



ISSN 0132-1507

სელოვნება 7-8-92





საქართველო

ქართული ენციკლოპედია
შარნალი გამომცემი
1921 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს —
თავისუფალი საქართველო

7 • 8 1992

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს
შოველთვიური შარნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 280029 თბილისი, უწინაის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

შხატრული რედაქტორი პავლე შვიციანიძე

საქართველოს შურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „საშობლო“
თბილისი, 1992

ნომერული:

შარლ დილი —
ბიზანტიის იმპერიის ისტორია (თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ) . . . 35

თეატრი

მიხეილ თუმანიშვილი —
ძან ანუის „ანტიბონე“ 2
ნოდარ გუჩუაძე —
„როდის ეძებდა დასასრული საზარელ სიზმარს“ (შექსპირის „ტი-
ტუს ანდრონიკუსი“ რუსთაველის საბ. თეატრში) 48
მიხეილ კალანდარიშვილი —
ნატურალიზმი ქართულ თეატრში 90
ნემ შეპარდი —
დაშვარბული ბავშვი (პიესა, წინასიტყვაობა ნ. გ-სი) 138

მხატვრობა

იუზე ხუციავაძე —
XVI საუკუნის ქართული კამელის მხატვრობის ისტორიიდან . 16
ილვაჯა ამაშუკელი —
მემკვიდრე ბრძანება 105
დავით ანდრიაძე —
„უტყვი ფერადრა“ შალა ღმბისტრში (ჯიბსონ ხუნდაძის მხატვრო-
ბის პოეტიკისა და სტილისტიკის ზოგიერთი საკითხი) 116

მუსიკა

შალვაზ ერქვანიძე —
ქართული მუსიკის წყობა 66
ამირან ცაშვილი —
ბალეტის ვარსკვლავი — თამარ თუმანიშვილი 81
თამარ მესხი —
ლირიკულ სიმღერათა ნაბადი (კომპოზიტორ რუსუდან ნებისკვე-
რძის შემოქმედება) 103

კინო

კობა წერეთელი —
როში უნაიდარი 130

ხალკონება

ვარეანის პირველ და მეოთხე გვერდებზე: ჯიბსონ ხუნდაძის ნამუშევრები; მესამე გვერდზე — ვოვა ხარაბაძე ტიტუსის როლი (შექსპირი „ტიტუს ანდრონიკუსი“).



ჟან ანუის „ანტიგონე“

სპექტაკლის ჩანაწიქრი

მიხეილ თუმანიშვილი

ჟან ანუის „ანტიგონე“ უნიკალურ მოვლენად დარჩა ქართული თეატრის ისტორიაში. თუნდაც იმის გამო, რომ ესოდენ მაღალ მხატვრულ ხარისხში განხორციელებული შპატრი დრამატული, ტრაგიკომედული აუკანალი ინტელექტუალური ორთაბრძოლა ქართულ სცენაზე უკვე აღარ გვიხილავს. და ამას, ცხადია, თავისი მიზეზები აქვს, ჭერ ერთი, ინტელექტუალური თეატრის იმ ხაზმა, რომელიც ჟ. ანუის დრამატურგიითაა წარმოდგენილი. სამწუხაროდ, ფეხი ვერ მოიკიდა ქართულ თეატრში, თუნდაც ბრეტისეული ესთეტიკისადმი აღტრანტივის სახით, და მეორე, — როგორც ჩანს, თვით ქართული სამხანობო სკოლისთვის ძნელი აღმოჩნდა სერგო ჯაფარიძის კრეონისა და ზინა კვერენჩხილაძის ანტიგონეს ბრწყინვალე დუეტით მიღწეული სიმადლის გადაღება. არსებითად ორი მხანობის თეატრის პრინციპზე აგებული ეს შპატრი დრამატული კონფლიქტი, რთული აზრობრივი და ემოციური სველებით გაჭერებული დაპირისპირება რეჟისორისა და მხანობლებისაგან მოითხოვდა არა მხოლოდ ოსტატობას, არამედ მთელი არსებული პოტენციალის კონცენტრაციას, ხშირად ურთიერთდაპირისპირებულ საშემსრულებლო თავიებურებათა სინთეზს და პროფესიულ უნართან ერთად პირველად ნების მაქსიმალურ მოზიდვისება და გამოვლენას.

ეს უკანასკნელი — მხანობისა და რეჟისორის პირველადი შეხება, მათი საზოგადოებრივ-ზნეობრივი პოლიტიკა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იტევდა. შ. თუმანიშვილის სპექტაკლში არსებითად დაფიქსირდა არჩევანის წინაშე მდგარი საზოგადოების დრამა, შ. თუმანიშვილმა, პირველად ქართულ თეატრში, არა მხოლოდ გააცხადა ეგზისტენციალური დრამის დერძული ხაზითი — არჩევანის პრობლემა, არამედ საოცარი ძალით გადმოსცა თვით ამ სიტუაციის აგონიური მდგომარეობის სიმძაფრე, ეგზისტენციის განცდა. იმ ისტორიულ ვითარებაში თუმანიშვილისეული დაღმა, გამოწვევა იყო საზოგადოების ფუნდამენტურ ზნეობრივ-ეთიკურ ხაზისეული სერიოზული ფიქრისკენ. ამასთან დრო და რეალობა, ნებისით თუ უნებლიედ, აყენებდა აღმნიშვნელს იმგვარ მოვლენათა პირისპირ, როდესაც თითოეულს პირველად და მთელს საზოგადოებას ერთად სახედისწერო არჩევანის გაკეთება უხდებოდა: შეგუება თუ ბრძოლა? სიცოცხლე, ხანძრო ნაციონალური რეალობაში ნიველირების ხარჯზე, თუ სიკვდილი? რას უნახებთ საზოგადოებას, რომელიც ჩვეულებრივი კეთილდღეობის ჩარჩოებში მოჩინდებდა მოითხოვს: კი თუ არა?

პიესახა და სპექტაკლში ანტიგონე ამბობს პარს-ს, ირჩევს სიკვდილს. კრეონი კი რჩება ვინაიდან მან თავიდანვე თანხმობა განუცხადა ამ საზოგადოებასა და მის კანონებს, კრეონი რჩება საყვარელი აღმნიშვნელის ცხედრებით, ნაციონალური ჩაფრებითა და შეშარავი სიცარიელით გარშემორტყმული.

რა გზა აირჩია ჩვენმა საზოგადოებამ?

„ანტიგონეს“ რეჟისორული ჩანაწიქრი 1967-68 წლებშია ჩამოყალიბებული შ. თუმანიშვილის მიერ. მაგრამ იმ ვარიანტში, რომელსაც ამჟამად ვთავაზობ ჭეიშვილს, შეტანილია სხვადასხვა წლებში რეჟისორის მიერ ეტიუდების სახით ჩაწერილი დაკორექციები, ეს პატარა ჩანაწიქრი და რეჟისორის ნახატები, ვუტყობთ, უფრო სრულად გადმოგვიცემს სპექტაკლის სულისკვეთებასაც, იმ ისტორიულ ვითარებასაც, როდესაც იგი იქმნებოდა და, რაც მთავარია, კიდევ ერთხელ გვაცნობს მიხეილ თუმანიშვილის უაღრესად მდიდარ პირველებს.

ყველა ქვეტექსტი ყესით, ქცევით
უნდა წარმოჩინდეს.

პირველი აქტი

ემოციური ნაწილი

1. სვეტები. გარკვეული წესით (ნა-
ხევარწრიულად) განლაგებული სკამები.
გამნათებელი აპარატურა ისე განთავ-
სებული, როგორც კინოს გადასაღებ
მოედანზე, აქ, ამ „მოედნის“ შუაგულში
რალაც უნდა მოხდეს.

სიბნელეა.
გაისმის მანქანის მუხრუჭების საშინე-
ლი ღრჭიალი (ავტოკატასტროფა მოხ-
და) და ვერდის რექვიემი (საყვირთა
ბღავილი). სიბნელიდან მოჩანს ოღრო-
ჩოღრო გზებზე საშინელი სისწრაფით
მიმავალი ორი მანქანის ანთებული
ფარების ციმციმი. მანქანები მიქრიაან
და მოსახვევში ცდილობენ ერთმანეთს
გაუსწრონ — ეს ჩვენი საზოგადოება
სიცრუის, სიყალბის, ფარისევლური
ლოზუნგების გზით უფსკრულისკენ
მიექანება.

სიბნელეში გამოდიან მსახიობები და
თავ-თავიანთ ადგილებს იკავებენ. სცენა
ნათდება.

2. პროლოგი — მსახიობი თითქმის
აუღელვებლად გვაცნობს ტრაგედი-
ის პერსონაჟებს: ისინი აქვე, სხვადასხვა
კუთხეში, დამნაშავეებივით მიყუჟუნან,
თანდათან, მოქმედების დაწყებასთან
ერთად გაუჩინარდებიან, ყველა თავის
საქმეს მიაშურებს.

3. სიტუაცია I. მთავრობის საწინააღ-
მდეგო აჯანყების დროს ანტიგონეს ორ-
ივე ძმა, ოდიპოსის ვაჟები, დაიღუპნენ.
მთავრობამ (კრონოსმა) ერთი მათგანი დი-
დის პატივით დაკრძალა. ისე, როგორც
ნამდვილ გმირს შეეფერება, მეორე კი —
სხვებისთვის ჭკუის სასწავლებლად,
ბრძოლის ველზე აფთართა და ორბთა
საძიძვნად დატოვა — აი, ასე მოუვა
ყველას, ვინც კანონიერი ხელისუფლე-
ბის დამხობას განიზრახავს!

4. კუშინ ღებმა (ანტიგონემ და ისმე-

ნემ) მოილაპარაკეს, რომ ჩუმად მივიდო-
დნენ ძმის ცხედართან და დამარხავდ-
ნენ მას. მაგრამ ისმენემ, ჩვეულებისა-
მებრ, ღროზე ვერ შეძლო გავიძება.
ანტიგონე მარტო წავიდა.

5. სისხამ დილით გათოშილი, სრუ-
ლიად გატანჯული ანტიგონე მინდვი-
დან ბრუნდება, სადაც მან ძმის ცხედარს
სათამაშო ნიჩბით მიწა მიაყარა. ჰგო-
ნია, ვერაინ ვერაფერი შეამჩნია.

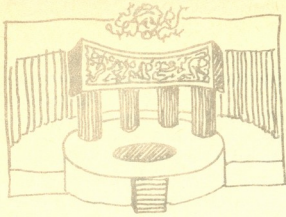
ჩუმად გაიხდის გაჭუჭყიანებულ სან-
დლებს. ცდილობს შეუმჩნეველად შეიპა-
როს საძინებელ ოთახში, მაგრამ ძიძ-
ჩააველებს.

6. ძიძა ყველაფერს ხედება, მაგრამ
სხვების დასანახავად. ისე, ყოველი შემ-
თხვევისთვის საყვედურობს ანტიგონეს.
გაგა, შემოუტანს ხალათს, თბილ რძეს
დაალევიანებს, ცხელი წყლით დაბანს ფე-
ხებს, სანდლებს სადღაც მიმაღავს, გა-
მოუტანს ახლებს. ცდილობს დამალოს
თავისი ურჩი გამზრდელის ღამის „მოგ-
ზაურობის“ კვალი.

7. ოთახში ისმენე შემოდის — ახლად
გაღვიძებული, თბილი, ღამაზი ცდილ-
ობს დაარწმუნოს ანტიგონე, რათა მან
ხელი აიღოს თავის ჩანაფიქრზე. არ
შეეწინააღმდეგოს ბიძამისს, ყველაფერი
ისე გააკეთოს, როგორც ის ურჩევს.
კრონოსმა იცის, რა არის მათთვის უკე-
თესი, როგორ სჯობს მოქცევა.

ანტიგონე უხეზად მიუგებს, რომ ის-
მენეს გარეშეც ყველაფერი უკვე მოგვა-
რებულა, გაკეთებულია. აქ კვანძი იკე-
რება.

კამათში აღელვებული ანტიგონე ის-
მენეს მძივს (გაკეთება არ დავიწყნია!)
სწვდება და ჩამოგლიჯავს. ძვირფასი
მძივები ოთახში მიმოიფანტება. ისმენე
განცვიფრებული დგას: ეს ხომ ძალიან
ძვირფასი მძივია! ჩაიკუზება და იწყებს
აკრფვას. ანტიგონესთან კამათი მისთვის
მეორეხარისხოვანი ხდება. ისმენე ით-
ვლის მძივებს და უკანასკნელს ვერ პო-
ულობს. საშინლად აღელდება ანტიგო-
ნე სადღაც სკამის ქვეშ შეგორებულ
მძივს დაინახავს, აიღებს და თითქოს
წერტილს სვამსო ამ უაზრო კამათში.



მან არ გაზარდა ასეთი! ძიძა საკუთარ თავს წყველის.

9. გამოთხოვება!

ისმენე გონს მოეგება და მიუხედავად აღრიანი საათისა, ჰემონს დაედევნება. ასე ხომ არ შეიძლება, რაღაც უნდა იღონოს. იქნებ ჰემონმა, ანტიგონეს შესანიშნავმა საქმრომ, შეძლოს გადაარწმუნოს ანტიგონე, თავი დაანებებინოს ამ სისულელეს. ვის სჭირდება ეს მსხვერპლი?!

10. ჰემონის დატირება!

საყვარელი ადამიანის დატირება! ანტიგონე ეფერება მას, ცხოვრებაში პირველად კონცნის, ემშვიდობება. ცრემლით ევსება დიდრონი თვალები, თავს ძლივს იკავებს. ჰემონი დაბნეულია, ვერაფერო გაუგია, რა ხდება? ცდილობს დააწყნაროს თავისი სატრფო. ეს საშინელი სცენაა. ბედნიერთა ტანჯვა, უბედურება (ტრისტანისა და იზოლდას, ვისი და რამინის გოდება), ეს ტრაგიკული განშორებაა. ანტიგონე ემშვიდობება ჰემონს, რათა თავისუფალი იყოს თავის მოქმედებებში. ეს უდიდესი მსხვერპლია.

კარს უკან ისმენე დგას (იგი 22-23 წლისა იქნება), ელოდება ჰემონისა და ანტიგონეს შეხვედრის შედეგს, მაგრამ, უცებ მიხვდება, რომ მისი ჩანაფიქრიდან არაფერი გამოვიდა. ჰემონი წაეა, წაეა იმ იმედით, რომ მამამისი დაეხმარება ვითარების ფარკვევაში, ყველაფერს მოაგვარებს ისე, როგორც საჭიროა.

11. ისმენე შემორბის ოთახში. კიდევ ერთხელ ცდილობს დაარწმუნოს ანტიგონე მოიქცეს ისე, როგორც ბიძამისს სურს. ისმენეს არ უნდა მთავრობასთან ურთიერთობა გაიფუჭოს. ანტიგონე მტკიცედ გამოუცხადებს, რომ აკრძალვის მიუხედავად, ისინი ელოდებულნა არიან ძმის ცხედარი მისას მიაბარონ. ეს მათი წმინდა ვალია. და ანტიგონე კვლავ ძმის ცხედრისკენ გაეშურება. ჩიხი. გამოუვალი მდგომარეობა. გმირთა ბედ-იღბალი სათუთა. სამყარო თითქოს შეყოვნდა. პაუზა ჩამოწვა. მუსიკა. ბეთჰოვენის „ბაგატელი“.

12. განგაში.

მთელს თეატრში ატყდება ზარების რეკავა. გაბმულად კვივის სირენა, აციმციმლე

აწველის მას ისმენეს. თან ოთახიდან აგღებს.

8. ანტიგონეს შეამცოვნებს, უცებ კანკალი აიტანს, — ესე იცის ხოლმე, როდესაც ნერვები დაძაბულობას ვერ უძლებს, მთელი სხეულით იწყებს ცახცახს. ძიძას დიდი, ღუნღულა შალი შეამოაქვს და შიგ გაახვევს თავის პატარა აღზრდილს. ასე გადახვეული სხედან ისინი ნახევრად ჩაბნელებულ ოთახში. (სარკმელში ინათა, სადღაც შორს, შემადღებაზე ძველი ტაძრის კედლებს მზის სხივი შეეხო) და...

ანტიგონე ეთხოვება ძიძას.

ახლა იგი ძალიან დასუსტებულია, ავადმყოფი, უმწეო. ემუდარება ძიძას, რომ სიკვდილის შემდეგ კარგად მოუაროს ანტიგონეს უსაყვარლეს ძალღს (გიშერა). უნდა გააკვებინოს ძიძას, რომ ეს გამოთხოვებაა, დასასრულია. თუმცა კი თვითონ მაინცდამაინც კარგად ვერც წარმოუდგენია რა არის ეს ძიძა ეფერება, თვალებში კონცნის, როგორც ოდესღაც, ბავშვობაში. თავს იკატუნებს. თითქოს ვერაფერს ხვდება. ძიძამ ღონიერი, შრომას ნაჩვევი ხელები მაგრად შემოხვია თავის ბავშვს და შხადაა დაიცვას, არავის დაუთმოს. ისე ძლიერად იკრავს გულში ამ პატარა, დაუძღვრებულ სხეულს, თითქოს უნდა შეერწყას მას, ერთ სხეულად იქცეს მასთან და მაშინ, გინდაც აწამონ, გინდაც მოკლან — არავის დაუთმობს თავის ერთადერთ, ყველაზე ძვირფას არსებას. ყველაფერში ხომ თვითონ არის დამნაშავე, განამისი აღზრდილი არ არის ანტიგონე!

ბიან მილიციის მანქანის ნათურები. გაუთავებლად რეკავენ ტელეფონები. ატყდება სირბილი, ყველა სადაც გარბის. აჯახუნებენ კარებს უამრავ კარს. ოჯახური საქმე უცებ პოლიტიკურ საქმედ გადაიქცევა. ბრძოლაში სამთავრობო ორგანოები ჩაერთვებიან შეშინებულ ჩაფარს კრეონთან მოაქვს ამბავი იმის შესახებ, რომ მეამბოხის ცხედარს მიწას აყრიდა ვიღაც გოგონა, რომელიც მან, მადლობა ღმერთს, დაიჭირა და აქ მოათრია. ანტიგონე! ოჰ, ეს წყვეული მოდგმა ოიდიპოსის! კრეონი ცდილობს სწრაფად გაიაზროს მომხდარი, გამოსავალი იპოვოს და რაც შეიძლება სწრაფად მიჩქმალოს ეს ამბავი, რათა ოპოზიციამდე, თებემდე არ მიაღწიოს. კრეონი ნერვიულობს. მტრებმა ეს პარტიამოიგეს. კრეონის გვერდით მისი პაუი დგას. უცებ იღეა გაუელვებს თავში: ეს პატარა ბიჭუნა ხომ არ გაულო მსხვერპლად? ვითომდა მან დაარღვია საგანგებო მდგომარეობის, სამხედრო რეჟიმის განკარგულება?! ეს მომგებიანი სვლა იქნებოდა. იქნებ მართლაც ღირს ამ ახე წასვლა?! „ბიჭუნა, თანახმა ხარ ჩემი გულისთვის მოკვდე?“ ბიჭი ფართოდ გახილილი თვალებით ჩუმაღ უყურებს. პიესის მიხედვით პაუს სიტყვები არა აქვს. ის მხოლოდ უყურებს კრეონს და ჩუმაღ, უხმოდ დაყვება მის ნებას. ეს კრეონის სინდისია. რატომ უნდა მოკვდეს ჩემი გულისათვის ეს ბიჭუნა? ან იქნებ იღეის გულისათვის? რომელი იღეის? სულერთია! ყველაფერი სულერთია. მთავარია დროზე მიიჩქმალოს ეს იდიოტური ამბავი, რომ როგორმე თებემდე, პარლამენტამდე არ მიაღწიოს (თითქოს განგებ. ჯიბრზე სწორედ დღეს არის მოწვეული პარლამენტის სხდომა. სადაც კრეონმა თავის მოხსენებაში საზოგადოებრივი მშენებლობის წარმატებებზე უნდა ისაუბროს), თორემ ამას აჯანყებაც შეიძლება მოჰყვეს.

ჩაფარი შიშისგან კანკალებს. თავის ტყავს უფროთხილდება, ფიქრობს, — როგორ გადარჩეს? პიესის მიხედვით მოქმედება გრძელდება, ჩვენს სპექტაკლში კი აქ იქნება პირველი მოქმედების დასასრული. (როდესაც სპექტაკლს ვთამა-

შობდით, პირველი აქტის ბოლოს არაპირდაპირად ხოლეს ყრფილა ტაში).

მეორე აქტი

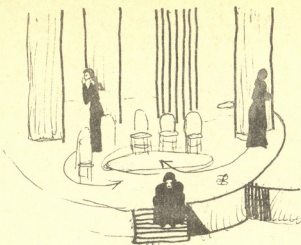
13. ქორო — მხაზიობი. ის მსჯელობს ტრაგედიის უპირატესობაზე დრამასთან შედარებით. იმის თაობაზე, რომ XX საუკუნე ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული ეპოქაა, რომელიც ისევე, როგორც ტრაგედიის გმირი, გამოუვალ მდგომარეობაშია.

14. ჩაფრებმა დაიჭირეს ანტიგონე, ბორკილები დაადეს და ჯაჭვით შემოათრიეს სასახლეში. ჩაფრებს სრულებით არ აინტერესებთ რისი გულისთვის ჩაიღინა მან დანაშაული. მათთვის მთავარია ამ სიტუაციიდან თვითონ გამომდინდნ „სუფთად“. ჩაფრები საზოგადოების გარეშე არიან, მათ არანაირი იღეა არ გააჩნიათ. ისინი ყოველთვის ემზრობიან მათ, ვინც კარგად უხდის. რა მნიშვნელობა აქვს ფაშიზმი იქნება ეს, კომუნისმი, თუ რაღაც სხვა. ისინი ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი ადამიანები არიან, თუკი საჭირო გახდება. მზად არიან გამოვიდნენ დემონსტრაციებზე ვაშას ძახილითა და ნაირ-ნაირი ლოზუნგებით! მთავარია, ეს მათთვის სარფიანი იყოს. მეტი მოვება ნახონ, რაც შეიძლება მეტი მიიღონ, იქნება ეს თანამდებობა, მომგებიანი ადგილი, დახურული მაღაზია თუ სხვა.

აი ახლაც. თავხედურად დამსხდარან სახელმწიფო სკამებზე, უჭირავთ ჯაჭვით დაბმული ანტიგონე და ჯერ კიდევ ცოცხალი გოგონას თანდასწრებით მის ქელებზე საუბრობენ. ეს არის ზემოეობის უდიდესი დღესასწაული!

* * *

არეული, შფოთიანი დღეები. ვიღაცამ თქვა: საქართველოში მე თვითონ უნდა ჩავიღეო და უცებ ყველაფერი დატრიალდა. დამზრიალდა, აგუგუნდა. აწრიალდნენ აქამდე ტკბილ კაბინეტურ ძილს მიცემული წგანყოფილების წგამგებები, მინისტრის მოადგილეები და კიდევ ვიღაც საეჭვო ხალხი (გახტროლებს რომ დაჰყვებიან ვიღაც ტიპები, აი მათი მსგავსი). ყველა დაშინებულია და გაბო-



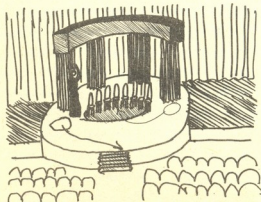
როტებული, გაუთავებელ „რჩევებს და მითითებებს“ იძლევიან. მათი რჩევები კი ერთგვარ ბალანსს ქმნის იმ მავთულზე, რომელიც ერთი ბოლოთი ადგილობრივ მატრიოტიზმზეა დაბრუნებული, მეორით — კი „ცენტრზე“.

— ბატონო მიხეილ, თქვენ ზომ გესმით, კონცერტის დასაწყისში განსაკუთრებით უნდა მივეხალხოთ პატივცემულ სტუმარს!

— რატომ?

— ზომ გესმით!

მლიქვნელობის ბორბალი დატრიალდა. კი მაგრამ, მე რა შუაში ვარ აქ! რა საზიზღრები არან ეს ჩაფრები. თუ გუშინ მავანი და მავანი არაფერს წარმოადგენდა, დღეს იგი რატომღაც მნიშვნელოვანი ფიგურაა. მის აზრს ანგარიშს უწევენ, მისი აზრი აინტერესებთ, დღეს ის ავტორიტეტია. ხელისუფლების წარმომადგენელი. ჩვენ კი, მათხოვრებივით ვუღიმიით ამ ნაპირლებს იმის გამო, რომ მათ რაღაცაში ხელი არ შეგვიშალონ. ცხოვრება არ გაგვიმწარონ.



ამ დღეებში იხევ გამოძიებებს, დაძაბულებს: ქუთაისში სიცილის დღესასწაული „ქუთაისობა“ უნდა ჩაატაროთო. ცოტა მაინც გაიცინოს ხალხმა! კი მაგრამ, რა ეცინებათ?! განა ასე მოგვარებული აქვთ ყველაფერი? ეს ტიპი ჩაფრებისა ერთ ყაიდაზე, ერთნაირ ნაცრისფერ კოსტუმებში გამოწყობილი ხალიჩადაგებულ იატაკებზე დაბიჯებს, სხდომებს მდიდრულად მოწყობილ კაბინეტებში ატარებს. „საქმიანი“. გაბღენილი ხახით ჯდება მანქანაში და მუდამეამ ხაღაც მიიჩქარის. საზოგადოებრივი საქმეები მათთვის ცარიელი ხანის ბუშტია. იღუა გაქრა, დარჩა მხოლოდ ბუტაფორული სიტყვები, რომლებიც ყოველ ხაღვრზე, ქუნასა თუ კუთხე — კუნჭულზეა მიწერილი. ის, ვინც თავის დროზე ეწირებოდა ამ იდეებს — შეცდა. იმ ხალხის მაგივრად ახლები მოვიდნენ, რომელთაც ამ იდეებთან არაფერი საერთო არა აქვთ. ჩემი სიდედრი გვიყვებოდა: „მაგათ ყველაფერი გააფუჭეს. სულ იმას გაიძახოდნენ თანაწრობა, ერთობა, თავისუფლება იქნებაო. მაძაჩემს წიხქვილი ჩამოართვეს უთხრეს — ხალხს უნდა გადაეცეთო. მერე რაიკომის მდივანმა ეს წიხქვილი მიისაკუთრა და მეზობლებს სიძინდის დაფქვაში ფულს ათმეკვდაო“. არა, მე არ ჩავატარებ სიცილის დღესასწაულს ქუთაისში, იმიტომ, რომ, ჯერ ერთი ეს ჩემი საქმე არ არის, და მეორეც — სრულებით არ შეცინება!

15. მანქანა ამუშავდა! უნდა გავაჩეროთ!

კრეონი შემორბას. მოკლედ, საქმიანად ეკითხება ჩაფრებს საქმის ვითარებას ფიქრობს, როგორ იმოქმედოს შემქმნილ სიტუაციაში, რომ როგორმე პოლიტიკური მანქანა არ ამოქმედდეს. სასტიკად უბრძანებს ჩაფრებს, მომხდარის შესახებ სიტყვაც არ წამოსცდეთ არსად. ოპოზიციაშიც სწორედ ახლა წამოყდ თავი და შეტყვისათვის ემზადება. კრეონს არ სცალია, დღეს პარლამენტის სხდომაა. მოხსენებისათვის უნდა მოემზადოს.



16. კრეონი ცდილობს, რაც შეიძლება სწრაფად მოამთავროს ეს საქმე უხსნის ანტიგონეს, როგორ უნდა მოიქცეს ამ ვითარებაში. კრეონს სურს ყველაფერი ისე წარმოაჩინოს, თითქოს რაღაც გაუგებრობას ჰქონდა ადგილი. თითქოს ანტიგონე სრულიად შემთხვევით მოხვდა აკრძალულ ადგილას. „გამაგებინე ერთი, რა გინდოდა იქ, სხვა ადგილი ვერ ნახე სასაირონოდ?“ რაღაც სისულელე ჩაიდინა ამ გოგომ, ახლა კი კრეონმა იტყვის თავი, ეძებოს გამოსავალი. — ახლავე წახედე და იტყვი, რომ ეს ყველაფერი ბავშვობაა, თაბაში, რომ შენ არ გინდოდა კანონის დარღვევა. — მაგრამ ანტიგონე ჯიუტი ბავშვით მოიკრებს ძალას, შიშის გრძნობას დასძლევს — იტყვის „არა“-ს. მუსიკა: ბეთჰოვენის „ბაგატელები“.

7. ორთაბრძოლის დასაწყისი.

კრეონი გაბრაზდა ძმისწულს დაკითხვას მოუწყობს. ვერ გაუგია, როგორ გაბედა ამ ერთი ციდა გოგომ, მის ძიერ გაცემული განკარგულების დარღვევა?!

ანტიგონე ატირდება — ეს ხომ ჩემი ძმაა! — კი მაგრამ, მე ხომ აკრძალე! ანტიგონე სდუმს. არ სურს და აღარც შესწევს ძალა შეეპასუხოს კრეონს. მთავარი ხომ უკვე გაკეთებულია — კანონი დარღვეულია! მაგრამ, მეორეს მხრივ, ასეთი განა რა ჩაიდინა? დას უნდა დაიტყოს და დაკრძალოს თავისი საკუთარი ძმა. მას კი ამის გაკეთებას უკრძალავენ! რატომ? ეს რომ საქართველოში მომხდარიყო, ხომ არ აკრძალავდნენ?

თუმცა 1936-37 წლებში კრძალავდნენ! აი, ამაშია პრობლემის მთელი სიართული! კრძალავდნენ!

18. კრეონი აღელვებულია ხელში სათამაშო ნიჩაბი უჭირავს. ნიჩაბი ჩაფრება ანტიგონეს წაართვეს, როდესაც ის პოლინიკეს ცხედარს მიწას აყრიდა. რა სისულელეა! რაზე ვხარჯავ დროს! ყველაფერი ეს მისი (კრეონის) მტრების ნახელებაა. თუ გვონია, რახან ოიდიპოსის ქალიშვილი ხარ, შენ არ გეხება კანონები. არა, არ გვონია კრეონი ძალიან არის აღელვებული. ანტიგონეს!

ცივა, ოფიციალური ტონით ელაპარაკება. ესაა ბიძის შეხვედრა თავის სულელს. გაუზრდელ ძმისწულთან. ერთი კარგად მიბეკვოს უნდა კაცმა და ცხვირით კუთხეში დააყენოს — მაშინ ისწავლის ჭკუას. ეს ძიძა კი საერთოდ უნდა გააგდო, დაიჭირო, ან გადაასახლო. მოამრავლეს აქ უკმაყოფილოთა მთელი ჯარი! კრეონი ცდილობს დაარწმუნოს ანტიგონე, რომ მისი წამოწყება სისულელეა და შეტი არაფერი. დასცინის მას. ანტიგონე მტაცებელი ცხოველივით იღრინება.

19. ოჯახური უსიამოვნება.

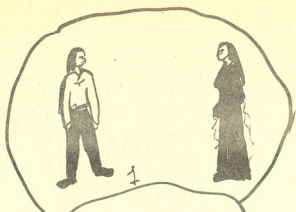
კრეონი განრისხდება გაახსენდება ოიდიპოსი, მისი ხასიათი და თავისი დიდებული ნათესავისადმი ძველი სიტუაციის გრძნობას ვეღარ მალავს. ოიდიპოსის მოღვმას ხომ არ შეუძლია ნორმალური ადამიანებევით იცხოვროს. ეს მისი შთამომავლები აუცილებლად უნდა ებრძოლონ განგებას, სიკვდილს. უნდა მოკლან მამა, შეუღლდნენ საკუთარ დედასთან, თავისი სიმართლითა და სამართლიანობით ქვეყანა ჭკუიდან უნდა გადაიყვანონ... ჯანდაბამდე გზა ჰქონია ყველას! ჩვენ კი, ჩვენ რას მივწყვდებით იმ დიდ ადამიანებს, ჩვენ უბრალო ხალხი ვართ, სად გვეცალა თვალების დასათხრელად. ჩვენ უნდა ვიმუშაოთ და ვმართოთ. ვილაცამ ხომ უნდა ვმართოთ თქვენ? მე რომ არა, ერთმანეთს გადაჭამდით. კრეონი სულელი კი არ არის, ხელისუფლებაზე უარ თქვას. ამ ადგილის გარეშე ის არარაობაა აი, ამიტომაც ასე გამალებული ცდილობს აუხსნას ანტიგონეს, რომ პოლიტიკაში ორჯერ ორი ყოველთვის არ უდრის ოთხს. ეს ძალიან დიდი ოჯახური უსიამოვნებაა. ანტიგონე თვალეში მისჩერება კრეონს და ჩუმად, ძალიან ჩუმად ტირის.

20. კრეონი მიუახლოვდება ანტიგონეს, მოეხვევა, მოეფერება, გაეხუმრება კიდეც. ურჩევს სახლში წავიდეს; თვითონ მოაგვარებს ყველაფერს ისე, რომ ეს ამბავი არ გახმაურდეს კრეონი ჩათვლის, რომ ამით საუბარი დამთავრებულია.

აქ ორთაბრძოლის პირველი ეტაპის ფინალია, მაგრამ...

ანტიგონე კარს მიუახლოვდება, მაგრამ არა იმ კარს.

- ანტიგონე, სად მიდიხარ?
- იცით, სადაც (ე. ი. ძმასთან).

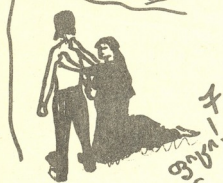


როგორი ყალბია ეს ყველაფერი! ირ-
ჩევენ პრეზიდენტს. ხელის აწევით კენჭს
უყრიან — ვინ მომხრეა, ვინ — წინა-
აღმდეგი, თავი ვინ შეიკავა; ხოლო რო-
ცა ერთხმად არჩეულები პრეზიდენტში
ავლენ, ტიპოგრაფიული წესით წინას-
წარ დაბეჭდილ ბლანკებზე იწვებენ სა-
კუთარი გვარების ძებნას — ვინ სად უნ-
და დაჯდეს. რატომ არ შეიძლება პრე-
ზიდენტის არჩევა ყოველგვარი წინას-
წარ შემზადებული ქაღალდების გარე-
შე? დაახსენებთ ჯერ ერთი, მერე მეო-
რე. თუმცა, რა მნიშვნელობა აქვს ამას.
პრეზიდენტი ხომ მაინც არაფერს
წვევტს. ყველაფერი წინასწარაა გადაწყ-
ვეტილი. პრეზიდენტი მხოლოდ რიტუა-
ლია ამ მსაკარადისა.



უსიამოვნოა

მთელი ქვეყანა ამ ფაშისტების ხელ-
თაა. და სრულებით არავითარი მნიშ-
ვნელობა არა აქვს იმას; თუ რას უწო-
დებენ იხინი თავის თავს — კაპიტალის-
ტებს, სოციალისტებს თუ ალი-ბაბას
გამოქეაბულის ყაჩაღებს. მათი ლოზუ-
ნგები და მოწოდებები შინაარსგამოც-
ლილ ფუყვ სიტყვებად იქცნენ. საზოგა-
დო საქმეების ნიღაბს ამოფარებულნი
საკუთარ საქმეებს აკვარახჭინებენ, ცდი-
ლობენ ხელისუფლებაში მოხვდნენ, ხე-
ლში იგდონ პრეზა. ყველაფერი იყიდუ-
ბა: სასამართლო, მილიცია, სამხედრო
კომისარიატი, ჯარი, სიმართლეს ვერ
იმოვნი კაცი. მათთვის ყველაფერი ნება-
დართულია, წინანი განაგებენ ზწავლა-
გაჩათლებით, ქსოლით, ზელოვნებით,
განსაზღვრავენ ქცევის, ეთიკის ნორ-
მებს. ძნელია კრეონისათვის ამ ყაჩაღე-
ბში მეთაურის როლის თამაში. ოდი-
პოსისათვის ეს ყველაფერი გაცილე-
ბით ადვილი იყო.



ფიუ!

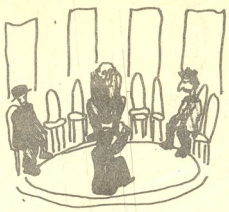


21. მეორე რაუნდი

არა, ასე არ შეიძლება! ეს გოგონა ნა-
მდვილად ჭკუიდან გადაიყვანს კრეონს.
იგი უთუოდ მტრების, ამ წყველი ოპო-
ზიციის შემოგზავნილი იქნება. მორჩა:

ამ სისულელეებს, თორემ ახლავე გიჩვენებ, როგორ უნდა დაკითხვა საგანგებო კომიტეტში. მე შენ გიჩვენებ, როგორ უნდა გაჩუმება!

მაგრამ ანტიგონე არ ნებდება, ეკამათება, ეწინააღმდეგება მაშინ კრეონი ძალას მიმართავს — მაგრად ჩააგლებს ხელს და წაუჭერს. ოპი ანტიგონე უცეპ გაწითლდება, მერე ფერს დაკარგავს. თვალბში გამოძწვევად შეხედავს კრეონის და ჩუმად, თითქოს თავის თავს ეჯინებაო, ეტყვის — აღარ მტკივია ანტიგონე ცდილობს საკუთარ თავში შიშის და ტკივილის შეგრძნება დასძლიოს.



22. გამოცხადება კრეონისა.

რა უყოს ამ გოგოს? კარგი, ახლავე აგიხსნი ყველაფერს, თუ შენ შეძლებ გაერკვიო ამ პოლიტიკურ თამაშში. პაუზა კიდევ პაუზა. და აი, კრეონი გულახდილად ესაუბრება ანტიგონეს. ან იქნებ მხოლოდ და მხოლოდ იმისთვის მსჯელობს, რომ საკუთარი თავი დაარწმუნოს: სწორად ვიქცევით. არადა, როგორ გინდა აუხსნა, რომ მისი ძმა პოლინიკე — ეს მხოლოდ და მხოლოდ პოლიტიკაა! რომ შესაძლოა თავად კრეონი სხვანაირადაც კი ფიქრობდეს, მაგრამ იძულებულია ასე მოიქცეს. ეს ზომ ბრძოლაა მის მოწინააღმდეგეებთან, ეს...

23. ბრძოლა

ანტიგონე იღრინება, შემდეგ იწყებს კამათს, როგორც ნამდვილი ზრდასრული, მოწინააღმდეგე ადამიანი. აი, სად ალაპარაკდა თეოდოსისის სისხლი! ეს პირველი კონტრშეტევაა ანტიგონესი.

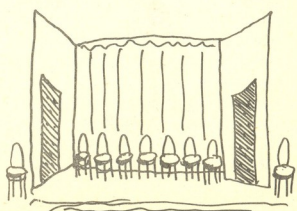
სქემა:

კრეონი — ჩემთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, რა აზრის არის ჩვენი საზოგადოების შესახებ სამტრედიელი დელეგატი. მე უნდა ვიმუშაო, რომ როგორმე შევინარჩუნო ეს ნგრევის პირას მისული საზოგადოება, სახელმწიფო წყობა.

ანტიგონე — რისთვის? რატომ არ შეიძლება თქვა „არა“! რატომ არ გინდა დაანგრიო, რომ მერე გააკეთო? რატომ გინდა ატყუო საკუთარი თავი, რომ

ჩვენ ცივილიზებულ საზოგადოებაში ვცხოვრობთ?!

ანტიგონე და კრეონი ამ ორთაბრძოლაში თანასწორი მოწინააღმდეგეები არიან, მათი ძალები თანაბარია: ანტიგონე უმტკიცებს, რომ იგი კრეონზე ძლიერი და ბედნიერია, რადგანაც პოლიტიკურ სიცრუესთან არაა დაკავშირებული. მას თავისუფლად შეუძლია აკეთოს ის, რასაც საჭიროდ მიიჩნევს. ოო, როგორ ოცნებობს ანტიგონე ააფეთქოს ეს ბუტაფორული კეთილდღეობა, ეს სიცრუისა და ხეპრეობის სამეფო, ეს — სულერთია ვისი — პროლეტარიატის თუ ნაციზმის, — ამაზრუნე სამეფო. და იყვიროს „არა“, „რატომ ტყუით ყველანი!“ — მერე კი რაც გინდა იყოს, თუნდაც სიკვდილის ფასად! ამ წყევულმა პოლიტიკოსებმა უღალატეს შესანიშნავ იდეას: მეგობრობას, თანასწორობას, თავისუფლებას, დემოკრატიას! თავ-თავიანთ კაბინეტებში რბილ სავარძლებში





მოკლათებულებს თავი მოაქვთ, ვითომდა ახლაც ამ იდეისთვის ცხოვრობენ. ტყუილია ეს ყველაფერი, უსინდისო ტყუილი! ოო, როგორი გასანადგურებელია სიყალბესა და ხეპრეობაზე აშენებული რჩეულთა კმაყოფილების ეს საშინელი საუფლო!!!

* * *

მადრიდის თეატრალურ ფესტივალზე გამგზავრების წინ მოსკოვში, რაღაც უზარმაზარ შენობაში გამოგვიძახეს! უამრავი, ერთი მეორეზე მიწყობილი კაბინეტი! ჩაფრების კაბინეტები! ერთ-ერთი მათგანი ორი საათის განმავლობაში გვიხსნის, როგორ უნდა მოვიქცეთ ეს პანეთში, რისი თქმა შეგვიძლია, რისი — არა, რაა ნებადართული, რა — აკრძალული. წყენისა და დამცირებისაგან გული კინაღამ გამისკდა. როგორ უნდა შეჭიროს თავი საზოგადოებაში — ეს მე ბავშუობიდან შშობლებმა საკუთარი მაგალითით მასწავლეს. ეს მათ, რომ იტყვიან, ძვალსა და რბილში ჰქონდათ გამჯდარი! ეს ვინ გამომიხტა აქ, ჭკუის დამრიკებელი! უცვბ ყვირილი მომიხდა: განუშდით თქვე ხეპრეებო! ხეპრეობა კი, თუ მიღერის პერეფრაზს გავაკეთებთ, იგივე ფაშოშია! თქვენ ნამდვილი ფაშისტები ხართ, გლეხუჭები, მდაბიოები! დამეკარგეთ აქედან! და ნუ მასწავლით, როგორ უნდა მოვიქცე! გთხოვთ!

ამ რაუნდში ანტიგონემ გაიმარჯვა. მაგრამ კრეონი კიდევ ერთხელ ცდილობს გადაარწმუნოს ანტიგონე (რამდენ დროს კარგავს ამ ჯიუტ გოგოსთან კამათში!) კრეონი პოლიტიკური ბრძოლის არსის ახსნას იწყებს: ცდილობს გააგებინოს ანტიგონეს, რომ მისი ორივე ძმა ნაძირალაა, რომ ორივე ხელისუფლებას ებრძოდა და რომ ერთის განდიდება, ხოლო მეორის დამცირება ეს მხოლოდ პოლიტიკური თამაშია და სხვა არაფერი. მათი სიკვდილის შემდეგ სახეებიც კი ვერ გაარჩიეს — რომელი რომელი იყო, ამიტომ სინამდვილეში ღმერთმა იცის, რომელი წვეს ახლა ბრძოლის ველზე. ბოლოს და ბოლოს რა მნიშვნელობა აქვს ახლა ამას?! კრეონი უცებ გადაწყვიტავს, ყველაფერი აუხსნას ანტიგონეს: შენ რა გგონია, მართლა არ მესმის, რომ მთელი ეს იმპერია ცარიელი ბლეფია, მაგრამ სხვანაირად ვერ მოვიქცევი, გესმის, უფლება არა მაქვს, არა მაქვს. სხვაგვარად ყველაფერი დაინგრევა და ჩვენც ამ უზარმაზარი იმპერიის ნანგრევებში მოვყვებით

ანტიგონე სდუმს. კრეონი იფიქრებს, როგორც იქნა ანტიგონე გადაარწმუნე და გადმოვიბირეო. მიუახლოვდება, რაღაცას გაეხუმრება. ეს ორთაბრძოლის მეორე ეტაპის ფინალია.

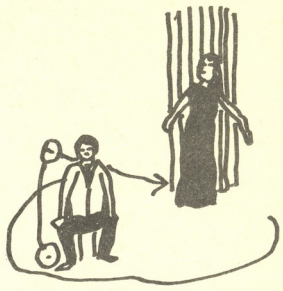
24 კრეონი, კრეონები (ისინი ხომ გამორჩეული პიროვნებანი არიან, რომელთაც ხელწიფებათ საზოგადოებრივი აზრის შემუშავება, პოლიტიკური სვლების გათვლა, იციან, როდის უნდა გამოიყენონ ძალადობა, როდის უნდა წაახალისონ, ისინი დიდი პოლიტიკური თამაშის /ნამდვილი ოსტატები არიან), მაინც არ არიან ოდიშოხები — გმირები!

მათ ზელშია ადამიანები, საზოგადოება, სახელმწიფოები. მათით ალტაცებული არიან, ფანტიკოსები მათზე ლოცულობენ, აღმერთებენ. მათ შეწევთ უნარი დიქტატის ძალადობის ქვა აავორონ. ისინი ყოველთვის სასახლის კედლებს შეფარებულნი არიან, მათ საზოგადოება ვერ ხედავს. ისინი არიან

იქ, სადაც სახელმწიფოების და ხალხის ბედი წყდება- ისინი ბრძენი ადამიანები, ყოვლის შემძლენი არიან. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ ასე ვფიქრობდით.

მაგრამ აი, გააღეს კრემლის კარები და აღმოჩნდა, რომ იქ ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი ადამიანები ყოფილან, თავისი სისუსტეებით, სურვილებითა თუ ენებებით. მხოლოდ გარედან ჩანს, თითქოს ისინი განსაკუთრებული, შთაგონებული (მათ საკმაოდ კარგ ლექსებსაც კი წერდა), სამართლიანი ადამიანები არიან, სინამდვილეში კი აღმოჩნდა, რომ ჩვეულებრივი კარიერისტები ყოფილან. კრეონი თავის პოლიტიკურ მანქანას აცავს, თანაც, ამავე დროს, დემოკრატიას თამაშობს. კრეონი, თავისებურად, ეგებ სხვასაც კი სჯობდეს - ახალგაზრდობაში ლექსებს წერდა, უყვარდა მუსიკა, შეყვარებულიც იყო, აი, როგორც დღეს ჰქმონია.

ანტიგონე მიხვდება, რომ კრეონი ცდილობს აიძულოს იგი ისე იფიქროს და ემოციონდოს, როგორც არსებულ ვითარებაში, დღესდღეობით სჭირდება კრეონს თავის მტრებთან ბრძოლაში. მუსიკა: ბეთჰოვენის „ბაგატელები“.



25. ანტიგონეს ამბოხი.

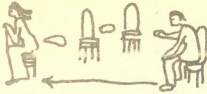
აი, სად იფეთქა ოიდიპოსის სისხლმა! ანტიგონეს ნერვული შეტევა, ნამდვილი ისტერიკა ეპართება. ფანჯარასთან მიიბრუნს, გააღებს და მთელი თებებს გასაგონად მორთავს ყვირილს. ახლა ესა: მთავარი! შემოვარდება ისმენე და ისიც დას დაუჭერს მხარს. კრეონი შეეცდება გააჩეროს ანტიგონე, მაგრამ გააფთრებული ანტიგონე მივარდება კრეონისეული წესრიგით განლაგებულ სკამებს და სათითაოდ ძირს ანარცხებს მათ. კრეონი კვლავ თავის ადგილას დგამს, აწესრიგებს სკამებს, ცდილობს გააჩეროს ანტიგონე- მას არ უნდა დაუძახოს ჩაფრებს, მაგრამ ანტიგონე... და დაუძახებს კიდევ!



