჩქარობენ ფული დააგროვონ და ტექნიკას დაეუფლონ. სამწუხაროდ, ამ მოვლენებთან საქართველოს ჭერჭერობით კავშირი არა აქვს.

მე-16-17 საუკუნის საქართველოს უბედურება მართლაც ის არ არის, რომ სამეფო-სამთავროებად იყო დაქუცმაცებული. უფრო დიდი უბედურება იყო ის, რომ სოციალურად ჩამორჩებოდა. ამას კარგად აჩვენებს იმდროინდელი იტალიისა და საქართველოს მდგომარეობის შედარება. იტალიაც დაშლილია ქალაქ-სახელმწიფოებად და დუკატოებად. არც შინაური შუღლი და საგარეო ომები აკლია, მაგრამ ბურჟუაზიული ურთიერთობის გაბატონების წყალობით, უაღრესად განვითარებულია სოციალურად კულტურულად. კარგად ცნობილია, ენგელსა მას პირველ ბურჟუაზიულ სახელმწიფოს

სამეგრელოს მთავარი ლევან დადიანი



უწოდებს, ხოლო რას წარმოადგენდა კულტურულად, ეს ყველა უწყის. მინდა ერთ გარემოებასაც მიუძღვნა დღე. საქართველომ დახმარებისათვის ევროპასაც მიმართა, მაგრამ იგი ყრუ დარჩა ჩვენი თხოვნისადმი. რატომ? ბურჟუაზიულად მოაზროვნე ევროპული სახელმწიფოსათვის საქართველო მიმზიდველი არ იყო, არც როგორც ნედლეულის წყარო და არც როგორც მზა საქონლის გამსაღებელი ბაზარი. ამ მხრივ გაცილებით ვრცელ ასპარეზს სთავაზობდა მათ თურქეთიც და სპარსეთიც. ნიშანდობლივია ის ფაქტიც, რომ, როცა მე-18 საუკუნის ბოლოს პეტერბურგის სამეფო კარზე საქართველოს რუსეთთან შეერთების საკითხი იდგა, ევროპულად და ბურჟუაზიულად მოაზროვნე სახელმწიფო მოხელეები გრაფი კოჩუბეი და გრაფი ვორონცოვი კატეგორიული წინააღმდეგნი იყვნენ შეერთებისა. საფუძველი ვახლდით სწორედ ის, რომ ეკონომიკურად საქართველო არაფერს აძლევდა რუსეთს. შეერთების მომხრენი კი იყვნენ ფეოდალურად მოაზროვნენი, რომელთაც ეკონომიკური სარგებლიანობა ძირითად პრინციპად არ გაუხდიათ.

ამ პოლიტიკურ-სოციალურ სიტუაციას საქართველოში უნდა დავუმატოთ ქართველი კაცის პიროვნული და ეროვნული ფსიქოლოგია, რაც, უნდა ვაღიაროთ, საფუძვლიანად შესწავლილი არ გვაქვს (ამ ცოტა ხნის წინათ გურამ ასათიანმა სცადა ამის გაკეთება. იხილეთ მისი „სათავეებთან“). თუმცა არჩილმა და დავით გურამიშვილმა უტყუარი გასაღები დაგვიტოვეს ამისათვის. არჩილი ბრძანებს:

ასრე სჭირთ საქართველოსას
დიდებულთ, გინა მცირეთა,
აზვადებთან, იტყვიან:
უჩემოთ ვინ იმღერეთა?

დავითი დასძენს:

ბევრნი ბევრს რასმე იტყოდნენ,
მაგრამ ვინ მოუსმინებდა?
მეფე იყო და ბრძანებდა,
იქმოდა, რასაც ინებდა.

სხვათა შორის, ეს მწარე სიტყვები ვახტანგ მეექვსის მისამართით არის ნათქვამი. როგორც ვხედავთ, პირად პატივმოყვარეობას



დაუძლეველი საერთო სახალხო, საერთო ეროვნული ინტერესი.

ამ ობიექტური და სუბიექტური მიზეზების ბრალი უნდა იყოს, რომ მე-17 საუკუნის ქართველი სახელმწიფო მოღვაწეები ვერ გაერთიანდნენ ერთი მიზნით, საერთო ქართული საქმის საკეთებლად და ისინი ცალ-ცალკე აწყდებოდნენ მტრებს. არადა, მე-17 საუკუნის საქართველოში, ჩემი ფიქრით, ხუთი საყოფადღებო სახელმწიფო მოღვაწეა — თემურაზ პირველი, გიორგი სააკაძე, ზოსრო-მირზა ბაგრატიონი ანუ როსტომ მეფე, ლევან მეორე დადიანი და მარიამ დედოფალი. კასტელიმ ხუთივეს პორტრეტი დაავიჯოვა.

გიორგი გაჩეჩილაძე:

ვისაც ისტორიასა და სოციალურ ფსიქოლოგიაში აინტერესებს არა მხოლოდ ის, რაც მონდა და განხორციელდა, არამედ ისიც, რაც არსებობდა ტენდენციისა და ღირებულებრივი ორიენტაციის სახით, მისთვის კასტელის ცნობები ფასდაუღებელი დოკუმენტებია.

სწორედ ამ თვალსაზრისითაა უაღრესად მნიშვნელოვანი დოკუმენტი კასტელის მიერ 1657 წელს შესრულებული სურათი, რომელზეც ასახულია საფრანგეთის, პოლონეთისა და საქართველოს ელჩთა ბანკეტი კონსტანტინეპოლში (109). ამ სურათის მინაწერში საქართველოს პოლიტიკური ისტორიის, ეროვნული თვითშეგნებისა და სოციალურ ფსიქოლოგიისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი შტრიხია გამხელილი. ეს არის დრო, როცა არ არსებობს პოლიტიკურად მთლიანი საქართველო და საქართველოს სახელით ევროპის დიპლომატებთან მოლაპარაკე ელჩი სხვა არავინ არის თუ არა სამეგრელოს მთავრის ლევან დადიანის წარმომადგენელი ეუჩი სოლოკია. სურათის მინაწერში კასტელი აღნიშნავს: „საქართველოს ელჩი სადღეგრძელს ამბობს საქართველოს და სამეგრელოს მეფეების მისამართით. ყველა ფეხზე დგება და ქუდს იხდის. სვამენ მათი ჭამრთელობისათვის“ /გვ. 106/.

როდენ დიდი უნდა ყოფილიყო ერთობლივი, მთლიანი საქართველოს იდეა, რომ ამ უკიდურესი დაქსაქსულობის დროს საქართველოს ერთ-ერთი სამთავროს, სამეგრელოს მთავრის ელჩს ევროპელ დიპლომატებთან ელაპარაკა მთლიანი საქართველოს სახელით

და მათთვის შეეთავაზებინა სამეგრელოს მთავრისა და ქართველი მეფეების სადღეგრძელო.

აკაკი ბაქრაძე:

ეს არ უნდა იყოს საკვირველი, რომეთუ თავად კასტელი გვეუბნება — ლევან დადიანი მთელი საქართველოს იმპერატორობაზე ოცნებობდაო. რა თქმა უნდა, ერთობილი საქართველოს იდეა ბევრს აწუხებდა მაშინ. მაგრამ სამწუხარო ის არის, რომ არ ვიცით, როგორ ესახებოდათ ერთობილი საქართველოს აღდგენის გზები. ამიტომ ერთ-ერთი უპირველესი გრძნობა, რომელიც კასტელის აღბომის თვალთვლებისას შეგიპყრობთ, გახლავთ სინანული — შესწავლილი და დაწერილი არ არის ქართული დიპლომატიის ისტორია.

ჩვენ კარგად ვიცით, როგორი სიტუაცია იყო მაშინ საქართველოში.

1555 წელს თურქეთმა და სპარსეთმა საქართველო გაიყვეს. იმიერ საქართველო თურქეთმა დაისაკუთრა, ამიერ საქართველო — სპარსეთმა. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ, ვინც განიზრახავდა ერთობილი საქართველოსათვის ბრძოლას, მას მახვილი ერთდროულად უნდა აღეშარათა თურქეთისა და სპარსეთის წინააღმდეგ. სხვაგვარად ერთიანობისათვის ბრძოლა არ მოხერხდებოდა. პოლიტიკურად თუ სამხედრო თვალსაზრისით, როგორც ამიერქველში ისინი, ვინც საქართველოს მთლიანობის აღდგენას ცდილობდა, იქნება ეს ლევან დადიანი, გიორგი სააკაძე თუ სხვა ვინმე?

მე-17 საუკუნეში საქართველო რელიგიურადაც ორად არის გაყოფილი: არსებობს ქრისტიანული საქართველო და მამკაიანური საქართველო. მოგეხსენებათ, ერთი ერის შიგნით რელიგიური დაპირისპირებულობა ურთულესი და უმწვავესი პრობლემაა. მის მოგვარებას დიდი პოლიტიკური სიბრძნე სჭირდება. ამის მაგალითად, ისტორია რომ არ შევაწუხოთ, შეიძლება გავიხსენოთ დღევანდელი ამბებიც: ლიბანში ბრძოლა ქრისტიან და მუსლიმან არაბთა შორის; ოლსტერში კათოლიკე და პროტესტანტ ირლანდიელთა შორის და ა. შ. ერთი სიტყვით, რელიგიურ უთანხმოებათა შერიგება არანაკლებ რთულია, ვიდრე პოლიტიკური კახალის თავიდან მოშორება. როგორ აპირებდნენ მე-17 საუკუნის საქართველოში რელიგიური პრობ-

ლემის მოგვარებას ისინი, ვინც ერთობლივ საქართველოს აღდგენაზე ფიქრობდა?

ცნობილია ისიც, რომ ქვეყნის მთლიანობისათვის ბრძოლას ის საზოგადოებრივი ფენა, კლასი ჰირდებდა, რომელიც ამ მისიას იყენებდა და მისთვის სისხლს დაღვრიდა. სხვათაგან ირად რა პროგრესული იდეის მატარებელიც უნდა იყოს მავანი და მავანი პიროვნება, უძლური და უღონო იქნება მიზნის განხორციელებისათვის ბრძოლაში. მე-17 საუკუნის საქართველოში რომელ საზოგადოებრივ ფენას, რომელ კლასს შეეძლო ამ ფუნქციის შესრულება?

თუმცა გიორგი სააკაძეზე დაწერილ ზოგიერთ ნარკვევში წერია: თავადური რეაქციის წინააღმდეგ ბრძოლაში გიორგი სააკაძე წერილ აზნაურობას უნდა დაყრდნობოდაო ისე, როგორც აშას, თავის დროზე, დავით აღმაშენებელი აკეთებდაო (ეს აზრია, სხვათა შორის, გატარებული ანა ანტონოვსკიას რომანშიც). მე მგონია, ეს ანაქრონიზმია და ისტორიული პროცესის გაუთვალისწინებლობა. ერთია წერილი აზნაურობა დავით აღმაშენებლის ეპოქაში და მეორეა მე-17 საუკუნეში. თუ დავითის დროს იგი მართლაც იყო სოციალური ძალა, მე-17 საუკუნეში წერილი აზნაურობა აღარ არის ის ძალა, რომელსაც რაიმე პოლიტიკური და სოციალური იდეალის განხორციელება შეუძლია. უკვე ითქვა, რომ მე-17 საუკუნე ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქაა. როცა გიორგი სააკაძემ მოღვაწეობა დაიწყო ნიდერლანდების ბურჟუაზიული რევოლუცია უკვე მომხდარი იყო. ხოლო, როცა ინგლისის ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ გაიმარჯვა, ცოცხალი იყვნენ და აქტიურად საქმიანობდნენ თეიმურაზ პირველიც, როსტომ მეფეც და ლევან დადიანიც. მეგრეა, როცა უკვე ბურჟუაზია ხდება პოლიტიკური და სოციალური ბრძოლის წარმართველი ძალა, შეიძლება ვამტკიცოთ — გიორგი სააკაძე წერილ აზნაურობას უნდა დაყრდნობოდაო?

ცხადია, მე-17 საუკუნის საქართველოში არსებობდა ქვეყნის მთლიანობის აუცილებლობის შეგნებაც და ცალკეული პირებიც, ვინაც ოცნებობდნენ მის განხორციელებაზე, მაგრამ არ იყო უმთავრესი — საზოგადოებრივი ფენა, კლასი, რომელსაც შეეძლო ეთავსა ეს მძიმე მისია. იმდროინდელი მეწინავე მოღვაწეები მსხვერპლი არიან პიროვნული მისწრაფება-სურვილისა და ობიექტური რეა-

ლობა-შესაძლებლობის სრული შეუსაბამობისა.

ბედნიერია ის სახელმწიფო მრჩეველები, მელსაც ბედი არგუნებს იცხოვროს სუბიექტური მისწრაფებისა და ობიექტური შესაძლებლობის შესაბამისობის ეპოქაში. მაგრამ არც თეიმურაზ პირველი, არც ლევან დადიანი, არც გიორგი სააკაძე ასეთი ბედნიერი ადამიანები არ იყვნენ.

გიორგი გაჩეჩილაძე:

ჩვენთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, თუ საით გადაიხრებოდა აზიური და ევროპული ნაკადების ჰიდილი საქართველოს ისტორიაში. მნიშვნელობა ჰქონდა იმის გამო, რომ მე-17 საუკუნის ეს ხანა ის პერიოდია, რომელმაც ნათელი გახადა ევროპული სამხედრო, სახელმწიფო და სოციალური ორგანიზაციის უპირატესობა აზიურთან შედარებით.

ქართული ქრისტიანული სამყარო თავისი ტენდენციურობით დასავლური ეიკუმენიის ანუ დასავლური ცივილიზაციის ანასხლეტია. ეს მომენტი კარგად ესმოდათ ჩვენი კულტურის მესვეურებს.

მხედველობაშია მისაღები არა მხოლოდ აზიიდან გამოსხნის ჩვენეული სურვილი, არამედ ამ სურვილის მასშარდობელი ის შინაგანი იმპულსები, რომლებიც ჩვენი წყობისა და სახელმწიფო ორგანიზაციის პრინციპიდან მომდინარეობდა.

ამიტომაც, რომ როდესაც ჩვენ XVII-XVIII საუკუნეების ქართულ კულტურაში ვარჩევთ ადამიანის კონცეპციისა და მხატვრული ფორმის განცდაში გამოვლენილ ისეთ ტიპოლოგიურ ნიშნებს, რომლებიც იმ დროის მსოფლიო ცივილიზაციის მაგისტრალურ გზებზე დგომის ნაყოფია, შეცდომაა მათი კვალიფიკირება გავლენის ცნებით. თავისთავად, გავლენებისა და საერთაშორისო იდეების მიღება-გადამუშავების გარეშე არცერთი ეროვნული კულტურა არ განვითარებულა. მაგრამ აქ მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ როგორი ტრადიცია, გამოცდილება და საკუთარი ამოცანები ხვდება გარედან მიღებულ შემოქმედებით იმპულსებს.

მნიშვნელობა ენიჭება იმას თუ რამდენადაა მომზადებული ესა თუ ის ერი ამ იდეების მისაღებად და გადასამუშავებად.

კასტელის დროინდელ და კასტელის მიერ დახატულ საქართველოს კულტურულ-ისტორ-

რატუ პროცესებს ღრმა შინაგანი კავშირი და საერთო ტიპოლოგია აკავშირებს იმდროინდელ ევროპაში მიმდინარე პროცესებთან. არ არის მიანცდამაინც დიდი ფანტაზია საჭირო, რომ ფართო შეხების წერტილებზე აღმოვაჩინოთ იმ დროის საფრანგეთში მიმდინარე ფრონდასა და ქართულ ფეოდალურ რეაქციას შორის. რაც შეეხება 30-წლიან ომს გერმანიაში და უცხოელთა თარეშის ასპარეზად ამ ქვეყნის ქვეყას, წინა აზიაში მისი პირდაპირი დუბლირებაა იმ დროის „ქართლის ჭირი“.

ამით აიხსნება არა მხოლოდ ქართული თემით (ქეთევანის ცხოვრებით) გრიფიფის დაინტერესება, არამედ ამ პერიოდის გერმანული ლიტერატურის წინაშე მდგარი თემატიკისა და ამოცანების ღრმა ნათესაობა ქართული მწერლობის ამოცანებთან.

გაეცხსენოთ ევროპის კონტინენტზე რეფორმაცია — კონტრარეფორმაციის პროცესი და შევედაროთ იგი ოდნავ მოგვიანებით ქართული ეკლესიის უღმობელ ბრძოლას მართლმადიდებლობის გიდრების წინააღმდეგ და დაინახავთ ამ პროცესების არა მარტო ანალოგიას, არამედ შინაგან ნათესაობასაც.

უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს ტიპოლოგია უნდა ამ პროცესებში ამოტივტივებულ ადამიანთა ტიპის სტრუქტურა. ს. ა. ც. ანა ბევრი რამ განასხვავებს გიორგი სააკაძის ტიპს კომმუნის ტიპის სტრუქტურისაგან? ცხადია, მხოლოდ ის, რომ სააკაძე არის განუხორციელებელი კომმუნელი და რადგანაც განუხორციელებელია, ამდენად, მისი ცული და უარესი ვარიანტია. მაგრამ შეიძლება მათ შორის ბევრი საერთო მომენტის უარყოფა? მე მგონია, არა.

აკაკი ბაქრაძე:

როცა ტიპოლოგიურ პარალელებს ვატარებთ, ჩემი აზრით, საგანგებო ყურადღება უნდა მიექცეს ერთ გარემოებას: როგორც ადამიანე? განსხვავებებიან ერთმანეთისაგან სულიერი და ხორციელი პოტენციის თვალსაზრისით, ასევე განსხვავდებიან ერებიც. რაც ხელწიფება ერთს, არ ძალუძს მეორეს. ამა თუ იმ ერის ძალისხმევა განსაზღვრულია რიცხობრივი რაოდენობით, ტერიტორიით (ტერიტორია მარტო სივრცეს არ გულისხმობს, არამედ სიმდიდრესაც — როგორც წილის, ისე ზედაპირის), მდებარეობით, კლი-

მატით, მეზობლებით და ა. შ. როცა ვუძღვრებ ამათ მივიღებთ მხედველობაში, ნათქვამი გახდება, რომ საქართველოს ისტორიის მდარე პროცესების ახსნაში ჩვენ გაცილებით მეტად დაგვეხმარება, ვთქვათ, პორტუგალიის, პოლანდიის ან დანიის მავალითება, ვიდრე საფრანგეთის, ინგლისის ან გერმანიის (სამწუხაროდ, სწორედ ამ პატარა ქვეყნების ისტორიასა და კულტურას არ ეიცნობთ იმდენად, რომ პარალელების გავლება მოვახერხოთ. ეს ჩვენი განათლების სერიოზული ხარვეზია). მართალია, ესა თუ ის ისტორიული და კულტურული მოვლენა კლასიკური სრულყოფილებით დიდ ქვეყნებში ვლინდება და ნიმუშის ღირებულებას იძენს, მაგრამ მისი ეტალონად გამოყენების დროს ამა თუ იმ ერის პოტენცია და შესაძლებლობა არ უნდა დაევიწყოთ. ეს რომ მეტად მნიშვნელოვანია, ამას სწორედ კომმუნელი და გიორგი სააკაძე ადასტურებენ. პიროვნული ძალისხმევის თვალსაზრისით, ისინი მართლაც ჰგვანან ერთმანეთს, მაგრამ რა ძირეული სხვაობაა მათი მოღვაწეობის შედეგებს შორის! რა მნიშვნელობა აქვს ქვეყნის პოტენციას, ეს მკაფიოდ დაინახა არქანჯელო ლამბერტიმ, როცა ლევეან დადიანზე თქვა: „ეს მთავარი ჩვენი განათლებულ ქვეყანაში რომ აღზრდილიყო და სწავლა-განათლება ჩვენის საუკეთესო მასწავლებლისაგან მიეღო, ვერც ერთი მთავარი მას ვერ აჯობებდა. უმოძღვ-

ოსმალეთის დიდი მუჰტარ





პატლა მარკველია (პატრის მსახური გურიამი)

როდ და უოსტატოდ, მხოლოდ ბუნების მადლით შეუთვისებია მას მარად საქებური ზნე-ჩვეულებანი“.

ყველამ იცის, გიორგი სააკაძე ბევრი რომანისა და პიესის გმირია. მაგრამ ყველგან იგი წარმოდგენილია როგორც მეომარი, სარდალი. არ უხებიათ საკითხს — რა იდეოლოგიურ საფუძველს ეყრდნობოდა მისი ქმედება. ჭრჭერობით ერთადერთი რომანი, რომელიც ცდილობს ამ კუთხით გაამახვილოს ყურადღება გიორგი სააკაძეზე, წელან, ჩემგან გაეკრება მოხსენებული ანა ანტონოვსკაიას „დიდი მოურავია“... მაგრამ ამ რომანში (სხვებშიც) გათვალისწინებული არ არის ფეოდალური აზოგადობების ბუნება.

ფეოდალური სახელმწიფო სამართლის თანახმად, სამშობლოს ღალატი და მეფის ღალატი ერთი და იგივეა. ეს იდენტური ცნებებია. როცა რუსთაველი ამბობს, „ვინცა მოკვდეს მეფეთათვის, სულნი მათი ზეცას რბიან“, ეს ნიშნავს — „ვინცა მოკვდეს სამშობლოსათვის, სულნი მათნი ზეცას რბიან“. როცა რომელიმე ქართველი მემატიანე გიორგი სააკაძეს აუგად იხსენიებს, იგი ამას დიდი მოურავისადმი მტრობით კი არ სჩადის, არამედ ფეოდალური საზოგადოებისათვის აუცილებელი შეგნებისა და კანონის შესაბამისად იქცევა. ებრძვი ლუარსაბ მეორეს, ებრძვი თეიმურაზ პირველს, მაშასადამე, ებრძვი სამშობლოს. ასეთია ფეოდალური შეგნება და იპიტომ. ასეთ სიტუაციაში გამარჯვების ერთადერთი გზა არსებობდა: შეგნებ-

ის შეცვლა. აუცილებლად უნდა გაიმარჯვოს, გაიყოს ორი ცნება — სამშობლო და მეფე. როცა ეს ალტერნატივა დადგა საქართველოს წინ, მან აუცილებელი გადაწყვეტილება მიიღო. 1649 წლის 4 იანვარს თემთა პალატამ დაადგინა: „ღმერთის შემდეგ, ხალხია ერთადერთი მატარებელი სამართლიანი ხელისუფლებისა“. მაშასადამე, მეფე და სამშობლო კი არ არის ერთი და იგივე, არამედ სამშობლო და ხალხია ერთი და იგივე. მეფე გაუთანაბრდა ჩვეულებრივ სახელმწიფო მოღვაწეს. ამიტომ მეფე, რომელიც არ ასრულებს, ხალხის ნებას, შეიძლება სიკვდილით დაისაჯოს. დასაჯეს კიდევ. ეს იყო ცნობიერების რევოლუცია. ახალმა, ბურჟუაზიულმა შეგნებამ მოსპო ძველი, ფეოდალური.

გიორგი სააკაძე ამას ვერ იზამდა. მის უკან არც პარლამენტი იდგა და არც ბურჟუაზია. ეს მდგომარეობა განასხვავებს ძირეულად დიდ მოურავსა და კრომველს.

თუ ფეოდალურ შეგნებას გავითვალისწინებთ, გიორგი სააკაძეს ვერ ვუსაყვედურებთ რატომ დაეით აღმაშენებლის მსგავსად არ მოიქცაო. დაეითი თავად იყო მეფე. როცა იგი ეკლესიას, წვრილ აზნაურობას თუ მსხვილ ფეოდალებს ერთგულებისაკენ მოუწოდებდა, ეს უპირველესად სამშობლოს ერთგულებას გულისხმობდა. ვინც დაეითს ორგულობდა, ის საქართველოს ღალატობდა. აქ ფეოდალური შეგნება არ დარღვეულა. პირიქით, სწორედ ეს შეგნება იყო დავითის ძალა. ისიც მტკიცედ იყენებდა მას. მაგრამ გიორგი სააკაძეს რა უნდა ექნა? ბუნებრივია, მასაც სჭირდება მომხრე, ერთგული ძალა. ვისი სახელით შეუძლია მათ მოუწოდოს? იგი შეფე არ არის და სამშობლოსთან თავს ვერ ვააიგივებს. მას გვერდით არ უდგას ბურჟუაზია და პარლამენტი, რომელიც ახალ შეგნებას ჩამოაყალიბებს. ამიტომ აღმოჩნდა გიორგი სააკაძე იზოლირებული. ამიტომ არის მისი ტრაგედია მარტოკაცის ტრაგედია. ამიტომ არის, რომ მის ქმედებაში, შეიძლება, სუბიექტურად კეთილ განზრახვას ზოგჯერ ობიექტურად მანვე შედეგი მოჰქონდა.

გიორგი გაჩეჩილაძე:

ამ ეპოქის ვნებათა ჭიდილს და პერსონაჟთა გალერეას ფუნდამენტურად ჯერ არ შეუხებია ქართველ მწერალთა კალამი. სამწუხარ-



ოდ, ეს ეპოქა ჯერ არ გვაქვს შესწავლილი არც სოციალური ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით. ჯერ არ გვაქვს სათანადოდ გააზრებული ამ ენებამორიგულ ადამიანთა ესთეტიზმი და სტილიტიკა.

აქ ერთი მომენტია საცნაური. ამ ისტორიულ პირთა ისეთი სახელები, როგორცაა ნესტან-დარეჯანი, თამარი, თინათინი, „ვეფხისტყაოსნის“ სამყაროდან მიმდინარეობენ.

ამ ხორციელი მშვენიერებით შემკულმა დარეჯანებმა და თინათინებმა, ისევე როგორც მათმა მიჯნურებმა, „ვეფხისტყაოსნიდან“ შემკვიდრებით მიიღეს რენესანსული ავანტიურის სული. მაგრამ რუსთაველიდან, საშუაზროდ, მათ აითვისეს მხოლოდ პიროვნების მიერ რენესანსში მოპოვებული თავისუფლების ფრანობა, რომელმაც ახალ ისტორიულ სიტუაციაში აულავმავი თვითნებობის სახე მიიღო. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა სათნოების ასპექტი მათი ინტერესების მიღმა აღმოჩნდა.

აი, გამარჯვებული, ლალი, ბოროტის ამლაგმეული და ღმერთისაგან მხოლოდ კარგის მომლოდინე რუსთაველის იდეოლოგიასა და უტოპიურ პროგრამასთან მე-17 საუკუნის დამარცხებული, აულავმავი ბოროტებისა და დღეთის რისხვის მომლოდინე ქართული საზოგადოების პოლემიკის, ოპოზიციისა და პაროდირების საფუძველი.

სწორედ ამიტომ აქვს ჩამოგლეჯილი რუსთაველის გმირებს, ამ პერიოდის „ვეფხისტყაოსნის“ გაგრძელებებში, დიდების შარავანდედი.

სწორედ ამიტომ, „ვეფხისტყაოსნის“ სამყარო პარადირებული და ოპოზიციურად გააზრებული, მანეირიზმის სულით გამსჭვალული ქაიხოსრო ჩოლოყაშვილის „ომანიანში“. მაგრამ ეს ცალკე მსჯელობის თემაა.

ეს არის ხანა, როდესაც აზროვნების რაციონალიზატურ პრინციპებს ჯერ არ ამოუღვია ლავამი პიროვნების მიერ რენესანსის ეპოქაში მოპოვებული თავისუფლებისათვის. ირგვლივ გამეფებულია საერთო დაბნეულობისა და შფოთვის ატმოსფერო. ადამიანები უიმედო თვალისცეცებით ეძებენ გზებს სიმშვიდისა და წესრიგისაკენ.

არქიტექტურაში, ლიტერატურაშია და ხელოვნებაში ფართო ასპარეზი ეხსნება ნერგოულ, ტენილ, ეფექტებზე აგებულ მხატვრულ ფორმებს. წინა პლანზე იწევს ერთმანეთის

გამომრიცხავი საწყისების გამოლიანების ტენდენცია.

და მართლაც, თუ რუსთაველი ამდენად ნიშნათვისება იყო „სისრულე“, „ბუნებაზიარობა“, „სამამაცნო ზენნი“, რომელსაც რენესანსული კულტურის კონტექსტში შეესატყვისებთან „ჰომო უნივერსალე“ (სრულყოფილი ადამიანის) და „ვირტუ“ (მამაცის) კონცეპტია, კასტელის ჩახატული პერსონაჟების ეპოქა ამ პრინციპების საწინააღმდეგო სისტემის ჩამოყალიბების ხანაა.

ლალი, ძლიერი, გამარჯვებული და მომავლის მოიმედე ადამიანის ტიპს აქ ცვლის დამარცხებული, სასოწარკვეთილი, უიმედო პერსპექტივის მხედი ადამიანი. ადამიანის დაკნინების ასეთი პრინციპი შეჯამებული და განზოგადებულია ადამიანის მთელი მე-17 საუკუნის გასწვრივ გამოხატულ კონცეპტიაში, როგორცაა „ჰომო კაზუს“ (შემთხვევითი ადამიანი).

მოუსვენრობა, წარმავლობა, მუდმივი მშფოთვარების განცდა, — აი, ამ ადამიანის ემოციებში გაბატონებული გრძნობები. მისი აზროვნება და მხატვრული სტილი ერთმანეთის გამომრიცხავი საწყისების სათარეზო ასპარეზადა ქცეული.

აკაი ბაქრაძე:

„ჰომო კაზუსის“ გაჩენის და მისი თვისებების შესასწავლად ქართული მე-17 საუკუნე უხვი და ხელუხლებელი მასალაა.

თეიმურაზ პირველიც, გიორგი სააკაძეც, ლევან დადიანიც, ხოსრო-მირზა ბაგრატიონი ანუ როსტომ მეფეც, მარიამ დედოფალიც და სხვანიც, შედარებით ნაკლებ ცნობილიც, „ჰომო კაზუსის“ ტიპიურ ნიშნებს ატარებენ.

თითოეული მათგანის სუბიექტური ენერგია აღემატება სინამდვილის ობიექტურ შესაძლებლობას. ამიტომ თუ ენერგიის ერთი ნაწილი კეთილ საქმეში იხარჯება, მეორე ბოროტს ხმარდება. მაგალითად, ლევან დადიანს კასტელი ასე ახასიათებს: „კოლხელი მთავარი, ხალხის მმართველი, კეთილი, მზრუნველი, მოსარჩლე, სამართლიანი და გულმოწყალე“ (გვ. 43). ეს ერთი მხრივ, მაგრამ მეორე მხრივ, დაუნდობელი და შურისმგებელი. ჯერ იყო და პირველ ცოლს დარეჯან შარვაშიძეს ცხვირი, ენა და ყურები დააჭრა და ასე დასახიჩრებული გაუგზავნა უკან მამას, მერე ბი-

ძს, გორგვი ლიბარტიანს, წაართვა თანამე-
ცხედრე დარეჯან ჭილაძე და ცოლად შეირ-
თო. შეთქმულება მომიწყვესო, გაშმაგებულ-
მა შეიპყრო სიმონ გურიელი და თვალეზ:
დათხარა. პაატა წულუკიძე კი ქვემეხის ლე-
ლაში ჩატენა და ასე ააფეთქა. პირველი
ცოლის დარეჯან შარვაშიძის ხელში შექნილი
ორი შვილი მეორე ცოლმა დარეჯან ჭი-
ლაძემ მოუწაფლა. პირად ცხოვრებაში ესო-
დენ უბედური კაცი სამთავროს დიდებული
მმართველი იყო. მაგრამ მისი უზარმაზარი
პოტენცია, ჩაკეტილი სამეგრელოს სამთავროს
ვიწრო ჩარჩოში, ერთნაირად იღვრებო-
და კეთილსა და ბოროტში.

აქ თავს იჩენს „ჰომო კახუსის“ ერთ-ერთი
თვისება — გაორებაც. სანიმუშოდ ხოსრო-
მირზა ბაგრატიონს მოვუხმით. ერთი მხრივ,
ირანის ყულარალისი და ისპაჰანის ტარულა და
მეორე მხრივ, ქართლის მეფე. მაჰმადიანი,
რომელიც ხელს არ უშლის ქართლში ქრის-
ტიანულ აღმშენებლობას. მარიამ დედოფალ-
იც გავიხსენოთ. ერთი მხრივ, აქტიური მო-
ღვაწე, ეკლესია-მონასტრების შემკეთებელი
და მაშენებელი (ბოლნისი შეაკეთა, რუისი
განაახლა, ალავერდი შეამკო, დაბლაციხის
ეკლესია ააგო, სვეტიცხოვლის გუმბათი აღა-
დგინა), წიგნთა მომვლელ-პატრონი („ქართლ-
ის ცხოვრება“ გადაწერინა), ქვერივ-ობოლთა
გამქილავი. მეორე მხრივ, უტყევი და მორჩი-
ლი ქალი, რომელიც ჯერ სიმონ გურიელს
შერთეს, მერე, როცა სიძეს ცოლისძმამ, ლე-
ვან დადიანმა, თვალეზი დათხარა, მარიამი
ხოსრო-მირზა ბაგრატიონს ანუ როსტომ
მეფეს მიათხოვეს, შემდეგ, კი როცა როსტ-
ომი გარდაიცვალა, ქვრივ დედოფალს ვახტ-
ანგ მეხუთეზე ანუ შაჰ-ნავაზზე დასწერეს
ჯვარი. ასე იქცა ტიკინად ეს ჭკვიანი, სათნო
და ერთგული ქალი პოლიტიკური კონიუნქ-
ტურის წყალობით.

გაორებულ „ჰომო კახუსს“, ბუნებრივია,
პრინციპებიც მერყევი აქვს. შეიძლება მთე-
ლი სიუცილბე, როგორც მეფე, სპარსელობაა
ებრძოდე, მაგრამ, როგორც პოეტა, ამტიციე-
ბდე — „სპარსთა ენისა სიტკბომან მასურვა
მუსიკობანი“ (თეიმურაზ პირველი). შეიძლე-
ბა მარაბდაში სპარსთა ლაშქარს სარდლობ-
დე და ქართველთა დასამარცხებლად იბრძო-
დე, მაგრამ მერე ქართლის მეფე გახდე და
მისი კეთილდღეობისათვის ზრუნავდე (ხოს-
რო-მირზა ბაგრატიონი). შეიძლება მარტყო-

ფის გმიბიც იყო და ბაზალეთის სძამო (ხე-
ნო ბრძოლის მონაწილეც (გიორგი, სააკაძე),
აქ საუბრის ძირითად გეზს უნდასწავდნენ
ხეიო და ერთი შენიშვნა გამოვთქვა. ბაზალე-
თის ბრძოლა არ შეიძლება სამოქალაქო ომის
გამოვლენად მივიჩნიოთ. სამოქალაქო ომი
სრულიად მკათიო შინაარსის მ ტარბული
ცნეაა. სამოქალაქო ომი ი-იდინარეობს მ-
შინ, როცა ერთი მმართველი კლასი ტოვებს
ასპარეზს და მის ადგილს იკავებს მეორე,
როცა ქვეყნის შიგნით ერთი სოციალ-პოლი-
ტიკური სისტემა იცვლება მეორით. ბევრი
ფეოდალური შინ აშლილობით გამოწვეული
ბრძოლა იცის ინგლისმა, მაგრამ სამოქალაქო
ომი ეწოდება მხოლოდ ინგლისის ბურჟუა-
ზიული რევოლუციის დროს მომხდარ ბრძო-
ლებს. ბევრი ფეოდალური შინაშლილობით
გამოწვეული ბრძოლა იცის საფრანგეთმა,
მაგრამ სამოქალაქო ომი ეწოდება მხოლოდ
საფრანგეთის დიდი ბურჟუაზიული რევოლ-
უციის დროს მომხდარ ბრძოლებს. ბევრი
ფეოდალური შინაშლილობით გამოწვეული
ბრძოლა იცის რუსეთმაც, მაგრამ სამოქალა-
ქო ომი ეწოდება მხოლოდ დიდი ოქტომბრის
რევოლუციის დროს მომხდარ ბრძოლებს.

მე-17 საუკუნე საქართველოში რევოლუ-
ციის ხანა არ არის. თუმცა, ეს უკვე ითქვ:

„ჰომო კახუსს“ პირადულისა და საქვეყნო
საქმის შეუთანხმებლობაც ახასიათებს. გო-
რგი სააკაძის გამჭირახმა თვალმა იპოვნა ისპა-
ჰანის ქუჩებსა და მოედნებზე მოლაშლაშე
ბრბოში უპატრონო და უსახლკარო ხოსრო-
მირზა ბაგრატიონი და დიდი პოლიტიკური
ცხოვრების ასპარეზზე გამოიყვანა, როცა
ოსმალეთში გიორგი სააკაძის ოჯახი გაანად-
გურეს, დიდი მოურავის გადარჩენილი შთა-
მომავლობა საქართველოში ხოსრო-მირზა
ბაგრატიონმა დააბრუნა და მამულბიცი უბო-
და. მაგრამ მარაბდაში ისინი ერთმანეთის მხ-
არდამხარე კი არ იდგნენ, არამედ პირისპირ:
ქართველთა ბანაკში — გიორგი სააკაძე, სპა-
რსელთა ბანაკში — ხოსრო-მირზა ბაგრატი-
ონი. ერთმანეთზე ზრუნავდნენ, როცა საქმე
პირადულს ეხებოდა, მაგრამ, როცა ქვეყნის
ბედი მოითხოვდა ერთიანობას, გათიშული
იყვნენ.

„ჰომო კახუსი“ შინაურის მიმართ უფრო
დაუნდობელია, ვიდრე გარეშის მიმართ.

როცა როსტომ მეფემ მარიამ დადიანის შე-
რთვა გადაწყვიტა, სამეგრელოს მთავარმა და

ქართლის მეფემ საქორწინო შეხვედრა ხანისწყლის ხეობაში, ბაღდადის ახლოს, კაკას ხიდთან დათქვეს. ჭკუაში არ დაუჭდათ ეს იმერთა მეფე გიორგის და კახთა მეფე თეიმურაზს. ასე განაჩინეს: ვიდრე როსტომი ჩამოვიდოდა, თავს დასხმოდნენ ლევან დადიანს და საქორწინოდ მოსული მპყრობნი ერთიანად გაეფუჟათ. მაგრამ გიორგი მეფის თანამზრახველთა შორის გამცემი აღმოჩნდა. მან იმერთა და კახთა მეფეების განზრახვა ლევანს აცნობა. ლევან დადიანი ის კაცი არ იყო, ვინც მსაკერობას იოლად შეარჩენდა ვისმეს. სასწრაფოდ დაესხა თავს ხანისწყლის ხეობაში დაბანაკებულ ლევანს და თეიმურაზს. გიორგი ტყვეთ ჩავარდა. თეიმურაზმა გაქცევით უშველა თავს. მათი ლაშქარი კი პირწმინდად გაწყვიტა ლევან დადიანმა. ბრძოლა უკვე დამთავრებული იყო, როცა როსტომ მეფემ კაკას ხიდს მიაღწია. გაიბრთა ქორწილი. იღუნდა ამერი და იმერი. მაგრამ არავის გახსენებია იქვე ჩახოცილი თანამომკენი, მათი სისხლით დაშხალი მიწა.

გლახა ჭრიამვილივით გამიგრძელდა. მაგრამ მკაფიოდ მინდოდა მეთქვა: ზღვა მასალა ეს მეცნიერებისათვისაც და მწერლობისათვისაც. განსაკუთრებით ისტორიული რომანის, პოემის, დრამის, მხატვრობისა და კინოსათვის. საოპერო მუსიკისათვისაც, თუ ვაგნერის თვალთ შევხედავთ მას.

გიორგი გაჩეჩილაძე:

მარაბდის ბრძოლის შემდეგ ქართველებმა პრინციპული მნიშვნელობის ბრძოლა მოიგეს ქსანთან. ამ ბრძოლაში ტყვედ ჩავარდა ცნობილი სპარსი სარდალი, შირვანის ბეგლარბეგი ყაზან-ხან ჩერქეზი. ტყვე ზურაბ ერისთავს და თეიმურაზს მიჰგვარეს. არც ერთმა არ გამოიჩინა პოლიტიკური და სამხედრო მტრის წინააღმდეგ პრინციპული დამოკიდებულება. მოტივი? თურმე, ქართველ მეფესაც და სარდალსაც თავის დროზე პურ-მარილი ჰქონიათ მიღებული შირვანის ბეგლარბეგისაგან. ყაზან-ხანს გაქცევის შესაძლებლობა მისცეს და მანაც მშვენივრად გამოიყენა ეს შესაძლებლობა.

მაგრამ რაზე მეტყველებს ქვეყნის პოლიტიკურ მესაჭეთა ეს თვისება? ვისი და რა მსხვერპლის საფასურად გაუთდა სუბიექტური ფუფუნების დასაცმაყოფილებელი ეს ექსტი?

ამაზე არავინ დაფიქრებულა. ამ ფსიქოლოგიურ ფენომენს მეტი დაკვირება სჭირდება, ვიდრე სჭირდება, რამეთუ საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის შემდეგ საფუძვლებზეც არაერთხელ განმეორებულა მსგავსი მაგალითები. მეტიც, ასეთმა ექსტმა თავისებური ინერციის სახე მიიღო. როცა როსტომთან დამარცხების შემდეგ, 1748 წ., თეიმურაზმა იმერთში გადახვეწა გადაწყვიტა, გზა გამარჯვებულ როსტომს სთხოვა. როსტომი თანაგრძნობითა და ნათესაური სიყვარულით მოეპყრო მას.

„თეიმურაზის ცხოვრებაში“ აკი წერს არჩილი:

„მხველის ნაშობმან მეფემან საქმე ჰქმნა ბედაურისა“.

რა არის ეს — ესთეტიკური უპასუხისმგებლობის გრძნობა თუ პოლიტიკური აზროვნებისა და გამჭრიახობის მოჩუღუნება?

ფაქტი ერთია, ესთეტიკური უპასუხისმგებლობის გრძნობა რამდენადაც ლამაზი და მომხიბლავია, როდესაც იგი ზნეობიდან გამომდინარეობს, იმდენად მახინჯი და შემზარავია, როდესაც ზნეობრივი განურჩევლობითა ნასაზრდოები.

აკაკი ბაქრაძე:

როგორც ვიცით, ქართული ტოპიკისა და ქართული ყოფის ამსახველი სცენების გვერდით, კასტელის დახატული აქვს მახინჯი სახეები, თავზარდამცემი, რაღაც ფანტასტიკური ელემენტის შემცველი. ძნელია მათი შინაარსის ამოცნობა. მაგრამ ხომ არ შეიძლება ვიკარაუდოთ, რომ მხატვრის ენით, სწორედ

სახარელი სახე





ზნეობრივი სიმახინჯის გამოვლინებებზე მიუ-
თითებდა კასტელი ამ სურათებით? მით უმე-
ტეს, რომ მომდევნო, მე-18 საუკუნეში საბა-
სულხან ორბელიანის კალმით, ქართული მწე-
როლობა ზნეობრივი სიმახინჯის აქტიურ კრი-
ტიკას დაიწყო. ალბათ, რაღაც უძლია
ამას წინ. თავად კასტელი გვიდასტურებს,
რომ მაშინ მოღვაწეობდნენ პოეტი სულხან
ავთანდილაშვილი, პოეტი ქალი ვომინიჯა ბე-
რიძე, მხატვარი ქალი როდია მიქელაძე. მა-
თი ნაღვაწი არაფერი შემოგვრჩა და არც მათი
არსებობა გვეცოდინებოდა, კასტელი რომ
არა. მაგრამ ისტორიას აქვს მადლიერების
გაძნობა და ისინი უკვლოდ არ დაუკარგა
საქართველოს. ვინ უწყის, რაზე წერდნენ
ისინი, რა აწუხებდათ. მათი ნაშრომი რომ
დარჩენილიყო, იქნებ უფრო იოლად გავგვეო
კასტელის მახინჯი სახეების აზრი. ასეა თუ
ისე, მაინც საინტერესო სამუშაოდ მეჩვენე-
ბა კასტელის გონჯი სახეებისა და ს.-ს. ორ-
ბელიანის „სიბრძნე სიცრუისას“ შედარებითა
შესწავლა.

გიორგი გაჩეჩილაძე:

კასტელის ეს სურათები ძვირფასი ცნობაა
მხატვრული გროტესკის ტრადიციისადმი სა-
ქართველოში გავრცელებული ინტერესის გასა-
თვალისწინებლად. ამ პერიოდის ლიტერატ-
ურისა და ხელოვნების ეს თავისებურება გრა-
ნდიოზულ გაგრძელებას იძენს მე-18 საუკ-
უნის მიწურულსა და მე-19 საუკუნის დასაწყ-
ისის რომანტიზმში.

როსტომ მეფე



რად ღირს, ამ თვალსაზრისით, კასტელის
გოიას ცნობილი „კაპრიზოსი“ და „სახეების“
სახეები“, ისევე როგორც ტიეპოლოსა და კა-
როს გროტესკული ტილოები. აქედან ერთი
ნაბიჯი რჩება ლიტერატურასა და ხელოვნე-
ბაში ფანტასტიკისა და წარმოსახვის ესთეტი-
კური პრინციპების გაშლამდე. ეს ის პრინ-
ციპი გახლავთ, რომელსაც დასავლურ კულ-
ტურაში ომი გამოუცხადა მე-18 საუკუნის
რეალიზმმა. რაც შეეხება ქართულ კულტურ-
ას, უნდა გვახსოვდეს, რომ არჩილის ბრძოლა
„სპარსთა ნაჰორის“ წინააღმდეგ, არსებითად
იმავე სახის ბრძოლა იყო ფანტასტიკის, გა-
მონაგონისა და წარმოსახვის წინააღმდეგ ლი-
ტერატურასა და ხელოვნებაში. როგორც ცნო-
ბილია, ეს ბრძოლა თავის დასრულებულ
სახეს გურამიშვილის „მართლის თქმის“ პრი-
ნციპში იღებს.

მაგრამ ეს ცალკე და საგანგებო მსჯელო-
ბის საგანია. ჩვენთვის, ამჯერად, მნიშვნელო-
ვანია ის გარემოება, რომ კასტელის „პრი-
მიტიული და საზარელი სახეების“ ჩანახატე-
ბი და მათზე გაკეთებული მინაწერები აღად-
გენენ ქართული და ევროპული კულტურის
მნიშვნელოვან ეპიზოდს.

არც ის უნდა დაგავიწყდეს, რომ კასტელ-
ის „პრიმიტიული და საზარელი სახეების“
სერია საქართველოში შეიქმნა. ეს კი იმის მა-
უწყებელია, რომ კასტელი საქართველოში
და ქართველ ხალხში ხედავდა არა მხოლოდ
სილამაზისა და მშვენიერების დღესასწაულს.
მის ფიზიკლ თვალთმაზერას არც „პრიმიტი-
ული და საზარელი სახეების“ გაელვება გა-
მობარეია.

ეს არ არის მისაჩქაბალი და უმნიშვნელო
გარემოება.

არანაკლებ საყურადღებო უნდა იყოს ჩვე-
ნთვის „პრიმიტიული და საზარელი სახეები-
სადმი“ კასტელის ინტერესის ამოსავალი
კონცეფცია. და მართლაც, რა იყო ის მასტი-
მულირებელი საწყისი, რამაც კასტელი აღა-
მიანთა ცხოველური სახეების ხატვის იდეამ-
დე მიიყვანა? იყო ეს შემთხვევითი ფაქტი
ან შემოქმედებითი კაპრიზის გამოხატულება
თუ ამ ეპოქის მხატვრული სტილისტიკისა და
კულტურის საერთო ტენდენციებთან კოორ-
დინირებული ძიების ნაყოფი?

აი კითხვები, რომლებსაც კასტელის „საზა-
რელი და პრიმიტიული სახეების“ სურათე-
ბის სერია აყენებს ჩვენს წინაშე.



ბიძინა (პატრის მსახური გურიაში)

ეს მომენტი მით უფრო საგულისხმოა, როცა მათ შესახებ, ყოველ შემთხვევაში ზოგიერთი მათგანის შესახებ, ინფორმაციას თავად კასტელი გვაუწყებს.

ავილოთ, მაგალითად, თვალისაკა გიმეტისას „ოჯახური პორტრეტი“ (270). მის მინაწერებში ვკითხულობთ, რომ თვალისაკას „ცოლ შვილის ფიზიონომია ბროლიას მსგავსია“ (გვ. 137).

პატილა მარკველიას (272) შესახებ კი კასტელი გვაუწყებს, რომ „მისი ფიზიონომია, მისი ცხვირი ფრინველის მსგავსია. შუბლს ზემოთ მოჩანს განცხრომილი ფრთოსანი მამლის სახე“ (გვ. 137).

რაც შეეხება ბიძინას (273), რომლის გვარი აღნიშნული არ არის, მინაწერში ვკითხულობთ: „მისი სახე ძალიან ემსგავსებოდა დათვისას და ჩვეუბითაც ნაკლებ განსხვავდებოდა მისგან“ (გვ. 137).

ეს მინაწერი ვახლავთ კასტელის არა მხოლოდ გულახდილობის გამოხატულება. უფრო საყურადღებო და მნიშვნელოვანი აქ არის არასიმბოლური და უზნეო ადამიანებისადმი კასტელის, როგორც მხატვრის, დამოკიდებულების სტილისტიკა და ამ სტილისტიკის ამოსავალი კონცეფცია.

აკაკი ბაქრაძე:

საზარელი სახეების ამოხსნის პრობლემა უფრო რთულად მიმაჩნია. ვიტყვი რატომ.

პირველი: კასტელი ჭერ ბერი იყო და მერე მხატვარი. როგორც სასულიერო პირს, არ შეეძლო ადამიანი, რომელიც სახედ ღმრთისად არის შექმნილი, უბრალოდ, ღრმა მიზეზის თვინიერ, ცხოველისათვის შეედარებინა.

მეორე: კასტელის დახატული აქვს ისეთი საზარელი სახეებიც (293, 295, 296, 298), რომელთაც ცხოველებთან ანალოგიას ვერ მოუძებნა.

მესამე: რას ნიშნავს კასტელის სურათები „ადამიანის სახის მსგავსი ზღვის უცნაური ცხოველი“ (500), „სპილოს მსგავსი ფესვები“ (502), „ადამიანის სახის მსგავსი ბროწეული“ (503) და ა. შ.? უბრალოდ თუ შევხედავდით ამას შეიძლებოდა გვეთქვა, რომ კასტელის, როგორც ცნობისმოყვარე ადამიანს, ანტირესებდა ყველაფერი — ჩვეულებრივიც და უცნაურიც. მაგრამ მთლად ასე არ უნდა იყოს.

მეოთხე: ეს უცნაური ფიგურები ზოგჯერ ცხადად რალაციის სიმბოლოა. მაგალითად, სურათზე „კონსტანტინეპოლის პატრიარქი“ (371). პატრიარქის ფეხებთან ჩაცუტქულია რალაც მაიმუნის მსგავსი არსება. ანდა სურათი „ოსმალეთის დიდი მუფტი“ (393). ასევე უცნაური არსებაა დახატული მუფტის ფეხებთან. მას ზელში თოკი უჭირავს, რომელიც მუფტს კისერზე აქვს გამობმული.

მეხუთე: კასტელი სიმბოლოებითაც რომ აზროვნებს, ეს უეჭველია. საბუთად გამოდგება სურათი „სარწმუნოების სიმბოლო არწივის ანთებული გულით“ (403). მეორე ნახატიც შეიძლება გავიხსენოთ — „სიმბოლოურად მაჰმადიან ურჩხულს თავს უჩიჩქავს ქრისტიანი“ (406), მაგრამ ქრისტიანიც წელს ქვეით გველის ტანით არის დახატული.

ყველაფერი ეს იმას მეტყველებს რომ საზარელი სახეების შინაარსს მაშინ ამოვიცნობთ, ცოტა თუ ბევრად მკაფიოდ, როცა დავადგენთ — სარგებლობდა თუ არა კასტელი მე-17 საუკუნის ევროპულ მხატვრობაში გავრცელებული სიმბოლოებით; თუ სარგებლობდა, რა კავშირია იმ სიმბოლოებსა და საზარელ სახეებს შორის; იყენებდნენ თუ არა, პრობაგანდა ფიდეს მიერ სხვა ქვეყნებში გავზავნილი აგენტებიც მხატვრობას ისეთსავე საშუალებად, როგორადაც კასტელი: თუ იყენებდნენ, რა მსგავსება-განსხვავებაა კასტელისა და მათ ნახატებს შორის. მაშინ შევითვალთ, რას ამბობენ ისინი ქართულ სინამდვილეზე.

სამუშაო დიდია, მაგრამ მეტად საინტერესო.

გიორგი გაჩეჩილაძე

კასტელის მიერ შესრულებულ ქართველთა მხოლოდ ჩაცმულობას რომ დააკვირდეს კაცი, იმ დროის პოლიტიკური და იდეოლოგიური ბრძოლის ანაბეჭდი შეიძლება ამოიკითხოს მასში. აქ ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობენ ან ერთმანეთს უპირისპირდებიან საკუთრივ ქართული, სპარსული, ოსმალური და ევროპული ტანსაცმელი. რა იყო ეს მოდა? მაგრამ მოდა ხომ საზოგადოებისა და ადამიანთა გემოვნებისა და ღირებულებრივი ორიენტაციის ნიშანია?

ახლა ავიღოთ სხვა მაგალითი. კასტელი გვიხატავს ქართული ლხინის სურათებს საქართველოს მეფის კარზე. განა ჩვენთვის უმნიშვნელოა ამ სურათებზე შემორჩენილი სამეფო ტახტისა და ავეჯის ფორმები? სადაურია და რომელ კულტურულ წრესა და სტილს განეკუთვნებიან ისინი, ეს სერიოზული საკითხია.

იმვე ლხინის დროს ქართველები მაგიდას უსხედნენ, მაგრამ სულხან ავეთანდილაშვილი და ვომინიჯა ბერიძე რომ სპარსულად არიან ფეხმორთხმულნი და ისე წერენ?

ჩვენ ხომ არცერთი სტრიქონი არ შემოგვრჩენია მათი, მაგრამ მათივე პორტრეტებს მიხედვით განა არ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ისინი ქართულ კულტურაში უფრო აღმოსავლური კულტურული წრის მიმდევრები არიან?

მაგრამ მაგიდაზე ხელდაყრდნობილი, ფუნჯიანი მხატვარი როდია მიქელაძე და უცნობი მხატვარი ქალი, ასევე ფუნჯით, და რაც მთავარია, პლენერზე (ხომ სასწაული იქნება, აღმოჩნდეს მე-17 საუკუნის ქართული პეიზაჟის ფერწერული ნიმუში) — ეს წმინდა ევროპული სკოლის გზაა.

აკაკი ბაქრაძე:

როგორია ეს გზა, ამის მტკიცე პასუხს იმის შერე მივიღებთ, როცა გამოწვლილივით შევისწავლით — რა კავშირი არსებობს მე-17 საუკუნის ქართულ კულტურასა და ევროპულ ბაროკოს შორის. გარდა თქვენი ნარკვევისა, ჩვენს ლიტერატურისმცოდნეობას ფართოდ არ უმსჯელია, არ უკვლევია — როგორ დგას მე-17 საუკუნის ქართულ მწერლობაში (სამწუხაროდ, ხელოვნების სხვა დარ-

გებში — მხატვრობა, არქიტექტურა, თეატრი — უფრო შწირი მასალა გვაქვს, ვიდრე მისიანი ბაროკოული კონცეფცია, პიროვნების შეზღუდულობა და არათვისუფლება, ამ არათვისუფლების შეგნება ადამიანის მიერ, როგორც აუცილებლობისა. ანდა, ბაროკოს ლიტერატურული ესთეტიკის თვისებურებანი — აგების კონტრასტულობა, ცნებათა რელიატივიზმი, გართულებული მეტაფორულობა, ფანტაზიისა და რაციონალიზმის ორგანული შერწყმა, სტილის „სიბნელე“ და, ამავე დროს, ლტოლვა რელიგიური სახეებისაკენ... სანამ ეს საკითხები მკაფიოდ არ შეისწავლება, ძნელი იქნება მე-17 საუკუნის ქართული კულტურის ხასიათის განსაზღვრა. იმედო უნდა ვიქონიოთ, რომ თანდათანობით ყველაფერი მოწესრიგდება.

ოღონდ, ერთი სინანული უნდა გამოვთქვა. ბევრი აქტუალური პრობლემის შესწავლას ერთბაშად ვიწყებთ. მეტი აქტიურობაც არის საჭირო და მეტი გაბედულებაც. ერთხელ შემუშავებულ შეხედულებებს უფრო თამამად უნდა ვარღვევდეთ, ცხადია, როცა ამის საფუძველი გვაქვს.

გიორგი გაჩეჩილაძე:

როგორც ვხედავთ, კასტელის ცნობები და ალბომი საქართველოს შესახებ უამრავ კითხვას სვამს ამ ეპოქის ქართული კულტურისა და ისტორიის საკითხებით დაინტერესებულ მკვლევართა წინაშე.

აკაკი ბაქრაძე:

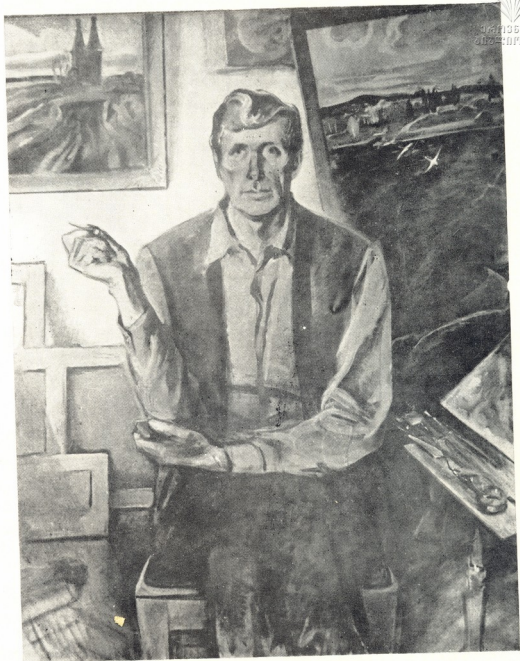
შეკარა: დონ ქრისტეფორო დე კასტელის ალბომს არაერთგზის იმუბრუნდება ქართული მწერლობა და მეცნიერება. იგი ბევრს საყურადღებო ნაწარმოების წყარო გახდება. ამიტომ ვალდებული ვართ უღრმესი მადლობა მოვახსენოთ ბეჟან გიორგაძეს, ვინც ქართულად ამბეჭყველა კასტელის ალბომი. კიდევ ერთხელ მოწიწებით დავუხაროთ თავი კათოლიკე ბერს მიქელ თამარაშვილს, რომელიც მარტომმარტო შრომობდა ამ ძვირფას მასალების მოსაპოვებლად და საქართველოში ჩამოსატანად.



მ. ახაველი

მ. ახაველი







სეკტემბერი
ზამთრის
ქუჩაში
ხევსურეთი
ნატარშობა







1940年
10月10日

განათლებლობის
მინისტროს
გამართავი



რადი ასაევის მხატვრული სამყარო

მუ არ ჩავთვლით წლებს, რომლებიც რადი ასაევმა უმადლესი სამხატვრო სასწავლებლის კედლებში გაატარა, ახალგაზრდა ფერმწერლის ღრმა ინტერესი მხოლოდ ათ წელს მიითვლის, — ტრაგიკულმა შემთხვევამ მოულოდნელად გამოაყოლო იგი ოს მხატვართა ნიჭიერ კოლექტივს. რადი ასაევის გზა კი ხელოვნების დიდ სამყაროში სწრაფად ფართოვდებოდა, იხვეწებოდა ოსტატობა, ძლიერდებოდა საკუთარი სახის პოვნის სურვილი. ახალგაზრდა მხატვარი რომ მყარ პროფესიონალად ჩამოყალიბდა ლენინგრადის ი. რეპინის სახელობის ფერწერის, ქანდაკებისა და ხელოვნობების ინსტიტუტის კედლებშივე, ამას ცხადყოფდა მისი სადიპლომონამუშევარი „ცამეტი კომუნარის დახვრეტა“, რომელიც, სხვა ნაწარმოებებთან ერთად, თბილისის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში იყო წარმოდგენილი.

ამ გამოფენამ გავაცნო რადი ასაევის უნარულად და სიუჟეტურ-თემატურად მრავალფეროვანი შემოქმედება: ისტორია და თანამედროვეობა, პორტრეტი, პეიზაჟი. ნატურმორტი — შეიძლება ითქვას, ფერმწერალი ყველა ამ სფეროში თანაბრად ძლიერია და მხატვრული გამომსახველობის გარკვეულ სიმაღლეებს აღწევს. ნაზი ლირიზმითა და პოეტურობით შთაბეჭდილია ლენინგრადის

შემოგარენის პეიზაჟები, კომპოზიციურ ალღოს ავლენს მრავალფეროვანი სურათების შეთხზვისას, ფაქიზ გემოვნებას — ნატურმორტების პლასტიკურ-ფერადოვან გადაწყვეტაში, ხოლო რადი ასაევისეული პორტრეტები ამ ენარში ნაცადი და დახელოვნებული მხატვრის ქმნილებებია. ეს ნაწარმოებები მოწმობენ მათი ავტორის არა მხოლოდ მაღალ პროფესიულ შესაძლებლობებს, ნახატის, ფერწერული ტექნიკის თავისუფალ ფლობას, არამედ ინდივიდუალური, კონკრეტული ხასიათების დამაჩერებლად ხორც-შესხმის უნარსაც.

დასრულებულ სურათებთან ერთად გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ეტიუდებიც, ესკიზები უშობლიური ოსეთის ცხოვრებიდან, მოგზაურობის ჩანახატები — მათ შორის ქართულ თემებზე. ბევრ ნამუშევარში, რომლებიც წინასწარ მოსამზადებელ მასალას წარმოადგენდნენ მომავალი სურათებისათვის, ჩანს ახალგაზრდა ფერმწერლის შემოქმედებითი გზა თავისი ხალხის ცხოვრებისადმი, მისი ისტორიისა და თანამედროვეობისადმი. განუხორციელებელი დარჩა მრავალი ჩანაფიქრი, გაუფლელი — მომავლის დიდი გზა, რომელიც უთუოდ ბევრ მაღალმხატვრულ ქმნილებას შემატებდა საბჭოთა სახვით ხელოვნებას.

კოწახაძე

როგორი სახე აქვს გამონაგონს?

რომან ბელოუსოვი

საშტაბში სიღრმიდან ჩვენამდე მოვიდა დიდი პოეტების — ჰომეროსისა და საფოს, კალიდასას და ციუი იუანის, რუსთაველისა და ლეგლენდის ხმები. ჩვენ ვიცით მათი სახელები, მაგრამ არ ვიცით, როგორ გამოიყურებოდნენ ისინი.

ბიუსტი უსინათლო ბერკაცისა, რომელიც, როგორც მიჩნეულია, ბერძენ პოეტს გამოხატავს, ჩვენს წელთაღრიცხვამდე II საუკუნეს ეკუთვნის, მაგრამ უძველესად არა ვართ დარწმუნებული, ჰომეროსია იგი თუ არა. ასევე საეპოკა საფოს მოზაიკური პორტრეტაც, რომელიც ჰომეროსის ერთ-ერთ ფრესკაზე აღმოაჩინეს. საესეებით შესაძლებელია, რომ ქალი, რომელსაც ერთ ხელში ანტიკური სტილოსი უჭირავს, მეორეში კი ცვილის ფირფიტები (ძველად მათზე წერდნენ) — სულაც არ იყოს კუნძულ ლესბოსის მკვიდრი, ტბილზმორი მსახური მუზეუმისა, შესაძლოა, იგი იმ ეპოქის რომელიმე დიდგვაროვანი მანდილოსანი გახლდეთ.

მაგრამ როგორ გამოიყურებოდა ის, ვინც შთამომავალთ „ვინმე რუსთველ მესხ მელექსელ“ გამოეცხადა? არც ეს ვიცით. ჩვენამდე არ მოუღწევია არც კალიდასას, არც ციუი იუანის სახეებს და არც ლეგლენდისას — ამ

„ღვთაებრივი და ადამიანური“ სიმართლის მაძიებლისას.

ჩვენთვის გამოცანად რჩება ხატება ბაიანისა — „იგორის ლაშქრობის ამბის“ შესაძლებელი შემოქმედისა და ტუროლდისა, რომელიც „სიმღერა როლანდზე“ შემქმნელად ივარაუდება.

ამ მაგალითებთან ერთად შეგვიძლია არცთუ ცოტა პირდაპირ საწინააღმდეგო შემთხვევებიც მოვიტანოთ, როცა არანამდვილი ლიტერატურული პიროვნება, რომელიც არასდროს არსებულა, „ხორცშესხმული“ გვევლინება პორტრეტზე ან გრაეურაზე, რათა მის რეალურ არსებობაში რწმენა გავვიძეაროს.

ყველაზე ხშირად „ნამდვილი“ პიროვნების პორტრეტის დაბადება დაკავშირებულია ლიტერატურულ მისტიფიკაციასთან.

გიაბობთ ზოგიერთ ასეთ შემთხვევას, დავიწყებ ამ თვალსაზრისით კლასიკური მაგალითიდან — თუ როგორ შეიქმნა სახელგანთქმული კლარა ბასშლის პორტრეტი.

„მერიმის გარდასახვა“

1825 წელს პარიზში შეიქმნა პიესების კრებული სათაურით „კლარა გასულის თეატრა“.

ასეთი გვარის ავტორს თეატრალეები არ იცნობდნენ. არც იყო გასაკვირი — კლარა ვასული ხომ, როგორც კრებულის წინასიტყვაობაში ეწერა, ესპანელი მანდილოსანი იყო და მის შემოქმედებას პარიზელები პირველად უნდა გასცნობოდნენ.

იმავე წინასიტყვაობაში პიესების ფრანგულად მთარგმნელ ყოზეფ ლ'ესტრანჟს კლარა ვასულის ბიოგრაფიის ზოგიერთი ცნობაც მოჰყავდა.

სხვათა შორის, იგი წერდა:

„კლარა ვასული მე პირველად ვნახე გობრალტარში, სადაც იგი იდგა შვეიცარიის პოლკ ვატვილის გარნიზონში. მაშინ (1813 წელს) ის თითხმეტი წლისა იყო. ბიძამისმა, ლიცენციატმა ჰილ ვარგას დე კასტანიედამ, ანდალუზიის გერილის (პარტიზანული ომის სახელწოდება ესპანეთსა და ლათინური ამერიკის ქვეყნებში) წინამძღოლმა, რომელიც ცოცხა ხნის წინათ ჩამოახრჩვეს ფრანგებმა, დონია კლარა დაეტოვა სამეურვეოდ მღვდელს მამა როკე მედრანოს, მის ნათესაჲს, გრანდის სამაჯაროს ინკვიზიტორს“.

შემდეგ ყოზეფ ლ'ესტრანჟი იუწყებოდა სხვა ფაქტებს ესპანელი დრამატურგის უჩვეულო ბიოგრაფიიდან: მან დიდი ტანჯვა და ვაება გადაიტანა, მონასტერში იყო ჩამწყვდეული, გაიქცა იქიდან, სცენის მსახური-კომედიანტი გახდა, მალე კი დაიწყო ძალის მოხინჯვა დრამატურგიაში. შემდეგ, თავის ვადასარჩენად, ინგლისში გაემგზავრა. სწორედ აქ შეხვდა ის ყოზეფ ლ'ესტრანჟს. მისი თქმით, კლარა ვასულის თხზულების სრული კრებული უფრო ადრე ორ ტომად გამოქვეყნდა კადისში.

„თარგმანი, რომელსაც ახლა ვთავაზობთ, იუწყებოდა წინასიტყვაობის ავტორი, — შესრულებულია დონია კლარას თვალწინ, ინგლისში და იგი ზუსტად შეიძლება ჩაითვალოს“.

საფრანგეთში მანამდე უცნობი პიესების მკითხველს შეეძლო გასცნობოდა მათი ავტორის სახესაც — გამოცემას ამშვენებდა ესპანელი კომედიანტი ქალის პორტრეტი.

მაგრამ მალე პარიზში გავრცელდა ხმა, რომ დონია კლარას პიესები სხვა არაფერია, თუ არა ჰკვიანური და ზუსტი ლიტერატურული მისტიფიკაცია. თვით კლარა ვასული —

ისევე, როგორც მთარგმნელის სახელიც — ფსევდონიმია, რომელსაც ეფარება ახალგაზრდა ლიტერატორი პროსპერ მერიმე..

კი, მაგრამ პორტრეტი? — იკითხავთ თქვენ: „კლარა ვასულის თეატრის“ პირველ გამოცემაში საიდან გაჩნდა ეს სახე? და თუ ესპანელი კომედიანტი ქალი გამოგონილი პიროვნებაა, ვინაა გამოსახული პორტრეტზე?

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად მოგვიხდება მივებრუნდეთ იმ დროს. როცა მერიმე ჯერ მხოლოდ მუშაობდა პიესებზე, რომლებიც მერე „კლარა ვასულის“ ფსევდონიმით გამოსცა.

ეს იყო 1825 წლის გაზაფხულზე. აპრილის ერთ დღეს დამწყები ლიტერატორი პროსპერ მერიმე ავიდა თავისი მეგობარი მხატვრის ეტიენ დელეკლიუზის სტუდიაში, ეს სტუდია გამართული იყო ქერქვეშ სახლისა, რომელიც პარიზის ცენტრში, ნიოვ დე პტი — შანისა და შაბანეს კუთხეში იდგა. ისინი რამდენიმე წლის წინათ გაეცვენ ერთმანეთს სორბონის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე სწავლის დროს. მას აქეთ, მიუხედავად ასაკობრივი სხვაობისა, მეგობრობდნენ.

იმ დღით ე. დელეკლიუზს უნდა დაეწყო თავისი მეგობრის პორტრეტი. მაგრამ მას, ვინც იმ მომენტში მხატვრის სტუდიაში აღმოჩნდებოდა, მოეჩვენებოდა, რომ მეგობრები რალანკაირ ვაუგებარ მასკარადს იწყებდნენ. პ. მერიმემ ესპანელი ქალის კაბა ჩაიცვა, მანტილია მოისხა, ყელსაბამები დაიკიდა და მხატვარმა მხოლოდ ამის შემდეგ დაიწყო პორტრეტის ხატვა.

ასე დაიბადა არც როდის არსებული ესპანელი კლარა ვასულის გამოსახულება. „ეს მკირე სიკრუე, — ჩაწერა თავის დღიურში დელეკლიუზმა, — ჩვენ საკმაოდ კარგად გამოგვივიდა და ახლა კლარა ვასულის პიროვნებამ შეიძინა რეალობა, რასაც კიდევ უფრო დამაჯერებელს გახდის შენიშვნები წინასიტყვაობაში, რომელშიც საუბარი იქნება დონია კლარას ცხოვრებაზე“.

დრამატურგის ჩანაფიქრით, ნაყალბე პორტრეტს „კლარა ვასულის თეატრის“ პირველი გამოცემის მთელი ტირაჟი უნდა დაემშვენებინა. მაგრამ ამის განხორციელება მან ვერ

შესკო — პორტრეტი მხოლოდ ძალზე ცოტა ეგზემპლარზე იყო გამოსახული.

მაგრამ რათა ყოველთვის დაემტკიცებინა, რომ ესპანელი კომედიანტი ქალის პორტრეტი მისტიფიკაცია და მასზე გამოსახულია თვითონ ქალურად ჩაცმული პ. მერიმე, მხატვარმა ეშმაკობა იხმარა. მან ორი სურათი დახატა: ერთი — ჩვეულებრივად ჩაცმული მერიმეს პორტრეტი და მეორე — მისი პორტრეტი ესპანელი ქალის სამოსით. საკმარისი იყო კლარა გასულის გამოსახულების გვერდით მერიმეს პორტრეტი დაგედოთ, რომ მათი სახეების ნაკეთების ზუსტი თანხვედრილობა აშკარა ხდებოდა.

იმავე ეშმაკმა მერიმემ კიდევ ერთი „რეალური“ პიროვნება მოიგონა. 1827 წელს მწერალმა გამოსცა წიგნი „გუზლა“ — კრებული კლიკიური სიმღერებისა, რომლებიც ჩაიწერა გუსლარ იაკინთე მაგლანოვიჩისაგან, მას კი პირველად 1816 წელს მოუსმინა ზადრაში, ხოლო ერთი წლის შემდეგ თვით „დაღმაცეილი ბარდის“ სახლში. მოხუცი მეზარბიეთე არა მხოლოდ მღეროდა სიმღერებს, თვითვეც თხზავდა მათ. მერიმემ მკითხველებს მოუ-

თხრო გუსლარის ფათერაკებით აღსავსე ბიოგრაფია, აღწერა მისი საცხოვრებელი წესი, ალნიშნა მაგლანოვიჩი წერა-კითხვის უცოდინარია და, ხანდაზმულობის მიუხედავად, ადგილზე ვერ ძლებს, სულ მოგზაურობსო.

სიმღერების კრებული იხსნებოდა გუსლარის ლითოგრაფირებული პორტრეტით, რასაც უნდა გაეჭარვებინა ყოველგვარი ეჭვი, თითქოს ეს პიროვნება თვითონ პროსპერ მერიმეს მოეგონებინოს.

უნდა ავლნიშნოთ, რომ მაგლანოვიჩის მინც ჰყავდა რეალური პროტოტიპი — სახალხო პოეტი — გუსლარი ფილიპ ვინიჩი.

მსგავსი კუროზები ჩვენს ლიტერატურაშიც შეიძლება მოიძებნოს. გავიხსენოთ, თუნდაც, პორტრეტი კ. ა. ხაბაროვისა — რუსი ლიტერატორისა. ეს ამბავი გასული საუკუნის დასაწყისიდან იღებდა სათავეს.

„ნაყოფი ხანგრძლივ მოსაზრებათა“

მოხეტიალე წიგნის გამყიდველი ევგენი ტრეტისკი ზაზრობიდან ბრუნდებოდა, როცა შეხვდა ვინმე კ. ა. ხაბაროვს, ასევე წიგნით მოვაჭრეს — მას საკუთარი ბუკინისტური კიოსკი ჰქონდა. იმ დღიდან მათ შორის მეგობრობა გაიბა. და როცა 1803 წელს ხაბაროვი მოულოდნელად გარდაიცვალა, თავის მეგობარს ანდერძად დაუბარა, რომ ოცდახუთი წლის შემდეგ გამოეცა მისი ხელნაწერი „ნაყოფი ხანგრძლივ მოსაზრებათა“, — „მის ლიტერატურულ შთავგონებათა ერთადერთი პირმო“.

ევგენი ტრეტისკი მეგობრული მოვალეობის ერთგული დარჩა. ზუსტად მეოთხედი საუკუნის შემდეგ მან გამოსცა წიგნი „გადამდგარი კორექტორი“ კ. ა. ხაბაროვისა. წიგნს ერქვა „ხელნაწერი განსვენებული კლემენტ აკიმის ძე ხაბაროვისა, რომელიც შეიცავს მოსაზრებებს რუსულ ანბანზე და მის ბიოგრაფიას, მის მიერვე დაწერილს, ამ ღირსშესანიშნავი პიროვნების პორტრეტისა და ხელწერის ფოტოპირების დართვით...“

მართლაც, წიგნში დაბეჭდილი იყო პორტრეტი, „ძვალზე დახატული“ მხატვარ ნიკოლოზ სერგეის ძე გრებენკინის მიერ, მაგრამ ეს გამოსახულება როგორღაც არ ესადაგებოდა საბრალო ბუკინისტის გარეგნობას, ეს უფრო ბაირონული გმირის პორტრეტი იყო. თანაც, მისი მსგელობები რუსული ანბანის სრულყოფაზე ძალზე გაბედული გახლდათ და

ფ. დელეკლიუზი

კლარა გასულის პორტრეტი



უეკველად ფრად ფართო განათლების ადამიანს ეკუთვნოდა.

მხოლოდ მრავალი წლის შემდეგ მოხერხდა ამ წიგნის ავტორის ნამდვილი გვარის დადგენა. „მოხეტიალე გამომცემლის“ ევგენი ტრეტისკისა და „გადამდგარი კორექტორის“ კლემენტ აკიმის ძე ხაბაროვის ფსევდონიმებს ამოფარებია პავლე ლუკიანის ძე იაკოვლევი — მწერალი და მხატვარი, რომელიც ჟურნალ „ბლაგონამერენნიში“ თანამშრომლობდა, — ა. პუშკინის კარგი ნაცნობი და მისი ლიცეუმელი მეგობრის მ. ლ. იაკოვლევის ძმა.

მაგრამ ვანა არ არსებობდა სახელგანთქმული კოზმა პრუტკოვის პორტრეტები, რომლებსაც ამ პიროვნების რეალური არსებობა უნდა დაედგინებინა?

მსინჯავი პალატის დირექტორმა, სახელმწიფო მრჩეველმა, რუსეთის ორდენების კავალერმა, თავის თავზე შეყვარებულმა და ამპარტავანმა პიტიკოსმა თავისი „ფიქრთა ნაყოფით“ დიდი პოპულარობა მოიხვეჭა სამი ლიტერატორის — ძმების ემმჩუეენიკოვებისა და ა. კ. ტოლსტოის მიერ მოგონილი ეს ფსევდონიმი — კოზმა პრუტკოვი-სოციალური ტიპის ნიშნებით აღიბეჭდა, ბევრისთვის იგი რეალურ პიროვნებად იქცა. და როცა 1913 წლის 13 იანვარს აღინიშნებოდა მისი გარდაცვალებიდან ორმოცდაათი წლისთავი, პეტერბურგელი მხატვრებისა და არტისტების კლუბში ყველა გამომსვლელი ლაპარაკობდა კოზმა პრუტკოვზე, როგორც ოდესღაც ნამდვილად არსებულ რეალურ ადამიანზე.

იმავ დღეებში მინიატურების თეატრ „მრუდე სარკის“ სცენაზე კოზმა პრუტკოვის როლში გამოვიდა მსახიობი გ. ფენინი, მსინჯავი პალატის დირექტორის ბიუსტაც კი შეიქმნა.

თითქმის კოზმა პრუტკოვსავე „სახელგანთქმული“ იყო გასულ საუკუნეში გერმანელი დიტიატინიკი. ცნობილი მსახიობის, მთხრობელისა და ლიტერატორის ი. ფ. გორბუნოვის მიერ შექმნილი ეს სახე, რომელიც განასახიერებდა გონებრივ სიჩლუნგეს, ფარისევლობასა და მედიდურობას, რამდენიმე პორტრეტით იყო ცნობილი. ერთ მათგანზე — მხატვარ ნ. პანოვის ოფორტზე — თვით ამ სახის შემქმნელი ი. ფ. გორბუნოვის ნაკვთები შეიცნობოდა.

სახელგანთქმული ლაქლაქასა და ყეყეჩის სხვა გამოსახულებები ეკუთვნოდათ რუს მხატვრებს პ. სოკოლოვსა და ა. რაიბუშკინს, ავ-



6. კლემენტის ოსიანი, გრავეურა

რეთვე უცნობ მხატვარს. ეს უკანასკნელი პორტრეტი, შესრულების თვალსაზრისით ყველაზე საინტერესო, გრავერებულია მხატვარ ვ. მატეს მიერ.

ჩვენს დროში მთელ მსოფლიოში გახდა ცნობილი კიდევ ერთი გენერლის სახელი, სწორედ სახელი და არა თვითონ ის, რამეთუ საფრანგეთ-პრუსიის ომის გენერალმა შარლდენი-სორტ ბურბაკმა თუ რთიმე დაიგდო სახელი, უფრო დამარცხებით, ვიდრე გამარჯვებით. და გვარი ბურბაკი, შესაძლოა, სამუდამოდ წაშლილიყო ადამიანთა მეხსიერებიდან, ქალაქ ნანსის უნივერსიტეტი — ნანსში კი, ეშმაკმა იცის რად და რანარად, ძეგლი აქვს დადგმული მარცხიან მხედართმთავარს — საფრანგეთის ერთ-ერთი მათემატიკური ცენტრი რომ არ გამხდარიყო და მას სახელი არ გაეთქვა, როგორც სამშობლოს მათემატიკოსის, „ტოპოლოგიის გენერლის“ ნიკოლო ბურბაკისა (ვითომ ასეთი პიროვნება არსებობდა), რომლის შრომებიც არაერთხელ გამოსულა რუსულადაც. ეს შრომები საფრანგეთში უკვე ოცდაათი წელია გამოდის რეგულარულად, მაგრამ დიდხანს ვერაფერ ახერხებდა ამ სახელგანთქმული გამოკვლევების ავტორის ნახვას. ბურბაკი ლალი, მხიარული სა-

შუალელებით ახერხებდა თავისი კვლის და ფარვას. „მას არც მისამართი აქვს და არც ტელეფონი, — წერდნენ მასზე, — იგი ჩვენ წარმოგვიდგება როგორც სრული უხარციელობა“. „იქნებ, იგი არც არსებობს?“ — კითხულობდნენ ცნობისწადილიანნი.

დამეთანხმებით, რომ უჩინარი პიროვნების ნახატი პორტრეტის შექმნა ძნელი საქმე გახლავთ, ასე იყო თუ ისე ის, მართალია, შარყის ფორმით, მაგრამ მაინც შეიქმნა. როგორც გამოირკვა, ბურბაკი — კოლექტიური ფსევდონიმია. მათემატიკოსთა კორპორაციაში თავიდან შედიოდა ოთხი სტუდენტი, დღეს უკვე სახელმწიფოებრილი მეცნიერნი: ანდრე ვეილი, ჟან დიედონე, კლოდ შვევლი და ანრი კარტენი. დღეს, ზოგიერთების თვალსაზრისით, ბურბაკის სახელს ეფარება რაღაც მსგავსი საიდუმლო საზოგადოებისა, რომელიც რამდენიმე პიროვნებას აერთიანებს.

ასე მიიღო რეალური ნიშნები გამოგონილმა პიროვნებამ, ვითომ შეედური წარმოშობის მათემატიკოსმა, რომელიც სტუდენტურ ფო-

ლოლორში სალაღობო ანეგდოტების გზიდან ფიგურირებდა.

მისტიფიკაციის მავალითები, რომელთა შორის ნილი ლიტერატურული გმირები იქნდნენ „ნამდვილ“ სახეს, შეგვიძლია განვაგრძოთ.

ახალი კომპროსი?

ნ. კლემენსის აქ გამოქვეყნებულ გრავიურაზე გამოსახულია ოსიანი — კელტური ეზოსის ლეგენდარული გმირი, მამაცი მეომარი და შესანიშნავი პოეტი. ოლონდ, გრავიურაზე შოტლანდიელი ბარდი უკვე მიხრწნილ, პრმა ბერიკაცადაა გამოსახული.

გარდასულ დროთა მშვენიერებაზე კმუნვით აღსავსე პოეზია ოსიანისა უდიდესი წარმატებით სარგებლობდა XVIII საუკუნის შუახანებში. რატომ მაინცდამაინც მაშინ? იმიტომ, რომ მხოლოდ ამ საუკუნის მეორე ნახევარში გახდა მისი სახელი ცნობილი მთელ ევროპაში და მაშინვე პოპულარობა მოიპოვა.

ძველი პოეტის სახელი და კელტური ენიდან მისი თარგმანები ცნობილი გახდა ჭეიმს მაკ-



„კემპარიტი სახე“ — ნიკოლა ბურბაკი კოზმა პრეტკოვი

ა. მონიე

მუსიე პრიულომი



ფერსონის მეცადინეობით. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი ინგლისი, დიდი და პატარა, მშფოთვარებდა: აღმოჩენილია უცნობი ეროვნული პოეტი! ძალზე ჩქარა იგი „ახალ ჰომეროსად“ მონათლეს. არა მარტო სიტყვიერად, არამედ მატერიალურადაც წახალისებულმა მაკფერსონმა (ხელმოწერით შეგროვდა კაპიტალი ძველკელტური ეპოსის თარგმნისთვის) გამოაქვეყნა ოსიანის ახალი პოემები „ფინგალი“ და „ტემორა“ — ისინი იპოვნა ჩრდილოეთ შოტლანდიაში მოგზაურობის დროს. ჯემს მაკფერსონის სახელი მალე ევროპისთვის ცნობილი გახდა — ოსიანის პოემები მრავალ ქვეყანაში ითარგმნა, თუმცა, მაკფერსონის სახელს დიდ შემოქმედთა თანაურსკლავედში ადგილის დამკვიდრება არ ეწერა.

მალე ჯ. მაკფერსონი ამხილეს, როგორც მარჯვე მისტიფიკატორი. შეენიშნა, რომ ოსიანი იზიდავდა მრავალ მხატვარს, რომლებიც ქმნიდნენ მის პორტრეტებს, ასევე, მისი პოეზიის სიტყვებზე აგებულ სურათებს. ამასწინათ პარიზსა და ჰამბურგში გაიმართა გამოფენა „ოსიანი და 1800

წლის ახლობელი ხელოვნება“, რომელზეც 126 ნამუშევარი იყო წარმოდგენილი.

„მოსიე შოჯეზ პრიუდომი“

იმათ რიცხვში, ვინც მოგონილ „რეალურ პერსონაჟად“ იქცა, გემართებს მოვიხსენიოთ ქოზეფ პრიუდომიც.

მოსიე პრიუდომი — თვითმკაცოფილი, შეზღუდული ბურჟუა, რომლის სახელეც უხვამსი ენამახვილობის განზოგადებულ სიმბოლოდ იქცა. ის იყო ანრი მონიეს პიესების უცვლელი პერსონაჟი. განსხვავებით მისი შემოქმედებისაგან — ანრი მონიე, ბალზაკის თქმით, „მომხიბვლელი ხუმარა“ გახლდათ, მოსიე პრიუდომმა, პროფესიით სუფთა წერის მასწავლებელმა, სახელი გაითქვა ცინიკური და უგერგოლო ეპიგრამებით, აგრეთვე თავისი მემუარებით. ეს ხეპრე და პრეტენციოზული ტიპი გასული საუკუნის ფრანგ მწერალთა შორის პოპულარული იყო. მაგალითად, ბალზაკს უნდოდა დაეწერა კომედია „პრიუდომი — ორცოლიანი მამაკაცი“ ფლობერი, სიბრიყვისა და მეშინაობის დასახასიათებლად, არცთუ იშვიათად იყენებდა ქოზეფ პრიუდომის სახეს, მის ფრაზებსა და გამოთქმებს.

როგორ გამოიყურებოდა ეს პრიუდომი? მისი კარიკატურული სახე აღბეჭდა იმავე ანრი მონიემ ნახატების მთელ სერიაში. ამის მეოხებით, შეიძლება ითქვას, რომ არც არსებობს ფრანგი, ვინც ამ ლიტერატურული გმირის სახის ნამდვილობაში ეჭობდეს.

ქოზეფ პრიუდომის სწორფერია მეორე ტიპიც — რობერ მაკერი, პოპულარული მელოდრამის „ადრეს სასტუმროსა“ და კომედიის „რობერ მაკერის“ გმირი. თავხედი და ურცხვი თვალთმაქცი რობერ მაკერი, რომელიც მკვლელობაში გაწაფულია, გარკვეული დროის შემდეგ საქმოსნის ნიღბით გვევლინება. ესაა მომხვეჭი რაინდი, პოლიტიკური და სისხლის სამართლის დამნაშავე ავანტიურისტი.

დიდმა დომიემ შექმნა მთელი სერია კარიკატურებისა, რომლებშიც რობერ მაკერი იქცა ცინიკური ბურჟუაზიული საქმოსნობისა და ავანტიურიზმის განსახიერებად. დომიეს ნახატები ბალზაკის „ადამიანური კომედიის“ თავისებური გრაფიკული კომენტარებია.

„რობერ მაკერი, პრიუდომი — დიდი, ზოგჯერ გენიალურად ზუსტი კარიკატურებია“, — შენიშნა ა. გერცენმა.



მოქანდაკე ბიძინა აკალიშვილი

ზაზა სხირტლაძე

ძარბაზილ მოქანდაკეთა შორის, ვინც ეროვნული სკულპტურული პორტრეტის ხელოვნება ღირსეული ნაწარმოებებით გაამდიდრა და თავისი ქმნილებებით საერთო-სახალხო აღიარება მოიპოვა, უთუოდ ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი უჭირავს ბიძინა ავალიშვილს — იაკობ ნიკოლაძის ნიჭიერ მოწაფეს, რომლის შესაძლებლობებსა და მონაცემებს სტუდენტობის წლებშივე მაღალ შეფასებას აძლევდა მისი მასწავლებელი.

ბიძინა ავალიშვილის ნაწარმოებთა უმრავლესობა დაზგური ქანდაკების ნიმუშებია, მაგრამ აზრობრივ-ემოციურად მასშტაბური, შინაგანი ძალით, სახასიათო ექსპრესიით აღსავსე ეს ქმნილებები ხშირ შემთხვევაში მონუმენტური ფერადობის ძალას იძენენ. ალბათ, ამით უნდა აიხსნას ის, რომ თავდაპირველად ინტერიერისათვის განკუთვნილი, თითქოს კამერული ხასიათის, რიგი ავალიშვილისეული პორტრეტებისა ბიუსტ-ძეგლებად გარდაიქმნა და ღია ცის ქვეშ, სივრცეში დაიმკვიდრა ადგილი.

1947 წელს, სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულთა სკულპტურული ნამუშევრების განხილვისას საგანგებოდ აღინიშნა ბიძინა ავალიშვილის მიერ სადიპლომო ნაშრომის უჩვეულო მასალაში — ხეში შესრულება. ხეზე კვეთილობას საქართველოში მრავალსაუკუნოვანი, ძალზე მდიდარი ტრადიცია აქვს და იგი უძველესი დროიდან მოდის, მაგრამ საკვეთად ერთობ რთულ და სპეციფიკურ მასალაში მრგვალო ქანდაკების გამოძერწვა ჩვენი საუკუნის შუა ხანებამდე სრულიად უცხო იყო ქართული სახვითი ხელოვნების ოსტატთათვის. მოქან-

დაკეები ხეზე ფაქტიურად არც მუშაობდნენ.

თავისი პირველი დიდი ნამუშევრისათვის ახალგაზრდა მოქანდაკემ მასალად სწორედ ხე აირჩია და მისთვის შემდგომშიც არ უღალატნია.

შემოქმედების თითქმის ოთხი ათეული წლის მანძილზე ბიძინა ავალიშვილმა ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა, პოეტების, მწერლების, მეცნიერთა, ხელოვანთა, ჩვენი თანამედროვეებისა თუ წინაპრების სახეთა მთელი გაღერება შექმნა. ამ ნაწარმოებისათვის თუნდ ერთი თვალის გადავლებითაც კი ცხადი ხდება ავტორისა-



ბიძინა ავალიშვილი თავის სახელოსნოში

თვის ნიშანდობლივი თვისება — ერთი და იმავე თემისადმი რამდენჯერმე მიბრუნება, მისი სხვადასხვა ვარიანტის, ამასთან, განსხვავებული მასალით შესრულება. ამ თემათაგან ზოგი მისი მუდმივი შემოქმედებითი ძიების საგნადაც გამხდარა.

ბიძინა ავალიშვილის მრავლისმომცველ მხატვრულ ინტერესთა შორის განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოიყოფა ორი სახე — ვაჟასი და გალაკტიონისა. ამ სახელებთანაა დაკავშირებული მოქანდაკის პირველი შემოქმედებითი წა-

რმატებები, ძიებები წლების მანძილზე, აღიარება. ზემოთ შემთხვევით როდი ვახსენეთ მისი სადიდიბლომო ნამუშევარი, — ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა მოქანდაკე შემოქმედების საწყის ეტაპზე ვაჟა-ფშაველას სახემ გაიტაცა. გაიტაცა სერიოზულად და სამუდამოდ და ეს რომ შემთხვევით არ ყოფილა, ამას არა მარტო ამ თემაზე შექმნილ ნამუშევართა სიმრავლე, არამედ მათი გადაწყვეტის მრავალფეროვნებაც მოწმობს.

1974 წელს ბიძინა ავალიშვი-

ლმა პოეტის პორტრეტი ბარელიეფის სახით შეარულა (ახლა იგი ჩარგალში, ვაჟას სახლ-მუზეუმშია დაცული). იაკობ ნიკოლაძე თვლიდა, რომ ამ პორტრეტში იმთავითვე გამომჟღავნდა ახალგაზრდა შემოქმედის ოსტატობა, უჩვეულო მასალის დამუშავებისა და საერთოდ ქანდაკების შესრულების მაღალი მხატვრული დონე, ამასთან, პოეტის სახის პორტრეტულ მსგავსებასთან ერთად ხასიათის ზოგადი ნიშნების გადმოცემის უნარი.

მომდევნო წლებში ბიძინა ავალიშვილი ინტენსიურად განაგრძობს მუშაობას ვაჟას თემაზე და რამდენიმე პორტრეტის შექმნის შემდეგ, 1955 წელს კვლავ ხეში ჰკვეთს პოეტის სახეს.

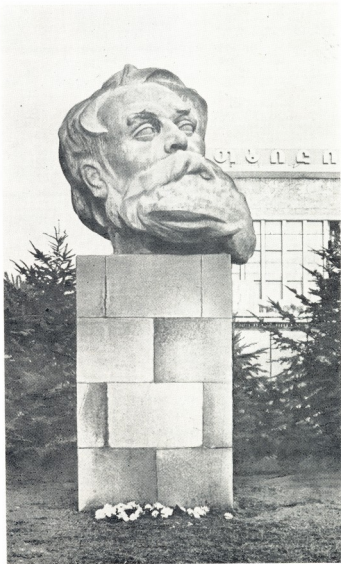
ამ პორტრეტზე ვაჟა-ფშაველას თავი ხის ერთიანი მასიდანაა ამოზიდული. პოეტის წვერი კუნძის დაუმუშავებელ, ნუჟრებიან ნაწილს ერთვის. მისი სახის ნაკეთების პლასტიკა მსხვილი და მყარი კვარცხლბეკის ბუნებრივ ფორმათა მოხაზულობას კარგად ესადაგება და თითქოს მათს გაგრძელებას წარმოადგენს. მეორე მხრივ, პორტრეტის ამგვარი გადაწყვეტა ვაჟა-ფშაველას პოეტური სულის, ბუნებასთან შესისხლბორცეებული მისი არსების გამომხატველიცაა, იგი უჩვეულო „ვაჟასულ“ განწყობას ჰქმნის.

ვაჟა-ფშაველას ეს პორტრეტი ერთგვარი საეტაპო ნამუშევარია ოსტატის შემოქმედებაში. იგი ქართული პოეზიის ამ მნათობის ერთ-ერთ სიმბოლურ სახედაც იქცა ბოლო ათეული წლების ქართულ სახვით ხელოვნებაში.

ამჟამად უკვე საყოველთაოდ და ცნობილი ვაჟას სახის ავალიშვილისეული სხვაგვარი ინტერპრეტაციაც, რომელიც საგრ-

ძნობლად განსხვავდება ორმოცდაათიან წლებში შექმნილი პორტრეტისაგან. ამ შემთხვევაში პოეტის თავი პოსტამენტის გარეშე, თავისუფლადაა წარმოდგენილი. ადრეული პორტრეტის მსგავსად, ვაჟა აქაც ღრმად ჩაფიქრებული, შექმუნული შუბლითა და შეყრილი წარბებით გამოუსახავს მოქანდაკეს. ტრაგიკული იერი აღბეჭდილა პოეტის სახეზე. პლას-

გალაკტიონ ტაბიის ძეგლი
ბათუმში



ტიკური დამუშავება ამ ნამუშევარში გაცილებით უფრო ინტენსიურია, სახის ცალკეული ნაკვირვები (ყვრიმალეები, წარბის რკალები) — შედარებით აქცენტირებული. შესაბამისად, შუქჩრდილის მონაცვლეობაც მკვეთრია, რაც პორტრეტს ერთგვარ ექსპრესიას ანიჭებს. ქანდაკება გვიზიდავს ღრმა შინაარსით, შინაგანი ძალით, მასთან ერთად კი უბრალოებითა და დიდი დამაჭერებლობით პოეტის ბუნების დახასიათებაში.

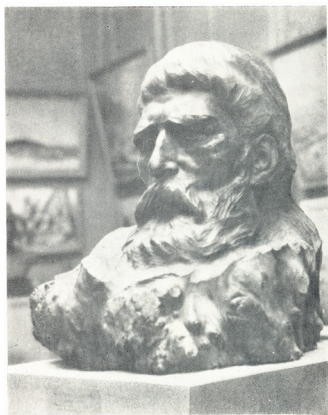
ვაჟა-ფშაველას ამგვარად გადაწყვეტილი პორტრეტი მოქანდაკეს სხვადასხვა მასალით აქვს შესრულებული. მათი ნაწილი საქართველოს მუზეუმებშია დაცული, პორტრეტის ერთ-ერთი, ქვისაგან გამოკვეთილი ვარიანტი კი 1982 წელს ქუთაისში აღიმართა.

გალაქტიონის სახეზე ბიძინა ავალიშვილი 1953 წლიდან მოკიდებული მუშაობს. პოეტის პირველი პორტრეტის შექმნისას ახალგაზრდა მოქანდაკეს არაერთხელ მოუხდა მასთან პირადად შეხვედრა. ამ თემაზე შესრულებული მისი პირველი ნამუშევარი ახლა ლიტერატურის მუზეუმშია დაცული, ხოლო მას შემდეგ სამი ათეული წლის მანძილზე შექმნილი გალაქტიონის მრავალი ქანდაკება საქართველოს სხვადასხვა კუთხეს ამკობს. სკულპტურულ პორტრეტთა ეს რიგი, პირველყოფისა, იმითაა ერთობ საგულისხმო და ფასეული, რომ მათ მიხედვით შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ ბიძინა ავალიშვილის საინტერესო შემოქმედებით გზას, მოქანდაკის მიერ პოეტის სახის დახასიათების თანდათანობითი სრულყოფის პროცესს. ასე მაგალითად, თუკი პირველ, 1953 წელს შექმნილ პორტრეტს



ვიორგი ლეონიძე

ვაჟა-ფშაველა



გალაქტიონის სხვა ქანდაკებათა შორის შემოქმედის მიერ დამაჯერებლად გადმოცემული გარე-გული მსგავსება გამოარჩევს, მომდევნო პერიოდის ნამუშევრებში სახის ამგვარ დასახიათებას, ფორმის პლასტიკურა და მუსიკების უფრო განზოგადოებულ ხასიათთან ერთად, პორტრეტრებულის შინაგანი სამყაროს, საზოგადოდ — მისი ბუნების მაქსიმალურად მკაფიოდ, ზუსტად გადმოცემისაქენ სწრაფვის ნიშნით აღბეჭდილი ძიებებიც ემატება. სწორედ ასეთად წარმოგვიდგება გალაქტიონის ძეგლი, რომელიც ახლა მთაწმინდაზე მის საფლავს ამკობს. შემოქმედს იგი ხისაგან გამოკვეთილი ბიუსტის მსგავსად ხანდაზმულობის ასაკში გამოუსახავს. პოეტის ნათელი, მომღიმარი, სანდომიანი სახის ცოცხალი გამომეტყველება, შემართული თავი და სივრცისაქენ მიმართული მზერა მას თითქოს განუმეორებელ შემოქმედებით წუთებში, ლექსის წარმოთქმისას წარმოგვიდგენს. ნამუშევრის პლასტიკური ენა, ფორმის გადმოცემის უბრალო და ამასთან მეტყველი მხატვრული ხერხები, რამდენადმე ცხოველხატულად გადმოცემული თმისა და წვერის ფაქტურა, საზოგადოდ — ნამუშევარში მკაფიოდ გამოვლენილა შინაგანი ლირიზმი, მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს გალაქტიონის ამ პორტრეტის დიდ გამოსახველობას და ოსტატისეული ჩანაფიქრის წარმატებით ხორცშესხმავზე მიგვანიშნებს.

გალაქტიონის პორტრეტთა სერიაში მოქანდაკის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან წარმატებად უნდა ჩაითვალოს ბრინჯაოს მონუმენ-

ტი, რომელიც ამ ორიოდე წლის წინ ბათუმში დაიდგა. იგი, ერთა მხრავ, თითქოს, საკმაოდ ახლოსაც კი დგას მთაწმინდაზე ადრე აღმართულ ქანდაკებ: სთან, თუმც, არსებითად სხვაგვარი კომპოზიციური აღნაგობითა და პლასტიკური გადაწყვეტით ხასიათდება (ცხადია, სხვაგვარაა მისი მხატვრული ეფექტიც) და, ამდენად, მოქანდაკის შემოქმედებითი ძიების სრულიად ახალი ეტაპის მიმანიშნებელია.

მონუმენტი გალაქტიონს აქაც ზეწეული თავი, ზემოთ მიმართული მხერით წარმოგვიდგენს. ზოგადად, მსხვილი და ლაკონური ფორმებით გადმოცემული თმა-წვერის ფორმა, მძლავრად, თითქოს ერთიანი მონასმით მიანიშნულ მის ხაზთა დინება, მნახველისათვის ქარში მდგომ პოეტს აცოცხლებს. ბიძინა ავალიშვილმა პოეტის სახე დიდი, ნაკლებ დანაწევრებული მოცულობით გადმოსცა. პორტრეტში თითქმის მთლიანად უკუგდებულია თმა-წვერის, წარბების, სახის ნაკვეთების ფაქტურის გადმოცემისაქენ მისწრაფება, ამ ხერხის წყალობით ქანდაკება უჩვეულო მხატვრულ გამომსახველობას იძენს, ამასთან, კონკრეტული პიროვნების პორტრეტული დახასიათება, ნამუშევრის ამგვარი გადაწყვეტისას, აქ მნიშვნელოვანწილად მდიდრდება სწორედ პოეტური განწყობით, გალაქტიონას ბუნების დამაჯერებელი დახასიათებით.

გალაქტიონის პორტრეტის ეს ვარიანტი (ამჯერად ქვისაგან გამოკვეთილი) 1982 წელს ქუთაისშიც აღიმართა.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს

მოქანდაკის ბოლო ნამუშევარი — პოეტის ძველი მის მშობლიურ სოფელ ჭყვიშში, რომელიც ასევე 1982 წელს დაიდგა. ბიძინა ავალიშვილისეული ჩანაფიქრი ამ შემთხვევაში სრულიად განსხვავდება ვალაკტიონის წინა პერიოდის პორტრეტისაგან — ბრინჯაოს უზარმაზარ (460 სმ სიმაღლის) მონუმენტზე იგი მთელი ტანით, სავარძელში მდომი არის წარმოდგენილი. მისი მშვიდი პოზა (ოდნავ უკან გადაწეული ზედატანი) მოსასხამის მაგვარი გრძელი შესამოსელის დრაპირების დენადი, მხოლოდ ზოგადი და ღრმა, მსხვილი ფორმებით მონიშნული ხაზები, შემართული თავი, ბოლოს, მუხლზე აღმართულ წიგნზე მშვიდად ჩამოდებული მარჯვენა ხელის მტევანი — ყოველივე ეს ოსტატის ამ ქმნილებაში განაპირობებს ვალაკტიონის პოეტური სახის შედარებით განსხვავებულ ფუნქციონირებას. იგი აქ ბრძენკაცის, ანტიკური დროის პოეტი-ფილოსოფოსის დარად წარმოგვიდგება. ქანდაკების საერთო კომპოზიციურმა, აგრეთვე დეკორაციულმა (ამ შემთხვევაში ერთგვარად სტილიზებულმა პლასტიკურმა) გადაწყვეტამ საშუალება მისცა ბიძინა ავალიშვილს შეექმნა ახლებურად გააზრებული, პოეტური შთაგონებითა და ღირსებით აღსავსე, მთლიანი, დასრულებული, ამისთან, რთული სახე.



აკაკი შანიძე

ცენტი მისი სახის დამუშავებაზეა გადატანილი. პორტრეტი შთაგონების ძალზე მკაფიო განწყობას ატარებს და პირველივე ხილვისას ღრმა დანცდის წარუშლელ შთაბეჭდილებას ქმნის. ტალღური თმებით შემოსაზღვრული ნათელი, მწყობრი სახე შინაგანი ღინამიკითაა აღსავსე. მისი ოდნავ უკან გადა-

მირზა გელოვანი

1956 წელს მოქანდაკემ ხეში გამოჰკვეთა ვანო სარაჯიშვილის პორტრეტი, რომელმაც უკვე იმთავითვე ხელოვნების მოყვარულთა ყურადღება მიიპყრო და სათანადო გამოძახილიც ჰპოვა ქართულ პრესაში.



ტრადიციისამებრ, სარაჯიშვილის ბიუსტშიც მთელი აქ-

დებული თავი, ზეაწეული წარბები (მარცხენა წარბზე ღრმა ნაოქს ქმნის შუბლზე) და სიერცეში მიმართული მზერა გაჩერებულია შინაგანი ძალითა და შემოქმედებითი ენერგიით. სარაჯიშვილს თითქოს ეს-ესა დაუსრულებია სიმღერა. პანგებით გარემოცული მისი სახე ოდნავ დამაბულია. ამგვარი გამომეტყველება ხელოვანის პორტრეტის პლასტიკურ ფორმათა მუსიკალურ ელერადობას შესანიშნავად ესადაგება და სახის მხატვრული ხორცშესხმისას არა მხოლოდ სიღრმეს, არამედ გარკვეულ რომანტიკულ განწყობას ანიჭებს მას.

ნიკო ფიროსმანის პორტრეტში (1962-63, ბრინჯაო, თბილისის ეთნოგრაფიული მუზეუმი), ბიძინა ავალიშვილის რამდენიმე სხვა ქმნილების (ევაქასა და გალაკტიონის, ვანო სარაჯიშვილის სახეთა) მსგავსად, მკაფიოდ ვლინდება მოქანდაკის პოეტური ხედვა. ცხადია, ეს არ არის მხატვრის პორტრეტი, ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით. ბიძინა ავალიშვილისეული ნამუშევარი უფრო მეტად სიმბოლოა ფიროსმანისა, რომელშიაც ხაზგასმულად უტრირებული პროპორციები, სახის ერთგვარად იდეალიზებული ნაკეთები (მაგ. თვალები) ქმნის არა იმდენად კონკრეტული პიროვნების, რამდენადაც ხელოვანის საზოგადო სახეს. ამასთან ერთად ამგვარი მხატვრული ხეობის აძლიერებს პორტრეტის გამომსახველობას და ერთობ ემოციურს, შთამბეჭდავს ხდის მას. ბიძინა ავალიშვილის ეს ნამუშევარი სიკეთითა და დიდი სულიერი სითბოთია განმსჭვალული. ოსტატის ქმნილებათა შორის თავისი

ემოციური ელერადობით ეს პორტრეტი ერთგვარად გამოცალკეებითაც კი დგას.

კოტე მარჯანიშვილის პორტრეტი ბიძინა ავალიშვილმა თავდაპირველად ხეში გამოკვეთა (1960



სანდრო შანშიაშვილი

წ.; ეს ქანდაკება ახლა ყვარლის მუზეუმშია დაცული). ამ თემას იგი ათიოდე წლის შემდეგ კვლავ დაუბრუნდა: ამჯერად პორტრეტი ბრინჯაოსაგან იქნა ჩამოსმული და 1972 წელს მთაწმინდის პანთეონში, რეჟისორის საფლავზე აღიმართა.

პორტრეტი, პირველყოფლისა, მოდელის კონკრეტული დახასიათების დამაჯერებლობით გამოირჩევა. დიდი ქართველი რეჟი-

სორის ოდნავ მარცხნივ დაბრ-
ლი თავი, დიდი, მეტყველი თვა-
ლების დაფიქრებული გამოხედვა
შინაგანი ძალითა და შთაგონებით
არის აღსავსე. ქანდაკებაში ბიძი-
ნა ავალიშვილს ოსტატურად გა-
მოუყენებია მარჯანიშვილის საბი-
სათვის ნიშანდობლივი უმთავრე-
სი შტრიხები ტემპერამენტითა
და შინაგანი ძალით აღვსილი შე-
მოქმედის დაძაბული, აქტიური
მხატვრული ცხოვრებისა და ღრმა
ემოციური ბუნების გადმოსაცე-
მად. პორტრეტში ზედმიწევნით
ზუსტადაა მიგნებული კოტე მარ-
ჯანიშვილისათვის დამახასიათე-
ბელი თავის კერის სწორედ მისე-
ული, ესოდენ დამახასიათებელი
და განუმეორებელი მანერა, სა-
ხის გამომეტყველება. ყოველივე
ამის წყალობით შემოქმედის პო-
რტრეტი არაჩვეულებრივი დამა-
ჯერებლობითა და უბრალოებითაა
ნიშანდებული.

ლეგენდარული ქართული ფა-
ლავანის — სანდრო კანდელაკის
ბიუსტი ბიძინა ავალიშვილმა ჯერ
კიდევ 1958 წელს შეასრულა, მო-
გვიანებით კი ქვაში გამოაქანდაკა.
ძეგლი 1973 წელს დაიდგა მცხე-
თაში — სანდრო კანდელაკის სამ-
შობლოში.

ბიუსტი მაღალ კვარცხლბეკზეა
შემდგარი. ბაზალტის ქვის მასა
ქანდაკების ქვედა ნაწილში, ფა-
ლავანის მხრების აქეთ-იქით, დაუ-
მუშავებლად არის დატოვებუ-
ლი და იგი სცილდება კიდევ ოდ-
ნავ კონუსური ფორმის კვარცხ-
ლბეკის ფარგლებს. პორტრეტის ამ-
გვარი გადაწყვეტა, ცხადია, შემ-
თხვევითი არ არის — იგი თითქ-
ოსდა საგანგებოდ უსვამს ხაზს
სანდრო კანდელაკის, ამ დევკაცის
უჩვეულო, გოლიათურ აღნაგო-

ბას. მისი ამაყად ზეაწეული, მარ-
ცხნივ მიმართული თავი, ფარ-
თო დაქანებული ბეჭები და მძლავ-
რი მკერდი ლაკონური, ამასთან
რბილი და მკაფიოდ პლასტიკური
ფორმებითაა გადმოცემული. მო-
ქანდაკის ეს ქმნილება თავისი სი-
სადავით, მხატვრული ენის დახ-
ვეწილობით, კომპოზიციური დას-
რულებულობითა და გამომსახვე-
ლობით შორიდანვე იპყრობს მნა-
ხველის ყურადღებას. ქანდაკე-
ბის შთამბეჭდავი სილუეტი კარგად
იკითხება მცხეთის მთიანი პეიზა-
ჟის, კერძოდ — სამთავროს მო-
ნასტრისა და მასთან მიმდებარე
გორაკების ფონზე.