სავანგაშო სირენის გაბმული ხმა.

26. ჩაფრები ანტიგონეს დაავლებენ ხელს და მიყავთ. კრეონი ზურგს შეაქცევს. ის თავისი სკამებითაა დაკავებული.

ლი, თითქოს ამაზე მნიშვნელოვანი სხვა არაფერია. აუცილებელია წესრიგი. წესრიგი და კიდევ ერთხელ წესრიგი! ისმენე ანტიგონეს გაედევნება. გაედევნება კია? შუა მოქმედების დროს შემოჭრილი ქორო ცდილობს შეაჩეროს



მოქმედების მსვლელობა, შეაჩეროს კრეინი და დააბრუნოს ანტიგონე კაცობრიობა ცდილობს შეაჩეროს ტრაგედიის დატრიალებული ბორბალი. კრეინი შეუვალაია.

27. შემორბის ჰემონი. ემუდარება მამას, თუნდაც მისი, ჰემონის გულისთვის გადაარჩინოს ანტიგონე ჰემონმპირველად დაინახა მამას თვალებში სიკვდილი. მას უნდა, რომ მამამისი სხვანაირი იყოს, არ უნდა დაემსგავსოს მას! არადა, როგორ უყვარდა მამა! უცებ, ჰემონის შემზარავი ექსტი: „მიშველეთ!“ ის ვერ გადაიტანს ანტიგონეს დაკარგვას! აქ სპექტაკლის კულმინაციაა.

მუსიკა. ბეთჰოვენის „ბაგატელები“.

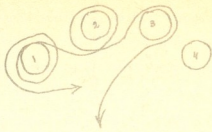
28. ეს სპექტაკლი ხეპრობის და ფაშიზმის წინააღმდეგ ამბოხებაზე მოგვითხრობს. ვილადამ — პირველმა დახუჭა თვალი სახემწიფო დანაშაულზე საკუთარი ხარგებელის გამო და როცა უნდა



ეთქვა „არა“, თქვა „კი“. დემოკრატული გაყიდული იქნა. ასე იყიდება წმინდა მეთოდი, ცნებები (მათ თავისებურ ინტერპრეტაციას აძლევენ), რწმენა, მერე ყველაფერი გაცილებით აღვილია: თავისით მიგორავს. თანდათან ეჩვეოდნენ სიყალბებს და ლოზუნგს „პროლეტარებო, ყველა ქვეყნისა, შეერთდით!“ — სიმართლედ „მიიჩნეოდნენ“. ვინ პროლეტარები, რა პროლეტარები, სად არიან ეს პროლეტარები და, საერთოდაც — რატომ უნდა შეერთდნენ? ყველაფერი გარშემო სიყალბემ მოიცვა ხეპრობა ისე აყვავდა, ვით სარეველა ბოსტანში. ჩვენ კი გვიხარია: ეს რა მოსავალი მოსულაო ანტიგონეს ჩაფრები მიათრევენ. მათთვის სულერთია ვინ წაათრიონ. კრეინი მათ ზურს შეაქცევს

საქალაქო კონფერენცია. სრულიად ზედმეტად ვერძნობ თავს და მოწყვნილობისაგან, ჩვეულებისამებრ, საკუთარ შეგრძნებებს ვიწერ. რაღაც საშინელებაა კითხულობენ ვილადამის მიერ წინასწარ გამზადებულ მოხსენებებს. იმეორებენ ათასგზის გაზუთებში დაბეჭდილს, ერთი და იგივეს ტკეპნიან, უშველელად დარბაზში საშინელი ყაყანი დგას — ყველა საუბრობს, მომხსენებელს არავის უსმენს. ხელისუფლების პირამიდა კარგად მოსუქებული, პირგაპარსული მოხლეუებისგან შედგება. მათთვის მთავარია, რაც შეიძლება მეტ ხანს შეინარჩუნონ თავიანთი რბილი საყარძლები ყველა ჩუმ-ჩუმად ლანძღავს კომუნისტურ სისტემას, მაგრამ, ამავე დროს მშვენივრად ხარგებლობს ამ დრომოჭმული ფენომენის პრივილეგიებით. ჩემი მეგობარი მსახიობი დელეგატი გალენსილი მთერალი დგას მასხაყით ნახკამ ხალხში და ლაზღანდარობს. რა გვიინდა აქ? რას ვაკეთებთ? ხომ აშკარაა, რომ ყველას, ამ კონფერენციის მომწყობთა ჩათვლით (არც კი ვიცით რა მოხეხის მოეწყო კონფერენცია და საერთოდ რატომ მოვკისვყავს), რომ იტყვიან, ცალფერხზე გვიკიდია ეს ყველაფერი. ყველა ელოდება შესვენებას, რომ ბუფეტში წავიდეს. ამბობენ, იქ წითელი და შავი ხიზილადაა, ზუთხი, ჩეხური ლეღი. ამიტომაც ვართ ფოიეში და არა სხდო-

მათა დარბაზში. ეს გრანდიოზული ფარ-
სია, ჩვენ კი კრეონისკული ჩაფრებებით
ვართ: რასაც გვიბრძანებენ — იმას ვახ-
რულებთ, ყველაფერი წინასწარ შემუ-
შავებულია... პი... არეობს და
ამიტომაც არის ასეთი აუტანელი და
შესაზარი.



სახლში მინდოდა წახვლა, მაგრამ
კარებთან ორმა ახალგაზრდამ (ჩაფარ-
მა) მკაცრად გადამიღობა გზა, არ შეიძ-
ლება! ასე რომ გაგიშვათ, დარბაზში ერთი
კაციც აღარ დარჩება. მომიხდა ბუნაგში
დაბრუნება. წესით კი უნდა მეთქვა „არა“
და წავსულიყავი.

19... წელი

29. ანტიგონე მარტოა ჩაფართან. ესაა
უკანასკნელი ადამიანი, ვისაც ის ხელ-
ავს, ჩაფარი, ვითომც არაფერიო, ამტკ-
რევს თბილს და ხმაურით ღეჭავს. ლა-
პარაკობს პენსიის შესახებ, რომელიც
უნდა მიიღოს. პატარა ანტიგონე შიშმა
აიტანა, დამფრთხალი ჩიტივითაა მო-
ბუზული. მისი „არა“ სასახლის სიცა-
რიელემი დარჩა, მის ამბობს თებესაძღე
არც მიუღწევია. იგი ემუდარება ჩაფარს
(ჩუქნის ოიდიპოსის ბეჭედს), ჩაიწეროს
წერილი, რომელსაც უკარნახებს და ჰე-
მონს გადასცეს.

ანტიგონეს წერილი

„ჩემო საყვარელო! გადავწყვიტე მო-
კვდე და შენ, ალბათ გადავიყვარდები.
კრეონი მართალი აღმოჩნდა. რა შემზა-
რავია ეს ყველაფერი! ახლა, ამ ადამი-
ანის გვერდით აღარც კი მესმის, რისთ-
ვის ვკვდები, მეშინია. ო, ჰემონ, ჩვენი
პატარა ბავშვი, ჩვენი ოცნება... მხოლოდ
ახლა მესმის, რა მარტივი ყოფილა სი-
ცოცხლე. მაპატიე, საყვარელო! პატარა
ანტიგონე რომ არა, ყველანი გაცილებით
მშვიდად იქნებოდით. მიყვარხარ.“

საშინაღელ წერილია. იგი ბევრ რამეს
მაკონებს.

წერილის გადაცემა ვერ მოასწრეს.
ანტიგონე გაყავთ. ყველაფერი ძალზე
მარტივია. ოდესღაც მეც ასე მიგყავდი
ომის დროს დასახვრეტად თივის ზვი-
ნების შორიახლოს... ყველაფერი ძალზე
მარტივია. ასეთია ცხოვრება!

80. ეს უკვე დასასრულია. ქორო აც-
ნობებს კრეონს ევრიდიკეს სიკვდილს.

ჰემონის სიკვდილს... კრეონი ყველა-
ფერს აიტანს.

81. კრეონი მარტოა (მის გვერდით
პატარა ბიჭუნაა — მისი სინდისი). კრე-
ონი სამუშაოზე მიდის. დღეს ბიუროს
სხდომაა, მოხსენება უნდა გააკეთოს. ჩე-
ენს საზოგადოებაში ყველაფერი რიგზეა
ძველებურად.

82. ქორო — ფინალი.

საღღაც სინელემში მიქრის მანქანა.
ისმის სასწრაფო დახმარების სირენის
გამგომარეო წივილი, ავისმომასწავებ
ლად ციმციმებს მანქანის სახურავზე
ნათურა. მაგრამ ხომ არ დააგვიანა უკვე?

* * *

ვინ არის ეს ხალხი? რა საზოგადოე-
ბაა? უნდათ ყველა დარწმუნონ, რომ
დღეღამე ხალხის ზრუნვის მეტს არა-
ფერს აკეთებენ, რომ მათ შეეცდომა არ
მოსდით. ცდილობენ ისეთი შთაბეჭდი-
ლება შექმნან, თითქოს უამრავს მუშაო-
ბენ, ძალიან იღლებიან (სინამდვილეში
არაფერს არაფერს აკეთებს, შეიძლება
ერთი კრეონი მუშაოდღეს მარტო). ვი-
ლაციის თვალის ასახვევად მოხსნიან
მინისტრს, მერე იქვე უფრო მაღალ თან-
ამდებობაზე დასვავენ. მათ ვინსაკუთრე-
ბული სახლები და ავარაკები აქვთ, თა-
ვიანთ შვილებს სპილოებზე სანადიროდ
აფრიკაში გზავნიან. სიცრუე წლობით
გროვდება. ყველას რალაციის ან ვილაცი
ეშინია. კრეონი ხსნიის და ნიშნავს არა-
იმის მიხედვით, რამდენად სასიკეთოა
ეს და წაადგება საქმეს, არამედ იმის
მიხედვით, თუ რამდენად საჭიროა ეს
დღეს მისი პოლიტიკისათვის. ეს თამა



შია, დიდი თამაში. კრეონმა მშვენივრად უწყის, რომ მავანი და მავანი ნაძირალაა, მიუხედავად ამისა, მას ახალ თანამდებობაზე ნიშნაჲს. კრეონს შეუძლია იფიქროს ერთი და აკეთოს მეორე, იმისდა მიხედვით, დღეს რა უფრო საჭიროა მისთვის. შეიძლება ვილაცას ვერ იტანდეს, სხვების გასაგონად კი აქოს და ადილოს. ოიდიპოსისათვის გაცილებით ადვილი იყო ყველაფერი. ერთია ეპიო სიმართლე და შეუდარებლად მძიმეა მართო საზოგადოება, სადაც ყველა ტყუის და იძულებული ხარ ფხიზლად ადევნო თვალი, შემთხვევით ვილაცას სიმართლე არ წამოსცდეს.

ანტიგონეს სული ეხუთება სიყალბისა და სიცრუის ამ აუტანელ ატმოსფეროში. არადა რა ადვილია იყო ბედნიერი ასეთ საზოგადოებაში: საკმარისია არ გვქონდეს საკუთარი აზრი და გაიმეორო ყველაფერი ის, რასაც ვაზუთებში წერენ. აი, როგორც ისმენე, თუმცა, ვინ იცის, არც მთლად ასეა საქმე...

33. ოიდიპოსი ყოველთვის სიმართლეს ეძიებდა, მიზეზებს ჩხრეკდა, ჩაკირკიტებდა. კრეონი ცდილობს მიჩქმალოს მიზეზები, არ გამოამხუეუროს, ამიტომაც ჰქმნის ილუზიას, რომ „ჩვენთან ყველაფერი რიგზეა“! ოიდიპოსი—მრავალთავან ყველაზე გამორჩეულია, ის საზოგადოების ნაწილია, მას არ ძალუძს ხალხს სიმართლე დაუძალოს. კრეონი ერთია, ერთ-ერთი, ვინც უნდა ატყუოს მრავალნი და მრავალნი, რათა დაარწმუნოს, რომ „ყველაფერი რიგზეა“. კრეონი ანტიგონეზე ამბობს: „ანტიგონე იმისთვის არსებობდა, რომ უნდა მომკვდარიყო შეიძლება, თვითონაც არც კი ჰქონოდა გათვითცნობიერებული, მაგრამ პოლინიკე საბაბი იყო მხოლოდ. ანტიგონე იძულებული რომ ყოფილიყო ამ საბაბზე უარი ეთქვა, ის უეჭველად რაიმე სხვა საბაბს მოძებნიდა. მისთვის ყვე-

ლაზე მთავარი იყო ეთქვა „არა“ და მომკვდარიყო.“
დაიბადა ანტიგონე!
გაიღვიძე ანტიგონე!
მოდი ანტიგონე!
ანტიგონე საზოგადოების სინდისია მისი იმედი!

რეპლიკები „ანტიგონეს“ განხილვის შემდეგ.

გუშინ „ანტიგონეს“ განხილვა იყო ჩემი სპექტაკლების განხილვა ყოველთვის დამაბუღლად, კონფლიქტურად მიმდინარეობდა.

I მოხელე. რის შესახებაა ეს პიესა?

II მოხელე. — ანუის დრამატურგია მეზიზღება. როგორ შეიძლება ანუის დადგმა, როდესაც სოფოკლე არსებობს. თანაც დღეს, როდესაც ჩეხოსლოვაკიაში ასეთი ამბებია!

III მოხელე—სპექტაკლი ძალიან კარგია, მაგრამ რისკენ მოგვიწოდებს? და სწორედ მაშინ, როდესაც ევროპაში საშინელი ამბები ტრიალებს. სპექტაკლი ასოციაციებს ბადებს, ის რა, ხელისუფლების წინააღმდეგაა?!

ტელეფონით: მიშა, შენ არ გეხმის! შენ ბრწყინვალე სპექტაკლი დადგი!

მე (დიდხანს ვლაპარაკობ). ვერ გამოვიგია, კონკრეტულად რა ასოციაციებზე გებადებათ? ე. ი. გამოდის, რომ სპექტაკლი საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგაა?

I მოხელე. მე, როგორც უფროსი, მოვითხოვ, რომ ჩვენს პოლიტიკას ანგარიში გაუწიოთ.

თეატრის დირექტორი (ჩუმად). ნუ ნერვიულობ, არ მიაქციო ყურადღება. მე (აღელვებული დიდხანს ვლაპარაკობ). მაშინ მოხსენით სპექტაკლი. პრინციპულები ხომ უნდა იყოს. მოხსენით, მოხსენით სპექტაკლი.

მთავარი მოხელე. რატომ, ჩვენ არ მოვხსნით სპექტაკლს, ჩვენ მხოლოდ

ემსჯელობთ, შემდეგ კი შესაბამის დასკვნებს გამოვიტანთ.

IV მოხელე. რატომ უნდა მოვხსნათ? სპექტაკლს მაყურებელი არ ეყოლება, ისედაც მოხსნის თავის თავს.

მსახიობი. არაფრით არ მეგონა, რომ ასე მოიქცეოდი. ღანძლავ პიესას, მაშინ, როდესაც თვითონ დაამტკიცე.

II მოხელე. მე თავიდანვე ვამბობდი, რომ საჭიროა სხვა რეჟისორი მოვიწვიოთ და საერთოდ სოფოკლე დაიდგას! რენესანსი...

ხელოვნებათმცოდნე. არ მესმის, რა შუაშია აქ რენესანსი?

მე (აღელვებით). კი მაგრამ, ვერ გამიგია, რა გინდათ, ის, რომ ჩაფრებს ხელეზბზე სვასტიკა გაუუკეთო — აქაოდა ჩვენ არ გვეზებაო, თუ რა? ამით ხელოვნება უკეთესი გახდება?

თეატრმცოდნე. ყოჩაღ, ბატონო მიხეილ, ყოჩაღ.

IV მოხელე. მაყურებელი მაინც არ ეყოლება ამ სპექტაკლს.

I მოხელე. რა ანგარიშით დამთავრდა ფეხბურთი?

მსახიობი (ჩუმად). კარგი იქნებოდა, სპექტაკლი რომ მოეხსნათ.

მე (აღელვებით). დამანებეთ თავი თქვენი პოლიტიკით!

ხეი. გილოცავთ, გილოცავთ! მშვენიერი სპექტაკლია!

პრემიერის შემდეგ

I მოხელე. აი, ახლა სულ სხვა ამბავია, აქცენტები შერბილდა, დაზუსტდა (არა და მე, ისე ვიყავი გულდაწყვეტილი, არც კი მივკარებივარ სპექტაკლს და ბუნებრივია, არც არაფერი შემიცვლია)

მსახიობი (აღელვებით). ბატონო მიხეილ, ყველა, როგორც ერთი აღიარებს, რომ ეს თქვენი საუკეთესო სპექტაკლია! **დირექტორი.** არა, კოგოუტი მაინც სხვა იყო!



პრიმადონა (დილით, ტელეფონით). მიშა, მთელი ღამე არ მძინებია. მართალია, მე თვითონ არ მინახავს, ვწევარ, მაგრამ მითხრეს, რომ რაღაც საოცრებაა. ისე ვნერვულობ, მეშინია, ამ გამარჯვებას რამე ცუდი არ მოყვეს. მთელი ღამე არ მძინებია, ნემსი გამიკეთეს ერთ ადგილას. ზინა მართლა კარგია? **ნაცნობი.** მიშა, გილოცავ, ძალიან კარგი სპექტაკლია. ვილაყებმა კი თქვეს, რომ სპექტაკლი ხელისუფლების წინააღმდეგ არისო?

ეროსი. კონიაკი ჩემზე იყოს!
ტოლია ეფროსი. ეს ისეთი სპექტაკლია, რომ შენ იმპერატორივით შეგიძლია იარო. ნამდვილი ოსტატი ხარ და რას გეტყვი იცი, რაც უნდათ ის ილაპარაკონ, ერთი მაგათი....

ნაცნობი რეჟისორი. მომილოცავს! ნამდვილი, ასპროცენტინი სპექტაკლია. სხვათაშორის, გუშინ ოპერაში ციციანომ და პეტრემ ისე იჩნუბეს, ისე იჩნუბეს — საშინლად, ჰა-ჰა-ჰა!

ხაზლში: როგორ დაიდალე, შენ თვითონ თუ ხარ კმაყოფილი?
(ჩუმად, თითქმის ჩურჩულით). ძალიან მომეწონა.

1967-68 წლები

XVI საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიიდან

(წერილი მეორე)

იუზა ხუსკივაძე

ცნობილია, რომ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში განუზომლად ბატონობს ზოგადობის პრინციპი, რომელიც ფარავს ცალკეულს და კონკრეტულს. ცნობილია ისიც, რომ ამ ხელოვნებაში ყოველივე ეფუძნება წინასწარ დადგენილ და წინასწარვე მკაცრად განსაზღვრულ შეთანხმებებს, თემათა და მოტივთა რეგულარობას, წარმოსახვის საშუალებათა გარკვეულ შეზღუდვას და დაკანონებას. ამ პირობით-განყენებულ შესაუქუნოვან ხელოვნებაში თავისებურად ჩნდება ისტორიულ პირთა პორტრეტი, რომელსაც, როგორც სახვით თემას, ზოგადსა და დაკანონებულში შემოაქვს ინდივიდუალური, პიროვნული, მეტიც, ხშირად აქ ისეც ხდება, რომ მის გამო რაღაც გარკვეული თვალსაზრისით იცვლება კიდევ ტრადიციულად ქცეული სტრუქტურა. მოგვიანოდ როისათვის ამგვარი ტენდენცია უპირატესად ხალხურ ხელოვნებასთან წილნაყარ ძეგლთა მოხატულობაში აშკარავდება, როცა კტიტორთა ესოდენი სიმრავლეა და როდესაც უფრო უშუალო და თავისთავადია ამ გამოსახულებათა მიმართ ოსტატის დამოკიდებულება. ეს თავისუფლება, ოსტატის ეს შეუზღუდავობა, მართალია, სხვადასხვა მხრივ ვლინდება, მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ არსებითად მისი მეშვე-

ობით ხდება ეროვნული შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებათა წარმოჩენა.

კტიტორთა „პორტრეტის“ საგანგებოდ გამოყოფა ამიტომაცაა გამართლებული. ოღონდ ვიდრე ამ პორტრეტზე სიტყვას გავაგრძელებდეთ, ვიდრე დავაჯამებთ ყველა იმ მხატვრულ ნიშან-თვისებებს, რომლებიც განხილულ ძეგლთა კტიტორებში შეგვხვდა, ერთ საკითხს გამოვყოფთ განსაკუთრებით. ეს მუსულმანურ აღმოსავლურ ხელოვნებასთან მიმართების საკითხია.

ცნობილია, რომ გვიანა შუა საუკუნეების ქართული მხატვრული შემოქმედება აღმოსავლური, კერძოდ, ისლამური ხელოვნების გავლენას განიცდის. გავლენები კონკრეტულად ჩნდება მინიატურაშიც (არსებითად საერო მინიატურაში, სადაც თვით სტრუქტურაა შეთვისებული), კედურსა თუ ხუროთმოძღვრულ ძეგლებშიც (მხოლოდ ცალკეული მოტივების სახით). გამოინაკლისია ამ მხრივ კედლის მონუმენტური მხატვრობა, რომელიც შინაგანად უარყოფს ამ რიგის ყოველგვარ გავლენას. ეს გასაგებია — კედლის მონუმენტური მხატვრობა თავისი ბუნებით ანტიისლამურია.¹² რაც შეეხება მხატვრული ხერხების ზოგად მსგავსებას, აქ შეიძლება შემდეგი ითქვას.

ჩვეულებრივ, როცა გავლენებზეა საუბარი, ხელოვნების ისტორიკოსები

იხ. „ხელოვნება“ № 5—6 1992 წ.

ძირითადად კედლის მონუმენტური მხატვრობის ადგილობრივი ტრადიციით ნასაზრდოებ იმ გვიანა ძეგლებს მოიხსენიებენ სამაგალითოდ, სადაც ხალხური ხელოვნების ზოგი ნიშან-თვისება ორგანულად შეთვისებული.¹³

პირველ რიგში აღინიშნება ზოლმე ჩვენი ეკლესიების ამ ყაიდის მოხატულობათა უკიდურესი სიბრტყოვანება. ეს მართლაც ასეა, მაგრამ სიბრტყოვანება იმდენად ფართო მნიშვნელობის მომცველი ნიშანია და იმდენად ფართოდ არის გავრცელებული სახვით ხელოვნებაში, მით უმეტეს შუასაუკუნოვან ხელოვნებაში, რომ შეუძლებელია ამ ზოგადი ნიშნით რაიმე გავლენებზე (მათ შორის აღმოსავლურზეც) სიტყვის ჩამოგდება. უკიდურესი სიბრტყოვანება არც ქართული მხატვრობისთვის არის უცხო (გავიხსენოთ ხელოვნების ამ დარგის VIII, IX ნაწილობრივ, X საუკუნის ნიმუშები).

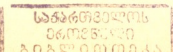
ეს პროცესი, მართალია, მოგვიანო დროისთვის გამოვლინდა განსაკუთრებით, მაგრამ ეს ხომ გაუბრალოება-გახალხურების ბუნებრივად მომდინარე ტენდენციის შედეგია მხოლოდ და არა რაიმე გავლენისა.

აღმოსავლური გავლენის ნიშნად არც მოგვიანო დროის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ატექტონიკური ხასიათი გამოდგება, ეს ასეა, რადგან დეკორის სისტემის მკაცრი ლოგიკურობის რღვევა შინაგანი განვითარების შედეგად XII საუკუნიდანვეა ჩვენს სახვით ხელოვნებაში შენიშნული.

ჩვენს გვიანა მხატვრობაში, მართალია, უკვე აშკარად ჩნდება სასურათე სიბრტყის ერთიანი, თანაბარი დატვირთვა, მაგრამ ეს როდი წარმოქმნის ისლამური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ, ხალიჩისებურობის სურათს. ამ ყაიდის მხატვრობა თუმც მარტივად, მაგრამ მაინც მკვეთრად წარმოგვიჩენს მხატვრულ მახვილებს (აქ ჩვენ კედლის სიბრტყესთან ზოგიერთ გამოსახულებათა შეფარდებას ვგულისხმობთ, ძირითადად — გაზრდილი მასშტაბით წარმოდგენილ კტიტორთა გამოსახულებებს,

რომლებიც გამორჩეულად ბატონობენ გვიანა დროის ამ მომცრო დარბაზულ ეკლესიებში). მხატვრული მახვილები, როგორც ცნობილია, მონუმენტური აღქმის აუცილებელ პირობას წარმოქმნის. ეს კი უკვე თავისთავად ეწინააღმდეგება სასურათე სიბრტყის ხალიჩისებრ დატვირთვის პრინციპს. სასურათე სიბრტყის თანაბარი დატვირთვა, მართალია, ხალიჩის სტრუქტურისთვისაც აუცილებელი მოთხოვნაა, მაგრამ იგი (ეს სტრუქტურა) მუდამ მკაცრ დეკორატიულ ლოგიკას ემყარება. სიმეტრია, რიტმი თუ მეტრი აქ მუდამ მკაცრად არის დაცული. ხაზი, ფერადოვანი ლაქა, სიბრტყეზე დატანილი რაიმე ნიშანი (სახვითი თუ არასახვითი) თავისი დეკორატიული ბუნებით მუდამ დახვეწილია, ნატიფია, ელერადი. ამ მხრივ (იგულისხმება ხაზის თუ ფერის, შუა საუკუნეთა ისლამური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი იმგვარი სინატიფე, როცა გამოსახულება უდახვეწილეს დეკორად წარმოგვიდგება) კლასიკური პერიოდის ჩვენი ტაძრების კედლის მოხატულობა შესაძლოა უფრო ახლოს იდგეს აღმოსავლურ აღქმასთან, ვიდრე ამავე რიგის მოგვიანო დროის ჩვენივე მხატვრობა. ბიზანტიური (ფართო გაგებით) ხელოვნების საფუძვლებს ხომ თანაბარი მნიშვნელობით წარმოგვიდგენს როგორც ანთროპომორფული ელინიზმი, ისე ექსპრესიულ-დეკორატიული აღმოსავლეთი. ჩვენს გვიანა მხატვრობაში კი ეს ორივე (როგორც სახვითი, ისე დეკორატიული) საწყისია უკიდურესად შესუსტებული.

აქვე ისიც უნდა ითქვას, ირანულ მინიატურაში, სადაც ფერის დეკორაციული პრინციპია გამოყენებული, ფერი თვით დეკორაციულ სტრუქტურაში არის ჩართული. ფერადოვანი ლაქა აგებულია ფერთა კონტრასტებზე, ფერის დეკორატიული რიტმი კი გამოყენებულია აუცილებლად თანაბრად, აუცილებლად ერთი სიძლიერით (ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ისლამურმა ხელოვნებამ ტონალური ერთიანობა არ იცა-



ოდეს — აქ მის მეტ „მოზაიკურობას“
ვევლისხმობთ არსებითად) ამ აუცილ-
ებლობას თითქმის მთლიანად მოკლე-
ბულია გვიანა შუა საუკუნეების ერთი
გარკვეული მხატვრული მიმართულე-
ბის ჩვენი კედლის მხატვრობა. ფერის
ლოკალურობა, ფერადოვანი კონტრას-
ტი ჩვენთანაც ჩანს, მაგრამ თუ, ერთი
მხრივ, ფერი ნაკლებ სუფთაა, მეორე
მხრივ — გაცილებით მეტია ტონალუ-
რი ერთგვაროვნების შეგრძნება და,
რაც მთავარია, ტონალური ერთგვარო-
ვნება არსებითად მიღწეულია იმ რამ-
დენიმე (ხშირად ორი-სამი) ფერით,
რომლებიც თანაბრად კი არა, არამედ
სხვადასხვა ძალით არის კედლის სიბრ-
ტყეზე დატანილი.

ძირითად მინიატურაში დეკორატიუ-
ლი დახვეწილობის შედეგად (როცა ძი-
რითად, გარშემომწერი კონტური თუ
შიდა ნახატის ხაზი ორნამენტს ემსგავ-
სება), ხაზის გრაფიკული ბუნება გა-
ცილებით მეტად შეიგრძნობა. ხაზი უფ-
რო სუფთაა (კალმით არის შესრულებ-
ული და თუნდაც ამიტომ უფრო გულ-
მოდგინედ გამოყვანილი), უფრო უძრავ-
ია, უფრო მკაფიოდ შემოსაზღვრავს,
უფრო მკაფიოდ კეტავს ლაქას.¹⁴

ჩვენს გვიანა მხატვრობაში, თვით
მკაფიო ხაზოვანების შემთხვევებშიც
კი, ხაზის სისქე და შედარებითი დაუხ-
ვეწავობა, მისი ფერწერულ-ლაქოვანი
ბუნება უფრო შეიგრძნობა, ვიდრე
მკვეთრი გრაფიკულობა. ხაზის შემომ-
საზღვრელი, გამომყოფი ბუნებაც ნაკ-
ლებად აღიქმება, რადგან გაცილებით
ნაკლებ გულმოდგინედ არის გამოყვან-
ილი. აქ ოსტატის დაუხვეწავობა ან
ფუნჯის ტექნიკა როდი მოქმედებს მხო-
ლოდ, არამედ კედლის მხატვრობის თავისებურებაც: დიდი სივრცის მონატვა
თავისი ბუნებით ვერ ეგუება ფორმის
გულმოდგინედ გამოწერას — დეტალ-
ით, თუ შეიძლება ითქვას, იმ დამახა-
სიათებელ ტკობას, რაც აღმოსავლუ-
რი ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის ნი-
მუშებს ახასიათებს (მინიატურა იქნე-
ბა ეს, ხალიჩა თუ არქიტექტურული
ორნამენტ).

აღმოსვლურ გავლენებზე საუბრო-
სას, როგორც ჩანს, უფრო გარკვეულ-
ლი სახის ანალოგიებზე შეიძლება სი-
ტყვის ჩამოგდება და ისიც ერთი პირო-
ბით. კტიტორთა სტილიზებული ორ-
ნამენტით მოჩითული სამოსი, ქუდისა
თუ ქაშრის ფორმა, მათი ტარების წე-
სი, ზოგან თუმცა ახლო აღმოსავლეთის
ქვეყნების ყოფიდან არის აღებული,
მაგრამ ეს ხომ იმჟამინდელი ისტორიუ-
ლი ვითარებით მოტანილი იძულები-
თი მოდაა მხოლოდ და გასაგებია ამა
თუ იმ (ხშირად სახეცვლილი) სახით
კედლის მხატვრობაში გამოყვანილ ის-
ტორიულ პირთა ჩაცმულობაშიც ეჩინა
თავი.

გვიანა პერიოდის ქართულ ეკლესია-
თა კედლის მონატვულობა, სადაც გან-
ხილული მხატვრული ტენდენციაა გამ-
ყვანებული, საგულისხმოა თუნდაც
იმით, რომ არასოდეს არ ლაატობს
თავის შინაგან ბუნებას და მხოლოდ
თავისივე ხედვის გამოვლენას ცდილ-
ობს — იმის მოუხედავად, რომ გაუბ-
რალოებულობა, ხშირად გაუხეშებულ-
იც, რითაც იგი კიდევ უფრო უპირის-
პირდება ისლამურ-აღმოსავლურ ხე-
ლოვნებას, ვიდრე დახვეწილი დეკო-
რატიულობით გამორჩეული კლასიკუ-
რი პერიოდის ჩვენივე კედლის მხატვ-
რობა. ამიტომაცაა, რომ მოგვიანო დრო-
ის კტიტორთა პორტრეტის განხილვი-
სას, ჩვენი კედლის მხატვრობის ტრადი-
ციულად ჩამოყალიბებულ მთლიან
სისტემაში შინაგანი განვითარების შე-
დეგად მიღებულ თავისებურებათა გა-
მოვლენაა უფრო არსებითი, ვიდრე გა-
რეშე გავლენების, როგორც ჩანს, შე-
დარებით უმნიშვნელო ზემოქმედების
შედეგები.

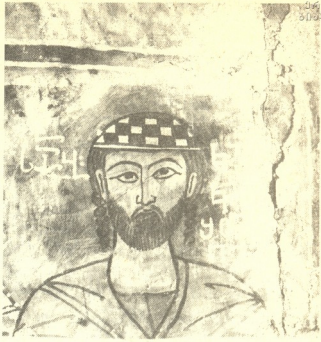
კტიტორულ პორტრეტებს სხვადას-
ხვა საუკუნეები, მართალია სხვადასხვა-
გვარად წარმოგვიდგენენ, მაგრამ ეს
ცვლილებები, ქართული სახელოვნებ-
ათმცოდნეო მეცნიერებაში გავრცე-
ლებული აზრის თანახმად, ცალკეულ
ნიუანსებს ეხება მხოლოდ, ძირითადი
კი — როგორღაც უცვლელი რჩება: მათ
მუდამ ქვედა რეგისტრზე და მუდამ კა-

რგად განათებულ ადგილზე გამოსახავენ, ამასთან — გამორჩეული ზომით. გამორჩევიან ისინი წერის მანერითაც: უფრო ხაზოვანნი და უფრო სიბრტყოვანნიც არიან რელიგიურ სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებთან შედარებით. ამ სხვაობის მიუხედავად, ისტორიულ პირთა პორტრეტები, კომპოზიციურადაც და სტილისტურადაც, პარმონულად ერწყმიან ეკლესიის მთლიან მოხატულობას და საუფლო სცენებთან ერთად ქმნიან დეკორის ერთიან სისტემას.¹⁵ ეს, არსებითად, თითქოსდა ასეა, მაგრამ ჩვენი წრის ძეგლებში წარმოდგენილ კტიტორებში გარკვეულად ჩნდება ადრეულთაგან მკვეთრად განსხვავებულიც — რაღაც ისეთი, რაც ნიუანსის-მიერი კი არ არის მხოლოდ, არამედ ძირეულიც.

ეს პირველ რიგში, ალბათ, კტიტორთა გამოსახულების რიცხვობრივ ზრდას, მათს სიმრავლეს ეხება ყველაზე მეტად. და მართლაც — განსახილველი ყაიდის მოხატულობით შემკულ, ამ მცირე ზომის ეკლესიებში შემსვლელის თვალი კტიტორთა სიმრავლეს გამოარჩევს უპირატესად. ისინი, ადრეულ საუკუნეთა მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, ეკლესიის მხოლოდ ერთ, ჩრდილოეთის კედელს კი არ მოიცავენ ტრადიციისამებრ, არამედ სამეფე კედელს — უფრო იშვიათად ორს (ქალასა და ბუგეულში, ვანსა და წითელხევში, ილეშსა და ლეხთაგში, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში).

მეტეც შეიძლება ითქვას: ზოგან ისინი საკურთხევლის მხატვრობაშიც, წმინდა მამების გვერდით არიან გამოსახული (ვანსა და წითელხევში), ზოგან კი — ისევ და ისევ საკურთხეველში, ოღონდ გამოსახულების გარეშე, მხოლოდ წარწერით დადსტურებულ ისტორიულ პირთა მრავალი გვარის წარმომადგენელია მოხსენიებული (თუშსა და ფარახეთში — რაც ამ კონტექსტში, ცხადია, იგივეს ნიშნავს).

ყველა ეს კტიტორი (მეფე მხოლოდ ერთგან — ვანის მოხატულობაში; ფეოდალური სახლის მთავე სახლეულ-



წითელხევი, XVI ს. კტიტორი

თან, ზოგან აზნაურებთან ერთად — სხვა, დანარჩენ შემთხვევაში), მათივე დაკვეთით შესრულებულ, ყველა ხსენებულ ეკლესიათა მოხატულობაში წარმოდგენილია ერთგვაროვნად — სათავადოს სახლის რიგით, და ამაში გარკვეულად ჩანს გაერთიანებული სათავადოს იმპროვირებული ორგანიზაცია, უფროს-უმცროსობაზე დამყარებული მისი ძირითადი საფუძვლები (ეკლესიის კედლებზე საკტიტორო პორტრეტის გამოსახვა ხომ იმ „ქვეყნის“ მფლობელის იურიდიული საბუთიანობის შექმნას ისახავდა მიზნად, რომელსაც ესა თუ ის ფეოდალი ფლობდა. იმასაც, მთელ მის სახლეულს მასზე სამემკვიდრეო პრეტენზია რომ გააჩნდა). კტიტორთა იერარქია მუდამ ჩრდილოეთის კედლიდან იწყება, დასავლეთით გადაინაცვლებს და სამხრეთის კედელზე გასრუდება. მთავე კტიტორში გამკლავებული გამორჩეულობა ზოგან (მაგალითად ქალასა და წითელხევში), თუმცა ნელდება მის მომდევნო, სათავადოს კარზე, როგორც ჩანს, ნაკლები უფლებების მქონე პირთა გამოსახულებებში (თანდათან მცირდება მათი ზომები, ხოლო ნახატი ამ გაბმული რიგის და-



მამთავრებელი კტიტორებისა შესრულებულია შედარებით ნაკლები გულისყურით), მაგრამ მათი განლაგების პრინციპი ყველგან ერთნაირია: ისინი ახლა უკვე იატაკის დონეზე დგანან, მასშტაბით უკვე დიდად, გაცილებით სკარბობენ საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებს, მთლიანად აესებენ კედელთა ქვედა არეს (ზოგან შესასვლელთა წირთხლებსაც კი), ყოველი მხრიდან ნებაუნებურად გარს ერტყმიან ეკლესიაში შემსვლელთ, რაც, რაღა თქმა უნდა, ამლიერებს კტიტორებთან მათს სიახლოვეს.

სიახლოვის ეფექტი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მართლაც სახეზეა, ოღონდ ისიც ხომ არის — კტიტორთა გამოსახულებებთან მკვრეტელის დაახლოებას ვერც ამ გამოსახულებათა სიმრავლე, ვერც მოხატულობის რეგისტრზე, ახლა უკვე იატაკის დონეზე მათი განლაგება ვერ განსაზღვრავდა მხოლოდ, რომ არა ადრეული პერიოდის ძეგლთაგან განსხვავებული, კიდევ ერთი განსაკუთრებული სიახლე.

ეს სიახლე, ტრადიციული მხატვრული შემოქმედებისაგან განსხვავებულის ერთი მთავარი ნიშანთაგანი ისიცაა, რომ ადრეულ კტიტორთა დაყენების სამშეოთხედიან პოზიციას, საკუთრთხევლისკენ მათს „მოძრაობას“ ახლა სრული ფრონტალობა ცვლის.¹⁶ ის, რომ ფიგურის ფრონტალობა პალეოლოგისთა შემოქმედებიდან გადმოვიდა, სულაც არ არის ამ შემთხვევაში მთავარი. აქ საგულისხმოა ის, თუ რა ბუნებრივად მიესადაგა ფიგურის დაყენების ეს პოზიცია გვიანა დროის ჩვენი სახვითი ხელოვნების გაუბრალოება-გამარტივების საერთო ტენდენციას. მიესადაგა იგი ხალხურ ხედვასაც, რადგან ხალხური სახვითი ხელოვნება აქტიურად მკვრეტელზე გამოიხსნულ, სწორედ რომ ფიგურის დაყენების ამგვარ პოზიციას ირჩევს. თავისთავად ფრონტალობა სამშეოთხედიან პოზიციასთან შედარებით, საზოგადოდ, თუმცა უფრო განყენებულ მხატვრულ სახეს წარმოქმნის, მაგრამ ამ ერთი ჯგუ-

ფის ძეგლთა მოხატულობაში მასსახეობა-დატვირთვა აქვს, გაუბრალოება-გამარტივების საერთო ტენდენციის შედეგად ფიგურა უკვე ნაკლებად სახვითია და მეტად მასშტაბითი, ფრონტალობაც უკვე სივრცობრიობის, მოძრაობის დაკარგვად აღიქმება, მაგრამ ისიც ხომ არის, გაუბრალოების შედეგად ცოცხალი სახასიათო მომენტები რომ ძლიერდება. უშუალო კონტაქტის შეგრძნებას ესეც ხომ აპირობებს და, ალბათ, ამიტომაცაა, რომ გაუბრალოებული მხატვრული სისტემის კონტექსტში ფრონტალურად წარმოდგენილი ფიგურები მათ მკვრეტელთან დაახლოების სურვილს უფრო მეტად ამჟღავნებენ, ვიდრე ადრეული დროის კტიტორთა იერატული ფიგურები.

ადრეულ კტიტორთა გამოსახულებებში დიდი, განზოგადებული სიმრტყეები გარშემოწერილია კონტურით, რომელიც თავისთავადი ბუნებისა და დასრულებული. ხაზოვანი რიტმით ზედმიწევნითაა გამოყვანილი ნახატის ყოველი მონაკვეთი (სახის მონახაზი, პლასტიკის ელემენტები, ტანსაცმლის რაიმე დეტალიც კი); ასევე დახვეწილია ფერი. ეს ზედმიწევნობა საბოლოოდ ამქვეყნიურისგან განყენებულს, უფრო დიდებულს ხდის სახეს, წარმოსადგენ ხატს. ვერც სახვითი ფორმის ამგვარი სიმდიდრით, ვერც ამგვარი დახვეწილობით ვერ გვაოცებს მოგვიანო დროის განხილული ჯგუფის ძეგლთა საკტიტორო გამოსახულებანი: თანდათან ქრება ფორმის რაფინირება და სიმრტყის გამომხატველობა, ხაზის სინატიფე და დეკორატიული ძლერაობა. მონახაზის დასრულებულობის შეგრძნება მთლიანობის ელემენტი იშვითად შეინიშნება: დეკორატიული თუ ფერწერული ნიუანსი უფრო მოწყვეტილია მთელს, ვიდრე განუყოფელი ნაწილია მხატვრული მთლიანობისა. გარკვეულად შერბილებულია მონუმენტური სიმკაცრე, ხოლო დეკორატიული სახე როდია ზედმიწევნით დახვეწილი. გვიანა დროის საკტიტორო გამოსახულებებში ამიტომაც შენედა კლა-



პლა, XVI ს. კტიტორი

სიკური პერიოდის კტიტორთათვის და-
შახასიათებელი განყენებულობა, თუ
გნებავთ — შეუვალობა, რამაც იმ დრო-
ისთვის უკვე ფონტალურად მდგომი
გამოსახულება უფრო მეტად დაუახ-
ლოვა მკვრეტელს.

ცვლილებები მართლაც მნიშვნელო-
ვანია, მაგრამ, ამის მიუხედავად ფორმა
მანც მონუმენტური რჩება. ამ მხრივ
ყოველი დროის საერო პირთა გამოსა-
ხულებანი, შეიძლება ითქვას, უფრო
ემსგავსებიან, ვიდრე განსხვავდებიან
ერთმანეთისგან (ისინი მონუმენტურნი
არიან და ამდენად, მნიშვნელოვანნი).
მაგრამ მოგვიანო დროის კტიტორთა გა-
მოსახულებანი მნიშვნელოვნებასთან
ერთად ახლებურ თვისებას — უბრა-
ლოებასაც შეითვისებენ. ეს კტიტორე-
ბი თავისისავე ეპოქაში ხომ ისევე იყვნენ
წარმოდგენილნი, როგორც საგანგებო
მნიშვნელობის გამოსახულებანი — ამ-
იტომაც თავიდანვე იყო უზრუნველ-
ყოფილი ამ გამოსახულებათა ფორმის
მონუმენტურობა. მაგრამ ჩვენთვის,
ობიექტურად, ქართული ქრისტიანული

ხელოვნების განვითარების საერთო გზის
მოხილვისას, როცა კლასიკური პერი-
ოდის ძეგლებს გვიანა დროის მხატვრ-
ულ შემოქმედებას ვადარებთ, როცა
მათ ვუპირისპირებთ, ჩვენი კტიტორე-
ბის უბრალოება უკვე აშკარად ჩანს.
ან იქნებ ასეც ითქვას: კლასიკური პე-
რიოდის ძეგლებიდან ჩვენივე ჩვეულ
მონუმენტურ ფორმას, ახლა უკვე ამ
გვიანა პერიოდის კტიტორთა პორტრე-
ტის შემსრულებელთა სხვა ხედვა,
ჩხვია დამოკიდებულება უბრალოებსა
ამდენად როგორც ადრეული, ისე მო-
გვიანო დროის კედლის მხატვრობაში
გამოსახული ისტორიული პირნი შეუმ-
ცდარად ასახავენ (ოდენ ზოგადად, რა
თქმა უნდა) თავთავიანთ ეპოქას.

ზეამაღლებულისა და საგანგებოდ
მნიშვნელოვან კატეგორიათა უფრო
უბრალო და ჩვეულებრივი განსაზღვ-
რებებით შეცვლის პროცესი საერთ-
ოდ დამახასიათებელია მოგვიანო დრო-
ის ქართული მხატვრული აზროვნე-
ბისთვის.

ცნობილია, რომ X-XII საუკუნეებში



უკიდურესად ვლინდება ქართველ მეფეთა ლეიტაბას მიახლოების. მათი ლეიტისწირობის იდეა. ეს არა მარტო იმდროინდელ წერილობით წყაროებში, არამედ იმ დროის მხატვრულ ლიტერატურასა და პოეზიაშიც ნათლად ასახული. ისიც ცნობილია, რომ მოგვიანო საუკუნეებში გადაწერილი იგივე წერილობითი ძეგლები უკვე სხვაგვარად, სახეცვლილად წარმოგვიდგენენ თავის დროზე ესოდენ გაბატონებულ ამ იდეის არსებას და მეფეც უკვე სავსებით ნეიტრალური, ჩვეულებრივი ადამიანური განსაზღვრებითაა მოხსენიებული.

ეს მოვლენა ასე განიმარტება: ფეოდალური საქართველოს ძლიერების ეპოქაში მეფის „განმდრთობა“ მიჩნეულია მონარქიული სახელმწიფოს იდეოლოგიის ნიშნად და მისი აშკარა აღიარებაც იმხანად ამიტომაცაა გამართლებული; უფრო მოგვიანებით, ერთიანი საქართველოს ცალკეულ სამეფო-სამთავროებად დაშლის პერიოდში, სამეფო ძალაუფლება უკვე იმდენად დაკნინებულია, რომ შეუძლებელი ხდება მეფის ღმერთთან შედარება და ადრეულ საუკუნეებში აშკარად გაბატონებული აზრი მკრეხელობადაც კია მიჩნეული, სხვადასხვა ხასიათის თხზულებათა შემდეგდროინდელი გადამწერისთვის, უკვე დაშლილი და დაქუცმაცებული საქართველოს პირმშოსთვის, ღმერთი დარჩა მაღლა, ზღვარს ზემოთ, მეფემ, მეფობის იდეამ კი განუზომლად დაბლა დაიწია. აქედან — მეფის ღმერთთან შედარების შეუსაბამობა.

ეს ასეა, ოღონდ განხილულ ძეგლებთან მიმართებით ეს საერთო მოვლენა კონკრეტულ ახსნასაც ხომ მოითხოვს, რამაც იქნებ უფრო თვალსაჩინოდ წარმოგვიდგინოს ჩვენს კტიტორებში შენიშნული, ადრეული პერიოდისგან განსხვავებული თავისებურებანი.