ბოლო წლების მანძილზე მო-
ქანდაკე ინტენსიურად მუშაობს
ჩვენი თანამედროვე ქართველი
მწერლების, პოეტებისა და საზო-
გადოდ — ხელოვანთა, აგრეთვე,
მეცნიერთა სახეებზე. პორტრეტ-
თა ამ რიგში — მას გარკვეულწი-
ლად სერიაც კი შეიძლება ვუწო-
დოთ — ინდივიდუალური თავი-
სებურებების აქცენტირების, შინა-
განი სამყაროს მკაფიოდ წარმო-
ჩენისა და თითოეულ შემთხვევა-
ში სახის მეტყველი, ამასთან, ლა-
კონური და ერთგვარად ძუნწი
პლასტიკური ხერხების გამოყენე-
ბის საშუალებით მიღწეულია პა-
როვნების ზუსტი, დამაჯერებელი
დახასიათება. ნამუშევართა ეს
ნუსხა ერთობ ვრცელია და აქ
მხოლოდ ზოგიერთ მათგანს და-
ვასახლებთ, კერძოდ, გ. ლეონი-
ძის, ს. შანშიაშვილის, კ. კალაძის,
ვ. გოძიაშვილის, დ. ალექსიძის,
მ. მაჭვარიანის, ჯ. ჩარკვიანის,
ა. შანიძის, ა. ზურაბაშვილის პო-
რტრეტებს.

ხელოვანის მიერ შექმნილი
მრავალრიცხოვანი სკულპტურუ-

ლი ნამუშევრები საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ქალაქებსა და დაბებს ამკობს. ზემოთ დასახელებულთა გარდა ესაა დ. ჰონკაძის პორტრეტი ქ. დუშეთში (19-50. წ), ვ. ბარნოვისა — სოფ. კოდაში (1967 წ.), აგრეთვე არაერთი სხვა. ამის გარდა, მისი მრავალი ქმნილება დაცულია საქართველოს სურათების გალერეაში, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, გ. ლეონიძის სახელობის ლიტერატურის მუზეუმში, ა. ყაზბეგის, ი. გოგებაშვილის, ი. ჭავჭავაძის სახელმუზეუმებში, გამოჩენილ ქართველ მწიგნობართა მთელი გალერეა წარმოდგენილია საქართველოს სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის ტერიტორიაზე, ქართული კინოს ამგადარი ოსტატებასა — სახკინმრეწვის კომპლექსში; საზოგადო მოღვაწეთა მისეულ პორტრეტებს შეხვდებით თბილისის სხვადასხვა სამეცნიერო თუ საწარმოო დაწესებულებებშიც.

ბიძინა ავალიშვილის სახელოსნოში ხეში და თიხაში შესრულებული, აგრეთვე თაბაშირისაგან ჩამოსხმული რამდენიმე, ჭერ კიდევ დაუმთავრებელი ნამუშევარი დგას, სახელოსნოს გვერდით კი ქვის სხვადასხვა ზომის ლოდებია მიმოფანტული. ეს, ცხადია, იმის ნიშანია, რომ შემოქმედს წინ მრავალი ახალი ძიება და საინტერესო ჩანაფიქრის ხორცშესხმა ელის.

ამ სიის მიხედვით, „ვარსკვლავების ალუმს“ ტენორები პავარობი და დომინგო ხსნიან: 22.000 მარკა სექტაკლში. მათ მოსდევს ალფრედო კრუსი და ხოზე კარკასი (18. 000). შემდეგ — ბარტონი ფიშერ-დისკაუდა, ბასები გიულროვი და ტალველა (15.000). მომღერალ ქალთა შორის ლიდერია ზირჯიტ ნილსონი (20.000). შემდეგ მოდიან ჭოან საზრგლენდი, მირელა დრენი, მარტინა არიოი, პოლდე ბერენსი (16.000).

იმედოვნებდნენ, რომ ეს „სია“ ერთგვარად დაამუხრუჭებდა მონორარების ზრდას. მაგრამ, რაკი შთანხმება მაინც „ქენტლმენურია“ და იურიდიული ძალა არა აქვს, მისი ფუნქციური ძალა ერთობ საეჭვოა.

მაგალითად, სულ ახლანან პავარობი სამჯგის გადაამეტა ამ სიით გათვალისწინებულ ლიმიტს და ერთ სოლო კონცერტში ნა ათასი მარკა მიიღო. მართალია, როცა ცნობილი გახდა, რომ ბრევენის ფესტივალზე „ოტელოს“ სამ წარმოდგენაზე პლაჩიდო დომინგომ 27. 000 მარკით მეთი მიიღო, მაშინ კი იფეთქა სკანდალმა და ავსტრიის განათლებისა და კულტურის ფედერალური სამინისტრო დაემუქრა ფესტივალის ორგანიზატორებს: საერთოდ უარს ვიტყვით თქვენი ღონისძიების უინანსირებაზეო.

თუმც, ისიც უნდა ითქვას, რომ „ვარსკვლავების“ მონაწილეობით გამართულ გალა-სექტაკლებზე ბილეთების ფასები ისე დიდია, რომ ისინი სწორად მოგებას იძლევიან („გრანდ-ოპერას“ გალა-სექტაკლზე ბილეთი პარტერში ღირს 400 ფრანკი, რაც მოსამზახურის საშუალო ხელფასის ერთ მეხუთედს შეადგენს). ასე რომ, „ვარსკვლავთა“ მონორარების შეზღუდვას უმალ კულტურულ-პოლიტიკური მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ფინანსური, რადგან ბილეთების იგავიწოდებულ ფასი (მაგ. ენეევამი გამართული რუსთაველის თეატრის გალა-სექტაკლზე ბილეთების საშუალო ფასი ასი დოლარი იყო. რედ.) ავტომატურად აძლევს წარმოდგენას წმინდა ელიტარულ მნიშვნელობას, რაც თავისთავად უკვე ეწინააღმდეგება საოპერო თეატრის დემოკრატიზაციის ცდებს. ასევე უწყაოფოდ დამთავრდა სხვა ცდებიც: ახლა გამოსავალს ეძებენ თეატრების კოოპერირებაში, რათა ერთობლივი ძალებით საინტერესო და მიწვიდეული რეპერტუარი განხორციელდეს. მართალია, ამგვარი ინტეგრაცია საკუთარ სახეს დაუკარგავს საოპერო თეატრებს, მაგრამ საზოგადოებრივი ცხოვრების უკველა სფეროში შეჭრილი ინტეგრაციის უგულვებელყოფა, რეგორც ჩანს, აქაც უშუალებელია. უკველ შემთხვევაში დიუსელდორფისა და დიუსბურგის თეატრების ალიანსმა სასურველი შედეგა გამოიღო: თეატრს ორივე ქალაქის მაიორტრადი აფინანსებს, მოქმედებს ერთი ხელმძღვანელი ორგანო, საერთოა დემოკრაციების და სხვა სახელოსნოები, ერთანია სოლისტიებისა და გუნდის შემადგენლობა. მხოლოდ ორი ორკესტრია შენარჩუნებული. საერთო ძალებით განხორციელებულ სექტაკლებს რეგორბიო

ჩვენებენ ამ ქალაქებში ((წელიწადში 450 წარმოდგენა))

ახვევ საგულისხმო შედეგს მიიღწია სტრასბურგის „რეინის ოპერამ“, სადაც მდინარე რეინზე განლაგებული სამი ქალაქია გაერთიანებული: სტრასბურგი, კოლმარი და მილუზა. „რეინის ოპერამ“ კიდევ უფრო გააფართოვა კოპერირებას საზღვრები. ჭერ ლიონის თეატრთან ერთად დადგა „პარსიალი“, ხოლო შემდეგ გასცადა საფრანგეთს — კარლსრუეს თეატრთან ერთად განახორციელა „ელექტრა“. რომელსაც შემდეგ მოჰყვა „ნიურნბერგერელი მისტიკურიგერები“ და „ბორის გოდუნოვი“. მოგვიანებით, მაგრამ მაინც ამავე ზეხს დაადგინნ სხვა სახელმწიველი თეატრები. „გრად-ოპერამ“ და „ლა სკალამ“ ერთობლივად განახორციელეს „ქაღალის ნური-მაროლენა“, და „ქაღალისური ფილიტა“ „კონვენტ-გარდენის“ და „ლა სკალამ“ — „ანდრე შენიე“

ახლა თეატრის ყველა სპეციალისტი აღიარებს, რომ კოპერაციის განვითარება უკანასკნელი წლების ყველაზე მყარი ტენდენციაა.

თუ კონტინენტალურ ევროპაში უპირატესობა კოპერირების ფორმებს ენიჭება და კერძო კაპიტალის მონაწილეობა მხოლოდ გამონაკლისი შემთხვევაა, დიდ ბრიტანეთში სულ სხვა სურათია. ინგლისის კერძო კომპანიები უკანასკნელ წლებში უფრო აქტიურად იყენებენ ხელოვნების „მფარველობის“ ფორმებს საკუთარი პრესტიჟის, კრედიტუნარიონობის გაზრდის და სარეკლამო მიზნებით. კერძო მწარმოებლების ეს მზარდი აქტიურობა შეცვლილი სიტუაციით უნდა აიხსნას. მათი პრაქტიკული მიზანია“ არა მარტო მოწყალების გაცემა, არამედ მას საგრძნობი მატერიალური კეთილდღეობა მოსდევს. მაგ. „იშპერიელ გრუპ“-ის ბოსები არც მალავენ თავიანთ მოტყუებს — ჩვენ ხელოვნებისათვის არ ვფანტავთ ფულს. ვისაც ჩვენ ვეზმარებთ, ისინი იღებენ სუბსიდიებს, ჩვენ კი ვიხვეთ პაბლისებს. თუ უწინ ხელოვნების ქურუმებს რცხვენიოდათ ამ დახმარების გამხელა, ახლა „კონვენტ-გარდენის“ ფასადზე, ტრანსპარანტებზე, სპექტაკლებისა და კონცერტების პროგრამებზე სავაქრო ფირმის ნიშნებია გამოსახული.

საოპერო თეატრის ყველაზე ფხიზელი პოლიტიკოსები, აღტაცებულინი როდი არიან კერძო კაპიტალის ამგვარი შემოჭრით ხელოვნებაში: კარგად ირგანიზებულ საზოგადოებაში, ოპერის კეთილდღეობისათვის შეიძლება იმივედნა ამ დიდი კომპანიების რეკლამების წყალობით მიღებული სახსრების გარეშეცო. უმეკველია, რომ სახელმწიფო უნდა იყოს ხელოვნების ფინანსირების უმთავრესი წყარო, ხოლო იდეალურ საზოგადოებაში — მხოლოდ ერთადერთი წყარო. ჩვენ არ ვცხოვრობთ სრულყოფილ სამყაროში, სხვანაირად შეუძლებელია აიხსნას ის არაადექვატური დახმარება, რომელსაც მთავრობა მოწყალების სახით გაიღებს ხოლმე — ასეთია „კონვენტ-გარდენის“ დირექტორატის მოსაზრება. მაგრამ ევროპელი თეატრალური მოღვაწენი იმასაც მომხდარნი არიან, რომ „მომზარების საზოგადოებაში“, როცა ხელისუფლება ასეთ გულგრილობას და სიძულწებს იჩენს საოპერო ხელოვნების მიმართ, ამ

კერძო კაპიტალისა და რეკლამის ალიანსის გარეშე შეუძლებელია ხელოვნების ამ დარგის არსებობა.

ახლა, თითქოს, ფინანსირების ახალ წყაროს მიაგნეს — ეს არის მამობრივი კომუნიკაციების საშუალებით ოპერული სპექტაკლების გამოყენება, ვიდეოკასეტების გამოშვებაში მონაწილეობა. სპეციალისტებს მაინათ, რომ კამერული ტელეხედვის და განსაკუთრებით საყოფაცხოვრებო ვიდეოტექნიკის განვითარება უახლოვს წლებში შექმნის „საოპერო კონსერვეტის“ გასაღების უპრცეს ბაზარს. ჭერ კიდევ 1981 წელს მიუჩნებნი გამართულმა „ოპერის კინოფესტივალმა“ ცხადყო, რომ მსხვილი ფორმები უკვე შეუდგენენ ამ პოტენციალური ბაზრის დაპყრობას — მათ ფლმ-ოპერებისა და ვიდეოკასეტების წარმოება თვალსაჩინოდ გააფართოვეს. მაგ. ფირმა „უნტიელი“, რომლის ერთი პატრონია პერბერტ კარაიანი, უკვე შეუდგა „ტურანდოტის“ გადაღების ჩანეთობს, „აილის“ გადაღებას — ეგვიპტეში. ამ ფლმ-ოპერებში მონაწილეობას მიიღებენ მსოფლიო მუსიკალური თეატრის პირველხარისხოვანი ოსტატები.

თავის მხრივ არც საოპერო თეატრები სთვლემენ: „კონვენტ-გარდენმა“ ბი-ბი-სი-სთან ერთად შექმნა ფინანსური ფირმა ვიდეოკასეტების ჩაწერისა და გასაღებისათვის.

მაგრამ ამ ახალ ვითარებას კაპიტალისტური საზოგადოების პირობებში არ შეიძლება არ მოჰყვეს საკვალალო ეკონომიური და კულტურული შედეგები. ახლა უკვე ჩანს იმის საშეშროება, რომ მსოფლიოს წამყვანი საოპერო თეატრები გადაიქცევიან მამობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა (რომელთაც უკვლავისმდე კონცერნები აკონტროლებენ) „მომარაგება-გასაღების“ დაწესებულებებად. ამას კი მოჰყვება ოპერაში საბაზრო ეკონომიკის კანონების გაბატონება და მუსიკალური ცხოვრების იგნორირება. საოპერო თეატრის ყველაზე შორსმჭვრეტელი მოღვაწეებაა და თეატრიკოსების მაინათ, რომ 80-იან წლებში ხელოვნების ამ დარგის სიცოცხლისუნარიანობა კვლავ არაა მყარი, რადგან თეატრის სტაბილური მდგომარეობა ეს სახელმწიფო პოლიტიკის, საზოგადოების სოციალურ-ეკონომიკური წყარის პრობლემაა და ამიტომაც დასავლეთ ევროპის თეატრის მომავალი მათ ძალზე პიჭქუშ ფერებში ეხსებათ.

1981 წელს ტურანაუტ გამართულ თეატრალურ მოღვაწეთა თამბორზე, რომლის თემა იყო „მუსიკალური თეატრის მომავალი ევროპაში: 80-იანი წლების მოედელი და პერსპექტივები“ — ეს ითქვა: „ჩვენ ყველამ ვიცით, რომ ჩვენი სოციალური ბუჭეტების კრიზისი ნაწილია მთელი დასავლეთის ინდუსტრიალურ-კაპიტალისტური სისტემის კრიზისის... ეს კრიზისი ხანმოკლე ეპიზოდია კი არ არის, არამედ პოლიტიკურ-ეკონომიური მოვლენების „უწვევითი ძალდაკარ“-საოპერო თეატრის — სოციალური განვითარებისა და აღზრდის ამ ინსტრუმენტის, პრობლემის გადაწყვეტა დამოკლებულია იმ გადაწყვეტილებებზე, რომლებიც ჩვენი პოლიტიკის ძირითად მიმართულებებს ებეიან“...

მ. სისაბოთა ხელოვნება“ № 8, 1983.



XXIV

ბმ იყენებს პოეტი ფორმების სიმახინჯეს. რა ზო-
მეობით შეიძლება ისინი გამოიყენოს მხატვარმა?

ხელოვნება, როგორც მიმბაძველი ოსტატობა, სიმა-
ხინჯეს, ცხადია, ასახავს, ხოლო როგორც მშვენიერი
ხელოვნება, მის ასახვას გაუბრძის, როგორც ისეთს.
მხატვრობას მიეკუთვნება ყველა საგანი, ხოლო რო-
გორც ანეთს — მხოლოდ ის საგნები, რომელნიც სა-
სიამოვნო განცდებებს აღძრავენ.

მაგრამ ხომ შეიძლება მიზაძვლაში არასასიამოვნო
განცდებები მოგვწონდეს? არა ყველა. აი მაგალითად, რას
ამბობს ზიზღე ერთი ძალზე მახვილგონიერი კრიტი-
კოსი: „შეშის, დარღის, ელდის, თანაგრძნობის და
ა. შ. წარმოდგენები ჩვენი უკმაყოფილობას აღძრ-
ვენ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა ბორტება რე-
ალურად მიგაჩნია. ამიტომ მათ შეიძლება ჩვენი სა-
სიამოვნო განცდების სახეც მიიღონ, რაკ გვეცოდნ-
ება, რომ ეს მხოლოდ ფანტაზიის ნაყოფია, ილუ-
ზიაა. სულ სხვაა ზიზღი, ეს გრძნობა წარმოიშობა წა-
რმოსახვის კანონის საფუძველზე, მხოლოდ და მხო-
ლოდ საზიზღრობის წარმოდგენის სახით, სულერთაა,
იქნება ეს სინამდვილე თუ არა. რა შედეგათი პქვს
შეურაცხყოფილ წარმოსახვას, თუნდაც ხელოვნებამ
აუხსნას, რომ ეს მხოლოდ მიზაძვაა? ჩვენი სულის
უკმაყოფილება შედეგია არა იმისა, რომ ასეთი სა-
ბაგეილი საგანი რეალურად არსებობს, არამედ უშუა-
ლოდ წარმოდგენისა, ხოლო ეს წარმოდგენა კი სა-
ხეუეა. ამიტომ საზიზღრობის გრძნობა უკველოვის
თვით ბუნებაა (რეალობა) და არა მიზაძვა“.

გიგე შეიძლება ითქვას ფორმების უმსგავსობაზე.
ეს საზიზღრობა შეურაცხყოფს ჩვენს მზერას, სახეს,
წარმოსახვას, ეწინააღმდეგება ჩვენს გემოვნებას, წე-

ლაოკოონი

სიერებასა და თანხმობას აღძრავს ზიზღს, მიუხედა-
ვად იმისა, არსებობს თუ არა ნამდვილად ჩვენს თვა-
ლწინ ის საგანი, რომლის უმსგავსობასაც ჩვენ ვაკვი-
რდებით. შეგვიძლია თერსიტე ბუნებაშიც ვნახოთ და
სურათზეც, ორივე შემთხვევაში უკმაყოფილო განც-
და გვეუფლება, და თუ სურათი იმდენად არასახი-
ამოვნო განცდას არ იწვევს, როგორც მოსალოდნე-
ლია, ეს იმიტომ კი არა, რომ ფორმის უმსგავსობამ
ხელოვნებაში უმსგავსობის სახე დაკარგა, არამედ
იმიტომ, რომ სურათზე შეგვიძლია თვალი მოვარი-
დოთ საკუთრივ სიმახინჯეს და ხელოვნების ნაწარ-
მოების ღირსებით გავიხაროთ, თვით საბაგლობა კი
ახსტრატულია ვაკვიროთ. მაგრამ ასეთ სიზარულსაც
ხშირად გვიწაღვავს ფიქრი, რომ ხელოვნება ასე ცუ-
დად გამოუყენებით, და ეს ფიქრი არც თუ იშვი-
თად დასცემს ჩვენს თვალში მხატვრის წონას.

არისტოტელე ერთ სხვა მაგალითს ასახელებს,
ხსნის იმის მიზეზს, რომ საგანი, რაც ბუნებაში
გვძაგს, ხელოვნებაში რაღაც სიამოვნებას იწვევს:
ესაა ადამიანის საყოველთაო ცნობისმოყვარეობა.
ჩვენ გვიხარიაო, როცა შეგვიძლია სურათზე ვიხი-
ლოთ საგანი, შევიცნოთ ის, რაც ბუნებაში გვიხი-
ლავს, შევისწავლოთ, თუ რას წარმოადგენს ესა თუ
ის ნივთი. მაგრამ ჰქედან მაინც არ გამოდის გამართ-
ლება მხატვრული ნაწარმოებისათვის, რომელიც სა-
ბაგლობას ასახავს. უკმაყოფილება, გამოწვეული ცნო-
ბისმოყვარეობით, ჩვენი ცოდნის წყურვილის დაკმა-
ყოფილებით, მხოლოდ წამიერია, და ასახული საგნი-
სადმი მისი დამოკიდებულებაც შემთხვევითი, არაარ-
სებითია, პირიქით, უკმაყოფილება, გამოწვეული უმ-
სგავსობით, — მუდმივია და თანაც მტკიცე კავ-
შირშია იმ საგანთან, რომელსაც სურათი (ქანდაკე-
ბა) ასახავს. როგორღა შეუძლიათ მათ ერთიმეორის
გაწინაწორება? კიდევ უფრო სუსტია ჩვენი პატარა
კმაყოფილება, გამოწვეული საგნის გამოსახულებაზე
დაკვირვებით, რომ საბაგლობით გამოწვეული უსი-

* დასასრული, დასაწყისი იხ. „საბუთა ხელოვნება“
№ 3, 4, 6, 7.

ამოვონ გრძნობა დაამარცხოვს. რაც უფრო მეტს ვაკირდები სურათსა და საძაგელ საგანს, მის პირველ წყაროს, მით უფრო ვგრძობ ასეთ ზემოქმედებას, ხოლოს კი შედარების მცირე სიამოვნება სულად ქრება და მჩრება შოშველი საძაგლობის ორმაგი განცდა. არისტოტელეს მსჭვლობიდანაც ჩანს, რომ თვითონ სწავლობა გარეყოფილად მიხიჯ ნაგნებს არ მიათვლდა ისეთებს, რომელთა გამოსახულებაც შეიძლება გვესიამოვნოს. ასეთებად რაცხდა მტაცებელ მხეცებსა და გაამებს. მტაცებელი მხეცები შიშს აღსრავენ, თუნდაც საძაგელნი, არ იყონ, და ეს შიში, არა საძაგლობა, მიბაძვით იწვევს სასიამოვნო განცდას, ასევე მაგალითად, გვამეთან. მწვავე, მძაფრი კანცდა სიზარულისა, შოშისმომგვრელი გახსენება საკუთარი აღასრულისა იწვევს ბუნებაში მძიმე განცდას და აქცევს გვამს საძაგელ საგანად. მაგრამ მზატრულ ნაწარმოებში პირველი გრძნობა კარგავს ძალას, რადგან არ გვეტრა ნანახის სინამდვილე, ხოლო რაც შეეხება საშინელ მოვლენებს, ყოველი მოკვდავის საშინელი ხვედრის გახსენებას, ეს აზრი შეიძლება სხვადასხვა მანუგუმებელი გარემოებებით დაიფაროს, ან ისე მტაცებდა მათთან დაკავშირებული, რომ უმალ რაღაც სასურველი, სასიამოვნოც კი გვეჩვენება, ვიდრე საშინელი.

ამრიგად, გარეული უმსგავსობა, საძაგელი ფორმები არც შეიძლება იყოს მზატრობის, როგორც კანცული ხელოვნების საგანი თავისთავად, რადგან გრძნობა, რასაც ის აღძრავს, ჩერ ერთი, არასასიამოვნოა და მეორეც, ის არ ეკუთვნის იმ არასასიამოვნო საგანსა რიცხვს, რომელნიც მიბაძვის შედეგად (სურათში) სასიამოვნო გრძნობად იქცევა ხოლმე. მაგრამ აქ კიდევ სხვა კითხვა იჩენს თავს: ხომ არ არის ბედლოვნებაში საძაგლობა მინც საკირო, როგორც შემადგენელი ნაწილი, სხვა გრძნობის გასაძლიერებლად, კონტრასტისათვის, როგორც პოეზიაში?

შეუძლია თუ არა მზატრობას სასაცილოსა და საშინელის მისაღწევად საძაგელი ფორმების გამოყენება?

მე ვერ ვბედავ, რომ ასე პირდაპირ უარი თუვა-სუბო ამ კითხვას. შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ უწყინარი საძაგლობა მზატრობაშიც სასაცილო შეიძლება იყოს. მეტადრე თუ ეს დაკავშირებულია მისწრაფებასთან, რომ ნაწარმოები იყოს სახიერი და მონებლავი. უდავოა ისიც, რომ მავნე საძაგლობა ბუნებაშიც და სურათშიც შიშს აღძრავს, ხოლო ის სასაცილო და ეს საშინელი, რომელნიც უკვე თავისთავად ნარევი განცდებია, მიბაძვაში უფრო რბილდება და სასიამოვნოც კი ხდება.

მაგრამ ამავე დროს კიდევ უნდა გავიხსენო, რომ ამის მიუხედავად არც მზატრობა პოეზიაშიან ერთნაირ მდგომარეობაში ვერაა, პოეზიაში, როგორც უკვე შევნიშნე, საძაგლობა ფორმებისა თოქიმის სრულიად კარგავს თავის არასასიამოვნო ზემოქმედებას იმის გამო, რომ უარყოფითი ნაწილები პოეზიაში გადმოიტყმა არა ერთბაშად, არამედ თანდათანობით, დროში, მიმდევრობით. საძაგლობა პოეზიაში გარკვეული აზრით წყვეტს საძაგლობად გამოჩენას და სხვაგვარ

მოვლენებს ისე ენიჭება, რომ ახალ ზემოქმედებას იწვევს, ახლებურ ზემოქმედებას ახდენს. მზატრობაში, ფარწერაში კი საძაგლობა, პირიქით, ყველა თავის ძალით იყრის თავს და ბევრად არ განსხვავდება იმისაგან, რასაც ბუნებაში ვხედავთ. უწყინარი (უფნებელი, განურჩეველი) საძაგლობა აქ დიდი ხნით ვერ დარჩება სასაცილო. უსიამოვნო განცდა მიმჩრავებს, და რაც პირველად თავშესაქციე იყო, ის მალე ბუნება მხოლოდ საშიზღარი. იგივე მოსდის მავნე საძაგლობასაც: საშინელი თანდათან ქრება მასში, და ბოლოს მხოლოდ სიმახიჩე (უფორმოზა, ხიჩი) უკვე უცვლელი სახით გვრჩება თვალწინ.

ასეთი მოსაზრებების საფუძველზე გრაფიკულსა შექმლო სრული უფლებით ამოვღეო თერისტის ემიზოდ თავისი ჰომეროსისებელი სურათების რიგადან. მაგრამ შეიძლება თუ არა მათი საერთოდ ჰომეროსიდან ამავე საფუძველზე ამოღება ვისურვოთ? სამწუხაროდ, უნდა შევნიშნოთ, რომ ერთი მეცნიერი, სხვა მხრივ ძალზე სწორი და ფაქიზი გემოვნებით გამორჩეული, ამ აზრისაა. მაგრამ მე იმედა მაქვს, რომ ამაზე სხვა ადგილას უფრო დაწერილობით შექნება მსჭვლობა.

X X V

მეორე განსხვავებას, რომელსაც ზემოთ დასახელებული კრიტიკოსი ზიზღსა და სხვა არასასიამოვნო გრძნობებს შორის ხედავს, წარმოადგენს შეძაგება (ზიზღი, სიძულელი: უნდუსტ), რასაც ჩვენში ფორმების საძაგლობა იწვევს. „სხვა არასასიამოვნო ვენბანი (განცდები), — წერს, — არა მარტო მიბაძვაში, არამედ თვით ბუნებაშიაც გვესიამოვნებენ ხოლმე, რადგან მხოლოდ სუფთა უსიამოვნებას კი არ გვაყრებენ, არამედ ამსუბუქებენ უსიამო განცდას. მაგალითად, შიში ყოველთვის რაღაც იმედთანაა დაკავშირებული, ნუგეშით გვიმსუბუქდება, ელდა ადვილებს შთელს ჩვენს ძალას, რათა საფრთხე ავიცილოთ. რისხვა თითქმის ყოველთვის დაკავშირებულია შურისძიების სურვილთან, ხოლო მწუხარებას გვიმსუბუქებს გარდასული ბედნიერების გახსენება, თანაგრძნობით გამოწვეული წუხილს კი ყოველთვის თან ახლავს სიყვარულისა და ეტოლგანწყობილების სისიამოვნო, ფაქიზი, გრძნობა. სულს რჩება სრული თავისუფლება, რომ ხან ენებათაღელვებს სასიამოვნო, ხანაც ნებნიმირად არასასიამოვნო ნაწილთან დაქოსს ხანი და თავისთვის შექმნას რაღაც ნარევი სიზარულისა და სიმშიმოლისა, ხალისისა და უხალისობისა, რაც თვით სუფთა სიამოვნებაზე უფრო მიმზიდველია ხოლმე. სულ მცირე უყრადღება ემარა, რომ კაცი ამ განცდას თავზე დააკროდეს; არა და მას სათანადან უნდა მოდიოდეს ის გარემოება, რომ განრისხებულს თავისი რისხვა, ხოლო დამწუხარებულს თავისი მწუხარება უფრო ძვირად ღირს, ვიდრე ყველა სასიამოვნო წარმოდგენები, რითაც მისი დაწყინარებასა და ნუგეშისცემას ცდილობენ? სულ სხვა ამბავია ზიზღი და მასთან დაკავშირებული განცდა ყოველნაირი, სული ჩვენი ვერ ბედავს მათში ეტრფერს სა-



მორნო, ბადროს მტყორცნელა

ნუგეშოს და სასიამოვნოს, უმყოფილობა იმარჯვებს გადაჭრით, და ჩვენ ვერ ვპოულობთ ვერც ბუნებაში, ვერც მიზანქაში ისეთ მდგომარეობას, რომელშიაც ჩვენი გუნება არ გაგვიფუძვდება და ზიზღით არ ვიბრუნებთ პირს საძაგლობისაგან“.

სავსებით მართებულია. მაგრამ რაკი კრიტიკოსი თვითონვე აღიარებს ზიზღის მონათესავე გრძნობებს, რომელნიც მხოლოდ უსიამოვნებას იწვევენ, რომელი უნდა იყოს ასეთი მონათესავე გრძნობა, თუ არა მახინჯი, ფორმისმიერი საძაგლობა? ასეთი სავანეც იწვევს ბუნებაში მხოლოდ უსიამოვნებას, რასაც სიამოვნების ნასახიც არ ურევია. და რაკი ეს ვარჯიშული უმსგავსობა ერთნაირად უარყოფით ემოციებს იწვევს ბუნებაში თუ მიზანქაში, ამიტომ არც საზიზღლარს და არც უმსგავსოს არ მოეპოვება ისეთი მდგომარეობა (სხე, ფორმა), რომ მიხვანაც ზიზღით არ ვიბრუნოთ პირს.

დაიკ, ეს უსიამოვნა, შეზიზღების განცდა, თუ მე ჩემი ასეთი განცდა საქმოდ წიროდ გამოვიკლიე, თავისი ბუნებით ზუსტად ზიზღის შესაბამისია. განცდა, რაც თან სდევს ფორმების საძაგლობას, არის ზიზღი; ოღონდ უფრო უმნიშვნელო ხარისხისა, ნაკლებ მკვეთრი. მართალია, ეს დებულება ეწინააღმდეგება კრიტიკოსის მეორე შენიშვნას, რომლითაც ზიზღის გრძნობა მიეწერება მხოლოდ უბნელეს განცდებს, როგორცია გემო, სუნი და შეხება. „პირველ გრძნობას, — წერს, — ეზიზღება მეტისმეტე ტბილი, უსანსკუნელ მენტისმეტე სირბილუ სხეულებისა, რომელნიც არავითარ წინააღმდეგობას არ უწივენ შეხებაზე, ასეთი სხეულები შემდეგ აუტანელი ხდებიან თვალისთვისაც, სახელდობრ შაშინ, როცა ვიკონებთ, რა ზიზღს იწვევენ ყნოსვისა და გემოვნების ორგანოებში; რადგან, კაცმა რომ თქვას, თვალისათვის საზიზღლარი საგნები არ არსებობენ“. მე კი, პირიქით, მგონია, რომ ასეთების პოვნაც შეიძლება. მეტეკი სახეზე, ტურგაპობილია („კურსდღლის ტურგები“). ჩაქულებული ცხვირი და გადმოხრილი ნესტოები, წარბების სრული სიტკველ — ყველა ეს საზიზღარია, თა-

ნაც არა გემოვნების, არც ყნოსვისა და არც შეხებისათვის. უტეველია, მათი ხილვისას გვეუფლებია გრძნობა, უფრო მახლობელი ზიზღისგან, ეგვიფუძვს სხეულის რაიმე სხვა უწესრიგობა, მაგალითად მრუდე ფეხი, კუწი. რაც უფრო ფაქიზი და შთაბეჭდილებიანია კაცი, მით უფრო შევიგრძნობთ სხეულში იმნაირ მოძრაობას, რაც წინ უსწრებს დებინებას. მართალია, ეს მოძრაობა მალე ნელდება, ქრება, თითქმის არასოდეს არ თავდება ნამდვილი დებინებით, რაც იმით აიხსნება, რომ ამ საზიზღარ რამებთან ერთად ვიკონებთ ხოლმე სინამდვილის მრავალ სხვა მოვლენას, რაც უსიამოვნო გრძნობას აზომიერებს და აზშობს, ასე რომ სხეულზე რაიმე არსებით ზეგავლენას ვერ ახდენენ ვერავითარი საძაგლობანი. უფრო ბნელი გრძნობები, მაგალითად გემო, სუნი, შეხება ისეთი რეალური ბნელი განცდებია, შეუმჩნევლად იწვევენ საზიზღარი სავნის სიახლოვეს. ამრიგად, საზიზღარი რამ მათზე მოქმედებს ცალკე და მთელი ძალით, რის გამოც მთელი სხეული მძლავრად ირყევა.

სხვა მხრივ, საზიზღარის მიზანქაზე სავსებით მეორდება ის, რაც საძაგლობის მიზანქაზე ითქვა. რამდენადაც მისგან მიღებული უსიამოვნება ბევრად უფრო ძლიერია, ამიტომ, ცხადია, ის კიდევ უფრო ნაკლებად შეიძლება იყოს პოეზიისა და მხატვრობის საგანი. მართალია, სიტყვიერი გამოხატვა საგრძნობლად არბილებს მის ზემოქმედებას, ამიტომ თავს ნებას ვაძლევ განვაცხადო, რომ კოტის ყოველ შემოსევებაში შეუძლია მისი ზოგიერთი შტრიხის გამოყენება, საზიზღარი სახის შემოტანა იმ შორეული გრძნობების გამოსახატავად, რომელთა ასახვაშიც საძაგლობის გამოყენებამ წარმატება მოუტანა, როგორც შთაბეჭდილების გაძლიერების ხერხმა.

საზიზღარი სასაცილოს აძლიერებს ხოლმე, ანუ ღირსების წარმოდგენები, ამაყად თავდაპყრა, საზიზღართან კონტრასტში, ხდება სასაცილო. ასეთი მავალითების პოვნა არისტოტელისთან უხვად შეიძლება. სინდიოფლამ მაგონდება, „ღრუბლებში“ რომ იდღდ სოკრატეს ასტრანომიულ დაკვირვებებს აწვევტინებს:

მონათუე

სინდიოფლამ შეაშფოთა რაღაც ახლანან, ფიქრი გაართული,

სტრატუსინადე

მაშ, მითხარი, ეს როგორ მოხდა?

მონათუე

ვიდრე სოკრატე მთვარის ბრუნვას აკვირდებოდა, პირდაპირი გასცქეროდა მნათობთა წრეებს, სახურავიდან რაღაც უქნა სინდიოფლამ...

სტრატუსინადე

სასაცილოა. დასველა სინდიოფლამ.

საზიზღარი რომ არ ყოფილიყო ის, რამაც სოკრატეს პირი ჩაუსველა, სასაცილოც ადარაფერი იქნებოდა. ყველაზე უფრო ბიზანტული დეტალები ამნაირი ამბებისა მოთხრობილია პოტენტოტურ ზღაპარში „ტუკანოუ და ნონშეკეია“, რაც დაბეჭდილია მხვილცივიწერული „მცოდნის“ ფურცლებზე. მოთხრობა ლორს ჩესტერფილდს მიეწერება. ვინ არ იცის, რა ბიზანტული არიან პოტენტოტები, რამდენი ასეთი რამე მინაინათ წმინდად, მშვენიერად და მოხდენილად, ჩვენ რომ საძაგლად და გულისამრევად ვოვლით. ჩაქუცილი ცხვირის ბრტლი, კიპამდე ჩამოკიდებუ-

ლი ძმებზე; თხის ქონითა და ჰვარტლით გადაგულ სილი ტანი, მზეში გარუჯული; ახურტენილი თმა, საი-დანაც ქონი წყეთავს; ახლი ნაწლავებით დახვეული ხელ-ფეხი, — აი, ესაა მზურავლე სიყვარულის ნიშ-ნები, რაც მოწიწებისა და სიახლოვის სურვილს იწ-ვევს. აი, ასე გამოწყობილები წარმოთქვამენ ცეცხ-ლოვანი სიყვარულის გამომატველ სიტყვებს — მო-დი და შეიკავე სიცილი!

საშინელს საზოგადო კიდევ უფრო მიქიდროდ შეიძ-ლებო შენიერთოს. რასაც ჩვენ საძაგულ ვუწოდებთ, სხვა არაფერია, თუ არა საზოგადო საშინელება.

ლენინის არ მოსწონს პესიოდეს განპიროვნებული მწუხარება, რომლის „აყროლებული ნესტოებიდან ნეს-ტი მოეოწავს“. მე კი ეს სახე უხეირო მგონია არა თავისთავად, არამედ იმიტომ, რომ ეს უბრალოდ საზი-ზლარი სურათია, რაც საშინელს არაფერს მშატებს. თითებიდან შორს წამოშვებულ ფრჩხილებს ის, ეტყო-ბა, არ იწუნებს, არ კიცხავს. ამავე დროს კი ასეთი გრძელი ფრჩხილები ისევე საზიზღრობაა, როგორც წინ წამოშვებული ცხვირი. მაგრამ გრძელი ფრჩხილები ამავე დროს საშინელებაა, რადგან ისინი ფხაქინაან სახეს, საიდანაც სისხლი მიწაზე მოწვეთავს. უსუფთაო ცხვირი კი სხვა არაფერია გარდა უსუფთაო ცხვირი-სა, და მე მწუხარებას მხოლოდ იმას ვურჩევდი, რომ პირი დაეხურა.

წაიკითხეთ სოფოკლეს უდაბური გამოკვაბულის აღ-წერილობა. ამ მღვიმეში ცხოვრობდა ფილოქტეტე-არაფერი მოწყობილობა იქ არაა, მხოლოდ ხმელი და ხეშეში ფოთლები ყრია, ხის უმსგავსი კათხა დგას და ერთი კვხია. აი, ესაა მთელი სიმდიდრე სნეულისა, რომელიც ყველა გმირმა მიატოვა! რით ასრულებს პო-ეტო ამ სამწუხარო, საშინელ სურათს? საზიზღრობის ჩვენებით. „აჰა! — შესძახა ნეოპტოლემემ. — აქ სის-ხლით და ზინით გაუღენთილი ჩრები შრება!“

ნეოპტოლემე

ვხედავ სამკვიდროს ცარიელსა და უკარგიელს.
ოღისევის

არც ჰურტული დგას, არაფერი, რომ ჰამოს კაცმა.
ნეოპტოლემე

მხოლოდ ფოთოლი გათელილი ყრია სავლოად.
ოღისევის

ნუთუ ამ ჰურტვეშ არის სრული სიცარიელე?
ნეოპტოლემე

აქ თვითნაკვეთი ფიალაა, გაუწაფავი

ტელით ნათალი აგერ კიდევ კვხია ერთი.

ოღისევის

და სულ ეს არის, რასაც ამბობ, მისი ქონება.

ნეოპტოლემე

, მო სამწუხაროდ! აგერ ვხედავ. მზეზე შრებიან
საზიზღარ ზინით გაუღენთილი რაღაც ძონძე-
პი.

ახე ხატავს ჰომეროსი პეტრორის გვამს, სისხლითა და მტკრით დაფარულ სახეს, დასახიჩრებულს, ახურ-ტენილი თმა რომ სისხლს დაუწებებია.

სიხმარად კი წვერი ჰუქუქიანი, თმა წებოვანი

და სისხლიანი ჰქონდა ტანი ნაიარფი.⁷

ახე წერს ვერტილიუსი. ესაა საზიზღარი, მაგრამ ამ-დენადვე შესაბრალოსი და საშინელი სანახაობა. ვის შეუძლია ზიზღის გარეშე წაიკითხოს სცენა, რომელ-შიაც ოვიდიუსი მარსიასის დსკახ აღწერს?

სანამ ყვიროდა, აცალა ტანიდან ტყავი.
პრილობის გარდა არა დარჩა, გაშიშვლდა ნერვი,
ვენები ფეთქავს და გარშემო სისხლი-მწველებს.
გარკვევით ჩანდა მოფართქალე შიგნულობა
და გამპვირვალე ბოქუიებსაც დათვლილი გულში.
მაგრამ ვინ არ იგრძნობს, რომ საზიზღარი (საზი-
ღარის განცდა) აქ თავის ადგილზეა? აქ ის (საშინელს
საზრალად აქცევს, ხოლო საზრალობა (საძაგლობის
გაგებით) თვითონ ბუნებაშიც არაა ჩვენთვის ერთ-
გვარ მიმზიდველობას მოკლებული, თუ შოთთან ერთად
ჩვენში თანაგრძნობასაც აღძრავს, მიზანტვაში კი ის ხომ
საერთოდ კიდევ მეტ თანაგრძნობას იწვევს?
მაგალითებით თავს არ შეგაწყენო, მაგრამ არ შემიძ-
ლია არ აღვნიშნო, რომ არის საშინელის ერთი სახე-
ობა, რასაც პოეტი აღწევს მხოლოდ და მხოლოდ სა-
ზიზღარის მოშველიებით. ესაა საშინელი განცდა ში-
შისა, ჩვეულებრივ ყოველდღიურ ცხოვრებაში კი
საშინელ შიშშილს აღწერთ ხოლმე მოთხრობებით
საქმელად გამოხადეგარი, არაქანსალი, გულისამრე-
ვი რამეების შესახებ, რომელთა შემწეობითაც ღამო-
ბენ მშეირი კუქის დაშოშინების. რაკი მიზანტვას ჩე-
ნში არ შეუძლია შიშშილის გრძნობა აღძრას, მეორე
არასახიამოვინ გრძნობას მიმართავს, რომელსაც ძლი-
ერი შიშშილის დროს ნაკლებ ბოროტადვე ვთვლი.
მიზანტვა ცდილობს ჩვენში ეს მეორე განცდა გააღვი-
ძოს, რათა მისი შემწეობით წარმოვიდგინოთ, რაოდენ
შიშით ყოფილა პირველი, რომელიც მას სავსებით ახ-
შობს. ოვიდიუსი წერს ორგადეზე, რომელიც ცერე-
რამ შიშშილს მიუგზავნა:

როს თვალა ჰქიდა, ვერ გაბედა მახლოვება,

ისე გადასცა ღმერთის სიტყვა. არ დეახანა,

თუმც შორით იდგა, თუმც მჭირე ხნის უწინ
მოვიდა,

შიშშილი იგრძნო მაინც...⁸

ბორტეხეს მეომარი





გოგანტომასკია. ეგრეთვე
ანტიკური მხატვრობის
ნუსხე, ამფორა. ძვ. წ. V ს.



ეს არაბუნებრივი გაზვიადებაა. მშვიდის, თუნდაც უფრო განპიროვნებული შიმშილის ხილვას არ შეუძლია ნაძლარი კაცის დამწევა. მას შეუძლია გამოიწვიოს სიბრაღული, ზოლი, ამაზრუნეი გრძნობა, მაგრამ არა შიმშილი. ამ საზარლობის აღსაწერად ოვიდიუსი ფერებს არ იშურებს, როცა ფანესზე ლაპარაკობს, ხოლო ერისხითონის შამშილობის მისეულ და კალიმაქსესულ აღწერილობაშიც არანაკლებ საზარელი ზურათთა გადაშლილი. მას შემდეგ, რაც ერესხითონმა ყველაფერი გადაქაშა და არ დაინდო არც სამსხვერპლო ძროხა, რაც ვესტასათვის გაასუქა დედამისმა, კალიმაქეს ვერსიით ის ეცემა ცხენებსა და კატებს, ქურაში გავარდება და სხვათა ნასუფრალს, ჭუჭყიან ნარჩენებსა და გამოსრულ ძვლებს ეტაკება.

ძროხაც შექაშა, ვესტასათვის რომ ზარდა დედამ. ხალღე ცხენიც შეხასნლა და საბრძოლო ცხენიც, ჩაუკლა კატა შემდეგ, რისხვა პატარა მუსეთა. დაქდა სამი გზის შესაყარზე მეფეთა შვილი, ხელგაშვერილმა იწყო თხოვნა ნასუფრალისა. ოვიდიუსის ერისხითონი თავის სურულს ჩააფრინდება კბილებით, რათა საკუთარი შრცი ამოიქაშოს: მაგრამ როს სენმა ამოწურა მთელი სასრებები, ახალ საჩრის კი უფრო მეტი სენი მოსდევდა. თავის ასოჯ დაბდღენა იწყო ერისხითონმა.

და ანდაგვარად შეუმცირდა სხეული ბედურულს. პარპიებიც სწორედ იმითომ დაგვიხატეს ასე საძაღლები და აურთლებულნი, რათა მით უფრო საზარელი გამოჩნდეს შიმშილი მეფისა, რომლის სანოვაგესაც ისინი ნთქავენ. მოისმინეთ, როგორ შესჩივის აპოლიონის როდოსების ფინესი არგონავტებს:

მივითამ პირთან ლუქმას თუ არა, მოშავდებიან უჩინარები ღრუბელთა მხრიდან ელვისებურად, გამოაპობენ სივრცეს შხულით, საზრდოს ხელიდან გამოამაცლიან.

მაგრამ ისეა აქოთებული, ახდის ისეთი სიმყარლის სუნი, რომ სიაბლოვეს ვერ გარჩედა ალბათ ვერც ერთი მოკვდავთაგანი, თორემ პირს ამა ვინ შიაკარბა, ანდამაისასა რომ მქონდეს გული! მაგრამ ნდომა და სურვილი წამძლევს, ავიღებ ხოლმე ბინძურ ნარჩენებს!

გულამღვრული ვიყრი ბედშივე ამ გაუმძლარ, წყუთ სტომაქში. ამ თელსაზრისით შემიძლია გავამართლო პარპიების საზოგადოარი სახეები ვერგოლიუსთან, მაგრამ ესაა არა ნანდვილი ახლანდელი შიმშილი, რასაც პარპიები იწვევენ, არამედ მხოლოდ მომავლისა, რასაც ისინი წინასწარმეტყველებენ. და ეს წინასწარმეტყველებაც მხოლოდ სიტუვის თამაშია. დანტი მოკვიტობრობს უგოლინოს შიმშილის ამბავს, რასაც იწყებს მისი საზოგადოარი, საზარელი მდგომარეობის აღწერით ჯოჯოხეთში, სადაც ის იმყოფება მისი ყოფილი შემავიწროვებლისა და მდევრის გვერდით. შემდეგ კი აღწერილია თვითონ შიმშილობის საზოგადოარი ნიშნები, რაც განსაკუთრებით მაშინ იგრძნობა, როცა შეიღებო სთავაზობენ თავს, შეგვკამყო. ცნობისათვის მომხიბდება კიდევ ერთი ადგილის გახსენება ბომონტისა და ფლიტრების დრამატული ნაწარმოებიდან, რომელიც ყველა სხვა მაგალითს შეცვლიდა, ცოცხა გაზვიადებული რომ არ ყოფილიყო.

გადავიღვარ საზოგადოარი საგნების ასახვაზე მხატვრობაში. თუნდაც სრულიად უღაფო იყოს, საკუთრივ თვალისთვის საზოგადოარი საგნები არ არსებობს, ენე რეი ისეთი საგნები, რომელთა ასახვაზეც მხატვრობამ, როგორც სახეობა ხელოვნებაში, უარი უნდა თქვას, მაშინაც თვე უნდა აარიდოს საზოგადოარი საგნების ასახვას, რადგან იდეებისა და განცდების კავშირის შედეგად საზოგადოარი საგანი მაინც თვალში გვხვდება. პორტენონემ თავის სურათში „ქრისტეს დასაფლავება“ გვჩვენა დაშფურტ, რომელსაც ცვიორზე ხელი მოუქურთა. რიჩარდსონი ამ დეტალს გმობს იმ მოსაზრებით, რომ ქრისტე ახალი შკედარი იყო და გვამი ჭერ არ იქნებოდა განრწილი. ლაზარეს აღდგინებაში, კირჩიოთ, იგივე უფრო ბუნებრივი იქნებოდა, რადგან სახარებაში პირდაპირ წერია, აურთლებული იყო („უფალო, ურადის“). მე კი ასეთი წარმოდგენა აქაც უაღაწელი მგონია, რადგან გაბრწილი გვამი კი არა, ამ სიტუვის ხსენებაც კი ჩემში ზიზღს იწვევს. ჩვენ გავურთვაროთ აურთლებულ ადგილებს, თუნდაც სურდო გვქონდეს. მაგრამ, მეტყვიან, რატომ არ შეუძლია მხატვარსაც ასახოს მსგავსი ამბები არა როგორც თვითონიზანი, არამედ კომიკურის გასაძლიერებლად, როგორც ამას პოეზია აკეთებდომ? უნდა შევიშნო, ხელოვნება ამას თავის თავზე იღებს და რისკზე მიდის. რაც მე უმსგავსობაზე (სამაგელზე) ვთქვი, საკ-

სებით და კიდევ მეტი ძალითაც ეხება ხელოვნებას. მხატვრობაში ხომ სინამდვილე კიდევ უფრო ნაკლებად სუსტდება, ვიდრე პოეზიაში, სადაც შთაბეჭდილება მხოლოდ ყურით აღიქმება და ამდენად ზიზღის განცდა ნაკლებია. ამიტომ აქ ის იმდენად მჭიდროდ ვერ დაუკავშირდება სხასაცილოსა და საშინელს. როგორც კი გაივლის პირველი გაციება, როგორც კი ხარბი მწერა გაძლება და მისუსტდება, ზიზღის გრძობა სრულიად აშკარად გამოიკვეთება, დაჩრდილავს ყველა სხვა შერეულ განცდას და ჩვენს წინაშე მთელი თავისი სისიშველით წარმოჩინდება.

XVII

ბატონ ვინკელმანის „ძველი დროის ხელოვნების ისტორია“ უკვე გამოვიდა. მე ნაბიჯად ვეღარ გადავდგამ წინ, ვიდრე ამ შრომას არ გადავიკითხავ. პეტრობას ხელოვნებაზე მარტოოდენ ზოგადი წარმოდგენების საფუძველზე შეუძლია მიგიყვანოს კაცი სახელღებებამდე, რომელთაც, შენდა სასრისებლოდ, მალე თვითონვე შეინწავ, თით ხელოვნების ნაწარმოებებისაგან უარყოფილს. ძველებმაც იცოდნენ, რომ პოეზიასა და ხელოვნებას შორის რაღაც კავშირი იყო და მას კიდევ უფრო მჭიდროდ კრავდნენ, ვიდრე ამის საშუალებას ორივე ხელოვნება იძლეოდა. ის, რასაც მაშინ მხატვრები აკეთებდნენ, მაგალითია იმისათვის, თუ რა უნდა აეთოს საერთოდ მხატვარმა, ხოლო სადაც ასეთი აღმზანა გამოჩნდება, როგორცაა ბ-ნი ვინკელმანი, ჩირადნით ხელში რომ წინ უძღვის ისტორიას, სპეკულატიურ აზროვნებას შეუძლია მას თამამად მიჰყევს.

ჩვეულებრივ, მნიშვნელოვან შრომას ჭერ გადავუტრსლავთ ხოლმე, შემდეგ კი ვიწყებთ საგულდაგულად კითხვას. ჩემს განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა ავტორის აზრი ლაოკონზე. მართალია, არა იმდენად ქმნილება მხატვრულ ღირსებაზე, რაც სხვაგან უკვე გამოთქმული ჰქონდა, რამდენადაც შექმნის დროზე. ვის აზრს მიჰყვება ამ საკითხში? ვინც ფიქრობდა, რომ ვერგილიუსს უკვე გამზადებული ქანდაკება ედგა თვალწინ თუ ვინც ვარაუდობდა, რომ პირიქით, მოქანდაკემ მიზამა ვერგალიუსს?

ჩემთვის ძლიერ სახიამოვნო იყო იმის გაგება, რომ ვინკელმანი არაფერს ამბობდა რომელიმე მხარის მი-

ბაძაზე. განა აუცილებელია, რომ აქ ურთიერო მთავრად ვილაპარაკოთ? ხომ ადვილი შესაძლებელია, რომ მსგავსება, რაც პოეტურ ნაწარმოებზე ვხვდებით, ვნების შედეგს შორის უოლოდ არსებობს, შემთხვევითია და არა აუცილებლობით გამოწვეული, და რომ პოეტსა და ხელოვნებს არა მარტო არ მიუბამავთ ერთმანეთსათვის, არამედ შესაძლოა არც კი პოლოდით წინამორბედი, რომელსაც ორივემ მიზამა! მაგრამ თუნდაც მკვლევარი შედომიანი შეეყვანა ერთგვარ მსგავსებას, მაშინ პირველი აზრის მომხმრე უნდა ყოფილიყო, რადგან ქანდაკებას ის მიაკუთვნებს ვერგალიუსზე ბევრად უფრო ადრინდელ ეპოქას, აღუქმანდრე მაკედონელის ხანას, როცა საბერძნეთის ხელოვნებამ უმაღლეს განვითარებას მიაღწია.

„ეთლითა ბედმა, — წერს ვინკელმანი, — რომელიც ხელოვნებათა ხსნაზე მაშინაც ზრუნავს, როდესაც ისინი ნადურდებან, ქვეყნიერების გასაცუნულად გადაარჩინა იმ დროის ხელოვნების ქმნილება, თითქოს ამით გაამართლა ისტორია, რომელიც მაშინდელ შედეგებზე მეტსმეტად ადიდებს. უზადო ქანდაკება ლაოკონისა შეიღებოს თანხლებით, აგესანდრეს, აპოლოდორეს და ათენოდორეს მიერ გამოკვეთილი როდისზე, უტყველად იმ დროისა, თუმცა ჩვენ ზოგიერთებივით ზუსტად ვერ ვარკვევთ, რომელი ოლიმპიადების ვაჟს მოვადრებდნენ სხენებელი ოსტატები“.

ერთ-ერთ შენიშვნაში ის დასძინს: „კლინიუსი სიტუცაჲმ არ ამბობს იმ დროზე, როდესაც აგესანდრე და მისი თანამეგმრე მუშაობდნენ, მაგრამ მათში“¹⁵ ძველი ქანდაკებების განმარტებაში ამტკიცებს, თითქოს ამ ოსტატთა შემოქმედება გაიფურჩქნა ოლიმპიადამერვე ოლიმპიადის ვაჟს, და სხვებმა, მათ შორის რიჩარდსონმაც, იგივე გაიმეორეს. მე მგონია, მაშენ ამ ჩვენს მოქანდაკედ მიიღო პოლიკლეტეს ერთ-ერთი მოწაფე ათენოდორი, და რაკი პოლიკლეტე ოლიმპიადამერვე შეიღე ოლიმპიადის დროს გაიფურჩქნა, მისი სავარაუდო მოწაფის შემოქმედების აუჯავების დრო ერთ ოლიმპიადით გვიან გადმოიგანა. სხვა საფუძველი არც მათვის ჰქონია“. რასაკვირველია, სხვა სახითი არც ექნებოდა. მაგრამ რატომ იფარდება ბ-ნი ვინკელმანი მათვის ამ ერთი განსაზღვრით? იქნებ ის თავისთავად უარყოფილია? არც თუ ვერგ იოლად. თუნდაც მისი ცნობა სხვა წყაროებით არ დასტურდებოდა, მაშინაც ერთგვარ ალბათობას ქმნის, ვიდრე არ

პარისი და ელენე-ლარნაქერა



დამტკიცება, რომ ათენიორგ — პოლიეტებს მი-
წევდ ათენიორგ — აგნინარეს და პოლიდორეს
თანაშუროდ თუ ამხანაგ, უფოდ სხვადასხვა ოსტატე-
ბი იქნებოდ და მათი იგეგვობა შეუძლებელია. საზე-
დინროდ, ეს შეიძლება დამტკიცდეს იმით, რომ სხვა-
დასხვა ადგილებიდან არიან პირველი ათენიორგ
სახსნის ზუსტი ჩვენებით, აკადემის კლავირიდან
იყო მეორე კი პლინიუსის ცნობით როდოსელი გა-
ლათი.

მაშინ ვინკლმანმა უკველგარი წინასწარი განზრახ-
ვის გარეშე დატოვა უფრადღებოდ მათვის ვარაუდი
და აღარ უდია მისი უარყოფა; უკვლავ უფრო მი-
სალოდნელია, რომ ქმნილების მხატვრული ღირებუ-
ლება, რაც თავისი უდავოდ უზარმაზარი ცოდნის სა-
ფუძვლზე გამოიყვანა, იმდენად მნიშვნელოვანდ ჩაი-
ვლა; ხელს უშუალებელიყო მეორე საკითხი, მტკი-
ცდებოდა, თუ არა მათის დებულება რაიმე დამატებით
სახელით. უფველია, მან ნახა ლაიკონში მეორე
ნატივ დეტალი, რაც დამახასიათებელი იყო ლისიპე-
სათვის, რიოაც ამ ოსტატმა ზელოვნება გაამდიდრა,
ამიტომაც მან, ცხადია, ლაიკონი უფრო აღრიდელ
ქმნილებად ჩაივალა (მეკლდინელის დროისად).

მაგრამ თუნდა დამტკიცებელი იყო, რომ ლაი-
კონი ლისიპეს აღრიდელი ნაშუყვარი არაა, მა-
შინაც არის თუ არა ამით დამტკიცებული ისიც, რომ
უფოდ ლისიპეს დროისა? რომ მეგრად უფრო ვი-
ნდელი არაა და არც შეიძლება იყოს? მე რომ გვერ-
დზე დავტოვო ხანა რომის იმპერიის დასაწყისამდე
(ფ. ვ. 27 წ.), როდესაც პერსული ზელოვნება ხან
აუვადადობდა, ხან ისევ დაეცემოდა, — რატომ არ შე-
იძლებოდა, რომ ეს ქანდაკებაც უფოლო ბედნიერი
ნაყოფი მხატვრობა შეეხებებინა, რაც პირველ იმპე-
რატორმა მდღანველოდ იფუფუნებინა და დღემშვენი-
ერების შედგენი გახლდეთ? რატომ არ შეიძლებოდა
აგნინარე და მისი მეგობრები უფოლიყვნენ
ფოქავი ტრონიფილიონის, არსილაოსის, ასიტილე-
სის, პოსილონუსის, დოვეგენს თანამედროვენი? გა-
ნა ამ ოსტატმა საუფოთესი ქმნილებები ზელოვნების
შედევრებად არ იფუფუნოდა? სხვებულ ზელოვნება
უფოო ნაწარმოებები რომ ზელომ გვერდდა, მათი შე-
ქმნის დრო კი სრულიად უცნობი უფოლიყო. რა
დოვაბრავი ნიქი დახსინდა მკლდნებს შეცდომისა-
გან, რომ ისინიც მიეწერათ იმ დროისათვის, რომლის
ღირსადაც ბატონ ვინკლმანს მხოლოდ ლაიკონი
მიაჩნია?

მართალია, ლაიკონის შემქმნელთა ცხოვრების
დროს პლინიუსი გარკვევით არ მოითითებს მაგრამ შე-
იძლებოდა კონტექსტის მიხედვით რომ იცითხათ ჩემთვის; უფ-
რო ძველ ოსტატმა სასარგებლოდ იტყობა თუ სხვებუ-
ნა, გამოვტყდებო, უფრო ამ უკანასკნელთა მხარეს ვი-
გნულისმზებდი, თავდ განსაწერ, რამდენად მარბიფუ-
ლია ეს ვარაუდი.

მის შემდეგ, რაც უწველეს და უდიდეს მოქანდაკე-
ბზე საუფოლანადა ლაიკონობ, ახასიათებს ფიდიასს,
პრავსიტელს, სკოპასს, მეგრ უკველგარი თანამედვე-
რული წესის დაუცველად უფრო მოკლედ იგონებს
დანარჩენებს, უტირატესად იმ ოსტატებს, რომელთა
ნაშუყვრებიც რომშია დატული. — პლინიუსი განა-
რძობს: ამკირება სხვა სახელოვნებას რიტივე, შოა-
მიმავალთა სხივანში მათს დიდებს ის გარკვევით
უწლიდა, რომ ერთად მუშაობდნენ და ამიტომ უხამა-
რდობა იქნებოდა ნაწარმოების მიწერა ერთი მათ-
განისათვის, უკვლავს ნაშოვლთა კი ძველია უკველ-
თვის. სწორედ ასე იყო ლაიკონის საქმეც, დიდბნს
რომ იხატებოდა ტიტუს სახალმეშუ, ეს იყო ქმნილება,
რომელიც აღმებტებოდა უკვლავ სხვა ქანდაკებასა უ-
სურაობს. უზარუნაფლესმა როდოსელმა ოსტატებმა —
აგნინარემ, ათენიორგემ და პოლიდორემ ერთობლი-
ვი შრომით შექმნეს ერთი დიდბსაგან¹⁷ ლაიკონი,
მისი ვალები, და გველდების საოცარი საღებები. ასევე
კრატერმა, პითიოდორემ, პოლიდექტემ და მერსილოდემ
სხვა პითიოდორემ, არტემონეს და ფერდისიუს ტრა-
ნალუნის თანადგობით იმპერატორთა პალატისას
სახლდ უწლიო ქანდაკებებით დამშვენდეს. აგრიაასს პა-
ნიონი შეამკო ათენელმა დოივეგემ, და კარიატიდ-
ბი, რომელნიც მან ამ ტაძრის შეტველ გააკეთა, მიეუ-
ფუნება ისეთ ნაწარმოებებს, რომელთაც ჭეფთი ცო-
ტა მიეწინებოდა, ისევე როგორც ტაძრის ზემოთ შეს-
რულებულ სურათები, თუმცა ეს უკანასკნელები ნა-
კლებადია ცნობილი, რადგან მეტიმმეტად მალდა მი-
უქცევია¹⁸.

ამ ჩამოთვლილ უკვლავ ზელოვნებს შორის დოივეგენ
ათენელი ერთადერთია, რომლის ცხოვრების დრო
სრულიად უდავოდაა დადგენილი. აგრიაასს პანიონი
შემკო, მამ აფგუბტუსის ემს უცხოვრია. მაგრამ
პლინიუსის სიტყვები რომ უფრო საგულდაგულოდ
აწირო-დაწირობით, ზემოთ დასახებულთა უკვლავ ოს-
ტატის ცხოვრების დროც გარკვეული იქნება. პლი-
ნიუსი ამბობს, რომ მათი კრატერმა და პითიოდორემ,
პოლიდექტემ და მერსილოდემ, მეგრ პითიოდორემ, არ-

მისი ამოსვლა. პელოპის, ენის, ეფვალე, სილენე, შემინებული ვარსკვლავები
ზღვაში ხტებიან. ლარსაქურთა.



ტომონა და აფროდისიუსმა) იმპერატორთა პალატი-
ნის სასახლეში მშვენიერი კანდაკეებით დაამშვენეს.
არის თუ არა ამით ნათქვამი, რომ იმპერატორები თავი-
ანთ სასახლეს მშვენიერი კანდაკეებით ამკობდნენ,
ე. ი. ყველგან აკრებდნენ და სასახლეში დგამდნენ?
ცხადია, არა, კირიკით, ცხადია, რომ ეს ოსტატები
იმპერატორებისათვის მშაობდნენ ამ სასახლეებში,
მათ დროს ცხოვრობდნენ. ისიც დამტკიცებულა, რომ
ხსენებული ოსტატები გვიან დროის მხატვრები არიან,
რომელნიც მხოლოდ იტალიაში ცხოვრობდნენ: სხვა-
გან აღარხად არ ვხვდებით მათს სახელს. უფინ რომ
საბერძნეთში ემუშავათ, პავსანია უნათუოდ ნახავდა
მათ ნამუშევარს და სახელებს მაინც შემოგვიჩინავდა.
პართალია, პითოდორის ახსენებს ერთგან. მაგრამ პა-
რდონი სრულიად უმართებულად აიგვიებს ამ სა-
ხელს პლინიუსის პითოდორუსთან, რადგან პავსანია პი-
რდაპირ ასახელებს იუნონას კანდაკეებს, რომელიც
მას ქერონეაში უნახავს, და უწოდებს ანტიკურს, რო-
გორც ცნობილია, პავსანია ახე ეპარის მხოლოდ იმ
მხატვართა ქმნილებებს, რომელთაც უცხოვრიათ ხე-
ლოვნების უშორეს, პირველ პერიოდში, მაგალითად
ფიდაისისა და პრაქსიტელის გამოჩენამდე. განა დასა-
ჭრებელია, რომ იმპერატორები თავიანთ სასახლეებს
იმდროინდელი კანდაკეებით დაამშვენებდნენ? კიდევ
უფრო ნაკლებადაა დასაჭრებელი პარდონის მეო-
რე ვარაუდი: თითქოს არტემონი, რომელიც წემით
ვასხნებდა, იგივე მხატვარი იყოს, რომელსაც პლინიუსი
სხვაგან ასახელებს: სახელთა დამთხვევა ძალიან
ცოტა საფუძველს გვაძლევს ამ ავტორის ნამდვილი
სიტყვის თვითმეტყობი დაზიანებისათვის.

ხოლო თუ არავითარ ეჭვს არ იწვევს, რომ კრატე-
რი და პითოდორე, პოლიდექტე და პერმოლედი სხვებ-
თან ერთად ცხოვრობდნენ იმპერატორების ეპას, რომ-
ელთა სასახლეებსაც თავიანთი ქმნილებებით ამშვენე-
ბდნენ, მაშინ მე მგონია, ასევე ამ დროინდელი არ-
იან მხატვრები, რომელთაც პლინიუსი ახსენებს და მე-
რე უკანასკნელებზე გადადის პირდაპირი სიტყვით:
„ასევე“. ეს ოსტატები კი ლაოკონის შემქმნელები
არიან. ამას დარწმუნება იოლია: ავესანის, ათნო-
დორი და პოლიდორე რომ ისე ძველი ოსტატები უოფი-
ლიყვნენ, როგორც ვინკელმანს მგონია, მაშინ განა შე-
საძლებელია, რომ პლინიუსი, მწერალი, რომლის
თვისაც სიტყვის სიზუსტეს არამცირე მნიშვნელობა
აქვს, ძველი მხატვრებიდან პირდაპირ ახლებზე გად-
მოსულყო და დაეკავშირებინა იგივეობის, მსგავსე-
ბის გამომხატველი სიტყვით: „ასევე“?

მაგრამ მაშინ მეტყვის, რომ სიტყვის ასეთი მიმ-
გავსება (სიმოლიტი) მიეუთვნება არა მხატვართა
ცხოვრების, არამედ რაღაც სხვა მსგავსების სახეობას,
რაც დროის მიხედვით დაშორებულ მხატვართა სხვა
სიახლოვეზე მდევარს. სახელდობრ, თითქოს
პლინიუსი აქ ლაოკონობდეს ისეთ მხატვრებზე, რომ-
ელნიც ერთად მუშაობდნენ და ამის შედეგად ვერ
სარტყლობდნენ იმ დიდებობა, რასაც იმხატვრებდნენ,
მათი სახელი დაიწვევებოდა იმიტომ, რომ ერთად შეს-
რულებული სამუშაოს მიწერა ერთი რომელიმე მათგან-
ისათვის უსამართლობა იქნებოდა, ყველას ჩამოთვლა
კი უკუდღმთის დიდ ბრუნს იხოვოს. სხვათა ლაოკონის
შემქმნელითა ზედიც, აგრეთვე ახსენებენ ოსტატე-
ბისა, რომელნიც იმპერატორთა სასახლეებში მუშა-
ობდნენ.



იოჰან ვინკელმანის წიგნის „ანტიკური ხელოვნების ისტორიის“ ტიტული

მე მზად ვარ ეს ვირწმუნო, მაგრამ უადრესად მო-
სალოდნელია ისიც, რომ პლინიუსი ლაოკონობდეს
მხოლოდ ახალი დროის მხატვრებზე, რომელნიც ერ-
თად მუშაობდნენ, თორემ რისთვის დასკირდებოდა
მარტო ლაოკონის ავტორთა დასახელება? რატომ
სხვებაც არ დასახელა? ონახსია და კალიტელესი;
ტიმოლედი და ტიპარხიდე ან ამავე ტიპარხიდეს შვილები,
რომელთაც საერთო ძალით შექმნეს რომში იუნონის
ქანდაკება თვითონ ბატონი ვინკელმანი ბრძა-
ნებს, მთელი გრძელი სია შეიძლება შედეგს იმ ქან-
დაკეებისა, რომელთაც ერთზე მეტი მამა ჰყავდათ.
რჩება მხოლოდ ორი ახსნა: ან პლინიუსს რაღაც უც-
ნაურბობით დაავიწყდა დანარჩენი ჭეღუფურად მომუ-
შავე მოქანდაკეების სახელები, ან მხოლოდ ახალი
დროის მხატვრებს გულისხმობს, როგორც მე ვამტკი-
ცებ.

დაბოლოს, თუ ყოველი ვარაუდი მით უფრო სარ-
წმუნო ზდება, რაც უფრო მეტ ხიმინელს წყვეტს,
რაც მეტ ამოუხსნელს ხსნის, მაშინ უადრესად აქა-
რია, რომ ყველაზე უფრო სარწმუნო იქნება ლაოკონის
გამოცხადება პირველი იმპერატორების ეპას
ნაწარმოებად. წარმოვიდგინოთ, ის რომ იმ დროისა
იყოს, რომელშიც ბატონი ვინკელმანი აქცევს, და
საბერძნეთში გამოეკეთათ, განა გასაოცარი არ იქ-
ნებოდა ბერძენთა დღემლი ასეთ ნაწარმოებზე („რო-
მელიც ყველა სხვა სურათსა და ქანდაკებას აღემატე-
ბა“)? უცხო და უცნაური იქნებოდა, ისიც, რომ ასეთ
დიდ მოქანდაკეებს სხვა არაფერი შეექმნათ და მათი
ნაწარმოებები მხედველობიდან გამორჩენილია პავსა-
ნიას, რომელიც მთელ საბერძნეთში მოგზაურობდა,
რომში სხვა საქმეა. თუ ის პართლა რომში გაეყვინა,
იქ შეიძლება დიდხანს შეუმჩნეველი დარჩენილი-
ყო, ამიტომ არც არის გასაკვირი, რომ თუნდაც ავ-
გუსტოსის დროს შექმნილ ქანდაკებას პლინიუსი პირ-
ველად ახსენებს და არც ის, რომ სხვა არავინ ახსენ-
ებს. გავიხსენოთ, რას ამბობს სკოპასის აფროდიტე-
ზე, რომელიც რომში ჩაიტანეს და არესის ტაძარში



ა. კაუფმანი.
ვინკელმანის პორტრეტი

დადგეს: „ის დამშვენებდა ყველა სხვა ადგილსაც, რომში კი თვითონ მას ჩრდილავს სხვა ნაწარმოებთა სიდიადე, ხოლო საზოგადოებრივ და კერძო საქმეთა განუყოფელი სიმრავლე დაამინათა მზერას აშორებს ასეთ საგნებს, რადგან მათი ვერტიკალური საპირისპიროა მოცალეობა, სიწყნარე და სივრცე“.

ყველაფერი, რაც აქამდე ლაოკონის ჭკუფზე ვთქვი, უძველესად გაახარებს ყველას, ვინც ამ ქანდაკების ვერტიკალურ ლაოკონის მიზაძვას ხედავს. მე თავში მომდის კიდევ ერთი აზრი, რაც მათთვის ასევე ურიგო არ იქნება. ვფიქრობ, შეუძლიათ იფიქრონ, რომ სავსებით შესაძლებელია ბერძენი მოკანდაკებისათვის ასეთი შეკვება—ვერტიკალურს ლაოკონის მიხედვით ქანდაკების შექმნის დავალება, ასინიუს პოლიოს (პოლიონს) მიეცა. პოლიო პეტის განსაკუთრებული მეგობარი იყო, მოესწრო ვერტიკალურის გარდაცვალებას და ეტობა საგანგებოდ დაწერა შრომა „ენეიდაზე“, რადგან აბა სხვა რომელი შრომიდან უნდა იყოს აღებული შენიშვნები, რომელთაც ვერტიკალურის კომენტარი სერჯუისი აკეთებს? იმავე დროს პოლიო იყო ხელოვნების მცოდნე და მოუვარული, ჰქონდა ძველი ისტატივის ბრწყინვალე ნაწარმოებთა კოლექცია, აძლევდა შეკვეთებს თავისი დროის ხელოვანთ, აკეთებინებდა ახალ ნაწარმოებებს, და მისი გემოვნებით შერჩეულ ნაწარმოებთა შორის ლაოკონიც ნამდვილი ვანში იქნებოდა, მისი საკადრისი. „თვითონ ფიცხი და ძლიერი ხასიათისა იყო და უნდოდა, რომ მისი კუთვნილი ხელოვნების ნაწარმოებებიც ასეთები ყოფილიყვნენ“.

მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ პლინიუსის დროს, როცა ლაოკონი უკვე ტიტუს სასახლეში იდგა, პოლიოს კაბინეტი თითქოს ჭერ კიდევ მთელი და ხელუხლებელი იყო. ამით ჩემი ვარაუდი უკვე დამაჭერებლობს კარგავს. მაგრამ რატომაც არ შეეძლო თვითონ ტიტუს გაეკეთებინა ის, რასაც მე პოლიოს მივაწერ? ¹⁸

ჩემი მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ტრადიციულად შემქმნილი ისტატივი ცხოვრობდნენ კირველი იმპერატორების ეპოქა, ყოველ შემთხვევაში არა ისე შორეულ ხანაში, რომელსაც ბანი ვინკელმანი აკუთვნებს, მინდა გავამაგრო ერთი პატარა ცნობით, რომელიც პირველად იმავე ბ.მ. ვინკელმანმა გამოაქვეყნა:

„1717 წ. კარდინალმა ალექსანდრე ალბანინიმ ნეტუნოს (ძველად ანციუმის) მახლობლად, დიდი თაღის ქვეშ, რომელიც ზღვაში ჩაქცეულიყო, აღმოაჩინა დიდი კვარცხლბეგი შავ-რუხი მარმარილოსი, რომელსაც ახლა ბიგოს უწოდებენ, და ქანდაკების დასადგმელად გათვალისწინებულ ამ კვარცხლბეგზე ბერძნულად იყო წარწერა:

„გაკეთა ათანადორემ, აგესანდრე როდოსელის შვილმა“.

ამ წარწერიდან ვგებულობთ, რომ ლაოკონზე მამა-შვილს უშრომიათ. ალბათ აპოლოდორეც (პოლიდორეც) იმავე აგესანდრეს შვილი იყო, რადგან ეს ათანადორეც სხვა არავინ იქნება, თუ არა ის, რომელსაც პლინიუსი ახსენებს. შემდეგ, ეს წარწერა მეტყველებს იმაზეც, რომ პლინიუსი ცდებდა, როდესაც წერს, წარსულში მხოლოდ სამი ნამუშევარია ცნობილი, რომლებზედაც ნამყო სრულია მიწერილი ზმნისა „აკეთება“, ე. ი. „გაკეთა“, დანარჩენებს თავმდაბლობის გამო უსრული სახის ზმნას მიაწერდნენ: „აკეთებდნენ“.

ბანი ვინკელმანი მცირე წინააღმდეგობას ხედავს იმაში, რომ ათანადორეც ამ წარწერისა სხვა არავინაა, თუ არა პლინიუსის ათანადორეც, რომელსაც პლინიუსი ლაოკონის ისტატივის შორის ახსენებს. ათანადორი და ათანადორეც უდავოდ ერთი და იგივე სახელთაა, რადგან რომელიღებიც დროიულ დიალექტზე შეთქველდნენ. მაგრამ იმ დასკვნების გამო, რომელიც მას აქედან გამომავს, საქირად ვთვლი შენიშვნების გაკეთებას.

ათენადორეც რომ აგესანდრეს შვილი იყო, ეს იქით იყოს. ადვილ შესაძლებელია, მაგრამ არც ისე უდავო, რადგან ცნობილია, რომ ძველი ისტატივი, იმის საფერ, მამის სახელი მიეღო, ხშირად მასწავლებლის სახელით გამოიღობდნენ. ყოველ შემთხვევაში, ექვს არ ტოვებს ის, რასაც პლინიუსი აპოლონიუსზე და ტაქრისუსზე წერს.

მაგრამ ნუთუ ეს წარწერა იმავე დროს უარყოფს პლინიუსის განცხადებას, ძველი ქანდაკებიდან მხოლოდ სამს აწერათაო ნამყო წვეტილობა სიტყვა „გაკეთეს“? რატომ უთუოდ ეს წარწერა? რაღა ამ წარწერებიდან უნდა ვისწავლოთ ის, რაც ადრევე მრავალ სხვა წყაროდან ვიცოდით? განა უწინაც გერმანიის ქანდაკებაზე არ ეწერა „კლუმიენემ გააკეთაო“? ან ე. წ. პომპეროსის აპოთეოზზე: „არქელაოსმა გააკეთაო“? ან ვაეტას ცნობილ დარჩაზე: „სალპიონმა გააკეთა“ („სალპიონ ეპოიესე“)...

რაც ასეა, რა იქნება, თუ ბანი ვინკელმანი პლინიუსს ათქმევინებს იმაზე მეტს, რაც მან თქვა? თუ დასახლებული მაგალითები უარყოფენ არა პლინიუსის ნათქვამს, არამედ იმ დასკვნებს, რაც მათგან ბანი ვინკელმანს გამოჰმავს? ეს კი მართლაც ასეა. მთელი ადგილი უნდა დაიპოვოში, პლინიუსი თავის მიმდევრთა იმპერატორ ტიტუსადმი თავის თავზე ლაბარაკობს იმ კაცის თავმდაბლობით, რომელსაც შეგნებული აქვს, როდენ ბერძენ



აკლია სრულყოფილობამდე. ასეთივე თავმდაბლობის იშვიათ მაგალითს ის პოულობს ბერძნებთან. მცირე ხანს ჩერდება ბერძენთა ბევრის აღმოქმედ და მუცირალა სა-თაურებზე (წინათ საბატალიო ფურცლებზე) და თავის სხრაც ამბავს: „მე არა ვნანობ, რომ არ მოვიფიქრე სხვა უფრო მაღალფარდოვანი სათაური, რომ ამაში (ე. ი. სა-თაურის უბრალობაში მე მივხადე მხატვრობისა და ქან-დაკების საფუძვლის ჩამყარებას, რომელთა სახელებს-სა შენ ნახავ: „მე წინგებში, რომელთაც გიძლიერ. შენ აქ ნახავ, რომ თავიანთ საუკეთესო კმნილებებზე, რომელთა მხოლოდნი დღემდე ვერ აღწევენ თავს გაოცდა-სა, სულ უბრალოდ აწერდნენ: „აქალები აკეთებდა, „პოლიკლეტი აკეთებდა“, თითქმის ამაი სურდათ ეთ-ქვათ, რომ მათი კმნილებები ჭრ კიდევ საჭიროებდნენ დათავარებას და შორს არიან სრულყოფილობისაგან. ამით მათ მოპოავენ თავიანთ მომავალ მსაქულთა კეთი-ლიგანწყოზობლბა, აიძულენ ეფიქრაო, რომ ცალკეულ ნაკლოვანებებს გაასწორებდნენ, მაგრამ ეტყობა, არ და-სცდილათ. აქ საქმე გვაქვს სანაქეო თავმდაბლობის-თან, რომლის შედეგადაც მათი უკველი ახალი ნაწარ-მოები თითქოს უწყასანელი ყო. საბოლოოდ დაუმთა-ვრებელი მხატვრის სიკვდილის გამო, მხოლოდ სამმა მოქანდაკემ, რამდენადაც მე ვიცი, დასრულებულის წი-უნად წააწერა „ამან და ამან გააკეთა“. და ამაზე თავის ადგილას ვილასარებებ. მაგრამ ასეთი წარწერით ამ მხატვრებმა თავიანთი თვითდაჭერება გამოხატეს, რი-თაც ძლიერი შური აღძრეს თავიანთ წინააღმდეგ“.

გზოვით უფრადლება მიაკითოთ პლინიუსის სიტყვებს „პინენდი ფიგანდიკვე კონდიტორბუს“: პლინიუსი იმას კი არ ამბობს, რომ წარწერის ჩასმა ნამყო უსრუ-ლის ფორმაში საერთო წესი იყო და მას უსათუოდ იც-ვდნენ ოსტატები უკველთვის და ყველგან. პირდაპირ გვეუბნება, მხოლოდ ძველ ოსტატებს. იცავდნენო ამ ბრძნულ წესს, სახვითი ხელკრების შემქმნელი, აქელ-ესი, პოლიკლეტი და მათი თანამედროვეები. და რაკი მათ პირდაპირ ასახელებს, სხვებზე კი დუმს, ეს ნიშნავ იმისა, რომ მათი შემკვიდრებები, გვიანდელი დროის ოს-ტატები უფრო თავდაჭერებულნი გახდნენ.

მაგრამ თუ ასეთ ახსნას მივიღებთ, რომლის წინააღ-მდეგ დავაც, სხვათა შორის, ძნელია, მაშინ გამოდის, რომ ნაპოვნი წარწერა შეიძლება მიკუთვნოთ ლაოკო-ნის ერთ-ერთ შემქმნელს, და იმავე დროს სავსებით მა-რთებული რჩება პლინიუსის ნათქვამი, რომ ცნობილია სამი ნაწარმოები, რომლებზედაც მხატვრებმა გამოიყე-სა წარწერებში ნამყო სრული ფორმა, სახელდობრ სა-მი უძველესი ნაწარმოები აპელისის, პოლიკლეტის, ნი-კიახის, ლისიპეს თანამედროვე ოსტატებისა. მაგრამ ასეთ შემთხვევაში, ცხადია, უკვე შეუძლებელია იმის დაშვება, რომ ათენოდორე და მისი თანამორობლები აქულებსია და ლისიპეს თანამედროვეები იქნებოდნენ, როგორც ბნ ვინკელმანს სურს. ბევრად უფრო გამართ-ლებული იქნება ამნარი მსჯელობა: თუ სწორია, რომ უძველეს დიონოსტატა შორის, როგორებიც იყვნენ აქულებსია, პოლიკლეტი და იმ დროის ხელოვანი, მხო-ლოდ სამი აღმოჩნდა ისეთი, რომელთაც დღეისათვის ცნობილ მხოლოდ სამ ქანდაკებას წააწერეს ნამყო სრუ-ლი დროით, „გაკეთა“, და თუ სწორია, რომ პლინიუსმა ისინი უყვლდა დაასახელა, — მაშინ ათენოდორი, რომელსაც აქ სამიდან არც ერთი ქანდაკება არ ეკუთვნის. თუმცა ამის მიუხედავად თავის ნაწარმოებზე სახელს

აწერდა ნამყო სრულს, იმ ძველ ოსტატთა თანამედროვე არ უყოფილა; არ უყოფილა ის არც აქელესის, უფრო ლისიპეს თანამედროვე, უფრო გვიანდელი უყოფილა.

მოკლედ: მე ვფიქრობ, დადგენილი კრიტერიუმის მი-ხედვით შეიძლება დამტკიცებულად ჩავთვალოთ, რომ ის მხატვრები, რომელნიც თავიანთ ნაწარმოებებს აწერდნენ დასრულებულ დროს „გაკეთა“, ცხოვრობდნენ და მო-შობდნენ აღუქმანდრე ნაკლოვანებებზე ვერაღ უფრო მო-გვიანებით, სახელდობრ პირველ იმპერატორთა მეფო-ბის დროს ან ცოტა უფრო ადრე. კლიემენეს მიმართ ეს უდავოა; არქელაზე ფრიალ შესაძლებელია; რაც შეეხება სალპონოს, საწინააღმდეგო დამტკიცება შეუ-ძლებელია. ეს ეხება ყველა დანარჩენსაც, გამოკლისის არც აანოდორია.

ბ-ნი ვინკელმანი იყოს ჩემი მსაქული, მაგრამ წინა-წარ ვიცხადებ პროტესტს ჩემი მტკიცებიდან შებრ-უნებული დასკვნის გაკეთებაზე. თუ ყველა მხატვარი, რო-ნელიც დასრულებულ ფორმას „გაკეთა“ ხმარობს, ახალი დროისა ეს კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ ვინც არასრულ ფორმას „აკეთებდა“ აწერს, უფროდ ყველა ძველი ოსტატია. გვიანდელ მხატვრთა შორისაც იქნე-ბოდნენ უფროდ თავმდაბლნი, რადგან ეს თვისება უკ-ველ დიდ ნიჭს თან სდევს. ბევრსაც კიდევ შეეძლო ამ თავმდაბლობის ნიღაბს ამოფარებოდა.

XXXVIII

ლაოკონის შემდეგ ყველაზე მეტად მნიხტერებს ბ-ნი ვინკელმანის ზრე ე. წ. ბორგუეს მემორის შესა-ხებზე.¹⁹ მე ვფიქრობ, ამ ქანდაკებასთან დაკავშირებულ მთ-ნოვანდინე აღმოჩენა, რითაც ვამაუბრ, რამდენადაც კი შეიძლება კაცმა ასეთი რამეები იამაუოს. ვფიქრობდი ბ-ნი ვინკელმანი ამ საქმეში გამიწერებდა. მაგრამ მე მისთან ამნარის ვერაფერს ვპოულობ, და თუ კიდევ რაიმე დამაუტყვევს ჩემი აღმოჩენის სიმართლად, ერ-თადერთი მიზეზი ის იქნება, რომ ჩემი ფიქრი და საზ-რუნავი არ გამართლდა.

„ზოგიერთი თბარს — წერს ბ-ნი ვინკელმანი, — ამ ქან-დაკებაში ბადროს მტუორცნელს ზედავენ, ე. ი. მოას-არჩუეს, რომელიც ხელით სტუორცნის ბადროს ანლი-ონის რგოლს. სწორედ ასეთი მოსაზრება გამოთქვა ჩე-მდამი წერილთა სახელოვანმა შტოშმა, მაგრამ ბ-ნი შტოშს უფრადლებოდ დარჩენია ის მდგომარეობა, რო-მელიც ბადროს მტუორცნელს უჭირავს, ე. ი. რა მდგო-მარეობაშიც უნდა იდგეს დიკურა. ვინც რაიმეს ტუორ-ცნის, მოქნებდა რომ უკან გადაიხრება, და ამ დროს მთელი სიმძიმე მარჯვენა ბარძაყს აწევება, მარცხენა კი თავისუფალი რჩება. აქ კი პირიქითაა. მთელი ფიგურა წინ გადახრბილია და მარცხენა ბარძაყს ეტრდნობა, მარ-ჯვენა კი უაღრესად თვალსაჩინოდა წინ გაწევლი. მარ-ჯვენა ხელი ახალია და მარცხენა ხელი უჭირავს, მარ-ცხენა ხელს შემორჩენია ფარის ღვედის ნაშთი. თუ იმა-საც მხედველობაში მივიღებთ, რომ თავიკა და თვალთა მწერაც მაღლა მიყრობილი და ფართო იცავს თავს საფრთხისაგან, რაც ზემოდან მოდის, უნდა ვთვარო-დოთ, რომ ესაა უმაღლ მეომარი, რომელიც რაღაც მძი-მე მდგომარეობაში აღმოჩნდა. მოასარტზე მეტრბო-ლებს, გლადიატორებს, რამდენადაც ცნობილია ბერძენ მოქანდაკეთაგან ძველად არასოდეს ღირსებიათ გამოკ-



ლესინგის ძეგლი

ვეთა, ვიდრე თვით საბერძნეთში არ შემოიღებდნენ გლადიატორთა ბრძოლას¹.

ამაზე სწორად მსჯელობა შეუძლებელია, ამის მიუხედავად ეს ქანდაკება ისევე არაა მებრძოლი გლადიატორი როგორც ბადროსმტყორცნილი. ესაა მეომარი, რო-მელსაც ასეთ მდგომარეობაში უჩენია თავი, სახეფაოთ მდგომარეობისათვის ასე დაუღწევია თავი. მაგრამ თუ ბ-ნი ვინკელმანი ასეთ ბედნიერ დასკვნამდე მივიდა, როგორღა შერჩერდა შუა გზაზე? როგორ არ მოუვლდა თავში სახელი მეომრისა, რომელმაც სწორედ ასეთ მდგომარეობაში იხსნა მთელი არმია და მალდიერმა სამ-შობლომ ზუსტად ამ მდგომარეობაში აუგო ძეგლი?

მოკლედ .ესაა ხაბრიაის ქანდაკება.²⁰

საბუთია ნეპოტის შემდეგი ადგილი ამ სარდლის ცხოვრების აღწერაში: „ისც უდიდეს სარდალთა რი-ცხვში იყო და მოახდინა მრავალი საქმე, ღირსი მო-გონებისა. მათგან განსაუთრებთ შესანიშნავია მისი მოაწესილებოა ბრძოლაში, რომელიც მოხდა თებესთან, რომელსაც ბეოტითა დასახმარებლად მივიდა. ამ ბრძოლაში, სადაც ბელადი აგესილავ უკვე გამარჯვე-ბასთან ახლო იყო და დაქირავებული ჯარები დაი-ფრანა, ხაბრიასმა იქვე გააჩერა დარჩენილი კოპორტა და ასწავლა, როგორ დახვედროდნენ მტრის შემოტევას: მუხლით ფარს დაეყრდენით და მახვილი წინ გაიწვდი-ნითო, აგესილავმ ეს რომ დაინახა, წინ წაეწვა ვეღარ გახედა და ბუკის ქუხილით შეაჩერა ჯარი. ეს ამჟავი მოთელს საბერძნეთში ისე გაავრცელდა, რომ როცა ათენელები ხაბრიას ძეგლს უდგამდნენ, სარდალმა მოისურვა სწორედ იმ მდგომარეობაში დაეყენება, რო-გორიც ბრძოლაში ჰქონდა. აქედან შემოვიდა ჩვეუ-ლება, რომ როდესაც ათლებს და მსხიობებს ძვე-ლებს უდგამდნენ, იმ პოზაში აყენებდნენ, რომელშიაც მათ გაიმარჯვეს“.

ვიცი, ჩემი აზრი პირველად ერთგვარ უნდობლობას შეხვდება, მაგრამ იმედი მაქვს, ეს უნდობლობა წამი-ერა იქნება. მართლაც, შტოშის აღწერილობაში ბორ-გუზს მეომრის მდგომარეობა სავსებით ასეთი არ ჩანს, როგორც ამ ქანდაკებაშია, წინ გაშვებული შუბ-

დეტალია, საერთო როდვე ფიგურისათვის, მაგრამ „მუხლით ფარზე დაყრდნობას“ კომენტარების უკ-დაპირ ხსნიან. ხაბრიასმა, მათი სიტყვით, შემოტე-ვას უბრძანა მუხლის მოყრა და ფარზე დაყრდნობა, რომ ასე დეცადათ მტრისთვის, ქანდაკებას კი ფარი, პი-რჩიოთ, მალდა შემართული უჭირავს. ხომ არ შეეშალათ კომენტატორებს? ვთქვათ, ერთად კი არ წვიკითხეთ-„მუხლით ფარზე დაყრდნობა“ — არამედ „მუხლით დაყრდნობა“ ცალკე და „ფარი“ ცალკე? ან მომდევნო სიტყვასთან ერთად — „შუბის წინ გაწვდენა“? საქმა-რისია ამისთვის მიმატება და მთელი ქანდაკების აღწერა სწორი იქნება, სარდლის მდგომარეობის მსგავსი. ე. ი. ფარი და შუბი წინ გაუშვებია და ისე ხვდება მტერს, ასეთ შემთხვევაში ქანდაკება ნამდვილად ხაბრიას გა-მონათავს და ამ სარდლის ძეგლს წარმოადგენს.

ამ ქანდაკების დიდი სიძველე მტკიცდება წარწერის ასოების ფორმითაც. თვით ბ-ნი ვინკელმანი ამ ქან-დაკებას წარწერის მიხედვით თვლის უძველესად იმ ქანდაკება შორის, რომლებიც რომში იხსნება და რომელ-თაც აქვთ წარწერა, მოქანდაკის სახელი. მე მის გამ-პრიაბ გინებას ვანდობ ვანსჯას, ხომ არ იძლევა ქანდა-კება მხატვრული თვალსაზრისით ისეთ რამეს, რაც ჩემს ვარაუდს უარყოფს? თუ ეს ვარაუდი მის მოწო-ნებას დაიმსახურებს, თავს უფლებას მივიკმ ვიამყო იმით, რომ მოვხებრობ ერთი მაგალითით მეტის ჩვე-ნება, ვიდრე სკენსმა — მთელი ფილიანტო; რომ და-ვამტკიცო, რა კარგად შეიძლება კლასიკოს მწერალთა ახსნა ძველი მხატვრული ქმნილებებით და პირიქით.

XXIX

უზარმაზარი, ნაეთობოთ, ხელოვნების მთელი სი-ნატიფის ფართო ცოდნით, რითაც ბ-ნი ვინკელმანი თავ-ის შრომას წერდა, სრული უფლება ჰქონდა კეთლ-შობილური რწმენით მიეხამა ძველი ოსტატებისათვის, რომელნიც მთელ თავიანთ უურაოდებას უთმობდნენ მთავარს, უფლებელყოფდნენ მთერებარისხვნებს, ან მთლიანად უთმობდნენ სხვას, თუკარგად უყვებო.

მცირე ქებას როდი იმსახურებს მწერალი, თუ მხო-ლდ ისეთ შეცდომებს უშვებს, რომელთაც სხვა უმ-ნიშვნელო ვინმეც იოლად დააღწევდა თავს. ეს შეცდო-მები პირველად წაკითხვაზე გვეცემა თვალში, და მათ აღენიშნავთ ხოლმე, იმ ვარაუდით, რომ ვუჩვენოთ ზოგიერთებს, რომელთაც ჰქონიათ, რომ თვალები მხო-ლოდ მათ გაჩანიათ, — ვუჩვენოთ, რაოდენ უმნიშვნე-ლოა თვალსაჩინო ავტორისათვის ასეთი შეცდომები, რომელთა აღნიშვნაც არა ღირს.

უკვე თავის თხზულებებში მიბაძვის თაობაზე ბერ-ძნულ ხელოვნებაში ბ-ნი ვინკელმანი არაერთხელ შე-იყვანა შეცდომები იუნივერსა. საერთოდ, იუნივერსი-ულიერ საქვეო და ცბიერი ავტორია და მის მკითხველს დიდი სიფრთხილე, მმართებს. მთელი მისი თხზულება, ესაა ცენტონი²¹, და რაკი ძველ ავტორთა სიტყვებით შეტყუებულია სჩვევია, ბზირად ხელოვნების საყოხებზე მსჯელობაში იყენებს ისეთ ადგილებს, რომელთაც ხელოვნებასთან საერთო არაფერი ჰქონიათ. როცა ბ-ნი ვინკელმანი, მაგალითად, ამტკიცებს, რომ ბუნების უბრალო მიზანით უმაღლეს წარმოებას ვერ მაიღ-წევს ვერც ხელოვანი და ვერც პოეტი, რომ უმჯობესია ერთმაც და მეორემაც აირჩიოს შეუძლებელი, ოღონდ სიმართლის მხახვი, ვიდრე უბრალოდ შესაძლებელი

ასახოს. — შემდეგს დასძენს: „შესაძლებლობა და სიმაჟობლე. (რაც შეიძლება მოხდეს და რაც სიმართლეს ზგავს), რასაც ლონგინი მოითხოვს მხატვრისგან დაუჭერებელის საპირისპიროდ პოეტთან, სულ იოლად შეიძლება ამ მოსაზრებასთან შევთანხმობთ“. ბევრად უკეთესი იქნებოდა, რომ ასეთი დამატება სულაც არ გაეკეთებინა, რადგან ის ქმნის წინააღმდეგობას ჩელოვანების ორ უდიდეს მსახურს შორის, როცა არავითარი საფუძველი და აუცილებლობა არ არსებობს საპირისპიროდ. ასევე ისაა, რომ ლონგინი ასე ამბობს არა პოეზიაზე და მხატვრობაზე, არამედ პოეზიასა და მჭევრმეტყველებაზე. „შენ აღბათ მხედველობიდან არ გამოგჩრჩენია, რომ ერთი საქმე გამოხატავს ორატორისაგან, მეორე — პოეტთან. — სწორად თავის მკობრის ტერმინიანს ლონგინი, — აგრეთვე ის, რომ პოეზიაში ასახვის მიზანია აღტაცება, მეტყველებაში კი — მკაფიო, ნათელი სიტყვა“. შემდეგ: „ისე კი, სხვათა შორის (და ეს უნდა ითქვას), პოეტებს აქვთ გავრცელება, მეტისმეტად საარაკო და ყოველგვარ დამაჭერებლობას მოკლებული, ხილვით ორატორული (რიტორული) გამოხატველობით უვლავაზე უკეთესად ითვლება ქმედებობა და სიმაჟობლე“. აქ „მჭევრმეტყველების“ ნაცვლად იუნიუსმა ჩასვა „მხატვრობა“, და სწორედ ამ იუნიუსთან, არა ლონგინთან, ვინცელმანმა წაიკითხა: „პოეზიაში ასახვის მიზანია აღტაცება. მხატვრობაში კი — სინათლე, რადგან პოეტებს ახასიათებთ გავრცელება, ამბობს ლონგინი“. და მართლაც, სიტყვები აქ ლონგინისაა, მაგრამ აზრი სულ სხვაა ჩადებული, ვინცელმანი კითხულობს იუნიუსს და ამან შეაძინა.

ასევე შეედა ბ-ნი ვინცელმანი თავის მომდევნო შენიშვნაში. „ბერძენთა ფიგურების მთელი მოქმედება და მდგომარეობა, — ამბობს ის, — არაა აღბეჭდილი ბერძენული სიმშვიდე და გამორჩევიან მეტისმეტი ზრძობითა და გატაცებით, ამიტომ ამომიგონის ნაკლები, რასაც ძველი მხატვრები პარენთისის უწოდებდნენ“. ძველი მხატვრები? მხოლოდ იუნიუსს შეეძლო ეს სიტყვა ძველი მხატვართათვის მიეწერა. პარენთისის — რიტორული სიტყვაა და ამ ბელოვანურ თქმას მხოლოდ თეოდორე ხმარობდა. ეს დახტურდება ლონგინის შემდეგი სიტყვებიდან: „რაც შეეხება პოეტურ ადგილებს. მთა განკუთვნიება მესამე, თავისებურად მისი ნაკლები, მის, რასაც თეოდორე პარენთისისხსნს ეძახის: ესაა პათოსი, უადგილო და ზედმეტად იქ, სადაც საკაროა ზომიერება“. მე ძლიერ შეეკვივება, თუ საერთოდ შესაძლებელი იქნებოდა ამ სიტყვის მისადაგება მხატვრობასთან, რადგან მჭევრმეტყველებასა და პოეზიას შორის ის საერთოცაა, რომ ახასიათებთ პათოსი, რაც უაღრესად შეიძლება ამაღლდეს, ისე რომ პარენთისსად არ იქნება, და მხოლოდ ზედმეტი, უადგილო პათოსია პარენთისის, მხატვრობაში კი პარენთისი იქნებოდა ყოველგვარი პათოსის თვითონ იმისი მდგომარეობისა, ვინც მას გამოავლენს და ამით საპატორედ უნდა ჩაეთვალოს.

ამრიგად, საერთოდ ადვილი საფიქრებელია, რომ „ძველი ბელოვანების ისტორიის“ ცალკეული უზუსტობანი სწორედ იქიდან მომდინარეობენ, სწრაფი მუშაობის დროს ვინცელმანი რომ იუნიუსს იმეორებს და დრო აღარა რჩება, რომ პირველწაროებში ჩაიხედოს. ასე, მაგალითად, როცა ცდილობს მაგალითებით დაამტკიცოს თავისი მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ძველი ბერძენები ბელოვანებს კატეხვა სცემენ მის ყოვე-

ლნარი ნებისმიერ გამოვლინებაში და ამიტომ უკრავდის ოსტატს შეეფლო თავი გამოჩინა, თავისი სახელი უკვდავეო თუნდაც ყოველად უმნიშვნელა სახეობაში. სხვათა შორის, ვინცელმანი შემდეგაც უკრავდის: „ჩვენ ვიცით სახელი ერთი ოსტატისა, რომელმაც გააკეთა უაღრესად ზუსტი სასწრაფო ან სასწრაფო პინები. მისი სახელია პართენიუსი“. იუვენალის გამოთქმა, რომელსაც აქ ბ-ნი ვინცელმანი იმეორებს, ეტყობა, მან წაიკითხა მხოლოდ იუნიუსის კატალოგში, რადგან იუვენალი რომ წაიკითხა, თავს დაადევნავდა დაბნეულობას, გამოწვეულს სიტყვის ორგვარი მნიშვნელობით: კონტექსტით მიხედვითაა, რომ „პინა“, „სასწრაფო თევზი“ აქ სინამდვილეში თევზი და პინა წყარო არ არის, არამედ საერთოდ თევზი და სინა. ცუტობებულ ადგილზე იუვენალი აქებს კატულს სწორედ იმისათვის, რომ ზღვაზე ავარდნილი ქარიშხლის დროს თავივით მოიქცა, საკუთარი საკვირებები რომ დაიკვირებდა და თავი გამოხსნა. პოეტმა მთელი თავისი ქონება ზღვაში გადაუარა და ასე გადაიარჩინა თავი, რომ ზღვაში გემთან ერთად არ ჩაიძრულიყო. ამ ძვირფას ნივთებს აღწერს იუვენალი და სხვათა შორის ამბობს:

ვერცხლსა ყრის წყალში უფოუმანოდ, თევზებს
რომლებიც
თვით პართენიოს გააკეთა, ურნის ოდენა
(ფოლოსს²³ ასმევდა იმით ცაცი, ან ფუსკის
ცოლსაც),
ათას ჯამიც დაუმეტ, პურის კალაონი,
თლილი თასები, რითაც სვამდნენ ოლინთის
მკიდრნი.

რას უნდა ნიშნავდეს აქ თევზები და თასები, ან ოლინთის ციბერ ვაკართა მოჭურვობებულო ფოლდები, თუ არა ჩვეულებრივ ჯამჭურჭელს? ან რას უნდა ამბობდეს იუვენალი, იმის გარდა, რომ კატულს მთელი თავისი ჭურჭლეული და ვერცხლის ნივთები ზღვაში გადაუარა, მთ შორის კი ვერცხლის ჭურჭელა პართენიუსის ნაოსტატარი ყოფილა! „პართენიუსი ქვედრობის ძველი ოსტატია“, — გამარტავს ერთი ძველი სქოლასტი. თუ გრანგევის ამ შენიშვნას უზარტებს: „მოჭურვადე, რომელსაც პლინიუსი ახსენებს“, ეს ალამბეღელ ნათქვამია, რადგან პლინიუსი ამ სახელით არც ერთ მხატვარს არ ახსენებს.

„სწორედ ასევე, — განაგრძობს ბ-ნი ვინცელმანი, — წვენამედ მოვიდა ხირაჯის სახელი (ასე ვუწოდებდით), დღეს გადაწყველ ოსტატს, შეუნაგირებს, რომელსაც აიანტის ფარზე უწუშავნია“, მაგრამ ამ ცნობას იღებს არა იმისგან, ვისაც ასახელებს, ე. ი. პომპროსის პეროდოტესეული ცხოვრებიდან. მართალია, პეროდოტეს მოტანილი აქვს ტრიქოქონები „ილიადის“ იმ ადგილიდან, სადაც ლაპარაკია აიანტის ფარზე, რომელზედაც ტუავი გადაუარავს ოსტატ ტიქოსს, მაგრამ იქვე გარკვევითაა ნათქვამი, რომ ამ სახელით ცნობილი იყო პომპროსის ერთი მეგობარი, რომელსაც პოეტმა პატრიც სცა და თავის პოემაში შეიტანა მისი სახელი. „მადლობა გადაუხადა ტიქოსს, რომელმაც ის კარგად მიიღო, როდესაც მის სიბოლისნაში მვიდა ქალაქ ნეაში, და ასე მოიხსენია „ილიადის““.

სწრაფად მოვიდა აიანტი და მოქმონდა ფარი,
კოშკით დიდი,
სიკლენძის ფარი, შევიდმავი ტუავი რომ
გადაეკრა ოსტატ ტიქოსს

წყნარად წოდებულს, ჰილემი მცხოვრებს,

მეუნაგირეს დახელოვნებულს²⁴.

ამრიგად, ესაა საწინააღმდეგო იმისა, რასაც ბ-ნი ვინკელმანი ამტკიცებს. სრავი, რომელმაც აიანტას ფარს ტყაი ვადაკრა, მომეროსის დროს ისე უფილიად ადვიწებულა, რომ პოეტს მისთვის ნებისმიერი სახელი უწოდებია.

სხვა ნაირნაირი წვრილმანი შეცდომები ბ-ნ ვინკელმანისა ან უბრალოდ მებსიერების შეცდომებია. ან ეხება ისეთ სანგებს, რომელთაც გაკვრით, სხვათა შორის გვაცნობს. ასე, მაგალითად, ჰერაკლედ და არა ბაკქოსი გამოცხადა კარასიოსს, რომელიც ამაყად ამტკიცებდა, იმ სახით გამოცხადდა, როგორც დავხატაო.

ტარსიკი იყო არა როდოსელი, არამედ ლიდიის ტრალიდან.

„ანტიგონე“ არაა სოფოკლეს პირველი ტრაგედია.

მაგრამ მე არ დავხავებ ამ წვრილმანებს. იმიტომ კი არა, რომ მშინია, წვრილმანი მხზრეკელის სახელი დავიმსახურო; არა, ვინც იცის, რაოდენ ღრმად ვცემ პატივს, ბ-ნ ვინკელმანს. არ იფიქროს, რომ მე სიამოვნებას ვნებდავ სხვათა შრომებში მცირე შეცდომების ქვეყაში.

პირველი ნაწილის დასასრული²⁶

შენიშვნები:

1 ეს უაღრესად სწორი და მნიშვნელოვანი დაკვირვება იოლად მართლდება იმ განცდით, რაც მოგვიცავს ვოკალთვის, როცა მაგალითად გველის, მორიელის ფერად გამოისახულებას დაეინახავთ ანახდეულად.

2 კლოტი, წერილები პომპროსზე, გვ. 33

3 ლესინგს აქვს „ვიდერვალდ“, რასაც ზუსტად ვერ შეესიტყვება ვერც რუსულ თარგმანში მისადაგებული „ნეუდოვოლსტეიე“, ვერც მისი უშუალო შესატყვისი, სინონიმი „ზიზლი“ (თუნდაც იმიტომ, რომ ლესინგაც არჩევს სიტყვებს ვიდერვილედ და ეკელ-ზიზლი). ესაა „ძლიერი ავილება“, განუწუბლობა, სიმუღელი, შეცაგება, ზიზლი ვინმეს ან რამესადმი. მტკიცება იმისა, თვალისათვის საზიზლარი საგნები არ არსებობენო, მშვენიერების უბრალოდის თანაბარი გაუგებრობაა. საზიზლობის ვაგებთ ზმარობს ამ სიტყვას ვსიერმანი: „თორადა მოსილი გომბეუო ვაახსენდა, ზიზლმა მოიკვა“. შინაარსის მიხედვით აქ „უსიამობა“ ვამჯობინეთ.

4 ანალოგიური დეტალები გვხვდება მოთოლოგიაში. საზიზლარისა და საშინელის სიმბოლური სახეა გორგონა მელფა: ჰერაკლემ რომ მოუსვენარი ჭყჭა კრკოპები შებოჭა, კობალზე დაჰკიდა და მხარზე გადაიღო, თავდაყირა დაკიდულმა ჭყჯებმა გმირის შავ ბანჯგლიან

უკანალზე დაიწყეს კორაობა: სენანო ფოლოლოში
რავალი პიკატური ამბავია ფიქსირებული: გრამ/კო-
ხეტი ბავშვს პურის ნაცვლად გომბემოს კულმეჩქმეჩქო
ბავშვი უარზუა: სველია და ყი-ყის იძახისო; მეკვლეს
სხვენზე ეძინა და ღია პირში რაღაც საზიზლარი მოხვდა,
გული აერიაო: ზემოთ, ქანდარაზე ქათმები ისხდნენ, და
ა. შ.

5 სიტყვა Grässliche ზუსტად ვერ გამოხატავს იმას, რასაც ტერმინში ლესინგი გულისხმობს, ესაა საშინელი, საზარელი, ამაზრზენი, საძაგული (სიკვდილი, სეგანი, განცდა) და საზიზლარიც, მაგრამ საყუთრიც საზიზლარს უფრო ვიწრო გაგებით გამოხატავს სიტყვა ekel, ekelhaft. მოცემულ შემთხვევაში das Grässliche უფრო „საზარელს“ ნიშნავს.