კტიტორთა გამოსახულებების პათომოხილველთან, მკვრეტელთან დაახლოება გამორჩეულის გაუბრალოების, გაჩვეულებრივების პროცესის კიდევ ერთი გამოვლენაა. ეს ნიშნავს,

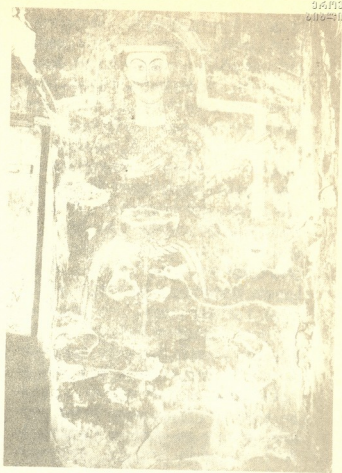
რომ შესაუყუნებრივ აზრების მონაცემობა თვალთახედვის კუთხის მონაცემობა (რაც უპირატესად „უყამო ეამიდან“ უკვე კონკრეტული და მეტ-ნაკლებად მაინც, ხელშეასხები, მსწრაფწარმავალი დროის განცდით გამოვლინდა) მხოლოდ საუფლო სცენების წარმოდგენისას კი არა, არამედ საერო ციკლშიც, შეიძლება ითქვას, უკვე არსებითად, უკვე აშკარადაა ასახული. კტიტორები ამიტომაც არიან, ახლა უკვე ამსოფლიურისკენ, მიწიერისკენ, ჩვეულებრივისა და ყოველდღიურისკენ მოქცეულნი. ეს თუ ასეა, მაშინ ისიც უნდა ითქვას, ამ მხატვრული ნაკადის ძეგლთა მრავალრიცხოვან კტიტორებში არა მხოლოდ კონკრეტულად, ამა თუ იმ ფეოდალური სახლის მოთავისა და მისი სახელეულის თითქოსდა ხაზგასმული უფლება რომ არის გამჟღავნებული, არამედ, უფრო ფართოდ, უფრო ზოგადად, აქ ასახულ ისტორიულ პირთა წარმავლობის შიშიც აქ, შეიძლება ითქვას, ამქვეყნიური ცხოვრების კონკრეტული დროის შეგრძნება უფროა, ვიდრე მარადიული დროისა (უფრო მეტად ის, რომ არის, და არა ის, რომ იყო, არის და იქნება). ეს კი, ბუნებრივია, უსაშველოების განცდას ბადებს, რაც შუასაუკუნოვანი ხელოვნების პირობითობის ფარგლებში, თვით ჩვენი დაუხელოვნებელი ოსტატების შედარებით მწირი სახვითი საშუალებებითაც კი, მრავალი ფორმალური ხერხით არის გამჟღავნებული, და მართლაც, ერთი შეხედვით, უცნაურია, მოულოდნელიც, ის, რომ განხილულ ეკლესიათა ამ მცირე სივრცულ გარემოში გაშლილი მხატვრობა ისეა წარმოდგენილი, თითქოსდა უპირატესად კტიტორთათვის იყოს განკუთვნილი (მათი მომცველი ქვედა რეგისტრი ხშირად მთლიანი მხატვრობის ნახევარზე მეტსაც ხომ მოიცავს). და აქვე, ეს მასშტაბური, მოხატულობაში ყოველმხრივ (თვით ძალოვანების ექსპრესიითაც კი) გამორჩეულ კტიტორთა, ყოველ შემთხვევაში გარეგნულად მაინც, თავმომწონედ მდგომი ფიგურები, ხედვის დაბალ წერტი-

ლზე, თითქმის იატაკის დონემდე დასულნი და ფართოდ გახელილი მეტყველი თვალებით ჩვენსკენ მომზირა-ლნი, არა მარტო ჩვენსკენვე არიან თითქოსდა ვედრებად მომართულნი. არამედ, მხოლოდ პირობითად, რაღაც თქმა უნდა, მოხატულობაში მასშტაბურად და მნიშვნელოვნებითაც ნაკლებად გამოჩეხულ იმ საუფლო სცენებისკენაც, რომლებიც ხსნის იდეას გადმოსცემენ. ამის მაგალითი მრავალ ჩვენს ძეგლზეა დადასტურებული.

მოგვიანო დროის მხატვრულ აზროვნებაში მომხდარმა, ამა თუ იმ მიზეზით წარმოქმნილმა ცვლილებებმა, ბუნებრივია, თვით ჩვენს მონუმენტურ მხატვრობაშიც პოვა თავისებური ასახვა, ამ ახლებური შინაარსის შესატყვისი დამოკიდებულება.

ცნობილია, რომ კლასიკურ შუასაუკუნოვან მხატვრობას (X-XIII საუკუნეები) საფუძვლად უდევს მკაფიო მხატვრული ამოცანა-იდეა: განსაკუთრებული მნიშვნელობის მხატვრული სახის შექმნა. ამ მხატვრული სახის განსაკუთრებული სულიერობისა თუ მისი განსაკუთრებული მნიშვნელოვნების წარმოსახვა ძირითადი, არსებითი სახეითი ნიშნების — სივრცის, დროის, კონკრეტულობის მაქსიმალური განზოგადებით, სახეითი ხერხებისა თუ საშუალებების (სწორედ რომ საშუალებების და არა ხარისხის) მაქსიმალური დახვეწით, ფორმის ნიშან-თვისებათა მიზანდასახული გამკვეთრებით (მისი ნიშნადი მახასიათებლების ხაზგასმა-გამოკვეთით) და სპეციფიკური იდეალიზაციით ისე, რომ მხატვრული სახის ყველა სახეითი, სპირობით-დეკორაციული მხარე მიმართული იქნას ზედროულობის, განსაკუთრებული სულიერობის გამოსახატად.

გვიანა შუა საუკუნეებმა სწორედ განსაკუთრებულის მოხილვასა და წარმოსახვაში, მის ინტერპრეტაციაში შეიტანა თავისებური კორექტივი, ამ პერიოდის მოხატულობათა დამკვეთის, შემსრულებლისა და მკვერტელის ზოგადმსოფლმხედველობრივი თუ ესთეტი-



პლა. XVI ს. კტიტორი

იკური მოთხოვნა, მართალია, ისევე ამალღებულსა და განსაკუთრებულ სულიერობაზეა გამიზნული, მაგრამ, ამასთან, აქვე, ამ დროის მხატვრულ სახეში ასევეა წარმოჩენილი ჩვეულებრივი და უბრალო, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, და ეს დასაშვებია, თუ მხატვარი იმას აკეთებს, რასაც ხედავს ან როგორც ხედავს. მაშინ მისი ხედავა გვიანა საუკუნეებში აშკარად უფრო ლიტონია, გაუბრალოებული. კლასიკური შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი განსაკუთრებული რაფინირება მისთვის მიუღწეველიცაა და, როგორც ჩანს, არც აქვს ამის მოთხოვნა. არსებითად სწორედ ეს ფაქტორი უნდა იწვევდეს მთლიანი მხატვრული სისტემის გამარტივება-გაუბრალოებას. თუმცა აქვე ისიც განსარკვევია, თუ როდის არის ეს გაუბრალოება სისტემური ხასიათის და როდის — ამ ძველი სისტემის დაშლის, მისი, უხეშად რომ ვთქვათ, გადაგვარების შედეგად მიღებული.

მოდელისადმი ეს ახლებური, კლა-



სიკური შუასაუკუნოვანი მხატვრობისაგან განსხვავებული მიდგომა თუქცა ადრევეა (XIV საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან) მინიშნებული, მაგრამ სრულიად თვალსაჩინოდ გამოვლენილია მხოლოდ მოგვიანებით, სწორედ განსახილველ პერიოდში (XV საუკუნის უკანასკნელი წლებიდან მოყოლებული), როცა ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის უმთავრეს მიმართულებაში (ორგანულად იქნა შეთვისებული ხალხური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი თავისებურებანი, როგორც ჩანს, ეპოქისეული მხატვრული ტენდენცია არსებითად გამოვლენილია იმ დროისათვის უკვე ინერციით მომდინარე ტრადიციულ ნაკადში ხალხური ხედვისათვის სახასიათო ნიშანთა შეღწევით, ეს ტენდენცია თავდაპირველად ქალასა და ლეხთაგან ეკლესიათა მოხატულობაში ჩნდება და სრულად მკვიდრდება XVI საუკუნის ვრცელი პერიოდის ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის ამ ერთი ჯგუფის ძეგლებში.

ქრონოლოგიურად ამ ერთმანეთისგან დაშორებულ ძეგლთა მოხატულობაში გამოყვანილი ყველა კტიტორი ერთისა და იმავე მხატვრული მოვლენის შედეგია. მსგავსება მათ შორის, ზოგჯერ მაინც, იმდენად დიდია, რომ აქ არა მხოლოდ გამოსახვის ხერხები, ჩაცმულობა და ტიპიც ერთია თითქოს (მცირედენი ცვლილება იქ შეინიშნება, სადაც გაუბრალოების შედეგად მიღებული ექსპრესიულობის ელემენტები კედელ უფრო მეტად აუტრირებული კედევ იქ, სადაც ჩნდება სოციალური ნიშნის ტიპიზაცია, სოციალური დამახასიათებლობა — სადაც აშკარად მბრუნობს ცოცხალი, კონკრეტული სახასიათო მომენტი). ამიტომაც ერთ რომელიმე მხატვრულ ნიმუშზე გამოთქმული ზოგადი მოსაზრება, თუმცა მეტნაკლებად, მაგრამ საბოლოოდ მაინც თანაბრად ვრცელდება ამავე მიმდინარეობის სხვა ნებისმიერ ნიმუშზე, ასეთ შემთხვევაში ალბათ ბუნებრივია, რომ სამაგალითო, ახლა უკვე კონკრეტულ ძეგლად ამ მხატვრული ნაკა-

დის ყველაზე დამახასიათებელი ძეგლებზე სრულყოფილი, ამასთან შედარებით უკეთ შემორჩენილი ერთი ან ორი ნიმუში დაეხსახოთ. ასეთი კი ქალისა და ბუგეულის მოხატულობაა, სადაც სამდროოდ უკვე უძალი, ტრადიციულ ქვეულ სისტემაში ხალხური შემოქმედებისთვის ნიშანდობლივი, სასიცოცხლო იმპულსის მქონე მხატვრული ხერხების შეთვისების პროცესი სხვებთან შედარებით უფრო ნათლად, უფრო ორგანულად, უფრო მეტად გამორჩეული დამახასიათებლობით არის ასახული.¹⁷

ქალისა და ბუგეულის ისტორიულ პირთა გამოსახულებებს წინარე ხანის ძეგლთან ქრონოლოგიურად ყველაზე უფრო უახლოვდებიან ნაბახტევის მოხატულობაში გამოყვანილი კტიტორები (XV საუკუნის პირველი მესამედი). მათი სიახლოვე ერთი შეხედვითაც აშკარაა: ყველაგან — გამოსახულებათა ტრადიციული გადაწყვეტა და იქვე სრულიად ახლებური მხატვრული მიდგომა, ტრადიციული მოხატულობის მთლიან დეკორში ისტორიულ პირთა იდეური და ფორმალური გამორჩევაა (განსაკუთრებით კარგად ეს მაშინ ჩანს, როცა ჩვენს მასალას ბიზანტიური და დასავლეთეფროპული ხელოვნების ანალოგიურ ნიმუშებს შეუედარებთ.¹⁸ ახლებური კი, ის, რაც XIV საუკუნის ბოლო წლებისთვის ჩნდება და რაც ყველაზე მეტად ხვდება თვალს, ამ კტიტორთა ფრონტალური პოზიციია. შემდეგ კი — ზედაპირის მეტად დანაწყვერება, თეთრნარევი ბაცი ფერადონება, აღმოსავლური რიგის ახლებური სამოსი და მისთანანი, ამგვარი, უფრო მეტად მაინც გარეგნული ხასიათის მსგავსების მიუხედავად, ჩვენს მოხატულობაში ვერ წარმოიქმნება ნაბახტევის ანალოგიური სურათი. საუკუნის ნახევარი თუ დროის იქნებ ცოტა მეტი მონაკვეთი, ამ ძეგლებს რომ ერთმანეთს აშორებს, როგორც ჩანს, საკმაოდ აღმოჩნდა მხატვრული სტილის ცვალებადობის თვალსაზრისით. ქალასა და ბუგეულში ახლებური გაცილებით საჭარბობს ტრადიციულს და ის, რაც



ნაბატევის კტიტორებში მინიშნებულა მხოლოდ, ჭალელ აბაშიძეთა თუ ბუგეულელ ლაშხისშვილთა პორტრეტებში უკვე აშკარად ჩანს.

ამ, ქრონოლოგიურად ერთმანეთის მომდევნო ძეგლთა მთავარი კტიტორები — ჭუცნა ამირჯიბი და აბაში აბაშიძე და ლაშხა ლაშხისშვილი — რა თქმა უნდა, პირობითად გამოისახებიან, მაგრამ პირველი უფრო გამართულია როგორც სახვითად, ისე დეკორატიულადაც. ამის „მიზეზი“ არსებითად ნახატშია საძიებელი. ჭუცნა ამირჯიბითან ნახატი შედარებით სწორია, პროპორციებით მეტად დაცული; მხრებით, რომლის ერთი მარცხენა ნაწილიც აშკარა რაკურსშია გაშლილი, ნახატისა და პლასტიკის მხრივ უფრო სწორადაა გამოსახული, ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ფიგურა, მართალია, მხოლოდ შედარებით, მაგრამ მაინც მიახლოებულია „ნატურას“. თვით სხვადასხვა სიძლიერის ხაზიც (გარშემომწერი თუ შიდა ნახატისა), რომელიც წინა საუკუნეების მხატვრობის ნიმუშებთან შედარებით ხისტია და ნაკლებმოქნილი, გამოპშრალიც, მაინც ინარჩუნებს ერთგვარ სინატიფესა და დახვეწილობას.

ხაზის თუნდაც ამგვარ შედარებითს დახვეწილობას მოკლებულია ჭალელ და ბუგეულელ კტიტორთა ნახატი. აქ შესამჩნევად შეცვლილია თვით ფორმის გარშემომწერი თუ ნახატზე დატანილი ხაზის დეკორატიული ბუნება, მისი საერთო ხასიათი: ყველგან მკვეთრია, შესამჩნევად დაუხვეწავია, რაფინირებას თითქმის სრულიად მოკლებული. ამიტომაც იკლო მისმა თავისთავადმა დეკორატიულმა დასრულებულობამ, აქედან კი — მთლიანად მხატვრობის, დეკორატიულმა სინატიფემ. ეს ცვლილება დეტალთა (ჭუცნას, აბაშისა და ლაშხას ერთნაირად შეკრებილი წვერისა და აგრებილი ულვაშების, მათი ორნამენტული სამოსისა და სხვა, ამ თითქოსდა წვრილმანი დეტალების) შედარებისას ჩანს აშკარად. ერთი შეხედვით თითქოსდა მართლაც

რომ ერთგვაროვანი, პირობითად ტანილი ხაზები ერთგან (აბაშთან ლაშხასთან) მსხვილია და მოუხეშავი, მეორეგან — უფრო დახვეწილი, რაც საბოლოოდ წარმოქმნის კიდევ ერთი-მეორისგან განსხვავებულ ნახატს. ამ განსხვავებას ასე იოლად შესამჩნევად ოსტატობის განსხვავებული დონე კი არ განაპირობებს მხოლოდ, არამედ, და ესაა არსებითი, სხვაგვარი მხატვრული ხედვა, სხვაგვარი მხატვრული დამოკიდებულება. სურათი უფრო ნათელი იქნება, თუ სამაგალითოდ მოტანილ ძეგლთა ამ ორი კტიტორის სახეს ნაბატევეზე ადრეულ ნიმუშს, მაგალითად, ხობის XIV საუკუნის ბოლო მეოთხედის მოხატულობაში წარმოდგენილ ვამეყ დადიანის გამოსახულებას შევუდარებთ (ეს შედარება იმითაცაა გამართლებული, რომ ჩვენს მონუმენტურ კედლის მხატვრობაში, პირველად სწორედ ამ ძეგლში ჩნდება კტიტორთა ფრონტალური პოზიცია).

ეს გამოსახულებანი როგორც მხატვრული ხედვის, ისე საერთო გადაწყვეტის ერთი თუმცა აშკარად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ მათი სახის შესრულების წესში ჩნდება მსგავსი სქემა, რაც ნებაუჩუებრად გვაგარაუდებინებს მათთვის საერთო პროტოტიპის არსებობას. ყველგან — რკალინებრ ფართოდ აზიდული წარბები; მოკლე-მოკლე ბაგები; ცხვირის დაგრძელებული მონახაზი ვიწრო ნესტოებითა და მომრგვალებული, ოდნავ ქვემოთ დაშვებული ბოლოებით; თვალის კრილის სრული ანალოგია, სადაც დამახასიათებლად ჩნდება აშკარად ზემოთ აწეული თვალის კაკალი. ამგვარი მსგავსება, ვიმეორებთ, შეუძლებელია შემთხვევითი იყოს. ცხადია ჭალელ და ბუგეულელ ოსტატს რომელიდაც ნიმუში გაუთვალისწინებია, ე. ი. უკვე არსებული გამოუყენებია. სამაგალითოდ მოტანილ ჩვენს ორ ძეგლში სწორედ ეს ოდესდაც არსებული, შუასაუკუნოვან პროფესიულ მხატვრობაში დამკვიდრებული სქემაა გადამუშავებული, რაც მიღწეულია უკვე სხვაგვარი, ხალ-



ბური ხედვისთვის დამახასიათებელი დამოკიდებულებით. აქედან — თვით ამ მხატვრული ხედვიდან მომდინარე ფორმათა სიმარტბევე. გარკვეული სისადავე ამიტომაც წარმოიქმნება ამ ქრონოლოგიურად დაშორებულ ძეგლებში, სკემათა მსგავსების მიუხედავად. ერთმანეთისგან არსებითად განსხვავებული მხატვრული შთაბეჭდილება: თუ ერთგან მხატვრული სახე დახვეწილია, მეორეგან — ჩამოუქნელი, გაცილებით უბრალო და მარტივია, იქნებ მოუხეშავეც. თუ ხობის კტიტორთან ნატივი ნახატი და რბილი და ფაქიზი მოდელირების წესია გამოყენებული (ეს წესი კი ტრანალური ვრადაციითა თუ სხვადასხვა ძალითა და მიმართულებით დადებული თეთრას მეშვეობით მიიღწევა), ქალელ და ბუგეულელ კტიტორებთან, პირიქით, — უბრალო გადაწყვეტა: კტიტორის სახე სრულიად ბრტყელია და ფორმაც ყოველგვარი მოდელირების გარეშე მხოლოდ ხაზით მონიშნება (ის მცირე ზომის, მსუბუქი მოწითალო ლაქები, რომლებიც ლოყებთან და თვალის უბებთან გაირჩევა, ცხადია, მოცულობის გამოსავლენად არ იყო გამოიხეული). უდავოა, რომ აქ წერის ის გამარტივებული ხერხია, ახლა უკვე თითქმის უკიდურესობამდე გაუმარტოებული სახით (გამოყენებული, რომელიც XV საუკუნის პირველი მეოთხედიდანვე მკვიდრდება ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიულ პირთა გამოსახულებებში, არსებითია, რომ ყველა სახვითი ხერხის გადაშეშება ყველა ჩვენს ძეგლში ერთი გარკვეული მიმართულებით მიდის, რასაც არა შემთხვევითი ცოდნა-არცოდნის, არამედ სისტემურობის ხასიათი აქვს. ჩვენი მხატვრული ნაკადის განხილვისას არსებითი ცსწორედ ესაა — ჩვენივე ტრადიციული მხატვრული შემოქმედების გაუმბრალოების, ხალხური ხედვით მისი გაცხოველების თანდათან პროცესი და არა მისთვის სრულიად უცხო, აღმოსავლური ყადის სახვითი საშუალებები.

ეს ახლებური, ამ მოგვიანო დროის

ერთი გარკვეული ჩგუფის ძეგლებში გამგლავებული მხატვრული ხედვა. რასაც სხვაგვარად წარმოგიდგენს. ქალისა და ბუგეულის ეკლესიების მხატვრულთა დაკრძლებულ ფიგურებში უფრო ამკარად გამოიყოფა უზომოდ გაშლილი, უტრირებული მხრები და განზრახ დაეწროებული წელი (წელის სიგიწროვეს დამატებით ააშკარავებს თითქოსდა წელიდანვე ამოზრდილი სამოსის ფართოდ გაშლილი კალთები და ქამრის ორსვე მხარეს დაშვებული ბოლოები). რამდენიმეგან, განსაკუთრებით მიხედვით კალელ კტიტორთან, ფიგურაც ნაბახტევთან შედარებით, უფრო ადრეულ ძეგლებზე რომ არაფერი ვთქვათ, ისეა კადრში ჩაქედილი, რომ მისი შემოსაზღვრელი, საამდროოდ უკვე შესამჩნევად გაუმართავი თაღოვანი მოჩარჩოება თითქოსდა განგებ იკვეთება კტიტორის ხელით და ქუდიით (როგორც ჩვენი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის XVI საუკუნისა და მისი შემდგომი პერიოდის ძეგლებშია შენიშნული). ფორმათა ასეთი გაწყობა აშკარად ქმნის ძალისა და მნიშვნელოვნების შთაბეჭდილებას, ზრდის საერთო ექსპრესიულობას, და, მართლაც, თუ დაუკვირდებით, აბაშ აბაშიძესთან სიძლიერე გაცილებით მეტია, ვიდრე ქუცნა ამირჯიბთან. ეს სიძლიერე გარეგნულად ვლინდება ისე, როგორც ეს ხალხური ხელოვნების ნიმუშებისთვის არის საერთოდ დამახასიათებელი. ხალხურ შემოქმედებაში იმდენად სულიერი მდგომარეობის, სულიერი მოძრაობის დახასიათებისკენ სწრაფვა კი არ შეინიშნება, რამდენადაც ობიექტთა გარეგნული მხარეა წინ წამოწეული, ამასთან, გარეგნული თვისებების დახასიათებლად აქ, ამ ხელოვნებაში, აუცილებლად გამოიყენება გადაპარბება-გაზვიადების ხერხი, რომელიც მარტივად და უშუალოდ, დაუფარავად არის წარმოდგენილი.

ნიშანდობლივია, რომ ამგვარი რამ სრულიადაც არ ჩანს ამავე XVI საუკუნის იმ ძეგლებში, რომლებიც მართოდენ ტრადიციულ სკემებს არიან მინდობილი.



XVI საუკუნის ოფიციალური რიგის მხატვრობამ კტიტორთა რამდენიმე ჯგუფური პორტრეტი შემოგვინახა: აღმოსავლეთ საქართველოში ამ მხრივ სამაგალითოა ლევან კახთა მეფის დაკვეთით მოხატული ეკლესიები (ალვანი, ნეკრესი; გრემი), დასავლეთ საქართველოში კი — გელათის ის ორი ტაძარი (ღვთისმშობელისა და წმინდა გიორგის სახელობისა), რომელთა აღდგენისა და ხელმეორედ მოხატვის თაოსნობა ევდემონ კათალიკოსის (ჩხეტიძის) სახელთან არის დაკავშირებული.

ღღესათვის გარკვეულია, რომ ყველა ამ ეკლესიათა მოხატულობაში წამყვანი მნიშვნელობისაა ქართული ტრადიციული მონუმენტური ფერწერისთვის უცხო მხატვრული ფორმები: ერთგან (კახეთის ძეგლებში)¹⁹ — ათონური სკოლისა, ხოლო მეორეგან (გელათის ორსვე ტაძარში) — გვიანპალეოლოგოსთა სქემადქვეული ნიმუშები. ჩვენსა და ამ ძეგლებში გამოყვანილ კტიტორთა სრული სხვაობის ძირითადი მიზეზიც ესაა.

ყველა ეს კტიტორი, ტრადიციისამებრ, მართალია, ქვედა რეგისტრშია გამოსახული, მაგრამ მოხატულობის ეს ქვედა, დამასრულებელი რეგისტრი, ჩვენის მსგავსად, იატაკის დონემდე კი არ ჩამოდის, არამედ მკვრეტელის თვალის ზემო წერტილზეა შეჩერებული. ამას მნიშვნელობა აქვს, რადგან ამ შემთხვევაში განყენებულობის შეგრძნება ნეტია, ვიდრე მკვრეტელთან სიახლოვისა. ამგვარ შთაბეჭდილებას უფრო აშკარად, უფრო თვალნათლივ წარმოქმნის კტიტორთა ფიგურების შესრულების მანერა. ჩვენთვის სამაგალითოდ მოხმობილ ძეგლთა მოხატულობა, ზოგადად რომ ვიმსჯელოთ, არა მარტო ნახატის, ფერადოვნების მხრივაც შესრულებულია საკმაოდ მკაცრი, ხატწერული მანერით (ეს განსაკუთრებით ლევან კახთა მეფის დაკვეთით შესრულებულ მხატვრობაზე ითქმის). ამ ჯგუფის ძეგლებზე ისიც უნდა ითქვას, რომ რამდენიმეგან ისტორიული პორტრეტი სამშეოთხედშია გამოსახული და ამდენად, ბუნებრივია, ჩვენსკენ, მკვრე-

ტელისკენ კი არა, საკუთრთხვევლისკენაა პირობითად მიმართული, მათი სამოსაც არ არის, ჩვენი ჯგუფის ძეგლებში გამოყვანილ კტიტორთა ჩაცმულობის მსგავსად, იმდროინდელი ქართული ყოფისთვის დამახასიათებელი, ისეთი, რომელიც აღმოსავლეთი იერიითაა დატვირთული — ბიზანტიურია, ჭარბად მდიდრული, ხაზგასმულად სადღესასწაულს. აქვე ისიც არის, რომ კტიტორთა მომცველი თაღები (ალვანის ბაზილიკის მოხატულობაში) შეისრულია და არა ჩვენი ხელოვნებისთვის ტრადიციული ფორმის — ნალისებრი მოყვანილობისა (როგორც განხილულ ყველა ჩვენს ძეგლში, როგორც ნაბახტევსა და ყონცივისის გვიანა პერიოდის მხატვრობაში). კიდევ ის, რომ კახეთის არც ერთი ძეგლის საკტიტორო პორტრეტში არ ჩანს ის მხატვრული სახე, რომელშიც სისადავესა და უბრალოებასთან ერთად უშუალოდ განცილი ძალის გარეგნული მხარე იყოს ცხოვლად წარმოჩენილი. ესეც, რაღა თქმა უნდა, ძირეული ცვლის კედელზე გამოძახული ამა თუ იმ ისტორიული პირის მიმართ ჩვენს დამოკიდებულებას.

რაც შეეხება გელათის მთავარი ტაძრის მომხატველს, რომელიც ყველა კტიტორს, ჩვენის მსგავსად, ფრონტალურად წარმოგვიდგენს, ის თუმცა გაწაფული ოსტატია, მაგრამ მის ნახელავსაც შესამჩნევად თან სდევს კანონიკური ხელოვნების საიმდროოდ მოკარბებული სიმშრალე და სქემატურობა. ტრადიციულად ცნობილი იკონოგრაფიული ტიპი ამიტომაც არის ნაღებმეტყველი, ხოლო რიტმი ამ ჯგუფურ პორტრეტში დარღვეულია, უსიცოცხლო.

ამის მიზეზი, პირველ რიგში, ისაა, რომ პალეოლოგოსთა ხელოვნების მიერ დამკვიდრებული პროპორციული სისტემა (დაგრძელებული სხეული და შედარებით პატარა თავი) ვერ ეთვისება ვერც ფრონტალობას, ვერც ვაუბრალოების იმ საერთო ტენდენციას, რომელიც იმ დროისთვის გამოაშკარავდა ასე თვალსაჩინოდ. ცოცხალი რიტმის წარმოჩენას ხელს ისიც უშლის, რომ



ბეაულო, XVI ს. კტიტორი

კტიტორთა სამოსის ნაირფერი სამკაუ-
ლი, გულდასმით გამოხაზული დიდსახა
ორნამენტი, თითქოსდა დამოუკიდებლად
დაა შესრულებული და შემდეგ ისეა და-
ტანილი სიბრტყეზე, რომ ორგანულად
ვერ ერწყმის გამოსახულებას. მშრალი
სქემატური ხაზიც, რაღა თქმა უნდა,
ვერ წარმოქმნის ცოცხალ ნახატს და
კტიტორებიც, საბოლოოდ, ერთმანე-
თთან დაუკავშირებელ ფიგურათა გაშ-
ეშებულ ვერტიკლებად იკითხებიან.
აქ მართლაც ვერ წარმოიქმნება მხატვ-
რულად საინტერესო სახე იმ მიზეზით,
რომ გელათელ ოსტატთან, მისივე თა-
ნადროული მხატვრობის ზოგიერთი ნი-
შნის არსებობის მიუხედავად (მოდელ-
ის მკაცრი ფრონტალობა, მხატვრუ-
ლი ფორმის გამარტივება, გარკვეული
მიამბობაც კი), არსებითად ის გაუხე-
შებული ძველი სისტემა მოქმედებს,
რომელსაც ბრმად არის მიწოდებული.
როგორც ჩანს, ძველისა და ახლის გა-
მართიანებელი სასიცოცხლო იმპულ-
სი ქართულ მონუმენტურ მხატვრო-
ბაში საიმდროოდ მხოლოდ ხალხურ
ხედვას შეეძლო შემოეტანა. და, მარ-
თლაც, ამგვარი ტენდენციის მატარებ-

ლად ჩვენი გვიანა მხატვრობის ის ნაკვეთი
დი აღმოჩნდა მხოლოდ, სადაც ნალ-
ხური შემოქმედების ზეგავლენა გამე-
ლავნებულა.

ძველი, შუასაუკუნოვანი ტრადიცი-
იდან მომდინარე ნიშნები ქალელ თუ
ბუგეულელ ოსტატთანაც (ისევე, როგ-
ორც ლეხთაგის, ვანისა თუ, საერთოდ,
ამ ყიდის ყველა სხვა ძველის მოხატუ-
ლობათა შემსრულებლებთან) შეინიშ-
ნება, მაგრამ მათ, სწორედ რომ ხალხუ-
რი ხედვის შედეგად, სხვაგვარი დატვი-
რთვა აქვთ: გაუწყთავად და მარტივად,
სადაც და ლაკონიურად შესრულებუ-
ლი რაიმე დეტალიც კი მტკვველია,
სულ ორი-სამი ჩამოუქნელი ხაზით გა-
ცოცხლებული (ოდნავ შეხსნილი საკი-
ნძის ან ლეჩაქიდან ჩამოშლილი თმის
ნახატი); პროპორციები და ფორმა მო-
უხეშავია, ექსპრესიული და სწორედ
ამ მხრივ გაცოცხლებული; მათი შემო-
შვერი კონტურიც არაა დახვეწილი, მა-
გრამ თავისუფლად ხელს მიწოდობილია
და გამომხატველი, ქსოვილის სახედ
წარმოდგენილი ორნამენტი ნაკლებგა-
ნვითარებულია და არაზუსტი, ერთობ
გამარტივებული, მაგრამ ცოცხალი რი-
ტმით გაცხოველებულია ყველგან. აქ
დაახლოებით ის შემთხვევაა, როცა ში-
ნაგანი მოუწყვსრივებლობა ზოგჯერ უც-
ნაურ სიცოცხლისუნარიანობად განი-
დება.

ოსტატის ბუნება ყველაზე უკეთ მა-
ინც კტიტორთა სახის და ხელის მტვე-
ნების ხატვისას იჩენს თავს — ეს არის
მისთვის მთავარი, არსებითი და თავი-
დანვე სწორედ ეს იკითხება გამორჩე-
ულად. ერთიან რიტმში მოქცეული, ვე-
დრების ნიშნად ერთმხრივ მიმართული
ხელის ექსპრესიული მტვენები ყველა-
ზე მეტად აცოცხლებს ნახატს, ხოლო
ფართოდ გახელილი მტვეველი თვალე-
ბი ბავშვურ გულუბრყვილობასა და
უშუალო კვრეტის სურვილს გამოხატ-
ავს. აქ კიდევ ერთხელ თავს იჩენს
ხალხურისთვის დამახასიათებელი თეი-
სება — უშუალოდ გამოვლენილი გულ-
უბრყვილო ფორმის მომხიბვლელობა
(განსაკუთრებულად მიმზიდველია ეს



ბუგეული, XVI ს. კტიტორი

რიტმი ბუგეულის ეკლესიის კტიტორთა ვრცელ რიგში).

როგორც ჩანს, ამ მოგვიანო დროის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა კტიტორებში მრავალი ისეთი რამ არის გამოვლენებული, რაც სრულიად არ შეინიშნება ამავე დროის არსებითად ტრადიციულ სქემებს მინდობილ ნიმუშებში. რაღაც გარკვეულად შეიცვალა — არცთუ სტიქიურად, რადგან სულ მალე სწორედ ეს სიახლე იქცა უმთავრეს ტენდენციად. პირველად და ასე აშკარად სწორედ რომ ჰალისა და ამავე ყაიდის სხვა რამდენიმე, თუნდაც ლეხთაგის მოხატულობაში გამოვლენილი, ტრადიციულისგან ძირეულად განსხვავებული მხატვრული ტენდენცია მომდევნო დროის ძეგლებში ორგანულად მკვიდრდება უკვე. საამისოდ მთელი XVI საუკუნისა და XVI-XVII საუკუნეების გარდამავალი პერიოდის ისტორიულ პირთა გამოსახულებებისთვის თვალის ერთი გადავლებაც კმარა.

ყველა ამ კტიტორის გამოსახულებაში — მეფის, ფეოდალისა თუ მათა სახლის წევრთა კონკრეტულ სახეებში — არ ჩანს ის ზედმიწევნითობა, ამაღლებულის ის განსაკუთრებული განც-

და, რაც XI-XIII საუკუნეების ისტორიულ პირთა პორტრეტში იყო თავჩენილი. შუასაუკუნოვანი ხელოვნების თუნდაც სქემის დონეზე გამოვლენილ ტრადიციულ კონტექსტში, აქ არც ის მიდგომა ჩანს, რომელიც თვით ამავე ნაკადის ძეგლებში გამოყვანილ წმინდანთა გადმოცემისას შეიგრძნობა.

ცალკეულ წმინდანთა სახეები, ყველანაირად ჩვენს მიერ განხილულ ძეგლში კლასიკური პერიოდისა თუ მისი მომდევნო დროის მხატვრობასთან შედარებით, თუმც სრულიად მარტივად, ყოველად გაუბრალოებული წესითაა წარმოდგენილი, მაგრამ მაინც ნიმუშებს მიჰყვება, მაინც მათით საზრდოობს. ეს განსაკუთრებით ნათლად, თმების ტალღისებურ დამუშავებაში მედავლდება. წარბებისა და თვალის მონახაზში — ჩანს, რომ პლასტიკურმა ფორმამ ცოტაც და შესაძლოა ორნამენტული სახე მიიღოს (ამ მხრივ ყველა ჩვენი ძეგლი სანიმუშოა — განსაკუთრებით ჰალის, ლეხთაგისა და ილემის საკუთრებელის მოხატულობაში გამოყვანილი ეკლესიის მამების გამოსახულებანი). კტიტორთა პორტრეტიდან შედარებით აქ

სხვაგვარია. თითქოსდა მექანიკურად ერთგვაროვნად გამოერებული უღვაშისა თუ თვალ-წარბის შესრულების ხასიათი. მეტიც შეიძლება ითქვას, აქ სხვა ხასიათის, უკვე გარკვევით დეკორატიული სახის მატარებელი რიტმი მოქმედებს — დახვეწილობის პრეტენზიის მქონე და, ამდენად, გაცილებით რთული. ამგვარად შესრულებულ სახეებში დაკარგულია კონკრეტულ-სახასიათო ნიშნები, არ ჩანს ხასიათის ის სიმძაფრე, რაც კტიტორთა პორტრეტში იყო შენიშნული.

ახალი მხატვრული მთლიანობის ელემენტები, ახალი მხატვრული მსოფლმხედველობის შესაბამისად, მხოლოდ იქ ჩნდება, სადაც კონკრეტულ-სახასიათო თუ სოციალურ-ტიპობრივი ნიშნებია წარმოჩენილი. ეს ის მთლიანობაა, რომელიც, კლასიკური შუა საუკუნეების მხატვრული სახისგან განსხვავებით, ახალ ჰარმონიულ დაპირისპირებაზეა აგებული (როცა განზოგადებულ სახესა თუ ფორმებში მოცემული ეს, თუნდაც მცირედ გამჭედანებულ ნიშნებში მხატვრულად უკვე შესამჩნევი სიმძაფრით უღერს). ასეთად ჩვენს ძეგლებში, ძირითადად მაინც, კტიტორთა პორტრეტი წარმოგვიდგება, სწორედ კტიტორთა პორტრეტის ზოგადად მოტანილი ფორმით, მცირეოდენი ნიუანსის შეცვლით მიღწეულია განსხვავებული ტიპის შედარებით ზუსტი, შედარებით შეტყვევლი დახასიათება. ჩვენს კტიტორებს ერთგვაროვანი წესით შესრულებული, ერთი შეხედვით, თითქოსდა ერთნაირი სახეები აქვთ, მაგრამ განსხვავება მაინც აშკარაა და, თუ დავუკვირდებით, სხვაობა სამოსის ცვალებადობით კი არ მიიღწევა მხოლოდ, არამედ, და უფრო მეტად, კონკრეტული სახასიათო ნიშნების თითქოსდა უმნიშვნელო სახეცვლილებით (მამაკაცთან რამდენადაც მძიმეა სახის ოვალი, ქალთან—გაცილებით რბილი. მამაკაცის გამოხედვა შედარებით მკაცრია, ქალისა—მოკრძალებული. მოთავე კტიტორთან ფეოდალის დიდებულება და სიამაყე მეტია, ვიდრე მისი სახლეულის რომელიმე მამაკაც წევრთან). მომეტე-

ბული პირობითობის მიუხედავად, ნათლად საგრძნობია ცოცხალი, რეალური ადამიანის მეტი გაცდა. მეტი უშუალობა. ხაზგასმულია უფრო მეტად გამოსახულებათა სოციალური სხვაობა (როგორც სახის ტიპით, გამომეტყველებით, სახის ნაევებით, სადაც სახასიათო ელემენტებია გამოვლენილი, ისე ძალის ექსპრესიის წარმოჩენით). ამ სახის თავისებურებებს მოგვიანო დროის ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში, როგორც ითქვა, ხალხური ხედვა გამოავლენს. სწორედ მოგვიანო დროისათვის, ტრადიციული სისტემის სიმწირის, მისი გამოფიტვა-გამარტივების შედეგად მონუმენტურ მხატვრობაში გზა ეხსნება იმ მრავალ თავისებურებას, რომლებიც ხალხური შემოქმედებისთვის იყო დამახასიათებელი. ამ მხატვრულ-ისტორიულმა მოვლენამ კი, სასიცოცხლო მუხტი შესძინა იმჟამინდელ ქართულ ქრისტიანულ მხატვრობას.

მომხდარი ცვლილებები ცალკეულ გამოსახულებებსა თუ კომპოზიციებს კი არ შეეხო მხოლოდ, არამედ, როგორც ზემოთაც ითქვა, მოხატულობის მთლიან სისტემასაც; დეკორის განაწილებაში ახლა უკვე თვალნათლივ, სრულიად აშკარად იგრძნობა სიმკაცრისა და ჩვეული ლოგიკურობის მოშლა, და ამ მხრივაც, რაღა თქმა უნდა, გვიანა დროის მოხატულობაში აშკარა დაქვეითება შეიმჩნევა. ამ თვალსაზრისით მისი მომეტებული სიბრტყოვანება, დეკორატიული სიმარტივე თუ სტატიკურობა ნაკლებ მეტყველია. ეს ასეა, რადგან ნაკლებ არის გამოყენებული მათი გამომსახველობითი თუ ჰარმონიული დაპირისპირების მრავალმხრივი და მდიდარი საშუალებანი. სამაგიეროდ, და იქნებ ამ დანაკარგთა საფასურადაც, გვიანა დროის მხოლოდ ამ ერთი ჭკუფის, ხალხურობას ნაზიარებ ძეგლებში ჩნდება ის თავისებურება, რითაც გარკვეული თვალსაზრისით, მოიგო კიდევ ჩვენმა მონუმენტურმა მხატვრობამ; ძველი სისტემის დაშლისა და შესრულების ინტუიტურობის შედეგად მხატვრულ სახეში, განსაკუთრებულობის წარმოჩენასთან ერთად, ჩნდება ჩვეუ-

ლებრივის ის აშკარა მინიშნებაც, რაც სრულიად უცხო, მიუღებელი იქნებოდა კლასიკური შუა საუკუნეების შემოქმედებისთვის. კონკრეტულად ეს შესრულების, თუ შეიძლება ითქვას, ჩამოუქნელობით კი არ გამოიხატა მხოლოდ, არამედ თითქოსდა თავისდაუნებურად მიღწეული ჩვეულებრიობით, ადამიანურობით, თვით ხაზის, ფერადოვანი შეხამებისა თუ უშუალოდ მოცემული ორნამენტული დეკორის უბრალოებაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ. ბუნებრივია, რომ ამ ახლებური ხედვის გამოვლენა უფრო მეტად და უფრო თავისუფლადაც საერო პირთა გამოსახულებაში იყოს შესაძლებელი და იქნებ ესეც, ეს თავისებური ხედვის შედეგიც აპირობებდეს გვიანა შუა საუკუნეებში 'კტიტორთა გამოსახულებების ესოდენ სიპარბეს.



ბუგული, XVI ს. კტიტორი

იმ მხატვრულ მოვლენას, რომელიც განხილული ძეგლების საერო პორტრეტში იქნა წარმოჩენილი, ჩვენ „უბრალო მონუმენტურობას“ ვუწოდებთ. აქ, მართალია, ერთადაა ნახსენები ორი ერთმანეთის გამომრიცხავი ცნება (მონუმენტური უკვე თავისთავად გულისხმობს საგანგებოდ მნიშვნელოვანს), მაგრამ იგი ჩვენს შემთხვევაში, ვფიქრობთ, შედარებით უკეთ გამოხატავს ამ არც თუ ჩვეულებრივი მოვლენის არსებას. გვიანა დროის კტიტორთა განხილულ პორტრეტში ხომ ერთად, განუყოფლად ჩნდება როგორც შუასაუკუნოვანი (სპირიტუალური) მონუმენტურობის შენარჩუნების მეტად თავისებურად გამოვლენილი სწრაფვა, ისე მისთა საწინააღმდეგო მოვლენათა წარმოქმნის გარკვეული ტენდენცია: სწორედ ამდენად, მხატვრული სახე აქ მნიშვნელოვანიც არის და უბრალოც.

ეს თუ ასეა, მაშინ გასაგები უნდა იყოს ჩვენი წერილის დასაწყისშივე აღძრული საკითხი ხალხური ხელოვნების რაობის და სრულიად გარკვეულ პერიოდში პროფესიულ მხატვრობაზე მისი ზეგავლენისა. წარმოდგენილი მასალის ანალიზმა თითქოს დაგვანახა ძველი სისტემის მოშლის თანდათან პროცესიც და, ამავე სისტემის ფარგლებშივე,

ინტუიციურ, თუ შეიძლება ითქვას, თვითგანსწავლის ნიადაგზე ახლებური ფორმის დამკვიდრების თავისებური სწრაფვაც — ე. წ. „უბრალო მონუმენტურობის“ წარმოჩენა. ამ სახის მონუმენტურობა არსებითად ხალხური ხედვისთვისაა დამახასიათებელი. გავიხსენოთ, რომ ხალხური ხედვისთვის ნიშანდობლივი ეპიკურობა, მისი სპეციფიკური ხატოვანი ხერხები სწორედ იმ ხატის წარმოქმნის, სადაც შეთავსებულია აუცილებლად ზოგადი ხედვიდან მიღებული მნიშვნელოვნება და აუცილებლად მარტივი კავშირებიდან მიღებული მხატვრული სახის უბრალოება (ამას დაგვიდასტურებს ზეპირსიტყვიერებისა თუ ხალხურ ნიადაგზე წარმოქმნილი გამოყენებითი ხელოვნების ამა თუ იმ ნიმუშის გახსენებაც კი). ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში სწორედ ეს გვაძლევდა უფლებას, რომ გვიანა დროის ერთი გარკვეული ჯგუფის მონახულებაში ხალხურთან ზიარების ფაქტი აღგვენიშნა.

დასასრულ, ისიც უნდა ითქვას, რომ ჩვენი მხატვრობის ამ ერთი ჯგუფის ძეგლთა კტიტორებში გამქალაქებულ სი-



ცხოვლეს, შედარებით მეტ თავისუფლებასა და უშუალობას, უფრო აღმიაწიურ განსაზღვრებებით ამ კტიტორთა დატვირთვის, იმ ნაყოფანალურ თავისებურებებს, მათი შესრულების მანერით რომ იყო გამოვლენილი, შეუძლებელია არ დაეძლია კანონიკური ხელოვნების საიმდროოდ მოჭარბებული სიმშრალე და სქემატურობა. ამასთან, ხსენებული პროცესის თანდათან გაძლიერება საბოლოოდ ტრადიციული შუასაუკუნოვანი მხატვრული სტილისგან გამიჭენასაც მოასწავებდა. იმ ხანად კი, იმ კონკრეტული დროისათვის, სიახლეთა მიუხედავად, ჩვენი მხატვრობის განხილული ნიმუშები მაინც რჩება წინანდელი ფორმის იმ ქრისტიანულ ხელოვნებად, რომელთან ურთიერთობაც გულისხმობს მასთან ზიარებას, როგორც საგანგებო მნიშვნელობის ხატთან. ამ მხრივ, გვიანა პერიოდის ქართულ ეკლესიათა განხილული ჭგუფის მოხატულობა აშკარად გამოიჩინებდა მონუმენტური მხატვრობისაგან. გამოიჩინებდა იგი თვით წმინდა მხატვრული შემოქმედების თვალსაზრისითაც (ამავე დროის ოფიციალური რიგის ძეგლთა დახვეწილი საშემსრულებლო ოსტატობით გადმოცემულ ისტორიულ პირობათა გამოსახულებებთან შედარებით, სადაც ნაკლებად, მხოლოდ იშვიათად თუ შეინიშნება სიცოცხლის ნიშანწყალი).

ეს, შეიძლება ითქვას, დროის გამოძლე ხელოვნებაა, რადგან აქ, ამ თუმც „გაურანდავ“, მაგრამ სასიცოცხლო ენერგიით დამუხტულ პორტრეტულ გამოსახულებაში ის აუხსნელი მადლი გამოსატყვისის შემოქმედებისა, რომლითაც ჩვეულებრივი ოსტატობა ხელოვნებად იქცევა ხოლმე.