6. ამბობენ, ძალიც არ დატოვებსო სნეულ ძაღლს უპატრონოდ. ავტორები უყურადღებოდ ტოვებენ უცნაურ ეპიზოდს, სნეულ გმირს რომ უდაბურ კუნძულზე ავღებენ, ჰოსხაც არ უშენებენ და ჰურქელსაც არ უტოვებენ, არც საწოლსა და სანოვავებს. ესეც უსიამოვნო ვრძნობას იწვევს. მაგრამ ისეთი გულჭკვაობაც პოეტს გმირის მდგომარეობას საშინელების ასახვისათვის სჭირდება, და აჭველთა უმადურობას უსაყვედუროდ არ ტოვებს.

7. ენეიდა, II, 277...

8. ოედი., მეტ, V, 387 (თარგ. ნ. ტონიასი).

9. მეტამორფ. წ. VIII. 809... თარგ. ნ. მელაშვილის ნ. ტონიასი, ი. გარაყანიძისა.

10. ფამესი ლათ. შიმშილი — შიმშილის დემონი რომ. მით-ში, ჩონჩხის მსგავსი მკლე არსება, ცხოვრობს სკეითიაში, კავკასიონთან, ხრიოკებზე, ღამით დაფრინავს, შიმშილსა და სისუსტეს ჩაჰბერავს მძინარეს, ჰომეროსი, სენეცა, ოვიდიუსი ბევრს წერენ მის აჩონჩხილ, საძაგულ ვარეგნობაზე.

11. ერისიხთონი Erysichthon — თესლიის ზვიადი მღვ. „ხეების მოძულე“ ჰეროსის — ტროპისი ვაჟი ან მმა, პოსეიდონის შვილიშვილი, რომელიც ღმერთებს აეშალა, დემეტრეს ქალაში შეიჭრა, ჰურთუმი ქალის სახით მოვლენილი ქალღმერთის გაფრთხილებას ყური არ ათხოვა, ხეები გაეაფა, ნიშნა დრიადად დაღუბა. ღმერთებმა დაუთკებელი შიმშილი დაატყეს, საყუთარი ნაწლავები ამოიჭამა. ჭორჭონეს აქვს სურათი „ერისიხთონი და აღონისი“. ლესინგი წერს „ერისიხთონს“.

12. აპ. როდოსელი, არგონავტიკა, წ. II, 227-ვე, თარგ. ა. გისა.

13. ლესინგს სქოლიოში მოაქვს საზარელი სენეა ორი არამზადისა და მერე ექიმის საუბრისა უდაბურ კუნძულზე, სადაც ისინი მიატოვეს თანამგზავრებმა, ამგონიცი ზღვაში გავიდნენ. კუნძულზე არაა არავითარი სანოვავე, არც ცხოველი, არც ბალახის ფოთოლი. ლემიური და ფრენვილი ოცნებობენ მდოგვის ქაღალდზე.

ნამცეცხე, წყლულზეც კი, რომელიც ექიმმა წინა დღე-გამში ამოკვეთა და ზღეპში გადააგდო...

ცნობილი ასეთი ფაქტი: შიმშილი სიკვდილის პირას მისულმა ტყვემ ყურები მოიჭრა, შუკმა და გადარჩა. ზიზღის გრძობას და ტკივილს აზომიერებს სასიამოვნო ფიქრი გადარჩენილ სიცოცხლებზე.

14 ასეთი რისკის კლასიკური ნიმუშებია მანტენის „მკედარი ქრისტე“, პოლბან უმცროსის „დამბრჩეალი“, „მკედარი ქრისტე“, რემბრანდტის „ანატომია“ და ზოგა სხვა.

15. მფეი Maffei, ფრანჩესკო სციპიონე 1675-1755— იტალიელი არქეოლოგი და პოეტი. ვინკელმანი და ლესინგი მას არაერთხელ ასხენებენ და ანკარიშს უწევენ, თუმცა აკრიტიკებენ. ცნობილ ნაშრომში „შვენიერების განცდა ხელოვნებაში“ ვინკელმანი ერთგან აღნიშნავს, რომ „განთქმული მფეი, რომელმაც ბერძნული ზერეულ იცოდა, პნუსა და ნაძალადევი ნიკანდრის პომპეოსის თანაბრად აფასებს, რათა უცხო რამ თქვას და დაგვაჯეროს, რომ მისი გმირები ესმის“ Winckelmanns Werk, in einem Band, Ber. W. Weimar. 1976, 163.

16. ლაოკონის ლესინგისეული დათარიღების გასაგებად საჭიროა რომის ისტორიის მთავარი ეპოქების გათვლისწინება: I. მეფობის ხანა (ძვ. წ. 753-510); II. რომის რესპუბლიკა, კონსულთა ეპოქა (ძვ. წ. 510-31); III. იმპერატორთა ეპოქა ძვ. წ. 31-ახ. წ. 476, ავგუსტუსიდან რომულ ავგუსტულამდე. რესპუბლიკის ხანას არაა ყოფენ; ადრული (510-265) და გვიანი (265-231). ძვ. წ. 27 წ. ოქტავიანემ (ავგუსტუსმა) რესპუბლიკური დაწესებულებები აღადგინა, რაც მხოლოდ საფარი იყო მისი დიქტატურისა. ლესინგს უწერია „დრონი რომის მონარქიის დაწყებამდე“. ე. ველსონის თარგმანშია „რომის იმპერიის დასაწყისამდე“, აქვე ლესინგი სხვადასხვა დროის ელოვანი ასხენებს: სტრინგილიონი (ძვ. წ. 400, ბერძ. მოქანდაკე), პასიტელესი (ბერძ., ნოქანდ. მუშაობდა რომში, ძვ. წ. I ს.), აპოსილონიუსი (ბერძ. მოქანდაკე, ბრინჯაოს ჩამომსმელი); დიოგენე (ბერძ. მოქანდ. მუშაობდა რომის პანთეონში, დაახ. ძვ. წ. 25 წწ., არქეოლოგი (ბერძ. მოქანდ. დაახ. ძვ. წ. 50 ს.)

17. პლინიუსი ცდება. ლაოკონი გაკეთებულია ხუთი ლოდისაგან.

18 ტიტე, ტიტუსი. ფლაბიუსების დინასტიის იმპერატორი, იუდეის ომში იერუსალიმის დამარცხველი ტირანი, ახ. წ. 19-81 წლებში მეფობდა. ლაოკონისთვის ეს, ცხადია, ძალზე გვიანია. ის გამოკეთეს ძვ. წ. 50 წ.

19. ლამარკია არა მირონის ბადრამსტორცნულზე ანუ დისკობოლზე (მალალი კლასიკა, ძვ. წ. V ს. ასლი რომში), არამედ ე. წ. ბორგეტს მეომარზე, ავასიასის ქმნილებაზე (ძვ. წ. II ს. ბოლო, პარიზი, ლუვერი). ავასიასი, ცხოვრობდა ძვ. წ. დაახ. 100 წელს, მუშაობდა ეფესოში.

20 უნდა შევნიშნოთ, რომ ასეთი საფუძვლიანი გამოკვლევის მიუხედავად თვით ავტორიტეტული გერმა-

ნული გამოცემები ხშირად განსხვავებულ ცნობებს გვაწვდიან ცალკეულ ქმნილებებზე. ასე, ლაოკონის თარიღად ნაჩვენებია ხან ძვ. წ. I ს. (ანტიკურტიკა, ნი, ლაიპცი., 1978) ხან ძვ. წ. II ს.-ახ. წ. I ს. (მანისის მგარტი, ხელოვნ. ისტ., 57), ხანაც ძვ. წ. 25 წ. (პამანისის ხელოვნ. ისტ., ტ. I, 771). ანტიკურებს მეომარსაც „მეპროლოგ“ უწოდებენ, არა ბორგეტს.

21. ლო. ცენტო ცენტონი-საე. ჩვარი, უსარგებლო პიწი: ვადატ. ნაღაბნი სხვადასხვა ავტორებიდან აღებული სტრიქონების ნაერთი (ლექსი და სხვ.). სიტყვა ბერძნულიდანაა.

22 ბერძ. ჰარენ-თირსოს აღფრთოვანების კვერთხი (თირსოსი), ბუკოსის ატიბიტეტი: იქცა საერთოდ აღტყების, მაღალფარდოვანი მეტყველების, უფრო კიდევ ქადავად და ცეცხლში ბევრი დეკარტილი სიტყვის, ყოლი მოსხენების სინონიმად. სიტყვა პირველად გვხვდება რომელ რატორ თეოდორთან (ახ. წ. I ს.), არაა ძვ. ბერძ. ლექსიკონებშიც კი, არაა უძველესი კლასიკური სიტყვა. იუფესმა ვინკელმანი თავისი სიყალბით შეცდომამა შეიყვანა.

23 ფლოსი—ჰერაკლეს მეგობარი კენტავრი: ფუსკი—რომ. ორატორი, დასკინის იუვენალი (ძვ. წ. II-1წ.).

24 სიმანდელეში ტექსტოლოგი ხასიათის ნაშრომი „პომპროსის ცხოვრება“ შეცდომით მიაწერეს დიდ ისტორიკოსს პეროდოტეს (ძვ. წ. 484-425) ისტორიის ზამლ წოდებულ პლიკარანსელ მეგობარს.

25 ლესინგი იმუშავებს ბერძნულ სიტყვას Krokylegmus — წერილმანი კრიტიკა, ჩხრეკა, ასოკრიკიტობა, ან კიდევ მლიქვნელობა დიდი ადამიანის წინაშე (სკოკის—ძაფი, ნავლეკი, ბუწი; ლეგეინ-კიხეკი). ამ სიტყვას ვხვდებით არისტოფანესთან და თეოფრასტთან: ბუწის ვეცლა სხვისი სამოსიდან.

26 ლესინგს აღარ დაუწერია „ლაოკონის“ მეორე ნაწილი (დარჩა ფრამენტები). პერდერის კრიტიკის ჯარდა ამში შეუშალა საქმეთა სიმრავლემ. აქვს შრავალი სხვა შრომა ესთეტიკაზე, ანტიკურ ხელოვნებაზე, თეატრზე; მშვენიერებაზე მსჯელობისას ვინკელმანი დიდ მნიშვნელობას აძლევს მშვენიერ გარემოს, ბუნებას, რომელშიაც ცხოვრობს ხალხი, მშვენიერების შემქმნელი და თავად მშვენიერი. მკაფიო მგალობელ მიჩნია საბერძნეთი და საქართველო. მისი თქმით, „ზოგ ქვეყანაში სილამაზე უპირატესობად არ ითვლება, რადგან ყველა ლამაზია. მოგზაურები ამას ერთმანად ამბობდნენ საქართველოზე“ და შემდეგ: „მშვენიერი ბუნება, მშვენიერი ცა ქმნის ადამიანთა შორის უნატიფეს ქმნილებას, ამასთან სრულ თანხმობას ამ ქმნილებათა და მისწრაფებათა შორის. მშვენიერ ადამიანთა, ქართველთა ქვეყანა გვიმტკიცებს ამას“.

დასასრული

გერმანულიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო

ბაკმი ზელოვანამა.

თბილისის ისტორიის

90

მკვლევარი

ტატიანა ჩიტალაძე

ნიკო ბადრიაშვილმა მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება მოახმარა თბილისის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის შესწავლას, მის პოპულარიზაცია-პროპაგანდას და ჩვენი რესპუბლიკის მუზეუმების ორგანიზაცია-ჩამოყალიბებას, სამუზეუმო საქმის მკოდნე სპეციალისტების აღზრდას.

ნ. ბადრიაშვილი დაიბადა 1892 წ. ძველი თბილისის ე. წ. ორბელიანთა უბანში. საშუალო განათლება თბილისის პირველ გიმნაზიაში მიიღო, 1912 წელს უმაღლესი ცოდნის მისაღებად პეტერბურგს მიემგზავრება და შედის ელექტრო-მექანიკურ განყოფილებაზე, მაგრამ უსახსრობის გამო, ორი წლის შემდეგ თავს ანებებს სწავლას და სამშობლოში ბრუნდება.

1913 წლის სექტემბერში ყოფილი სასულიერო სემინარიის შენობაში (სადაც ამჟამად საქ. სსრ) ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი) გაიხსნა პოლიტექნიკური კურსები. პირველ კურსზე 160 მსმენელი იყო სხვადასხვა სასწავლებლიდან ჩამოსული, მათ შორის იყო ნიკო ბადრიაშვილიც. კურსების დამთავრებამდე 1915 წ. სამხედრო სამსახურში გაიწვიეს და იქ შევიდა სამხედრო სასწავლებელში, საიდანაც „პროპორშიკები“ გამოდიოდნენ.

1914 წლიდან ხშირად „ავღველის“ ფსევდონიმით იბეჭდებოდა მისი ლექსები, მოთხრობები და ფელეტონები. ამავე ხანში სცენამაც გაიტაცა. იგი აქტიურად მონაწილეობს გორის სახალხო სახლის, ხარფუხისა და ქართული კლუბების დრამატულ წრეებში, თამაშობს სცენაზე, წერს პიესებს და ხატავს დეკორაციებს.

1921 წლის დეკემბერში სოფ. გომში მოეწყო ყრილობა კოოპერატიული საკრედიტო ამხანაგობათა დაწესებულების მუშაკათვის. ავღველიდან გამოყოფილი იყო დელეგაცია ნიკო ბადრიაშვილის ხელმძღვანელობით.

ქ. გორიდან სამაზრო ცენტრის წარმომადგენლად ჩასული იყო გუგული (გრიგოლ) ბუხნიკაშვილი. სიტყვაში ნიკო შეეხო მის მიერ დაარსებული სასოფლო თეატრის საქმიანობას, აგრეთვე კნოლევში პირველი სასოფლო კლუბის დაარსების საკითხს. 1922 წელს გუგული ბუხნიკაშვილმა აჩვენა ნიკოს გორის სახალხო სახლი, რომელიც იმჟამად უმოქმედო, დაკეტილი იყო და წინადადება მისცა აქ განეგრძო კულტმასობრივი საქმიანობა.

გ. ბუხნიკაშვილი და ნ. ბადრიაშვილი წერდნენ პიესებს, დგამდნენ ანტირელიგიურ სპექტაკლებს, თვითონვე ხატავდნენ დე-



კორაციებს და თვითონვე თამაშობდნენ როლებს.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე ნიკო ბადრიაშვილი მუშაობას იწყებს პოლკის სკოლისა და ჯარისკაცთა თეატრის გამგედ. ჩამოაყალიბა პოლკის მუზეუმიც. 1923 წელს ნიკოს იწვევენ იმ დროს დაარსებული ცენტრალური მუშათა კლუბის სამხედრო ნაწილის გამგედ.

ქ. თბილისის გამგეობის 1909 წლის 23 დეკემბრის დადგენილების შესაბამისად 1910 წლიდან თბილისში უნდა დაარსებულიყო ქალაქის „მუნიციპალური“ მუზეუმი, სადაც შეგროვებული იყო მთავრების, მეფის მოხელეთა სურათები, კერძო პირების მიერ შეწირული თითო-ორთა ექსპონატი, საარქივო საწყობი. პირველი იმპერიალისტური ომის დროს, ისევე როგორც შემდგომ, მენშევიკური მთავრობის პარპაზის დროს ქალაქის მუზეუმი არავის გახსენებია.

1923 წელს გ. ბუხნიკაშვილმა ნიკო მიიყვანა თამაშევის ქარვასლაში, ერთ-ერთ ბნელ, ნესტიან, პატარა სარდაფში, — ეს იყო ზემოხსენებული „მუნიციპალური მუზეუმი“.

„მუნიციპალური მუზეუმის“ რეორგანიზაციის შემდეგ 1924 წლის მარტიდან ნიკო ბადრიაშვილი დაიწინა ქალაქის მუზეუმის გამგედ. პირველი გამოფენა აქ მოეწყო. გამოფენის მონაწილენი იყვნენ: ვახტანგ კოტეტიშვილი, დიმიტრი შვეკარდნაძე, ალ. ციმაკურიძე და მოსე თოიძე. შემდეგში მუზეუმს მხარში ამოუდგნენ მხატვრები და მწერლები — ლადო გუდიაშვილი, დავ. გველესიანი, ელ. ახვლედიანი, გალაკტიონ ტაბიძე, ქეთ. მალაღაშვილი, კროტკოვი, ნაბათოვი,

ხოჯაბეგოვი, პაოლო მამულაძე, მიხ. ჯავახიშვილი, ტიციან ტაბიძე ვალ. ვაფრინდაშვილი, ვერებიცი, არტემ გაბუნია და სხვ.

მრავალჯერ დადგომია ნიკო ბადრიაშვილს მეტად მძიმე და კრატეული მომენტი, მაგრამ კულტურისადმი მისმა სიყვარულმა, ზემოთ დასახელებულ ხელოვანთა მხარდაჭერამ და საქმის ღრმა ცოდნამ მხნეობა შემატა.

მალე ქალაქის კომუნალური მუზეუმი გადაკეთდა თბილისის სახელმწიფო ეთნოგრაფიულ მუზეუმად. 1935 წელს რუსთაველის პროსპექტიდან (სარაკაშვილის ქუჩის კუთხესთან) კომკავშირის ხეივანზე წითელაგურებიან შენობაში გადაიტანეს.

თბილისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, რომელიც უშუალოდ ნიკო ბადრიაშვილის მონაწილეობით დაარსდა, დღეს დიდი პოპულარობით სარგებლობს საბჭოთა კავშირის მუზეუმებს შორის.

დიდია ნ. ბადრიაშვილის დამსახურება მუზეუმმცოდნეობის ტრადიციების დანერგვის საქმეში. ამას ადასტურებს ნიკოსადმი მადლიერების გრძნობით აღსავსე წერილები საქართველოს სხვადასხვა მუზეუმიდან.

ნ. ბადრიაშვილის დღენიადგა საზრუნავ საგანს შეადგენდა არა მარტო თბილისის მუზეუმი, არამედ საქართველოში არსებული თითქმის ყველა დიდი თუ მცირე მუზეუმი.

1929—31 წწ. ნიკო შეთავსებით მუშაობს ლიტერატურული მუზეუმის დირექტორად (1931 წლის მარტიდან აღნიშნულ მუზეუმში დირექტორად ინიშნება გიორგი ლეონიძე).

1933 წ. და შემდგომ 1937 ა/კ ცენტრ. აღმასრულებელი კომიტეტის ვალაწყვეტილებით ნიკოს

ევალება ქ. პარიზში გამოფენისათვის მოსკოვში ექსპონატების ჩატანა. როგორც იმდროინდელი პრესა იტყობინება, გამოფენა პარიზიდან უნდა გადატანილიყო ლონდონსა და ამერიკაში.

1933 წელს ნიკო ბადრიაშვილს ირჩევენ თბილისის საბჭოს პრეზიდიუმთან არსებული ისტორიულ და ხელოვნების ძეგლთა დაცვის კომიტეტის წევრად.

1937 წ. გაზ. „კომუნისტი“ თავის ფურცლებზე წერს, რომ „თბილისის ისტორიის მცოდნეს და საარქივო დოკუმენტთა მკვლევარს თბილისის კომუნალური მუზეუმის დირექტორს ანხ. ნიკო ბადრიაშვილს დაგროვილი აქვს უამრავი ლიტერატურული მასალა თბილისის ქუჩების ისტორიისათვის“ და მართლაც, ნიკომ შეძლო მეცნიერული სიზუსტით, შთამბეჭდავად აღეწერა ისტორია დედაქალაქის მრავალი მნიშვნელოვანი პროსპექტისა, ქუჩისა თუ ჩიხისა.

გულმოდგინედ სწავლობდა რა ძველი თბილისის შესახებ არსებულ წერილობით წყაროებსა და დოკუმენტებს, ზეპირ გადმოცემებს, ტოპონიმისა და უცხო მწერალთა ცნობებს, თავის მხრივ, ნიკო ბადრიაშვილი ამიღებდა და ქართველ თუ მოძმე ხალხთა სულიერ კულტურას. ნ. ბადრიაშვილს გამოქვეყნებული აქვს 36 ნარკვევი და რამდენიმე კაპიტალური შრომა.

ნიკოს ხელი და გონება „საქკინოს“ საქმიანობასაც მისწვდა. მისი კონსულტაციით გადაიღეს კადრები კინოფილმებისათვის „არსენა“, „ძველი და ახალი თბილისი“, „გიორგი სააკაძე“ და ლენინგრადის ფილმებისათვის „ბუშკინის მოგზაურობა არზრუმში“, „ლერმონტოვი კავკასიაში“.

„ღვაწლმოსილი“ მოღვაწე და მეკლევარი ნ. ბადრიაშვილი გარდაიცვალა 1961 წლის 16 აპრილს.

ს ა ჯ ჭ ო ტ ა ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

№ 8. 1983 წ.

ალექსანდრე შალუტაშვილი

კ ა ტ ა ს ტ რ ო ვ ა

(ტრაგედული ფარსი 3 მოქმედებად)

მოკამედი . პირაზი

- კოკი — დიდი შეებრტყილი ბერიკაცი.
- ახტამ — მისი მეუღლე, მისივე თავსაფრიალი ორეული.
- კოლიოშილინი — მათი უფროსი ვაჟიშვილი, სოლიდური თანამდებობის მამაკაცი, იმპოზანტური.
- ნანაშ — კოლიოშილიტის ცოლი.
- მეპიპა — კოკის უმცროსი ვაჟიშვილი, ჩალიჩშაისტი.
- სიწვილა — კაკაას მეუღლე.
- შალიკიპა — სოფლის ერთი ქუთასუხტა ადამიანი.
- ღედა — დამბლადაცემული, ღრმად მოხუცებული ქალი, თოქმის მუღამ სცენაზეა, უტყუო, მდუმარე, უოფლისმბილველი.
- ბეგლარი — კოკის მეზობელი.
- I მოკვალე
 - არშაპა — ქალაქელი ხელოსანი
 - მუშა — არშაპას მარჯვენა ხელი
 - ოთბარი — კოკის ზეთხაუ.
 - გეოლოგი
 - ბეშანა
 - აკაბონა
 - აკაპი
 - ბრიშკანი

მოკამედა აირველი

სურათი პირველი

შალიკია შტერი არლენივით უსტვენს — სტავნით გაივლის ავანსცენას მუსიკის რიტმში, აკრუფს,

წამოიგდებს ბეჭეზე თეატრის ფარდას და გახსნის. მოჩანს სპექტაკლის ფარდა, ფარდაზე სოფელია გამოსახული, წინა პლანზე სახლებია, მდიდრული სახლები, ორსართულიანები; სახლების ავიანზე, ან ეზოში, ხის ჩრდილში, შესაძლოა ფანჯარაშიც, სახლის პატრონებს თავები გამოუყვით. თავი დილია, ტანი — დახატული და მომცრო, შემწინებული იზივრებიან თავიანთ საუფლოდან რახტიანი კაცუნები. ავანცუანის ერთ მხარეს კოკი დგას და გეოლოგების დანაყოფიანი ლარტყა უჭირავს ხელში, მეორე მხარეს ახალგაზრდა გეოლოგია, რომელიც თეოდოლიტი იყურება.

კოკი. ჭე, ქენი სიყვითე, ჩამოვწყდი ფეხზე!
გეოლოგი. ცოტა კიდევ გაიჭირე, მალე მოვრჩები, კოკი ბიძია.

კოკი. გავიჭირე თუ არა. ეგ არის, დამაფასებო, გეოლოგი. შთამომავლობა დაგაფასებს, შთამომავლობა!

კოკი. პო, რა მოქარგული ავტობატორის ენა გაქვს... არ დეიქარგები, ბიძიკო, შენ ცხოვრებაში, არა.

გეოლოგი. ცოტა მარცხნივ, ძია კოკი, ავაციდინო გაჭირვებულ ბეთანას ეენახს.

კოკი. ა. ბატონო...
გეოლოგი. კოგია... სამშობლო ილოცებს ჩვენზე.

კოკი. ლოწუნგობის ასაკი კარგა ხანია დავამთავრეს, ტყუილა ილდი თავს.

გეოლოგი. შემარცხენი ოპორტუნისტო, კიდევ მარცხნივ!

კოკი. მარცხნივ იუოს.

გეოლოგი. წყალი სიცოცხლის დედაა. ათასობით ბექტარი ხბიოკ მინდვრებს ბალნარად და წლკოტად გადავაკცევთ.

კოკი. მაგი შენი ბრაიო არაა, ასაკი გაქვს ეგეთი, ასაკი ვალაპარაკებს. თითის სიმსხო მილით აპირებთ ათასობით ბექტარის მორწყვას, უმარწვილო?!

გეოლოგი. ეს სახელი წყალია, სარწყავი სოფლის თავზე ტუის პირებში გაგვევას... ცოტა წინ, კიდევ... ეხლა მარცხნივ, კიდევ მარცხნივ!
(ანასობაში კოკი მიადგება ერთ-ერთ მოსახლეს).

ბეგლარი. (კოკის) გეიწი იქით, გადაშენდი აქედან! არ გამაწწაროთ. ჩემ სახლზე აპირობთ მაგ გზას გატარებას? ვერ შეესწრებთ!

კოკი. ჩამ გაგაგეთა, შენი

გეოლოგი. ცოტა კიდევ და ამ საქმესაც მოვრჩები. წამობრძანდი წინ, ბიძაჩემო, ეგრე... კიდევ... კარგია... ცოტა ზევით.

(ახლა მეორე მოსახლეს მიადგება კოკი)

კაპია. ფეხი არ გამოდგა წინ თუ არა მაგ ფეხს მოგამტრეც... მოწყდი აქაურობას, იუდა!

(ამ დროს გეოლოგს მუხლზე ბლოკნოტი დაუდევს და რაღაც ჩანისუნებს აკეთებს).

კოკი. რა სიკვდილმა გიციონა, კაპია. ვის ექადნები ბიჭო, შენ. კოკი ვარ, კოკი, აბა შემომხედ.

(მოკიდებს ცხვირში ხელს და დაუტრიალებს) ხომ არავინ გეშლები.

კაპია. შევაკედები ამ საქმეს, რაღვის დაწოვავ იცოდე. მთელი ცხოვრება ამ სახლში ჩავეარე და ამას დავანგრევივინებ ვინმეს?!

კოკი. გადამრცეს ეს ხაღლი! რა გინდა კაცო შენ, რამ ატებხა სამგლე გოქიეთ... ნაწაწადარ სისხლს რატომ მიმღვრე?

კაპია. რაღა მიინცდამაინც მე, რაღა მე ამოჩიჩემეთ, თქვე უღმერთოებო! გზის გასაუვანი ადგილი სხვაგან ვერ ნახეთ?!

(კოკი მიხვდა რაში არის საქმე).

კოკი. ამოგჩემეთ ხომ... ამოგჩემეთ კი არა, ის არ გინდა... საქმემ მოიხდინა ასე, საქმეს დასპირდა... იცი შენ ეს რა გზა... საიდუმლო, სტრატეგიული, სამხედრო მნიშვნელობისა; მე რა შემიძლია.

კაპია. შეგიძლია... არ დამწოვო, კოკი, წეიდე, რანდენიც დასპირდება ამ საქმეს, იმდენი წეიდე, ოღონდ გზა ააცილე ჩემს სახლს და ეზო-გარემოს.

(შეოღადებდნენ დანარჩენი მოსახლენი, „გვიშველე კოკი, ნუ დაგვღუპავს“).

კოკი. ჩუმად, ეს კაცი არ გამიციეთ... უსაშველსა მხოვოვ... დაღუპულები ხართ... ვაი, რომ მეც მაგ დღეში ვარ, შემობლები, მეც... ხვალ შებინდდება თუ არა, უველამ ჩემთან მოიყარეთ თავი. ეს რა ღილი დაქვიდეთ კისერზე, ძნელია მეწობლებო ძალზე ძნელი.

გეოლოგი. დღეის საქმეს ამით მოვრჩეთ.

კოკი. ახალგაზრდა ხარ და გეშლება. შენ რომ საქმეს უწოდებ, მაგი შრომა და თანაც სახედრის შრომა (კერფენ ხელსაწყოებს და თან მასლათით მიღიან) საქმე, ჩემო ბიძიკო, იცი რას ჰქვია?

ბეგლარი. კოკი... რას გვიპირებ.

კაპია. კაცო გვითხარი რამე, ასე უწუგეშოდ ნუ დაგვეყრი უვლი, კოკი!

კოკი. (მოსახლებებს) ხვალ, შებინდდება თუ არა... (გეოლოგს) აქეთ მომხედ ბიძიკო, დეიმახსოვრე ჩემგან, საქმეზე და ფულზე ერთდროულად უნდა გეჭიროს ბელიცა და თვლიც. საქმემ ისეთი ფული თუ არ გაშოვინა, მის მოსალუნად რომ ძალია არ დაგჭირდება, რა თავში ვიხლი მასეთ საქმეს. ხომ ვარ სწორი?

გადან, გასელისას მეწობლები აღვივადებთან: „არ დაგვღუპო კოკი! ყელი არ გამოგჭერა, გვიშველე რამე“... კოკი! კოკი! კოკი!

ფარდა

სურათი მემორა

სოფლის პირობაზე კარგად გაწყობილი ოთახი, რომელიც ერთადერთი დეკორაციაა ამ პიესაში.

სოფლის ხალხი შეუყრია კოკის, კვდელზე სოფლის რუკა ელია, რუკაზე შავი ხაზია გაყვებული, ხაზი სახლებზე გადადის, სახლებს სხვადასხვა ციფრები აწერია, რუკასთან ატმა დგას ჭოტი ხელში, მაგიდასთან კოკი ზის, წინ გლეხები სხედან.



ტ რ ი ფ ო ნ ა. უსამართლოდ სჭი, კაკი ბატონო, უსამართლოდ!

კ ა პ ი ა. დამეცქა ოჯახი, ეს უნდა კიდევ ჩემს გაჭირვებულ ცხოვრებას.

ბ ე ტ ა ნ ა. ვაიმე, ჩემო ვენახო!

კ ა პ ი ტ ო ნ ა. შე რაღა ვთქვა, შე კაცო? მშაპავულ ნაფუძვარს მიწასთან მისწორებენ!

ბ ე გ ლ ა რ ი. შენი ათას მანეთად ღირებული ვენახი აქ რა მოსატანია.

ბ ე ტ ა ნ ა. ვაიმე, ჩემო ტენახო!

ტ რ ი ფ ო ნ ა. აი, რას გეტყვით მეზობლებო, სოფლის გაჭირვება ყველაში ერთად უნდა გავიზაროთ, ყველამ უნდა გვიღოს თანხა.

ბ ე გ ლ ა რ ი. მართალია, სწორია!

ტ რ ი ფ ო ნ ა. რა არის კაცო მართალი?

ბ ე ტ ა ნ ა. ვაიმე, ჩემო ხენახო!

ტ რ ი ფ ო ნ ა. სწორად რომ არ ჩემის: გზა გაუკვანს მთავრობას შუაგულ სოფელში და სოფლის ბოლოში მცხოვრებ იპოლიტე ხუჭურამ რად უნდა გიღეიხადოს შენი სახლის გადასარჩენი ფული.

ბ ე ტ ა ნ ა. არ გიღეიხდის?! არ გიღეიხდის და დავური ფული, მის სახლზე გადავტარებ გზას და მიყაროს მერე კავალი.

(ასტმა მიღის კოკისთან და რაღაცას ეჩურჩულევა, კოკი ხელს ატქნევს, ასტმა ძველ ადგილს უბრუნდება).

(შემოვარდება შალიკია შტერი. ბოლო სიტყვას მოკრა ყურით მიძებრება სკამებს წორის).

შ ა ლ ი კ ი ა. რისი გამტარებელი ხარ ბიჭო შენ, დედამწიწას არ ამჩნევიახარ. ვუი, ვუი, დეიღუპა მსოფლიო... ბოღინი მესობლებო, დიდი უსარმაზარი ბოღინი (შეღრიალა კუთხეში მდგარი თეოდოლიტი. უკანვე გაბრუნდება, თან ბოღინობს), დაიღუპა მსოფლიო! (იყურება თეოდოლიტში) რა იქნა ი გეოლოგი, თქვენ წიღებოთ რომაა, გაშაა ქალაქში?!.. ღარივით ხახია. ამ ხაზის გამრუდებას ამირებ, ბიჭო შენ?! გედირიე.. გადარია ჩვენი სოფლის გაუთხოვარი გოგონები, სულ დაავი... დეიჭირე ე — ღარტა კოკი ბიძია... გამეჭვივებ დუღუღი და მივაყვლიტებ შუბლა ტუკისა მაგ შენ გეოლოგს, თახსირი, გაფუჭებულნი, უჭვრიტინებს ამ ღერბინდით მოკლენ კაბიან გოგონებს.

(კოკი წამოდგება, ჩაივლებს ყურში ხელს შალიკია; და აგდებს კარში) კოკი, კოკი ბიძია მომიტე ნაწელი, მომიტე დანაპირები ხანგალი...)

(შემოიხურავს კარს და გადაეცემა, ქდება ადგილზე, უცებ წამოვარდება და პირთამდე აღებს კარს).

კ ო კ ი. დაცდეთ სახლი... თქვენი დუხი არ იყოს აქნად... მაგის ჭკუისანი ხართ და მიყევით უკლებლივ ყველა.

(გაკრავს ხელს ჩემოდანს).

ბ ე გ ლ ა რ ი. დაწუნარდ შე კაცო!

ა ს ტ მ ა. როდემდე, როდემდე, კოლმუერნობის კანტორის წინ არ გყოფნით წყლის ნაყუა, აქ რომ გავგვიმართოთ ღაღაღი.

კ ა პ ი ტ ო ნ ა. ჩემს ქალბრას ცეც პატივი, კოკი, შენ იმედზე ვართ და წაქცეულ ხალხს ნუ დაგაპურბ, გულზე წიხლს (მიუხურავს კარს, მიყავს მაკრადსთან და დასცხის სკამზე). ახე შე კაცო... ამის ფახი ჩვენ

არაფერი დაგვიშავებია. ორიოდ კაცი დარჩა და ესტნიც დადებენ ფულს.

კ ა პ ი ა. გვიჭირს, გვიჭირს ბატონო... (მშაპავულს). (პაუზა. კოკი დარკავს მუშტს მაკრადზე).

ბ ე ტ ა ნ ა. ვაიმე, ჩემო ვენახო!

კ ო კ ი. წიადეთ ეს ფული და მომწუდით თავიდან!

კ ა პ ი ტ ო ნ ა. ნუ ილიჩ ნერვესს, კოკი ბატონო. ახტმა. ნუ აუშლით და არ იშლის. (კოკი ხელს იშვერს. ასტმა ჭიქით წყალს მორბუნუნებს) შეეწირები ამ საქმეს, სამასი აქვს წნევა, გაზის ბალონს ხეოქავს სამასი წნევა. მომყავათ ამ კაცს და ეგ იქნება.

კ ო კ ი. (წყუნარად) მეზობლებო, მოკეთებო. ჩემო ნათესავებო, წადით და ვინც ეს საქმე უფრო იაფად მოვიგვაროთ იმას მიაკითხეთ.

კ ა პ ი ა. დადღუმდებით, ბატონო!

ბ ე ტ ა ნ ა. გვითხარი, ბატონო, რამდენია ჩვენზე?

ა ს ტ მ ა. ურუ ხართ, მარა, ვერც თვალში იხედებით?!

კ ო კ ი. უკანასკნელად ვლპარაკობ, უკანასკნელად გიმეორებ, ფულს ერთი კაბიკი არ ხააკლდება. დეიწროს უნდა ბრძანება და სანდო ხალხის შუადგენლობით შეიქმნას მთავრობის კომისია. კომისიამ მინისტრთა საბჭოს მიერ მიღებული, მოწონებული და დაამტკიცებული პროექტი უნდა დაიწუნოს. დასჯიან და სასახურებთან დახსნიან ძველი კაბიკის უტარებს. სასახისგებაში მიეცემა მთავარი დამპროექტებული, ეხე იგი, ეს ჩვენი გეოლოგი.

ა ს ტ მ ა. ექისრა, ექისრა ბატონო. ეხუმრებით ხალხი თქვენ ამ საქმეს.

კ ო კ ი. სხვანანები არ გამევა, მთავრობის წარალმა მილიონ ნახევარს გადააქარბა. მარტო პროექტი ნახევარი მილიონი დაქდა.

კ ა პ ი ტ ო ნ ა. მაღადეც, ამიო! რაფრა უძლებს მთავრობა ამდენ წარალ..

ბ ე ტ ა ნ ა. მაგისთანები უსარალია. გოუძლებს, გოუძლებს, ნუ გიღარდება შენ, მთავრობა ღონიერია.

კ ო კ ი. ისე ექნათ ეხლა ჩვენ: გავალ მე გარეთ და როცა დაამთავრებთ უბედობას, დამიძახებთ.

ბ ე ტ ა ნ ა. ვაიმე, ჩემო ვენახო!

კ ა პ ი ტ ო ნ ა. აჰ, კარგი ეხლა შე კაცო. ვიხუმრებთ რა მოხდა.

კ ო კ ი. სამასხარო და ხალაბუყო გეეისტუმერ ერთი კაცი მე აქედან და მიგაყოლებ იმას თუ გინდა. უკანასკნელად გიმეორებთ: უნდა დაიწროს ვრცელი დასახლებული ახსნა-განმარტება. გაფრინდეს ხალხი მსოკოში, შეათიხნოს საკითხი მაღალ ინსტანციებში, საკავშირო საგეგმო კომიტეტმა ახალი პროექტი უნდა ჩასვას და დაამტკიცოს მიმდინარე ზეოწლეის ძირითად მიმართულებათა გეგმაში, საკავშირო ფინანსთა სამინისტრომ და სახელმწიფო ბანკმა უნდა გამოყონ საპროექტო სამუშაოებზე დაფინანსება, დამიტი, მოხდეს ზღერული ასიგნება, ტრუფლში ჩასმა და სხვა ათასი რამ, როგორცაა — პირველში ჩაატარებული სამუშაოების დემონტაჟი, მეორე — ცალკეული რეგონებისა და ტერიტორიული საწარმოო კომპლექსების განვითარების პროგრამების ნუსხის უკუგდება, მესამე...



ბეუანა. ვაიმე, ჩემო ვენახო!
 ბეგლარი. არ გინდა კოკი, გასაგებია.
 ასტმა. თუ გასაგებია, ძაღლის ყბა რატომ გამოგვაბით. რამდენჯერ უნდა გითხრათ, ათქერ, თუ ათასჯერ.

კოკი. წაიღე შერ ადგილზე (ასტმა დგება ჭოხით რუკასთან). მე თქვი და კიდევ გამეორებთ: თანხას ერთი კაპიტი არ დააკლდება. დღეს მიღის ჩემი მდგომარი თბილისში. დღეს თანხის ჩატანის უკანასკნელი ვადაა, ფული თუ არ მოუტანია ტრიფონს, კაპიას და ბეუანას, ჭოხია თქვნივად დავიშვლოთ და რა ზარალიც მოგვათ, თქვენს თავს დაზარალებთ. (ასტმას) დაიწექ ასტმა „იწყებს“, ჭოხს აყოლებს შვე ხაზს) „სტოპ!“ — უკანმოხუცდვალ იხახის კოკი. ასტმა ჭოხის მოძრაობას აჩერებს) რა აწერია, კაპია, მაგ შენს სახლს და რა ღირს ეგ სახლი, თუ იცი?

კაპია. არა, სახლი მეტი ღირს, ვინ ოქერი და მამაძალი, მაგრამ... საქმე არ უნდა ღირდეს ასე ძვირით...

კოკი. გეძვირება, მა? (ასტმას) განაგრძე... „სტოპ!“ რა წერია?

ასტმა. ათასი!
 კოკი. ელამი ვარ, შე ეკვარძალი! სხვას ვცეთოხები და შენ გიუფრებ? აწერია ათასი, არა, ბეუანა?.. გათხოვო სათვალე თუ ზედავ... მომდევნო სახლს რა აწერია? დავიჭერო ვერც შენ ხედავ, ტრიფონი? შემდეგ რომელ სახლზე გადაიხს შავი ხაზი?

ასტმა. ვაი, შვე მიწაში ჩავიდა ამ გზის დამპროექტებელი!

კოკი. რომელ სახლზე გადაიხს შავი ხაზი და რა აწერია მაგ სახლს, მეზობლებოო?..

ასტმა. ვუი, ვუი, ოთხი ათასი.
 (კოკის არ სიამოვნებს წინმასწავრია ცოლის პასუხი).

კოკი. ვისია სახლი? და იცით თქვენ ვინ უნდა გადაიხადოს ეს ყველაზე დიდი თანხა?

ასტმა. ჩვენი, ჩვენი კოკი! დამეცეცა ოჯახი.

კოკი. უშხედით, დაკვირდით, ნახეთ ერთი, არის სადმე ამოდენა თანხა?

ასტმა. არხად, არხად არ არის.

კოკი. ესე იგი. რა გამოიღის? გამოიღის, რომ მე ყუფილვარ ჩემი თავის მტერი, შემპლენია საქმის ნაკლებ ფასში გაკეთება თურმე და არ ვაკეთებ; ან ვარ გიფი, სულელი, გადარეული, ასეა ვითომ, დავიჭერო? არ არის ასე, იცით ეს თქვენ, იცით, მაგრამ არ იცით და არც გინდათ იცოდეთ ხალხის გაჭირვება, სასუთარ ცხვირს იქით ვერ იხედებთ.

ასტმა. სხვისი ჭირი ღობის ჩხირით, რა ექნათ, მეზობლებო, შეგვიძლია და არ ვაკეთებთ, ვინ ოხერი, ვინ მამაძალი იზამს ამას. საიდან არ შემოიუარეო, რა არ ვუფხაბით, მაგრამ ასე ვეთხრება: საქმე თუ გართულდა შეიძლება დამატაც დავებრდეთო.

კაპია. აჰ, რას ქვია დამატება, ცოტაა თუ. ტრიფონა. სულ არ გვინდა, ბატონო, გინდა გართულდეს და გინდა გამორთულდეს.

ასტმა. ე, მასე ვუფხარო მეც, არ გვინდა თქვა და დათქმულ თანხას რომ მივაკებრ ფეხა, ძვრა ვერ მიქნა. დარჩა ფული ძალაში.

კოკი (ასტმას) გამოიტანე ფული, დათვლილია და განაღებულა.

ასტმას ფული გამოქვს).
 ასტმა. ეჰ, ჩემო კოკი რა სიმწრით ნაშოვნი ფული გვეტრება წყალში.
 (კოკი ხელს აწერს ქალაღზე).
 კოკი. მოდი კაპია, ნუ გწუდება წელი. სამ, ათასი მარტო შენი სახლის კოშკარი ღირს, სახლი ბუქთანად გრჩება (კაპიტონა მიღის, ახარებს ფულს და ხელს აწერს. ასტმას) მოაწერე ხელი.
 ასტმა. რაო.

კოკი. მოაწერე ხელი სამი ათასი რომ ჩიებარე კაპია ქვლიოხისგან.

ასტმა. კი შენი ჭირმე, ცხლავე... ბეუან გოდამრელოდე, ათასი მანეთია შენზე.

ბეუანა. ვაიმე ჩემო ათასო.

ასტმა. ვიან რე მე რე ვენახს, ვენახს როცა გაგინახუნენ და ცხელ ასვალტს დაასხამენ, მორჩი ქეკვას და ამოილე გადადებული ფული მარცხენა უბის ჭიბიდან. (ბეუანა გაუწვივს ფულს). სად იპოვენ ბიქო ადენეი სამმანეთიანეო, ხედის ყურში ხომ არ იქევი?

ბეუანა. ეპოვე? ეპოვე კი არა, დაკვარბე, პოვინთ იმ შენმა მდგომრმა იპოვა.

ასტმა. ის რავარია, ვაიმე ჩემო ვენახოო, გუთავებლად რომ ტირიხარ, არ გინდა თვალზე ცრემლი შეიშრო! კაი, ჩადე ამ ჩენოდაწში, გენდობი... მოაწერე ხელი.

ბეუანა. შენც მოაწერე.

ასტმა. მეც მოვაწერე, აბა, რა გგონია?

კოკი. (ასტმას) ფულს დათვლა უყვარს.

ასტმა. აღარ ვენდობთ. (ისმის ძაღლის ყეფა და მანქანის დამტხუტეების ხმა). არიქა მანქანით მოგვადგა!

კოკი. რა მანქანაა (დახედავს საათზე) რა დროს მანქანაა, არ გადამჩნო.

ასტმა. ჩვენი წიდგურია.

კოკი. გელოგო?.. აბა, დევიშალოთ მეზობლებო, ჩემო მოკეთებო, ხვალამდის, ხვალამდის (შემოიხს ახალგაზრდა გელოგო).

ბეუანა. კაი კაცს ვახვაროთ და ნახვამდის.

კაპიტონა. ჩვენს ჰხსნელს გაუმარჯოს, ძალიან დაგვაჯადებთ, ბატონო, თუ ამ საქმეს გვარია-ნად ნიკვიხედავთ, სიკეთე არ დავეკარგებთ, არ ვართ ჩვენი ცუდი ხალხი.

გელოგო. კარგად ბრძანდებოდეთ.

კაპიტონა. ჩვენი კარგად ყოფნა თქვენზეა დამოკიდებული, აბა, მე, თქვენ იცით.

ბეგლარი. უფრო დამიგდე, ბოძიო. (გაყავს გვერღზე) გამოვა ეგ საქმე ვიოო?!

გელოგო. ას პროცენტში.

ბეგლარი. უყურე შენ.

ასტმა. ნუ შემწუხებთ ეს ბოვში.

გელოგო. მზად არის, ასტმა დეიდა?

ასტმა. (ჩემოდანს უპარტყუნებს ხელს) კი შველო, კი დედა.

(ამასობაზე კოკის გამოქვს ნივთები და გელოგს ეხმარება ზურგანთაში ჩასადებალ).

გელოგო. ხომ არაფერი აკლია?

ასტმა. აჰ, უკლებლივ დეგს.
 ბეუანა. ვითომ ასე დიდი ფული ჯდება ეგ საქმე, რავარც კოკიმ გვიოხრა?



კოკი. გამამგზავრებინეთ ეს კაცი, ნახვამდის, ნახვამდის, ჩემო მეზოზლებო.

გეოლოგი. დიდ საქმეს დიდი ფული ჰქირდება.

ბეთანა. კი ვიცი, რავა არ ვიცი.

გეოლოგი. ვბედავ თქვენს გაკირვებულ შდგომარობას და გულა შევწიხ.

ასტმა. უი, შენ მოწყავე გულს ვენაცვალე. მე გეოლოგი. ჩემზე რაც არის დამოკიდებული, ყველაფერს გავაკეთებ.

ბეთანა. მაშ, ვადამირწენ ემს ვენახს.

გეოლოგი. ვენახს, ყანას, ბაღ-ბოსტანს, ყველაფერი გადარჩება.

ბეთანა. ათხი მინეთი არც ღირს, ნამდვილად არ ღირს ეს ჩემი ვენახი, მარა, ამ შთავრობის ქინაზე ვაკეთებ ამას, ამ შთავრობის.

კოკი. (ბეთანას) აღარ უნდა დაადგეს შენ წასვლას საშველი?

(კარებიდან ვაგდებელი ბეთანა, ეხლა ფანჯრიდან შემოყოფს თავს, იქვე სხეებსაც თოჯინებით ამოუყვითთ თავები).

ბეთანა. ფული არ გეგონოს მაგი, სულს გატანთ იცოდეთ, სულს?

ასტმა. დაგვაუენით ამ ჩვენ სახლში.

(გაბრაზებით მიუხურავს ფანჯარას).

ბეთანა. (რატომღაც ისევ გამოალო ფანჯარა) ვაიჲ, ჩემო ვენახო.

კოკი. (წამოფრინდება ადგილიდან) წადი შენი...

(გეოლოგი ზურგანთაში ათვლიერებს ნიშუშებს).

გეოლოგი. ერთი ნიშუში აქლა, თანაც ყველაზე ხაინტრეგო. ამ ჩემოდანში ზომ არ ჩადეთ?

ასტმა. აჰ, აქ რა უნდა.

(გამოტყებს ჩემოდანს, სასწრაფოდ კეტავს გარედან და ვასალებს უბეში ივლებს. გეოლოგი გადის მეორე ოთახში).

კოკი. მომეცი გასალები.

ასტმა. არ მითხრა მეორედ, თუ არა 'გადავუღა' პავ (მიაქვს პირთან ვასალები) გამქცევი ვარ? არა გრცხვინია! (გასწევს დავრდომილ მოხუცს გვერდზე, დაუღებს ჩემოდანს, ხელს დაადებინებს ზედ და პლედს გადააფარებს) ა, შე კაცი, დედაშენს ებაროს, მტერი რაღა ვინდა.

(შემოდის გეოლოგი, ხელში ჰქვის ნატეხი უქირავს).

გეოლოგი. აკი 'ყველაფერი ჩავდეთო... ყველაზე ძვირფასი ნიშუში კი აქა მრჩებოდა.

ასტმა. აი, ჰქვის ნატეხი? ოქრო რომ დატოვო, ოქრო, ის არ დაგვარგება. ასეთი პატიოსანი ხალხი ვართ ჩვენ.

გეოლოგი. ჩემთვის ეს პატარა მოლუსკი ოქროზე ძვირფასია, ორასი მილიონი წლის წინანდელი ცხოველია გაქვავებული. იშვიათი იგზემალარია.

კოკი. დედად ხაინტრეგო... ვითომ, ჩვენც ასე შევიქნებით მილიონი წლების შემდეგ?

ასტმა. ამ პატარა ჰიასავით დავბეჭდავთ დედაშიწას?

გეოლოგი. შესაძლოა, გაჩნდია როგორ ვულკანური შრებში მოყვები.

სცენის ცენტრში, ავანსცენაზე ფუნქციონირებს დედა და. დედა დაუქენებია ოძალსა და შვილს; თქირან დაბლა ზოხავენ მუხლებზე, კაბის ქვედა კალთას უქეცავენ მოხუცს, დასტრ-დასტა ფულებს უღაგებენ, ნემსით და ძაფით ეკრავენ, მაღავენ, საიშელოდ ინახავენ, ღრო და ღრო კბილებით დასწედებთან და ძაფს აწყვეტენ, ისე თითქოს ფულებს კოცნიანო, მუხლებზე ზოხავენ ფულის მონები, დავრდომილი დედას გარშემო; კოჩავენ, ისევ აწყებენ, სანტიმეტრებს იწველებენ, უზომავენ...

კოკი. მაინც რამ მოგაფიქრა.

ასტმა. ნიჭიერი ვარ კოკი, ნიჭიერი.

კოკი. აქედან იწყება ათიანები.

ასტმა. აქ თავდება... აქედან (უთითებს) ოცდახუთიანებია და ჩემია... მიუვარს ოცდახუთიანები.

კოკი. გიყვარს და დამიბოძა, შენი იყოს... აქამდე ათიანებია და ჩემია.

ასტმა. გეშლდება... აქედანაა შენი. შაცალე. (მოიმარჯვებს მაკრატელს და აჭრის წინა მხრიდან კაბის კალთას, ასევე უჭავს მხრიდანაც).

კოკი. რას შერები ქალო!

ასტმა. რა უქირს შე კაცი, პატარა ნიშანი დავაღე... ა, ბატონო, ა, ჩემო კოკი, ჩვენთვის ამაზე იმედო და სანდო დედაშენი რომ შეიქმნა, სულიერი არ მოიძებნებია ქვეყანაზე... დაცდება ზადე, გიშპიონებს თუ გიწილებს, ასე არაა მარამ?

კოკი. მაპატიე, დედაჩემო, მაპატიე, რას იზამ, ცოდვის შვილები ვართ ყველა... (ასტმას) არ გაბრძყედ და ხელი არ წაცადებს, შენ გუბუნებთან! შავი დღისთვისაა ეს თანხა.

ასტმა. აჰ, რავა გეყადრება, ღმერთო მომკალი, ასე მიცნობ შე... (ამასობაში ამოდებენ ხელყავს და მიყავთ სავარძლსაკენ. ნელ-ნელა დასვაშენ და „პლედ“ გადააფარებენ მხრუნველად მუხლებზე). კოკი, ვაყაცობას გაფიცებ რატომ გიყვარს ათიანეთიანები მიბიხარი ერთი, თუ კაცი ხარ.

კოკი. წითელია და იბიტომ.

ასტმა. უი, შენ რა მიხარია... არ მომკლა სიცილით, წითელი და წითელები რაფრაც გიყვარს, მაიმე მყოთებ... არა, მაინც, მაინც.

კოკი. შენ რატომ გიყვარს ოცდახუთიანები, შე კულიანო?

ასტმა. შენ ათიანები?

კოკი. არა, ჭერ შენ მიბიხარი.

ასტმა. არა შენ... ჩემ სიყვარულში მერე გაგიტულები... რატომ რატომ?

კოკი. კიი ვასავალი აქვს საზღვარგარეთ.

ასტმა. სად?!

კოკი. საზღვარგარეთ...

ასტმა. ნიჭიერი, ნიჭიერი... სად უმიწინებს უუუური შენ. პირში სული რომ აღარ ვიდაგას, ვეღარ ატყობი არ იშლი მაინც შენსას?! დედაა, მეღა კვდებოდა და თვალი საქათმისაკენ ეჭირაო.

კოკი. კიდევ: ძალდი შენ არ ვარგოდა და სანადაროდ გარბოდაო.

ასტმა. არ მიქვამს, არ მიყადრებია, მაი სიტყვა შენთვის და შენ რატომ აქადრებ საკუთარ თავს.

(ძალდის ყუფა და ძახილი) -კოკი, კოკი... შეშემა!

ფ ა რ დ ა

ამ სატიკლომ, გამოხედეთ... იქით, შე სამგლე) კო-
კი, კოკი!

კოკი. აკრიფე ყველაფერი და გაქრი აქედან. ვინ
ოხერია ნეტავი? უტყინო ჩემი თავი, რამ დამაბნეინა
პიტლერა ამ ყიამეთ ღამეს. ჩააქრე ქალო, შუქი...
მოგადაგა კარზე, შე, დაგადგეს საშველი.

ასტმა. დეინახავდა, შუქი რომ გვინთია, შე კა-
კო!

კოკი. ჩააქრე შუქი, ნუ გამასივე გულზე!
(ასტმა შუქს აქრობს, ამასობაში მოვლევ მოად-
გება კარს).

I მოვალე. (გარედან) კოკი, კოკი! გააღე კარი!
კარი გააღე, კაცო!

კოკი. (თავისთვის) არ გავაღებ.

I მოვალე. არ ფინდა მაგ ფოკუსები, გააღე კა-
რი, ხომ ვიცი შინ ხარ!

კოკი. (სიყუთავისთვის ჩამომარცხლავს სტუკ-
ებს) არა ვარ!

(პირველი მოვალე ქალაღის ფურცლებს კარ-
ვის ღრიკოში შემოაქურებს. კოკი ასტმას ანიშნებს,
მიღი და ის ქალაღი აქ მომიტანო. ასტმა მიღის,
გამოწვეს ქალაღს, მოვალე ჩქით გასწევს და ასე
გააქვს და გამოაქვთ ბირდაბირის ხერხივით. ბო-
ლოს ქალაღის ნაშევი ხელში შერჩება ასტმას).