კტიტორთა პორტრეტის გამორჩეულობა, მისი ყოველმხრივ გამახვილებული, განსაკუთრებული მნიშვნელოვნება თვალნათლივ გვიჩვენებს განხილულ ძეგლთა მოხატულობაში საერო საწყისის უპირატესობას. ამგვარი ტენდენცია, მართალია, ახლებური არ არის,²⁰ მაგრამ ასე აშკარად, ასეთი სიჭა-

რბით, რელიგიურ სცენებთან ასეთი მკვეთრი წინააღმდეგობით როდესაც ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის ადრეულ ძეგლებში გამჟღავნებული. ამის ახსნა ალბათ იმეამინდელი ქართული კულტურის ზოგად მიმართულებაში უნდა ვეძიოთ, ხომ ცნობილია, რომ „სოფლიური“, საერო საწყისი რაც უფრო და უფრო თვალსაჩინო ადგილს იკავებს, სულ უფრო აშკარა ხდება მისი ხვედრითი წილი ქართველთა სულიერ ცხოვრებაში, სათავე ამ პროცესისა, როგორც ითქვას, ვაცილებით ადრეულ ხანაშია საძიებელი, ოღონდ იმხანად, საერო პოეზია იქნება თუ ტაძართა მხატვრობაში კტიტორთა გამოსახულებანი, მიუხედავად თემატიკისა და სიუჟეტური სვლებისა, არსობრივად მაინც განუყოფელია ერთიანი ქრისტიანული მსოფლხატისგან. გვიანა შუა საუკუნეების ქართველთა აზროვნებაც და შემოქმედებაც, რასაკვირველია, ქრისტიანულია, მაგრამ საერო ელემენტი აქ თანდათან თავისთავადობას ჩემულობს და სულ უფრო აქტიური ხდება — უკვე არა მხოლოდ მწერლობაში, არამედ მხატვრობაშიც, ხუროთმოძღვრებაშიც. ჩვენს მწერლობაში შუასაუკუნოვანი კულტურის უკანასკნელ საფეხურზე იმასაც კი ვამჩნევთ, საგალობლებად ჩაფიქრებული ლექსები საერო პოეზიისთვის ნიშანდობლივი საზომებით რომ გამოითქმება (დავით გურამიშვილი) აქედან ერთი ნაბიჯილა XIX საუკუნის რელიგიურ, მაგრამ არა საეკლესიო ლირიკამდე, შემთხვევითი ალბათ არც ისაა, უკვე XVIII საუკუნის დასაწყისი ხანისთვის ისეთი საკტიტორო გამოსახულებანი რომ გვხვდება, რომელთაც თითქმის აღარაფერი განასხვავებს ნამდვილი „პორტრეტებისგან“ (ელენე და გიორგი გურიელები შემოქმედის ეგვეტრის მხატვრობიდან). ჩვენს კტიტორებსა და ამავე რიგის ხელოვნებას შორის ჭერ კიდევ დიდი გზასავალია, მაგრამ ამის სრულიად აშკარა მინიშნება, ამ ტენდენციის თანდათან გაძლიერების კვალი მათშიც შესამჩნევად არის დაჩნეული. ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის გან-

ხილული ნაკადის ერთსა და იმავე ძეგ-
 ლში რელიგიურ და საერო საწყისს
 შორის არსებული სხვაობა მკაფიო თა-
 ვისებურებით, მართლაც რომ დროს-
 მიერად არის ასახული — ამ სხვაობის
 მიუხედავად ისტორიულ პირთა პორტ-
 რეტები, კომპოზიციურადაც და სტი-
 ლისტურადაც, იქნებ სულ მთლად პარ-
 მონიულად არა, მაგრამ ჯერ კიდევ
 ორგანულად ერწყმიან ეკლესიის მოხა-
 ტულობას და საუფლო სცენებთან
 ერთად ქმნიან დეკორის მთლიან სახეს.

ქართული მონუმენტური მხატვრო-
 ბის ისტორიის ამ ბოლო ეტაპზე განხი-
 ლულ ძეგლთა რიგი განვითარების ცა-
 ლკე ნაკადად შეიძლება დავსახოთ. კლა-
 სიკურისა და ჩვენსავე ნიადაგზე დამკ-
 ვიდრებელი პალეოლოგოსური შემოქ-
 მედებისგან განსხვავებით აქ, მართა-
 ლია, არ ჩანს ერთიანი მხატვრული სი-
 სტემა (ის მხატვრული მთლიანობა, რო-
 მელიც აუცილებლად გულისხმობს მხა-
 ტვრული სისტემის არსებობას), მაგრამ
 მას აქვს სრულიად გარკვეული მხატვ-
 რული ხერხები, გადაწყვეტითა თუ მი-
 დგომით გამოხატული თავისი საკუთარი
 მხატვრული სახე.

ეს კი არცთუ მცირე იყო ამ გვიანა
 შუა საუკუნეებისთვის, როცა სახვითი
 ხელოვნების აღმავლობისთვის თითქმის
 არ არსებობდა ხელშემწყობი რაიმე ფა-
 კტორი. ჩვენი სულიერი კულტურის
 ესოდენ კრიზისულ პერიოდში რაღაც
 ოდენობით მშველელად ჩნდება ეს უკ-
 ვე აშკარად მომღვაერებული მხატვრუ-
 ლი შემოქმედება, რომელშიც მოქცეუ-
 ლია იმეამინდელი ქართული მონუმენ-
 ტური მხატვრობის არც თუ მცირე ნა-
 წილი. ეს, არსებითად მაინც XVI სა-
 უკუნის მთელ სირგძეზე გავრცელებუ-
 ლი ნაკადი, სწორედ რომ ერთგვარი
 სიცოცხლისა და უშუალობის მოკარბე-
 ბის ხარჯზე, გარკვეული ესთეტიკუ-
 რი ღირებულების მატარებელია. აქ
 მხოლოდ ეროვნული სახე კი არა, შემო-
 ქმედებითი სწრაფვაც არის გამჟღავ-
 ნებული და, ამდენად, სწორედ ეს ნა-
 კადი ხდება ქართული ფერწერის, რო-
 გორც საგანგებოდ მნიშვნელოვანი, სა-
 ეკლესიო ხელოვნების სიცოცხლის გა-

ხანგრძლივების საშუალება. აქედან
 ამ მოგვიანებით წარმოქმნილი მხატვ-
 რობის ისტორიული ღირებულება, მი-
 სი ისტორიული მნიშვნელობა.

დასასრულ, ამ ერთი შეხედვით მა-
 რტივი, თვალსაჩინოდ უბრალო მხატ-
 ვრული მოვლენის კულტურულ-ის-
 ტორიული ღირებულების გასაცნობიერ-
 ებლად შესაბამისობათა კიდევ ერთი
 რგოლია გასათვალისწინებელი, რათა
 უკეთ გამოაშკარავდეს ჩვენი მხატვრო-
 ბის მთავარი მახასიათებლის — ფორმის-
 მიერი მხატვრული დაუხვეწავობა-სი-
 ტლანქის მიუხედავად მონუმენტურო-
 ბის შენარჩუნების — მიზეზი.

თვისება მონუმენტურობისა, თუკი
 ამ ცნებას მხატვრული ფორმის ნიშნად
 კი არ მივიჩნევთ, არამედ აღქმის მოვ-
 ლენად, საგანგებო, საზეო კავშირის
 შეგრძნებად, ქრისტიანული კულტუ-
 რის უმთავრესი მიზანია მისი გადარ-
 ჩენა სულიერი ცხოვრების ქრისტიანუ-
 ლი წესის გადარჩენას ნიშნავს.

აღბათ უდაოა, რომ საყოველთაო
 სულიერი კრიზისის ვითარებაში (როგ-
 ორადაც განხილული ხელოვნების დრო
 წარმოგვიდგება) გაცხადებული და მი-
 საწვდომი ცოდნა, ხალხისაგან თავმი-
 ნებებული, ჩვეულებრივზე უფრო მე-
 ტად და მძაფრად, გამორჩეული სული-
 ერი სიმაღლის მქონე ადამიანთა უპი-
 რატეს ღირსებად იქცევა, მათში პპოვებს
 საყრდენსა და თავშესაფარს. ხალხს
 რჩება რწმენა ანუ ნდობა ღმრთისა, ცო-
 დნისაგან თუმცა თითქმის დაცლილი,
 გაღარიბებული, მაგრამ მაინც (როგ-
 ორც ხელახალი აღზევების საწინდარი)
 უმნიშვნელოვანესი ნაშთი.

განხილული წრის ძეგლთა შესწავ-
 ლამ გვიჩვენა, რომ მათი მხატვრული
 სახე სრულად შეესატყვისება იმეამინ-
 დელი მრევლის სულიერ მდგომარეო-
 ბას — გაღარიბებულს ცოდნა-სიღრმის-
 გან, მაგრამ მიმნდობს, გულუბრყვი-
 ლოდ უშუალოს, წრფელს; ხოლო ის
 გართულებული შინაარსისეული წიაღი,
 რომელიც ამ მოხატულობათა იკონოგ-
 რაფიული პროგრამის საფუძვლად ამ-
 ოიკითხება — შეესაბამება გამორჩე-
 ულ პიროვნებაში თავშეფარებულ

ძველ. ტრადიციულ ცოდნას, რაც ქრისტიანული აზროვნების სიცოცხლეს ადასტურებს. მხატვარი, შუამავალი მცოდნისგანაა დარიგებული და მისი გაუწიავი ხელით გამოყვანილი სიწმინდე მიემართება ეკლესიისადმი მიწოდებულ მის უბრალო მრევლს. მთავარი ისაა, რომ დროისმიერ თავისებურად მოაზრებული მიმართება „სოფელს“ და „ხესთასოფელს“ შორის, მართალია, შესამჩნევად შესუსტებულია და არცთუ ბირვანდელი ცოდნით არის გაგებული, მაგრამ უწყვეტლივია შენარჩუნებული და განხილული. ჭკუფის კედლის მონუმენტური მხატვრობაც მაინც აშკარად შეიცავს ამ კავშირის გაცხოველების შესაძლებლობას — იგი ჭერაც ზიარების საშუალებაა.

შენიშვნები:

12. ირანულ სახეობს ხელოვნებაში, მართალია, ჩნდება კედლის მხატვრობის ორიოდ ნიმუში (ალი-კაფუსა და ჩეპელ-სოთუნში), მაგრამ მათ გვიანა XVII ს. წარმოშობაზე რომ არაფერი ვთქვათ, ორივეგან სრულიად გაუთვალისწინებელია კედლის მონუმენტური მხატვრობის თავისებურება და ისინიც ისე წარმოგვიდგებიან, როგორც გადიდებული ზომის მინიატურები. დაწვ. იბ. ი. ხუსკივაძე, ირანული სამინიატურო შემოქმედების ერთი საკითხი, მაცნე 3. 1973. გვ. 95-108. მისივე ქართული საერო მინიატურა. 1976. გვ. 106-115.

13. Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи 1979, стр. 72—73. 114—115.

14. Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI—нач. XIII вв. 1973, с. 107—113.

15. Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи. 1979, с. 115.

16. Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, 1979, ст. 1, 15.

17 ამ ორი ძეგლის სამაგალიოდ დასახვა მხატვრული ზემოქმედების მხრივ, სულაც არ ნიშნავს მათ იგივეობას. მეტიც, როგორც ვრ-

თი, ისე მეორე ჭარბად მოკლეა და არაა ერთმანეთისგან განსხვავებულად. ამ ყაიდის ძეგლთან უადრესში, სიბერე და აბაშიძეთა, ხალხური ხედილი შედარებით ხელბეცხოველებული საეტიკორო გათხახულებები წარმოდგებილი, ამ მხატვრული მოდელის თხთათათა ვახვითარების პროცესი მხატვლი. მეორეგან კი ბუგუელის მსატვრობა გამოყვანილი. გაიღებთ კოცხლ და მხატვრულად-ც გაკოლებით სრულქმნილ ლამის შვილია პორტრეტში, ამ არც თუ ვრანში. პროცესის უკვე საბოლოო მხატვრულ შედეგად წარმოჩენილი. ამის მიუხედავად, ორივეგან და იმავე მხატვრული პრინციპით წარმოქმნილ ერთგვაროვანი მხატვრული მიდგომით, ერთი მსგავსი მხატვრული ბუნების ორტრეტებს ვხედავთ.

18. Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, с. 72.

19 სახეობის ხსენებულ სამა ძეგლიდან ერთი — ალექსის ბაზილიკა უხდა ივის ქართველ ოსტატის მიერ მოხატულ ეს ოსტატე, შარალა ათონური სკოლის ნიმუშებზეა ახელოვნებული, მაგრამ მისივენი რაის თქმა უხდა, მისი ენობილია ქართველ მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშებიც. დასაჩხი ორი (ხეკრესა და გრემი) ბერძენ ოსტატთა ნახელოვად ჩასს. М. Вачнадзе, Кахетинская школа живописи XVI века и ее связь с Афонской живописи, 1983.

20. Г. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, 1957, ии-ვე художественные тенденции грузинской средневековой живописи (К вопросу о светском портрете в грузинской монументальной живописи), 1971. Э. Привалова, Павнис, 1977.

გიზანტიის იმპერიის ისტორია

ზარლ დილი

თავი IV

ისაპრიელი იმპერატორები და ხატმშობროლობა (717-867)

I. იმპერიის აღდგენა ორი პირველი ისაპრიელი იმპერატორის მმართველობისას (717-775 წ.). - II. ხატმშობროლობა (726-780 წ.). - III. ირინე და ხატთა-ყვანისმცემლობის აღდგენა (780-802 წ.). - IV. ხატმშობროლობის მეორე პერიოდი (802-842 წ.). - V. საგარეო პოლიტიკა და იმპერიის აღდგენა.

I

იმპერიის აღდგენა ორი პირველი ისაპრიელი იმპერატორის მმართველობისას (717-775 წ.)

ახალი იმპერატორი ლეონ III (717-740 წ.) მრავალი ღირსებით შემკული კაცი იყო: დიდებული მხედართმთავარი, წარმატებით რომ იცავდა მუსულმანებისგან აზიას; გამჭრიახი დიპლომატი და საუცხოო ზრგანი ზატორი, მოკლედ ყველა იმ თვისების მფლობელი, რაც აუცილებელია სახელმწიფო მოღვაწისათვის. მისი ვაჟი კონსტანტინე V (740-775 წ.), რომელიც მამამ დროულად დაისვა თანამოსაყდრედ, მტრების

აფიობისა და ცილისწამების, მათი მუდმივი დაცინვის მიუხედავად, რის გამოც „კობრონიმი“ („ნეხვი“) და „კაბალინოსი“ („მეჯინბე“) შეერქვა მეტსახელად, - ლეონ III-სავით ღირსეული მბრძანებელი იყო: ჭკვიანი და ენერგიული, დიდი მხედართმთავარი და დიდებული ორგანიზატორი; მართალია, ამასთანავე, მამაზე უფრო პატივმოყვარე, ფიცხი, სასტიკი და გულისთქმის ამოვლი გახლდათ, მაგრამ ის კი უშუველია, რომ მამაც და შვილიც ჭეშმარიტად დიდი იმპერატორები იყვნენ, რომელთა ხსონვაც დიდხანს ცოცხლობდა ზალხისა და არმიის გულში. თვით მათი მტრებიც კი სათანადო პატივს მიაგებდნენ მამა-შვილს. ნიკეის საეკლესიო კრების მამები, სასტიკად რომ გმობდნენ ლეონ III-ისა და კონსტანტინე V-ის რელიგიურ პოლიტიკას, იმავდროულად, ქებას ასხამდნენ მათ სიმამაცეს, მამა-შვილის მიერ მოპოვებულ გამარჯვებებს, მათ მიერ ქვეშევრდომთა საკეთილდღეოდ დასახულ ღონისძიებებს, მათ კანონებსა და სამოქალაქო დაწესებულებებს, მოკლედ, ყველაფერს, რისი წყალობითაც მომადლიერებული ჰყავდათ ზალხი. და მართლაც, ორივე პირველი ისაპრიელი იმპერიის დიდებული რეფორმატორი იყო.

საგარეო პოლიტიკა. - ლეონ III-ის ტახტზე ასვლიდან რამდენიმე თვესა

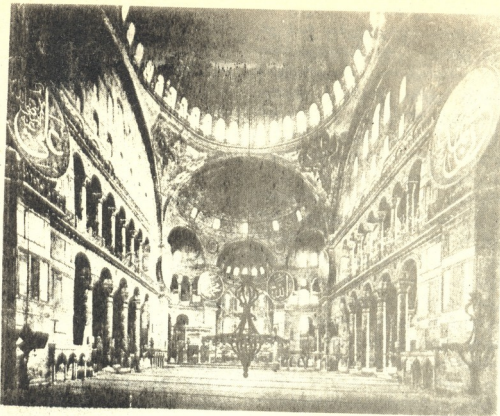
გაგრძელება. იხ. № 1-2, № 3-4, 1992 წ.



წმ. სოფიოს ტაძარი კონსტანტინოპოლში

არ გაეკლო, რომ კონსტანტინოპოლის მისადგომებთან არაბები გამოჩნდნენ და ზღვიდან და ხმელეთიდან შეუტყეს დედაქალაქს. თვით უმკაცრესმა ზამთარმაც კი ვერ შეაჩერა მათი შეტევა. მაგრამ რამდენიმე საზღვაო ბრძოლის შემდეგ მუსულმანთა ფლოტი დამარცხდა; დამშეულმა და ქანცგაწყვეტილმა არმიამაც სასტიკი მარცხი იწვნია. ერთი წლის ამო მცდელობის შემდეგ (717 წლის აგვისტო – 718 წლის აგვისტო) არაბებმა ალყა მოხსნეს. ლეონ III-ისათვის ეს იყო მმართველობის სახელოვანი დასაწყისი, არაბებისათვის კი – უკიდუესი უბედურება. ამ მოვლენას გაცილებით უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, ვიდრე თხუთმეტი წლის შემდეგ (732 წ.) შარლ მარტელის მიერ პუატიეს ხეობაში მოპოვებულ გამარჯვებას. არაბთა მძლავრობას დროებით მაინც მოეღო ბოლო და ღვთისმოსავ ბიზანტიელებს შეეძლოთ ეამაყათ იმით, რომ უფალი ღმერთი და ღვთისმშობელი მფარველობას არ აკლებდნენ ქრისტი-

ანულ იმპერიას და მის დედაქალაქს. მაგრამ ამ დამარცხების მიუხედავად არაბები მაინც ძალზე საშიში იყვნენ. რამდენიმე წელიწადში მოითქვეს სული, კვლავ განაახლეს შეტევა და თითქმის ყოველ წელს აოხრებდნენ მცირე აზიას. მაგრამ სასტიკი მარცხი, ორმა იმპერატორმა აკრიონოსთან რომ აგემა არაბებს (739 წ.), მკაცრი გაკვეთილი აღმოჩნდა მათთვის. ამით ისარგებლა კონსტანტინე V-მ, რათა თვითონ დასხმოდა თავს სირიას (745 წ.), უკან დაებრუნებინა კიპროსი (746 წ.) და ევფრატსა და სომხეთამდე მისულიყო თავისი ლაშქრით (751 წ.). ბიზანტიელთა წარმატებას მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ხელი არაბთა იმპერიაში დაწყებული შინააშლილობამ და ხელისუფლების სათავეში აბასიდების მოსვლამ (750 წ.), რის შედეგადაც ხალიფატის დედაქალაქი მახლობელი დამასკოდან შორეულ ბაღდადში იქნა გადატანილი. კონსტანტინე V-ის მთელი მმართველობის მანძილზე ომს ყოველთვის ბიზანტიელები იგებდნენ

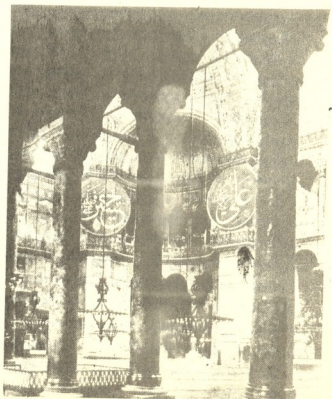


სოფიის ტაძარი კონსტანტინოპოლში

უფრო გვიან (778 წ.) მისი ვაჟი ლეონ IV ახი ათასიანი ლაშქრით შეიჭრა სირიაში და მცირე აზიიდან გააძევა მუსულმანები (779 წ.). არაბთა შემოსევის საფრთხე, ესოდენ საშიში VII ხაუკუნეში, უკვე აღარ ეშუქებოდა იმპერიას კონსტანტინე V იმავდროულად ცდილობდა ბულგარელების შემოსევაზე აცელებინა თავიდან. 755 წელს იმპერატორი შეტევაზე გადავიდა და მარჩელაისა (759 წ.) და ანქილოსთან (762 წ.) ისეთი სასტიკი მარცხი აგება ბულგარელებს, რომ შემრწუნებულმა ბარბაროსებმა წინააღმდეგობის გაწევა ვეღარ გაბედეს და იძულებულნი შეიქნენ ზავი ეთხოვათ (764 წ.). მეორე ომი, რომელიც 772 წელს დაიწყო და კონსტანტინე V-ის მმართველობის დასასრულამდე გაგრძელდა, არანაკლებ ძლევამოსილი იყო. მართალია, იმპერატორმა ვერ შესძლო ბულგარელთა სახელმწიფოს განადგურება, მაგრამ ის მაინც მოახერხა, რომ ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე აღედგინა ბიზანტიური საჭურვლის პრესტიჟი. გარდა ამისა, მან ჩაახშო სლავების აჯანყება თრაკიასა და მაკედონიაში (758 წ.) და,

იუსტინიანე II-ის მაგალითისამებრ, რადენიმე სლავურ ტომს საცხოვრისად მიუჩინა ოპსიკონის თემი მცირე აზიაში (762 წ.).

სოფიის ტაძარი კონსტანტინოპოლში



სამხინაო რეფორმა. — ამრიგად, იმპერიის მიმართ პატივისცემას რომ უნერგავდა მტრებს, ორი პირველი ისაფრიელი იმპერატორი იმავედროულად ცდილობდა ქვეყნის შვინიტაც ალედგინო ოდინდელი ძლიერება. ეს იყო სამხვილიშვილი საქმე, ქვეყნის ადმინისტრაციული, ეკონომიური და სოციალური რეფორმაცია.

იმპერიის საზღვრების დასაცავად ლეონ III და მისი ვაჟი ყველაზე ნერგავდნენ თემების რეფიშ: VII საუკუნის ვრცელ ადმინისტრაციულ ერთეულებს გაცილებით უფრო მრავალრიცხოვან და ნაკლები ფართობის მქონე ოლქებად ჰყოფდნენ, რომელთა დაცვაც უფრო ადვილად შეიძლებოდა. ეგვიპტე არ იყოს, ამ სისტემას პოლიტიკური თვალსაზრისით აშკარა უპირატესობა ჰქონდა, კინაიდან საგრძნობლად ასუსტებდა ძალაუფლებას, რასაც ვრცელ ტერიტორიების ფლობა ხელში უგდებდა მათ მმართველებს, და ამცირებდა აქედან გამომდინარე ამბოხებათა საფრთხეს. თუ სამხედრო კანონი მიზნად ისახავდა არმიაში დისციპლინის განმტკიცებას, — გულმოდგინე და ხშირ შემთხვევაში საკმაოდ მკაცრი ფინანსური ადმინისტრაცია სახსრებით ამარგებდა ხაზინას. სამიწათმოქმედო კანონი ცდილობდა შეეზღუდა ვრცელი მამულების განვითარება, გაკოტრებისაგან ეხსნა ნაკლებად შეძლებული მესაკუთრენი და არსებობის უფრო ასატანი პირობები შეექმნა გლეხობისათვის. საზღვაო კანონი ზელს უწყობდა ზღვისიქითა ემევენებთან სავაჭრო ურთიერთობის განვითარებას. მაგრამ ყველაზე უფრო ქმედითი იყო დიდი საკანონმდებლო რეფორმა, რომელიც აღინიშნა სამოქალაქო კოდექსის — ეგრეთწოდებული „მქლოვის“ გამოქვეყნებით (739 წ.), და რომელმაც საგრძნობლად გააუმჯობესა მართლმსაჯულება, რადგანაც, გაცილებით მეტი სიცხადით, სრულიად ახალი, ადამიანურობისა და თანასწორობის ჰუმანიტარულად ქრისტიანული სული შეიტანა სასამართლო პრაქტიკაში. ნახევარსაუკუნოვანი მმართველობის შემდეგ ორმა პირველმა ისაერი-

ელმა მდიდარ და აყვავებულ ქვეყნად აქცია ბიზანტია, მიუხედავად მტრების მძვინვარებისა, რომელმაც 747 წელს მუსლი გაავლო იმპერიის მოხახლეობას, და ხატომბრძოლობით გამოწვეული მღელვარებისა.

II

ხატომბრძოლობა (726-780 წ)

იმპერიის აღორძინების საქმე ბოლომდე, რომ მიეყვანათ, ლეონ III და კონსტანტინე V შეეცადნენ განხორციელებინათ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი რელიგიური რეფორმა, მათ აკრძალეს წმიდა ხატები და ღვინა დაუწყეს მათ დამცველ ბერ-მონაზვნებს; ასე რომ, მათ მიერ წამოწყებული ხატოსაწინააღმდეგო ბრძოლის შედეგად „ხატომბრძოლების“ სახელით შევიდნენ ისტორიაში.

რატომღაც ხშირად არასწორად ესმით ისაერიელ იმპერატორთა რელიგიური რეფორმის მნიშვნელობა და მიზანი. მიზეზი, რამაც აწინააღმდეგო პოლიტიკა განაპირობა, ერთსა და იმავე დროს, რელიგიურიც იყო და პოლიტიკურიც. VIII საუკუნის დამდეგს მრავალი ღვთისმოსავის სულს შურაცხეოდა მეტიმეტი ცრუმორწმუნეობა. ის უწვეულო მნიშვნელობა, რაც ხატების თავიანთსცემას ენიჭებოდა ბიზანტიელთა ცხოვრებაში, მათი სასწაულომოქმედი თვისებების რწმენა და მათთან ყოველგვარი ადამიანური ქცევის, ყოველგვარი ინტერესის დაკავშირება, მრავალი კეთილშობილი კაცის აღშფოთებას იწვევდა ის ბოროტება, რასაც ამ გზით აყენებდნენ სარწმუნეობას.

ხატებისადმი მტრული დამოკიდებულება განსაკუთრებით ძლიერი იყო აზიაში; ლეონ III, წარმომავლობით აზიელი, მთლიანად იზიარებდა ამ გრძნობას. არც ის და არც მისი ვაჟი არ ყოფილან, როგორც ფიქრობენ ხოლმე, თავისუფლად მოაზროვნენი, რაციონალიზმის ტიპი, რეფორმაციისა თუ რევოლუციის წინამორბედნი; ისინი თავიანთი დროის შვილები იყვნენ, ღვთისმოსავნი.

მორწმუნენი, ასე განსაჯეთ, თეოლოგიურად განათლებულნიც და გულწრფელად ზრუნავდნენ ქრელიგიურ რეფორმაზე. რისთვისაც საჭიროდ თვლიდნენ მთლიანად გაეწმინდათ სარწმუნოება ყოველივე იმისაგან, რაც კრპოთაყვანისმცემლად ეჩვენებოდათ, მაგრამ, იმავდროულად, ისინი იყვნენ სახელმწიფო მოღვაწენი, რომელთა უპირველესი საზრუნავიც გახლდათ იმპერიის სიმშვიდე და კეთილდღეობა. მონასტრების ურიცხვი სიმრავლე და მათი განუწყვეტლივ მზარდი სიმდიდრე კი სერიოზულ საფრთხეს უქმნიდნენ სახელმწიფოს. იმის შედეგად, რომ სიმონასტრო საკუთრება გადასახადებისაგან თავისუფალი იყო, ხაზინას შემოსავალი აკლდებოდა. მონასტრებში ბერად აღკვეცილთა სიმრავლე მუშახელს ათოშევდა მიწათმოქმედებას, არძიას — ჯარისკაცებს, საზოგადოებრივ დაწესებულებებს კი — მოხელეებს. მაგრამ განსაკუთრებით ხაშიმა მღვდვარების წყარო იყო მორწმუნეთა სულზე ბერ-მონაზვნების ზეგავლენა და აქედან გამომდინარე — მათი ძალმოსილება. სწორედ ამხარის ვითარების წინააღმდეგ იბრძოდნენ ისაერიელები, ნეტადრე კონსტანტინე V. ხატების აკრძალვით ისინი ცდალობდნენ შეესუსტებინათ ბერ-მონაზონთა გავლენა, რომელთათვისაც ხატების კულტი ყველაზე მძლავრი საშუალება იყო მორწმუნეთა სულზე ზემოქმედების მოსახდენად. რაღა თქმა უნდა, ასეთნაირად დაწყებული ბრძოლის გზით ისაერიელმა იმპერატორებმა დასაბამი დაუდეს შინაშედილობათა ხანგრძლივ ურას. ისიც ცხადია, რომ ამ კონფლიქტს პოლიტიკის სფეროს ძალზე სერიოზული შედეგები მოჰყვა. მაგრამ ვისაც სურს მართებულად შეაფასოს ხატომბრძოლ იმპერატორთა საქციელი, არ უნდა დაივიწყოს, რომ მას უყოყმანოდ დაუჭირა მხარი როგორც უზენაესმა სამღვდლოებამ, რომელიც შურის თვლით უყურებდა ბერ-მონაზონთა გავლენას, ისე არამაჰაც, რომელიც უმეტესწილად აზიელებისაგან შედგებოდა; მათ მხარდაჭერა ჰპოვეს არა მარტო ოფიციალურ სამყაროში, არამედ ხალხშიაც,

და ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ მათ საქმეს არც საფუძველი აკლდა და არც სილიაღე.

726 წელს ლეონ III-მ გამოაქვეყნა პირველი ედიქტი ხატების წინააღმდეგ, რომლითაც ის, როგორც ჩანს, ხატების შემუსვრას კი არ ბრძანებდა, არამედ მხოლოდ იმას, რომ უფრო ძალა დაეკლათ და, ამრიგად, ბრზონის თავყანასკემისათვის გაერიდებინათ ისინი. ამ ღონისძიებამ საშინელი აღშფოთება გამოიწვია: კონსტანტინოპოლში გააფთრებული შეტაკებანი მოხდა, საბერძნეთში აჯანყებამ იფეთქა, თუმცა ჯაიყი ძალე ჩაახშვეს (727 წ.). მთელი იტალია ედიქტის წინააღმდეგ აღდგა; პაპი გრიგოლ II იმით შემოიფარგლა, რომ მკაცრი პროტესტი გამოთქვა იკონოკლასტური (ხატომბრძოლური) ერესის წინააღმდეგ; მისმა მემკვიდრემ გრიგოლ III-მ უფრო თამამი პოლიტიკის გატარება დაიწყო და არა მარტო შეაჩვენა ხატების წინააღმდეგ მებრძოლნი (731 წ.), არამედ ერთხანს ისიც კი სცადა, რომ იმპერატორთან საბრძოლველად მიემხრო ლანგობარდები. ხირიაში იოანე დამასკელი წყველა-კრულვით იკვებდა ლეონ III-ს. თუმცა ედიქტს, როგორც ჩანს, ძალზე ზომიერად ახორციელებდნენ: ხატების დამცველთ არ განუცდიათ სისტემატური დევნა. მართალია, პატრიარქ გერმანოზს ხარისხი აყვარეს და რეფორმის მომხრეთ შეეცალეს (729 წ.), ხოლო საეკლესიო სკოლების წინააღმდეგ ვარკვეულ ზომებს მიმართეს, მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ საბერძნეთის აჯანყების ჩახშობისას მაინც დამაინდი დიდი ხიმკაცრე არ გამოუჩენიათ.

და მაინც ბრძოლას, ფაქტალური გარდუვალობით, ვაცოლებით უფრო მწვავე ხასიათით უნდა მივიღო. იმ კონფლიქტში, სადაც, არხებითაღ, ერთმანეთს შეეჯახნენ იმპერატორის ავტორიტეტი რელიგიის საკითხებში და ეკლესიის სწრაფვა სახელმწიფოს მურუვეობისაგან განთავისუფლებისაკენ, ძალე იჩინა თავი პრინციპულმა უთანხმოებამ. ებეც არ იყოს, კონსტანტინე V-მ, რო-



დედოფალი თეოდორა მსლებლებთან ერთად სან ვიტალუს ეკლესიის მოზაიკა

მელიც მამამისზე უფრო მეტად იყო დაინტერესებული თეოლოგიური საკითხებით, ბრძოლაში თავისი პირადი მოსაზრებებიც ჩართო და არა მარტო ხატების, არამედ ღვთისმშობლისა და წმიდანთა კულტის წინააღმდეგაც კი გაილაშქრა, და რაკი გაცილებით უფრო ფიცხი ზასიათის პატრონიც იყო, ამიტომ უფრო ფანატიკური სიმშავითა და სისასტიკით წარმართავდა ბრძოლას.

როცა ათწლიანი დიდებისა და მორჩბულების შემდეგ კონსტანტინე V საბოლოოდ დამკვიდრდა ტახტზე, რომელიც ერთხანს ლამის შეარყვია არტავაზის აჯანყებამ (740-742 წ.), მან პიერიამში მოიწვია საეკლესიო კრება (753 წ.) რომელმაც დიდი ზარ-ზეიმით დაგმო ხატები. ამიერიდან იმპერატორს შეეძლო დაეხაჯა მოპირისპირენი არა მარტო მისდამი ურჩობის, არამედ უფლის წინააღმდეგ ამბოხების გამოც. თუმცა თავდაპირველად იმედს არ კარგავდა, რომ შესძლებდა დაერწმუნებინა მოწინააღმდეგენი.

მხოლოდ 765 წელს დაიწყო ნამდვილი დევნა. ხატები დაამხვრიეს, მო-

ნასტრები დახურეს ან სეკულარიზაცია უევეს, ყაზარძებელ თუ სასტუმროებელ აქციეს, სამონასტრო საკუთრება ჩამოართვეს, ბერ-მონაზვნები შეიპყრეს და დიდუგში ჩაყარეს, ბევრი მათგანი აწამეს და გადაასახლეს; ზოგიერთი, როგორც მაგალითად, წმიდა სტეფანე უმცროსი, სიკვდილით იქნა დასჯილი; ზოგიც, პიპოდრომზე თავმჯდომეი ხალხის სასერიოდ, სამარცხვინ; ბოძზე გააკრეს. პატრიარქი კონსტანტინე ჯერ გადაასახლეს, შემდეგ კი სიკვდილით დასაჯეს (767 წ.). ხუთი წლის მანძილზე მიუღეს იმპერიაში მძვინვარებულა დევნა, შესაძლოა, ნაკლებ სასტიკი, ვიდრე ამას იმპერატორის მოწინააღმდეგეები გეხატავენ, - ხასიკვდილო გახანენი იშვიათად თუ გამოტკობდათ, - მაგრამ მღვწეული მაინც დაუნდობელი იყვნენ. „კაცს შეიძლება ვფიქრა, - წერს ერთი თანამედროვე, - რომ მთავრობამ გადაწყვიტა მთლიანად ამოეძირკვა მონაზვნობა“. ბერები მდგარ წინააღმდეგობას უწევდნენ მღვწეულთ, წარბეზებულად იტანდნენ ტანჯვას „სამართლიანობისა და კვშმარტობისა-

თვის", თუმცა ბევრმა ქედი მოიხარა, ბევრც გაიქცა. უმეტესწილად — იტალიაში, ასე რომ, ერთი თანამედროვის გაზვადებული თქმისა არ იყოს, „ბეკონებოდათ, მძიელს იმპერიაში აღარ დარჩა აღარცერთი ბერ-მონაზონი“.

რასაკვირველია, ეს ბრძოლა უმაგალითო სიშმაგის, მძინევარების, უკიდურესი ხისხატოების სათავედ იქცა და იმპერიაში არნახული შინაშლილობა გამოიწვია. ეგეც არ იყოს, მას ძალზე მძიმე შედეგები მოჰყვა. უკვე ლეონ III-ის მცდელობამ, პაპების ოპოზიციის დასათრგუნად რომის გავლენას რომ ჩამოაცილა კალაბრია, სიცილია, კრეტა, ილირია და კონსტანტინოპოლის პატრიარქს დაუქვემდებარა ისინი, უკიდურესად გაამწკავა პაპების უკმაყოფილება და იტალიელთა გულისწყრომა.

751 წელს, როცა ლანგობარდებმა შემუსრეს რავენის ეპისკოპოსი, პაპმა სტეფანე II-მ უყოყმანოდ აქცია ზურგი ერეტიკულ იმპერიას, რომელსაც ნახევარკუნძულის დაცვა აღარ შეეძლო, და ფრანკებისაგან იბრუნა პირი, რათა მათთვის ეთხოვა ნაკლებ სამდიო და გაცილებით უფრო ქმედითი დახმარება. და მართლაც, ძლიერპოხილი პაპისისაგან მიიღო ოდესღაც ბიზანტიის კუთვნილი ტერიტორიები, რომლებიც

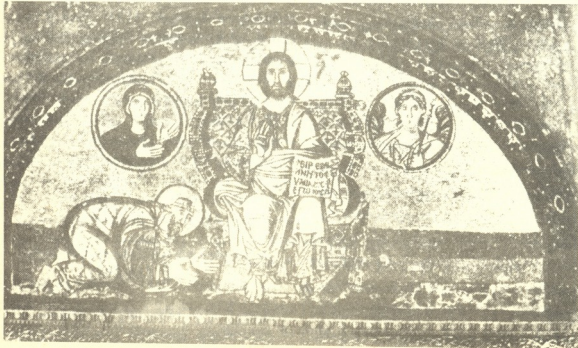
ამიერდან პაპების საერო სამფლობელოდ იქცნენ (754 წ.).

ეს იყო განხეთქილება რომსა და იმპერიას შორის. კონსტანტინე V-ს არაფერი დაუშურებია პაპის დასაჯერებლად, ვინც მას მხოლოდ და მხოლოდ მოღალატე ქვეშევრდომად მიაჩნდა, უკანონოდ რომ მიითვისა ის, რაც მის ბატონებს ეკუთვნოდა. მაგრამ მის ძალისხმევას შედეგი არ მოჰყოლია. 774 წელს კარლოს დიდი კვლავ შეიჭრა ნახევარკუნძულზე და საზეიმო ვითარებაში დაუმტკიცა პაპს პაპინის საჩუქარი. ბიზანტიამ იტალიაში შეინარჩუნა მხოლოდ ვენეცია და რამდენიმე ქალაქი ნახევარკუნძულის სამხრეთ ნაწილში. ამის შედეგად საგრძნობლად დაკნინებული იმპერია კიდევ უფრო აღმოსავლეთით მიჭუჭკული აღმოჩნდა. ეგეც არ იყოს, ეს განხეთქილება სამერმისოდ ძალზე სახიფათო და სერიოზული გართულებების მიზეზი გახდა.

III
ირინე და ხატოთაყვანისმცემლობის
აღდგენა (780-802 წ.)

პირველ ისაერიელთა ტრეღივიურმა პოლიტიკამ განხეთქილების, უკმაყოფილებისა და შინააშლილობის საში-

ანკარატორი ლეონ VI კონსტანტინე წინაშე, კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიოს ტაძრის მონაქვა



ში თესლა დათესა, რამაც კონსტანტინე V-ის ხელდღისისთანავე აჩინა თავი.

თავისი ხანმოკლე მმართველობის მასივზე ლეონ IV (775-780 წ.) წინამორბედს ტრადიციებს აგრძელებდა, მაგრამ ხელ მალე მისდა ქვეშევამდინებელს, რომელიც მცირეწლოვანი კონსტანტინე VI-ის მკურნელ იქნა დანიშნული, თავისი პატრიარქარული ზრახვებისათვის უფრო სახარებელი მიიჩნია მართლმადიდებლობას დაერღობოდა და ხატოთაყვანისმცემლობა აღედგინა, რაკიდა თავისი შთანაფიქრის ხორცმესხმის მეტი აღარაფერა ახსოვდა, სრულიად აიღო ხელი მუსულმანებთან ბრძოლაზე, რომლებიც 782 წელს კვლავ გამიჩნდნენ ხრისოპოლისთან, უშუალოდ კონსტანტინისაოლის მახლობლად, და სამარცხვინო ზავი დაუდო ხალიფას (783 წ.). მეორეს მხრივ, დედოფალი დაუხლოვდა რომს და მეკობრული ურთიერთობა დაამყარა ფრანკების სახელმწიფოსთან. თავის საშინაო პოლიტიკაში ის, უწინარეს ყოვლისა, ცდილობდა მმართველობისათვის დამოუკიდებელი ხატების მოწინააღმდეგეში, ამიტომაც იყო, რომ დედაქალაქიდან გააძევა თავისი მახლები - კონსტანტინე V-ის ვაჟიშვილები, რაკი მიჩნის, კენ მოძავალი გზა გაიკაფა, ირინემ პატრიარქ ტრასის თანადგომით შააღწია იმას, რომ ხიკის მსოფლიო საეკლესიო კრებას (787 წ.) დიდა ხარხვიმით დააჯობინა იკონოკლასტური ერესი და ხატოთაყვანისმცემლობა აღადგინა, რასაც დიდი მოწონებით შეხედნენ მორწმუნენი, რომლებიც ამ გამარჯვებას სახელმწიფოსაგან ეკლესიის სრული დამოუკიდებლობის ხაწინდრად მიიჩნეოდნენ.

გამარჯვებით გადღებულ და თავისი ხალვისმოსაო გულომდგინების შედეგად მოხვეჭილი პოპულარობით ფრთაშესხულ დედოფალი არც კი შეყოფმანებულა, ისე გამოუცხადა ბრძოლა თავის ვაჟს, რომელმაც უკვე ხრულწლოვანებას შააღწია, და შეეცადა

ტახტი წაერთმია ძიხივის, თავივემდებარებულად ის იძულებული გახდა უკან წაეხიხა (790 წ.), კონსტანტინე V-ის ხსოვნის ერთგული არმიის უკმაყოფილებით დამფრთხალი და ამ დამარცხებით დათრგუნვილი, ბიზანტიელთა ლაშქარს რომ აგებეს არაბებმა, ბულგარელებმა და ლახვობარდებმა მაგრამ თავისი სიმბარჯის, ცხოვრებისა და შუქუპოვრობის წყალობით, ბოლოს მანის მთაზერხა ძალაუფლების ხელში ჩაგდება, 797 წელს დაამხო თავისი ვაჟი და იმასაც კი არ დაერღა, რომ თვალები დაეხოხარა ძიხივის, მას შემდეგ, როგორც ზამდვილი იმპერატორი, ერთპიროვნული მმართველი გახდა (797-802 წ.); ეს იყო პირველი ქალი, რომელიც თავისი სახელით მართავდა იმპერიას და თუმცა, მისი შეიხებით, ბრძოლის შედეგად განმტკიცებულმა და გაახლებულმა ეკლესიამ თავისი უწინდელი ადგილი დაიკავა ქვეყნის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, თუმცა ბერ-მონაზვნებისა და ხატოთაყვანისმცემლების პარტია, ისეთი პიროვნებების წინამძღვრობით, როგორიც იყო თეოდორე სტუდიტე, უფრო მღიჯიბა და მოქნილი გახდა, ვიდრე იდეკსე, - არინეს ვახაუთობებულ ზრუნვას რელიგიური პოლიტიკის განუზრულად გატარებაზე მიიხიხ სავალალო შედეგები მოჰყვა.

კონსტანტინე VI-ის მიერ არაბებისა და ბულგარელების წინააღმდეგ ბრძოლაში მოპოვებული დროებითი წარმატებების მიუხედავად (791-795 წ.), ბაღდადის ხალიფატმა პარუნ-აღ-რამშიდის წინამძღვრობით ძლევამოსილი შეტევა წამოიწყო აღმოსავლეთში და აიძულა ბიზანტია ხარკი ექღნა მისთვის (798 წ.). დასაყვითით, კარლის დიდის პირისპირ, იმპერია აქვე უმწეო აღმოჩნდა, და 800 წლის ისტორიული მოვლენება, რომელთა შედეგადაც დასავლეთ რომის იმპერია აღდგინდა იქნა ფრანკთა მეფის მიერ, ძალზე დამამცირებელი იყო ბიზანტიის სამეფო კარისათვის.

დაცინებულ და დაუძღვრებულ იმპერია მინაჯანადაც გამოიჭიჭილი იყო იმ მეტისმეტი ყვითლოწიყალების შედეგად.

გად, რასაც სახელმწიფო იჩენდა ეკლესიის მიმართ, ისევე როგორც შუაივრებიანი უთანხმოების გამო, სახელმწიფოს თავს რომ მოახვია ხატომბრძოლობამ, და ბოლოს, ირინეს უკვანი მაგალითისა და უკეთური ქვევის წვალბით, რამაც დასაბამი დაუდო დინასტიურ გადატრიალებათა ერას. ეჭვს გარეშეა, რომ ხატომბრძოლობის ეპოქა სულიერი ცხოვრების მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი მიღწევების ნიშნითაა აღბეჭდილი: ისავრელი იმპერატორები პურიტანები როდი იყვნენ; ხატების აკრძალვის მიუხედავად, მათთვის უცხო არ ყოფილა ფუფუნების, სასახლის კარის სიმდიდრისა და ამქვეყნიური სიამით ტკობის სიყვარული. ამიტომაც იყო, რომ თავიანთი შენობებისა და ნაგებობების შემკობის მიზნით ხელს უწყობდნენ როგორც ანტიკური, ისე არაბული ტრადიციებით ნასახროები საერო ხელოვნების განვითარებას. ყოველივე ამას უნდა დაემატოს ის თვალსაჩინო ადგილი, რაც VIII საუკუნის ბიზანტიის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ეჭირათ აზიელებს, რის შედეგადაც იმპერია სულ უფრო და უფრო მეტად აღმოსავლური ხდებოდა. მაგრამ რაგინდ მნიშვნელოვანიც უნდა ყოფილიყო როლი, რასაც იმპერია ასრულებდა, როგორც ქრისტიანობის ბურჯი ისლამის წინააღმდეგ და როგორც კულტურის დამცველი ბარბაროსებს წინაშე, VIII საუკუნის დასასრულს მას ყოველი მხრიდან ემუქრებოდა სამიწელი საფრთხე, რომლის წინაშეც ის უძღური ჩანდა.

802 წელს, სახელმწიფო გადატრიალების შედეგად, ირინე დაამხო უზურბატორმა ნიკიფორე I-მა, რითაც დასაბამი ექლევა ნგრევისა და ანარქიის ერას.

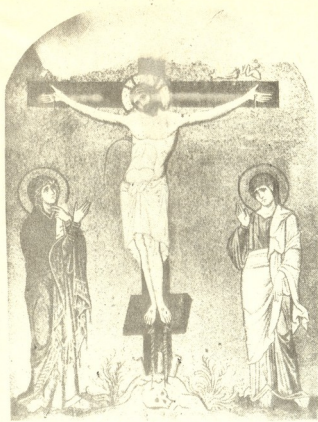
IV

ხატომბრძოლობის მეორე პერიოდი (802-842 წ.)

ნიკიფორე I (802-811 წ.) ჭკვიანი მბრძანებელი და მარჯვე ფინანსისტი იყო. გაჩანაგებული ზაზინის შეესებაზე

ზრუნვამ აიძულა თვით საეკლესიო საკუთრებაც ხელეყო. ახალი იმპერატორი ზომიერ მოქმედებას უჭერდა მხარს და ამიტომაც უარი განაცხადა ხატომბრძოლების შლეგურ ტაქტიკაზე, თუმცა მაინც შესძლო შეენარჩუნებინა მათი რეფორმა და აღეკვეთა გამარჯვებით გაღლებული ეკლესიის სწრაფვა, თავი დაედწია სახელმწიფოს ძალაუფლებისათვის და ხელახლა მოეპოვებინა თავისუფლება. ასეთი გახლავთ ხატომბრძოლობის მეორე პერიოდის სპეციფიკური ნიშანი, პერიოდისა, როცა ბიზანტიაში დაიწყო რაღაც იმის მსგავსი, რასაც უფრო გვიან დასავლეთში ინვესტიტურებზე დავა ეწოდა.

წმიდა იოანე სტუდიტეს მონასტრის ბერ-მონაზვნები, თავიანთი წინამძღვრის თეოდორეს თავკაცობით, ურყევად და ქედუზრელად უჭერდნენ მხარს ეკლესიის პრეტენზიებს; არანაკლები თავგამოდებით იბრძოდნენ ისინი პატრიარქ ნიკიფორეს (806-815 წ.) ფრთხილი პოლიტიკის წინააღმდეგ, პატრიარქისა, რომელიც ცდილობდა წაეშალა ხატომბრძოლობის დროების ხსოვნა; ბერები ასევე ეურჩებოდნენ იმპერატორის ფინანსურ პოლიტიკას და არ სცნობდნენ მის ავტორიტეტს რწმენის სფეროში. ხელისუფლება იძულებული იყო დაუნდობელი ბრძოლა გამოეტყუებინა მათთვის (809 წ.) და არა მარტო მონასტრებიდან, ქვეყნიდანაც გაეძევებინა ისინი. ბერებმა ქედი არ მოიდრიკეს და შემწეობისათვის მიმართეს პაპს, რომელსაც განუცხადეს, რომ მზად იყვნენ ელიარებიანთა რომის ეკლესიის პრიორიტეტზე, რათა ამ ფასად უზრუნველყვით აღმოსავლური ეკლესიის დამოუკიდებლობა სახელმწიფოსგან. მათ საქციელს, ცხადია, სათანადო რეაქცია უნდა გამოეწვია ხატების წინააღმდეგ მებრძოლთა მხრივ. სწორედ ეს გახდა ლეონ V სომეხისა (813-820 წ.) და ფრიგიული დინასტიის ორი იმპერატორის — მიხეილ III-ისა (820-829 წ.) და თეოფილეს (829-842 წ.) უმთავრესი საქმე. იმპერიაში ხელახლა დაიწყო საშინელი არე-



ჯვარცმა დაფინს
მონასტრის ეკლესიის მონაქო

ულობა, რომელიც მთელი ოცდაათი წლის მანძილზე გავრძელდა.

815 წელს წმიდა სოფიოს ტაძარში მონწვეულმა საეკლესიო კრებამ ხელშეორულ აკრძალა ხატები და იურიდიული ძალა მიანიჭა ხატთმბრძოლი იმპერატორების მიერ 753 წელს გამოტანილ დადგენილებებს, ამას კვლავ მოჰყვა ხატების მსხვერვა ბერ-მონაზვნების სულ უმნიშვნელო პროტესტსაც კი დაუნდობლად ახშობდნენ, ხატთთაყვანისმცემლებს სდევნიდნენ, სამართალში აღევდნენ და გადასახლებას უსჯიდნენ. თეოდორე სტუდიტი გადასახლებაში გარდაიცვალა (825 წ.). იმპერატორ თეოფილეს, ამ თავკამოდებულმა ხატთმბრძოლის დროს, ჯიუტად რომ აცავდა თავის თეოლოგიურ მრწამსს, დევნა კიდევ უფრო სახტიკი გახდა. ხატების დამცველთა წინააღმდეგ გაბეჭდვინდა მკაცრა ბრძანებულება (832 წ.), და პატრიარქმა იოანემ, მეტნახელად ლეკინოპოლიტმა („ავდიქარმა“) თავს იღო მისი აღსრულება. მინასტრებს ხურავდნენ, ბერ-მონაზვნებს სდევნიდნენ და დიდებუ-

პყრიდნენ. ხელახლა გაშეფლა ტყვეობაში მაგრამ ასოცწლიანი ფუჭი და უნაყოფო ბრძოლის შედეგად ქვეყანა დაიძლია. თეოფილეს გარდაცვალებისთანავე მისმა ქვრივმა — რეუენტმა თეოდორამ თავისი ძმის ბარდას რჩევით გადაწყვიტა აკლავ აღედგინა მშვიდობა და ხატების თაყვანისცემა განახლა. ეს მოხდა 843 წლის საეკლესიო კრებაზე, რომელსაც ახალი პატრიარქი მეთოდე თავკაცობდა; კრებამ დიდი ზარზხებით გამოაცხადა თავისი გადაწყვეტილება. ბერძნული ეკლესია აღუესაც, ყოველი წლის 19 თებერვალს საზვიამოდ აღნიშნავს ამ მოვლენას — მართლმადიდებლობის დღესასწაულს (კვირიაკეტეს ორთოდოქსიას).

ამრიგად, ხატები აღადგინეს, რის შედეგადაც ეკლესია გამარჯვებული გამოვიდა ბრძოლიდან, მაგრამ ერთ არსებით საკითხში ხატების წინააღმდეგ მებრძოლი იმპერატორების საქმე უცვლელი დარჩა. მათ სურდათ სახელმწიფოს გაუფუჩისა და იმპერატორის ძალაუფლებისათვის დაექვემდებარებით ეკლესია. სტუდიტები ვაფთრებით იბრძოდნენ ამ განზრახვის წინააღმდეგ. ისინი გადაჭრით უარყოფდნენ იმპერატორის უფლებას, თვითონ გადაეწყვიტა ხარწმუნოებრივი საკითხები და თავგამოდებით იბრძოდნენ საკითხის ძალაუფლებისათვის. ამ საკითხში სტუდიტები დამარცხდნენ. ეკლესია უფრო მეტად დაექვემდებარა იმპერატორის ძალაუფლებას, კიდრე ოდესმე, — ასეთია ხატთმბრძოლობის ეჭვმუქალი შედეგი.

საგარეო პოლიტიკა და იმპერიის აღდგენა

იმ დროს, როცა იმპერიაში რელიგიური ბრძოლები მძვინვარებდა, შინააღმლილობებით განაპყრულმა აღარ იცოდა, რა იყო სიმშვიდე და გარეშე მტრების შხრიდანაც სერობუნდა საფრთხე ემუქრებოდა. შვილის წინაშე იბრძენ მთერ ჩა-

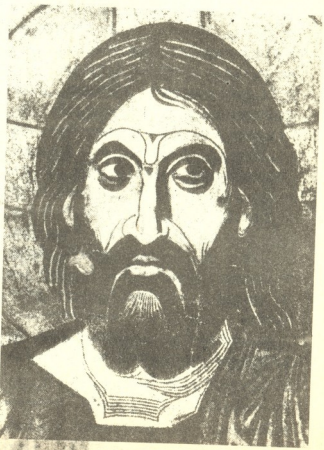
დენილმა დანაშაულმა იმპერიაში კვლავ გაუხსნა გზა საზღვრში ფოკადატრი-
ალეებებს. მას შემდეგ რაც ნიკიფო-
რემ მოძალადურად ჩაივლო ხელში
ბალაუფლებს (802 წ.), მპერაში აჯ-
ანყებამ იფეთქა, რომელმაც ტახტზე აიყ-
ვანა ლეონ V (813 წ.). ამას მოჰყვა შე-
თქმულება, რის შედეგადაც ლეონ V მოკ-
ლული იქნა და მის მაგივრად იმპერატო-
რი გახდა მიხეილ II (820 წ.). წარმატებ-
ით დაგვირგვინებული შეთქმულებების
გვერდით შეიძლება მოგვეტანა წარუ-
მატებელი ცდების მთელი ნუსხა, ცდუ-
ბისა, რომელთაგანაც ყველაზე საშიში
აყო თომას აჯანყება (822-824 წ.); მღა-
ბიორებზე დაყრდნობით, მან ლამის
სოციალისტური ხასიათი მიანიჭა თა-
ვის ამბოხს. ოცი წლის განმავლობაში
იმპერია ანარქიის მსხვერპლი იყო.

ბიზანტიას არც გარეთ ჰქონდა
კარგად საქმე. 812 წლის ხელშეკრუ-
ლება, რომელმაც კარლის დიდი იმპე-
რატორის ტიტულის ღირსად სცნო,
იმპერიისათვის იტალიის დაკარგვის მო-
ასწავებდა, სადაც მან შეინარჩუნა მხო-
ლოდ ვენეტია და რამდენიმე ქალაქი
ნახევარკუნძულის სამხრეთ ნაწილში.
არაბებთან ომში, რომელიც 804 წელს
განახლდა, ბიზანტიამ ორი სავალალო
მარცხი იწვნია: ჯერ ერთი, კრეტა
ესპანეთში დამკვიდრებულმა მუსულ-
მანმა შეკობრებმა იგდეს ხელთ (826
წ.), პირინეის ნახევარკუნძულიდან თი-
თქმის დაუსჯელად რომ არბევდნენ
ხმელთაშუა ზღვის აღმოსავლეთ სანაპი-
როს, და მეორეც, სიცილია აფრიკელ-
მა არაბებმა დაიპყრეს (827 წ.), რომ-
ლებიც 831 წელს დაუფლდნენ პალერ-
მოს. განსაკუთრებით საშიში იყო ბულ-
გარელების თავდასხმის საფრთხე, მას
შემდეგ რაც მრისხანე ხანმა კრუმმა
პეუსიდან კარპატებამდე განაგრცო თა-
ვისი საბრძანებლის საზღვრები. ნი-
კიფორე ბულგარეთში შეიჭრა და მისი
დამარცხება სცადა, მაგრამ უკან გაი-
ბრუნებულმა გამანადგურებელი მარცხი
იწვნია და თვითონაც ბრძოლის ველ-
ზე დაეცა (811 წ.), ბულგარელებმა კი
ხელახლა აიღეს ანდრინოპოლი და კონ-

სტანტინოპოლის გალავანს მიადგნენ
(813 წ.). ლეონ V-ის გამარჯვებამ მე-
სემბრიასთან (813 წ.) კატასტროფისაგან
იხსნა იმპერია. მაგრამ თუ გაიხსენებთ,
რომ ამ უკიდურეს სიძულველ ნახევრად
დამორჩილებული ხალხების აჯანყებუ-
ბიც დაერთო ზედ, როგორც მაგალი-
თად, სლავების აჯანყება პელოპონესში
(807 წ.), გასაგები გახდება, რატომაც
აღმოჩნდა თითქმის მთლიანად ივარ-
ქმნილი დიდი ისავრელი იმპერატორე-
ბის საქმე.

და მაინც, იმპერიამ შესძლო თავი
დაედწია ამ კრიზისისათვის. თეოფი-
ლემ (829-842 წ.) ისარგებლა ბაღდადის
სახალიფოს დასუსტებით და ნაწილ-
ობრივ მაინც იძია შური აღმოსავლეთ-
ში დამარცხების გამო. მართალია, დე-
ზიმონის (დღევანდელი ტოკატ) განა-
დგურებისა და ამორიონის ალების შე-
მდეგ (838 წ.) ბიზანტია იძულებული
შეიქმნა ზავი ეთხოვა არაბებისთვის,
მაგრამ ენერგიული საშინაო პოლიტი-
კისა და ფინანსების უნარიანი გაძლო-

ქრისტე პანტოკრატორი. დაფინს მონასტრის
ეკლესიის გუმბათქვეშა მოზაიკა





ლის შედეგად იმპერიამ მაინც შესძლო აღედგინა თავისი პრესტიჟი და კეთილდღეობა. ნაგებობათა სიდიადით, „წმიდა სასახლის“ ფუფუნებითა და კულტურის ბრწყინვალეობით კონსტანტინოპოლი ტოლს არ უდებდა ხალიფების სატანტო ქალაქს. როცა, ბოლოს და ბოლოს, მეწყდა ხატობრძოლობით გამოწვეული და უსამელოდ გაჭიანურებული შინააშლილობა, იმპერიის დედალაქი კიდევ უფრო დიდებული და ძლევამოსილი გახდა. გვერნობდათ, რაკი ამ გაუთავებელ არეულობას და აღწიეს თავი, ლიტერატურამ და ხელოვნებამ ახალი ძალა შეიძინესო, და კესაროს ბარდას მიერ მაგნავრის სასახლეში აღდგენილი კონსტანტინოპოლის უნივერსიტეტი (დაახლ. 850 წ.) განსაკვიფრებელი ინტელექტუალური კულტურის ცენტრად იქცა.

ეკლესია, რომელიც ასევე გაახალგაზრდაებული გამოვიდა ბრძოლიდან, იმპერიის სამსახურში აყენებდა თავის განახლებულ საქმიანობას. ის ცდილობდა აღედგინა სარწმუნოებრივი ერთობა, რისთვისაც ებრძოდა მწვალებლობას, უწინარეს ყოვლისა კი — ბელაგიელთა ერესს, რომელსაც თეოდორას მთავრობა გააფთრებით სდევნიდა მცირე აზიაში, — და ამთავრებდა ქრისტეს სჯულზე პელოპონესელ სლავთა მოქცევას (849 წ.). ბიზანტიის გავლენა განსაკუთრებით სწრაფად ვრცელდებოდა მთელს აღმოსავლეთში მისიორავითა მოღვაწეობის წყალობით. დიდი მორავიის მბრძანებლის მიწვევით „სლავი მოციქულები“ კირილე და მეთოდე ქრისტიანობას უქადაგებდნენ უნგრეთისა და ბოჰემიის ბარბაროს ტომებს (863 წ.). მაგრამ მათი მოღვაწეობა ამით არ შემოფარგლულა. ახლად მოქცეულთა თხოვნით, მათ სლავურ ენაზე თარგმნეს საღმრთო წერილი, გამოიგონეს სლავური დამწერლობა — „გლაგოლიცა“ და საკუთარი ანბანი და სამწერლო ენა შეუქმნეს სლავებს. ისინი სლავურ ენაზე ქადაგებდნენ, სლავური რიტუალით ასრულებდნენ ღმრთის მსახურებას და ცდილობდნენ აღეზარდათ სლავური სამღვდელთა. თავი-

ანთი გამჭვრიახობისა და შორსმხედველობის წყალობით, მათ მართლმადიდებლობას შესძინეს სლავური სამყარო. თესლონიკელი ძმები ოცი წლის მანძილზე (863-885 წ.) ასრულებდნენ მორავიაში სახარების ქადაგების საღმრთო საქმეს და თუმცა გერმანელების ძტრული დამოკიდებულებისა და მაღიარების შემოსევის შედეგად, ბოლოს, მაინც მარცხი იწვინეს, მაგრამ სხვაგან, ამნაირი მოღვაწეობის წყალობით, ბიზანტია გაცილებით უფრო მყარსა და ხანგრძლივ წარმატებებს აღწევდა. დონისპირეთში ქრისტიანობამ ზაზართა სახელმწიფოშიაც შეიღწია. განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, რომ 864 წელს მართლმადიდებლობა მიიღო ბულგარეთის მეფემ ბორისმა, თუმცა რამდენიმე წლის შემდეგ ახლად მოქცეულმა მბრძანებელმა ყოყმანი დაიწყო ვერ გადაეწვიტა, რომელი აერჩია, ბიზანტია თუ რომი; მართალია, მან მჭიდრო ურთიერთობა დაამყარა პაპ ნიკოლოზ I-თან და თხოვნით მიმართა მას, ლათინური რიტუალით დაემკვიდრებინა ბულგართა სამეფოში (868 წ.), მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ბიზანტიის გავლენამ ამიერიდან მტკიცედ მოიკიდა ფეხი ბულგარეთში.

ეს დიდი წარმატება იყო. თუმცა მიხეილ III-ის (842-867 წ.) დამთხვეულობამ, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც ჭაბუკმა იმპერატორმა თავი დააღწია ლედიამისს — თეოდორასა (856 წ.) და ბიძამისის — კესაროს ბარდას მეურვეობას, — ცოტა არ იყოს, გაახუნა და გააფერმკრთალა მიღწეული წარმატებები. კრეტის არაბი შეკობრეები თარეშით იკლებდნენ აღმოსავლეთის ზღვებს; მცირე აზიაში მთელი ოცი წლის მანძილზე (844-863 წ.) წარმატებებს წარუმატებლობა მოსდევდა. დასავლეთში მუსულმანებმა საბოლოოდ დაიპყრეს სიცილია (843-859 წ.); დაბოლოს, კონსტანტინოპოლის გლავანთან პირველად გამოჩნდნენ რუსები (860 წ.) და, ხალხური რწმენის თანახმად, დედაქალაქი მხოლოდ ღვთისმშობლის სასწაულებრივმა ჩარევამ იხსნა.

მიხეილ III-ის მმართველობა კიდევ



სან ვიტალეს ეკლესია რვენაში

ერთი უფრო მხიბველდება მიკლუხის დიხისა კონსტანტინოსის საპატრიარქო რაიონზე კახარის ბარდას მიერ ჩამოგდებული ეგხატეს ხეცვლად ფორთოხის დავლა (858 წ.). პაპს ნიკოლოზ I-მა, დამხობილი პრელატის თხოვნით, ხახაბანოლაში აღძრა საქმე და ლუკატებს დაავალა მისი გამოძიება. პირვეთხეცარე ფორტიხმა მოხერხებულად გამოიყენა ის უკმაყოფილება, რასაც აღმოსავლეთი საეკლესიების მანძილზე განიცდიდა პაპების პრეტენზიების მიმართ, და დახვეწეთისადმი მისი მტრული განწყობილება. პაპის მოახივნის პასუხად, კლიარებისა რომის ძალაუფლება, მან ძალზე შარჯვედ მოახერხა თავისი პირადი საქმე ჭეშმარიტად ეროვნულ საქმედ ექცია. პაპ ნიკოლოზ I-ის მიერ ეკლესიისაგან მის განკვეთას (863 წ.) ფორტოხსმა რომთან განხეთქილებით უკასუხა. კონსტანტინოსის საეკლესიო კრებამ (867 წ.) შეაჩვენა პაპი, აღმოსავლური ეკლესიის საქმეებში მისი ჩარევა უკანონოდ გამოაცხადა და ამით დაასრულა განხეთქილება ეს იყო მტკიცე დასტური ბიზანტიის საციონალური თვითშეგნებისა, რაც, იმავე დროს, არანაკლებ ცხადად გამოძველდებოდა ბულგარეთში ხალოვლთაო აღმოფეთების ხახით, რომის

მეკლესიურმა პოლიტიკამ რომ გამოიწვია (866 წ.).

ამრიგად, IX საუკუნის მეორე ნახევრისათვის უკვე ფაქტია ბიზანტიური ნაციონალიზმის არსებობა, თანდათანობით რომ ყალიბდებოდა დროთა ვითარებაში. ხატომბრძოლის შემდეგ იმპერიამ ხელახლა აღადგინა რელიგიური ერთობა, პოლიტიკური ძლიერება და ხელიერი ცხოვრების სილიდე; მაგრამ, უწინარეს ყოვლისა, ის პირწმინდად აღმოსავლურ იმპერიად იქცა. ახლოუდებოდა ჟამი, როცა ბიზანტიის თავისი ძლიერების მწვერვალისათვის უნდა მიეღწია, როცა ბახილი მაკედონელმა, მისხილ III-ის ფავორიტმა და მის მიერ ტახტთან დაახლოებულმა პირმა, ჯერ გზიდან ჩამოიცილა თავისი მეტოქე ბარდა (866 წ.), ხოლო შემდეგ თავისი კეთილისმყოფელიც მოაკვდინა (867 წ.) და დასაბამი დაედო ახალ დინასტიას, - ამ სახელმწიფო გაღატაკობით მან უზრუნველყო ბიზანტიის იმპერიის ასორმოცდაათწლიანი ძლიერება, კეთილდღეობა და დიდება.

1. ეს იყო ჩვეულებისამებრ დამკვიდრებული სახელწოდება, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ბახილი წარმომავლობით სომეხი იყო და მაკედონიში შეღარებით გვიან გადასახლდა.

„როდის ექნება დასასრული საზარელ სიზმარს“

(შექსპირის „ტიტუს ანდრონიკუსი“ რუსთაველის სახ. თეატრში)

ნოდარ გურაბანიძე



ის გრაფიკული ჩანახატი მოთავსებულია ლონგლიტის მანუსკრიპტში. პენრი პიჩემის ამ გრაფიკულ სცენაში გამოსახულია მუხლზე დაჩოქილი დედოფალი ტამორა (მეორე პლანზე ჩანან მისი დაჩოქილი შვილები), რომელიც რომაელთა მთავარსარდალს ტიტუსს ევედრება—სიცოცხლე შეუნარჩუნე ჩემ შვილებსო. მერჩენტის შენიშვნით, ნახატში გადმოცემულია სიუჟეტის მრავალფეროვნება და მასში „გამოტოვებულია თითქმის იმდენივე, რამდენსაც შეიცავს იგი, რადგან სხვა გმირების აქ ყოფნაც ნაგულისხმებია ერთადერთი ფესტის მეშვეობით“ (იხ. ა. ს. შენბაუმი, „შექსპირი“, გვ. 217-218. გამ. „პროგრესი“ 1985 წ. რუსულ ენაზე).

შექსპირის სიცოცხლეში „ტიტუს ანდრონიკუსმა“, მის შემოქმედებაში ამ ყველაზე სისხლიანმა ტრაგედიამ, უდიდესი პოპულარობა მოიპოვა, თუმც მაშინვე გაჩნდა ეკვი მისი აუთენტურობის გამო, იმდენად ჩამორჩება იგი, მხატვრულობის თვალსაზრისით გენიალური ბარდის სხვა პიესებს. ედვარ რეივენსკროფტი თავის 1687 წელს გამოცემულ წიგნში „...ტიტუს ანდრონიკუსი თუ ლავინიას გაუბატიურება“ ირონიულად შენიშნავდა: „ეს არის ყველაზე არასრულყოფილი და უფორმო ნაწარმოები ყველა მის ქმნილებათა შორის. იგი უფრო მეტად მოგვაგონებს ნავის გროვას, ვიდრე რაიმე ნაგებობას“. მართლაც, მოქმედების დაწყებისთანავე ვ-

ციტ, რომ ტიტუსის ოცდაერთი შვილი ბრძოლებში დაეცა, მოქმედების მანძილზე თოთხმეტი მკვლელობაა (აქედან ორი, ჭავჭავაძის მკვლელობა), სამი მოკრილი ხელი, გაუპატიურება, ამოგლეჯილი ენა, დედას საკუთარი შვილების ხორცითა და სისხლით დამზადებული კერძით უმასპინძლებიან (ტყუილად არ ამბობს ტიტუსი: „როდის ექნება დასასრული საზარელ სიზმარს“). „საზარელ ბოროტმოქმედებათა ეს უჩვეულო სიმრავლე, შესაძლოა, ახლა მკითხველთა ღიმილს იწვევდეს, მაგრამ თანამედროვეთა შორის შექსპირის სხვა ტრაგედიებთან შედარებით „ტიტუს ანდრონიკუსი“, ისევე როგორც ყოველ დროში მელოდრამა, ყველაზე ხანგრძლივი და დიდი წარმატებით სარგებლობდა“ (ლ. პინსკი, „შექსპირი“. გამ. „ხუდ. ლიტ.“ მ. 1971 წ. გვ. 114. რუს. ენაზე).

შემდეგ ეს პიესა მივიწყებული იქნა და თითქოს სამუდამოდ ამოვარდა თეატრების ყურადღების არედან. მხოლოდ 1955 წელს, როცა პიტერ ბრუკმა (მთავარი გმირის როლს ლორენს ოლივიე ასრულებდა) სტრეტფორდის მემორიალურ თეატრში დადგა ეს პიესა, ნათელი გახდა მისი სცენურობაც და მხატვრული ღირსებებიც. პიესაში დახვეწებული სისასტიკე ბრუკმა შეარბილა პირობითი დრამატული ხერხებით და ფორმალური რიტორიკით.

1989 წელს, მადრიდის საერთაშორისო ფესტივალზე (სადაც სამი ქართული თეატრი — რუსთაველის სახ., მარჯანიშვილის სახ. და მარიონეტების — გამოდიოდა) საშუალება მქონდა დავსწრებოდი დიდი ბრიტანეთის შექსპირის სამეფო თეატრის მიერ განხორციელებულ „ტიტუს ანდრონიკუსს“, დებორა ვერნერის შესანიშნავი რეჟისურით, ბრაიან კოქსის (ტიტუსი) და სონია რიტერის (ლავინია) ბრწყინვალე შესრულებით. მათ სავსებით უარპყვეს ის გავრცელებული მოსაზრება, თითქოს ამ ფსევდორომაულ ტრაგედიაში (რომელსაც, შექსპირის ყველა ტრაგედიისაგან განსხვავებით არავითარი ისტორიული წყარო არ გააჩნია) სიუჟეტი და ხასია-

თები მოკლებულნი არიან შინაგან დრამატიზმსა და ტრაგიკულ სილიადეს.

ეს სპექტაკლი ძალიან მკაცრი და ლაბიდარული სტილით იყო დადგმული და გათამაშებული. პიესის ერთგვარი ლეგენდური გარემო უაღრესად რეალური იყო, გმირთა საქციელი, დაპირისპირებანი კი აღმოცენიებული ძალაუფლების ხელში ჩაგდებას დაუოკებელი წყურვილიდან, კონფლიქტის ცენტრში მოქცეული იყო არა მხოლოდ ტიტუსი და კეისარი სატურნინუსი, არამედ ახალგაზრდები — ტიტუსისა და ტამორას ვაჟიშვილები, რომლებიც გაშიშვლებული ძალადობის, ფიზიკური ძალმოსილების განსხეულებას წარმოადგენდნენ. ზღვარგადასული გახელებით ხოცავენ ისინი ერთმანეთს, ბარბაროსულ სისასტიკეს ამკვიდრებენ რომაელთა ყოველღიურობაში. ნახევრად შიშველი სხეულები, ტყავი და ლითონი, საბრძოლო ჯაჭვები და მახვილები, ხორცი და სისხლი — ყველაფერი ერთმანეთში იყო არეული. უბრალო, ნიადაგსანმარ

სატურნინუსი — ე. მაღალაშვილი, რომაელი ქალი — მ. გამყრელიძე





კაბაში გამოწყობილი ტამორა უმაღლესი თანამედროვე ვამპირი იყო ვიდრე გუთების დედოფალი. ტიტუსს ჯგოლის ტანსაცმელი ეცვა და ზოგჯერ რამაზ ჩხიკვაძის აზღაკივით იქცეოდა, რომელთა ქებული ფუფუნებიდან აღარაფერი იყო დარჩენილი, სცენის მთელ სივრცეში ტლანქად გარანდული ფიცრებისაგან ერთმანეთზე შეყენებული ორი პლატფორმა, გმირების სამოქმედო ასპარეზი იყო. (შექსპირის დროინდელი სცენა ხის ზედა და ქვედა პლატფორმებისგან შედგებოდა) ხის იატაკი ყრუ და უხეშ ხმას გამოსცემდა, როცა მასზე შექუთრული მეომრები დააბიჯებდნენ. ყოველივე ეს უმაღლეს ბრეჰტის „აღტაკი თეატრის“ გარემოს მოგვაგონებდა, ვიდრე შექსპირის მიერ დახატულ რომელსავე სამყაროს.

ავთანდილ ვარსემაშვილის „ტიტუს ანდრონიკუსის“ მკაცრი სისადავე და სტილის მთლიანობის გრძნობა ახასიათებს ყველაზე სასტიკი, „მძიმე“ სცენების დადგმისას, მხატვარ მირიან შევლიძესთან ერთად იგი ქმნის თავისუფალ, გაშლილ სივრცეს, რომლის უსასრულობას გამოხატავს თვალშეუდგამი ზეცა და ფრთავაშლილი დიდი ფრინველი, (რომელიც ან მსხვერპლს უთვალთვალავს ან საცაა ფრთებს დაკეცავს და შურდულივით დააცხრება მიზანს) რომის სიძლიერისა და კულტურის ატრიბუტებიდან აქ შემოტანილია ერთი ფრაგმენტი, რომელიც ტრიუმფალური თალსაც მოგვაგონებს და დიდგვაროვანთა აკლდამასაც, მოქმედების განვითარების კვალად, ამ თალიდან გადმოდებთან ტიტუსი, სატურნიუსი და ლუციუსი, რის გამოც იგი ხან ტრიბუნა (სატურნიუსისთვის); ხან საკუთარი სახლის კარიბჭე. ამ თლის მასშტაბი ისეა გაანგარიშებული და სცენის ისეთ ადგილზე დგას იგი, რომ ამ ერთი ნაგებობით ვიგრძნოთ სივრცის სიდიადე და მის მიღმა ნაგულისხმები სამყაროც (მახსოვს ბრეჰტის „კორიოლანის“ სცენაზე აღმართული დიდი კარიბჭე — ერთი მხრიდან თეთრად შეღებილი (როში) მეორედან — შავად (კორიოლი) — რა-

მელიც დიდი ქალაქის სრულ შთაბეჭდილებას და ბატალური სცენების ზანსკენირებასათვის ბრწყინვალე პირობებს ქმნიდა, მიუხედავად მოლოტოვ ზეცისა და ტრიუმფალური თაღისა, მთელი გარეგანი პირქვეშაა, გმირები დააბიჯებენ ბოიკ, უნაყოფო მიწაზე, რომელიც სისხლის გუბეებსაც ვერ იხრუტავს. ამ უნაპირო სივრცეში თითქოს ჰაერიც კი გაიშვიათებულია და აღდამინები, ზეცასა და დედამიწას შორის გამოკიდებულნი, ეოსმიური გახადგურებისათვის არიან განწირულნი, ამ სამყაროში სიცოცხლის აღორძინება შეუძლებელია და ეს მიწა მხოლოდ საფლავთა გასათხრელად თუ ვარგა.

ეს უზარმაზარი მოცულობის ტრაგედია, უამრავი მოქმედი პირობის დასახლებული, ძალიან მარჯვედ შეუძლებელია თუ დაუმონტაჟებია რეჟისორს, ვერ ვიტყვი, რომ ეს შემცირება რაიმე ფილოსოფიურ, ხეობრივ თუ ესთეტიკურ კონცეფციას ეყრდნობოდეს (მხელიც არის, თუ მთლად შეუძლებელი არა, ამ პიესაში რაიმე კონცეფციის პოვნა ან „შიგ“ საკუთარი კონცეფციის შეტანა, მაგრამ ძალიან ნათლადაა გამოვლენილი მოქმედების ყველა ხაზი, გამოვლენილია მისი დინამიური ბუნება, რაც სრულად აისახა კლდე სპექტაკლში, სადაც თითქმის ყველა სცენა სწრაფად და დაუბრკოლებლად გადადის მრძდეწინო სცენაში და მიუხედავად სულისშემძვრელი, ტრაგიკული ეპიზოდებისა მაინც სიმსუბუქის შთაბეჭდილება არ გვტოვებს.

უადგილოდ არ მიმაჩნია კოხვა — რალა შინცდამაინც ეს არასრულყოფილი პიესა პირის რეჟისორმა შექსპირის დიადი შემოქმედებიდან?

არა მგონია, რომ მხოლოდ ჩვენი თანამედროვე ცხოვრების რეალიების ის ასოციაციები, რომელსაც ეს პიესა აღძრავს — რეჟისორისათვის უმთავრესი იმპულსად ქცეულიყოფის, კეისრის ვაკანტურ ადგილზე სამი პრეტენდენტის — ტიტუსის, ბასიანუსისა და სატურნიუსის შეჯახება, მათი მომხრეების სკანდირებული შეძახილები და ანგარიშ-

მიუცემელი სიძულვილი, შემდეგ კი კენისარ სატურნიონსზე მისი მეუღლის, დედოფალ ტამორას განუსაზღვრელი გავლენა, ძალაუფლების დაუოკებელი წყურვილი ანუ ყოველივე ის, რასაც თანამედროვე მაყურებელი ძალიან აღვილად დააკავშირებს თავის დრამატულ ყოველდღიურობასთან, რეჟისორის ინტერესების სფეროში, ალბათ, შედიოდა (და ეს აშკარაა კიდევ სპექტაკლში), მაგრამ არ განსაზღვრავდა მის მისწრაფებას — სცენურ-მხატვრულ სინამდვილედ ექცია სისხლიანი ტრაგედიის ეს თავზარდამცემი პასაჟები, ამ ლოგიკის მიხედვით (ანუ, პირდაპირი ასოციაციების კარანახით) მას შეეძლო, ცოტა მოგვიანებით, დაედგა შექსპირის „კორიოლანი“, სადაც რომისგან „დაუფასებელი“ სარდალი თავს აფარებს თავისი ხალხის მძვინვარე მტრებს — ვოლსკებს და მათგან ძალამიცემული მშობლიური ხალხის და ქალაქის გასანადგურებლად შემოუძღვება გავემებულ ლაშქარს..

არც სისხლის, სისასტიკის, დასახიჩრების, გაუპატიურების თუ დახვევებული გვამების ამაზრუნე სურათების კალეიდოსკოპია აქ მთავარი, შექსპირის დიდი ტრაგედიები — „ჰამლეტი“, „მაკბეტი“ (აღარაფერს ვამბობ „მეფე ლირზე“ და „რიჩარდ III“-ზე, რაკ ისინი რუსთაველის თეატრის სცენაზე არიან დადგმულნი), ქრონიკები და ე.წ. რომაული ციკლის პიესები ასევეა სისხლით გაჟღენთილი და დახოცილთა გვამებით სავსე (განსაკუთრებით ფინალურ სცენებში). არ უარვყოფ იმას, რომ ჩვენს ახალგაზრდა რეჟისორს აშკარად იზიდავს ე.წ. სისასტიკის თეატრის ესთეტიკა (გავიხსენოთ მის მიერ დადგმული „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ეპიზოდი როცა ერთ-ერთ პერსონაჟს თავდაყირა ჰკიდებენ, მუცელს უფატრავენ და სისხლი ძლიერი ნაკადით ძირს დაიღვრება) და ერთგვარად, თითქოსდა, სიამოვნებს კიდევ სცენიდან სისასტიკის ჩვენება (სხვანაირად ვერ აგხსნით იმ რიტუალს, რომელიც „მსხვერპლთშეწირვას“ უძღვის წინ), მაგრამ ამ შემთხ-

ვევაში, მაინც სხვა, ფარული იმპულსები საძიებელი.

სანამ უმთავრესს ვიტყვოდე, წინასწარ აღვნიშნავ, რომ სტილის ის მთლიანობა (რომელიც, როგორც ვთქვე, ყველაზე „სასტიკ“ სცენებში, საცნაური) მთლიანად სპექტაკლში დარღვეულია, მე ისეთი შთაბეჭდილება შემეჭმნა, რომ მუშაობის პროცესში რეჟისორმა შეცვალა სპექტაკლის თავდაპირველი ენარული სიმკვეთრე, განსაზღვრლობა და მასში სხვა ყანისთვის დამახასიათებელი ნიშნები შეიტანა. როგორც ჩანს (თუ ჩემი ვარაუდი მართალია) მასაც — ისევე როგორც შექსპირის მრავალ მკვლევარს — არ შეეძლო სერიოზულად, ირონიის გარეშე აღექვა ამდენი სისხლი და მკვლელობა, გრძნობდა იმასაც, რომ თანამედროვე მაყურებელი (რომელიც, სამწუხაროდ, ცინიზმს

ტიტუსი — გ. ხარაბაძე



არაა მოკლებული) ყოველივე ამას სცენურ ბუტაფორიად აღიქვამდა, რაც ტრაგედიისათვის აუცილებელ თანალმობას ძირშივე მოაშთობდა. ამიტომ ეს „სისხლიანი ტრაგედია“ რეჟისორმა (ალბათ) განიზრახა ეჩვენებინა როგორც თამაში, როგორც წარმოდგენა ძველი ამბისა, რომელსაც ერთგვარად შეარბილებდა და შიგნიდან მსუბუქად გააშარქებდა რეჟისორის შეუნიღბავი ირონია. ეს თუ ასე არ არის და მე ვცდები, მაშ რას მივაწეროთ ტამორას ვაჟიშვილების (რომლებიც ყველაზე საშინელ დანაშაულს სჩადიან პიესაში) — ქირონისა და დემეტრიუსის კომიკურ პერსონაჟებად წარმოდგენა, როცა ისინი უმალ იტალიური ხალხური კომედიის პერსონაჟებს მოგვავაგონებენ, ვიდრე შექსპირის საზარელ გმირებს. მათ პლასტიკა, გრიმი, ჩაცმულობა, კომიკურ ფარსული ექსტიკულაცია, ხმის ფორსირება (დედოფალ ტამორას მიმართვაზე — აბა, ჩემო შვილებო, ჩემო ლეკვებო... ძაღლებივით იწყებენ ხტუნვას და ყუფას) მათ გმირებს არარეალურ, გამოგონილი თეატრალური თამაშის პერსონაჟებად აქცევს. ამიტომაც, მათ მიერ ჩადენილი საშინელებანი, მოკლებულია... საშინელებას, რეჟისორის მიერ შეთავაზებული თამაშის ამ სტილს კარგად, მართლაც ოსტატურად ართმევენ თავს ტ. საღარიძე და გ. ძნელაძე, მაგრამ აქ საქმე ეხება თვით სტილის შესაბამისობას სპექტაკლის მთლიან სტრუქტურაში. მე ისიც ვიფიქრე — თავდაპირველად ხომ არ სურდა რეჟისორს ამ ტრაგედიის კომიკურ პლანში დადგმა და მერე გადაიფიქრა და დაუბრუნდა პიესის ეპიკურ ბუნებას, ხოლო ეს ორი პერსონაჟი უცვლელად დატოვა. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ლავინიასა და ბასიანუსის სატრფიალო ეპიზოდი, რომელსაც მ. კახიანი და ი. გოგიტიძე ლირიკულ-კომედიური სიმსუბუქით, ერთგვარად პირობითი ხერხებით თამაშობენ, რაც სრულიად მოულოდნელია ისეთი გმირებისაგან, რომლებიც წინა ეპიზოდებში ვიხილეთ. ამიტომაც, ტამორას შვილების მიერ ჩადენილი

ბოროტებანი, რომელიც თავისი არაადამიანურია და მხოლოდ მძინვარე ნადირს ახასიათებს, აქ კომიკურ-უხამსს შთაბეჭდილებებს სტოვებენ, ყურადღება მთლიანად კონცენტრირებულია ფიზიკურ მოქმედებაზე, საზარელი აქტის პაროდირების თუ იმიტაციის პროცესზე (გაუბათიურება, ხელების მოკვეთა, ენის ამოგლეჯა) და „გარეთ“ რჩება თვით ლავინია და მისი ტანჯვა. ამიტომაც უმთავრესი ობიექტი — ადამიანი, ქალწული ლავინია — შებრალების გრძნობას კი არ აღძრავს, არამედ ინტერესს, რასაც ჩვეულებრივ, კატასტროფისაგან დასახიჩრებული იდამიანის სხეული იწვევს. ამ შემთხვევაში შესაძლოა ნატურალიზმს, რაოდენ დასაგმობიც კი არ უნდა იყოს იგი სცენაზე, უფრო მეტ შთაბეჭდილება მოეხდინა, ვიდრე ამგვარად გადაწყვეტილი სცენა ახდენს.

ლავინიასა და ბასიანუსის სტილიზებული, საცეკვაო პლასტიკით გაცხადებული ეს ურთიერთტრფიალი (ამ დროს მეომრებს ხელში უჭირავთ ფარდა, რომელზედაც ტროპიკული ტყეა გამოსახული თითქმის ანრი რუსოს სტილში) ლირიზმითა და მსუბუქი ზუმრობითაა სავსე და ამ დროს ისინი უმალ ჰგვანან შექსპირის „სიზმარი ზაფხულის ღამის“ გმირებს, ვიდრე ტრაგიკულ პერსონაჟებს.

ამ გაორებას აძლიერებს აარონის, ამ ბოროტმოქმედი მავრის, სახის გააზრებაც. იგი თითქოს ლეგენდებიდან გადმოსული გმირია, სრულიად შემთხვევით შემთხვევითი რომის სანახებში, მისი ჩაცმულობა, აღჭურვილობა, რომელიც ამერიკელ ინდიელთა ტომის ბელადს უფრო შეეფერება — გზობრივი შეფერილობას აძლევს სცენებს და თითქოს რეალური სამყაროდან გამოხიზვონ, ზღაპრულ სამყაროში გადაყვანათ. ტიტუსის, სატურნიუსის, ტამორას მკაცრი, ზოგჯერ ტლანქი რეალურობის (შეიძლება ვთქვათ ნატურალურობის) ფონზე — აარონის უმოტივაციო ბოროტმოქმედებანი, უფრო სწორი იქნება თუ ვთქვით იმანენტური ბო-



მარკუაი ზ. ლაღიძე, ტიტუსი — გარბაძე

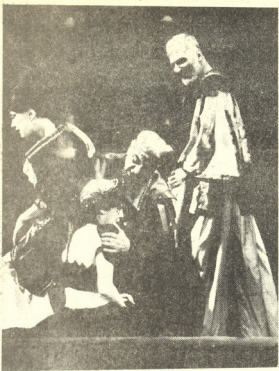
როტმა — მკვთორ თეატრალურ კონტრასტად აღიქმება.

მაინც უპასუხოდ არ უნდა დარჩეს კითხვა — თუ რა განაპირობებდა რეჟისორის ამ უცნაურსა და მოულოდნელ არჩევანს. თეატრალური ესთეტიკის მიხედვით თუ განვსჯით, მაშინ პასუხი ზედაპირზე ძევს — რეჟისორს სცენაზე იზიდავს მამაკაცი. უხეში ფიზიკური ძალის დემონსტრაცია, სადაც კუნთების ენერგია ფარავს სულიერ იმანაცას. სისხლი, სისასტიკე (სამწუხროდ, ჩვენი საზოგადოებრივი ყოფის ეს მოუცილებელი ნიშნები) მას სჭირდება შოკური ზემოქმედებისათვის, ანუ შოკური თერაპიისთვის, როგორც იტყვოდა „სისასტიკის თეატრის“ ესთეტიკის ავტორი ანტონენ არტო. მანამდე დადგმულ არცერთ სპექტაკლში ა. ვარსემიშვილს არ გამოუვლენია ასე სრულად თავისე ესთეტიკური სიმბოლოები. შემაზნებელს (ზოგჯერ კი ამაზრუნე) შთაბეჭდილების მოზღენის მიზნით ხშირად იგადასცენაზე გვიჩვენებს იმას, რაც შეიძლება სცენის მიღმა მომხდარიყო და მაკურბელს ამბად ვაეგო. რეჟისორს არ აერთობს სცენაზე მკვლელობათა, სხეულის დამახინჯებთა ჩვენების სიმრავლე. ამ საზოგადოებრივ იგი რიტუალისთვის დამახასიათებელი თანმიმდევრობით და გულმოდგინებით განსწავლულ არც რიტუალური მკვლე

დღეს უცხო ქართულ მიწაზე). გულუხვად ღერის სისხლს სცენაზე, უშიშრად უყურებს სისხლში გათხრილ (განბანულ?) სპექტაკლს, გარბებს. მაყურებლის აღქმის ინდივიდუალობის გამო ზოგჯერ სცენები ანტიესთეტიკურად მიიჩნია, ზოგჯერ შთაბეჭდილების სიმძაფრე, ზოგი კი საერთოდ გულგრილი რჩება და რეჟისორის მისამართით გესლიან შეჩიშვნებს არ იშურებს. ამ სპექტაკლში ფიზიკურად ყველაზე მეტად დასიხლინ, დასახინჯებულნი წავლენ თანამობას იწვევენ, აღიარებ ის, ვისი არა მხოლოდ სხეულია დაკოდილი — არამედ სული.

ამ მხრივ გამოიხატისა ტიტუს ანდრონიკუსი — გოგი ხარაბაძის შესრულებით!

მკითრე პროლოგის შემდეგ (სადაც ასისტავი — ს. ლაღიძე — გემცნობს რომში გაჩაღებული შინააშლილობის ამბავს) აქანსცენის ორმოდან ამოიშარეოდა რომელიღაც დედაკაცის (მ. გამყრელიძე) სხეული. შიშველ მკლავებს ზეაღმართავს და ხადი ხმით მიმართავს მაყურებელთა დარბაზს — „არჩვენებში ხმ მიეცით გმირ სატურნიუსს“ შემდეგ, ზურგს შეაქცევს დარბაზს — ასევე ხელგაშლილი, აღტიკნებით, საომარი ყინებასავით კვლავ დასცემს ზარს, „არჩვენებში ხმა მიეცით გმირ სატურნიუსს, რომელიც მუდამ მახურდება



სცენა სპექტაკლიდან

ქველმოქმედებას, პატიოსნებას, სიმართლეს და ღმობიერებას“. ამ ძახილზე შემოდის სატურნიუსი — ე. მალალაშვილი — შეიარაღებულ მხედართა თანხლებით, მეომრები თუ რომაელი მოქალაქენი, იწყებენ სკანდირებას „სატურნიუსს, სატურნიუსს...“ ეს ასოციაციას კი არ იწყევს, არამერ აშკარა ანალოგია ჩვენი უახლესი წარსულისა. ავანსცენისკენ წამოსული სატურნიუსი — წარბეკრული, გაქვავებული, უემოციო სახით ამაყად შემართავს ხელს — თითქოს ეს შეძახილები მის ამაყ სულს შეურაცხყოფენ: „პირველშობილი მე ვარ ვაჟი იმისი, ვისაც უკანასკნელად ამშვენებდა რომის გვირგვინი“. აშკარაა: ესაა ტიპიური რომაელი პატრიციუსი, ამაყი და ზვიადი გამომეტყველებით. თავი მოხდენილად ადგას ძლიერ კისერზე, თითქოს ჩვენს წინ ვაცოცხლდა რომაელ დიდებულთა სკულპტურული პორტრეტის ერთი საუკეთესო ნიმუში. სამოსი, რომელსაც მსახიობი ძალდაუტანებლად ატარებს მისი ტანის სიძლიერეს გამოჰკვეთს და მთელ იერს იმპოზანტურობას ანიჭებს. ცივია და შეუვალი ე. მალალაშვილის გმირი, თავის თავში დარწმუნებული, კეისრული (თუმცა ჯერ არ გამოხდარა კეისარი) სიდიადით გამსჭვალული („დე, ღირსეული შვილი ვი-

ყო ჩემი მშობლების!...) მისი ყოველწლიური მოძრაობა. ესეტი თუ დგომა დამუშავებულია. მეფეთრი სიდიადის და წონასწორობის ნიშანი ატყვია.