I მოვალე. (გაიცხვლდა) გახია... სულ გავგუ-
დენე! გაზის ქეთორი ხომ არ გგონიათ, სასამართლო-
ს უწევება. ამაზე კიდევ ცალკე გაგებინებთ პა-
სუსს.

კოკი. რა უწევებაო?! მომეცე აქ, ქალო (ასტ-
მა უწევს). აანთე შუქი, გაღი აქედან... ამ ვირისთვის
ვერ უყურებ, რავა გათავებდდა გადღებელი ბიკენ-
ტაის მუტრუკი! (ასტმა გაღის. კოკი ყურთამდე აღებს
კარს) შემოპრძანდი აქ, ყმაწვილო, რას კადრულოა
თუ იცი!..

I მოვალე. კოკი ბატონო...

კოკი. არ ზაბელო, ჩემი სახელის ხსენება, არ
გაბელო... (სტერწინ უტრიალებს უწევებს) რა არის,
ეს, ბიჭო... შენ მთავარ ქუაზე ხარ? იორი შაურისთა-
ვის სასამართლოში ბიჭოც.

I მოვალე. მიჭირს... მაიძულეთ ბატონო, ვე-
ლაფერი მაკადრებინეთ.

კოკი. გაიძულეთ?! ნაჯახით დაგადგეით თავზე
და გაიძულეთ. არა?! ვაი, შენს პატრონს უბედურს!

I მოვალე. კი შეუბნებოდნენ, არ ქნაო, ფულ-
საც დაკარგავ და კაცსაცო, მარა არ დაუჭერე.

კოკი. მართალია, სწორი უთქვამთ, დაკარგე. ჩე-
მისთანა კაცს შენ ვერ ეღივებები! მოჩნა, დაკარგული
ხარ ჩემთვის. საშუადაო!

I მოვალე. ვერ ვეღივებები და არც მინდა.

კოკი. არ ვინდა?! ამა, მტერი ხარ ჩემი. ჩემ
ვადავიღებს კიდევ ომებზე რომ დადაგვიდოს, ის
გერჩიოს, კი ბატონო, იუოს ისე როგორც ვინდა. რა-
ფრაც მოგისურვებია... შემომხედე ბიჭო, შემომხე-
დე, გამისწორე თვალი. ვერ ელაბა. ნუ გრცხენია,
ხელის ტუტეშა გამკვალე ამ წანს კაცო? დავიჭერო
800 მანეთიც აღარ ვეღივებარ?

I მოვალე. არა.

კოკი. ფუი, შეგირცხვა კაცობა. ასე რამ დაგვა,
ასე რამ გავამთხოვრა და გავათხსირა ღმერთმა, ვაი,

მამული ჩვენო, ბედო მუხთალო! ვის ხელში ვართ,
რა ხალხის ხელში... ასტმა, ასტმა, ქალო! გამოდ
მიასვე ამ უბედურს ის რაღაც გროშებზე და მუწუქი
უღეს აქედან, არ შემოიძლია ამის ყურებას!

(გამოდის ასტმა).
ასტმა. რა იყო კაცო, რა გაყვირებ... უი, ჩემი
ბიჭი, გამარტობა შენ შემოგველე. სად ხარ დაკარგუ-
ლო, ასე უნდა ბიჭო ბებრების დაიწყება. :ხლავე,
ახლავე დავტრიალებდი, შენ შემოგველოს ასტმა ბი-
ცოლა, ნარღის გაშლას ვერ მოასწრებ, ისე გავშლი
სუფრას... შენ კი გაიხარე, ჩვენი გახარებოხა.

კოკი. ქალო, შენ გეუბნებიან: ხალიჩის საყიდ-
ლად რვაასი მანეთი რომ გაქვს გადადებული, წადი
და ის ფული აქ მომიტანე.

ასტმა. (ვიითომ ისინებს) რვაასი მანეთი, ხალი-
ჩის საყიდლად?.. ამა.

კოკი. ბო, ნუ დაიბენი, დაფიქრდი კარგად, უფ-
რო კარგად, იფიქრე. გახაგებია, ხომ, ჩემი ნათქვა-
მი? მოლაღ ნუ გამოჩრტელებდი, ახლა!

ასტმა. გვივადე, კოკის ენაცავადე, გვივადე-
(გაღის).

კოკი. (მოვალეს) მაშინ წადა ჩემი საქმე. შენ
რომ კაცად ჩაგვავადე და ფული დაგვხეხე. არ უო-
ფელხარ შენ ჩემი დაფანტის და უურადღების ღირ-
სი... ჰაი, დედასა. კოკი, სასამართლოში სათრევი ვარ
შე, ვითომ? აქაღე მთელია ჩემი საქმე! ეს შეკუ-
თნის შე შენგან ამ სიბერის დროს.

(შემოდის ასტმა).
ასტმა. ამა... მოიცა, მოიცა... ღმერთო, შენ დას-
წყველე ჩემი გამოჩრტებული თავი. გადამცოდინ-
და... კოკი, გაიხსენე, კარგად გაიხსენე... ამ კარიდან
უყურებ შენ, აღარც კი მახსოვს.

კოკი. გაიხსენე, კარგად გაიხსენე... ამ კარიდან
შემოვედი შე.

ასტმა. მართალია, შემოხვედი.

კოკი. შენ იდექი აი აქ (აწყობს მიზანსცენას).
შე ამოვიდე გიბიდან...

ასტმა. ტყუილია!

კოკი. პაიტ, რას ამბობ, თუ იცი!

ასტმა. უიბე, არ გახსოვს შენ, კოკის ვენაცვა-
ლდე, ფული ხელში გეჭირა.

კოკი. მეჭირა, კი ბატონო.

ასტმა. წამოხვედი მერე და აი აქ ჩამოგქეი სკა-
ნზე. არა, აი იმ სკამზე, მარა ამ ადგილას. ტურზე,
ნაბახუცევის რომ იცი, ის ბედნიერი დიმიტრი გეფრ-
ნა, რა არის ესო, თუ იციო, მიზნარი, ფულია შეკა-
ცო, სხვა რა უნდა იყოს-თქვა, გიპასუბე. არაო, თქმე
შენ, ეს კაცის ნამუსიო, ამ ფულით კაცე დაიბადაო.
(უიითომ დამორცხველები) ჩემს ენას გა ვუთხარი და,
ცხლავ რომ სანებულად მაქვს, ის სიტყვა კარგე:
აღარც გახსოვს, ხომ, შენი კეთილი გულის ჭირი-
მე? რას ბეუტურებო, ასე ვუთხარი, შე ენადსამი-
წებელა. რას ვბეუტურობ და ათი წლის უნახვი კა-
კი გამომეცხადა დღესო და ოხუთმეტი წლის წი-
ნათ რვაასი მანეთი რომ ვანებსხე, და რომ არც მახ-
სოვდაო, ის ვალი კაკალ-კაკალ ჩამითვადაო, თქვა და
მოაფრიალა პარეში. ათმანეთიანებმა სულ მოლაღ გა-
დაწვილდეს აქაურობა. არ მინდა ეს ფულიო, იყვი-

(გაგრძელდება 138-ე გვეზე)

დ. ერისთავი
სასწორობა
თ. ხუციშვილი
მ. ჯანჯალას პორტრეტი
გ. თოიბაძე
ც. ტატიშვილის პორტრეტი



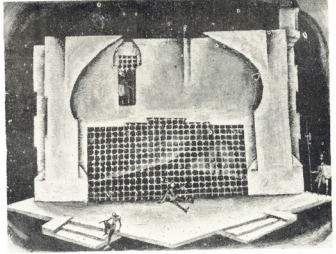
„მხატვრის კვირეულის“ დღე-
ბში თბილისის სახელმწიფო სუ-
რათების გალერეაში გაიხსნა ტრა-
დიციული სავაზაფხულო გამოფე-
ნა. ისევე როგორც წინა წლებში,
ამჯერადაც სხვადასხვა შემოქმე-
დებითი გამოცდილების მხატვა-
რთა ფართო კოლექტივი წარსდგა
დამთვალიერებელთა წინაშე —
დაწყებული სახელმწიფო სკოლის
ფერმწერლებიდან თუ მოქანდა-
კელებიდან, დამთავრებული ახალბედა
მხატვრებით. ოსტატობის სხვა-

ს ა ბ ა ზ ა ფ ხ უ ლ ო გ ა მ ო ფ ე ნ ა



ობა, შემოქმედებით ამოცანათა დასმა-გადაწყვეტისადმი ნაირგვარი მიდგომა, — ზოგჯერ ღრმა და ზოგჯერ ზერელე-ექსპერიმენტული, — ყოველივე ეს, ბუნებრივია, განსაზღვრავდა ექსპოზიციის სერაო მხატვრულ დონეს. უმცარისობის გრძობა ხშირად თან სდევს ხოლმე ჩვენს საგაზაფხულო-საშემოდგომო გამოფენებს და ეს არც გასაუვირია, რამდენადაც აქ ზოგჯერ თავს იყრის სახელოსნოდან ნაუცბათევად გამოტანილი საკმაოდ, არასრულყოფილი ნიმუშებიც, ფორმის სიახლის პრეტენზიით შექმნილი, ვიწრო ამოცანის შემცველი ნამუშევრები. ვფიქრობთ, საჭიროა უფრო გულდასმით შეირჩეს საგამოფენო ექსპონატები და გამოფენაზე მხოლოდ ღირსეულ ნამუშევრებს დაეთმოს ადგილი.

საგაზაფხულო გამოფენაზე ყურადღება მიიქცია რიგ მხატვართა და მოქანდაკეთა ახალმა ნამუშევრებმა, გრაფიკული და გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებმა. ცენტრალური დარბაზის მშენებას წარმოადგენდა ელენე აზვლედის ელენე დიდი პეიზაჟური ტილო, შესრულებული 50-იან წლებში. მხატვართა წლევიანდელი კერძო ხომ ქართული მხატვრობის სიამაყის—ელენე აზვლედის დაბადების 80 წლისთავის საიუბილეო თარიღს დაემთხვა და ექსპოზიციამ მისი ფოტოპორტრეტი და ნამუშევრები კიდევ ერთხელ ცოცხლად შეგვაგრძობინებდნენ ხელოვნის შემოქმედების მარადიულ სიკოცხლესა და ელვარებას.



ვ. ლაპიაშვილი

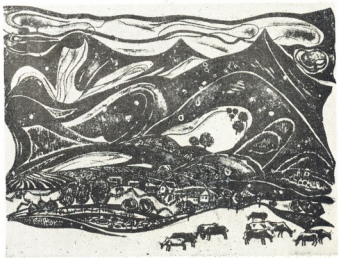
სპექტაკლ „ღონ სეზარ დე ბაზანის“ დეკორაციის ესკიზი



გ. დედარიანი
ბალერინა

დ. წიღია

მზეთამაზე





რა. მე მინდა, ხალხი მაქვს საყიდელი, მე შევინახავ-მეთქი, შევძახებ. მოვბოვებ ფული და გავაქანებ წინა ოთახში, აა, რავარც შენ გიყურებ ასე ცხადლევ მახსოვს უკლებელი. მაგრამ სად დავამდე და გადავქარჯე აღარ მახსენდება. ვუო, დედაჩემო, ვადახარავია პირდაპირ! მრა, ისე გავიხსენებ, სად წავა, სად დავი-პარებმა... აჰ, ადამიანი ჩემ ხნამდე რომ მოიყრის, არ ღირს მერე ვისი სიცოცხლე, ტყუილია.

კოკი. კი ასე იყო ეს. მაშინ კაცი დეიზადა, ჩემო ასტმა; ახლა კი, ავტარ, შეხედე და დასტყავ, რამდენ-ღა უახლოარი მიიყვალა ჩემს თვლწინ. ჩემთვის ეს მკვდარი, ლეში, მძორი.

ასტმა. რა იყო, რამ გადაგრაით, კაცებო!
 კოკი. სასამართლოში მიმცა, საქვეყნოდ გამომაქე-ნა, ორ გროშში გამცალა!

ასტმა. უი, მომიკვდეს თავი, რა ესმის ეს ჩემს ყურებს, ხუმრობ ხომ კოკი? ხუმრობს ხომ, ჩემო ბიჭო?

იმე ვაღღ. რს შეხუმრება, დანა კბილს არ მიხ-ნის.

ასტმა. დღერთო მომკალი და გამათავე. ჩუ, ჩუ-მად, არ თქვა, კრინტი არ დამრა, არაფერი წამოგუ-დეს. ვითამ იარც უყოფილა, ვითამ არ გითქვანს, ხვა-ლვე წახვალ და იმ შენ განცხადებას რავარც შეიტკ-ნე, ისევე გამოიტან!

იმე ვაღღ. გითე ხომ არა ვარ, ერთ დღეს შევი-ტანო და მეორე დღეს გამოვტანო.

ასტმა. არა, შევილო, სასამართლო, არა, აჰ! ახლ-გაზრდა ხარ, ცხოვრება წინ გაქვს, ინტრიგანს შეგარ-ქმედე. სახელს რატომ ირცხვენ, რატომ იჭირ თავს, ცოდეა ხარ, გენაცვალოს ასტმა ბიჭოლა.

კოკი. გაიგე, რასაც გეუბნებანი?

იმე ვაღღ. ყრუ კი არა ვარ, გავიგე, რა არის გაუგებარი.

ასტმა. ჰო და თუ ყრუ არა ხარ, ასე გზობია, ჩე-მი ხნისას, შევილო. ტყუილიც დაეჭრება. მართალს გეუბნები, შენთვის ვამბობ ისევე. შენ ამ ქვეყნისა ჭირ არაფერი გაგებება, ცოდო ხარ, ცოდო, დანი-გებობი.

კოკი. ესმის მერე მავდენი?

ასტმა. ესმის, ამა არ ესმის? შენ კიდევ (მოუბრუნდება კოკის) რა იცი ეს, კაციშვილს მოფიქ-რებს რომ არ აცლი და აფთარიოთი დააცხრება. რა არის ბოლოს და ბოლოს, დედ და დამე ველარ უნდა განახსნავო, კაი და გლახა ველარ უნდა გაარჩიო. ამ კაცის წუნა ივარგებს, ამახს შემოვივლოს ჩენი თა-ვი, წადი ეხლა, შევილო, წადი და ისე მოიქეცი, რა-ვაც დაგაროგთ.

იმე ვაღღ. მამ წავიდე?!.. რა ამბავს ჩადიხართ, რა ტირიკებს მაროვთ, რაშაი საქმე, თქვით, არ გამ-ლეთით, მორჩა და გათავდა, თითქოს წყალს წაუღია, თითქოს ცეცხლს დაუწვავს.

კოკი. ხედავ, რა გვაადრარა?! ვის ელაპარაკები მგვ სიტყვებს, შენი მათხოვარი ვინ არის, შე მართლა მათხოვარი! ამ სიშორეს რომ გადმოვარგულხარ და ორი შურის გულისთვის სოფელ-სოფელ დაწინა-ვლებ სასამართლოს უწყებო.

იმე ვაღღ. მამ ეგრე არა. მაინც თქვენებურად მიერეკებით, არ იშლით თქვენსასა, ხომა, მე კაცი არ ვიყო, სასამართლოში ყურით თუ არ ჩავაგირე.

კოკი. ხანწალი, ჩემი ხანწალი ხანწლის წეროწერ უნდა ავაო ეს უტენიო.

იმე ვაღღ. ფეხი არ მიიცივალო თორემ... სასამართლოში მოვცემ შე შენა.

ასტმა. არ გაბრაზდე, კოკი, შენი ჰირიბე. შენს თავს ცეც პატივი, არ ღირს ეს კაცი იმით, შენ რომ გამოციხვლდე და გადამერიო, მე გამოწიე ანგარი-ში, მე შემიტყვე. კოკის მუხლებს შემოვივდე.

კოკი. ბედე შენი, ჩემს ქალს მაღალი წუნვა აქვს და სხსლის დანახვას ვერ იტანს, თუ არა, გა-ჩვენებდი თვალის სერის.

იმე ვაღღ. რას ფართი-ფურობო, შენ რას მიზამ, მომერევი? ვერ მომერევი... რას იქანები, რომ იქა-ნები, არა, ძმამ, თქვენთან ღამარაკი წულის ნაყვა, სასამართლოა თქვენი წამალი.

ასტმა. (ჩამოხსნა „ნოღაბა“) რას გვაშინებ, რომ გვაშინებ, ვის ევადნები, ნეტა ვიცოდე სასამართლო-თი, მეტი შენც დაგაყრე და იმ მოსამართლესაც. ვინც შენ გეხმისმენს, გინდა და ეგრე იყოს. მოვა აღმას-რულებელი და რას გამოგერჩება, რას წადიებს, ნე-ტა ვიცოდე, ან რა აღმასრულებელი გინდა, აქ არა ხარ აღმასრულებელიც და მომჩინიც; ამა წადი (ამოუჩრის მუთაქას ილიაში)... გეტყობებ?! (გა-აფუძმულებს ყურთბალის და იმასაც ამოუღებს) აჰა, ესეც (კამოდიდან იღებს თაბაშირის კატის ქრულ ყულაბას, ხელში შეაჩენებს) როგორია, მოგ-წონს?! კიდე რა გინდა, დააუღე ხელი და, გააქანე მე-ღივით.

იმე ვაღღ. (დაყრს ყველაფერს) წერილი... კოკი. რა წერილი?

იმე ვაღღ. წერილი დამიწერე. შენს შვილს მის-წერე, უფროსი ვაფიშვილი რომ გუავს თბილისში, ბო-ზოლა კაცი, აცნობე ვალი გაგისტუმროს, თორემ სა-სამართლო ზედა გაქვო.

კოკი. მათხოვარი, ღვთის გლახა. ასტმა სამელ-ნე და კალმისტარი.

ასტმა. ვაგიდე?!
 კოკი. კალმისტარი, მეტი!

(ასტმას მიაქვს სამელნე და კალმისტარი. კოკი ჯდება და იწყებს წერას).

ასტმა. სასამართლო არ გვაქმარე და ახლა სიყ-რმის შეილთან გვეჭრი თავს, ხომ. ვაყავო, მხარბევი-ანო, კუნთებიანო... დედაშენიც იტყვის შევილი გამო-ზრდიანო. არა გრცხვენია, ასე როგორ იმცირებ თავს ამხელა ვევაკო. 300 მანეთი, რა ჩემი ჰირია...

იმე ვაღღ. პლუსი ზუთასი...

ასტმა. ან ზუთასი რა არის?!

იმე ვაღღ. არის.

კოკი. აჰა, და მომწუდი თავიდან, შენი „ღუბი“ არ იუოს! (შეაჩენებს წერილს და ხელის კვრით აგ-დებს ოთახიდან).

(მოვალე გასული არ არის, რომ ისევე შემოვივს თავს).

იმე ვაღღ. იხე, ძალიან არტიტები ხართ, მავ-რები ხართ, დედა ნუ მომიკვდება.

ასტმა. აი, დედა ღვთისა გაგიწურა, კარგი ვინმე შენ არ იყო.

(იმე ვაღღ გადის. ცოლ-ქმარი დაოსებულე დეაყ-რებიან სკამებზე).

კოკი. არ შეგვიყლა კაცო, ხელში!



ასტმა. ჯორის ჩიხნაა, ვერაფერი შევაგნებოთ, არსდერმა გასტრა.

კოკი. საუყუნია, ასე არ დავლილვარ (მუბტუნდობა დედასთან) ხედავ, დედაჩემო, რა დღეში ვარ, არ გეცოდები? (ასტმას მიმართავენ) მოუტანე ამ უბედურს რამე, თუ არა, მოკვდა მოხუცი უმელო-ბით.

ასტმა. არაფერს არ იკლებს, ნუ გემინია შენ, უანის მუშა ვერ შეტყამს დღეში იმდენს, რასაც ეგრეთ იჭრახე მიირთმევენ.

(გაღიანი).

კოკი. (მუბტუნდობა დაშლადაცემულ დედასთან) ნეტავი შენ დედაჩემო, უნდავლილი ბავშვივით ზიხარ და ხარ შენთვის... დავიღალე, ნამეტანი დავიღალე. ადგომა მინდა, შენთან მოსვლა, მაგრამ წელი ვერ ამიორთვია... აღარ ქრის ჩემი ფოკუსები, მარა ცხოვრებას თავი არ უნდა წაუხარო, თუ არა იმ წუთშივე უღელს დაგდაგამენ, თავიანთ გემოზე ვაგზენდინან და ვაქლივინებენ. აგერ სამოც წელია გადავაბიჯე და სხვისი კარნახით ერთი დღეც არ მიცხოვრია. მართალია ვწვალბდი, ვძალბობდი მაგრამ სამაგიეროდ ჩემს გემოზე ვიყავი. ჩემი ერთი საკეიბიე ოქრო ახლაც შავი ზღვის ფსკერზეა. მომეწერო გაქცევა იცოცხლე კარგი იყო, მაგრამ დამიპირეს, შენ გადამარჩინე...

(შემოდის ასტმა, შემოაქვს ფაფა, ძალღუმადურად აქმნის დედასთან და თან საუბრობს).

ასტმა. ხარ შენ მთავარ ტუაზე! რა ქენი, რა ჩაილინი, ადამიანი?

კოკი. ნეტა რა საქციელს მიწუნებს ქალბატონი ასტმა.

ასტმა. თვინან თვემდე ძლივს გააქვს თავი ბიჭს და შენი ვალის გადახდა ეჭირება კიდევ.

კოკი. კაი ახლა, არ ამბატრო. იმ შენს ვაქს მეც ვიცნობ, ფული იმდენი აქვს, შენი მოწონებული.

ასტმა. ღმერთმა შეარგოს, იცის, თანამდებობა შეწყველი ძროხა რომაა და წველის. წაგართვა რამე თუ? შენი ვალი რა ჩემი შეილის ვადასახდელია?

კოკი. ის შეილი ჩემივია, შე ქალო. მოდა. კაცს რომ ჩემი სისხლი ექნება ძარღვევში, ის გადაუხდის ვინმეს ვალს, ისიც მამის ვალს?!

ასტმა. არ გადაუხდის და ორ დღეში ისევ მოვადგება ის შევალე კარზე.

კოკი. მომადგება და მეორე შეილთან ვაიხტუმრებ, ციმბირში.

ასტმა. ენაცვალოს დედა!

კოკი. მე შენაცვალე და მე დაშებერ ტაბილი სული, ის გირჩენია შენ. მეორე წელია საშოვარზეა ვადეკარგული და წერტილი რა არის, წერტილი, ისიც კი არ ვცივთ მიგანა.

ასტმა. წერტილების მეტს რას გვიგზავნის, არ გრცხენია, კოკი.

კოკი. საქმეც მაგია, მეტს რომ არაფერს გზავნის. ფული გამოგზავნოს თუ ვუკაცია და მშობლების ამავის დამფასებელი. ხალხი, უცხო ხალხი, თქლითაც რომ არ მინახავს, ისინი მიგზავნიან ფულებს და ეს ჩემი შეილები რა გამიხდენ ასეთი. მეორე როგორი მგლოვიარე ხალხი; ოცი მანეთი, სამი თუმანი, სამი თუმანი, ოცი მანეთი, შვიდამზე ოთხი ე თმანი, ხუთი თუმანი, ზიხარ შენთვის არხენიან და მოდის და

მოდის ფულები... ჩემი ნიის კაცი ასე უნდასაგროდ როგორ უნდა კვდებოდეს.

ასტმა. არ შეგარება მაგ აფერისტო (აფერისტო) დე. ავილოთ ხელი მაგ საქმეზე, სანამ გვენ არ არის, თუ არა ამოვოფიებენ თავს ციხეში, შენო მე ავერდენინის? ზიდა და ციხის კარებზე უზრუჯი.

კოკი. რას ბუტურობ, მოშო შენ. რაზე ავილო ხელი?! ხომ არ გადირიე, მსოფლიო რომ შევრ ნახავო, ჩენისთანა გამჭირას მინაფირის მეორეს ვერ ნახავ და ასეთ გამოგონებაზე ვინდა ამადებინო ხელი?!

ასტმა. მომიგონებ ვინა ვეინი იქნება.

კოკი. ცხოვრება კამათის ჭაბუნია, თუ თამაშობ, რისკაც უნდა ვასწიო... მომზადე საწერ-კალამი, სუფთა ქაღალდები, კონვერტები, დაქეცი, აგერ ჩემს გვერდით და შუადგეთ საქმეს. „თბილისი“ აგერ მაქვს. (აშლილბს დაკვილი ვაჭვის ჭიბიან. გადასული, ჩათვალეღერებს და სათაურებს კითხულობს): „საქობობრო საქართველოს მაქისცემა“ — მხივით სათაურია...

ასტმა. კაი, გეყოფა ახლა პოლიტმეცადენობა და ვადალ საქმეზე.

კოკი. პოლიტიკას ნუ ეხუმრები, თუ მოუშვადებელი ხარ და ბეცა, ნორჩა, არ გაეიშევენ სსზდარეა-რო.

ასტმა. ნეტა საზღვარსიგინით დამაყენებდენ ჩემს გემოზე და საზღვარგროვს ვინ ჩივა.

კოკი. კაი დაგემართოს, კაი შენ გდომებია. შენ გემოზე, მა... მიხვდითო ჩვენს გაიორვეულ საქმეს, შეილები: გერონტი, ივლიტე, ქინეფონტე, ძაღლები: თამარ, ვიოლა... სიძებე... შეილოშვილები... სხვები და სხვები (აქამდე ჩუმად ბუტბუტებდა ეხლა კი გა-მოკვეთილად და ხმაშალა იტყვის) იუწყებიან ალი-სტრაბო ნეოლოზის ძე მუხომეტის გარდაცვალების. მამ ასე დავიწყეთ: კონვერტზე: „ქ წერტილი, თბილი-სი, ტაქევაძის პროსექტი 39 ალისტრაბო მებუქის“.

აადადე ახლა მაგ კონვერტი და სუფთა ქაღალ-დზე დაიწე. (ქარახობს) „ჩემო ალისტრაბო“ მახი-ლის ნიშანი... დაწერე? კაია!... „რავა ხარ, რავა გი-კითხო, ჩემო კარგო კაცი, რომ იცოდე როგორ შე-ნატრები, სიშირებმა მოკლებს პირდაპირ. ალბათ სი-ბერის ბრალია. ის დრო გობდა, ჩვენ რომ ერთად ვი-სვენებდით სანატორიუმში. ასე მგონია ერთი თვე კი არა, მთელი ცხოვრება ერთად ვაგვეტარებინოს. წინა წერილი გწერიდი დახლბა რომ დამეცა: „მ წე-რილს მეზობლის გოგოს ვაწერინებ...“

ასტმა. ტუთილი რომ არ ტევა, არ შეგიძლია, ვი-თამ რითია ცუდი მე რომ ვწერე?!

კოკი. (იპორებს ტექსტს, ცოლის პროტესტს არაფერად აგდებს)... „მეზობლის გოგოს ვაწერებ!“ დაწერე?

კოკი. „ჩემო ალისტრაბო, ძალიან მიმიძის ამის მოწერა, მაგრამ რა ვქნა, ნამეტანი გამიპირდა, სირც-ხვილით აწევი, მაგრამ ის სამი თუმანი, მამის რომ გასცხებ, იქნებ როგორმე გამომიგზავნო, თუ ახლა ვერ შეძლებ, მერე იყოს, თუ არა და შენ კარგად იყავი. მაგე ფული მე არც ამამუშებს და არც დამა-ქცევს, მაგრამ ამ ჩემს გაიპირებას პატარაზე მაინც შეეხილება. იყავი კარგად და ჩანართულად, ჩემო რო-ნტე“.

ასტმა. გერონტი შეილია, კაცო.

კოკი. (ასტმას) კარგად გამახსენე... მომიფიხე



გერონტი, ივლიტე, ქსენოფონტე, შენი ნუგეშის აკე-
მელი შვილები. იყავი კარგად და ჩანმართლად, ჩე-
მო...

ასტმა. (ჩაურთავს) ალისტრაზო!
კოკი. ჩემო ალისტრაზო! გწერს ბედისეან და-
ჩაგრული შენი მუდამ ერთგული კოკი!... ახლა შემ-
დგბი.

ასტმა. ამ ბოლო დროს რაღაც გრძელ-გრძელ წე-
რილებს მოუხშირე.

კოკი. შენ რა გაწუხებს ეტყე ვიცოდე.
ასტმა. მე მაწუხებს სწორედ. — დამბარუსდე
ხელი ამდენი წერით, სინჯე ერთი რავარია!

კოკი. არაქა დამამადლე, დამამადლე კალის წე-
რის ფაქუნე.

ასტმა. კაცო, სანატორიუმს რომ წერ, იქნებ ან-
დაუსვენია იმ ცხინველს სანატორიუმში და რა-
შობი მერე?

კოკი. ქალაქელი კაცი ისე რაღა მოკვდება, ერთ-
ხელ რომ არ იყოს სანატორიუმში ნამყოფი.

ასტმა. ერთხელ მაინც თუ გაგვედინა წერი-
ლი, კოკი?

კოკი. არც არასოდეს იქნება.

ასტმა. რატომ ვითამ?

კოკი. შენი ოცი მანეთისათვის ვინ გაგანებებს
მკვდარს, ათი შვილი და ათი იმდენი შვილიშვილი
რომ ასეთა მის კუბოს. მე, დავებურუნდე ახლა ჩვენს
საქმეს. გადავდივარ მეორე წერილზე... „ქ. წერტილი,
თბილისი, ჭავჭავაძის ქ.“, ბენიამინ იპოკრატეს ძე
ვაშაძეს.

ასტმა. უი, მია არ გამოვა, ნეროლოგი იყო მაგ
კაცზე კომუნისტში; აგერ (გადააშლის). რა სხედიანად
იუბრება ეს საცოდავი.

კოკი. მთავრობის ქაცის შვილს არ ავაფცქვანთ
ცოტადენი ფარა?

ასტმა. კოკი, გონს მოდი, სამგლე გოქივით ნუ
ხარ ატეხილი. მთავრობასთან თამაში ყველას რომ
ძვირად უჯდება, ხომ იცი შენი?

კოკი. გნებდები (ხელებს წევს).

ასტმა. მე რომ არ გყავდე, რა გეწვედებოდა,
შე უბედრო.

კოკი. „აბა... მია დეკით შემდეგ მიცვალებულს...
„ვენერა კლავდიას ასული“... ეს არ გვინდა! „ვანო
ხეთისოს ძე მეტრეველი. შვილები: გიორგი, ანა, თა-
მარი, ოთარი, გიორგი.“

ასტმა. ვუი, ვუი, ვანო მეტრეველი მომკვდარა?
მოიკვდეს თავი. დებეშა, დებეშა უნდა გავუგზავ-
ნოთ უსათუოდ.

კოკი. დებეშაც გავუგზავნოთ და წერაღიცი: ჭერ
წერაღი დეწეროთ, მერე დებეშაც მივაყოლოთ.

ასტმა. არ გადამარო, კოკი, ერთად გაზრდილი-
ბი ვართ, დედულეტში მთელი ბავშვობა ერთად გვი-
ტარებია.

კოკი. ზოგი აწი ატარეთ, არ გინდა?

ასტმა. ერთ კლასში ვსწავლობდით სამი წელი-
წადი, ერთ მერხზე ვისხედით.

კოკი. სწავლობდი თუ არა, გამოხვედი ახლა შენც
კლარა ციტინი.

ასტმა. კლარა და სევტლანა არ ვიცო, შე, გად-
უსვი მაგ ჩარჩოს ხაზი და მიხედე შემდეგ, მოკვდი
ბულს.

კოკი. ოთხ თუმნიანია, ხომ იცი შენ, სუთი შვი-
ლი ყავს...

ასტმა. ტანისამოსიანა გადავირევი იცოდე!

კოკი. არ გამოვა მია საქმე, ნამეტანი დავზარა-
ლდები!

ასტმა: ვაი, ვაი... მოგცემ ბატონო, წაიღე შენი
სამოცი პროცენტი, ჩანდაბას შენი თვა, ღებეშას
ფულსაც მე გადავიხდი, შენს სახელსაც მე მივაწერ,
მა, მეტი რა გინდა.

კოკი ეგ უკვე სხვა საქმეა, მასეთი ლაპარაკი მე
მიყვარს.

ასტმა. გაიხედე იქით (მოდის და ძველი სკივირ-
დან კლებს თავშეღვი გამოხვეულ ფულს) უი, მომიყ-
ვდეს თავი, რამ დარჩა ეს გაბრიგელი ბოხია. მომ-
პარე ფული, ხომ?! შენს პარტნიორს მოპარე თანხა?
ვაი ჩემს მოსწრებას უბედურს!

კოკი. უპადრისს ნუ კადრულობ თუ არა...

ასტმა. (დაუკვირდა) წავცდა ხელი ხომ, კოკის
ვენაცვალე? წიწწმიდე სული, ხომ... კი, კი ნამდვი-
ლად ასე.

კოკი. არ ვარ მე შავის კაცი, იცი ეს შენ.

ასტმა. აბა, ვინ? (შემობრუნდება დედამთილისა-
კენ) ღმერთო ნუ გადაბრე, შევიშლები ნამდვილად-
კოკი, თქვი, თქვი, რა მოგივიაღა შე კაცო, თქვი და
გულზე მოგეშვება?

კოკი. ცოქვი მე და გავათავე. მომიცი რაც მერ-
გება და დაქვი აქანე, თორემ ვატყობ, გულზე ცე-
ცხლი შედება და თუ ამოგადე ფეჩქვეშ გაღმა უბა-
ნში გააღწეს შენი ყვილი... დარტული და გაბე-
რილი ბურთს გამიგია მე.

ასტმა (ამოწმებს ბოხჩას). ოსხას ოცდაშვიდი
მანეთია აწანილი, ან ოთხასოცდარვა.

კოკი. ზუსტად თუ გინდა იცოდე დაითვალე და
მიხედები.

ასტმა. ნიქერო, ნიქერო:
(პირებს ფულის დათვლას).

კოკი. ახლა არა, დილით, ახლა საერთო საქმე
გვაქვს გასაკეთებელი. მა, მომიცი ფული ჩქარა, წა-
მოვიდა შუალაზე.

ასტმა. (აძლევს) აგერ ჩემო კოკი, ა ჩემო თავი-
ანო ბიჭო.

კოკი. თუმანი აკლია ამას, ოთხ თუმნიანია ეს
მკვდარი, მე გგონი გასარკვევად ვთქვი.

ასტმა. ა, ბატონო, ა, ჩემო კაცო!

კოკი. ძმამ ძმას ანგარაზო უყო და მაინც ძმებად
ღარჩინო, ჩვენა ჩსუბი ეა წაკიდება არ შეიძლება,
არ ივარგებს.

ასტმა. მართალი ბრძანებაა, ისეთ საქმეზე გვი-
კიდია ხელი, ჩაუსკენილი ჩაგვირბიტებული თუ არ
ვიქნებით, საყუთარი ხელით გამოვიტროთ ყველს.

(კოკი — მოსმის ძახილი გარედან) ეან ობერი
მოერთა ნეტავი. ჩაქვე შუქი!

ასტმა. არ ივარგებს, ბეგლარია, ბეგლარი დასა-
მიწებელი, ორ ნაბიჯზე ცხოვრობს და შინ ვართ
თუ არა, მაგი გამოეპარება?

კოკი. ფუა, ქუა მაქვს ახლა მე? შიტღერას აშენება რავა დამაწვიდა (ვაყოფს თავს გარეთ და გასახებებს) რომელი ხარ! (ხმა გარედან) „ბეგლარი ვარ!“ (ასტმას) „აქრფე ყველაფერი და გაქრა აქედან“ (ასტმა გადის) ოჰ, ბეგლარ საყვარლო, რა შორიდან იძახა, უცხოხავეთ, სუაიდი კაცო“ (ხმა გარედან) „ძალიან ხომ არ გყავს აშუბუღი?“

კოკი. დაბმული მყავს, მე უბედურს, დაბმული. შინაურს და გარეულს ვეღარ უნდა ცნობდე, შე ხანგაღი... ოჰ, შენც აქ ხარ ბუნო?! სად შეიყარეთ ასე ერთად? შობრძანდით, მობრძანდით.

(შემოდინ ბეგლარი და მეორე მოვალე).

ბეგლარი. კარის მეზობლები გესტუმრეთ, კარის მეზობლები.

კოკი. მეზობლებო კარისაო, სინათლე ხარ თვალისაო... შობრძანდით, მობრძანდით!

ბეგლარი. ჩვენი მოხვლით მინც და მინც ვერ გაიხიბებ, მარა რას იზამ, ვალი უნდა ვადაგვიხადო!

კოკი. (ამობრუნებს ორივე გიბებს) ა! (შეტრიალდება და შემოტრიალდება) მაქვს რამე?

ბეგლარი. გაქვს და წაიღებ კიდევ.

კოკი. ობებემ, ამას წაიხა, აქაურობა მოაქოთა და თოხზე გადასახვედი წაყო ვერ იპოვა, შენ თუ ამ სახლში ფულს ნახავ და მაგ სიკეთეს მიზამ, მამა-წეციერის სურათს ამოვღებ ეკლესიის ხატოდან და შენსას ჩავსვამ.

მოვალე. ბეგლარისი რა მოვახსენოთ, ჩემდა თავად ეს ფეხის გამდგამელი არა ვა აქედან უფულოდ.

ბეგლარი. მეც.

კოკი. იუავე მერე, წუალი არ ჩამოგვდის და ქერი არ გვეჩერება, არ გაგდებთ ბატონო, სტუმარი ღვთისაა.

ბეგლარი. კიდევ რომ დაგვიყინის, ხედავთ?! ავიღებ ახლა ნაშუსზე ხელს, ყველაფერს გაგიხრებ-კავ და ამოვიტრიალებ იცოდ. არაფერს მოვეჩრდები. გუშინ ფოსტაში შევედი, ბოვშეს ათმანეთიანს ძივს გოლუზავენ, შემრტხვა პირდაპირ, რა ეჭნა მე-თქი, ჩავიწუწუნე, რამდენი ფული მევიხებოთ, იმდენჭერ კოკი დამადგა სულთამხუთავივით თავზე და მართმევს თქვა, მიპქვს და აღარ მიბრუნებს, არა აქვს და რას დამიბრუნებს მეთქი.

კოკი. სწორია.

ბეგლარი. ვისაო, შემომიტყეს, როგორც ღორს ტილი, ისე მაგას ფული არ დაეღვიაო.

კოკი. ბეგლარ სხვისი ხუდეღურთი ნათქვამი არ უნდა გეიმეორო, არ უნდა იყადრო მაგა შენ.

ბეგლარი. დღე ერთია და ათი ფულის გზა-ილობა მოდის მაგის სახელზეო. დაქვებულია ჩვენი ფოსტის უფროსი და უცნობებია მილიციისათვის, მოხულან თურმე და ვადაუხიხიხეთ ორი წლის ქვიტრები, და ფულმა შევიდა ათას მანეთს გადააქარბა... მოგვეცი ფულები, გესტუმრე ეს ვალები თუ არა ავაფცქნაინ ყველაფერს და დავრჩებით პირში ჩალაგამოვლებულები შენც და ჩვენც.

კოკი. რაო?! შეიდე ათასიო?! შეიდე ათასი ერთიანად ძველ ფულზე არ მინახავს თვალით და ახალ ფულზე ვინ მომაშავა? რაო ფოსტით მოუღდისო შენი ათასიო? - გოლმასხარებინართ, გოლმამხულები-

ხართ, რაფრა ვერ მიხვდი ხუმრობას, უფ-შენ რა გითხრა, რავა აადლები ამხელა კაცმა საცინად თავს, შე გლახა... ოჰ, ის მინაც, ის რა უშეშა, ვიყენებ ჩლახურა დარიკოს ქალიშვილი რომა, რა ქვია?

მ მოვალე. მაგმენტა...

კოკი. პიგმენტა, უჩაღ შენ, არგად გეისხენე-მის წინათ რაიონში ჩავედი მსხლის გასაყადად. (აიღებთ კარი და შემოვაბრდება შალიკია შტერი).

შალიკია. (კოკის მეზობლებს მიმართავს) ხომ მოვაგენით თქვე დღისმალდებო! რატომ მეშაღლებით, ამ შულამისას რას დანაწაღლებთ კარდაკარ, ხახლში ვერ დეიტეოთ? ამომხდა სული თქვენს ძებნაში.

კოკი. შალიკია ნამეტანს ნუ ხუმრობ, საქვე ვეპქვს და გვადროვე თუ შეიძლებოდეს...

შალიკია. რავა, მე უსაქმური ვარ, თუ?!

კოკი. (მეკარი ბრძანებით) დადექი კუთხეში!

შალიკია. კი ბიძაო კოკი (დგება კუთხეში)

კოკი. რა ქვია იმ გოგოს?

მ მოვალე. პიგმენტა.

შალიკია. (სასწრაფოდ იოცლის ათამდე) — ერთი-შეიდე-აი! „უხიო“ მოვარი მე კუთხეში დგომას. მოხმდეთ, თქვენთან მაქვს საქმე, კოკი ბიძაო.

კოკი. შენ რავა გინდა შალიკია, დეიჯერო შენი მმართებს რამე?

შალიკია. გმართებს, აა, არ გმართებს?! ერთი სეჟენი შეშის საფასური ტყიდან ზურგით მორბება რომ მთარეინე, დამჩნები და აივანზე სათითალო დანალაგებე, სადაა დანაპირები ხანჭალი? რატომ არ მამღვე, დავგანა, ხომ? შტერი ვარ კოკი ბიძაო, შტერის გარდა შენს სიტყვას რავა ენდობა კაცი.

ბეგლარი. მართალი ხარ, შალიკია მართალი.

მ მოვალე. არ დავისვა დიანგონი?!

კოკი. არ ხარ შენ, შალიკია შტერი, არც მე ვარ ძუნწი და წუწურაკი. ხანჭალი შენია, შგარამ ვიდრე ცოცხალი ვარ, ა იმ კედელზე უნდა ეკიდოს. საგვარეულო ხანჭალია და ჩემი ხელით მისი გაცემა და გაჩუქება ერთობ სამრახისი საქმეა. იცი ეს შენ, ამდენს კი უნდა ხვდებოდე.

შალიკია. შენ რომ მოკვდები, მერე ვინ მომაშავებს მაგ ხანჭალს?

კოკი. ვინც ჩემ შემდეგ დარჩება.

შალიკია. დეიდა ასტმა მაგ ხანჭალის მომცემია?

კოკი. სიკვდილის წინ ანდერძად დევიბარბე. შალიკია. ესე იგი ხანჭალს მე, ვიდრე შენ პარში სული გიღვას, ვერ მივიღებ.

კოკი. ვერ მიიღებ და არც დაგეარება. შალიკია. მეტე ხომ მივიღებ, შენ რომ გადაბრუნდები.

კოკი. უსიკვდილოდ.

შალიკია. უი, შენ კი გენაცვალე, კოკი ბიძაო, მაგ კეთილ გულში.

(საკოცნელად ეგლაძუნება)

კოკი. კაი ნუ ილოშენები, ნუ დამახრჩევ კაცი.

შალიკია. წავედი ახლა მე.

(მიდის).



ბეგლარი. რა გაქვს ბიჭო მამ პაპაში, სპირიტონა ბულაღტრით რომ ამოგირჩა.

შალიკია. უო, რა შტერი ვარ, რა შტერი. შენ რომ არ გეთქვა, უპანმოუხედავად დაოთხილი მივქინაობდი.

კოკი. გვაკლავ უფროსებს, შალიკია, ხომ ხედავ საქმე გაქვს.

შალიკია. არც ჩემი საქმე იცდის, გადაუღებელია. თქვენს გარდა კილო ათ აღვიღზე ვარ წასასვლელი.

კოკი. (მეზობლებს მიმართავს) გვევტუმრებ ამ ყმაწვილს და დოუბრუნდენ ისევე ჩვენს ხალაპარაკს. (შალიკია) რა საქმე გაქვს, ბრძანე ბიჭო!

შალიკია. (გაუწვდის კონვერტებს) მომიწერე აქაინ ხელი, კონვერტები რომ ჩეიხარ.

კოკი. ბიჭო, რავა კაი ფოსტალიონით ირჭები, ხელის მოწერა დეკნის მიღებაზე გამოგია მე.

შალიკია. რა ვქნა. რავარც მიიხტებს და დამარცხებს, ისე ვაკეთებ შეც.

კოკი. კი ბიჭო, კი. უმ! ზუთი მიცვალეული ერთბაშად, რა უბედურებაა.

შალიკია. უბედურება საშია. ერთი ნაგომობიანი. ერთი გაღმა უბნიდან. ეს მესამე, წითელ არმიში მიჰყავთ თავმჯდომარის უფროსი ბიჭი. და იმისია, უმაღლესში ვერ მოწყობილა. აგერ, მტრედები რომ ხატია — ქორწილია ზემოურ გველესიანეთთან და იქ გეპატრებიან. ეს კილო უბედური მართამისა.

კოკი. (კითხვობს — „გთხოვთ გეწვიოთ ჩვეულუბისამებრ“) კი ბატონო. კეთილი (კითხვობს სხვა ბრძანება) „გთხოვთ გეწვიოთ ჩვეულუბისამებრ“, ვასაგებია, წადი ახლა, ბიჭო შენ.

შალიკია. წავიდე, წავიდე, გალგე ფულები კოკი ბიძია, გალგე (გადის. ისევე შემობრუნდება. ბეჭტარს და 2 მოკლეს) ჩეიხარეთ თქვენ ეს კონვერტები და მომიწერეთ ხელი აქანე. (აწერენ ხელს, იბარებენ კონვერტებს) ასეთ (გადის).

კოკი. ა, ბატონო, რა ვქნა ახლა ნე? გამოვწვდე ხალხში, გადავიკვამ ამ სოფლიდან, თუ რა ვქნა. მირჩიეთ, მიიხარით. გველის ზერელში უნდა გავაძვრე და უნდა ვიშოვნო, ხომ მართალია?! ვისთან წავიდე, ვის დავესხებო. სედ ვიშოვნო და რა ვქნა! თუ მოვალა თავა და მოვმორადე ქვეყანას, რავა მირჩეოთ ამ სახლის გადარჩენა ხომ იციტ უვლაზე ძვირ ამ მერომ დამიჭდა. ზუთი ათასი იმ გეოლოგს მივაშავე ცოდვით ნაშოვნე და ნახესხები ფული.

2 მოკვალე. ასე არ ვართ ჩვენც?

კოკი. რომ ვართ, უნდა გოუგათ ერთმანეთს, უნდა მოუხედოთ ჩვენ გაირებნას, ახა მეზობლობა და მოკეთებობა რისია, გაირებებაში მინდა შემეფაროთ, თუ არა, გაშლილ სუფრაზე უველა მოიღებენს. მოდა, მაცალეთ, ნუ ამომხდენ სულს. ამ კონვერტებს რომ უფურცელი, თითო ზუთითმინანი მინც ვარს, ზუთჯერ ზუთი ოცდაზუთი, მოუწერეთ ნოლი, ორას ორმოცდაათი მანეთი: იფ, რავალი საშოვნელია?! თუ დავტოვოთ მკვდრები, დოუმარხავი, ახალგაზრდები დოუქორწინებელი და წითელ არმიში გაუცილებელი? ჩამოქვით, დავლით დავინო, შევიწყალოთ ახალი მიცვალეულები.

2. მოკვალე. დასაქმომად არ გვეკალია. არც შენი ღვინო გადაგვივა უელში.

კოკი. შენი დალიე, ბატონო, დაგიშალე თუ...?

ბეგლარი. ასეა თუ ისე ვალი მანცნადი...

კოკი. (ცვლავ გადმოიბრუნებს კონვერტებს) ნო, მაქვს და არ გაძლევ? მოდი აქეთ (გაიყვენს ავანსცენისაგენ) ა, იმას ხომ ხედავ (უთითებს დედა-მისზე), ორი დღის წუთისოფელი აქვს დარჩენილი. (დაპყრობს თვალებს ზეცაში) ღმერთო, ნუ მიწუნე, შენი მონა ვარ... აიღე მამ წინი პარიკმახირის ჩემოდანი და დაქეი მოღარდე. შენზე ერთგულ, სანდო კაცს ვის ვნახათ. ხომ იცი რაც შემოგია, რამდენი მაქვს გავალბებული. არ გირჩევ: ჩქარებას, ჩემო ბეგლარი: შენ რომ ახლა ის გააკეთო. რაც ვაცხარებულს წამოგვდა, მერე სოფელში გავლა დარ გინდა? წადი და იგულისხმე, რომ ფული კიბეში გაქვს, წყალი არ გაუვა ამას.

2 მოკვალე. მამ ქუაზე არ გახლავართ, კოკი ბატონო, ცარიელტარიელი რომ წავიდე აქედან.

კოკი. (დღამისზე) შეზღვე ბიჭო, ამ ქვეყნისა აღარაა, ამაღამ თუ არა, შა, შა, ხვალამ ნამდვილად წილებს წერილს. რა დღეში მაგდებ, შე უღმერთო. ვარ, საცოდავო დედაჩემო. რავა დადნა და დელია ეს უბედური.

ბეგლარი. ღმერთმა იცის, არ ვარ მაგის მოსურნე. მარამ ბებიას სიყვდილი სანატრელად რატომ უნდა გამისადო. კეტა რომ მირტყა, უფულოდ აქედან არ გავალ!

კოკი. კეთილი ბატონო, რალაი თქვენსას არ იშლით, რა გაეწუბომა... აგერ გეტყვით მე თქვენ: წყალსაქავე სადგურზე ხომ ვშუშაობ დარაჯად, ხომ მიდგას იქნა სახლი ვიღვას მოტორი. ხელზე ათას ზუთასი ღირს, გაუიდეთ და გინაღდეთ თქვენი.

2 მოკვალე. ეს თუ მართლს ამბობს, წვეიდეთ ახლავად ჩავხსნათ.

კოკი. მთლად მასე არ გამოვა მაი საქმე, რალაც სანაცვლო თუ არ დამიტოვოთ, გამაფუჭებენ, ნამდვილად გამაფუჭებენ!

2 მოკვალე. აუ, დაიწყო ამან ისევე წველებური.

კოკი. მეიტანეთ ძველი და წვიდეთ ახალი, რავა. ცუდს გეუბნებით რამეს თუ, იმე!

ასტმა. (შემოიკრება გააფთრებულ) რას შეენით, რას აპირებთ, თქვე უნამუსებო, აბრიყვებთ ამ უბედურს, საციხოდ უხდით საქმეს? მაგი ამ საცოდავს რომ შეეშლოს, თქვენ უნდა გოუსწორო, თქვენ კი გავაწორეთ მინაში.

ბეგლარი. რას იწყებელი, ქალო!

ასტმა. ვიწყებელი?! ვიწყებელი კი არა ქვეყანას შევძრავ, ხელი არ ახლოთ იმ მოტორს, თუ არა საშუადამო სახანებლად გაიხიბთ საქმეს, უფურე შენ, რავა დეიბრიყვენს და დეიბჩავენს ეს საცოდავი ბერიკაცო. უპატრონო ხომ არ გგონიათ, პოლიციოიტის თუ ვაისნობე, თქვენი ბურღა არ იქნება აქანე.

2 მოკვალე. კაი, ქალო, ნუ შეგვკამე. რა მოხდა, ბატონო ასეთი, ჩვენი ფული გვიინდა დევიბრუნოთ, ვაშავეთ რამეს თუ?

ასტმა. აშავეთ და მეტი არა?! რა შეიქნა, ბატონო, ეს ფული, რამ გადარია უველა მ ფულმა, ფულის მეტი არაფერი არ უნდა გახსოვდეთ? ადამიანს ფულზე ყიდით? ვინ ხართ, რა რჯულის, გამაგებინეთ.

2 მოკვალე. ვალს გასტუმრება უნდა.



ასტმა. ვინ გითხრათ მერე, არ უნდაო, არ ვინ-ტურმბო? (მოუბრუნდება კოკის) შენ უთხარი, არ ვაპირებო? ანა გითხრათ?! ანა არ გინდათ, კაცო, მოგვკალით, დაგვახრჩვეთ, ამოგვახდით სული... დე-დაია, გაგონილა! (გულს აიჩუყებს) რა არის მეზო-ლდებო, სულითმობრძავი ადამიანი სახლში გვეყავს და ამ დროს უნდა დაგვაბჩინოთ დანა ყელზე;

მ მოვალე. სირცხვილია ბოლოსდაბოლოს, ას-ტმა ბიკოლა.

ასტმა. სირცხვილია, ანა, რაია!
კოკი. ბოშო, შუალამისას რომ მოგვიხტით და ჭერი თავზე დაგვაქციეთ, ვინ მოგვიწინებთ ამ საქცი-ელს.

მ მოვალე. პროვოკატორი ხარ შენ და დემავო-გი. ის დრო მოვედა შენისთანები რომ პარპაშობდ-ნენ.

კოკი. ვისი დრო მოვედა, ვის ეუბნები მაგას, შე ცხირმომოხლოცავო ლაწირაკო. გაეთრიე აქედან, თუ არა, გაგბიე შუაზე (აგდებს). ბეგლარი მოიცა, შენდა... სისხტევა მაქვს სათქმელი... რახან არ იშლი შენ-სას, ჯობია ასე მოვიქცეთ: ხვალეც წავალ თბილის-ში, გამოვართმევ ჩემ ბიჭს ფულს და ამოგიტან. მაგ-რამ რომ წვაიდე, გზის ფული მინდა, მასესზე ასი მ-ინეთი, სადაც ხუთასი, იქაც ექვსასი.

ბეგლარი. ამიზა დამბარუნე?!
კოკი. ანა!
ასტმა. არ გინდა ერთბაშად ჩაიჭიბო ფული? ასე-სხე, შე ცაცო.

ბეგლარი. ვგავარ მე სულელს?
კოკი. კაი, ბატონო, კაი! იყოს ისე, რავეც შენ გინდა. მაშ, შევიდა ათასი აქვს კოკისო და შენც დაი-ჭირე, დაიჭირე, ხომ, ვაი, არ მომყლა სიცოლით... რაო, რა თქვეს კიდევ?!

ბეგლარი. გამომიხიებელი და ფოსტის უფრო-ს აპირებენ ამოსვლას რაიონიდან, დღე-ღამეზე დე-იჭერენო.

კოკი. ოჰ, არ გადამბროი!
ბეგლარი. ციხეში ამოაღობენო... ღირსიც იქ-ნები, შე აფერხისტო, შენ. რატომ ის დღე არ დეი-ნება, რა ცვა ამ სოფელში დავსახლდი, შემეპაჯურ სი-ცოცხლე, სოფელიც და ქვეყანაც!

ასტმა. რაიზა აკლევებთ თავს, სიცოცხლე მოგ-ძულდა? ხომ იცი ნაუაზადარია და თავზე ხელაღებუ-ლი, წაიღ შევილი! შარი ხარ თუ რა ხარ. (აგდებს. კარს მიხურავს და გადაეკეტავს) კოკი, რა არის ეს?! დავადღუთო, დაგვადგუო თვალები?! დიდუო, დიდუო! (იშენს მუხლებზე ხელებს) ხომ ვამბობდი მე შევ დღე-ზე გაჩრდილი... რაღა ვქნათ ახლა, რა წყაღს მივცეთ თავი... დებეშა, დებეშა ვაფრინოთ პოლიომედოტ-თან. ხვალეც აქ გარდნებ, მოგვხედოს, გვისაშველო'. ანა რა ჭირად მინდა სახელიანი შევილი, შევ დღეს თუ არ გავმომადგება.