ეს განკერძოებულობა, დიდებულება, შეუვალობა — რომელსაც „სახიობი პირველსავე სცენაში გვიჩვენებს, რეჟისორს სჭირდება კონტრასტისათვის — სულ მალე შემოდის გ. ხარაბაძის ტიტუსი, მისი მოძრაობა თავისუფალია, ლალი. ყოველგვარი გარეგნულად სიდიადის აღმნიშვნელი ნიშნებისაგან გაწმენდილი. სატურნიუსის სულ მცირე მოძრაობაც კი გაზომილია, გაანგარიშებული გარეგნულ ეფექტზე. ტიტუსის ქცევა კი, ერთის შეხედვით, ანგარაშმიუცემელია. ბუნებრივი რომაულ მოსახმამსაც როგორღაც უდარდელად ატარებს. უბრალო, მეომარი კაცია, თვითირონით სავსე, წელში ოდნავ მოხრილია. სიმაყისა და სიდიადის ნატამალიც არ სცხია, მაგრამ სულ მალე შევიგძნობთ ამ კაცის ბუნებრივ სიდიადეს, კაცისა, რომელიც არავითარ გარეგნულ ნიშანს არ საჭიროებს თავისი განსაკუთრებულობის დასადასტურებლად. რომში შემოდის ბრძოლით დაღლილი, მეომარივით უბრალო, თუმც მხრებს კეისრის პალიუმე უნდა უშვებენდეს და თავს დიადემა ედგას ესოდენ სახელოვანი გამარჯვებების აღსანიშნავად („მაშაყო ტიტუსს, დღეს მთელი რომი გესალმება ვით ტრიუმფატორს“). მართალია ბრძოლებში ვაჟიშვილები დაეხოცა, მაგრამ ამას არავითარი კვალი არ დაუტყვია გ. ხარაბაძის ტიტუსისათვის (ყოველ შემთხვევაში პირველ სცენებში ასეა) — იგი გახარებულია რომში დაბრუნებით. კმაყოფილია იმ შამვრალი კაცის კმაყოფილებით, რომელმაც თავისი საქმე კეთილსინდისიერად შეასრულა და ახლა სინდისის ქენჯნის გარეშე შეუძლია ნადიმს მისცეს თავი. თავის ქალიშვილთან ლავინიასთან (მ. კახიანი) შეხვედრა მას სიხარულს გვრის, არც ქალიშვილია, ეტყობა, მაინცდამაინც მკაცრ რომაულ ეტიკეტზე აღზრდილი — სახალხოდ მამამისს ზურგზე შემოახტება...

რომი ორად არის გაყოფილი, სატურნინუსს ყველაფერი გაუკეთებია არჩევნებში გამარჯვებისათვის, ამას ისიც მიგვანიშნებს, რომ შეიარაღებული დაცვა დაჰყვება თან. გ. ხარაბაძის ტიტუსს კი თითქოს არც ეხებოდეს ეს დაძაბული წინააღმდეგობა, თითქოს ის კი არ იყოს ევროპის ერთ-ერთი ყველაზე კემპარიტი კანდიდატი, არამედ ვიღაც სხვა, გარეშე პირი. გულმოწყალებდა თვითირონიით ლაპარაკობს თავის ასაკზე — ცხოვრების სიბრძნემ ასწავლა მოვლენების რეალურად აღქმა, ხოლო პირადმა სიბრძნემ ეს აღქმა ირონიით აავსო. ძმა, მარკუსი ეუბნება „მაშ იყავ ჩვენი კანდიდატუს, უარს ნუ გვეტყვი, რომ უთავო რომს ღირსეული დავადგათ თავი“, რაზედაც გ. ხარაბაძის ტიტუსი, მცირე პაუზის შემდეგ, რბილად შენიშნავს: „მის დიდებულ ტანს უკეთესი თავი შეშვენის, ვიდრე ქამთასვლით გათეთრებულ ბერიკაცისა“. შექსპირის მკვლევარებს შენიშნული აქვთ, რომ როცა გმირები თავიანთ ასაკზე ლაპარაკობენ, ეს არ არის უბრალო ინფორმაცია, უფრო ხშირად მათი სურვილია რაღაც უფრო მნიშვნელოვანზე მიგვითითონ, ვიდრე ეს ციფრებით გამოხატული წლებია. მარკუსის მიერ შეთავაზებულ პალიუმზე („ხალხი ჩემი ხელით გიგზავნის თეთრ მოსასხამს და იმპერიის არჩევნებში შენ გასახელებს თავის რჩეულად“) უარის თქმისას თავის ასაკზე მითითება თვითირონიაა, რადგან წინა დღეს გუთების არმია დაამარცხეს რომაელებმა სწორედ ტიტუსის სარდლობით. ასაკოვანია, მაგრამ სიბერე ჭერ შორსაა. ალა ჩერნოვა თავის შესანიშნავ წიგნში («... Все краски мира, кроме желтой») ამის თაობაზე წერს: «... это гордыня заставляет его так уничижить свой облик. Голова его сидит весьма твердо на могучей шее. Зритель то знает по его поступкам, какой физической мощью наделен этот человек, который ассоциируется не с расслабленным стариком, а с каким-нибудь могучим бороатым Гераклем» (144).

ამ სცენაში გ. ხარაბაძე, სრულიად აც არ ცდილობს თავისი გმირის საბედისწერო სიამაყის ჩვენებას. თავს არ იმცირებს, ღირსების გრძობა არ ღალატობს, მაგრამ სულ ახლახან ბრძოლებში გამარჯვებული სარდლისათვის უჩვეულო თავმდაბლობით და უბრალოებით ამბობს უარს შემოთავაზებულ დიდებაზე.

გმირის მოქმედების ქვეტექსტს მშვენივრად კითხულობს მსახიობი — ტიტუსმა იმდენი რამ გაიგო თავისი ცხოვრებით, ადამიანური არსებობის ისეთ სიმალეებს მისწვდა და ისეთ სიღრმეებში ჩაიხედა, რომ ამქვეყნიური ამბები, უფრო ზუსტად, პირადი ამბიციები, აღარ აინტერესებს. ამას რეჟისორი და მსახიობი სულ პირველ სცენაში გვაგრძობინებენ — ტიტუსი შემოდის სალამურით ხელში როგორც უბრალო მწყემსი, მარტივი მელოდია გამოჰყავს და თითქოს ბუკოლიკურ სამყაროშია გადასახლებული, ამ ცხოვრების მღელ-

ტამორა — ნ. ფაჩუაშვილი,
სატურნინუსი — ე. მალალაშვილი





ვარებას განრიდებული. ეს განურჩევლობა ამქვეყნიური მოვლენების მიმართ („ო.არა, მარკუს, არ მსურს სკიპტრა დიდებული გამგებლისა, მტკიცედ რომ ეპყრა განსვენებულ კეისარს ჩვენსა!“) მომდევნო ეპიზოდებშიც ჩანს. ის ცდილობს გაექცეს ამ ცხოვრებას, განმარტოვდეს, მაგრამ თვით ცხოვრება აბრუნებს თავის წიალში, რათა ტრაგიკულ კოლიზიებში გაახვიოს. იგი სულთნის სიმშვიდის ისეთ სიმალღებზეა ასული, როცა მარადისობასთან შედარებით ყველაფერი დროებითი, წარმავალი და პატარა ჩანს („დავასაფლავე ოცდაერთი ვაჟკაცი ჩემი. ჭაღარა მოხუცს, გთხოვ, რომ მომცეთ სიმშვიდის დღენი“) მაშინ კი, როცა იგი კეისრის კანდიდატს ასახელებს, მას არ სტოვებს ირონია აღამიანთა ამბიციურ მისწრაფებათა მიმართ და რაღაც ნახევრად ხუმრობით, ნახევრად სერიოზული ტონით, მრავალმნიშვნელოვანი პაუზებით, თითქოს რაღაც თამაში ჩაუფიქრებია, რომელსაც მოუთმენლად ელიან სხვები, ამბობს — „თუ მოგწონთ ჩემი არჩევანი, ერთხმად შესძახეთ...“ „იდიდოს რომის კეისარმა... სატურნიუსმა!“ კეისრის მოსასხამი და ოქროს გვირგვინი ხელში როგორც უბრალო რამ ნივთები, ისე უპყრია. თითქოს ჩქარობს

მათ მოშორებას. უნდა რომ გათვალისწინებულად სუფლდეს მათგან და უმაღლვე გადასცეს სატურნიუსს. ეს საჩუქარია გულმოწყალე კაცისა, რომელიც უმაღლეს ტიტულებს არსთა გამრიგესავით არიგებს. მას განდგომა სურს, თავის თავში ჩაღრმავება, პირველქმნილებასთან დაბრუნება (ამას მიგვანიშნებს სალამური თმისი შემოსვლა), მაგრამ როგორც ვთქვე, ცხოვრება „უკან“ აბრუნებს და თავის მორევში ითრევს, იძულებულს ხდის, რათა სისასტიკე ჩაიდინოს. ეს არის, ჩემის აზრით, რეჟისორისა და მსახიობის უმთავრესი ჩანაფიქრი.

მართლაც, დავაკვირდეთ გ. ხარბაძის ტიტუსის, ერთის შეხედვით უცნაურ საქციელს, იგი უბრალო წაიკვლავების, სიტყვის შებრუნების გამო, როგორღაც ძალიან ადვილად ჰკლავს თავის ვაჟიშვილს, თითქოს რაღაც ინსტინქტის კარნახით და არა უსაზღვრო გახელების გამო. მანამდე, ასევე ანგარიშმოუცემლად, მისცა დედოფალ ტამორას ვაჟიშვილი დასასჯელად ლუციუსს („მამავ, მომეცი ტყვე ყველაზე დიდგვაროვანი, რომ ასო-ასო აეჩეხო და ავაგო სარზე“) ისე, რომ ხეირიანად არც მოუხსინა ტამორას ვედრებას („ანდრონიკუს, ნუთუ გწაღია, რომ შე თვალწინ მომიკლა შვილი“) და როგორღაც, მოწყალეებასავით

წინა პლანზე: ბაიანუსი — ბ. გოვიტძე.
 უკანაში — მ. კახიანი



გულგრილად მიუგდო ფრაზა: „განწირულია შენი შვილი და უნდა მოკვდეს“.

აქ რასაკვირველია, რეჟისორი და მსახიობი ამკაცრებენ ტიტუსის ხასიათს, წარმოგვიდგენენ როგორც გულზვიად, თავის თავში ზედმეტად დაჭერებულ ადამიანს (ანტიკურ ტრაგედიაში გმირი იღუბება, როგორც კი ღმერთებისგან მიჩნეულ ადამიანურ საზღვრებს გასცდება), რომელსაც არაფრად უღირს ტყვე ჭაბუკის სიკვდილით დასჯა. პიესაში ტამორა გულმდუღარედ, სულის სიმების შემრხვევი ვედრებით მიმართავს „უცოდველ სისხლით ნუ შეღებავ შენს საფლავს, ტიტუს“, მოწყალებით ამალდი ღმერთამდგეო. რაზედაც ტიტუსი, შეწყუბებული და შეძრწული, მოწყალე და ღირსეულ პასუხს აძლევს, საიდანაც ჩანს, რომ ტყვედ ჩავარდნილის მოკვდინება რელიგიური რიტუალის გარდუვალი მომენტია წარმართულ რომში. ჩვენც დაგვეხოცა შვილები „დღეს მათი სისხლი ცად ღალადებს და მსხვერპლს მოითხოვს“. ამ პასუხიდან აშკარაა, რომ ტიტუსი იძულებულია, ვალდებულია დასაჯოს ტამორას შვილი, ამის გარეშე ვერ მოისვენებენ ომში დაღუპულთა სულებიო. სპექტაკლში კი ეს დასჯა უფრო მოტორულ, გაუცნობიერებელ სისასტიკეს ჰგავს.

რეჟისორი ხაზს უსვამს იმას, რომ ტიტუსის „სივრცეში“ თანაგრძნობა და სიყვარული ადგილს ვერ პოულობენ, იგი არ უყვართ არც მის შვილებს და

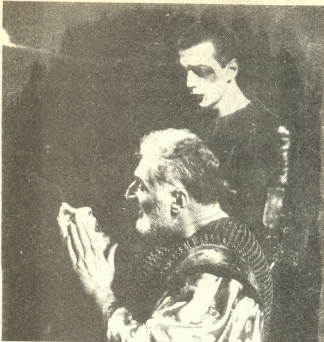


ბრონი — კ. კავთაძე

არც მის მიერ აღზევებულთ. ერთადერთი მისი მოსიყვარულეა მისი ძმა მარკუსი — ჯ. ლაღანიძე. მსახიობი კმნის საინტერესო მხატვრულ სახეს, რისთვისაც უპირატესად რბილ ტონებს, თითქოს პასტელურ ტექნიკას იყენებს. არსად გადაჭარბება, არსად ტრაგიკული პათოსი, მისი მარკუსი, სულიერი მშვენივრებით და თანაგრძნობის იშვიათი უნარით, ირგვლივ მყოფთაგან ყველაზე შა-

ქრონი—ტ. სალარიძე, აარონი და დემეტრიუსი— გ. ძნელაძე





ლავინია ტიტუსი და ლუციუსი — გ. გიორგაძე

ზლა დგას. ეს არის კეთილშობილი პიროვნება, რომელიც დიდებული ძმის ჩრდელში კი არ არის შეფარებული — თუმც მისი სიხარულით ხარობს და მისი სატანჯველით იტანჯვის — არამედ სიკეთისა და თანაგრძნობის განცდით სავსე. მისი ვეება სხეული, მოშვებული და დონდლო — ტიტუსის, ბასიანუსის და ახალგაზრდების შემართული, ნაწროთობი სხეულების ფონზე — სულიერებებთა და ღირსებითა სავსე, სატურნინუსთან მისი საუბარი სწორედ ამის დასტურია. იგი ძალისმიერი პოზიციებიდან კი არ ცდილობს სატურნინუსის გადარწმუნებას (ხელი აიღეთ კეისრობის ტიტუსის ძიებაზე), არამედ გონიერებით, მოუგერიებელი ფაქტების წინ წამოწევიტ. ჯ. ლაღანიძის მარკუსი გონიერების, კეთილი სიბრძნის განსახიერებაა და ამავ დროს გრძნობის ამყოლიც, თუმც ტიტუსი ხშირად უსამართლოდ, ზოგჯერ უმეხად ექცევა — მაგრამ მას შეუძლია შენდობა და დროზე გვერდზე განდგომა. ასეთ რომში, ასეთ საზოგადოებაში, რომელსაც რეჟისორი გვიჩვენებს, მარკუსები არ სჭირდებათ, მაგრამ დგება ყველაზე დიდი ტრაგიკული წამი (ტიტუსისათვის) და აღმოჩნდება, რომ სწორედ ამ კაცისგან უნდა ელოდნენ თანაღმობას,

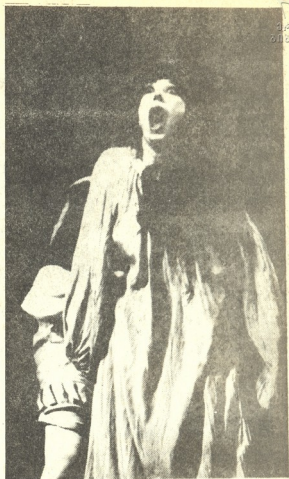
ტივილის ვაზიარების ტიტუსის შვებებს ამგვარი თანაღმობის შედეგია, რომ ჩვენ უფრო ღრმად გვოდინით ტიტუსის ტრავმისას, წამებულო ლავინია, ცალხელა და უმოწყალო კატახელი ტიტუსი სწორედ მარკუსის უბეში (პარადაპირი და გადატახითი აზიონაც) პოულობენ ნუგეშს. ადამიანულ სიბნობის და შვებებს, ასე გადაიქცა ეს „ახტურაქული“ პერსონაჟი სპექტაკლის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მონაწილედ.

თავისი ამ სისასტუკის გამო, ტიტუსი შემდეგ საშინლად დაისჯება. ტანჯვის უფსკრულში გადაყვება. მაგრამ ახლა ტიტუსი „აქ“ არაა, როგორც მაშინაღმურად ექცევა, რადგან მთელი არსებით, მთელი თავისი შინაგანი ძალებით უპირისპირდება გარე ძალებს, რომლებიც მალე მის ბედისწერად ექცევიან. მისი პირველი რეაქცია იმპულსურია: ანგარიშმიუცემელი. მისი ამოცი ბუნება თითქოს არ ჩქარობს გაცივიძებას, მაგრამ, ბედისწერა, რომელიც თავს დასტრიალებს (როგორც სცენაზე ჩამოკიდებული ფრთავაშლილი ფრინველი) აიძულებს ჩაერთოს ყოველდღიური ცხოვრების ირომპრიალში, პირველი გამოვლენა ბედისწერისგან გამოგზავნილი ნიშნისა არის ლავინიას ურჩობა და ვაჟიშვილის, მუციუსის თავგამოდება, გახელბებული ტიტუსი ჰარგავს კონტროლს და შვილის მკვლელობა, ფაქტიურად ლავინიაც უკვე განწირულია მისგან. შვილების სულ მცირე წინააღმდეგობა მან აღიქვა, როგორც რომის წინაშე საკუთარი საბედლის შეზღაღვა, აქაც, კიდევ ერთხელ არის ხაზასმული ტიტუსის იმპულსურობა, მისი ხსიათის ფეტქებადობა. გ. ხარაბაძეს — ტიტუსი ვულკანის გაგარვარებულ ლავასავით ამოაფრქვევს მრისხანე სიტყვებს, მისი აღშფოთება წამლუკავია, გამანადგურებელი, პიესაში შვილების ურჩობის გამოხატვის მთელი სცენა ეძღვნება; ეს მართლიც წინასწარ განდობილთა შეტქმულებას ჰგავს და ტიტუსის მრისხანებაც გასაგებია. სპექტაკლში ამ სცენიდან მხოლოდ რამდენიმე რეპლიკაა დატოვებული და ამიტომაც ჩვენ ვუყურებთ „უმოტივავ“

ციო“ სცენას და გმირის ესოდენი დაუნდობლობა საკუთარი შვილის მიმართ უცნაურია. მაგრამ ეს „უმოტივაციობა“ სპექტაკლის ავტორებს სჭირდებათ ტიტუსის მომდევნო ტრაგედიის მოტივაციისათვის, რეისორი და მსახიობი ეძიებენ ტიტუსის ტრაგიკულ ბრალს, საბედისწერო დანაშაულს, რათა გამართლდეს მის თავს დატეხილი უბედურებანი როგორც ბედისწერისგან მოვლენილი სასჯელისა. მოკლედ თუ ვიტყვით, მათ სურთ ტიტუსი ჰემზარტ ტრაგიკულ გმირად აქციონ

როგორც ვთქვით, შექსპირი ამ ტრაგედიაში არ ზრუნავს გმირთა ყველა მოქმედების შინაგან გამართლებაზე, ეძლევა შიშველი ვნების, ხასიათის ერთი თვისების ჰიპერბოლიზებულ ვნებას, რომელიც ზოგჯერ პათოლოგიამდე მიყვანილი (ეს ეხება ტამორას, მის ვაჟი-შვილებს და აარონს).

ამიტომაც, ბუნებრივია, რომ კ. კავსაძეს, რომელიც ფორმის განსაკუთრებული გრძნობით არის დაჯილდოვებული, მთელი ყურადღება გადატანილი აქვს როლის გარეგნულ, ეფექტურ, შთაბეჭდილების მომხდენ მომენტებზე. მისი პირველი გამოჩენა კარგადაა გააზრებული რეჟისორის მიერ — იგი სცენის ორმოდან წამოიშრება, თითქოს ჯოჯოხეთის სიბნელიდან ამოიზარდო. შემთხვევით არ უწოდებს მას ბასია-



ლაგინია — მ. კახიანი

ნუსი, „შავ კიმერიელს“, რაც ამ კონტექსტში სულით ბნელ ადამიანზე მიგვივითითებს. იგი ბოროტების ბუნებრივი შვილია და ამ ბუნებას იმისთვისაც უზარუნია, რომ სიკეთის სულ სუსტი სხივიც კი არ შეჭრილიყო მის სულში, რო-

სცენა სპექტაკლიდან. ლუციუსი, ტიტუსი, ლაგინია და მარკუსი



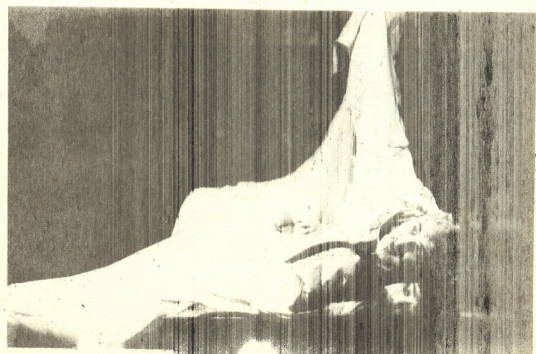


ლი ე. წ. „თვითგაცხადებით“ თვით-
წარდგენით იწყება: „ალარც კი მახსოვს
თუ მჭობია...“ უცოდველო, თუ კი
მჭონია წყევლა-კრულვას ვუთვლი მე
იმ დღეს“. (ეს ოპელიკა შექსპირის პიე-
სის დასასრულს ედარს). კ. კავსაძე ახ-
დენს ამ სახის, უტრირებებს, მიძყავს იგი
გლოტკესკამდე; მისი გმირი ხშირად ვი-
თარების საპირისპიროდ იქცევა, მსახი-
ობის სახის მეტყველო მიმიკა წამდა-
უწუმ იცვლება, მოულოდნელად იცინის,
მოულოდნელად წყვეტს ამ სიცილს,
ასევე მოულოდნელად აღებს პირს და
ენას გადმოავლებს — რომელიღაც აფ-
რიკულ ტოტემურ სილამს ემსგავსება,
სისასტიკეში, თითქოს სექსუალურ სი-
ამრუნებას პროლობს, მიელტვის სის-
ხლს, სიმახინჯეს თავისი ველური „ეს-
თეტიკურობის“ დასაკმაყოფილებლად.
შეუძლია სხვების თვალწინ შიამიტი და
უცოდველო კაცის ნიღაბი მოირგოს
(მხედველობაში მაქვს ის სცენა, როცა
მას და ტამორას სექსუალური ტებობის
ქამს ბასიღუნსი და ლავინია წაადგებიან
თავს), რათა თავადვე იმ წაშს, ცინიკუ-
რად ჩამოიგლიჯოს. საკუთარი ჩვილი
შვილისადმი სიყვარულიც კი რაღაც ვე-
ლური, ცბოველური ვინით არის სავსე
შავი, შიშველი თოჯინა უმაღლ კომიკურ,
ამ შემთხვევაში სრულიად შეუსაბამო.

ფევეტს იწვევს, ასეთი „სვლა“ ფევეტს
ან ბუფში თუ გამოდგება) და გვესწრება
ცოცხლეს უმაღლ ინსტინქტის კარნახით
უფროსილდება, ვიდრე მამობრივი სი-
ყვარულით, კ. კავსაძის აბრონი თვით
უქანისხენელ სცენაშიაც კი, როცა იგი
სიყვედილით უნდა დაისაჯოს — უაღრ-
ესად გამომწვევია. თითქოს სასჯელშიც
კი სიამოვნებას ეძებს — ამ ქვეყნიდან
მიდის — ისე როგორც მოვიდა: ტბრუ-
ნდება თავის „წილს“ — მიწის სიღვე-
ლეს (ცოცხლად მარხავენ, გმირის მკე-
მედების ამგვარი კომპოზიციური ტე-
კვა ჩეყესორის დამსახურება).

ნ. ფაჩუაშვილის ტამორა შიშველი,
ხორციელი ვნების განსხვავდება, მისა
ყოველი მოძრაობა („ლია“ სამოსიდან
მოუჩანს თეთრი სხეული) აღზნებელი
სექსით არის შეზავებული, მართალია,
მას აქვს სრული საფუძველი სძულდეს
ტიტუსი, მისი შვილის, დამსჯელი, და
კრველნიარად ცდილობდეს შურისგე-
ბას, მაგრამ ეს მოტევი — ერთ-ერთი
წთავარი — ჩრდილშია როგორღაც მო-
ქცეული. წინა პლანზე გამოდის ხორცი-
ელობა და ძალაუფლების დაუოკებელი
წყურვილი, სატურნინუსს თავბრუს ახ-
ვევს თავისი ხვევია-აღერსით, ნდობით
ეკვრის მთელი ტანით მის ტანს, თითქოს
ვნების დაცბრომის სურვილს მასში ყვე-

ლავინია და ტიტუსი



ლაფერი წაუშლია, მაგრამ საკმარისია მის პატივმოყვარეობას (მის მეორე ვნებას) რაიმე ალუდვეს წინ, რომ გააფთო რება იპყრობს. აგერ ახლა, ეალერსებოდა სატურნინუსს, მაგრამ როგორც კი შიში, სიმხდალე შეამჩნია კეისარს მოახლოვებული საფრთხის წინაშე, მის სახეს ზიზლის გამომეტყველება შესცვლის, დედოფლის ამაყი იერიდან სატანა გამოანათებს და შეუბრალებლად დახედავს ძირს გართხმულ მეუღლეს. როგორც ჩვენს „ერთის წამის წინ, ეს მძორი ხელმწიფე იყო... ეხლავ აქედან მოაცილეთ, ვინმემ არ ნახოს!“

ყოველივე იმას, რასაც მსახიობი ამ სცენამდე აკეთებდა — წმინდა სცენური ტექნიკა და წლების მანძილზე გამომუშავებული ოსტატობა გასწვდებოდა და ეს ასეც არის სინამდვილეში — ჩვენს წინაა სულის მოძრაობას მოკლებული დიაცი, რომლის მოქმედებას არც გონიერება, არც ქალური ბუნება არ წარმართავს, ყოველივე ვნებას ემორჩილება, მასზე ეროსი ბატონობს.

მსახიობის ნამდვილი ოსტატობა ჩანს „ნადიმის“ სცენაში, როცა ტამორას მისივე შეილები სისხლით, ხორციით და ძვლებით შეზავებულ კერძს მიართმევს ტიტუსი. თეორ სამოსში გამოწყობილი ტამორა (რომელმაც, ცხადია, ჯერ არ იცის თუ რით უმასპინძლდებიან) თითქოს ზეიმზე მოვიდაო, ისე დღესასწაულებრივად გამოიყურება. საბოლოო გამაჩვიებამდე თითქოს აღარაფერიც დარჩენილი. დამთავრდება ეს ოფიციალური სადილი და დასრულდება ანდრონიკუსთა დინასტიის ამოქვლეტაც. მაგრამ უცნაურზე უცნაური ამბავი ხდება — ტიტუსი ჰკლავს თავის წამებულ ქალიშვილს ლავინიას და უმაღლეს მითილი მასპინძლის გულითადობით ეკითხება ტამორას: „რისთვის შეჩერდით დედოფალო, განაგრძეთ ჰამა“. გაგნებულ ტამორაზე მაგიურად მოქმედებს ეს სიტყვები. ახლა კი ცნობილი გახდა თუ რა კერძი უდევს თეფშზე. აქ მსახიობს აქვს შესანიშნავად მიგნებული შტრიხი: თავზარდაცემულ ტამორას, ხელში გაუქვავდება კოვზი, თეფში და



ემილიუსი — ს. ლალიძე

გაოგნებული, მექანიკურად განაგრძობს ჰამას. მხოლოდ მაშინ, როცა მის გონებას მისწვდა ნათქვამის აზრი, მას ეუფლება მოურეველი, ენით უთქმელი ზიზლი და ანაზღუფლად წამოაღებინებს შეტემულს... თავისსავე ნარწყევში მოუღებს მას ბოლოს ტიტუსი. ეს სცენა (მთლიანად) ერთ-ერთი საუკეთესოა სპექტაკლში.

ლ. პინსკის აზრით შექსპირის ტრაგედიების მთელი მაგისტრალური სიუჟეტი ისეა აგებული, რომ სამყაროს მიმართ მშვიდობიანად განწყობილი (არა დაპირისპირებული) „გაუცნობიერებული მისხარა“ (დაიდი სამყაროს წილში ყველა ტრაგიკული მისხარა, ზებუნებრივი ძალების წინაშე სათამაშო თოჯინა მხოლოდ? ნ. გ.) პათეტიკური მოქმედების მანძილზე ცხოვრებას და საკუთარ თავს შეიცნობს როგორც „ბუნების მისხარას“, „ბედის მისხარას“ (ე. ი. უკვე უპირისპირდება გარეშე ძალებს, რომლებიც უძლეველნი აღმოჩნდებიან), აი, ეს ორსახოვნება (როცა ტრაგიკული გმირი თამაშობს უხილავი მაყურებლის წინაშე) კარგად აქვს ნიგრძნობი გ. ხარაბაძეს. პირველივე სცენებში მისი

გმირი თითქოს ანგარიშშიუცემლად. გაუცნობიერებლად თამაშობს. სახითმეტყველებს. ბუნებრივია, მან (ე. ი. ტიტუსმა) არ იცის თუ რატომ ან რა მიზნით თამაშობს. (ლ. პინსკის ბრწყინვალე გამოკვლევით. ეს იცის მხოლოდ პამლეტმა, იხ. დასახ. წიგნის თავი «Трагически знающий актер» стр. 564). გმირის თვითირონიას გ. ხარაბაძე უნაცვლებს იმპოზანტურობას, არტიტულად გაითამაშებს დიდსულოვნებას. ვიდრე სამეფო ინსიგნაციებს გადასცემდეს სატურნინუსს, მკლავებზე გადაიფენს საკეისრო მოსასხამს, გვირგვინიან ხელს ზე შემართავს, წამით გაირინდება, თითქოს აი, ახლა დაიდგამს თავზე, ამ წუთში მთელი მისი გამომეტყველება, პოზა, კეისრისათვის შესაფერი სიდიადით და, ამავე დროს, ძლივს შესამჩნევი ირონიითაა საგეე ამ წარმავალი დიდების აღმნიშვნელი საგნებისა და საკუთარი თავის მიმართაც. ეს თამაშის ირონიული ქვეტექსტი უფრო შესამჩნევი ხდება, როცა იგი „ზემოდან“ დახედავს სატურნინუსს — მუხლებზე ორი ქალი (ტამორა და ლავინია) რომ დაუსვამს და ორივეს ერთდროულად რომ ეალერსება. მის სახეზე ღიმილი გადაირბენს, რადგან ლამაზი ქალებისად აცუნდრუკებული კეისარი მართლაც სასაცილოა და ეს შეუსაბამობა — მხიარულ და კარგ გუნებაზე აყენებს.

სცენური დროის მცირე მონაკვეთში მსახიობი ტიტუსის სულიერი მდგომარეობის მთელ გრადაციას გვიჩვენებს — გულმოწყალებიდან, სიმშვიდიდან უკიდურეს სისასტიკესა და მძვინვარებაამდე, გონიერი ქცევიდან იმპულსურ აფეთქებამდე, სიდიადიდან ირონიამდე, ირონიიდან მავედრებელ, მორჩილ მოხუცამდე (როცა შვილების დახსნას ლამობს სატურნინუსის სასიკვდილო განაჩენიდან: „გემუდარებით, შეიბრალოთ ისინი, ვისაც, ვფიქრობ, მცირედიც არ მიუძღვის დანაშაული“). გადასვლები კი მართლაც საოცარია. აგერ სულ ახლახანს სულისშემძვრელი ხმით მოსთქვამდა სასიკვდილოდ განწირული ვაჟიშვილების გამო, სასოწარკვეთის

ზღვრამდე იყო მისული. მაგრამ ცა შეიტყობდა, რომ შესამე ვაჟიშვილები — ლუციუსი მხოლოდ განუღვინათ. უცებ ეცვლებოდა გუნება და ერთგვარად გახალისებული. მხნე და ძველებურად ირონიული. შესძახებდა: „განდგენა? ბედი გქონია, შვილო ჩემო. ზეცამ დაგინდო“... და შემდეგ, იღუმალი ხმით, თითქოს რაღაც დიდ აღმოჩენას უზიარებსო, დასძენდა, კარგად უნდა მიხვდეს, „რომ ჩვენი რომი აღსავსეა მძვინვარევეხვევით. ვეფხვს მსხვერპლი უნდა და ხახაში ჩვენი ჩაუვარდით, ამიტომ უნდა ბედნიერად ჩათვალოთ თავი, რომ გადაიქვებს და გადაურჩი კაციკამიებს“, მაგრამ ეს „სიხარული“ ანაზღაფულად იცვლება. — ამ წუთიდან მოყოლებული ბოროტების თვალშეუღამი უფსკრულიდან ამოიზრდებიან უბედურებთა ახალ-ახალი ტალღები, რომლებიც მას წამებული სიკვდილისაკენ მოაქანებენ. მარკუსს შემოჰყავს ხელებმოკრილი და ენამოგლეჯილი ლავინია („აი, ეს იყო შენი ქალი“). თავისი დასახიჩრებული ქალიშვილის შემყურე გ. ხარაბაძის ტიტუსი — ერთხანს თითქოს გონებას ჰკარგავს. ვახევდება. მზერა გაუცივდება, მერე კი... მერე იწყება უგრესი და ურთულესი მონოლოგი, რომელიც მე ამ როლის კულმინაციად მეჩვენება. აქ მსახიობი არა მარტო განავადვიანებს ტიტუსის უღრმეს ტანჯვას, არამედ გვიჩვენებს თავის გმირს — მრისხანე სტიქიონის შუაგულში მოქცეულს, თითქოს მას არა მარტო ადამიანებმა უმტრეს, არამედ ბუნებამ აუმხედრდა, ძლიერმა ქარიშხალმა აიტაცა საბრალო მოხუცის სხეული და აბოპოქრებულ ზღვის კიდზე მიავდო. ადამიანის ტრაგედია რაღაც კოსმიურ მასშტაბს იღებს. ამ წუთებში მე იგი მაგონებს ასევე ბუნების სტიქიაში მიტოვებულ ლირს და გხედავ — თითქმის ნათლად, თუ როგორ ეჯახება ადამიანის უნაპირო, გადმოხეთქილი მწუხარება ზღვის ძლიერ ზვირთს, რათა დიდი კოსმოსის ეს უმცირესი ნაწილაკი „მარადის შთანთქანს მარილიან საზარელ ფაშვში“. ჩემზე ყველაზე ძლიერი



შთაბეჭდილება მოახდინა მონოლოგის იმ ნაწილმა, როცა მსახიობის ტიტუსი თითქოს „განუღდა“ თავის თავს, თითქოს მწუხარებამ შუაზე გაჰყო მისი არსება: ერთმა ნაწილმა მისი გაორებული სულისა დაინახა (და ჩვენც დაგვანახა) მეორე — მოწყვეტილი ამ ცხოვრების ორომტრიალს და განმარტოებით მდგარი ზარდამცემ ბუნებაში: „და ახლა ვგავარ კლდეზე შემდგარ საბრალდო მოხუცს, რომელსაც ირგვლივ ბობოქარი ზღვის სივრცე აკრავს.“ შექსპირის ამ მონოლოგში რამაღმეიმეჯერაა მოხსენებული ზღვა, წყალი, მდინარე („რომელ რეგვენმა ჩაუმატა წყალი დიდ ზღვაში“. „ეს მწუხარება შენს მოსვლამდე საზღვარს აღწევდა, ახლა ნაპირი გადმოხეტა, როგორც ნილოსმა“. „იგი შეჰყურებს, ვით ღელავენ ირგვლივ ტალღები“. „გინდა მე და შენ, შენი ძმა და ჩემი მარკუსი სადმე წყაროსპირს დავჭედეთ ერთად“... და ა. შ.) „წყალი“ აქ აღიქმება როგორც სამყაროს ერთ-ერთი სტიქია, დამანგრეველი ძალა და მასთან მსახიობს გათანაბრებული აქვს ტიტუსის მწუხარება — ასევე სტიქიური და გამანადგურებელი. მენიშნა ისიც, რომ მეტაფორა „ზღვა“ გ. ხარაბაძის მიერ ამ მონოლოგში პლასტიკურად და რიტმულადაა განსხეულებული. მართლაც, ზღვის ტალღებივით მიმოიქცევიან ტიტუსის გრძნობები, უკიდურესი დაძაბულობიდან უკიდურეს სასოწარკვეთილებამდე, განდგომიდან (თავისთავზე მესამე პირში ლაპარაკობს, „იგი შეჰყურებს ვით ღელავენ ირგვლივ ტალღები“) თვითიარმავებამდე, ადამიანის საერთო სატანჯელიდან მამის სულისშემძვრელ ამოკენესამდე („მამ დ. მრთე ნება, ლავინიავ, რომ გემამბორო“). ტრაგიკული ინტონაციის დაშვება ამ ლირიულ აღსრულებამდე თითქოს დასასრულს მოასწავებს, ადამიანის, მამის უძღურება და სასოწარკვეთა მართლაც ტრაგიკულია, უკანასკნელი დაშვებაა უფსკრულში და მინუკიდევ ერთი კონტრასტული შტრიხი — მონოლოგი მთავრდება იმ გამირის პათოსით, რომელიც სულთ არასოდეს არ

ეცემა: „დე, მოვიგონოთ შურისგებ ისე საზარი, რომ გავოცოთ მომავალ საუკუნენი“. გამირი კვლავ თავის კოსმიურ მასშტაბს უბრუნდება.

„შვილთა სიკვდილმა კი სულ შეშალა ანდრონიკუსი“ — ამბობს ემილიუსი (ს. ლაღიძე) სპექტაკლის მეორე მოქმედების დასაწყისში. „ის გიყია, კეჟა-შეშლილი, გონი მთლად დაუქარგავს შვილებზე დარდი“ — იმეორებს შემდგომ ტამარა. „სულმთლად შეგშალა მწუხარებამ, საბრალო ძმაო“ — სწუხს მარკუსი. მართლაც, გ. ხარაბაძე თავის გამირს გვიჩვენებს, როგორც უკვე „ზღვარზე“ მისულ პიროვნებას, გონიერებისა და კეჟაზე შეშლილობის საზღვარზე მდგომს. მისი ქცევა უჩვეულოა — აღზნებული, თითქოს ავისმომასწავებელ, გიჟურ მხიარულებასთან მიახლოვებული, არა ადექვატური. იგი ვერ ფლობს საკუთარ თავს (კვლავ ჩნდება ზღვის თემა: „როდესაც ქარნი ბობოქრობენ, ზღვა არ მღელვარებს და თვით ზეცასაც არა ზარავს ფაფარაშლილი?“; „...მე ზღვა ვარ გესმის? მისი გონება დროდადრო იბნინდება და ამ დროს მისი საქციელი ანგარიშმიუცემელია, საზარი — აი, ჯერ უხეზად სახეზე გადასახა

ტიტუსი და ლავინია





წვნიანი ლავინიას, გულმოსულმა მიაგ-
 დო მისი სხეული, მერე გულში ჩაიკრა
 („იტრე, შვილო“...), აგერ ძმა გაკიცხა,
 მერე კი დანით გამოენთო ბუზს (რო-
 მელიც მავრს, აარონს აგონებს) გასასა-
 მართლებლად და მოსაკლავად (აქ მახ-
 სენდება რ. ჩხიკვაძის ლირის „შეშლი-
 ლობის ის სცენა, როცა იგი თავის ქა-
 ლიშვილებს „ასამართლებს“).

საჭიროა რაღაც დიდი, არაადამიანუ-
 რი შოკი, რომელმაც შეიძლება მთლად
 შეშალოს ტიტუსი ან გონება გაუწმინ-
 დოს. ვაყიშვილების სიკვდილით დასჯის
 ამბავია სწორედ ამგვარი შოკი. შეუძ-
 ლებელია მსახიობმა რამე მიუმატოს იმ
 მწუხარე განცდებს, რომელიც წინა
 სცენებში გვიჩვენა. მიუხედავად უბე-
 დურებათა ზრდისა, მისი გმირის მწუხა-
 რება დაბლა ეშვება („ველარა ვტირი,
 მთლად დამიშრა თვალებში ცრემლი“),
 თითქოს უფრო მშვიდდება, რადგან
 შეუძლებელია ესოდენი უბედურება
 ერთ ადამიანს დაატყდეს თავს. ეს და-
 უჯერებელია, მოუხდენელი ამბავია, ამი-
 ტომაც ჩამწყდარი ხმით კითხულობს
 გ. ხარაბაძე „როდის ექნება დასასრული
 საზარელ სიზმარს?“, ეს ნამდვილად
 სწორი ფსიქოლოგიური ნიუანსია, თუმც
 როგორ შეიძლება ჩვეულებრივი ად-
 ამიანი დამშვიდდეს ამ დროს. მაგრამ,
 საქმე ისაა, რომ გ. ხარაბაძის ტიტუსა
 არაჩვეულებრივი ადამიანია, ფერფლი-
 დან აღდგენის ძალით დაჯილდოებული.
 მის არსებაში ერთი გრძნობა (ტანჯვა,
 მწუხარება) შეიძლება მეორემ — შუ-
 რისებამ — შეცვალოს და ამან მისცეს
 სიცოცხლის ძალა იმ დრომდე „ვიდრე
 მაგიერს არ მივუზღავ იმ ბოროტ ხელ-
 ებს, რომლით ისინი დღეს სიცოცხ-
 ლეს გამოასალმეს“, ამის შემდეგ გო-
 ნებადაწმენდილი ტიტუსი შეუდგება
 თავისი სისასტიკით და არაადამიანურ-
 ობით შემადრწუნებელი შურისძიების

აქტის შესრულებას, რომელსაც გ. ხარაბაძის
 სორი რიტუალურ მსხვერპლშეწირვად
 აქცევს. ამ სცენებში გ. ხარაბაძის ტი-
 ტუსი ისე აღგზნებულია (სისხლი ბარ-
 ბაროსულ ინსტინქტს აღვიძებს მასში)
 თითქოს რაღაც დიდ დღესასწაულს ამ-
 ზადებს, მართლაც ეს არის დღესასწა-
 ული, როცა იგი და ლავინია — ვითარ-
 ცა წარმართები — ტამორას შვილე-
 ბის სისხლში განიბანებიან (სისხლით
 სავეს თასში ჩაჰყოფს ხელებს ტიტუსი,
 სახეზე მოისვამს. ასევე იქცევა ლავინიას
 მიმართ „ჰა, ლავინია, მიიღე მათი სის-
 ხლი“).

მ. კახიანი ცდილობს ლავინიას ტა-
 ნჯვისადმი ჩვენი თანაგრძნობის გაღვი-
 ძებას და ამას ახერხებს კიდევ მეტად
 შეზღუდული საშუალებებით: — უხე-
 ლებო სხეულით შეუძლებელია მთელი
 იმ შინაგანი, ენით უთქმელი (ამ შემთ-
 ხვევაში პირდაპირი აზრით — ლავინიას
 ენა ამოგლიჯეს) ტანჯვისა და ტკივილე-
 ბის გადმოცემა. მაგრამ მსახიობის
 თვალები სავესა აუწერელი განცდებით.
 მისი ყოველი მოძრაობა, გარინდება თუ
 ეესტი, ზოგჯერ თავის ერთი მობრუნე-
 ბაც კი გვამცნობს მის სულში ამტყდა-
 რი ურთიერთგამომრიცხავი გრძნობე-
 ბის კიდილს. ტიტუსის ყოველისწამლეკა-
 ვი, ბობოქარი ვნებების პირისპირ იგი
 ლერწამია ქარში, რომელიც აქეთ-იქით
 იხრება, ზოგჯერ ძირს განერთხმება, ზოგ-
 ჯერ მოულოდნელად გაიმართება, რა-
 თა კვლავ დაეცეს. მის სახეზე აღბეჭ-
 დილია, თითქოს სამუდამოდ მიჰყინვია,
 არაადამიანური შეურაცხყოფისაგან გა-
 მოწვეული ტანჯვა-თიხა, ტანჯვას ნიღ-
 ბად უქცევია ეს სახე, რომელზედაც
 სიცოცხლის ნიშნები მამინ ჩნდება,
 როცა შურისგება აღსრულდება. ნეტა-
 რების სიამე გადაუგლის, როცა ტიტუსი
 მისი შეურაცხყოფილებას — დემეტ-
 რიუსისა და ქირონის სისხლში ამოსე-

რილ ხელებს სახეზე დაუსვამს. ერთმანეთში არეული სისხლი და ცრემლი, ტანჯვისა და კმაყოფილების ურთიერთმონაცვლება ქმნიან ფიზიკური და სულიერი ტკივილების შთამბეჭდავ სურათს. მშვენიერი მიგნებაა — ლავინია კვდება ბედნიერი ამის შეგრძნებით, რომ ამ ქვეყანას სამუდამოდ განერიდა.

ამ სამყაროში, სადაც ყველაფერი სოზარელ მკვლელობათა ტალღას მოუკავს, სადაც ადამიანის სიცოცხლის ხელოფას მიზეზიც კი არ სჭირდება, და სადაც სისხლის გუბებში ჩამდგარი ტრაგედიის გმირები თითქოს რიტუალურ ცეკვას ასრულებენ, ყველაფერი ბნელი ქაოსის მსხვერპლად აღიქმება. აქ არ რჩება ადგილი სენტიმენტალური გრძნობებისათვის—ყველაფერს წყვეტს ძალა, გადარჩენის ინსტინქტი, დაუსრულებელი შურისძიება. თანაგრძნობა სისუსტედ აღიქმება, შერიგების სურვილი — ლაჩრობად, სიყვარული — ცხოველური მოთხოვნების დაკმაყოფილებად განუწყვეტელმა სისასტიკემ ადამიანები გამოაშრო, სული ჩაუკლა ასეთია ტრაგედიის ერთი გმირ-

თავანიც — ლუციუსი, რომელსაც გიორგაძე წარმოგვიდგენს როგორც შეუპოვარსა და მამაც მეომარს. მისთვის უცხოა ღრმა განცდა, თანატანჯვა. ის უპირველესად მეომარია, რომელმაც ხმლით უნდა იპოვოს სამართალი, დასახიჩრებული დის, ლავინიას უბედურება იმდენად არ ზარავს, ვიდრე იმის შეგნება, რომ შეიძლება დამნაშავეს ვერ მიაგნოს. ის არის ძმა შეურაცხყოფილი დისა და და კი არ აინტერესებს, არამედ მტერი: „თქვეი, ლავინიავ, ვინ გაწამა ასე საზარლად!

ამ სიმკაცრეში არის რაღაც კანონზომიერება, რადგან ვხვდებით, იგი შორს არის ილუზიებისაგან და სისასტიკეს ყოველთვის პირდაპირ უყურებს. ასეთი ჭაბუკისაგან არ უნდა გაგვიკვირდეს ის მკაცრი, რეალობის გამომხატველი სიტყვები, რითაც მამამისს მიმართავს:

„თავს ნუ იტყუებ მამაჩემო, არ დაიჭერო, რომ ყოველივე სიზმარია“.

ტრაგედიის ფინალში რეჟისორმა გ. გიორგაძეს განსაკუთრებული ფუნქცია დააკისრა — ლუციუსი ერთგვის ბუნების წიაღს, იწმინდება, თითქოს თა-

სატურნიუსი, ტამორა, ტიტუსი, ლუციუსი და ლავინია



ვის თავში სულიერებას, ადამიანურობას, ღვთისშვილობას აღმოაჩენს და ეს ხოცვა-ჟლეტისგან, სისხლისგან დაღლილი ბარბაროსი უბრუნდება პირველსაწყისს: იმ საწყისს, რომელთან დაბრუნებას თავიდანვე ცდილობდა (ამაოლ!) მამამისი — ტიტუს ანდრონიკუსი.

ცხოვრების მიზანი მიღწეულია. ტიტუსი მშვიდად ეგებება სიკვდილს. სწორედ რომ ეგებება, რადგან თავად გაუწვდის მხავილს სატურნინუსს. კვდება ვალმოხდილი, სიცოცხლის ძალები საგან დაცლილი, მაგრამ ღრმა სკეპსისით შეპყრობილი — „ჩვენ ჩირაგვთვართ და კვდრებად კი მოგვაქვს თავი. სამართალი არც აქ არის, არც ჭოჯობათში“.

ამ სკეპსის ვერ ანელებს „ოპტიმისტური“ ფინალი: ახალგაზრდა ლუციუსი — გ. გიორგაძე სცენის სიღრმისაქენ მიემართება, განიძარცვება და წყაროს წმინდა წყლით განიბანს სხეულს. იგი მიდის ბუნების წიაღში, ისმის „ზეციდან“ წამოსული ხმა: „... თავდაპირველად ღმერთმა შექმნა ცა და მიწა, თქვა ღმერთმა: იყოს ნათელი და იქმნა ნათელი“...