კოკი. დებეშა... მამა უკანასკნელ დღეშა, ჩა-მოუსწარი... დაჩრე? არა უფრო უარესი: მამა გარ-დაიცვალა, ვასაფლავებთ კვირას. ასტმა.

ასტმა. რას მაწერიებ კაცო, გადაირიე?

(ფიქრებში წაშული).
კოკი. ახლა ის დროა, კუბოში რომ ვცევილიდე. თუ ეგ სახე გვიხსნა, ამას სხვებაც მოყვება. გეო-ლოგიც ფულბისაც ამოგვაშხამებო. ზე რომ წიქციკ-ვა, ნაქაზიანი და უნაქაზო ყველა საჩხეად მიადგება.

დღესვე უნდა გავვარდე ქალაქში, (წამოაყვებს) ვაქს ხელს და გარბის) სიკვდილია ახლა შედეგო-რილი.

ასტმა. სად გარბინარ, ადამიანო?! ვუი, ახლარ, კაცი გამიგეთუა, კაცი!

უ არ და

სურათი მ(14)სმ

ასტმა. რაო, პოლიომ რა დავაბარა? რაალირო-გორა მუავს? ამოიღე ხმა კაცო!
კოკი. რა ვიცი მე, თვალთაც არ მინახავს, ჩემი გაჭირვება მქონდა, სხვისთვის არ მეცალა მე.

ასტმა. პოლიომზე ამბობ მაგას, კოკი? ჩვენ სა-ამაუო ვიღივ? ჩემი ხელით ხარ მოსაკლავი, მარა რა გინდა, რა.

კოკი. (ფიქრებში გაოგნებული) წუხელის უნდა ჩამოსულიყვნენ ბიჭები, ამაღამაც თუ არ გამოჩნდ-ნენ, დევიღუბე და ისაა, შეეცდე, სიძუნწემ წამს-ლია, სულ უნდა მიმეცა თანხა.

ასტმა. რა თანხა, კაცო.

კოკი. კუბოსი.
ასტმა. კოკი, კოკი... მომხედე აქეთ, შენი ჰი-რინე... კაი ეტლა, ნუ დაიწყე ისევ ძველებურად... სად იუტრები კაცო, რამ წაგაბინა, არ ირცხვენია, აგერ ვარ შე, შე გლახა, საციხოდ გაგიხდი საქმეს, ვი-დრე პირში სული მიდგავ?

კოკი. არ შეგიშინდეს ასტმა, მალე კუბოს მოი-იტანენ. ამაღამ თუ არა, ხვალ ღამ უსიკვდილოდ.

ასტმა. რა კუბოს ამბობ, კოკის შემოვევლე მუ-ხლებზე?!

კოკი. ჩემ კუბოს... „სნდელსიატ ნა დვა დესიატ“.

ასტმა. ვუი, ვუი, ჩემს თავს უბედურს (ჩამო-აქვს თმები და იხოკავს ღოჭებს, ახლო-მახლო ნივ-თებს ააღოს) არ გამაგიფო, კაცო, სად იუტრები, შე მომხედო, მე ვარ. შენი ასტმა, ტვინი გეტყინა, ხომ? აქ გეტყვა (ანიშნებს შუბლთან). ცეცხლს მივცემ ამ გახეთებს; ამდენმა შრომამ და უძილო დამებმა ტვი-ნი დაგიღალა, შენ ხელში გახეთი აღარ დავინახო; ნუ გეშინია, გამაჯრდი. დიდხანს უნდა იძინო და გა-მოყეთდები, ძილია მაგის წამალი.

კოკი. შენი ჰირინე, ცივი ხმით რომ იცი შეცივ-ლება, ისე არ შემიცხადლო, ამ ბოლო დროს ნერვ-ებმა მიბტყუნეს, გული სადგისივით მწაღლებს. ერ-თა-ორი შეკვიძლე თავი და მერე შენთვის იზორჩო-ლე და იბუტბუტე; ასე ჯობია, ნამდვილმა მწუხარე-ბამ ასე იციხ, დამიჭირე.

ასტმა. თინე საღაო, ქმარი გამოგივთა (მიიწევს კარებისაკენ) რა ვქნა, ვის ვეცი ამ შუალამისას! ბეგ-ლარ მეზობლებო! არიქა მიშველეთ... ქმარი, ქმარი დამეღულა!

კოკი. (მკეპრად და საქმიანად) რა ვეყვირება. სად გარბინარ, შე სულელიო. დავიდე აქ, თუ არა გაგათავე.

ასტმა. არ მომყლა, კოკი, გენაცვალე, ახლა არა, ოღონდ ახლა არა, ხვალ მომალეო, ხვალ იყოს, ერთი დღის სიცოცხლე მარტყე. ანა, დაგიოქება...

კოკი. (გამოაღებს კარს, სინდელს მიაუტრადებს) ჩუ... გესმის... მოდიან.



ასტმა. კი მოდიან მარა, მე რატომ მკლავ, რა დაგიშვებ, დედას შეტევა მაქვს. ცოდვა ვარ. ახლა ჩემი მოკვლა არ შეიძლება.

კოკი. მოდიან...
ასტმა. აჰ, ვაჰაზედ, ერთი.

(წახვერდა გულზე კარგში ეტენება, როგორც იქნება გაჰყვება და გარბის, კოკი მოასწრებს, ხელს სტაცებს და უკანვე შემოაგდებს).

კოკი. სად გარბინარ, ვინ გათხრა გაიქციე და შეეძებო.

ასტმა. ვის ცაკო?! რა ვინდა ჩემგან, რა დაგიშვებ?

კოკი. ჩუ.. გემის? მანქანის ხმა, გემის?
ასტმა. არა...

კოკი. კი, ნამდვილად მანქანაა... მოდიან, მოავტო... მოიტანეს... ნუ... ე, გაჩერდა მანქანა. იხინი არიან (ისწინ მანქანის სიგნალის ხმა) რას აკვირებთ მგე უნატრონოს (გამოვარდება და ყვირის) არ გინდათ სიგნალი, ჩააქრეთ უშუი, მანქანის შუქები გმოკრთეთ ცაკო! (ძალის ყვავა) პიტლერა, იქით შე სამაგლი!

ასტმა. რა ამბავია რა ხდება ჩემს თავზე... ნეტო თუ მართალია... უიმე გავგივდები, გავგივდები!

კოკი. (გარედან მოადგა კარს) გააღე ბოშო კარი, მეორედ, ბოლომდე... მასე... აქეთ, პიტებო... აქეთ... ფოთხლად, ახე მოდიო... კაია... ა, აქ დადევით (ორ კაცს შემოაქვს ცინკის ყუთივით კუბო და ოთახის ცენტრში დგამენ. ზედ ჩამოქვდებიან)... ავაშენათ ლმურთა.

ასტმა. უიმე დედაი! (შესძახებს და გულშეწუხებული გადაესვენება).

1 მუშა. ეე, ქალი კვდება, ცაკო!

კოკი. ნუ გეშინია, არაფერი მოუვა მაგას.

1 მუშა. მიიხედ, შარის რამეა, ძმაო.

კოკი. გუშინ გელოდით, მაგრამ არა უჭირს, მანინც მარჯვე ბიჭები ხართ. სილიანი ტომარა ბომდეც შიგ.

1 მუშა. მა როგორ?

კოკი. ყოჩად, ყოჩად... (გარშემო უვლის, სინჯავს) კარგი ნახელავია, ძმაო... ახლა, ჩემო არწავა, ხუთასი, ხო ბე დაგიტოვებ, ხუთასაც ახლა მოვართმევ.

არწავა. აფრენე!

1 მუშა. მოიცა ცაკო, ჩვენ ხომ ათას ორასად სოვრივდით?

კოკი. სწორი ხარ, რაც მართალია, მართალია. მაგრამ შევცდი. აფქარდი, ფაქტურად შე კუბო კი არ ვიყიდე, არამედ ვიქირავე, დროებით. ეს შენია, არწავა. (თავის ამფსონს) აფრენს...

1 მუშა. შენი კუბო არწავასი როგორ არის?

კოკი. მე დროებით მირდა, თქვენ ხამულამოდ გქონდეთ, თქვენი იუოს, ძმაო.

1 მუშა. შენ აქ რას იწყებდები, ბებერო.

კოკი. გამოიუნეთ, გაუიუნეთ, გააქირავეთ.

არწავა. გააფრინა!

1 მუშა. გავაქირავეთ რა, კუბოების პრაკტიკა?

კოკი. სახლი ვადაბურებ, ცინკია, იშვიათი, ჯვირფასი მასალაა.

1 მუშა. კუბოთი სახლი ვადაბურებო?! ხომ არ გაგიჟდი!

კოკი. ბოხელი იუოს, ზატონო.

1 მუშა. ბოხელი არა, იპოდრომი კოკი. მოთმინე უწყვეტად, დაგულოვანდები დროული ხალხი... არწავა, უცხოინ სომ არა ვართ, ერთმანეთი რომ გავაცუროთ. ისე მოვრიგდეთ, არც შენ იზარალო და არც მე მოვტუყვდე... ათასი ზანეთი კარგი ფულია, დამიჭერეთ.

1 მუშა. ამ საშარო საქმეს დაგაბუღდი, ხელი მოვრდე და კიდევ ვაქრობ, ნამუსი აღარ არის. მოტირალი ქალები დაგვიქირავებია, სამსახში თუმახი მივვიცია, ზარგი გავვიწვიე...

კოკი. რა ქალები, ხომ არ გაგივდით, ხომ გითხარით. ცაკოშვილს არ უთხრათ მეოქი.

1 მუშა. შენ იცი, რამდენი ტყვი გამოვიარეთ, რა ელეთ-მედეთში ვიუავით?

კოკი. კარგი, რაც არის არის, ჯანდაბას თქვენი თავი, ალაღი და უსაყვედურო, სამოც მანეთს უმართებ, ჩემი ფუჭაშიც ეს იუოს. აჰ, ხუთას სამოცი მანეთი (ჩაუკუპავს ფულს) და გზას ბარჯა დაეენეთ. (ჩაღვება კარებში) მა, გამოდით ახლა, გამოდით, ჩაღვებ უნდა ვეუშვა... პიტლერ, პიტლერ...

1 მუშა. ეე, ეს რა ბემურაზი ვინმე უყოფლა.

არწავა. (მიმართავს დავრდომილ მოხუცს) დედა, ეს შენი შვილია? ამის გაჩენაზე ბევრი იბეჭდებ, არა...

1 მუშა. მაგის გაჩენას, ძალი გაეჩინა, არ გობდა?

არწავა. შენ ცოტა დინჯად მიიქცი... დედი, თუ შეძლებ, ცოტა იქით გაიხედ, შენ შვილს მუშტი მიხდა დავაქრო.

კოკი. (მივარდება) კი ბატონო! (მიუშვებს ლოყას) მიდი, მიდი, თუ ვაჟაკი ხარ; ერთი მუშტის ვარტყმა ორი ათასი დაგიჭდება, ან ორი წლის ციხე, რომელი გირჩენიათ?!

არწავა. ეს გირჩენია. (გულშის და თხლიშავს, კოკი ასტმასთან ახლოს გაიშხლართება (წავედეთ!

(გაღიან... კოკი წამოჭდება, ხელავს იქვე გულშელონებული ასტმა გდია. გაბრაზებული მოუქნევს სილას და გაარტყავს).

კოკი. შენი ფუჭების თავი მაქვს! გაახილე თვალი!

ასტმა. სიზმარია ხომ, კოკი?

კოკი. არა, ცხადია. (ასტმა შეხედავს კუბოს და ისია ისიკ უნდა შეუწუხდეს გულო, რომ კოკი სილას გააწნავს და საბოლოოდ მოყავს გონებაზე) იცოდე, სილაქებს არ ვამარებ, თუ კუთი არ მოაქცევდა აუარადლებითა არ მომისმენ.

ასტმა. ქალი ცოცხალია და რა ქენი ეს, რა მიიღინე... წაიწყმიდე სული ხომ?

კოკი. ჩემია, ქალი, ეს კუბო, ჩემი! შეუშვი უარებში ერთხელ და სამუდამოდ. (დავრდომილი დედა დაძაბული იშვირება) თლად უაროდ არ უნდა იუოს მოდი მომგმარე, შეწუხდა ქალი, მოვაცილოთ თვალს... არა, დედაჩემო, ნუ გეშინია, ცარიელია ეს.

ა ნახე! (უკაცუნებს. მიაქვთ, ტახტის ქვეშ შედგამენ და ხალისს ვადაფარებენ. იქვე ჩამოსდებიან) მიმე საქმეა, არ გედავები, მაგარი ქალი ხარ და უნდა გაუძლი: დიდი არტიხტობა დაგვირდება, მაგრამ ფუჭად დიდი იქნება. ეს კუბო კი არა, ფუჭის ყულაა. ჩვენ რომ წერილებს ვაგზავნი, ხომ იცი რომ



კვდრების მარცხა მით... გავივიცე, გასკდა საქმე. ახლა ამას ისევ დავმატებ, ჩვენ რომ წითელ ზოლში მოვყოლიეთ მეზობლების კარმიდამო და ქვეყნის ფულები დავცინცილეთ. ვთქვათ მართო ჩემ თავზე ავიღე უველაფროსი და „გრუსავიოში“ არ გავედით. შვიდი წელი მაინც ზედა მაქვს. მოდა, ორი დღის წუთისოფელი დამარჩა და ისიც ყვიხეში გავატარო, არ ჭობია მოვკვდე?!

ს.ტ.მ. რას ამბობ ცაკო, გამაგებინე ერთი, ხარ შენ მითავარ ქველზე თუ არა?

კ.კ.ი. ქვეყნის ვალებს გასტუმრება ხომ უნდა? ვინ არის ამდენი ვალების გადამხდელი, შენ თუ მე?! მოვკვდი და უველას ერთბაშად გავისტუმრებ. ახა, მოვალეები საფლავში ხომ არ ჩამოწყვენიან. როდემდე ვუცადო შე ამ უბედური დედაჩემის სიკვდილს, დღე-ღამეზე აკრძალავენ ქველზეებს და დავრჩებით პირში ჩალაგამოვლებლები.

ს.ტ.მ. მართალია, ხომ იცი შენ. ქვემოურები-სათვის, ამას წინათ მთლად ჩამოურთმევიათ ჭურჭელი, გადასაფარებელი ბრეწეტები და სხამართლოშიც აძლევენ თურმე.

კ.კ.ი. ახლა მომიხმინე და რასაც გეტყვი, დეი-მასხოვრე კარგად. ხვალდან შენ ხმას დაური, რომ ვითან მე შუა აზიაში წვედი საშუალოდ. ვილაც ამხანაგმა მომწერა წერილი, ბრიგადას ვაჟილებო. მოდა. უცბე მოკრიფე სადურგლო იარაღები და წავედი მშენებლობაზე.

ს.ტ.მ. მერე?

კ.კ.ი. მერე, შენ ხარ ჩემი ბატონი, უნდა გევიღებს ერთი თვე მაინც. ერთი თვის თავზე გეიშლი თმებს, ჩამოიხოჯავ სახეს, გამოწეე კუბოს, დიდგამწინ და გათენიისას, მამლის კივოლზე შეკოვლებ და შეური მეზობლებს.

ს.ტ.მ. ამხელა რკინას მე მოვეტრევი?!

კ.კ.ი. მე მოგებმარები.

ს.ტ.მ. შენ სად იქნები?

კ.კ.ი. აგერ ვქვებები სხვენზე (გახუმრებთ) ხმორ-სხარად ამომავითხე, შომშოლით არ ამომხალო სულს. ერთი თვე უნდა შემინახო, ახა, რაჯა გინდა. მო-პატოების ბარათები და დეკემბეში გამსადებული მაქვს. ჩემი ვარაუდით, ათას ორასი კაცი უნდა მოვიდეს ქველზე, ხარჭის გასწევ ფულს ამბროსია-ნოქარს გამოართმევ და გასვენების დღესვე დაფარულენ უყან. ამ ოთახში ერთი კვირა უნდა ვესვენო. სადრევე უნდა დეიგზავნოს წერილები, რომ გადასახე რის ოადარიგი დაიქიროს ხალხმა.

ს.ტ.მ. ცი მარა, სად მოკვდი, შე ჩემი ცოდვით ხავსე?

კ.კ.ი. ბამზე, ბამიდან ჩამომაცვენეს „უაზით“.

ს.ტ.მ. რა კირი და მოურჩენელი დავეტაკა?!

კ.კ.ი. წყალში დავიხრჩვი.

ს.ტ.მ. წყალში რა გინდოდა, ცურვა რომ არ იცი.

კ.კ.ი. უჯრუა რომ არ ვიცი, იმიტომ დავიხრჩვი. ცამეტი დღე ვიჯუა ფსკერზე თევზების შესაქმნელად, ნოვოსიბირსკიდან ჩამოსულმა მუენითავეზამა ამომიყვანეს, ჩამსვენეს ცნისის სახალეში და ერთ კვირის შემდეგ კარზე მოგავენეს ჩემი თავი. ხარჭები მშენებლობის ტრესტმა იესობა, მანქანაც იმათი იყო-თქვა.

ს.ტ.მ. არ გინდა ერთი კვირა თავი ურახუნო ცარიელ სახალეს და გულამოსკენილი იტირო?!

კ.კ.ი. სამაგიეროდ დიდ ფულს მოვიკვდივით ქველში. ეს საქმე ჩამითავრე და მე ვიცი შენ მშენებელ პატივისცემაში. ფარშავანავით გაფოფინებ, ჩიტის რძის არ მზავლებ.

ს.ტ.მ. ისმე და გომიშენდა მაგ ცხვირი შენ. კ.კ.ი. სიცოცხლეს ვიცოცავარ.

ს.ტ.მ. კი მარა, რად გინდა მასეთი ფულები სხვენზე თუ გაატარე მამალივით მთელი სიცოცხლე.

კ.კ.ი. იმიზა ვიკლავ თავს, რომ სხვენზე ვაგლიო წუთისოფელი?!

ს.ტ.მ. ახა რა წმინდანი და ქრისტე ღმერთი ზეხ შეივხარ, მეორედ მოსულა რომ დაგიჭროს. ხალხში გამორჩენას და აქნე ცხოვრებას არ აპირებ?

კ.კ.ი. აქ რა მინდა ნიხური კი არ ვარ, სადაც დევნობდე და ამოვედი იქვე მოვკვდე და ჩავრჩე ში-წაში.

ს.ტ.მ. ახა?

კ.კ.ი. წავალთ სადაც მოგვეხურვება.

ს.ტ.მ. სად?

კ.კ.ი. ნუ გეშინია შენ: „შოროკა სტრანა შია რა-ღნაია“. წავალ ჩემ ბიჭთან ციმბირში.

ს.ტ.მ. ციმბირზე იკლავ თავს? მაგი ისევ არ აგვდება.

კ.კ.ი. ციმბირშია კი არა, ფულიზა, ფულის გულშიზა ვიკლავ თავს. ფულია ახლა მითავარი (უბიდან იღებს ფოტოსურათს) მომხედე აქეთ, ა ამ სურათს გაადიდებინებთ... აფსუს ვაქვაცო...

ს.ტ.მ. მარზედ... რა არის ეს ცაკო. ვადირე შე უღმერთო ახალგაზრდობის სურათს მადილებინებ.

კ.კ.ი. ვთხოვ... მე ვთხოვ.

ს.ტ.მ. არ მთხოვო მეორედ „სიტყვა არ დავც-დეგ არ შეგისრულებ ტუფლია.

კ.კ.ი. ამ სურათს გაადიდებინებ „სოროკ ნა შეს-დესიატ“ და ჩამოკლებ აი, ამ ადგილას (უთითებს ქედლის ცენტრზე) ოთხივე კედელი დაფარება ზავი ხავერდით. აქა-იქ თავჩაკედებულ წითელ მისაყებს მიბანეთ. სურათს პრეპერორით გაანათებთ, კლუბში აქვთ და გათხოვებენ.

ს.ტ.მ. ნამკვდებ სახლში მე ვერ გავჩერდები, ერთი დღეც ვერ ვიტხოვრებ.

კ.კ.ი. მართალია, ვერ იცხოვრებ, ვერ გაჩერდები. ხალხი უნდა გეიყიდოს, ოცი ათას ფეხი არ მო-უცვალაო. ეს კარმიდამო მეტი ღირს, მარა რას იზამ.

ს.ტ.მ. მე რას მიპირებ, უსახლკაროდ მტოვებ?!

კ.კ.ი. მოგიტაცებ, წაგაყვან.

ს.ტ.მ. ნეტავ იმ დროს შენ რომ მომიტაცე, რა ვაქვაცი იჯუა, რა მხარბევი, როგორი მიხრა-მოხვრა, ეხლა რა სიტყვა-პასუხი, რას ვიფიქრებდი, ბო-ლეს, ასეთი აფერისტი თუ შემჩრებოდი.

კ.კ.ი. წავედი ახლა მე, წავედი მოუხავლეთში. (მიიღვამს კიბეს და სხვენზე აღის).

ს.ტ.მ. სად მიდიხარ, ადამიანო?

კ.კ.ი. ზევით, სულ ზევით.

(გაგრძელება 148-ე გეზე)

ჩვეუბანი ადამიანს ნამუშევართა გამოვინაზე

ჩვეუბანი ადამიანს შემოქმედებას ჩვენი საზოგადოებრიობა კარგად იცნობს საგამოფენო დარბაზებიდან, — 1970-იანი წლების შემდგომ (1970 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტი) მის ნამუშევრებს ხშირად ვხვდებით გამოფენათა ექსპოზიციებში. უფრო ადრეც, სტუდენტობის წლებში ახალგაზრდა მხატვარი აქტიურად მონაწილეობს გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტის“ რედაქციის მიერ შემოღებულ შემოქმედებით კონკურსში. ამ ცოტა ხნის წინათ საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში გამართულ მასივ ნამუშევრების ვრცელ პერსონალურ გამოფენაზე ადრინდელი, სტუდენტური პერიოდის ძიებათა ნიმუშებიც იყო წარმოდგენილი. ამდენად, ექსპოზიცია მოიცავდა მხატვრის თითქმის თხუთმეტწლიან შემოქმედებით გზას.

ერთობლიობაში წარმოდგენი-

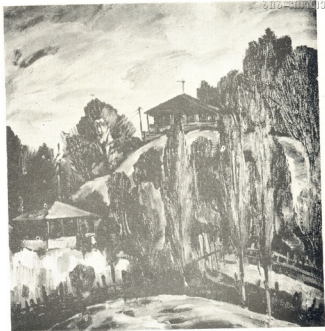
ლმა, ფერმწერლის ტილოებმა და გრაფიკულმა ნამუშევრებმა ნათელპყვეს მათა ავტორის შემოქმედებას ქართული მრავალფეროვნება: პორტრეტები, პეიზაჟური ხედვები, ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლები, ქართული ხასიათის სურათები — რეზო ადამიას ფართო ინტერესებზე მიუთითებს. თვით ამ პორტრეტებისა თუ პეიზაჟების სტილისტიკური მრავალსახეობა ძიებების და ჩანაფიქრთა განხორციელების განსხვავებულ გზებზე მეტყველებს. სწორედ ამიტომ, ბუნებრივია, ყოველი ცალკეული ნამუშევარი მეტ-ნაკლები მხატვრული დონით ხასიათდება. მაგრამ რაც ტილოებსა თუ გრაფიკული მასალით შესრულებულ ნაწარმოებებში მკლავდება ფერმწერლისათვის შინაგანად ნიშნდობლივი თვისებები. რაც, ჩვენი აზრით, განაპირობებს ამ სურათების არა მარტო მხატვრულ დონ-



ნეს, არამედ თავისებურად გამო-
ჩჩეულ წერასაც. იქ, სადაც მხატ-
ვარი ბოლომდე გულწრფელია და
უშუალო, იგი ავლენს მისი შემო-
ქმედებითა ნატურ-სათვის სახა-
სიათო სახვით ფერწერულ ენას
და ნამუშევარაც პროფესიულად
უფრო სრულყოფილი და ცოცხ-
ლად გამომსახველია, ზოგ ტი-
ლოში კი იგრძნობა ერთგვარა
ხელოვნურობა, განზოგადებისაგან
სწრაფვაში ფორმისეული ამოცა-
ნების გაუბრალოება.

ფერწერულად და სახეობრივად
გამომსახველი აღმოჩნდა რეზო
ადამიას პორტრეტული და პეიზა-
ჟური ნამუშევრები. პეიზაჟები
ძირითადად ქართული სოფლის
კუთხეებს გამოსაჩვენებს, მაგრამ
თვით მოტივები საინტერესოადა
შერჩეული. საკმაოდ მკლერი ფე-
რწერა, რომლის ინტენსივობას
აძლიერებს მუქი, შავ-ლურჯი ტო-
ნების გაბედული მოხმარება, ამ
ტილოებს თავისებურად გამორჩე-
ულ იერს ანიჭებს. ნატურისეული
მშვენიერებით შთაბეჭდავი, მხა-
ტერული სიმართლით გარდასა-
ხულ ამ პეიზაჟებთან შედარებით,
ჩვენი აზრით, ზედმეტად დეკო-
რატულია ძველი ქართული ხურო-
ციმოძღვრების ძეგლთა ამსახველი
ფერწერული ტილოები. ამ ძეგ-
ლთა საერთო არქიტექტურული
ფორმის. სილუეტის მკვეთრი ხაზ-
გასმის მიზნით მხატვარი რამდენ-
ადმე ხელოვნურ განათებას მიმა-
რთავს და ირგვლივ გარემოსაც
პირობით-რეკონსტრუქციულ ხას-
ათს ანიჭებს, თუმცა, ისიც უნდა
ითქვას, რომ ამგვარი, კონკრე-
ტულა მხატვრული ამოცანა ზო-
გიერთ სურათში თავისებურად
საინტერესოდ ახორციესებული.

რეზო ადამიას ნამუშევართა გა-
მოფენამ გავაცნო შემოქმედე-
ბით სიმწიფეში შესული მხარდა
მხატვარი.



სოფელი კერძო
სოფელი საღვთის
წვიმიანი დღე





ასტმა. გული მიოქვამს, რაღაც დიდ უბედურებას შემერი. შენი მოსვენება არ იქნება, ვატყობ, შავ მინჯაში ვიდრე არ ამოყოფ თავს.

ასტმა. ადამიანი ერთხელ იზადება და ერთხელ კვდება, მე მეორედ რაღა მომკლავს.

ასტმა. არა ხარ შენ ადამიანი, ეშაქი ხარ და ღვთის პირიდან გადავარდნილი. უი. დედაო. ასეთი ოხერი დეა სასწაული მაინც ვინ გაგაჩინა.

კოკი. დედაჩემმა, დედაჩემმა გამაჩინა, მაგ უბედურმა. ასე არ არის დედაჩემო! (მღერის) „უფალო ღმერთო, რად გამაჩინე, თუ გამაჩინე კიდევ მარჩინე“ (შეჩარდება). შეხედე. უხედვე თვალთა გამოაყოლო... ასტმა, თუ ხელა ა ის რამეს გრძნობს და განრცდის, წამუქმედია სახუდამოდ სული და ეგ არის.

(ჩამოდის კიბიდან).
ასტმა. ამ დაკრძომილ მოხუცს მე შიტოვებ? რას უთირებ დედაშენს, უზაწვილო?

კოკი. დედაჩემს შენ ნუ ეტუშრები (მიდის, მოეხებვა, ეფერება) ეს ქაღალ თავის წარს ფუშს გაგვაკეთებინებს, თუ აჩქარდა და ამ ერთ თვეში გამასწრო გამოვინდები და ჩამოვალ სხენიდან, თუ არა და ამ დროში რაღაცს მოვაფიქრებ. მიხედე შენ დედაშთოლს, მოკიდე ზელი, გვიყვანე, ძილის დრო აქვს.

ასტმა. (დავრდომილს) წამოდი შე უბედურო, შე საყოფადო (ამოსდებს ხელს ილიაში და მიუყვანს) (გადიან, კოკი ისევ ღლინით აღის სხვენზე.) „უფალო ღმერთო, რად გამაჩინე თუ გამაჩინე, კიდევ მარჩინე!“

ასტმა. ესე იგი მიღიხარ, ხომა... ვერ შევ'ლებ მე აქედნე ტუთილს და არტისტობას.

კოკი. უნდა შესძლო, სხვა გზა არა გაქვს. ვერ შეძლებ და შენც ჩემთან ერთად ჩაგაუღებენ. წერილებს რომ გეკარნახობდი, მაი არავინ იცის და ვერც ვერავინ დაამტკიცებს, ხელწერა კი დოკუმენტურად დამტკიცდება შენი რომაა.

ასტმა. გამომიქირე? რა დედასა, სასამართლოზე თუ მადგება საქმა და განწირავ, მერე მე ვიცი ძველსა და ახალს ყველაფერს წაწმინდად ჩაუვკაღავ მოსამართლეს.

კოკი. მაგიც გვივითარისწინეთ: ცოლის ნათქვამს სასამართლო არ იღებს პხედველობაში. დეიდებენ დოკუმენტებს, ნივთიერიმტკიცებას წინ და მოჩიხა, გასული ხარ დამაში. წავედი მე ახლა მამაზეციერთან... (მიდის ღლინით). „უფალო ღმერთო რად გამაჩინე, თუ გამაჩინე კიდევ მარჩინე!“

(ავა სხვენზე).

ასტმა. ღმერთო შენ გაგვიოთენ მშვიდოლიაზი დდე. (ასტმა აჭრბოს შუქს და გალის. ისმის კოკის ღლინი. ცოტა ხნის შემდეგ სიბნელეში ფეხაკრფით შემოდის ასტმა) რომ მოკვდე მაინც შივანებ, რავალია ფულის მოპარვა და ადამიანის გაჭარბება, ნახოს ერთი (სიბნელეში ფეთურას დროს ზელი მოკრდება კვლელზე ყურის ძირთან დაკიდებულ რადიოზე. ჩაირთება დიდი ხნის დადუმებული რადიო. სკა რადიოდან. „რომელი ხარ? ხელუბი მალა! არ გაინტრე, ზელები მალა!“

ასტმა. დიდი!
ხმა რადიოდან. კიდევ, მალა ზელები! არ

გადმოდგა ფეხი თუ არა გაგათავე. იცოლი ხელე. ბი მალა (ამ სიტყვების დამთავრებაზე უფრო უფრო გაეკარუნა ერთი). ასტმა გულშეწუხებუდა... (მწყვეს) ხმა რადიოდან. გადმოცემული იყო ლიტერატურულ-იუმორისტული კომპოზიცია „ხელედი მალა“, რამოდენიმე წუთის შემდეგ მოხსენიეთ უფანასკელი ცნობები.

ასტმა (წამოყოფს თავს) ვაი, თქვენი უფანასკენელი ცნობები გაიგე მე ადრე და მალე! რაც თავი მახსოვს. ჩაქვავებული აქვს ხმა ამ ოხერს და რკირას აამუშავა ნეტა ვიცოდდე.

კოკი ხმა. ტუთული ირკები, ჩემო ქალო, სულერთია მაინც ვერ იპოვი.

ასტმა. რას ვერ ვიპოვი, რას პრუტუნებ, ბერიკაცო?

კოკი ხმა. იცი შენ.
ასტმა. თავი მტკივა და წამალის დასალევადა ჩამოვედი, დედაო.

კოკი. აუტივიარ თავს რატომ იტყივებ, რა მოგინდა ჩამომიყვანო.

(გამოაცლის მოდგმულ კიბეს).
ასტმა. კარგი ბატონო, გავალ იქით ოთახში, რახან აგერ დაგჩემებია.

(აუწყებს რადიოს და ცვლის).
ხმა რადიოდან. „ქვირფასო ამხანაგებო! მუერავლდე გილოცავთ თქვენ და თქვენი სახით მოკმე საქართველოს ყველა კოლმეურნეს საბჭოთა მეურნეობის მუშაეებს...“

კოკი. (ყვირის) გამოართე ქალო, გამისყდა თავი.

ხმა რადიოდან. სეციალისტებს და მეცნიერებს, ყველა მშრომელს შესენიწავ გამარჯვებას...

კოკი. ჩაუქვავე ე, მაგ დასაწავებს ხმა... შენ ოთხში ამოვალ.

(ამოყოფს ფეხს და კიბეს ეძებს, მაგრამ უშედეგოდ. თავს ჩამოყოფს, ხედავს კიბე ვაწყულია. ჩამოეკიდება, სურს რომ კიბეს მიწვედეს ვერ ახერხებს, ვერც ზევეთ აღის, ასე კილია თავდაყირა.

— ხალხო, მიშველეთ... მიშველეთ ხალხო... ვაი ვერადები...
(„ვირებუტა“ და კაცის ბრავანის ხმა ერთი).

ფ ა რ დ ა

მეორე მოქმედება

სურათი მანუსკრიპტი

მეორე მოქმედების არცერთმა სცენამ მძიმე, დამთრგუნველი ატმოსფერო არ უნდა შექმნას. ყოველი ეპიზოდი სიკოლს ან ირონიულ ღლინს მაინც უნდა გვირიდეს მათრებულს, რაც მისალწვეი იქნება, თუ სამგლოფიკარო რიტუალს ზაზგასმული თეატრალიზებით გავითამაშებთ.

ფარდა იხსნება. ავანსცენაზე სკამებზე სხედან შავებში შემოსილი ასტმა და თეთრ ნიფხავ-პერანგის ამპარა დარჩენილი ფეხშიშველი კოკი. კოკის თავება აქვს აბუებული. შათი დიალოგი კარგახნის დაწყებული სუბტრის დაგრძლება.

ასტმა. ასე ჩემო კოკი, ეს ერთი ღამეც და ზღალ უყურე მიწა ჩაგვირავს და ჩაგინებუტებს.

კოკი. ძნელი ყოფილა, ხომ იცი, საკუთარი თავალით რომ უყურებ შენ სიკვდილს. არ მეფონა ასე თუ დავიზაფრებოდი. გული მომიყლა იმ ბავშვის ტირილმა, რავა ვუვარებივარ, ზედად შენ?
ასტმა. ვის ბოშო, ოთარის?

უნდა იტიროს აბა არ უნდა იტიროს, შევიღვივო ვზრდიდი.

კოკი. კარგი ეხლა, მე მაინც ნუ შეუბნევი. ჰეპე-ბი მქონდა ბავშვს ჩაქცეული მუშაობით. ინტერნატი რომ არ გავსწრო ახახოუბანში გახდებოდა წახაყ-ყაი.

ასტმა. ვაი, დაგაბრამვა ჩემმა გამჩენმა. ვერაფერს კარგს ჩემსას რომ ვერ ხედავ. ეს ბიჭებიც შენა გგვანან. უყურე შენ ამას, ცა და ქვეყანა დავაქციე ტირილით და აბა ერთი მადლობა თუ წაშავ-ცდეს.

კოკი. ბრძანებით გამოგიტან მადლობას პირად საქმეში შეტანილი... კაი ეხლა ნუ ვიჩხუბებთ. გყვარ-რი ვარ ახლ: მე და რას მთხოვ, რას მემართლები, თუ იცო, მაცალე პირში სული ჩავიდგა, თვალი გავა-ხილო, მივდგე-მოვდგე, შერე მე ვიცი და ჩემმა კა-ცობამ. გაგიყრი „პოდრუჩსკს“ ჩემო ქალო და და-გაოვალეობინებ ქვეყნურებს, წვივადეთ დად რუსეთში, ვეწვიოთ საზღვარგარეთს, შემოუაროთ ვე-რობას, აფრიკას, გავტემალს, მოვალ დედამიწის ზურგს. რაფრა ყოფილა ხომ იცი იქანე, მიუახლოვ-დები თუ არა, ოტლებების კარებები თურმე უცებ გეივლება თვისითი. მიზრძანდი ბატონო, ოტლებებში, კახინოებში, გაიწყინებდი რესტორნებში, მიირთვი, ინებე ოსტერინა ნა ვერტილდე, ონდელი, გოლუბცი, ბიფურგონი, ბიფუტეკსი, შნიციელი, ნაირნაირი პრი-ანიკები, მა რავალია! ერთი კარგი ცხოვრება ჩვენც ვირავუნოთ ან სიბერის დროს.

ასტმა. კაია, კაი დაგემართოს მარა, რანაი-რად, რაფრა?

კოკი. ძან უბრალოდ, ძან იმერად. ფულში იცის ყველაფერი, ფინანსი იგრაიუტ რამანსი — არ გაგიგია.

ასტმა. ომბალოიანი ტყეშალი და ეკალა მაინც არ ეცოდინებათ იქანა.

კოკი. ყველაფერი იციან, ნუ გეშინია შენ. ეკა-ლა და პრასი თუ გინდა, იუავი აქ, თითზე ახვიე და და უწე მარბილზე... იცი, რას გეტყვი, ასტმას ვე-ნაცვალე, ფულის შოვნას ხომ დიდი შოი უნდა, და-ხარჯავს კიდევ უფრო დიდი; აბა, თავშალში რომ გაქვს გამოკრული და კრუხვიით აწიხარ, იგ არის საქმე?

ასტმა. ჩემ ფულთან შენ რა ხელი გაქვს?

კოკი. ვისი ფული არ მიჭამია ამ ქვეყანაზე, რა-ნაირი გადამთიელის, შენსას კი არ იქნა და ვერ ვე-ღარსე, გამასინჯე, ვნახო ერთი, რა გეშინია.

ასტმა. ხმა ჩეიწყვიტე თუ არა ვიცოვდე იცოდე. ქვეყანას ატყუებ, მარა ორი სულიერის მოტ-ყუება ვერ შეძელი. ძაღლის გუმანმა აჯობა ადამი-ანის ქუხას, ექსი დღეა ტირილი და გლოვა ჩვენს სახლში და ერთი არ დაუყუბვლია, არ ეტყუვდებიო მე და მიტვინია.

კოკი. მანთლა, რა იყო შე ქალო მასტერა-ვისი ელმავალიყო, რომ მაიკედლებ ზოდზე, ვითხა-

რი, გთხოვე. შეგებევწე, არ გინდა მითქი, მარამ გაგიგია?! გავუგონოთ, გავუფრთხილდეთ ერთმანეთს ვიდრე ცოცხლები ვართ.

ასტმა. გადამრე ახლა შენ მე. კაყო, შენ გა-გიფრთხილდე და მოგარო, თუ გყვარო ვიტყვი? კოკი. კაი დაწუნარდი. შენ ახლა ცოცხალს ველარ მიტან გატყობ, წავალ და ჩაწვიბი ჩემს კუბოში.

ასტმა. სად წახვალ, სად ჩაწვიბი? დაჯეი აქანე. ტყუილა კი არ ჩამოგიყვანე, საქმე გაქვს, არა ვარ მე თანახმა ორმოც პროცენტზე, სამოცი მე და ორ-მოცი შენ. სამართალი თუ გინდა ეს არის.

კოკი. შე ქალო კარგი, რა დროს ვიკრობაა.

ასტმა. წამოწოდებარ იქ მხარეთმცხე არხი-ნად, მე კი აქ ზღავილისაგან ღამის ყელში კიბო გა-მინარდებს. ნახე რას მიგავს ზამა. ახლა ამდენი ძუყი-ლია, არტიკობაა და თვალთმაქცობა?!

კოკი. დიდა რავა გადგას მართალია, არ უა-რყოფ. მარა დიდი იარაღ იქნება... მაცალე, შე ქალო, დამათვალეობინებ აქაურბო. (წამოღებმა, ათვალე-რებს) უოჩალ შენ, კარგად მოგიწყვია. აწი რომ მო-ყვადე, საფარდებელი აზაფერი გამყვება. შეხედე შენ, რაფრა გაუპატროსნებეარ. ჩემი ბავშვისის სუ-რათი სად იშოვე?

ასტმა. არა ხარ ეგ შენ, პოლიომილიტია, ენაც-ვალის დედა.

კოკი. აუჰ, ღვთის სძარბისი საქმე გაკეთე-ბია.

ასტმა. საძრზხიო, რავა გყვარო ხარ, თუ?! გინდა თეატრისათვის მითხოვებია, გინდა აქ მითა-შამია, რა ვანს? ეკალა, ბეშევაზში შენ ნაყლები იქ-ნებოდი, თუ?!

კოკი. ისე შენ მართალი ხარ, ბავშვი ყველა ბავშვია, მერეა, რაც არის, როცა იზრდებიან და ვა-რდებიან... ეს სახალხე რამხელაზე შემოგიდგამთ, ჰერისტეს ამაღლება პირდაპირ. შენ იქ მარტო წი-ხარ? მაჩვენე, შეგახედე ნუ დაიხარებ, თუ ქალი ხარ.

ასტმა. (მიღის) შენ წუნქალ რძლებსაც უნდო-დათ აქ ამოხვლა, მარა ვერ მივართვი. არაგის ვუთ-მბო შენს თავს, ასე ვარ გადაფურცებული, ა! (შეიკრწდებინის მოსახამს გლავისაგან გაგრძე-ლებზე კუბოს თავსა და ბოლოს გადაფენს და დი-ეხმობა).

კოკი. კი მარა, სამძიმარი?!

ასტმა. რა სამძიმარი?

კოკი. ხელს არაფერს გართმევს? ასტმა. არც ანთა დირსი. გულმოსული ვარ სოფლის ხალხზე, პანთონი რომ გავქვს ეკლესიას-თან, იქ მიმდინდა შენი დამარხვა, ჩემთვისაც იყო გვერდით ადგილი, მარა არ ქნეს, თავდაპირველად დეკითანხმეთ, მარა ბოლოს მაინც უარი გვითხრა სა-ერთო კრებაში.

კოკი. უყურე მაგ გათახსირებულებს?!

ასტმა. რაში მჭირდება მაგათი ტურტლიახი ზეღის ჩამორთმევა? არც პოლიომილიტის ხათრი მო-იღეს? ორჯერ მოიყვანა აქ საბჭოს თავმჯდომარე და ორჯერვე ხალხის სახელით უსიარცხელი უარი გვი-თხრა. ოჰო, იცოცხლე, მე ის ვლანძღე, ვლანძღე რომ რიონი ველარ გარეცხავს.

კოკი. შენ რა ვითხარი, სიღის ტომის დამარხ-ვაზე იშლი ნერვებს?

ასტმა. ნერვებს შენ მიშლი, შენ მკლავ ცოც-

ხლად. ამდენი ვალები მაინც რამ აგაღებინა, კაცო?

კოკი. ოჰ, გიყვირე, გიყვირე, თუ არა, არ იცი. შენ.

ასტმა. რა ვიცი კაცო, კაპიტონ მიქელაძისთვის ათასი მანეთი რომ გამოგიბრუნებია, როდის და საიდან. ვიცოდა მე! რატომ დამეხლად, რატომ არ მიიხარი, შენ სულ კატანო.

კოკი. უი, არ დაიჭერო!

ასტმა. სირცხვილით ჭირის ოფლი ასკვებოდა სახეზე. მაგრამ მაინც მიიხრა, კოკი ბიძიას ათასი მანეთი ემართა ჩემიო, რა შეშველება ახლა, სხვისი ფულიაო.

კოკი. ვინ ვითხრა ქალო ეს?

ასტმა. ვინ ვითხრა და სასაქულანტოდ მოსკოვში რამაზარა დაძვრება, კაპიტონა პოვრის ბიჭი რომაა — ენრიკო.

კოკი. არ დეიჭერო.

ასტმა. ორი კაცი დაუღა მოწმედ.

კოკი. კულები, მელას კულები. უუურე მაგ გემლის წიწილს. თახსირი, ვაი, კაპიტონა, ოჰ, ენრიკია, ამ გულზე გადაშიართ, ეგ აფერისტობა თუ შეგარჩინოს!

ასტმა. უი, უი, დამარტვი თავში რამე და გაშათავე.

კოკი. აბა, რა გეგონა შენ, სავსეა ქვეყანა ჩემისთანებით.

ასტმა. ამას შენ არ იყარებდი, ხომ კოკი?

კოკი. ვიყარებდი თუ არა, მე ვიცი. ერთი ეგვნი გამოამკერძინა სადმე, ჩემს გემოზე და მერე მომკლა.

ასტმა. დედა, უუურე შენ. რაფრა გამოიხდეს, რა უბირი და დაბედურა მე მნახეს. ხალხში მოკერი თავს, ხალხში, საქუყროდ. გათახსირებულები. მედარი ხალხში მიდევს, ახეთი უბედურება მადგას და ხედავ რეებს ჩადიან?

კოკი. ...იმ გალღეტილ ბიენტიას ბიჭს რაღა უნდოდა, რაო, მედარს ვაიღვე სასამარადოშიო?

ასტმა. არა, ცოფვას ვერ ვიტყვი, პირიქით, კოკის ვენაცვალდი. სულ პირიქით, ფულის დაკარგვა შეწყინა, მაგრამ რას ვიწამ, კაცს საფლავში ხომ ვერ ჩაუყვებო, ჩემი უსისაითი ეგ უფილიაო, შემდეგ ვაიკრა ხელი ჭიბეზე და ხუთი თუმანი ოჯახს შეაწია.

კოკი. (ადის კიბეზე) ძმურად ჩემო ასტმა, ძმურად გავიყოთ, ასე აჭობებს. (უცებ კარებს ეღაცა მოაწვება და როცა ნახა დაკეტილია, ფანჯარას მიადგება, გააღებს და ოთახში გადმოსვლას აპირებს შალიკია შტერი, მოხუცები დაინვინან და იმავე ადგილზე გახვედებიან).

შალიკია. ვუი, უი, ამას რას ვხედავ, ცოცხალი ხარ, კაცო, შენ?

კოკი. ვინ ვითხრა რომ ცოცხალი ვარ.

ასტმა. ჩუ, ჩუმად, შალიკია, არავინ გაიგონოს, თორემ მართალი ეგონებათ.

შალიკია. ვუი, ვუი, გადამრეცს ახლა ეს ხალხი მე!

ასტმა. დავიღუბეთ, გამოგვეკრა უელი... მოდი შალიკია, გადმოდი, არ დეიშტერე. საიდან გავნდი ამ შე ჩემი ცოლით სავსე.

შალიკია. საიდან და ფანჯრიდან, კარები რომ ჩაგრიწათ, აბა რა გეგონათ? თქვენ სულ გამოშ-

ტერდით ბებრებო, წესი და რიგი არ უნდა იყო. დედო, მედარი როცა ხალხში გიწევს, უკარებო, დაკეტვა ვის გაუგია?

(ასტმას თითქმის ძალით გადმოყვას ფანჯრიდან შალიკია. სასწრაფოდ კეტავს ფანჯარას).

კოკი. მივდივარ მამა ზეციერთან, საშუალო სასუფიელში, გემშვიდობებით.

(შალიკიან დაგას კიბის საფეხურზე ფეხს და მიიწვევს ზევით).

შალიკია. (სიცილისაგან წაიქცევა იატაკზე და ხელს უბრაზუნებს).

[გავიფიქვით, გადავირვი, გადავირვი, გავიფიქვით, კოკი ბიძია ჩანართლი, ტანართლი, სულ მთლად ცოცხალი.

ასტმა. (კოკის) სად მოიპარები, ამ საქმეს ვის უტოლებ, სანამ დროა მიხედე ამ კაცს, შოუარე შენ გაუფიქრებულ საქმეს.

შალიკია. ცოცხალი ხარ, კოკი ბიძიას ვენაცვალე?

კოკი. მედარი ვარ. მედარი, ვერ ხედავ, უბა რომ მაქვს ახეუული.

შალიკია. მედარი თუ ხარ, რატომ არ მამღვე ხანჯალს? მერე რა რომ გიყვს მეთაბიან, გიყვებს ხუ ეხუჭობიოთ, თვალისჩინიეთ გავუფრიბილდები მამ საუწესს.

ასტმა. (ჩამოხსნის კედლიდან და აწოდებს კოკის). აიღავე შალიკია, ახლავე მოგცემს. მა დააუენე ხაშველი, ნულა აჩანჯლებ, რაც არის, არის, მაგის ბედიც ეგ უყოფლა.

(აიფარებს თვლებზე ხელს).

კოკი. აბა, შალიკია შენ და მომიგონე.

(წუწულის ხანჯალს).

შალიკია. შგონი მართლაც მედარია, ხომ იცი, შენ ასტმა ბიცოლა.

ასტმა. მედარია, აბა რაია, მედარი რომ არ იყოს, ცოცხალი თავით ამ ხანჯალს — ჭევერეულო სირცხვილ-ნამუსს, საუწესს ჩვენსას ვის დაუთობა და. მედარია ჩემო შალიკია, მედარი.

შალიკია. მიხვდი ბიცოლა, ეს არის კოკი ბიძიას სული, ხომ ვარ სწორი?

ასტმა. უი, შენ კი გენაცვალოს, ასტმა ბიცოლა, ეს რა კარგი სიტყვა თქვი. სწორი ხარ, კეშმა რიტი, მარა მაინც არ თქვა არხადა.

კოკი. ა, ბატონო, ხომ გუბუნებოდი, ხომ ვამბობდი. ხედავ რავა მხვდა. უორად შენ შალიკია, უორა ჩად.

შალიკია. კი მარა, კიბეზე რომ პორწიალობდი, რამაა საქმე!

კოკი. ზეცაში მივდიოდი.

შალიკია. ჭერ არ წახლხარ?

კოკი. წავიღებ წერილს და წავად.

ასტმა. აგერ დარჩენია მავიდავ. მა, ქენი სიყვითე, აიღე წერილი და წადი. უშენოდ რაფრა უნდა გაველო ამ გაციბულ კედლებში, მარა ჩანდაბას ჩემი თავი.

შალიკია. კაცის ბედი ზეცაში წერია და იმას თურმე ვერავინ ასცდება.

კოკი. ხომ იცოდე შალიკია, რამხელა ცოფვა ჩამოგვხტენი კობრიდან. სულელი ის იყოს, ვინც შენ აწი ვე სიტყვა გიწოდოს. რა კარგად მოიფიქრე, რა



დიდ უბედურებას გადაგვარჩინე, შენ აგაშენა ღმერთმა.

შალიკია. ნუ შეფერებით, არ მინდა მე თქვენი მოფერება... რაა ახლა ეს, მე აქ მართლაც ხანჭლის წახალბადე ვი არ მოვსულვარ. ღამის სათევად მოვიდი...

კოკი. ასტმა. მა?!

შალიკია. ღამე უნდა ვუთხოო კოკი ბიძიას, ეკუთვნის მას ე პატოვისცემა ჩემგან.

ასტმა. (კოკის) გეკუთვნის კაცო?!

კოკი. რატომაც არა, ცოტა ამაგი მაქვს, თუ? შალიკია. მო და თუ ეკუთვნის ჩაწევს.

ასტმა. სად?

შალიკია. სად და კუბოში, აბა ცარიელ კუბოს ვუთხოო ღამე.

კოკი. ცივა ბიჭო იქ.

შალიკია. ნიფხავ-პერანგის ამარა რომ დატანტალებ შენზევლა, შეგაცოვა აბა რა იქნება. არ ვციცი, მე, ახლავე ჩაიცვას და ჩაწევს კოკი ბიძია.

ასტმა. მომისმინე შალიკია, ეს, შენ რასაც ხედავ, არ არის კოკი ბიძია, ეს არის კოკი ბიძიას სული, კოკი ბიძია იქა წევს.

შალიკია. თქვენ მე მართლა სულიელი ხომ არ გგონივართ? ხორცი და სული რამ გაყო ჩვენს დროში.

ასტმა. გიჟს რავა ჩაუვადეთ იარაღი ხელში, ქუჯა ევაქვს ეხლა ჩვენ. კი შალიკია, ჩაწევა, აბა არ ჩაწევა.

შალიკია. ახადე თავი და ჩაქვერი შიგ, პე ჩქარა, არ მომაყვანიო გული.

კოკი. „მისხარკულია“ სახურავი შალიკია, მაგას მე კი არა ათი კანდელოც ვერ აძღის.

შალიკია. არ ვციცი მე. ჩავახევნოთ ნიცვალბეული, ასტმა ბიცოლა, გეოგე, დაშინაო გეიგე, ღამე უნდა ვუთხოო მე მაგ შენ ქმარს.

კოკი. ორსართულიანია აი ხსახხლე. ქვედა სართული დაკავებულია, ზევიდან რომ მოვთავსდე, ხომ შეიძლება.

შალიკია. ორსართულიანია? შეიძლება. დაწეკა.

(კოკი აიღის მალა და კუბოს ზევიდან გაიშობტება).

დახუტე მამი თვალები, რას დაგეპეტბა გატყავებული აურდელივით.

კოკი. დევიკრიფო ხელები?

შალიკია. ჩუ, მკედრის ლაპარაკი არ გამოვაა მე. ხელებს მე თვითონ დაგიკრებ. აი ასე... კარგია... უბა უფრო მაგრა... ასეთ (გაუქერს).

კოკი. დამხარო ამ უბედურმა...

შალიკია. ხმა — კინტიკი თუ არა, ჩაგცემ ამ ხანჭალს და მიუარე მერე კაკალი.

ასტმა. ცოდევა, არ მოკლა ბერიკაცო, თავი არ გაუბედურო შალიკია.

კოკი. ბიჭო, მაგი ბანალს პარსავს, ისეა ალესილი, მარცხი მოგვა იცოდე, გაურთიილდე.

შალიკია. გადამრევს ეს მიცვალბეული... ენა ჩაიგდე მუცელში... ვინ კოფილა კაცო ეს, ბიჭოს!

ასტმა (რადაც იაზრა). „სტოპ“, სდექ! არ გაინკრეთ... (აიღის ზედა ბაქანზე) აწი თავი ზევით უმაწვილო, ამოისუნთქე. ფუფ... ღვიზის სუნად ყარს, გახეიქლი მოვარალი!

(დააძრობს ხანჭალს) დაწეკი ახლავე თუ არა გაგჩეხე შუაზე და ეგ არის.

კოკი. არ გადამრიო არ გამოვიკრდა, რაა ეს ქვეინი და დლაგებული კაცი-თქვა.

ასტმა. არა გრცხვეინა შე უნამუსო, გასკდები და მაშინ გახხენდება ხომ კოკი ბიძია?!

შალიკია. (ღაიბნა, ღაიმორცხვა, თითქოს რაღაც დიდ დანაშაულზე წაასწრესო) სულ ერთი ქიქა დაწეკი ამბროსი ნოქართან კარა, კი არ დავლიე, დამალევიგნეს, დლიე თუ არა კიხერში ჩავასხამო.

ასტმა. გასაგებია ყველაფერი, სიგაე რას გიწამს შელო იმისთანს, რასაც ღვიზი დავმართებს.

კოკი. სწორი ხარ ასტმა შენ და მიდი ახლა.

ასტმა. სად მივიდე?

კოკი. მიდი, გამოიტანე ღვიზო.

შალიკია. არ შეიძლება ასტმა ბიცოლა ჩემთვის ღვიზო.

ასტმა. სხვასთან ხომ შეიძლება?!

შალიკია. ტვინს მატყენ, მთლად გამაშტორებს.

შალიკია. ეს კაცი რატომ ერევა ჩვენს ლაპარაკში, ცოცხლების ლაპარაკში, რატომ ერტები, ვერ გამოვიდა ჩეიგდე ენა მუცელში დახუტე თვალები და გაქიხე ფეხები, თუ არა მუცელში გფუშავ ამ ხახხალს.

ასტმა. რავა. ჩემი კოკის შეხანდობარი არ უნდა შეხვა, შენ?!

(ჩადის დაბლა იღებს დოქს და ქიქს).

კოკი. (ზემოდან კარნახობს) დიდი.

შალიკია. გააშუდი...

ასტმა. (შეცდლის ქიქას). ეს რავალია? კოკი. უფრო დიდი.

შალიკია. არ გინდა ბიცოლა, ტვინსა შტყენს, სულ მთლად გადაიკრევი მერე.

ასტმა. გაწუმი, შე უნამუსო, შენ.

კოკი. არ უნდა შემიწულო, ბიჭო, ღვიზო და მშიერ-მყურადი უნდა მამოყოფო იქანე, მიაგებოსო თქვი და გადაკარი, ცოდო ვარ, ცოდო.

შალიკია. ისე სწორს ამბობს მარა, ცოცხლების საქმეში მაინც ნუ ჩაერევი.

კოკი. მიდი ახლა და გადაკარი ეს ქიქა.

შალიკია. ქიქა კი არა ვაწაა.

ასტმა. ამ ერთი ქიქით შეიწუდე ახლა, არაფერი გიჭირს.

(უსხამს ვაზში ღვიზოს).

შალიკია. (ჩადის, გამოართმევს ვაზს). ამ პატარა ხსხისით და დიდი გრძნობით, და ძლიან დიდი ხსხისით მიწა მე შეხვა და შევიწუალო, შევიწუალო და შეხვა ძვირფასი კოკი ბიძიას სულის სახ. სენებელი. მიაგებოს, ამინ!

(გადაქრავს).

ასტმა. ამინ! ღმერთმა შევარგოს.

კოკი. (ზემოდან კარნახობს) მეორეც, მეორეც...

შალიკია. აღუტ... ხმა, კინტიკი... შენი სუნთქვა არ გავიგო... შე ბებერო შენა. კუბოზე რომ წამოქდარარ და ენად გაკრეფილხარ, ვინმე, რომ შემოხედოს, რას იფიქრებს, ხომ მოგვეჭრა თავი ასტმა ბიცოლასა და მე. ერთი მკედარი ყუადთ და იმასაც ვერ მოუარესო, დამისხით...

(უსხამენ).



კაცო (სეამს) დღეს შენ კუბოში წევხარ თუ კუ-
ბოს თავზე განისვენებ, სულერთია, არა აქვს ამას
მნიშვნელობა, რთავარია რომ ნათელი გადგას.

ასტმა. კარგი შალიკია, ნუ გეიხი გული ტირი-
ლით, დეიხინე, დეიხინე გენაცვალოს ასტმა ბი-
ცოლა.

შალიკია. გესმით... ჩუ...

ასტმა. წვიმა ჩამოდის, ტუტი მაქვს მიღვეული.
კაკო. წვიმის წვეთის ხმა...

შალიკია. მოუბრუნდება. უნდა დაუტატანოს,
მაგრამ ილაჭყავეტლი ხელს ჩაიქეცს) ჩუ. ჩუ-
მაღ... დიშ... დიშ... დიშ... (წვიმის წვეთების ხმაზე
საცეკვო მელიოდის გამოკვეთს შალიკია და ჩამო-
უვლის კიდევ) შენ ქალო ვამადე აუა... შენ აკუო
ბანი შეგაწვიე, რავა მკვდარივით ირჩები, შალიკია!

შალიკიას ფეხი აუტურდება და იატაკზე მოადენს
ბრაგვანს.

ასტმა. გასკრა ჩვენმა წაშალმა, აბა მე. გავაკა-
ნოთ, ავწიოთ, გავიტანოთ, და ქუჩაში დავაგდოთ.
(ეცემიან, ეჭაგურებიან, მაგრამ ამაოდ, დალილ-და-
ოსებელი ცოლქმარნი სასოწარკვეთილი ჩამოსხდე-
ბიან სკამებზე, ისმის შალიკიას ხერხინის ძლიერი
ხმა. მოხუცებს სიმწარისაგან ცრემლები ადგებათ
თვალებზე. ხერხინა ფტრო ძლიერდება)

ფ ა რ ღ ა

მიხამე მოქმედება

ენაქმსე სურათი

იგივე ოთახი. მიზანსცენები: ზევით გლოვის ქანდა-
კად ქვეული ასტმა, დაბლა სცენის გარშემო შოსა-
ნი ქალები და რძლები. მამაკაცები წესისამებრ ფე-
ხზე დგანან გულზელდარეფილინი, ერთადერთი შესა-
ბრაღისი სურათი ამბლადაცემული დედის ხილვაა.
აქვა გეოლოგიც, რომელიც სცენის პორტალს მიყ-
რდნობია და განპირებული დგას. გარეთ საქვლებო
სუფრა და დიდი პურის ქამაა გაჩაღებული. მოისმის
თამაღის ხმა მიკროფონიდან.

თამაღის ხმა. ბატონებო და ძვირფსებო!
მომეციო საშუალება კიდევ ერთხელ შევსვათ ნეტარ-
ხნენებულის უფროსი ვაჟიშვილის, უპატიცემუღებსი
ადამიანის, პოლიომილიტ კოჩიჩის ძვირფასი სადღე-
რძელი.

პოლიომილიტი. (თავისიანებს) არ არის სა-
ჭირო, რა საჭიროა ასეთი ხაზგახმა... ისიც გამოეო-
ბოთ.

ანაშა. მწუხარება მუდამ მდღმარეა.

პოლიომილიტი. რასაკვირველია, რა თქმა
უნდა.

(ამოიხორბენს და ზევით ახედავს. თვალში მიწის
ნამოციე უვარდება. იწყებს თვალის სრესას. „მზრუნ-
ველი“ მებლღე უშალ ცხვირსამოციე მომარჩებელი
გამოეშურება).

ასტმა. კოკი, კოკი შეგანდა ნეტავ, რა გულამო-
სვენელი ტრის ჩვენი შვილი, რატომ გეგეგეგეგეგეგე
ქი, რატომ შემწუხე პოლიომილიტი, ჩემი პოლიკო,
არ გინდა შვილი, გულს და ნერვებს ნუ დაიზიანებ.
რაც მართალი, მართალია კარგი მამა მოგეყვდა, მაგ-
რამ რას იზამ, რა ვუყოთ მერე, ასეა ეს ცხოვრება.
ჭერ მშობლები უნდა დაიხოსონ და მერე შეიღე-
ბი.

პოლიომილიტი. რა არის ეს, რა უბედურებაა,
დღეღვ ბატონო!

ანაშა. მიწა ცვივა ზემოდან.

ასტმა. რა გინდოდა საშოვარზე ამხელა შვილების
პატრონის, შე უბედურო! რა გაქირდა ასეთი ციმბი-
რში რომ გადაიყარე. ეს გინდოდა ხომ? გინდოდა
და ეიბრეტ კიდე! იწყინე უხლა მანდა. (ხლა სხვებს
ჩაეყარათ მიწის ნახვევებში, არის ერთი თვალგბის
სრესა და უმცაყოფილო ბუზღუნნი. ასტმამ შენიშნა,
რომ ვერ არის საქმე კარგად, შესძახებს) იწყინე მანდა
მოგანებულო კიდე, იძინე, ხომ გაგაწვიწვიე და დავ-
ვიფხე თვალგბი ყველას, მეტი რაღა გინდა. მოისვენე
და მოჩინო... შენმა სიკვდილმა უგზოუკვლოდ გადა-
ყარგული ბიციე ამობრუნა (შეუბრუნდება ქაქია)
მოგაღვ შენ მოგაღვ, აუ უნდა ბიკო, ვიღვე უფს
არ გაევიმავთ არ უნდა გაგვიხსენო, არ უნდა ჩამო-
ხვიდე, არ უნდა მოგვხედო?!

პოლიომილიტი. ერთის წუთით ბოღიშს მო-
ვიხდი, მაცალეთ ყველამ, საქმეს უნდა მივხედო
(გაემართება სალაპარაკო პულტისაკენ, რომელიც ავა-
ნსცენაზე დგას მარჯვენა. ან მარცხენა კუთხეში. ჩარ-
თავს პულტს) მარანო!.. მარანო!.. მარანო?

ხმა პულტიდან. გისმენთ, პოლიომილიტ, კო-
ჩიჩ!

პოლიომილიტი. ამხანაგო პლატონ, როგორ
არის საქმე, თქვენს უბანზე, ხომ არაფერი შეფერ-
ტება?

ხმა პულტიდან. ყოველივე წესრიგში გახ-
ლავთ.

პოლიომილიტი. გადაეციო უწელა სუფრის
თამაღს, ქახოსროს, გუბაზს, ანდლუფაზარს, სოს-
ლანს, რატის სავალდებულო თექსმეტრი ჩაის ქიქა მო-
სხსნან დაღს წესრიგიდან და მეფეთრთმეტე ჩაის ქი-
ქაზე დაამთავრონ პურის ქამა...

ხმა პულტიდან. გასაგებია, პოლიომილიტ კო-
ჩიჩ!

პოლიომილიტი. მორიგ დირექტივას თქვენ
მიადებთ 20 წუთის შემდეგ (გადართავს პულტს-
ხმადებლად) ხალაჩო! მოლარე, მოლარე... მოლარე
ხარ?

მოლარესა და საღაროს ხსენებაზე ყველა ადგილი-
დან წამოიშლება. ეს სიტყვები როგორც ჩანს კოჩის
უფრსაც მისწვდა. ასტმას ცხვირწინ თოქი ეშვება ქე-
რიდან, რომლის ბოლოშიც ბარათია მარჯუთში გაყე-
თებული. ასტმა კითხულობს. იღებს რა „დირექტი-
ვას“ კოჩისაგან, სასწრაფოდ ეშვება ქვემოთ, გაუჩი-
ნარღება კელისებში და ცოტა ხნის მერე თავს ამო-
ყოფს გამანათებლის ჩხიხურთან. პოლიომილიტი მიხე-
და, რომ მოლარესთან საიდუმლო ლაპარაკი არ ხერ-
ხდება და თავს ანებებს).

პოლიომილიტი. და... გაფუქდა. ტექნიკის
ათვისების არავითარი კულტურა... აგარაღლი ქვეყა-
ნა ვიყავით და ასეთად დაერჩებოთ.

ასტმა. (საქმიანად შემოდის კულანგბიდან) რაო მოლარეში?

ასტმა. (შეკვირვება) ავია, კოკი! პოლიომილიტი. ასე არა, რა საჭიროა ასე ხმაშაღლა.

ასტმა. კი შეილო, კი დედა (მიმართავს უმცროს ვაჟშვილს) ბიჭო, შენ რა ქენი, ოთხი ჩემოდანი და პრენილი ბიჭა რომ გაგატანე მე და მამაშენმა ციმი ბრში. აქვდე ფულია?

ქაქია. აბა, აბა!.. რა საქმეზეც ეხლა ხელი მიცილია იმ ფულითაა წამოწყებული.

ასტმა. სკიხის წამოწყებაზე, იცოცხლე, ყველა მარჯვენი ხართ, შენ ის მოთხარი, პირი თუ აუწყვე და ბოლომდე მიიყვანე?

ქაქია. ბოლომდე მიყვანილი და პირიც სამართებელივით აქვს აწყობილი.

ასტმა. ეს ცხოვრება დემა, მოთაღე და ქამეო — იტყოდა ზოღმე ცხოვრებული მამაჩემი.

ქაქია. რაც შემოძლია ვთლი დედაჩემო, ხელენო ვარ, ხელენო, სულ ჩემსკენ ვითლი.

ასტმა. არა, სიყვდილის აღარ შენეშინდება, რახან ჩემი დამარხავი შვილი გამოჩნდა...

(შემოვარდება შალიკია შტერი).

შალიკია. რა ცხვირები ჩამოგშვიათ, რაშია საქმე? სად არის კოკი ბიძია, რატომ არ დატანტალებს აქანე ნიფხავპერანგის ამარა ფეხშოშველა. შეხედეთ, ნახეთ ერთი რა ხანჭალი მარჯუა... შეხედეთ... აიტ, აიტ (ფარკიკაობის მოძრაობის ილუტებს აკეთებს) რას ლაღლაპებს, სიყვდილივით ენანებოდა მოცემა, მაგრამ მაინც დავცინცილე.

ასტმა. ნუ ატრიალებ მაგ ხანჭალს, რამე უბედურებას არ შეგვაშთხოვო.

შალიკია. ხო, ხო... ოხერი ვარ, ოხერი. გაქანებული მექრთამე. „იცოცხალი რომ ვარ, არ გამაზიხილოო“, კოკი ბიძიამ მოხარა: მომცეო დანაპირები ხანჭალი და არ გაგამხელ მეთი... აბა წრე, წრე... ტა-ში, ტა-ში... (ხალხის ფეხებთან ურტყამს ხანჭალს და წრეს აფართოებს) სად ხარ კოკი ბიძია, გამოდი, უხდა გეცმეკო.

ანაშა. მოკირიფე ვაყვაცომა, მოკიდე ხელი მაგ გეოს და გაიყვანე გარეთ.

პოლიომილიტი. ახლავე ძვირფასო, ახლავე. შაღვა, ამხანაგო შაღვა. თქვენ ზღვარს სცილდებით... (შალვა შესაშინებლად შემოტრიალდება) შაღვა ჩემო სიყვარულო...

ასტმა. ვაი ჩემს მოსწრებას უბედურს.

შალიკია. რატომ ტირიხარ, რა ვატრებხ? ცოცხალი ადამიანის ტირილი ვის გაუგია, წაიწყმიდეთ სული ხომ... ქუბი. შენ ჩემი კბილა ხარ, შენ გეტყვი საიდუმლოდ, მამაშენი ცოცხალია, აქ არავინ არ წივს, ა, (ავაქუნებს) ხომ ატყობ, ცარიელია...

ასტმა. ვაი, რავა მიკლავს გულს და მითოქავს ამ უბედურის სიტყვა-საქციელი. ცოცხალია შალიკია, ცოცხალია ჩვენ გულებში და არც არასოდეს მოყვდება შენი კოკი ბიძია. არ გამოიბრახოთ ეს უბედურ, დაეთანხმეთ.

ქაქია. (წამოდგება) გიფი ხარ შალიკია და მაგი გშველის შენ. წადი ახლა სახლში, არ გამაღაბოთ თავი.

შალიკია. (ნერწყმადარა ხმას დაუწვია) რატომ ვარ ძამა გიფი, სიმართლეს რომ ვამბობ... იმზე?!

ქაქია. გიფი ხან შალიკია და მაგან გადაგრაირი-ნა...

შალიკია. არა ვარ გიფი, ნუ მიწოდებ—შეგისწრებ უვას... რავა მატკინე გული, ბიჭო.

ქაქია. წადი ახლა, შინ.

შალიკია. მივდივარ, კი მივდივარ.

(გაღის).

ასტმა. ჩემო კოკი, ჩემო კოკინა! ჭკვიანი და გიფი რავა ერთნაირად გაამარა და გადარია შენმა სიკვდილმა. (ჩვეულებრივი ტონით მიმართა შვილს) პოლიომილიტ, დედა, მიხედვე ჩემს ლამაზ რძალს, ნანეტანი უხალისოდ ზის. ანაშა შეილო, დღეს შენი სხვის ფეფი არ მომწონს, არ შეიძლება შენთვის ამდენი წუხილი.

სიწვილა. მე, რომ გული ამოვიგდე ტირილით, ეგ არაფერი ხომ, დედათილო?

ასტმა. ქალაქში გაჩრდილ ქალს ედრები, ბოშო? მაგის ფაფუკ ხახის კანს საკუთარი თვალიდან გადმონადენი ცრემლიც კი ვნებს. ასე არ არის, ჩემო საყვარელო რძალო?

ანაშა. მე ვგონებ და სერტოდ, ამაზე უკვე აღარ კამათობენ, რა მე პოლიომილიტი მიყვარს. რაგორც სოკო ხეზე, ისე ვარ მიწეკებული პოლიომილიტის მაგარ სხეულზე.

ასტმა. ვინც არ უნდა იყოს, შეილო, მთავარი მაინც ქმრის სიყვარულია.

ანაშა. რა თქმა უნდა, უხათუოდ, რასაკვირველია... პოლიკო ფისუნი, ხომ სწორს ვამბობ.

(თან თავის პოლიკოს ეთრისმება და ეტმანება).

პოლიომილიტი. (გადალუპარაკებს) თავი შეიკავე ქალბატონო... ნუ ახუნტრუყდები, თორემ თუ ავიწყებინე, ხომ იცი, ევრაფერი რომ ვერ დამაკავებს.

ასტმა. იღუღუნეთ ჩემო მტრედებო!.. აი შევიღებო (მიმართავს, ჭკვიანა და სიწვილას) როგორ უნდა ერთმანეთის სიყვარულს და დატვიხსცემა. შეხედეთ და ისწავლეთ, უფურთო და პატივებით.

პოლიომილიტი. (მტკიცე გადაწყვეტილებით მიუახლოვდება პულტს) მთავარი მოლარე დამალაპარაკეთ მთავარი მოლარე მოვიდეს პულტთან!

სამა პულტი დან. „მთავარი მოლარე გისმენთ“ (მოლარის მხაზე ქვანასროლო ფრინველებით წამოიშლებიან კირისფლები. ასტმაც სასწრაფოდ ტოვებს ადგილს და ცოტა ხნის შემდეგ, მოკარნახის ვიხურში ამოიყვანს თავს).

პოლიომილიტი. რა ვაკვირებს დათიკო, ურუკო არა ვარ, შე კაცო, რამდენია დათიკოს ვენაც-ვაღე?

სამა პულტი დან. სუფთა ფულად თურამეტი ათას ორას ორმოცი გახლავთ.

პოლიომილიტი. ცოტაა... წინ ორმოცია, წლი-სთავი, საფლავი მოსაწყობია, ახლა ქეღების ამდენ ხარჯებს გასტუმრება არ უნდა.

სამა პულტი დან. გასწვდება და გვარიანი თანხაც დაგარჩებათ.

პოლიომილიტი. კარგი ბიჭო, ნუ გამაყინე შენ მგონი ვიღაცებში გეშლები. ჩემი გაქანება და სხვების ერთია, სამეფო სუფრა ხუთ ადგილზე გამოწყვია ხუთახალხის კაციანი.

სამა პულტი დან. სამ ათას მანეთამდე კი-



დევ ნისია გახლავთ. არის ნატურით შენაწევი ოცდასამი ფუთი ღვინო.

პოლიომილიტი. რა თავში ვიხლი შავათ „ბოქსის“ ნარეცხს. ფული ღადენათ ვირიშავებ, არა?! ცოტა ჩემო ძმაო, ძალიან ცოტა.

ანაშა. დაგვეფსო თვალები, ეს რა უბედურებაა! პოლიომილიტი, მიიღე ზომები.

პოლიომილიტი. მართლაც რა არის ეს, დედე ბატონო, მიწა რომ ცვივა.

(შემოდის აჩქარებული ნაბიჯით ასტმა და იკავებს თავის ადგილს).

სიწვილა. (დღაძობილზე) შავს რა უპირს, ქე იურება ქვევით, ჩვენ ვიფიქროთ, ზევით ვიუფრებით და აგვეფსო თვალები მიწით.

ასტმა. ზევით ტუფილად იუფრები, ტუფილა უპირაწე ამ ადგილს თვალბის.

ანაშა. აუტანელია პირდაპირ, საშინელებაა.

სიწვილა. ამას რა აქვს საწუწუნო. ნეტა ვიცოდე, წამყნები გაუშენებია, ქარსაცავი ზოლი გეგონება, მიწის ნამცეცს კი არა, თვითმფრინვს დააკეცებს.

პოლიომილიტი. პასუხს ნუ გასცემ... შენი სიღამაზე შურის. შური არის წუხილი სხვისა სიკეთისა ზედ, — ამბობდა ბრძენი საბა ხუღბანი.

სიწვილა. (თავის ქმარს) ნახე ერთი, რა დღეში მაქვს თვალბი.

ქაქია. ცოფიანი ძაღლივით გაქვს გაწითლებული.

სიწვილა. ხო ხო რა შედარებები გაქვს, გენაცვალე ზრდილობაში.

ანაშა. მე შენ გეტყვი ტირილისაგან ექნება.

ასტმა. (სიწვილას) ტირი გენაცვალე?

სიწვილა. ვტირი და მეტი არა! ასე გამწარებული ჩემ სიცოცხლეში არ ვყოფილვარ.

ასტმა. გაგამწარა ხომ მიამაშობილი სიკვდილმა?

სიწვილა. ამ სიმწარეს ვაფუძლებთ, სხვაფრივ თუ არ გამამწარა ბედმა და დამიფსო თვალბი.

ქაქია. მართლაც რა არის ასე გაუთავებლად რომ ცვივა მიწა ქვირიდან.

ასტმა. ოი, არ გათავდა და გამოილია ქვეყანაზე მაგის დამწვევარი. ასეთ საშინელ დღეში ვყვარ მუდამ ოხერს... ვირთხა! ვირთხებია! ასეა შვილებო, რომ მიატოვეთ მამისეული სახლი და გადაიქარგეთ, ამა რა გეგონებ, ხომ ხედავთ ვირთხებზეც კი დაგვიბრუნებს მოხუცები.

პოლიომილიტი. გვარიანი თანხა მივეცი მსახლის ოსტატს. საოცარია პირდაპირ, არავითარი პასუხისმგებლობა, სირცხვილ-ნაშუსი.

ქაქია. მიწე, რომელ ოსტატს მიეცი, პოლიომილიტს ვენაცვალე, კალატოხს, ღურგალს თუ მე-ბათქაშეს?!

პოლიომილიტი. ერთს, მეორეს და მესამესაც... დახს სამივეს და საერთოდ ეს სახლი...

ასტმა. არ გინდა შეილო, მაგდელი, ქე ვიცი მე, მესხირება კი არ დამაქრავია.

ქაქია. უროდ პოლიომილიტი, ჩემო ძმაო, ასე ყველას როგორ გამოაპარე შენი სიკეთე, რომ ერთი სიტყვაც არ დაგცდენია მამაჩენის სიცოცხლეში.

სიწვილა. თავმდაბალი კაცია და იცის როგორ მოიქცეს.

ასტმა. სუ, მგონი ვიციცები ისევ წონიერები ბენ.

ანაშა. რა პროვინცილობაა, დღეში მჯერა მჯერა მჯერა სელა და სამჭერვე მისამომრება.

(შემოდის ბეგლარი და მეორე მოვალე).

ასტმა. (დემავაგის გაავეებით) ხომ მომიკლით. ხომ ჩადეთ მიწაში, მეტი რაღა დაგარჩენათ ახლა, მორჩით და მოხვენეთ. ეგ გინდოდათ და ელარსეთ კიდეც, თქვენ დამიღუბეთ კოყი, თქვენი გულბი-წა გადაიქარგა საშოვარზე იქნებ ვალი გავისტუმრო. აკრებს ჩემი პოლიომილიტი ფულს და გავისტუმრებთ.

ქაქია. აყვრებთ!

ასტმა. აყვრებთ შესაწე ფულს და გავისტუმრებთ, მეტი რა გითხრათ კიდე?

ბეგლარი. არ ვართ ჩვენ მაგ სიტყვების ღირსი.

შ მოვალე. რამდენჯერაც შევწუხდებით და მოვალე იმდენჯერ უნდა მოგისამძიროთ, წნისა ქალბატონო ეს, პატივისცემა.

პოლიომილიტი. დეწუნარი დედაჩემო... რაა შინა საქმე, ამხანაგო ბეგლარ.

ბეგლარი. (პოლიომილიტს ნაშტანი ესხატება) არაფერი ბატონო, არაფერი ღმერთმანი... კარის მეზობლები ვართ და მეზობლის ქირი არ გავიზიაროთ, არ გიანაგარძნოთ? გაგონილა სხვაფრივ, — ვალი შეიძლება დავივიწყეთ. მაგრამ მეზობლობის ღავიწყება შეიძლება, ისიც ასეთ დროს. ორი ფუთი ღვინო მოვიტანე ჩემთადად. 40 მანეთი ჩემს ვალს ჩამოვაკელი. ამა მეზობლობა რისია, ჩვენო დიდო კაცო, ჩვენო იმედო.

შ მოვალე. მართლს, ქუმარიტს ბრძანებთ, ბეგლარი ბატონო (პოლიომილიტს) თქვენი ხათრიზა ჩვენ იმასაც ვიტყვით, რომ ვალი ქირსაც წოულიაო — მარა ივარგებს ვითაში? (გეოლოგს მიმართავს) ხალა-ნ ჩვენო მხსნელი, ჩვენო გადამარჩენო... როგორაა საქმე?

ასტმა. ჩუმად, ჩუმად! თქვენი ბუტურია არ გეცალია აქან?

ასტმა. პოლიკო, ბე, ეიშალა და ეირია სუფრა, გამოიძახე მოლარე!

პოლიომილიტი. (მიდის ზულტან ჩართავს) მოლარე სასწრაფოდ ჩემთან!

(შემოდის შალკია გიცი)

შალიკია. შეკიანად იქნებები, დედა ნუ მომიკვება, აქ ვიღებები ჩემთვის კუთხეში.

ასტმა. (მიმართავს მოვალე მეზობლებს) მიბრძანდით, დაგვტოვეთ ამ ჩვენ მკვტართან, დაგვალაპარაკეთ შინაფიქრები.

ბეგლარი. კი ბატონო, კი თქვენი ქირიმეთ.

(ბეგლარი და 1 მოვალე გადიან)

ასტმა. (შალიკიას ზაკებს) მიაულოე მამც.

შალიკია. (დაუსხლტება) რას გიზლით, ვიქნები აქან ჩემთვის, საქმელს მე არ გთხოვთ და სახმელს.

პოლიომილიტი. (შალიკიას) ჩადექი კარში და არავინ შემოუსვა.

შალიკია. მოლარე?

პოლიომილიტი. მოლარის გარდა.

ასტმა. ჩქარა თუ არა ეიშალა სუფრა, ხალხი ზვა-ვივით მოგაწვევა.

(შემოდის პატარა ჩემოდნით მოლარე).

პოლიომილიტი. (შალიკას) ჩაქტე კარი (მოლარეს) დაქვით აქ, გახსენი ჩემოდანი და დითვალე ფული.

მოლარე. არ უნდა ამას დათვლა თვარმეტი თას ორას ორმოცდაათია, ასტმა ბიცოლა.

ასტმა. უმაწვილო, მე ფული არ მანტერტებს, ხიას მინა გადავხედო, მაჩენე აქ, შაი რვეულბი-მოლარე. (მაწვდის) ინებთ, ხუთი სუფრა იყო და ხუთი რვეულია.

ასტმა. ვიცით, ვიცით!

პოლიომილიტი. (ჩემოდანს დაეპატრონა) ეს თანხა ვალია, სესხია. ჩემმა დიდმა ოჯახმა ეს ვალი უნდა გაისტუმროს. მე ჩემ თავზე ვიღებ ამ მძიმე მისხია, უფროსი შვილი ვარ და ვალდებული ვარ ასე მოვიქცე, ვალდებულება მაწვეს.

ანაშა. რა თქმა უნდა, რა საყვირველია.

ქაქია. ვალდებულება გაწევს? სინდისი არ გაწვება და არ გაწუხებს? მე რას მიპირებ, ცარელს მტოვებ?! ამისათვის ჩამოვედე ციმირიდან, რომ პირში ჩაღა გამოვალო?!
სიწვილა. მე ჩემ ქმარს არავის დავაჩავგრინებ, რას მიქვია შენ იყარებ, ჩემი ქმარი არაა მამაშენის შვილი, ბუშია თუ რაშია საქმე.

ასტმა. (შეკივლებს) დიდო, გვიშველეთ!

ოთარი. რა იყო ასტმა ბიცოლა.

ასტმა. გვიშველეთ დედოფლებო, გავკარკვეს! ფული ავავფქვენს, პოლიყო, ქაქია გამარჯვდით, არ გაუშვით, ფანჯრიდან არ გადავხტეთ, ჩაქტეთ... უი, შე უჩალო, მკვდარ ბიძას ძარცვავ? გაუბედურებულ ბიცოლაშენს სარავ? ამიზა გზარდე და დავაფუცე ბიჭო! ოჯახს პირქვე გინდა დაამხო და დააქციო?!
მოლარე. მეც, ასტმა ბიცოლა?
ასტმა. რა გიქნია ბიჭო ეს, რა არის ეს (რვეულს უფრიალებს) რატომ ამოიბე, ხად არის ფული, ხად არის ფურცლები, თორმეტგვერდიანი დანომრილი რვეული ათ გვერდამდე რა ნაშუსით დაიუვანე. ქვეყნის ფული აგწვანა. ჩაქტეთ, კარი, მოუარეთ, არ გავგვიქცეს. ფული, თუ არა, ამოგზადეთ სული. ახალ-თახლი გაწკაპინებული რვეულები ჩაგაბარე და რა არის ეს.

სიწვილა. დაღეპავდა, გადაულაპავდა. მუცელში ექვება.

(ქაქიას ხელს სტაცებს).

ასტმა. ჰკუტულია წამოაქციე, დაპარე წიხლი მგერღზე და ხანამ არ გამოტყდება, არ აუშვა.

მოლარე. (ამობრუნებს წიხლებს) ამ ხამი მანეთის მეტი თუ შეიხდეს რამე, კყო ბიძის მივუწე ხამარეში.

სიწვილა. თუ ჰქუთი არ მოიქცევი, შაი არ ავცდობა იცოდე, შენისთანები გაუხადებია ქაქიას.

მოლარე. ღმერთი, რჭულე, ძია პოლიყო მიშველეთ, უთხარით რამე ამ ხალხს, მადლობის მაგიერია.

პოლიომილიტი. ამ საქმეში ვერ ჩავერევი ჩემო ოთარი, ვერ ჩავერევი და რა ვქნა.

ქაქია. ბიჭო ჩემ გახაკეთებელს შენ მიკეთებ, შე ღაწირაკო (წამოაქცივს და წუტერს ხელს ყელში) დაგაბრჩე, დაგაბრობ, იცოდე.

პოლიომილიტი. მე მგონი, ყვირილის გარეშე შეიძლება საქმის გაეთება, სტუმრებია, მოვერი-დოთ ზედმეტ ხმაურს. წყნარად, მშვიდად, მთავა-

რია მიხვდეს, დარწმუნდეს რომ სიხართლეს თუ დავკვირავს, აქვე მოვედუდეთ. ოთხ გვერდზე ჩამოწერილი ხალხის თანხის მითვისებას შენ ვინ ვაწკაპინებ? ^{გამეღმირეწე} ამხანაგო ოთარი.

(პოლიომილიტი ამ სიტყვებს მშვიდად ლაპარაკობს. ეს მაშინ, არღესაც სასიკვდილო განწირული ოთარი ხელს ასატყავებს).

ქაქია. ჩქარა, დროში ნუ გეწევა, საცაა ხალხი შემოვა.

მოლარე. რატომ, რისთვის, ცამდე მართალი ვარ, არაფერი მაქვს, არაფერი არ ვცი, რა ფურცლები, რას ამბობ!

ასტმა. სხვას გადასცემა, რკინიგზის სადგურის ჯიბგირივით, სხვას გადასცემდა, ვის მიეცი ბიჭო, ვის გაატანე?!

შალიკია. მე მოქია, მე გამატანა, რატომ კლავთ, რატომ ახრჩობთ?

(ხეცს ხაზებს და ფულელებით აწყობს ნაჭრებს) აგერ, აგერ, შა, აიღეთ, გამომართვით, ქალღმის გულინა კლავ ადამიანს.

(ქაქია მიუბრუნდა მოლარეს, ამოუტრიალებს მაჯას, მერე პროფესიონალი განსტერით მთელი ძალით ეკეფს ჩასკემს გაწილი ხელს).

ანაშა. დედა, გამახხენდა, პოლიომილიტი, შეაჩერე წამება! უღანაშულაო. მე ამოხვიე, პოლიყო, გახსოვს ტულეტის ქალღმის რამე მოხოვე, უფრო მიგიენერი ვერაფერი ვნახე...

პოლიომილიტი. თუ ასეა, მართლაც რას ევრჩით.

ასტმა. (ქაქიას) აჩქარებულ ხარ, სული მუდამ უსლომე გაქვს მიზენილი.

ქაქია. დააქირე წიხლი და მოკალიო — შენ მითხარი თუ მომჩვენა.

ანაშა. ქალის ნთქვამ სიტყვას არ უნდა აუფე ჰკუტულიო.

ქაქია. ქალი კი არა, დედაა ჩემი.

ანაშა. დედაა თუ დედამთილი, ქალი ქალია, ჩემო კარგო.

სიწვილა. მაგას ოღონდ მე არ უფოხრა და სხვის ნთქვამზე ტყავში გაძრება.

ქაქია. დედაჩემი სხვაა შე ძუცუნა მამაძაღლო!

(გაიწეეს მისკენ) სიწვილა დროზე აღრე შეკივლებს და თოთი ანიშნებს უკან მიიხდეთ. ქაქია შემოტრიალდება და ხედავს, რომ პოლიომილიტი ჯიბეში იტენის ფულებს) სტოპ! ჩემო ძმაო და პირის ზიარება, ერისბა...

(უბალოვდება დამუქრებულ).

პოლიომილიტი. არ ვაბედო, არ გაბრიყვებ... აგისნი, გაგარკვევ, ნუ გავიწყდება, რომ უფროსი ვარ.

ქაქია. შენც ნუ გავიწყდება ქაქიას მეძახინ მე.

შალიკია. დაარტყით, დაარტყით, ძმები ხომ არა ხართ, რაღას უყურებთ?! ჩამოვადები აქანე და ვუყურებ სიერს (ჩამოვადება ავანსცენაზე ზურგით მაყურებლისაკენ), ჩემი ზვირიც ეს არის.

მოლარე. აქ ამბები დატრიალდება, დედა შეიღს არ აიყვანს.

(გამარება).

შალიკია. ძიძგი, ძიძგი მამალო, შენ იცი და მაგანო!



ქ ა ჯ ი ა. „დენგი ნა სტოლ“ ფული.. ფული.. მაგადა!

პოლიომილიტი. როგორ. ფულის დათვის ფულემა არა მაქვს, თუ? ვიდრე შენ სიმართლეს არაკვავდი, მე ფულს ვითვლიდი, რა დანაშაულია?

ქ ა ჯ ი ა. მორჩი ბაზარს, ამოიდე, დააწე ფული!

პოლიომილიტი. კეთილი, რახან მე არ მენდობით, თქვენ თვითონ დათვალეთ (იღებს ჭიბიდან ფულს და ყრის ჩემოდანში, კაპია და სწილვა ითვლიან ფულს) ოღონდ იცოდეთ ამ ოჯახს ჩემი ოცნახის მართებებს. ეს სახლი და ყველაფერი, რასაც ხედავთ, ჩემი ფულით არის.

ანა შ ა. ცოცხალმა ვერ გაიხტურმა, მოკვდა საწუალი ჩემი მამამთილი და ვაღს ისტუმრებს, შუბლმანთელი მიღის იმ ქვეყანაში.

პოლიომილიტი. (მარცვლავს) 20 ათასი! მე გელოდებით.. ცადათვალეთ, გესმით თქვენ თუ არა!

ქ ა ჯ ი ა. ბატონო, ბატონო!

პოლიომილიტი. 20 ათასი, არცერთი კაპიკს მეტს არ მოვიტხოვ.

ს ი წ ვ ი ლ ა. კიი შადა გქონია.

ქ ა ჯ ი ა. მშურად, მშურად გავყოთ!

ან ს ტ მ ა. ნუ შეიღებო, მე რაღა, ჩემო გაჩენილებო, ჩემო დაყრდილებო, უფულოდ და უღუქმაპუროდ მტოვებთ?!

პოლიომილიტი. 4 ათასი მანეთის დებიტორტობს გავთ დედაჩემო.

ან ს ტ მ ა. რა მყავს, ბიჭო?!

პოლიომილიტი. მოვადლები. თუ ამას დავუმატებთ ნატურით შემოსულს და ფულზე გადავიყვანოთ 6 ათასამდე ვაიზრდება. ყოველდღე ეს თქვენ გეძუთვინით, დედა, ბატონო.

ან ს ტ მ ა. დედა ბატონო?! სად ხარ კოკი, რატომ არ გესმის ჩემი, რატომ ნაწა არ დაწყერება, რას იხმენს ამას ჩემი ყურები!

(კოკი გამწათებლის ჭიხურში ამოყოფს თავს, როგორცა სჩანს, გულმა აღარ გაძძლო, სხენიდან სარდაფში ჩამოვდა. ჭიხურად სურს ამოსვლა, მაგრამ ვერ ახერხებს, არ გამოიტია).

კოკი. (შესძახებს ჭიხურიდან) აქა ვარ, აქა! (აფექტური პაუზა, მიაყოლებენ, დარწმუნდებიან, რომ მოეჩვენათ, კვლავ ამოდარდებდა ფულისთვის დახარბებული „მასა“. პოლიომილიტს მოთმინების ფილა ეესება — ოცი ათასი მეჭოქი! დაიყვრებს და ჩემოდანს დასწვდება, კაპია სწრაფად ხურავს ჩემოდანის სახურავს და მის ხელს შივ მოაოცებს. აწეება ღონივრად. ატყდება ჩხუბი. ყველა ჩემოდანს ეპოტონება, ჩემოდანი კი ორ მიწინააღმდეგე ბანას შორის ხელიდან-ხელში გადადის კალათურთის სპორტული ილეთობა. — ვაო, ვიღებები მგონი! წამოძახებს კოკი და ჭიხურიდან გაქრება. უცებ, თეთრ ნიფხავ-პერანგაი, ფეხშიშველა, მოხუცებული „შტანგეტკის“ საშუალებით ზვიდან ეშვება შუაგულ მარბოლაში. ეს საწყლურბო გამოცხადება ყველას გაახვევს).

კოკი. ...ანდიტები... შარავის უჩალები... შშობელ მამას ძარცვავთ, დაგბოცავთ სუყველას.. თქვენ გგონიათ მოკვდი, ამ ქვეყანას აღარა ვარ, ვერ

მოგართვის! ფულები გინდოდათ?!. აი თქვენი ფულიები!

(უჩვენებს სამი თითის კომბინაციას. უჩვენებს იატაკიდან აფერისტები, ბანდიტები!

ან ს ტ მ ა. კოკი, კოკი გველის წიწილებს ვზრდიდი თუკრე საყოთარ უბეში.

კოკი. მომეცი აქ, მომეცი შე ძაღლო, შენა. (გამოგლეჯს კაპიას ფულებს, ასტმამ ღრო იხელთა და იატაკიდან სულ მთლად დახვეტა ფულები).

ან ს ტ მ ა. ამას რას ვიფიქრებდი, რა ვაცოდი მე უბედურბა.

კოკი. (ასტმას) შენ რაღა ჩემსდუქავს?! დაყარე ეგ ფული შე წუნკალო, შენა ჩემია, ჩემი სიკვდილის ფსად ნაშოვნა...

(ფულზე ჩაბლუქული თითები ნელ-ნელა უდუნდება, ფული იატაკზე ეკვივა. „ჩემია ჩემიას“ — იძინის, მაგრამ ეხლა უკვე მსოლოდ ცარიულ მკერდს ჩაბლაუტებია ხელი. ინფარქტმა თავისი გაიტანა. ჩაიჩივა, ჩაიბეჭდა და უსუსლოდ გაიზხლართა იატაკზე).

ან ს ტ მ ა. გამაგრდი კოკი (გაქანება მისკენ), არ შემშალო, კაცო!

შ ა ლ ი კ ი ა. ხომ ვამბობდი ცოცხალია მეტი, ეხლაც არ დაიჭერებთ.

ქ ა ჯ ი ა. (ბუღსს უსინჯავს) მოკვდა!

შ ა ლ ი კ ი ა. არ დაიჭერო, არ გაბრყუდეთ, კოკის სიკვდილი სად თქმულა, კოკის სიკვდილი ვინ გაიგონა, გაგვიღით ხაზხო.

პოლიომილიტი. გარდაიცვალა.

შ ა ლ ი კ ი ა. (გარშემო ურბენს შეგვეულ ხაზებს) არ დაიჭერო, არ მოტყუდეთ, დამიჭეროთ თორემ გვიანდა იქნება ნეტე კენანო!

(რაკლა მოკვდა, ისინი ვისაც ფულები ეეთონდა ნელ-ნელა იწყებენ გამოდხიზლებას და იქვე, ფარულად ფულებს კრეფენ. ეს პირველად რძლებმა გაუყიეს, მათ შვილებზე მოყვებიან, ისე, თითქოს სხვა-თამარის, თითქოს უნებურად, მეტანყურად, მაგრამ მიანს დუღისკენ წასძლიათ სულში, უსულო მამა კი იქ დედა, ამ ღრო შორხევა და აღგიღობს წამოგართება დამბადაცემული მოხუცი დედა და მკვლარი შეილისავენ გაემართება, ხელჯობს მოიქნებს და ბეჭებში ურტყავს გარშემო შერებლით. ამ სასწაულით თავარბადაცემული პერსონაჟებო გაოცებულნი აქეთ-იქით იატაკზე დაიყრებიან. ცხედართან რჩება მტხლმოყრილი დედა. შვილად, საქმიანად, თითქოს ღირსეულ და აუცილებელ რიტუალს ასრულებს. მოხუცი დედა მეტრებზე დაურჯებს ხელებს შვილს და დაუბუჭებს თვალს. გეოლოგი მიღის და წამოაყენებს მხოტეხულს).

აქ და. (ფულის სიღრმედად მომდინარე ამაშეგვენიერი ხმი) შვილებო, შვილებო, ამას რას ჩადიხართ, ამას რას მომასწარიო... (დედა უღონოდ აღებს პირს, ამჭერად უკვე დარბაზში ისმის მისივე შავნიფთვონზე ჩაწერილი „შვილო, შვილებო, ამას რას ჩადიხართ... ამას რას მომასწარიო... (ეს ხმა მყარდება. ბოლოს შუქთან ერთად მათი ტყუას და მიწყნარდება. საფინალოდ, ფარდს ჩასკიდებს ხელს შალეთა, წამოიგდებს მხარზე და სტენეს-სტენით ძალისძალობით ხურავს).

(დასასრული)

ქრონიკა



დ. ნაზარიშვილი



ქეთევან გაგოშიძე

● **მედიცინა** **განმარტება** და **დალი ნაზარიშვილი** 1912 წელს წარინებით დაამთავრეს თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია: პირველმა — ქანდაკების ფაკულტეტი, მეორემ — არქიტექტურისა. სწავლის წლებში მოწინავე სტუდენტებად ითვლებოდნენ და მათი წარმატება ხშირად სხვადასხვა ჯილდოებითაც

აღინიშნებოდა ზოლმე. სსრკ კულტურის სამინისტროს მიერ გასულ წელს პირველად შემოდებული კონკურსში „სწავლასა და შემოქმედებაში მიღწეული წარმატებისათვის“, რომელშიც უველა უმაღლესი სახელოვნო სასწავლებელი იღებს მონაწილეობას, ამ ახალგაზრდების შემოქმედებას მაღალი შეფასება ხვდა: ქ. გაგო-

შაძის სადღელომ სკულპტურულმა ნამუშევარმა — „ბალერინამ“ ოქროს მედალი დაიმსახურა, ხოლო დ. ნაზარიშვილის სადღელომ პროექტმა „წყალტუბოს ბალნეოლოგიური ზონის და ახალი სააბაზანოს კომპლექსი“ — ვერცხლის მედალი. თონისშენი სააბაზანო ჯილდოდან ორი ქართველ ახალგაზრდებს ხვდათ.

დ. ნაზარიშვილი

წყალტუბოს ბალნეოლოგიური ზონისა და ახალი სააბაზანოს პროექტი

ქ. გაგოშიძე

ბალერინა





კამერებზე მოხტუნავე აკრობატები თენგიზ სამხარაძის ხელმძღვანელობით

● **საქართველოში** საციკრო ხელოვნების ელემენტები ჯერ კიდევ შორეულ წარსულში ჩანს. ისტორიული მასალები და ფაქტები მეტყველებენ თამარ მეფისა და შოთა რუსთაველის ეპოქის ხალხურ სანახაობებზე: ძველ ქართულ ლიტერატურაში საინტერესოა აღწერილი ჩვენი წინაპრების მიერ შექმნილი სხვადასხვა საორტული თამაშობანი, რომლებიც უკვე დღესაც წაუღრმე ქართველი მეფეებისა და დიდებულების თანდასწრებით იმართებოდა. განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა ცხენოსანთა ასპარეზობას, საორტულ რაინდულ თამაშობებს. ხალხის აღტაცებას იწვევდნენ „მუშაითები“, რომელთა ოსტატობაც გადადიოდა თაობიდან თაობამდე...

რევოლუციამდელი რუსეთის ძველ ბალეტურ ცირკებში მრავალი ქართველი ოსტატი მოღვაწეობდა, მათ შორის ი. გოლიაძე — მავთულზე მოთამაშე ეკვილიბრისტი, მწვრთნელი კლოუნი ა. ცხომელიძე, დები გამახაზრდიები — მოჭირითები, პროფესიული მოკლადე-აბლეტები ნატროშვილი, მანაბელი და სხვები.

საბჭოთა საციკრო ხელოვნების

წარმატებით განვითარებისათვის საჭირო იყო ეროვნული საციკრო კოლექტივების შექმნა.

საქართველოს კომუნისტურმა პარტიამ და მთავრობამ განვითარების უკველა პირობა შეუქმნეს ქართულ ეროვნულ ცირკს. იგი დაარსდა 1957 წელს. კადრების შერჩევისა და მისი ორგანიზაციის საკითხი დავისრა თბილისის ცირკის დირექტორს გ. ვენაძეს, ცირკის მთავარ რეჟისორს ი. ყანელის და „სოიუზცირკს“ სპეციალისტს ვ. მირიანოვს.

დასის შექმნისათვის აუცილებელი იყო ცირკის იმ ქართველი ოსტატების მოწვევა, რომლებიც სხვადასხვა არენაზე მუშაობდნენ. ესენი იყვნენ: ა. ცხომელიძე, ნ. გოლიაძე, ა. აღდგომელაშვილი, ნ. დადუშელიანი, მ. ლალიაშვილი და ნ. მაკაბერიძე. თბილისის საორტული ორგანიზაციებიდან მოიწვიეს: სპორტის ოსტატი ა. მკედელიშვილი, ვ. ნატროშვილი, შ. ძამაშვილი, რ. სიმონიანი და სხვები. ისტადიდან — მრავალგზის ჩემპიონი აკრობატკანო გ. ვარსკვანიშვილი და მისი მოწაფე ნ. ბერიძე, მოცეკვავეები გ. ბიბილიური, ნ. არეშიძე, ი. ჩომახიძე და სხვები.

ამ კოლექტივის შემოქმედებითი მუშაობის, მისი ეროვნული რეპერტუარის მომზადებასა და დადგამაში დიდი ღვაწლი მიუძღვია მხატვარ ლ. გუდიაშვილს (კოსტიუმების ესკიზების ავტორს) და თეატრის ისტორიკოსს, პროფ. დ. ჯანელიძეს, რომელმაც „მუშაითების“ ხელოვნებაზე ლექციები წაუკითხა.

მუშაობაში ჩაერთვნენ ქართული ტექვის გამოჩენილი ოსტატი ჯ. ზაგრატიონი, კინორეჟისორი ნ. სანიშვილი, რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე, კომპოზიტორი რ. თევდორაძე და ცირკის ორკესტრის დირიჟორი რ. კონიავე.

1958 წლის 19 თებერვლის პრემიერა სახალხო სანახაობად გადაიქცა.

1958 წელს მოსკოვში, საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დეპარტე ქართული ცირკის კოლექტივიც მონაწილეობდა. დებიუტი ბრწყინვალედ ჩატარდა, რის შემდეგაც ქართული

ლი ცირკი აქტიურად მონაწილეობს საბჭოთა კავშირის ცირკების დიდ არენაზე. 1964 წელს ქართული ცირკი გამოვიდა საციკრო ხელოვნების ახალი ნაწარმოებების სრულიად საკავშირო დღითვალეირებაზე. სადაც დისლოში დამსახურა.

ქართული ცირკი გასტროლებს მრავალს: არა მარტო ჩვენს ქვეყანაში, არამედ საზღვარგარეთაც. მისი მრავალფეროვანი პორტაშეა დიდ ინტერესს იწვევს თავისი ცენტროვანი ტემპრამენტით, დახვეწილი ნომრებით და მომხიბლავი ქართული მემლოდებით. უკელრევე ამის გამო მას მიენიჭა საკავშირო დამსახურებული კოლექტივის წოდება.

ბოლო წლებში ცირკში მოვიდა ნიუიერი ახალგაზრდობა, რომლის უმაღლესი წილი თბილისის საციკრო და სახეხრადო ხელოვნების სახელმწიფო საწავლებელი დაამთავრა. შეიქმნა ახალი ნომრები: „კამერებზე მოხტუნავე აკრობატები“ — თ. სამხარაძის და „ქართველი მოჭირითები“ ი. ჩომახიძის ხელმწივანელობით, „სოლო ყონგლორი“ — ნ. ემიშანი, აკრობატი ექსცენტრიკოსები „სიკო და სიკო“ — ა. ჯემაღაშვილი და ა. დამუხჯი. მავთულზე მომუშავე ჯამაზები — ბიკოვსკები. ბატუტზე მოხტუნავე აკრობატები ზ. სადოვიის ხელმძღვანელობით. „სალიუზიო ნომერი“ — ნ. და ი. ჩომახიძეები.

ახალი პროგრამა შექმნა კლუნუნები ჯგუფმა ბ. კლამაშვილი და მისი კოლექტივის მონაწილეობით. ამჟამად კოლექტივს სათავეში უდგას გ. თევჯაძე, რომელმაც ენერგიულად მოჰკიდა საქმეს ხელი და მთავარი რეჟისორი ა. ვრისთავი.

თბილისის სახელმწიფო ცირკის არენაზე დიდი ზემოთ აღინიშნა კოლექტივის 25 წლის სახელოვანი იუბილე.

სანდრო თედიაშვილი
საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 8, 1983

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

ДНИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
ГРУЗИИ В РСФСР

В передовой статье речь идет о днях литературы и искусства Грузии в РСФСР (Москва, Ленинград, Владимир, Свердловск, Ставрополь), посвященных 200-летию Георгиевского тракта (стр. 3).

ПЕРВЫЙ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ
ГОРОДСКИХ И РАЙОННЫХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ
ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ ГРУЗИИ

В июне этого года Министерством культуры ГССР был проведен первый республиканский фестиваль городских и районных государственных драматических театров Грузии.

Журнал печатает рецензии на спектакли, представленные в рамках программы фестиваля, а так же решение жюри. (стр. 10).

Владимир Маяковский

ПАРИЖ. ОЧЕРКИ

В связи с 90-летием Владимира Маяковского печатается перевод очерков Маяковского о Париже, а так же выступления поэта на заседании худсовета театра Мейерхольда во время читки-обсуждения «Бани» (стр. 38).

Светлана Овчинникова

АКТИВНАЯ ЖИЗНЕННАЯ ПОЗИЦИЯ

В статье речь идет о творчестве известного грузинского драматурга А. Чкаидзе, чьи пьесы с большим успехом идут на сценах Московских театров (стр. 47).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления культуры и искусства Запада (стр. 53).

П. Марков

КНИГА ВОСПОМИНАНИЙ

Недавно вышла в свет «Книга воспоминаний» выдающегося советского театрального критика П. Маркова, в которой немалое место отведено грузинским театральным деятелям.

Журнал предлагает вниманию читателей те отрывки из этой книги, в которых речь идет о корифее русского театра А. И. Сумбаташвили-Южине (стр. 55).

Ираклий Химшиашвили

СОВРЕМЕННОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

В статье прослеживается путь изменения сценического пространства от театр Шекспира до наших дней. На примере спектаклей известных грузинских режиссеров Р. Стурца и Т. Чхидзе, автор показывает как решается этот вопрос в театрах им. Руставели и Марджанишвили (стр. 65).

Русудан Тиканадзе

ЭСКИЗ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ
ГЕОРГИЯ ШЕНГЕЛАЯ

Автор анализирует три фильма известного грузинского режиссера Г. Шенгелая — «Гиросмания», «Мелодия Верийского квартала», «Приди в



долину виноград» — и пытается выявить в них общие закономерности развития грузинского кино (стр. 73).

БЕСЕДА ВОКРУГ АЛЬБОМА КАСТЕЛЛИ

В диалоге критиков Акакия Бакрадзе и Георгия Гачечиладзе речь идет о тех вопросах, которые ставит перед исследователями грузинской истории и культуры XVII века «Альбом зарисовок и реляций о Грузии» Кристофоро де Кастелли (стр. 83).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РАДИЯ АСАЕВА

Обзорная статья посвящена творчеству молодого талантливого осетинского художника Радия Асаева, трагически погибшего несколько лет назад (стр. 97).

Роман Белоусов

КАКОЕ ЛИЦО У ВЫДУМКИ?

В статье речь идет о тех случаях, когда вымышленная литературная личность воплощается на живописном полотне или гравюре для укрепления веры в её реальном существовании (стр. 98).

Заза Схиргладзе

СКУЛЬПТОР БИДЗИНА АВАЛИШВИЛИ

Статья посвящена творчеству талантливого грузинского скульптора Б. Авалишвили. Создан-

ные мастером станкового и монументального портрета образы Важа-Пшавела, Галактиона Табидзе, Мирзы Геловани и др. являются значительными произведениями современной грузинской скульптуры (стр. 104).

Готхольд Эфраим Лессинг

ЛАОКООН

Печатается окончание перевода известного трактата Лессинга «Лаокоон или о границах живописи и поэзии» (см. «Сабчота хеловнеба» №3, 4, 6, 7, 1983). (стр. 114).

Татьяна Читаладзе

ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ИСТОРИИ ТБИЛИСИ

Статья печатается в связи с 90-летием со дня рождения видного специалиста музейного дела, исследователя истории Тбилиси Нико Бадричавили (стр. 128).

Александр Шалуташвили

КАТАСТРОФА

Печатается пьеса драматурга А. Шалуташвили «Катастрофа», которая была представлена на первом республиканском фестивале городских и районных государственных драматических театров труппой Зугдидского гос. драматического театра им. Ш. Дадiani (стр. 130).

გადეცა წარმოებას 21. 06. 83 წ.
 ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10. 08. 83 წ.
 საბეჭდო ქალაქი 5.25
 ქალაქის ფორმატი 70×1081/16
 ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
 საარტიკულო-საგამომცემლო თაბახი 19,75.
 შეკვეთა № 1594. უც 05742. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის,
 პ. შუჭეჩეკოს, ი. კვაპანტირაძის ფოტოები.



6⁹⁸/157