მთელი ეს სცენა ძალზე ლამაზია, მაგრამ „მიყვრებულია“ — არ გამომდინარეობს სპექტაკლის კონტექსტიდან. მაინც, მეხსიერებაში უფრო ღრმად ჯდება მოხუცი ტიტუსის სისხლით შეთხვრილი სახე, რომელიც მწუხარებასა და აუტანელ ტკივილებს დაუღარავს; შეურაცხყოფასა და დამცირებას ღრმა კვალი დაუტოვებიათ მასზე. მშვენიერად აქვს ნათქვამი ამ გვირის გამო ა. ჩერნოვას «...этот «античный» герой статуей, неким подобием Бельведерского торса». რომელსაც უბედურებანი ლაოკოონის რგოლებივით შემოქვლობიან (დას. წიგნი. გვ. 181).

მრავალწლი ღირსებით გამოჩენილი ქართული ხალხური მუსიკა მეტნიერული კვლევებისთვის უკიდვანო ობიექტია. უმდიდრესი ინტონაციური სამყარო, მრავალფეროვანი კლოური საფუძვლები, მრავალხმიანი ფაქტურის ნაირსახოვანი კლოკავები და სხვა მრავალ პრობლემას და მოსაზრებას ბადებს, რომელთა გადაჭრააც რიგ სართულებთან არის დაკავშირებული. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან ქართული მუსიკალური აზროვნება უაღრესად სპეციფიკური და ირიგინალურია, რიგ შემთხვევაში კი, ჩვენთვის ცნობილი მუსიკალური აზროვნების სხვა სისტემებისაგან მკვეთრად განსხვავებულიც.

მრავალსაუკუნოვანი ისტორიული განვითარების პროცესში ქართულმა მუსიკალურმა აზროვნებამ ისეთი ნიშანთვისებები შეიძინა, რომელთა ახსნაც ტრადიციული თეორიული პოზიციებით შეუძლებელი ხდება. ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ქართველთა მუსიკალურ აზროვნებაში ადგილი არ ჰქონდეს ისეთ პრინციპებს, რომლებიც ზოგადსაკაცობრიოა და ადამიანთა ფსიქოფიზიოლოგიური მოთხოვნილებებიდან მომდინარეობს. ქართული მუსიკალური აზროვნებისათვის არც აკუსტიკური კანონზომიერებებია უცხო, რადგან ბგერის ფიზიკური თვისებები ერთიანი და ზოგადსაკაცობრიოა.

ჩვენს მიზანს ქართული ხალხური მუსიკის წყობების შესწავლა შეადგენდა. ეს პრობლემა უაღრესად რთულია და მისი გადაჭრა თეორიულ მომზადებასთან ერთად გარკვეული ტექნიკური ბაზის, ერთგვარი აკუსტიკური ლაბორატორიის საჭიროებასაც მოითხოვს. სამწუხაროდ, ეს მეორე პირობა ხელისშემშლელ გარემოებად იქცა კვლევის გზაზე. აქედან გამომდინარე ჩვენი დაკვირვებების უდიდესი ნაწილი სმენით აღქმასთან, სმენით ანალიზთან გახდა დაკავშირებული ასეთ ვითარებაში: თავისთავად ცხადია, სუბიექტური შეხე-

ქართული მუსიკის წყობა

(პრობლემატი და მოსაზრებები)

მალხაზ ერქვანიძე

დულებები ქარბობს და შესაძლოა, სუბიექტურად აღქმულ სმენით შთაბეჭდილებებს გარკვეული ზარკეზებიც გააჩნდეს. აქვე გვინდა დავძინოთ, რომ ჩვენი დასკვნები, მომდინარე სმენითი ანალიზიდან, გარკვეულწილად სხვა ქართველი მეცნიერების დაკვირვების შედეგებსაც ითვალისწინებს. მხედველობაში გვაქვს სხვადასხვა ავტორის მიერ გამოცემულ ქართულ ხალხურ სიმღერათა კრებულებში მოთითებული ის კორექციები, რომლებიც ცალკეული ბგერების აღნიშვნასთან არის დაკავშირებული. ეს გახლავთ ისრები, რომლებიც გარკვეული ბგერების თავზეა დასმული და მიგვიჩვენებენ მათ უფრო მაღალ ან დაბალ ელვადობაზე. გარდა ამისა, ზოგიერთი მეცნიერი (დ. არაყიშვილი, შ. ახლანიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე, ვ. ახოზაძე და სხვ.) აღნიშნავენ, რომ ქართული სასიმღერო წყობები განსხვავდებიან ტემპერირებული წყობისაგან. როგორც ჩანს, ქართული ხალხური სიმღერების სანოტო სისტემაზე გამოხატვის ერთერთ საშუალებად მათ ისრების გამოყენება მიაჩნიათ:

არ შეიძლება, არ დაეთანხმო აღნიშნულ მოსაზრებას, რადგან ქართული ხალხური სიმღერის წყობები მართლაც განსხვავდება ტემპერირებული წყობი-

საგან განსაკუთრებით მკვეთრად შეინიშნება ეს სხვაობა ძველ ჩანაწერებში. რომლებიც გრამფირფიტებისა და მაგნიტოფირის სახით არის შემორჩენილი. ეს სხვაობა ნათლად იჩენს თავს ერთი და იგივე ხალხური სიმღერისა და საეკლესიო საგლოზლის იმ შესრულებებს შორის, რომელთაგან ერთი ძველი ხალხური მომღერლებისა თუ საეკლესიო მგალობლების მიერ არის დაფიქსირებული, ხოლო მეორე ნებისმიერი ანსამბლისა თუ თვითმოქმედი საშემსრულებლო კოლექტივის მიერ. ამ გარემოების გამომწვევ მიზეზებზე ქვემოთ გვექნება საუბარი. ამჟამად კი ჩვენთვის მნიშვნელოვანია თვით ამ ფაქტის კონსტატაცია და წარმოჩენა. ჩვენის ღრმარწმენით, ტემპერირებულმა წყობამ ერთგვარად უნიფიცირებული გახადა რეალურ საშემსრულებლო პრაქტიკაში არსებული წყობები, რაც ღირსებებთან ერთად გარკვეულ ნაკლოვანებებსაც შეიცავს. ხალხური წყობების დაფიქსირებით ქართულმა ხალხურმა სიმღერამ და მისმა ინტონაციურმა სამყარომ უთუოდ დაკარგა ის ორიგინალური და კოლორიტული გამოხატვლობა, რომელიც ტრადიციული იყო ქართული მუსიკალური აზროვნებისათვის:



ძველი ქართული სასიმღერო წყობების შესწავლასა და აღდგენას უდიდესი პრაქტიკული მნიშვნელობა გააჩნია. ქართული საშემსრულებლო კოლექტივები აუცილებლად უნდა მოუბრუნდნენ ტრადიციულ წყობებს, რითაც ქართულ ხალხურ სიმღერას პირვანდელ სახესა და კოლორიტს მიანიჭებენ. ეს უაღრესად რთული საქმეა და უპირველესად მუსიკალური აღზრდის სისტემასთან არის დაკავშირებული. შეგვიძლია, ვთქვათ, რომ ამ გზაზე პირველი მოკრძალებული ნაბიჯებია გადადგმული ექსპერიმენტის სახით გარკვეული მუშაობა იქნა ჩატარებული ხალხური წყობების აღდგენისა და დანერგვის საქმეში, კერძოდ ბავშვთა ანსამბლებში, რომლებიც ქართულ საეკლესიო საგლობლებს შეისწავლიან. აგრეთვე კონსერვატორიის სტუდენტთა ფოლკლორულ ანსამბლში. ხალხური წყობების აღდგენა და მისი პრაქტიკაში დანერგვა წარმოადგენს უმთავრეს მიზანს, რისთვისაც ჩატარდა ეს კვლევითი მუშაობა.

ჩვენ არ ვაცხადებთ აღნიშნული პრობლემის დასრულებულად გაშუქების პრეტენზიას და ყველა შენიშვნას გულისყურით მოვკვიდებით და გავიზიარებთ.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მსოფლიო ხალხთა სასიმღერო და საკრავიერი მუსიკის წყობები, ჯერ კიდევ შეუსწავლელია. მეცნიერთა შეხედულებები აღნიშნული პრობლემის გარშემო რიგ შემთხვევაში დიამეტრალურად საწინააღმდეგოცაა. ზოგი მეცნიერის აზრით ყველა ერმა და ეთნიკურმა ჯგუფმაც თავისი სასიმღერო წყობები გამოიმუშავა, სხვათა აზრით კი, მიუხედავად ზოგიერთი განსხვავებისა, ყველა წყობა ზოგადსაკაცობრიოა და აკუსტიკურ კანონზომიერებებსა და ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიურ მოთხოვნებს ემყარება.

ხალხური მუსიკის წყობების საკითხი უაღრესად პრინციპული მეცნიერული მნიშვნელობისაა, ეს პრობლემა უკვე დიდი ხანია, იმსახურებს მეცნიერთა ყურადღებას, ჯერ კიდევ აღმოსავლეთის ცივილიზებულ სამყაროსა და ძველ

საბერძნეთში ვოკალურ და საკრავიერ წყობებთან დაკავშირებით მრავალი მეცნიერული დაკვირვება იქნა ჩატარებული, თუმცა უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ გამოკვლევებში ყურადღება საკრავიერი მუსიკის წყობებზე იყო გამაზვილებული, რადგან იმ პერიოდის მეცნიერების განვითარების დონე არ იძლეოდა საშუალებას ვოკალური ბგერის ფიზიკურ თვისებათა სრულფასოვანი შესწავლისათვის. ძველად ფიქრობდნენ, რომ ვოკალური სასიმღერო შემოქმედება ძირითადად პითაგორისა და ნატურალურ წყობაში ინტონირებდა. ანუ ეს იყო წყობა წმინდა კონტების, კვარტებისა და ნატურალური ტერციების შემცველი, პროფ. ი. ტიულინის აღნიშნავს, რომ ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიური კანონზომიერებიდან და უშუალოდ ხალხურ სასიმღერო შემსრულებლობიდან გამომდინარე ხალხურ სიმღერებში რაიმე გარვეული წყობა არ არსებობს. მისი აზრით, სიმღერებში ინტონაციური სიზუსტის დაცვა მხოლოდ საკრავების აწყობასთან არის დაკავშირებული. საკრავიერი თანხლებები თავისთავად ცხადია, იწვევენ ინტონაციის დაზუსტებას, მაგრამ ვოკალური მუსიკა, რომელიც საკრავიერი თანხლების გარეშე სრულდება, თავისუფალია ასეთი ზუსტი ინტონაციებისაგან. ინტონაცია ხდება გარკვეული მისხლოებით, რომელიც არ გადადის სიყალბეში, ტიულინის აღნიშნულ მოსაზრებასთან დაკავშირებით ჩვენ თავიდანვე გარებულნი დამოკიდებულება გავკვირდებით: ერთის მხრივ, არ შეიძლება კაცმა არ გაიზიაროს ტიულინის, ამ თითქოსდა პარადოქსული მოსაზრების ძირითადი დებულება. კერძოდ, თუ მხედველობაში მივიღებთ სმენით აღქმის ფსიქო-ფიზიოლოგიურ კანონზომიერებებს, ინტერვალების ვოკალური ინტონირება გარკვეულწილად თავისუფალია სიზუსტისაგან, რადგან ინტერვალების ჩაოდნობრივი მახასიათებელი ცვალებადობას განიცდის. ტიულინის აზრით, ხარისხობრივად ერთგვარი ინტერვალების ინტონირებადი განსხვავება იმდენად მცირეა, რომ შესრულების დროს,

მით უმეტეს ზეპირ ტრადიციებში, გარკვეული წყობის დაფიქსირების საშუალებას არ იძლევა. ჩვენის აზრით, სწორედ ეს ბოლო მოსაზრება გარკვეულ კომენტარს თხოვლობს. არ შეიძლება, არ დავეთანხმოთ ავტორს იმ სირთულეებთან მიმართებაში, რომელიც ხალხური სიმღერის დაფიქსირებასთან არის დაკავშირებული. მუსიკალურმა მეცნიერებამ ჩერკერობით მართლაც ვერ შეძლო ისეთი სისტემის გამოთქმა, რომელიც შესაძლებელს გახდიდა აბსოლუტური სიზუსტით დაეფიქსირებინა ხალხური სიმღერის ინტონირებადი ბგერული სიმაღლეები, მით უმეტეს, რომ როგორც უკვე აღვნიშნეთ ინტონირების პროცესში ეს სიმაღლეები გარკვეულ ცვლილებებს განიცდიან. მაგრამ ისევ და ისევ ტიულისის შეხედულებებიდან გამომდინარე ვფიქრობთ, რომ შესაძლებელია ხალხურ სიმღერებში გარკვეული წყობების არსებობა. ტიულისის რომელი შეხედულება გვაქვს მხედველობაში ამჟამად? ი. ტიულისმა გაითვალისწინა რა უშუალოდ ხალხური სიმღერების ინტერვალების გაზომვები, გააკეთა დასკვნა, რომ ინტერვალის გარკვეული რაოდენობრივი ცვლილებები ახასიათებთ, რომ გარკვეული აკუსტიკური ზონის ფარგლებში ინტერვალები მითხედავად რაოდენობრივი ცვლილებადობისა, თავის ძირითად ხარისხობრივ თვისებებს ინარჩუნებენ. ტიულისის ამ შეხედულებებმა თავისი დადასტურება ჰპოვა ნ. გარბუზოვის ზონურ თეორიაში. აღნიშნულიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ მითხედავად ხალხური მუსიკის ინტონაციური ბუნების ფიქსაციის სიძნელისა, ხალხურ მუსიკაში მაინც არსებობს წყობა, რადგან ინტერვალების რაოდენობრივი ცვლილებადობა არ იწვევს შათ ხარისხობრივ ცვლილებადობას. მითუმეტეს, როგორ მოვიქცეთ ისეთ შემთხვევებში, თუკი ინტერვალების რაოდენობრივი ცვლილებადობა არც თუ ისე მნიშვნელოვანია და გარკვეული სტაბილურობით ხასიათდება. სწორედ ასეთად მოგვაჩნია ჩვენ ქართული ხალხური მუსიკის სასიმღერო წყაროები. ამაში

დაგეგარწმუნა დიდი ხნის დაკვირვებებმა, რომლებიც ხალხური სიმღერისა და საგალობლის ძველ ჩანაწერებზე ვაწარმოეთ. როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაში გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ მუსიკალური აზროვნების განვითარების რა დონეზე იმყოფება ესა თუ ის ხალხური სასიმღერო კულტურა და მეორე, რა მუსიკალური მონაცემებისა და ნიჭიერების მქონე შემსრულებლები ასრულებენ მას. ზემოთ მოყვანილ არგუმენტებს ჩვენ უდიდეს მნიშვნელობას ვენიჭებთ. ამასთან დაკავშირებით გვინდა რამდენიმე მოსაზრება გამოვთქვათ.

ქართულმა მუსიკალურმა კულტურამ თავისი განვითარების მრავალსაუკუნოვანი გზა განვლო. ცხადია, როცა მეცნიერები ქართული მუსიკის ფენომენზე საუბრობენ, შალაღანვითარებული სასიმღერო ნიმუშები აქვთ მხედველობაში. ამ ნიმუშებზე დაკვირვება კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ მათი შემქმნელი და განმავითარებელი ხალხი განსაკუთრებული მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული უნდა ყოფილიყო. ყველა მალაღანვითარებული სასიმღერო ნიმუში ინტონაციითა ტრადიციულობითა და სტაბილურობით არის გამორჩეული. ქართული მუსიკალური ენის გრამატიკულ კანონზომიერებათა სრულყოფილება, აზროვნების მასშტაბურობა, იდეურ-მინაარსობრივი საფუძვლების სიმდიდრე, მალაღანვითარებული, დახვეწილი და სრულქმნილი ფორმები ზემოთ თქმულის დასტურია. წარმოუდგენლად მიგვაჩნია, რომ ყოველივე ეს გარკვეული წყობების არქონის ან ძლიერ მერყევი წყობების პირობებში აღმოცენებულიყო. აქ ალბათ კიდევ ერთ გარემოებასაც უნდა გაეგვას ხაზი. ქართული ბგერული და ინტონირებადი საწყარო, რომელიც მრავალხმიან ფაქტებშია განფენილი, ვერ შეძლებენ არსებობას გარკვეული სტაბილური წყობის გარეშე. ქართულ მუსიკალურ კულტურაში ნათლადაა აღბეჭდილი ქართველთა განსაკუთრებული დამოუკიდებლობა საკუთარი მუსიკალური ენის მიმართ. ეს დამოკიდებულება ერთგვარი პრო-

ფესიონალიზმის ნიშნების მატარებელია. ჩვენი აზრით, სწორედ ასეთი დამოკიდებულება უნდა გამხდარიყო ქართული ხალხური მუსიკის მაღალგანვითარებული შედეგების შექმნის საწინდარი. ყოველივე ზემოთქმული გვაძლევს ქართული წყობების შედარებით სტაბილური სახეობების დამტკიცების უფლებას.

ამას სახალხო მთქმელებისა და მგალობლების ძველი ჩანაწერებიც ამტკიცებენ. ასეთი დასკვნები ჩვენ გამოგვაქვს არა ერთეული სიმღერების, არამედ სხვადასხვა საგალობლის და ხალხური სიმღერების სმენითი ანალიზის საფუძველზე. სამწუხაროდ ძველი ჩანაწერები არც თუ ისე მრავლად მოგვეპოვება, მაგრამ რაც არის, ისიც საკმარისია ჩვენი ძირითადი მოსაზრების დასამტკიცებლად. აღსანიშნავია, რომ ქართული მუსიკის წყობების სტაბილური ფორმები ყველაზე კარგად სახელგანთქმული მგალობლებისა და ხალხური მოქმედების შესრულებაშია შენარჩუნებული. მაგალითად: პირველ პროფესიონალთა გუნდები გურიამში სამუელ ჩოვლეიშვილისა და გიორგი ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით, კახეთში — გუნდი ლევან ასაბიშვილის ხელმძღვანელობით. დიდად სამწუხაროა, რომ საქართველოს სხვა კუთხეების მრავალი გამოჩენილი თუ უცნობი დიდი მუსიკოსის ხმა არ დარჩა ჩანაწერების სახით. კიდევ უფრო სამწუხაროა ის ფაქტი, რომ ამ მუსიკოსებისაგან, და განსაკუთრებით მათგან, ვინც გალობა იცოდა, ასეთები იყვნენ. სამუელ ჩოვლეიშვილი, ვარლამ სიმონიშვილი, არტემ ერქომაიშვილი, დიმიტრი პატარავა, ალექსანდრე მხარაძე, ბესარიონ ინწყირველი, სამუელ ჩხიკვიშვილი და სხვ. არ იქნა მიღებული ცნობები ქართული მუსიკის საიდუმლოებების შესახებ, ესენი იყვნენ არა მარტო ნიჭიერი ადამიანები, არამედ განსწავლული, პროფესიონალი ქართველი მუსიკოსები. კიდევ უფრო გასაგები რომ იყოს აზრი, ვიტყვით, რომ თვითველ მათგანს შეეძლო შეედგინა ქართული მუსიკის პრაქტიკული სახელმძღვანელო, როგორც

ვხედავთ დღეს ასე არ არის დაკვირვება ყველაფრის თავიდან დაწყება ალდგენა, რაც მთელ რიგ სიმღელებთან არის დაკავშირებული.

საქართველოში დასავლეთ ევროპული და რუსული კლასიკური მუსიკის გავრცელებამ გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა ქართულ სასიმღერო წყობებზე, აქ უპირველეს ყოვლისა, ცხადია, იგულისხმება ტემპირებული წყობის გავლენა, რასაც ხელი შეუწყობინფორმაციის საშუალებათა გაფართოებამ; რადიოსა და ტელევიზიის გაცემისა, ჩვენში დამკვიდრებულმა მუსიკალური აღზრდის სისტემამ. დღეს მოქმედი ფოლკლორული ანსამბლები ახალ ტრადიციებზე აღზრდილ ლოტბართა წყალობით და სტერეოტიპულ ქცეული პოპულარული ანსამბლების ზეგავლენით, სულ უფრო და უფრო დაცილდნენ ქართული წყობების ძველადობას და მკვეთრად გამოვლენილ ტემპირირებულ წყობაში ასრულებენ სიმღერებს. უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთ ნამღერში არა მარტო წყობაა დაკარგული, არამედ ეს ნამღერი აცქეულ — იქნა განაზებულ, ეგროპიდან და რუსეთიდან შემოსულ კანტილენურ ძველადობაში, რაც ყოველად უცხოა ქართული სულისათვის. თანამედროვე ხალხურ საკრავთა ორკესტრებში (თავის მხრივ ეს ფაქტიც კომენტარს მოითხოვს) მოდერნისტულმა ტემპირირებულმა საკრავებმა მოიკიდეს ფეხი. ეს მით უფრო ვულსიტენია, რადგან უკანასკნელ დრომდე სწორედ ხალხურ საკრავებში ჰქონდათ შემორჩენილი ძველი წყობები. ასე მაგალითად ჩონგურის მეორე წყობაში კვინტა უფრო მცირეა, ვიდრე ახალ, ტემპირირებულ წყობაში. არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ქართველმა მუსიკათმცოდნეებმა ადრევე შეაქციეს ყურადღება აღნიშნულ გარემოებას. მაგრამ სერიოზული ყვლევაძიება ამ მართლდებით არ ჩატარებულა. აღნიშნავენ, რომ ნამღერი არატემპირირებულია. მაგრამ როგორია ფაქტიურად წყობა. დღემდე უცნობია. კრებულების ავტორები ხშირად სვამენ ისრებს. მაგრამ ისარი ზუსტი სიმალის მანიშნებე-

ლი არაა, ის მხოლოდ ოდნავ ბგერის სიმალეზე და სიდაბლეზე მიუთითებს. იხილავს რა დ. არაყიშვილისა და ზ. ფა-ლიაშვილის სანოტო კრებულებს, პროფესორი შ. ასლანიშვილი აღნიშნავს, რომ ეს ისრებით მითითებული გადახ-რები „გამოანგარიშებულა არა ზუსტი ხელსაწყოების საშუალებით, არამედ მხოლოდ სმენით, საფიქრებელია, რომ ეს გადახრები არა ზუსტი და არა სრუ-ლია ე. ი. რომ სიმღერის ჩამწერები შე-იძლება ყველა გადახრას ვერ ამჩნევენ“. ჩვენი აზრით ეს შენიშვნა ყურადსაღე-ბია, მითუმეტეს, რომ ქართული მუსი-კალური კულტურის ეს ორი დიდი შოა-მაგე ტემპერირებული წყობის ტრადი-ციებზე იყო აღზრდილი და არ არის გა-მორიცხებული, რომ ზოგიერთი გადახ-რა ვერც შეენიშნათ. ამასთან დაკავ-შირებით ქვემოთ ვისაუბრებთ.

ხალხური სიმღერების წყობების სა-კითხს შეეხო აგრეთვე ბ. გულისაშვილი თავის ერთ-ერთ გამოკვლევაში („სუფთა წყობა და ნეიტრალური ინტერვალები ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში“) აღნიშნავს, რომ „ნეიტრალური ინტერ-ვალების შექმნა ხალხურ მუსიკაში გა-მოწვეულია მის მიახლოებით სუფთა წყობასთან“. იგი ნეიტრალურ ინტერ-ვალებად მიიჩნევს იმ ინტერვალებს, რომლებიც განსხვავდებიან ტემპერი-რებული წყობის ინტერვალებისაგან. ასე მაგალითად ნეიტრალურ ტერციად მიჩნეულია შუა მანძილი დიდი და პა-ტარა ტერციას შორის, მსგავსი სურა-თი გვაქვს ინტერვალ სექუნდა, სექსტა და სეპტიმასთან დაკავშირებით, გული-საშვილი აღნიშნავს: „ტემპერირებულ წყობასთან შედარებით სუფთა წყობა-ში პატარა ინტერვალები გაფართოებუ-ლია, ხოლო დიდი — შევიწროებულია. ეს ერთმანეთთან აახლოვებს ერთსახე-ლიან ინტერვალებს და ქმნის ნეიტრა-ლური ინტერვალების მიღების წინა პი-რობას. ნეიტრალური ინტერვალები ინ-ტონაციურად ამდიდრებენ ხალხურ მუ-სიკას და აძლევენ მას განსაკუთრებულ თავისებურებას“.

ვეთანხმებით ავტორის მიერ გამოთ-ქმულ ამ ბოლო მოსაზრებას, რომ „ნე-

იტრალური ინტერვალები“ მართლაც ამდიდრებენ ხალხური მუსიკის ინტონა-ციურ სამყაროს და განსაკუთრებულ თა-ვისებურებას ანიჭებენ მას, მგარამ ავ-ტორის მსჯელობა მთელ რიგ საკით-ხებთან დაკავშირებით არამართებულად და არადამაჯერებლად მიგვაჩნია. უპი-რველესად უნდა აღინიშნოს, რომ არა-მართებულია ავტორის მსჯელობა ხალ-ხურ მუსიკაში სუფთა წყობების არსე-ბობის შესახებ. გულისაშვილის აზრი სუბიექტურია, იმისათვის, რომ გაიგო, თუ როგორია ხალხური წყობებისა და სუფთა წყობის ერთმანეთთან შეფარ-დება, ან დამოკიდებულება ინტერვა-ლებს შორის, უნდა ჩატარდეს აკუსტი-კური გაზომვები. პრაქტიკამ დაგვარ-წმუნა, რომ, ვთქვათ ტერციის ბგერა-ზე დასმული ისარი სრულებით არ გუ-ლისხმობს, რომ აქ დიდი და პატარა ტერციის შუა ბგერა ელერა, ყველა შემთხვევაში ტერცია მის მიხრილობას ინარჩუნებს ე. ი. ან დიდ ტერციად აღიქმება ან მცირე ტერციად. ასევე ითქმის ყველა დანარჩენ ინტერვალზე.

ქართულ სასულიერო და საერო წყობებზე დაკვირვებას დიდი ხანია ვა-წარმოებთ. ინტერესმა ამ პრობლემის მიმართ უშუალოდ მაშინ გაიღვიძა, როდესაც ჩვენ ინტენსიურად შევეუდ-ქით სიმღერისა და საგალობლის გაშიფ-რვას. უპირველეს ყოვლისა, რაც ჩვენმა სმენამ იოლად აღიქვა, ეს იყო ის განს-ხვებება, რომელიც ძველი მგალობელ მომღერლებისა და თანამედროვეთა ჩა-ნაწერებს შორის არსებობდა და არსე-ბობს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ანსამბლები ფაქტიურად ტემპერირებულ წყობაში ასრულებენ სიმღერას. მალე მივედით დასკვნამდე, რომ ძველი მომღერლები სხვა წყობა-ში მღერიან. მათი ნამღერის სანოტო სისტემაზე გადატანა თითქმის შეუძლე-ბელი გახდა. რამაც კიდევ უფრო გა-აღვივა ჩვენი ინტერესი აღნიშნული პრობლემის მიმართ. მოვიყვანთ ერთ ფაქტს. კონსერვატორიაში ფოლკლო-რით დაინტერესებულმა სტუდენტებმა შევისწავლეთ სიმღერა „ჩვენ მშვიდო-ბა“. რომელიც ჩვენს მიერ იქნა ჩაწე-

რილი ცნობილი მომღერლის ბენია მიქაძის და ისაკო შუბლაძისგან. მეც და ჩემი მეგობრებიც არსაკვირველია იმათ ნამღერს ტემპერაციაში თუ ვიმღერებდით მხოლოდ. ერთხელ შეხვედრის დროს, ამ პატივევებულ ადამიანებთან, დავიწყეთ ეს სიმღერა, დაწყებისთანავე უხერხულად ვიგრძენი თავი, მით უმეტეს როცა ასეთ შემსრულებლებთან მღერი, თანაც მარტო. სმენის განსაკუთრებული მობილიზაციათა და დაძაბვით ძლივს მოვახერხებ მათთან ერთად სიმღერის დასრულებას. იმ წუთას ამას ხალხური მანერა დავარქვი ახლა კი გასაგებია, რომ აქ სულ სხვა გარკვეულ მუსიკალურ წყობასთან გვაქვს საქმე. იოლი წარმოსადგენია რამდენად რთული იქნებოდა ძველ მუსიკოსებთან გალობა-სიმღერა.

ქართული მუსიკის ბგერათა სისტემამ თანდათანობითი რღვევა განიცადა, რაც გამოწვეული იყო სამგალობლო სკოლების და ეკლესიების მოშლა-გაუქმებით, რადგან ასეთ სკოლებში ხდებოდა ქვეშარტი პროფესიონალი მუსიკოსების სრულყოფილი აღზრდა, რომლებიც საკრავებსაც ეუფლებოდნენ (განსაკუთრებით ჩინგურს). როგორც მაკორდინებელს ზუსტი წყობისა და ინტონირებისათვის. ამ ტრადიციებისა და აღზრდის პრინციპების მოშლამ, ინფორმაციის ზრდამ, უცხოური ინტონაციების შემოტანამ, თავისი არასასურველი როლი ითამაშა, რამაც შემდეგ შედეგებამდე მიგვიყვანა: დაახლოებით უქანსკენელი ოთხმოცი წლის განმავლობაში და განსაკუთრებით ბოლო სამ ათწლეულში მოხდა ქართული სიმღერის გადაგვარება. ვგულისხმობთ არა მარტო ბგერათის-სტემის დეკარგვას, არამედ ბგერის სწორად დაყენების ფაქტორსაც, რომ ის უფრო მკერდისმიერი გახდა, განსხვავებით ჩვენთვის ტრადიციად ქცეული ყელისმიერი ბგერათწარმოქმნისა. ასეთი ბგერა ხელოვნურად განაზღბული და შეიძლება ითქვას „გადაპრანჭული“ და ქართული ბუნებისათვის სრულიად უცხოა. რაც მთავარია, დიაკარგა იმპროვი-

ზაცია, ანუ ხმის ვარჯიშის ტრადიციული თვისება უაღრესად დამახასიათებელია ქართული გალობა-სიმღერისათვის. მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს და მეოცე საუკუნის დასაწყისში ქართული გალობის გადარჩენის მიზნით გარკვეული მუსიკალური განათლების მქონე ადამიანებმა ითავეს საგალობლების სანოტო სისტემაზე გადატანა, რაც ასე თუ ისე წარმატებით დასრულდა (ვგულისხმობთ საგალობლების რაოდენობრივად ჩაწერას).

დღეს ღვთის წყალობით ქართული გალობა დაუბრუნდა ეკლესიას. ახლა დადგა საკითხი შათი ტრადიციულ წყობებში შესრულებისა. რაც ძველი ქართული კლონტონაციური და პარმონიული სამყაროს აღდგენის წინაპირობად უნდა იქცეს. წინაპრებმა უძვირფასესი საგანძური დაგვიტოვეს. ახლა ახალმა თაობამ უნდა მოიხადოს თავისი ვალი სამშობლოსა და მათ წინაშე, თუმცა აქვე უნდა დაეძინოთ, რომ ეს კეთილშობილური საქმე დიდ სიძნელეებთანაცა დაკავშირებულია, რადგან ჩვენში გალობის შესწავლის ტრადიციები სრულიად დავიწყებულია: ერთ-ერთი ასეთი სიძნელეა, ის რომ ყოველ საგალობელს (რომელთა რიცხვი ათასობითაა) მოეძებნოს მისი პირვანდელი ქედარობა, ხაზს ვუსვამთ, თავისი ტონალობა. ამაზე ქვემოთ.

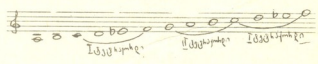
ვიდრე უშუალოდ ქართული სასიმღერო წყობების განხილვაზე გადავიდოდეთ, გვინდა რამდენიმე მოსაზრება გამოვთქვათ მისი კლოური საფუძვლების შესახებ. ქართულ მუსიკალურ მეცნიერებაში მრავალი მოსაზრებაა გამოთქმული აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით, ყოველი მათგანი კლოს პრობლემის ახალი წახნაგების გამოვლენას ან უკვე არსებული მოსაზრების განმტკიცებას ემსახურება. ჩვენ არ შევუდგებით ამ მოსაზრებების განხილვას, რადგან იგი კარგადაა ცნობილი და ამჟამადაც ჩვენი კვლევის ძირითად საგანს არ წარმოადგენს.



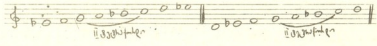
საზოგადოდ ცნობილია, რომ კილოს ბგერათრიგებით გამოხატვა სრულებითაც არ იძლევა კილოს მთლიანი არსის შეცნობის შესაძლებლობას. ბგერათრიგი მხოლოდ კილოს პროექციაა სა-ნოტო სისტემაზე. კილო ინტონირების გარეშე არ არსებობს, როდესაც ჩვენ გარკვეული ბგერათრიგების პროექციას გამოვხატავთ, ცხადია აქ მით პოტენციურ შესაძლებლობებს ვგულისხმობთ, რაც გარკვეული ინტონაციების სახით უშუალოდ საშემსრულებლო პრაქტიკაში არსებობს.

ჩვენ ვიზიარებთ ზოგიერთი ქართველი მუსიკათმცოდნის, კერძოდ კახი როსტოვაშვილის მოსაზრებას ქართული კილოს ბგერათრიგების დაღმავლობაზე,

ბგერას ჰქვია „მესა“, ხოლო ქართულად — პეტრიწის მიხედვით — „საშუალი“¹. ტეტრაქორტებად დაწყობილი ქართული ბგერათრიგები ჩვენს მიერ გაშიფრული ჩანაწერების მიხედვით ასეთ სურათს გვაძლევს:

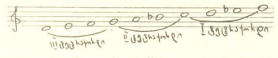


როგორც ვხედავთ კილოში ძირითადად ორი ტეტრაქორდია, ეს კილოს ძირითად ტონალობას გვაძლევს. ბგერების საყრდენი ტონების გადაადგილებით ლებულობდნენ სხვა კილოებს, მაგ: მი-დან რომ დავიწყოთ ქვემოთ სვლა, ან რე-დან და ა. შ.



რომ ათვლა ბგერათწყობებისა მართლაც ზემოდან ქვემოთ ხდებოდა და აქედან გამომდინარე ამიტომ გვაქვს ქართულში დაღმავალი მელოდირი და ინტონაციური სვლების სიჭარბე. ჩვენის ფიქრით ქართული გალობა-სიმღერის ძირითადი ინტონაციურია ბირთვი გარკვეულ ბგერათრიგულ ჩარჩოშია მოქცეული, რომელიც ორი ერთგვაროვანი ტეტრაქორდის ჯამად წარმოგვიდგება. სიზუსტისათვის აქვე დავძენთ, რომ ეს არც ვარაუდია, არც ეჭვი, რადგან, ჩვენ სანამ შევეუდგებოდით ფორტუბიანოს გადაწყობას ძველ ქართულ წყობაში ძველი ჩანაწერის მიხედვით, სრულებითაც არ გვეგონა, რომ მაინცდამაინც ორი ერთნაირი ტეტრაქორდის ჯამად იქნებოდა წარმოდგენილი კილოს შეიღსაფხურისანი ბგერათა წყობა. შეიღსაფხურისგან შედგება ორი ერთმანეთთან შეერთებული ტეტრაქორდი პრინციპით: პირველი ტეტრაქორდის ბოლო მეოთხე ბგერა არის ამავე დროს საწყისი მეორე ტეტრაქორდისა. ამ პრინციპისთვის კახი როსტოვაშვილი თავის ნაშრომში ბერძნულ ტერმინოლოგიას ხმარობს. საშუალ, შემაერთებელ

ქართული მუსიკა, განსაკუთრებით: სასულიერო, ორი ტეტრაქორდისაგან შემდგარ და მათგან ნაწარმოებ სხვადასხვა კილოებში არ ეტევა. დაახლოებით ძირითადი სახე სამი ერთგვაროვანი ტეტრაქორდების ჯამით წარმოგვიდგება:



აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენი მოსაზრებები ძირითადად დამოთხვა მუსიკათმცოდნე კახი როსტოვაშვილის მიერ შემოთავაზებულ თეორიულ შეხედულებებს, იხილავდა რა ძველ ქართულ პეპატონურ სისტემას, იოანე პეტრიწის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებზე დაყრდნობით. გამოყავს უძველესი ქართული ბგერათრიგი², რა პრინციპიც ჩვენ ჩანაწერის გაშიფრვით და ფორტუბიანოზე გადაწყობით მივიღეთ. უნდა ითქვას, რომ ჩვენი არჩევანი ფრიად ზუსტი აღმოჩნდა. ავიღეთ სამუელ ჩავლეიშვილის, ბესარიონ ინწყირველისა და ვარლამ სიმონიშვილის მიერ შესრულებული, ცხრაასიან წლებში ჩაწერილი, საგალობელი „შენ რომელმან განანათლე“. შეუძლებელია ადამიანმა

1. ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები, 1988 წელი. კონსერვატორიის შრომები, კრებული. გვ. 51-52

2. იხილეთ ზემოთ დასახელებული ნაშრომი გვ. 48-51.

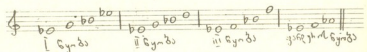


გადმოსცეს და გამოხატოს ის დიდი სი-
ხარული, რასაც ამ დიდებული მგალო-
ბელ-მომღერლების მოსმენა იწვევს, რა-
დგან ამ დროს იღვიძებს ქართველ კაც-
ში მივიწყებული სული, რომელიც ჯერ
კიდევ შეგვრჩა ასე თუ ისე გენებში.
უდიდესი მადლობის ღირსია ამ სიმღე-
რებისა და ჩანაწერების შემგროვებელი
და გამომცემელი ანზორ ერქომაიშვი-
ლი, რადგან მხოლოდ ასეთი ჩანაწერე-
ბის მეშვეობით შეიძლება გავაბათ უხა-
ლავი ძაფი წარსულთან, რეალობა და
სინამდვილე ის არის, რომ ამ ჩანაწერის
მიხედვით გამოდის ის პრინციპი, რა-
ზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი როგორც
ორ ტეტრაქორდიან კილოსთან, ასევე
სამტეტრაქორდიან სისტემასთან დაკავ-
შირებით. მესამე ტეტრაქორდს ცოტა
ქვემოთ განვიხილავთ.

უახი როსებაშვილის აზრით ასეთი
კილოური ბგერათრიგების აგება ძველ
საქართველოში კარგად გავრცელებული

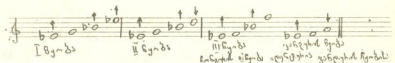
ნიმუშები, სადაც ორი ან სამი კილო-
ერთმანეთში იცვლება. ამას ვხე-
ქვთ კილოური მოდულაცია და მესამე-
გვაქვს რთული ნიმუშები, რომლებშიც,
გარდა კილოური მოდულაციებისა,
ხდება ტონალური მოდულაციებიც, რო-
მელიც თავის მხრივ ორი ტიპისაა: ტო-
ნალური მოდულაცია მთელი ტონით
ზევით ან ქვევით, და ტონალური მოდუ-
ლაცია მერვედი ტონით ზევით.

სამწუხაროდ საქართველოში უძველვე-
სი საკრავი არ შემონახულა, მაგრამ
ჩვენი ვარაუდით უძველესი ქართული
წყობები სხვა სიმებიან საკრავებს:
ჩანგს, კუნირს, ფანდურსა და ჩონგურს
უნდა შემოენახა, დაკვირვებებმა ცხად-
ყო, რომ ძველი შემსრულებლებს მიერ
აწყობილი ჩონგური მართლაც განსხვავ-
დება თანამედროვე შემსრულებლების
მიერ აწყობილი ჩონგურისაგან. ჩონ-
გურის თანამედროვე წყობები ასეთ სუ-
რათს გვაძლევს.



ყოფილა, ადვილი შესაჩნევია, რომ
ტეტრაქორდული შედგენილობის ბგე-
რათ როგები არსებით კავშირს ამჟღავ-

ხოლო ძველი შემსრულებლების მიერ
აწყობილ ჩონგურს შემდეგა სხვ აქვს
მათგან მესამე ფანდურის წყობაა.



ნებენ ძველ ბერძნულ ტეტრაქორდებ-
თან და ბგერათრიგებთან. თვით ის
ფაქტი, რომ ამ წყობების შესახებ თავ-
ვის მოსაზრებას გამოთქვამს იონან ბეტ-
რიწი, ნათლად მიუთითებს მათ უძვე-
ლეს წარმომავლობასა და ტრადიციუ-
ლობაზე.

ეს წყობებიც ჩვენს მიერ შილებული
ბგერათრიგიდან გამოსდის. ძველი წყო-
ბების ზოგიერთი ტონი, რომელიც ჩვენს
მიერ ისრით არის მითითებული, აღნი-
შნავს, რომ I წყობაში ქვედა ტერციუ-
ლი ტონი გაცილებით უფრო დაბლა
ელერს, ვიდრე თანამედროვე ტემპერი-
რებული წყობით გამართულ ჩონგურში.
რაც შეხება ორ ისარს, რომელიც ჩონ-
გურის მეორე წყობასთან დაკავშირე-
ბით გვაქვს მიტანილი ბგერა რე-ზე,
იგი სოლთან შეფარდებაში კვინტის შემ-
ცირებულ სახეს გვაძლევს. დაახლოე-
ბით ერთი მერვედი ტონით. შეითხვე-
ლი ალბათ ადვილად მიხვდება, რომ აქ
ჩვენ ჯერჯერობით თავს ვიკავებთ ზუს-
ტი ზომების მითითებისაგან, რადგან
მათი შესაბამისი გამოსახვა სანოტო სის-

ქართულ სასულიერო და საერო მუ-
სიკაში (სასულიეროს ასევე პროფესიუ-
ლი მუსიკა უნდა დავარქვათ) გვაქვს
მკვეთრი შეფარდება: მარტივი, საშუა-
ლო და რთული აგებულების ნიმუშე-
ბისა, ე. ი. გვაქვს ნიმუშები, რომლებიც
ერთ რომელიმე კილოშია მოცემული
და სხვა კილოში არ გადადის, გვაქვს

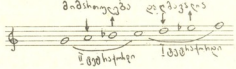
3. მოსიშინეთ „პირველი გრამფირფიტები
საქართველოში“ 1907-1914 წლები.

ტემაზე შეუძლებელია. ჩონგური უნიკალური საკრავი აღმოჩნდა. იმის გზა, რომ მას ფარდები არ გააჩნია მოდულაციის შემთხვევებში (ძირითადად ტონით ზევით ან ქვევით) შემსრულებელს შესაძლებლობა ეძლევა ზემოთ მითითებული წყობების შენარჩუნებისა. ჩვენს მიერ მითითებული ჩონგურის უძველესი სამივე წყობა მთლიანად ემთხვევა უძველესი ქართული ბგერათწყობების სისტემას. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის გარემოება, რომ საერო მუსიკის ყველა ცნობილი შემსრულებელი ამავე დროს ვირტუოზი მეჩონგურეც იყო. კიდევ უფრო მნიშვნელოვნად მიგვაჩინია ის ფაქტი, რომ ისინი ამავე დროს ქართული სასულიერო მუსიკის უდიდესი მცოდნეებიც იყვნენ. აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ იოანე ბაგრატიონის ერთი ცნობა: „საქართველოს საჯარანი ორნი გუარნი არიან, რომელსა ზედა იგალობების და იმღერებისაცა. ესე იგი ქართული ჩონგური, რომელსაცა აბია სამი სიმი, ორი თეთრი და ერთი ყვითელი და მეოთხე ძირს. ზილის სიმი“⁴.

ამჟამად წარმოუდგენლადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს ქართული გალობის ინსტრუმენტული თანხლებით შესრულები ფაქტი, მაგრამ ეჭვი არ გვეპარება იმაში, რომ სამგალობლო წყობების დამახსოვრებისა და სწორი ინტონირებისათვის აღზრდის სისტემაში ფართოდ იყენებდნენ საკრავებს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ ჩვენ ძირითადად ვეყრდნობით იმ ძველ ჩანაწერებს, რომლებშიც დაფიქსირებულია შესანიშნავი და მცოდნე მგალობელ-მომღერლების შესრულება. ეს გაუმოგება იმდენად არის ყურადსაღები, რამდენადაც ისინი ქართული მუსიკის ტრადიციულ წყობებზე იყვნენ აღზრდილი და მათი სმენა ჯერ კიდევ დაუტული იყო ტემპერირებული წყობის გავლენისაგან. ვფიქრობთ, მკითხველი-

სათვის ახლა საინტერესო უნდა იყოს იმის ახსნა თუ რაში მდგომარეობს წმინდა ქართული სასიმღერო წყობების არსი. ჩვენს მიერ ზემოთ მოტანილი ტეტრაქორდებისა და ჰექტატონების რეალური უღერადობა სანოტო სისტემაზე მხოლოდ ასრების საბით შეიძლება გამოვხატოთ:



გაზომვებმა ცხადყო, რომ მანძილი ტეტრაქორდის პირველ და მეორე ბგერას შორის (f—es) დაახლოებით 170 ცენტია es-სა და d-ს შორის მანძილი დაახლოებით 155 ცენტია, ხოლო d-სა და f-ს შორის 175 ცენტია. ჩვენ სიტყვა დაახლოებით იმითმ ვხმარობთ, რომ ცდომილება ვოკალური ინტონირების დროს პლიუს-მინუს თხუთმეტი ცენტი დასაშვებია. ჩვენ მოვიყვანეთ პირველი ტეტრაქორდის მახასიათებლები. როგორც ჩვენს მიერ წარმოდგენილი ბგერათრიგული სქემებიდან ჩანს, მეორე ტეტრაქორდში იგივე შეფარდებებია. შესაბამისად მანძილი კვარტაზე დიდი ინტერვალებისა უკვე კვარტის ცენტრებზე შესაბამისი სექუნდების დამატებით წარმოგვიდგება. მაგალითად კინტა (f—hes) უდრის 500 ცენტი პლიუს 170 ცენტი; უდრის 670 ცენტს და ა. შ.

მკითხველისათვის უთუოდ საინტერესო იქნება ქართული წყობების შედარება თავისუფალ ანუ ნატურალურ და პითაგორას წყობებთან, თავისუფალი ანუ ნატურალური წყობების ძირითადი აკუსტიკური შეფარდებებია:

- დიდი სექუნდა (8:9) — 204 ცენტი;
- პატარა ტერცია (5:6) — 316 ცენტი;
- დიდი ტერცია (4:5) — 386 ცენტი;
- კვარტა (3:4) — 498 ცენტი;
- კინტა (2:3) — 702 ცენტი;
- პატარა სექსტა — 804 ცენტი;
- დიდი სექსტა — (3:5) — 884 ცენტი;
- პატარა სეპტიმა — 980 ცენტი;
- დიდი სეპტიმა — (8:15) — 1088 ცენტი;

4. იოანე ბაგრატიონი. ნოტისგუარნი სწავლანი.

ოქტავა — 1200 ცენტი:
პითაგორას წყობა

- დ. სეკუნდა — 204
- პ. ცენტი — 294
- დ. ტერცია — 408
- წ. კვარტა — 498
- წ. კვინტა — 702
- პ. სექსტა — 804
- დ. სექსტა — 906
- პ. სეპტიმა — 1008
- დ. სეპტიმა — 1110
- ოქტავა — 1200

ახლა წარმოვადგინო ქართული წყობების აკუსტიკურ შეფარდებებს: აქ ყურადღებას იმსახურებს შემდეგი გარემოება. ჩვენს წყობებში არა გვაქვს, ვთქვათ, პატარა სეკუნდის შესაბამისი ინტერვალი. საჭმე იმაშია, რომ ქართულში არსებობს სეკუნდა, რომელიც სხვადასხვა საფეხურებს შორის ინტონირების დროს სხვადასხვა სიდიდისაა.

ასე მაგალითად მანძილი \dot{x} -ს და es შორის უდრის 170 ცენტს, ხოლო მანძილი d -სა და c -ს შორის კი 155 ცენტს. მაშასადამე პირობითად შეიძლება ვთქვათ, რომ ქართული პატარა სეკუნდა მერყეობს 155-დან 175 ცენტამდე, ხოლო დიდი სეკუნდის შეფარდებაა 180 ცენტრიდან 200 ცენტამდე. აქაც დასაშვებად მივიჩნევთ გარკვეულ მერყეობას პლიუს-მინუს 5-10 ცენტის ფარგლებში.

იგივე შეიძლება ითქვას ტერციის ინტერვალის შესახებ.

ქართული პატარა ტერცია — (f-d) — 325 ცენტი.

ხოლო დიდი ტერცია — (g-es) — 370 ცენტი.

აქ დასაშვებია მერყეობა პლიუს-მინუს 15 ცენტი, მაგრამ ძირითადად ჩვენს მიერ წარმოდგენილი სიდიდეები უდრის. მაშასადამე განსხვავება ნატურალურ და პითაგორას წყობებთან მნიშვნელოვანია.

წმინდა კვარტა 500 ცენტია. ამ შემთხვევაში სხვაობა თითქმის არ არსებობს.

პატარა სექსტა შეიცავს 825 ცენტს. ხოლო დიდი სექსტა—870 ცენტს.

ქართული წყობის პატარა სეპტიმა შეიცავს 1000 ცენტს. ხოლო დიდი სეპ-

ტიმა კი—1045 ცენტს. ადვილი მისახვედრია, რომ ისევე როგორც სხვადასხვა ვალთა სიდიდეებიც, სექსტის სიდიდეც სხვადასხვა საფეხურებს შორის სხვადასხვაა. ასე მაგალითად მანძილი es -სა და f -ს შორის არის 1030 ცენტი, ოქტავა 1200 ცენტია, და იგი ყოველთვის სტაბილურობით გამოირჩევა.

რადგან ჩვენ ძირითადად გვინტერესებს განსხვავება ტემპერირებულ წყობასთან შეფარდებით, ამიტომ მოვიყვანთ ორივე წყობის აკუსტიკურ შეფარდებებს პარალელურად.

ტემპერირებული წყობის აკუსტიკური შეფარდებები

- პ. სეკუნდა — 100 ცენტი
- დ. სეკუნდა — 200
- პ. ტერცია — 300
- დ. ტერცია — 400
- წ. კვარტა — 500
- წ. კვინტა — 700
- პ. სექსტა — 800
- ლ. სექსტა — 900
- პ. სეპტიმა — 1000
- დ. სეპტიმა — 1100
- ოქტავა — 1200

ქართული წყობის აკუსტიკური შეფარდებები

- პ. სეკუნდა — 155 — 165
- დ. სეკუნდა — 170 — 200
- პ. ტერცია — 325-დან — 350-მდე
- დ. ტერცია — 370-დან — 390-მდე
- წ. კვარტა — 500
- წ. კვინტა — 700
- პ. სექსტა — 825-დან — 850-მდე
- ლ. სექსტა — 870-დან 885-მდე
- პ. სეპტიმა — 1000
- დ. სეპტიმა — 1045
- ოქტავა — 1200

აქ გვინდა ყურადღება მივაქციოთ შემდეგ გარემოებას. ზოგიერთ საკითხებს შორის წ. კვარტა და წ. კვინტა გარკვეულ წილად კარგავს თავის სიწმინდეს. ქართულ წყობებში ვხვდებით კვარტის ინტერვალს გადიდებულ ან კვინტის ინტერვალის შემცირებულ ვარიანტებს. აქ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს გადიდება და შემცირება გარკვეული ზონის ფარგლებში ხდება. ასე მაგალითად კვარტის სიდიდე მერყეობს 500-სა

და 545 ცენტის ფარგლებში. ხოლო ცენტის 655-700 ცენტის ფარგლებში მერყეობს.

როგორც მოკვანილი ცხრილიდან ჩანს განსხვავება ტემპერირებულ წყობასთან შედარებით ქართულ წყობებს სკამარისად დიდი აქვთ. ცხადია, ამ წყობაში ინტონირება დიდად განსხვავებული უნდა იყოს ტემპერირებული წყობის ინტონირებისაგან. ამიტომ მიგვაჩნია, რომ ქართული საშემსრულებლო სკოლები აუცილებლად უნდა დაუბრუნდნენ ტრადიციულ წყობებს, რითაც სასულიერო გალობასა თუ საერო სიმღერებს პირვანდელ სიმშვენიერესა და იერ-სახეს დაუბრუნებენ. ახლა გვინდა ისევ მივუბრუნდეთ მამოდულირებელი ტეტრაქორდის საკითხს, რადგან ჩვენი მოდულაციური სისტემებიც, მოდალურობის პრინციპების წამყვანი როლის გამო, სულ სხვა ინტონაციურ ეფექტს იძლევა და ძლიერ განსხვავდება ტემპერირებულ წყობაში აუღერებელი ბერძნული სამყაროსაგან. ტემპერირებულ წყობაში სეკუნდური მოდულაციები სიმკვეთრით გამოირჩევა, მაშინ როდესაც წყობებში განხორციელებული მოდულაციები ბუნებრივობითა და სიბრბილით ხასიათდება, ამდენად, რაც შეეძლება, გაუწვრთნელი ყურისათვის ასეთი მოდულაცია შეიძლება შეუპოვებელიც კი დარჩეს. სხვადასხვა ავტორების მიერ გამოფრული საგალობლებისა და ხალხური სიმღერების გაცნობამ დაგვარწმუნა, რომ ასეთ შემთხვევებში ავტორები გარკვეულ კომპრომისებზე მიდიან და მთელ მუსიკალურ ნაგებობებს იმავე ტონალობაში წარმოგიდგენენ. მაშინ როდესაც ქართული წყობებიდან გამომდინარე მოდულაცია სახეუა. ახლა გვინდა ზემოთ მოყვანილ მესამე ტეტრაქორდთან დავკვირებით გამოვთქვათ ჩვენი მოსაზრებები. რა დანიშნულება აქვს მას და მისი გამოჩენა რას იწვევს. ყურადღება მივაქციოთ ერთ გარემოებას, ჩვენს შიერ მოყვანილი სანოტო მაგალითები სწორი ორიენტაციისათვის, ერთ კლოტონალობაშია მოტანილი, რადგან ამას არსებითი მნიშვნელობა აქვს, ყველა მა-

გალითში, სადაც გვხვდება მაგალითად, ზედა ბგერა ფა, იგულისხმეთ, რომ ეს არის საწყისი ბგერა ძირითადი ტეტრაქორდისა და დანარჩენი ბგერებიც ამ ფა-სთანაა მიმართებაში.

სამტეტრაქორდიანი წყობის ჭანხილვისას, კახი როსებაშვილი ბერძნულ სისტემას გულისხმობდა, ჩვენ არ ვიცით როგორ ხდებოდა ამ სისტემის რეალიზაცია ბერძნულ საშემსრულებლო პრაქტიკაში, საქართველოში სამტეტრაქორდიანი სისტემა სრულყოფილების მატარებელია. მისი როლი განუზომელია მთელ ბერძნულ სისტემაში, რადგან ის არის მამოდულირებელი ტეტრაქორდი და მისი გამოჩენა იწვევს ტონალურ მოდულაციას, რაც ზემოთ ვახსენეთ, სამივე ტეტრაქორდი ერთმანეთთან შეერთებული იძლევა ათ საფეხურს.

თუ რა მიზანი აქვს მესამე ტეტრაქორდით გამოწვეულ ტონალურ მოდულაციას, ამის ძვირფასი ცნობა არსებობს „კალმასობაში“: „რომელ საკრავთა ფარდებიც რვანი არიან, რომელიცა თვითველი მათგანი ყამსა დაკვრისასა გამოსცემენ სხვადასხვა სახედ ხმათა. ხოლო კანკლენი, რომელ არს შინ ფარდათ წოდებული, იგი მცირად უკვე განესხვავების კილოს მშვენიერებისათვის და რავვარადაც საკრავსა შინა იხმარებს, ეს სახედვე გალობასა შინაცა. (ქართული პროზა ტ. VI, გვ. 396).

მამოდულირებელი ტეტრაქორდი იგივე აგებულებისაა, რაც ძირითადი ტეტრაქორდი, მაგრამ მეორე ტეტრაქორდთან შებმისას, მას გარკვეული ცვლილებები შეაქვს ბგერათრიგში.



როგორც ვხედავთ მესამე ტეტრაქორდის ბგერული სიმალეები აღარ წარმოადგენს პირველის ოქტავურ გარემოებას. შესაბამისად, როდესაც ეს ახალი ბგერული სიმალეები შემოდის, მთლიანად იცვლება წყობა და სიმღერა თუ საგალობელი ახალ ტონალობაში გადადის.

მოვიყვანთ ვრთი საგალობლის „შენ

რომელმან განანათლე“ ფრაგმენტს და ისრებით მიუფითებებ თითოეული ბგერის რეალურ სიმაღლეს.

გვაქვს მთელი ტონით ქვევით ჯაჭვით ლაციის დროს:

საგანი: ტონობოლოცია მთელი ტონით ზევით

ფრაგმენტი: ფრაგმენტის მთელი სივრცის მთელი სივრცის მთელი სივრცის მთელი სივრცის

საგანი: ტონობოლოცია მთელი ტონით ზევით

ფრაგმენტი: ფრაგმენტის მთელი სივრცის მთელი სივრცის მთელი სივრცის მთელი სივრცის

მოვიყვანო მეორე მაგალითის ტონით ზევით ტონალური მოდულაციისა „სიყვარულმა მოგიყვანა“

ახლა შედარებისთვის მოვიყვანო კილოური მოდულაციის ერთ მაგალითს.

საგანი: ტონობოლოცია მთელი ტონით ზევით

ფრაგმენტი: ფრაგმენტის მთელი სივრცის მთელი სივრცის მთელი სივრცის მთელი სივრცის

საგანი: ტონობოლოცია მთელი ტონით ზევით

ფრაგმენტი: ფრაგმენტის მთელი სივრცის მთელი სივრცის მთელი სივრცის მთელი სივრცის

საგანი: ტონობოლოცია მთელი ტონით ზევით

ფრაგმენტი: ფრაგმენტის მთელი სივრცის მთელი სივრცის მთელი სივრცის მთელი სივრცის

როგორც ვხედავთ აქ ყველაფერი ადგილზე ჩიხება, მხოლოდ კილოს სხვა ბგერაზე ზდება ცენტრის ვადატანა.

ჩვენ გამოვყავით მოდულაციის ადგილი, მოდულაციის შემდეგ ადვილი შესამჩნევია, რომ წინა ტონალობასთან შედარებით შეიცვალა ტონების სიმაღლე. რაც შეეხება ახალი ტონალობის წყობას, იგი პირველი ტონალობის მსგავსია. მაშასადამე მოდულაციის დროს წყობამ მთლიანად გადაინაცვლა ტონით ზევით, იგივე მდგომარეობა

ცხადია, რომ ქართული წყობების ნოტაციისათვის არსებული ზუთხაზიანი სისტემა აბსოლუტურად გამოუსადეგარია. ამან უღიღესი სირთულეები შეგვიქმნა ჩვენი მოსაზრებების ზუსტი და სრულყოფილი გადმოცემისათვის. მნელია ახსნა მოდულაციის ისეთი შემთხვევები, როდესაც მთელი ნაგებობის გადაინაცვლება დაახლოებით მერვედი ტონით ზდება. როგორ აღვნიშნოთ ასეთი მოდულაცია? როგორ დავაფიქსიროთ იგი? ეს ამ ეტაპზე გადაუჭრელი პრობლემაა. ამისათვის განვიზრახეთ ჩვენი მოსაზრებების პრაქტიკულ-საშემსრულებლო ასპექტით წარმოდგენა. ჩვენ მიერ აწყობილ ინსტრუმენტზე

5 ნაშრომში მოყვანილი ყველა მაგალითი სწორი ორიენტაციისათვის და კილო-ტონალობაშია მოცემული.



(ფორტეპიანოზე) ასე თუ ისე ხერხდება ამ წყობებისა და მოდულაციების ჩვენება. ცხადია, არც ფორტეპიანოს აგებულება იძლევა მერვედი ტონებით გადახრების ჩვენების შესაძლებლობას, მაგრამ მთელი ტონებით ასე თუ ისე მაინც მოსახერხებელია. თვით ინსტრუმენტის აწყობამ შესაბამისი აკუსტიკური გაზომვებით საკმარისად დიდი დრო წავგართვა, მაგრამ ჩენი მუშაობის შედეგს ახლებურად აწყობილი ინსტრუმენტის სახით მაინც წარმოვადგენთ.

მერვედი ტონებით ინსტრუმენტის აწყობის სირთულე კი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი მოითხოვს მთელი ტონის რვა ნაწილად დანაწევრებას, რაც ფორტეპიანოზე აბსოლუტურად შეუძლებელია. ფორტეპიანოზე მთელი ტონის დანაწევრება სამად ასე თუ ისე მაინც მოხერხდა. ამან შესაძლებლობა მოგვცა ქართული წყობისათვის დამა-

ხასიათებელი როგორც ერთ ტონიან მოდულაციების, ისე დაახლოებით მეოთხედ ტონიანი მოდულაციების ჩვენებისა.

მოვიყვანთ სვანური სიმღერის „ლილეს“ სანოტო ჩანაწერს და შესაბამისად მიუთითებთ მეოთხედი ტონებით მოდულაციის მომენტებზე.

რა პრინციპებს ემყარება მოდულაცია დაახლოებით მეოთხედი ტონით ზემოთ. მაგალითად რომელიმე ბგერიდან, დაფუშვით იგივე ფადან, რომ წამოვყვებით არა ტემპერირებული, არამედ ნამდვილი წმიდა კვარტებით, რომლებსაც რხევები არ ექნებათ: ფა, დო, სოლ, რე, ლა, მი და ა. შ. ბოლო ფას მივიღებთ აშაღლებულს დაახლოებით მეოთხედი ტონით. და ესაა ამ სახის მოდულაციის პრინციპი, რომელიც უმრავლეს შემთხვევაში მუხლის ბოლოს ჩნდება.

მ. ლესკვილი

ლილე

ქონილი მოდული. ხალხური მუსიკის მოდული დახლოებით მეოთხედი ტონით ზღვრის ზღვე:

First system of musical notation for 'Lile'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: 'ლილე, ის დევი, ლევილი, ხე გვიან, ვილევი'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation for 'Lile'. It continues the vocal and piano parts. The vocal line has lyrics: 'ვილევი, ვილევი, ვილევი, ვილევი, ვილევი, ვილევი, ვილევი, ვილევი'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

1. დასასრულს გვინდა რამდენიმე დასკვნის გამოყოფა. ქართული სასიმღერო წყობები ორიგინალურ და თვითმყოფად სისტემას ქმნიან. ამ წყობების ინტერვალური შეფარდებები ძირეულად განსხვავდებიან როგორც ტემპე-

რირებულ, ისე ნატურალური და პითაგორას წყობების ინტერვალური შეფარდებებისაგან. ქართული კილოს ბგერათრიგულ საფუძველს ტეტრაქორდი წარმოადგენს. მთლიანად კილოს ბგერათრიგი ძირითადი ერთგვაროვანი ტეტ-

რაქორდების ჯამად წარმოგვიდგება. ერთტონალურ განვითარებაში მესამე ტეტრაქორდის მიბმა განსწავებელი პრინციპით ხდება, ხოლო მოდულაციის დროს მესამე ტეტრაქორდი მეორის მსგავსად (პირველის დამამთავრებელი ბგერა მეორის საწყისია) ებმება. ამოდულურიბელი ტეტრაქორდის გაჩენა ახალი საფეხური უნდა ყოფილიყო კოლორ აზროვნებაში.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე ადვილი მისახვედრია თუ რა დიდი სირთულეები არსებობდა ჩვენი კვლევის გზაზე. ქართული სასიმღერო და სამგალობლო წყობები უაღრესი სპეციფიურობის გამო არც თუ ისე იოლი დასადგენი იყო. ჩვენ არა გვაქვს პრეტენზია აღნიშნული პრობლემის ამომწურავი გაშუქებისა, რადგან კარგად ვგრძნობთ, რომ საკვლევი ჯერ კიდევ ბევრია. მიუხედავად ამისა იმანაც კი, რაც ჩვენს მიერ არის დაფიქსირებული, დაგვარწმუნა მის დიდ პრაქტიკულ და შემეცნებით ღირებულებაში. ჩვენს მიერ დაფიქსირებულ წყობებში საგალობლებისა და სიმღერების შესრულებამ დაუბრუნა მათ პირვანდელი იერი, ამან უდავოდ ახალი სტიმული უნდა მოგვცეს შემდგომი დაკვირვებებისათვის.

უდავოა, რომ ასეთ რთულ პრობლემა-სთან შეჭიდება დიდ თეორიულ და პრა-

ქტიკულ ცოდნას მოითხოვდა. უდვილესა ალბათ ისიც, რომ ასეთ რთულ პრობლემაზე აზრის გამოთქმის დროს გარკვეულ ხარვეზებსაც ექნებოდა ადგილი. ჩვენ ყურადღებით მოვეკიდებით ყველა შენიშვნას. ქართული წყობების აღდგენა და საშემსრულებლო პრაქტიკაში მისი დანერგვა ჩვენი ცხოვრების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს საქმედ მიგვაჩნია და ამიტომ ამ პრობლემათთან დაკავშირებით მომავალშიც ვაპირებთ გარკვეული კვლევის ჩატარებას.

ლიტერატურა:

1. გულისაშვილი — ნეიტრალური ინტერვალები ქართულ ხალხურ სიმღერაში. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე. შიისი 1974 წელი, II ტომი.
2. გულისაშვილი — ნეიტრალური კილოები ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში. II ტომი 1972 წელი, მოამბე.
3. ასლანიშვილი — ნარკვევები. I და II ტომი.
4. არაყიშვილი — ნარკვევები ქართული სიმღერების შესახებ. I, II და V ტომი.
5. ჭავჭავიშვილი — ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები.
6. კ. როსებაშვილი — კილოს განსაზღვრის საკითხისათვის. კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომათა კრებული 1989 წელი.
7. იოანე ბატონიშვილი — „კალმასობა“.
8. სულხან-საბა-ორბელიანი — ლექსიკონი.
9. ი. ტიუღინი — Учение о гармонии.

ბალეტის პარსკვლავი—თამარ თუმანიშვილი*

აზირან ცაშიშვილი

თბილისის ოპერისა და ბალეტის სცენა მრავალმა ქართველმა ბალერინამ დაამშვენა, სახელი მოიხვეჭა და მოყვარულთ ბევრი საამო მოსაგონარიც დაუტოვა. ქართული ბალეტის სოლისტებმა რუსეთსა და ევროპაშიც მოსინჯეს ძალა; საფრანგეთსა და ამერიკაშიც იყვნენ ისინი ვახტანგ ჭაბუკიანის მეტაურობით. საყოველთაო აღტაცებას იწვევს ნინო ანანიაშვილის უნიკალური ოსტატობა, დიდ ყურადღებას იპყრობს ირმა ნიორაძის ხელოვნება. საბედნიეროდ ახლო წარსულშიც გვყავდა ერთი შესანიშნავი ბალერინა, რომელმაც მთელი თავისი ენერგია, ნიჭი და ცოდნა უცხოეთის თეატრებს შეაღწია, ისე, რომ ერთხელაც არ გამოჩენილა მშობლიურ სცენაზე, თუმცა მსოფლიო პრესა, რადიო, თუ ტელევიზია მას მხოლოდ ქართველ მოცეკვავედ, ქართველ ჯადოქარ ბალერინად იხსენიებდა;

პირველი მსოფლიო ომი დასრულდა და ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯ-

ვების შემდეგ რუსეთი სამოქალაქო ომის ქარცეცხლში გაეხვია. ხელოვნებისათვის ვისღა ეცალა. ყოფილ იმპერიის ქვეშევრდომთაგან ბევრი უცხოეთისკენ ილტვოდა, უმეტესწილ რუსეთის დამხობილი მეფის ოფიცრობა. მათი მძიმე ხვედრი გაიზიარა ქართველი თავადის შვილმა ევგენია (ფენია) დიმიტრის ასულ თუმანიშვილმა და კონსტანტინე ზახაროვმა, რომელიც ხარბინში დაიღუპა, ხოლო მათი ასული 1919 წელს შანხაიში დაიბადა. დედამ მას თამარი უწოდა, დედის უზომო მზრუნველობის წყალობით და მამინაცვალ ვლადიმერ ბორცეკის დახმარებით ბავშვი ნორ-

თამარ თუმანიშვილი



* ბ.ნი გ. შარაძე თავის წიგნში „უცხოეთის ცის ქვეშ“ წერს „ან რა გაგვიგონია... მოცეკვავე თამარ თუმანიშვილსა და ეთერ ფაღავაზე, რომლებიც ბრწყინვალედ ცეკვავდნენ პარიზის და მსოფლიოს სხვა დიდი თეატრების ბალეტში“; (გვ. 535). გვსურს ავტორს მივუთითოთ ჩვენი ნაშრომები: 1. უცხოეთში მოღვაწე ქართველი ხელოვანი, თბ., 1962, გვ. 97-100; 2. ეურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 8-9, 61; 3. „საქართველოს ქალი“, 2, 65; 4. გაზ. „სამშობლო“, 7,86; 5. სადოქტორო დისარტაციის სამეცნიერო მოხსენება. თბ., „მეცნიერება“, გვ. 34-35 და სხვ.



„გედის ტბა“

მალურ პირობებში იზრდებოდა და კარგი აღზრდაც მიიღო. და მაინც იმ მხელბედობის უამს ვინ იფიქრებდა, რომ ლტოლვილთა ოჯახში შობილი თამარი მსოფლიოს „შავ მარგალიტად“, „შავ ბრილიანტად“ მოეკვლინებოდა. თავისი ნატიფი ცეკვით, ეშხიანი სილამაზით ევრაზიელებსა და ამერიკელებს მოხიბლავდა.

პატარა იყო თამარი, როცა შანხაიში ლეგენდარული ანა ჰავლოვას „მოშაკედავი გედი“ იხილა და სამუდამოდ დაიმახსოვრა მისი ნაზი მოფარფატე ხელები. მაშინ პირველად იგრძნო ხელოვნების ძალა და სულში ცეკვის სიყვარული ჩაესახა. ჯერ შინ დაიწყო ცეკვა, მერე სკოლაში და... იფეთქა ბუნებით მომადლებულმა ნიჭმა. 1926 წელს დედამ როგორღაც მოახერხა და ქალიშვილი გაეზავნა პარიზს, სადაც სხვა ოთხ ბავშვთან ერთად, დაიწყო სანკტ-პეტერბურგის საბალეტო სკოლის ვარსკლავთან, გამოჩენილ ბალერინასა და შემდგომ სახელგანთქმულ პედაგოგ ოლღა იოსების ასულ (ოსიპოვა) პრეობრაჟენსკაიასთან (21.1. (2.2) 1971, პეტერბურგში—27. XII. 1962 სენ-მანდში, პარიზი) გულმოდგინედ სწავლა, აქ ეუ-

ფლებოდა თამარი კლასიკური საიდუმლოებას.

1929 წლის მარტში პარიზის „გრანდ ოპერაში“ დადგეს ბალეტი „ჟანის მარაო“, რომელშიც 10 წლის თამარიკომ საცეკვაო ვარიაციების შესრულებით გაიციება გამოიწვია და პირველად გაიმარჯვა — მას „ბისით“ გაამეორებინეს ცეკვა. სამი წლის შემდეგ, გოგონა შენიშნა იმაჟამად პარიზში მოღვაწე დიდმა ქორეოგრაფმა გიორგი მელიტონის ძე ბალანჩივაძემ (ჯორჯ ბალანჩინი), მან უმაღლვე იგრძნო მისი ნიჭიერება და 13 წლის ბალერინა გამოიყვანა ბალეტებში „კონკურენცია“ და „ოტილონი“. ახალგაზრდა თუმანიშვილის ეს გამოსვლა მართლაც ბედნიერი გამოდგა. (ამჟვე ბალეტებში გამოვიდნენ ტატიანა რიაბუშინსკაია და ირინა ბარნოვა). თამარი გახლდათ ორივე ბალეტის მთავარი გმირი. ნორჩი მოცეკვავე შეიყვარა ხანდაზმულმა ანა ჰავლოვამ, რომელიც მას მფარველობდა კიდევ ასე დაიწყო თამარ თუმანიშვილის საბალეტო კარიერა. მისი გმირები (ჩიკორი—ბალეტ „ბავშვთა თამაშში“ და ლუსი—„გაზაზნაურებულ მდაბიოში“) იშვიათი სინაზითა და ტექნიკური სიზუსტით გამოირჩეოდნენ. ფრანგი კრიტიკოსი დინა მაგი თ. თუმანიშვილს „ლამაზი ოცნებების დედოფალს“ უწოდებდა. ფრანგული ხელოვნების მკვლევარი ანდრე დავიდაკი თამარ თუმანიშვილის ადარებდა ისეთ გენიალურ მსახიობებს, როგორებიც იყვნენ: სარა ბერნარი, დუზე, მონსალი, პავლოვა.

თ. თუმანიშვილი პრიმა-ბალერინად აქცა ბალანჩინის „1933 წლის ბალეტებში“ და დიდი სახელი მოიხვეჭა თანამემამულესთან ერთად. მალე ბალანჩინი ამერიკაში მიიწვიეს, ხოლო თ. თუმანიშვილი მონტე-კარლოს რუსული ბალეტის დასს შეუერთდა და ამ ქალაქში ცეკავდა 1938 წლამდე 1940-45 წლებში ქართველი ბალერინა მოღვაწეობდა „რუსთა ორიფინალ ბალეტსა“ და „ბალეტ ტიეტრის“ დასებში. 1947-50 და 1952-64 წლებში გახლდათ პარიზის გრანდ-ოპერის პრიმა-ბალერინა, 1951-52 და 1956 წლებში მილანის „ლ:

სკალას“ სოლისტი იყო; 1949-54 წლებში თამარ თუმანიშვილი ამშვენებდა „მარკიზ დე კუევას დიდ ბალეტს“ და „ფესტივალ ბალეს“.

და ბოლოს თ. თუმანიშვილის საბალეტო კარიერა წარიშართა ამერიკის შერთებულ შტატებში. მისი შემოქმედებითი ცხოვრება ვრცელდებოდა ბროდვეიდან ჰოლივუდამდე. როდესაც ამერიკაში ანა პავლოვას შესახებ კინოსურათს იღებდნენ, ლეგენდარული მოცეკვავის მეუღლე დანდრემ ჰოლივუდში განაცხადა, რომ ანა პავლოვას როლის შესრულებას მხოლოდ თ. თუმანიშვილი შეძლებსო. დანდრეს დაუჯერეს და თამარ თუმანიშვილი გადაიღეს ფილმში „მე-20 საუკუნის ტალიონი“¹.

თ. თუმანიშვილს ყველგან თან ახლდა თავისი საყვარელი დედა, რომელიც 1973 წელს კალიფორნიიდან თბილისში წერდა თავის ნათესაებს: „თამარი უჩემოდ არასდროს არსად არ მიდის... ჩვენ ყოველთვის ერთად ვართ და ვინაწინღებთ ცხოვრებისეულ პასუხისმგებლობას“.

თ. თუმანიშვილი შეერთებულ შტატებში ტრიუმფალური წარმატებით გამოდიოდა. როგორც ჯონ მარტინმა დაწერა „ნიუ-იორკ ტაიმსში“: „დიდებულად დაიწყო თამარის გამოსვლები

„მეტროპოლიტენ ოპერაში“, სადაც მას პირველად ბალეტ „ქოშებში“ იცეკვა.

თ. თუმანიშვილმა ამერიკელთა დიდი ინტერესი გამოიწვია. მისი თაყვანისმცემლების რიცხვი განუწყვეტლივ იზრდებოდა. პრესა უდიდეს შეფასებას აძლევდა ჟან კოკტოს მიერ „დიდ ტრაგიკოსად“ მონათლულ თამარ თუმანიშვილს: ცნობილი თეატრალეები, ბალეტო-მანები და ცეკვის სპეციალისტები ეთაყვანებოდნენ მას, როგორც, — ამერიკელი ფრანსის კლეინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, — „ვარსკვლავთა შორის დიდებულ ვარსკვლავს“. „ეაკო ნიუს ტრიბუნში“ წერდნენ: „თ. თუმანიშვილი ერთ-ერთი საუკეთესო თანამედროვე მოცეკვავეა, ძალიან ლამაზია და ბრწყინვალეობას ასხივებს საბალეტო სცენაზე. ის დაბადებულია ბალეტისათვის, ცეკვავს გრაციითა და ელვარებით, რითაც ბუნებას უხვად დაუჯილდოვებია. თუმანიშვილი იდეალური ბალერინაა. ჩინებული სცენური მონაცემების და სრულყოფილი პროპორციულობის გარდა, მას აქვს იშვიათი სილამაზის ხელეები“. მაღალია სხვა ამერიკელ კრიტიკოსთა აზრიც: ლუის ბიანკოლი „ნიუ-იორკ უორლდ ტელეგრაფში“ წერდა: „თამარ თუმანიშვილი, რომელმაც განასახიერა თოვლის დედოფალი და სასწაულმოქმედი ფერია, ბრწყინვალე მოცეკვავეა პუანტებით ისე შემოდის სცე-

¹ ტალიონი — გამოჩენილი იტალიელი ბალერინა.

„მომაკვდავი გელი“





თ. თუმანიშვილი და ელ. აუსტომსკი
სპექტაკლში „გამაიონი“.

ნაზე, როგორც ოცნება და ქრება, როგორც ლანდი“.

თ. თუმანიშვილის ხელოვნებას ხოტბას ასხამს ვალტერ ტერის ოდა, რომელიც „დი ნიუ-იორკ ტრიბუნ“-შია დაბეჭდილი: თამარ თუმანიშვილი ბრწყინვალე ბალერინაა როგორც ფიზიკური მონაცემებით, ისე ცეკვით. იგი პირველი რიგის ვირტუოზი ვარსკვლავიამას ახასიათებს სხეულის ფოლადისებური გამძლეობა, იგი დამატყვევებელი მანერით ასრულებს ურთულეს პირუეტებს და ცეკვის ხელოვნების გამარჯვებას აღწევს ბრავურული სტილით; უახლოვებს რა მოქმედების ყოველ შედეგს ცეკვის ექვივალენტს... თუმანიშვილი ისევე ბრწყინვალეა დრამატულად, როგორც ტექნიკურად“.

ცნობილმა კრიტიკოსმა არნოლდ პასკელმა ვიშრისფერი თვალ-წარბისა და უნიკალური ცეკვის გამოც, თ. თუმანიშვილს „შავი მარგალიტი“ უწოდა, ხოლო გამოჩენილმა ხელოვნებისმცოდნე

ფრანგმა ლანდრუ კაილატმა შენიშნა: თამარი „შავ ბრილიანტს“ ანატოლ ჩუგოიძე კი თავის მხრივ ასე გამოხატა აღტაცება: „თუმანიშვილი ორი კონტინენტის პირშეშა და ჩვენი დროის ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესო მოცეკვავე“.

თ. თუმანიშვილის რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს პ. ი. ჩაიკოვსკის „გედის ტბას“ და სენ-სანსის „მომაკვდავ გედს“. სწორედ ამ ბალეტებში წარსდგა იგი პიტსბურგის საზოგადოების წინაშე. პიტსბურგელი კრიტიკოსის რაღფ ლეუენდოს აზრით: „ცეკვის ისტორიას ბევრი რამ დააკლდებოდა თუმანიშვილის ხელოვნების გარეშე. მას გამოარჩევს პოეტური გრაცია, სტილის სისადავე და თანდაყოლილ არტისტიზმი, რაც თანდათანობით, დამატყვევებელი მომხიბლობით ვითარდება, მაგრამ ყოველივე ეს არ სცილდება განსახიერებელი პარტიის საზღვრებს. „დონალდ სტეინფორსტი“ იზიარებს კოლეგის აზრს და დასძენს: თუმანიშვილის ფუნქციები ყოველთვის დახვეწილი და მრავალფეროვანია, იხი ყოველი მოძრაობა გრაციის გამომხატველია“.

თ. თუმანიშვილი ქალაქ ბალტიმორის სცენაზე „გედის ტბაში“ გამოვიდა და წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა. ბალტიმორელი ჰალენ პენიშანი აღფრთოვანებით წერდა მის ტექნიკურ სტილზე, დახვეწილ გრაციაზე, ძალდაუტანებლობაზე, პირადულ მომხიბვლელობასა და გრძნობათა განცდაზე.

თუმანიშვილს ცინცინატიში ისე უცეკვია „გედის ტბაში“, რომ თუ ქენრე ჰამპრის დაუუჯერებო, თვით ჩაიკოვსკისაც კი ააღუღებდაო „მისი ოდეტ როგორაც სხვაგვარად გადმოსცემს „გედის ტბის“ სლაკურ მელანქოლიას“ - ვკითხულობთ „ცინცინატ ტაიბს სტარში“! სახელმძღვანელო მსახიობი ფილანდელფიასაც ეწვია, კარგახანს დარჩა იქ და დიდი რეზონანსი გამოიწვია. როცა თ. თუმანიშვილი სენ-სანსის „მომაკვდავ გედს“ ასრულებდა, ლოგებიდან წვიმასავით ცვიოდა ყვეაილთა კონები-დარბაზს აზანხარებდა მაყურებლის

მეუბარე ტაშისაგან. ბოსტონის პრესაში აღფრთოვანებული რეცენზიები დაიბეჭდა თუმანიშვილის გასტროლების გამო. რეცენზენტი სირუს ღურგონი წერდა „დი ბოსტონ დილი გლობაში“: „თუმანიშვილი უნაკლო ბალერინაა, რომელიც ცეკვავს არა მხოლოდ ბრწყინვალე დამაფრებლობით, არამედ ვნებიანად“. ეს ბალეტომანი ეხება ესმერალდას პა-დე-დეს შესრულებასაც. „თუმანიშვილის ცეკვაში გზიბლავს კლასიკური გრაცია და სინარნარე. მაყურებელი მოხიბლა მისმა ტექნიკამ და სრულყოფილმა სილამაზემ“. თუმანიშვილი ბოსტონელების წინაშე წარსდგა ა. აღანას „ჟიზელიც“. ჯონ რილის აზრით „ჟიზელი“ საუკეთესო წარმოდგენაა, მაშინ, როდესაც მთავარ როლს თ. თუმანიშვილი ასრულებს, მის მოძრაობას ახასიათებს დახვეწილი სინაზე, რომელიც ნამდვილად აღმაფრთოვანებელია“ ცინცინატიელი არტურ დრაკის აზრით კი „თუმანიშვილის ჟიზელი ისეთი ნაზია, როგორც ფიფქი, ისეთი მშვენიე-

რია, როგორც თოვლი“. ცნობილ კრიტიკოსს არნოლდ პასკელს „შავმა მარგალიტმა“ დიდი რუსი ბალერინები მოაგონა და მისი „ჟიზელის“ გააზრებულ შესრულებას სანიმუშო უწოდა. დეტროიტში გაზეთ „მიჩიგან ფრი პრესის“ კორესპონდენტი დორსეი კალაგანი აღნიშნავდა: „თ. თუმანიშვილი მეტად ლამაზია, იგი ადვილად ანთებს ცეცხლს და იმსახურებს ფატალური ქალის სახელს. ის მომენტი, როდესაც მან დიაგონალურად გადაჰკვეთა სცენა, ნამდვილ საოცრებად იქცა. სხეულის დრამატული მოქმედება, რომლითაც მისი ესმერალდა ხვდება განაჩენს, შეიძლება ჟიზელის სასოწარკვეთილებას შეეადაროთ“. ვაშინგტონში ესმერალდას შესრულების შემდეგ, თ. თუმანიშვილი დიდ მოცეკვავედ აღიარეს. აღფრედ ფრანკენშტეინი „სან ფრანცისკოს“ ფურცლებზე აღნიშნავდა: „თამარ თუმანიშვილმა „მომაკვდავი გედის“ ცეკვა პოეტურად აღმაფრენით შეასრულა. ეს პატარა დივერტისმენტი, რომელიც

თ. თუმანიშვილი ანა ჰელოვა როლში ფილმთან „ჩვენ საღამოს ვლერიოთ“





სულ რაღაც ოთხიოდე წუთი გრძელდება. ბალეტის მთელი ხელოვნებაა, ამერიკელმა მაყურებელმა იგი ჩვენი საუკუნის საუკეთესო ქმნილებად აღიარა“. ერთ-ერთ ბიულეტენში კი ლაკონურად ეწერა: „გამოკვეთილი, ზუსტი, კლასიკურად დასრულებული. — აი როგორია თუმანიშვილი“

„სან ფრანცისკო ნიუსში“ ყურადღებას იპყრობს მარჯორი ფიშერის შეფასება: „ნახო თუმანიშვილის ტექვა, ნიშნავს იხილო კლასიკური რუსული ბალეტი მთელი მისი მშვენიებით. იგი ცეკვის სულსა და რაობას ერთმანეთს უკავშირებს და ორივეს თანაბრად განაგებს. კდემამოსილი მოძრაობა, ზუსტი ბალანსირება, მოქმედებათა შეთანხმება, სიმსუბუქე და რიტმი, რომლებსაც გადმოსცემს ნატიფი გრაციით და ზუსტი წონასწორობით, გვიჩვენებს, თუ რამდენად წარმტაცია ცეკვის ეს ლამაზი სახე“.

ერთ მშვენიერ დღეს თუმანიშვილი პოლიფულშიც მიიპატიჟეს. მისეული

საკონცერტო პროგრამა



პირუეტების სისწრაფე და დახვეწილობა, სრულყოფილი არაბესკება და გრაცია შიშს გვრიდა პოლიფულ ვარკვლავებს; პარტნიორის ხელის მიუშველებლად იგი იმდენ ხანს ჩერდებოდა ერთი ფეხის წვერზე, რამდენსაც რკითინ მოისურვებდა. მარლ დუდაჩმა „ლოს ანჯელოს ეკზამინერის“ საშუალებით ბალეტის მოყვარულთ განუცხადა: თამარ თუმანიშვილის ცეკვა სილამაზისა და ტექნიკური ხელოვნების პოემაა. დავით ბონარდმა განაცხადა: „ძალიან ძნელია აღწერო თუმანიშვილის უმანკოებით აღსავსე და არაჩვეულებრივად დახვეწილი „მომაკვდავი გედი“. მისეული გააზრება ხელოვნების შედეგია“. ვიოლა ჰევი სვიმერმა „მირონ ნიუსის“ ფურცლებზე განაცხადა: „თამარ თუმანიშვილის სხივმოსილი ხელოვნება სილამაზის ღრმა და ბრწყინვალე გაგების იშვიათი ნიმუშია, რამაც იგი შეუდარებელ ბალერინად აქცია. თუმანიშვილის ცეკვა ეამება თვალსა და გულს; იგი სცენაზე შემოსვლისთანავე იპყრობს მაყურებელს. ესმერალდას დიდ კლასიკურ პა-დე-დეში თუმანიშვილი გვზილავს ფენომენალური ტექნიკითა და ცეცხლოვანი ტემპერამენტით“

თ. თუმანიშვილი ცეკვადა სპეციალურ კვანძებშიც, საზღვლოდ კანადაში. ვანკუვერისა და მონრეალის თეატრებში „მონრეალ სტარში“ დაბეჭდილ სიღნეიჯონსონის რეკენზიაში ვკითხულობთ: „ესმერალდას პარტიაში სტილის დახვეწილობასთან ერთად, თუმანიშვილის ბრწყინვალე ტექნიკაც გამოჩნდა. არაბესკში ან პოზიციაში დგომის დროს ის თითქოს ლურსმნითაა მიჭვდილი სცენაზე. პირუეტების საოცარი სისწრაფით შესრულების დროს იგი ჰძაღვზე ეფექტურა“.

თ. თუმანიშვილმა 87 კონცერტი გამართა ლათინური ამერიკის ქვეყნებში, მოხიბლა ჩილე, პერუ, ეკვადორი, კოლუმბია, ურუგვაი, არგენტინა. იქაური კრიტიკოსი ფერნანდო ემერი ამტკიცებდა, რომ თუმანიშვილი ყველაზე სრულყოფილი და უნივერსალური თანამედროვე ბალერინაა. კარაკასელი ფოზ რამირეზი კი „ლა ესფერაში“ აღნიშნა.

ნავდა: „ანა პავლოვას შემდეგ, ცენესუე-
ლაში ჩამოსულ ბალერინათა შორის
თამარ თუმანიშვილი ყველაზე საუკე-
თესოა“. რიო დე-ჟანეიროში კონცერ-
ტზე მისეული 30000-ზე მეტი ბრაზი-
ლიელი მზურვალედ ესალმებოდა „მფ-
რინავ ბალერინას“, გატაცებით უკრავ-
და ტაშს მის ხელოვნებას, ბალეტის კე-
რბად აღიარებდა, სან-პაულოელი კრი-
ტიკოსი აღნიშნავდა, რომ „თუმანიშ-
ვილში შერწყმულია აკადემიური და
ნეოკლასიკური ბალეტის ელემენტები.
„ღონ-კიხოტში“ იგი ავლენს მხოლოდ
მისთვის დამახასიათებელ წმინდა ტექ-
ნიკას და ზომიერ მხიარულებას გრძე-
ლია ამ ბალეტის შემსრულებელთა სია,
მთ შორის არიან პავლოვა, კარსაკინა
და თ. თუმანიშვილი, რომელიც ჩვენი
დროის შესანიშნავი ბალერინაა. დიდი
რუსი კომპოზიტორის ჩაიკოვსკის „გე-
დების ტბაში“ მან ხომ ნამდვილი ფუ-
რორი მოახდინა“.

თ. თუმანიშვილი ორჯერ ეწვია მექ-
სიკას და „ბალეტის დედოფლის“ სა-
ხელი დაიმკვადრა. ძნელია მიანიჭო უპ-
ირატესობა მის რომელიმე ერთ პარტი-
ას, მაგრამ კულმინაციას იგი „გედების
ტბასა“ და „ფიზელში“ აღწევდა. გაზეთ
„დი ექსელონში“ გამოქვეყნებული ვრ-
ცელი სტატიის ბოლოს რეცენზენტი
ყენისი სამართლიანად წერდა: „უკვ-
დავი პავლოვას შემდეგ, თუმანიშვილი
„მომაკვდავი გედის“ პარტიას გადმოგვ-
ცემს ისეთი დახვეწილობით და პერსო-
ნალური სტილით, მოძრაობის ისეთი
სიზუსტით და სხეულის რხევადობით,
რომ თავვანისმკემლები ალტაცებაში
მოჰყავს“.

მეზიკოში ყოფნის დროს თუმანიშ-
ვილმა მონაწილეობა მიიღო ჩაიკოვს-
კის სიმფონიური პოემის „რომეო და
ჯულიეტას“ საბალეტო განსახიერება-
ში. შექსპირის დრამის თავისებური გა-
ზრებით თამარმა დაამტკიცა, რომ იგა-
ტრაგიკოსი მსახიობია. ამ ბალეტში მას
რომერს როლის შემსრულებელი ვლა-
დიმერ უხტომსკი ღირსეულად პარტ-
ნიორიოდა. „თუმანიშვილის ჯულიეტას
ექსტაზმა და განწირული სიყვარულის
ამაღლებულმა გადმოცემამ, მაყურე-



საკონცერტო პროგრამა

ბელზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა
და მზურვალე ოვაცია გამოიწვია. ეს
იყო პოეტური აღმაფრენის მშვენიერ
გადმოფრქვევა“.

შემდეგ თ. თუმანიშვილი დიდ ბრიტა-
ნეთსაც ეწვია. ლონდონის „კოვენტ გა-
რდენში“ მის მიერ წარმოდგენილი ჟი-
ზელი ღირსშესანიშნავ მოვლენად აღიარ-
ეს. „ივინგ ნეუს ინ ლონდონი“ იტ-
ყობინებოდა: „თამარ თუმანიშვილი
უტოლდება ჟიზელის როლის იმ საუ-
კეთესო შემსრულებლებს, რომლებიც



საკონცერტო პროგრამა

გეინაზავს ამ უკანასკნელი 30 წლის მანძილზე“.

როდესაც „ბალეტის დედოფალი“ მილანის „ლა-სკალა“-ში გამოვიდა, იტალიის პრესამ თამარს „დიდი პავლოვას მემკვიდრე“ უწოდა. თუმანიშვილმა აღაფრთოვანა მაყურებელი შოპენის, შუმანის, ჩაიკოვსკისა და მინკუსის ნაწარმოებების უნიკალური შესრულებით. პავლოვას ღირსეულმა მემკვიდრემ მილანის საზოგადოება ბალეტ „შვიდი ნიღბითაც“ დაიპყრო. აი რას წერდა „კორიორე დინფორმაციონე“: „საკმარისია თუმანიშვილის სახელის ხსენება, რომ პიკოლო სკალაში ჩოჩქოლი ატყდეს. იგი ისეთი მსუბუქია, როგორც ცინინათელა, მაგრამ ამავე დროს მტკიცედ დგას მიწაზე. თავისი შესაძლებლობების წყალობით მას შეუძლია ცასაც ეზიაროს და მიწასაც“.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, თ. თუმანიშვილი პრიმა ბალერინად მიიწვიეს პარიზის „გრანდ-ოპერაში“, სადაც ცეკვავედა სერჟ ლიფართან ერთად, ყურადღებას იპყრობს ა. შეკვეჩიჩის ცნობა, რომელიც გამოქვეყნდა მუსიკალური ჟურნალის ფურცლებზე: „ეს ლამაზი, რომანტიკოსი, მეოცნებე თვალებიანი ბალერინა, რომელსაც ხმაც კი სულში ჩამწვდომი აქვს, პარიზის ოტელში მოუთმენლად ელოდა თავის მასწავლებელს

და თანამემამულეს გიორგი ბალანჩინს, რომელიც ოცნებობდა თამარის მონაწილეობით „გრანდ-ოპერაში“ დაეგება ბალეტების მთელი სერია — „ჟიზელით“ და „გედის ტბით“ დაწყებული და სტრავინსკის ქმნილებებით დამთავრებული.

თამარი თვითდამშვიდებას არ ეძლეოდა დაულალავად მუშაობდა თავის თავზე. დროდადრო ხანდაზმულ პრეობრაჟენსკაიასთან იღებდა გაკვეთილებს. განსაკუთრებული გატაცებით ასრულებდა მთავარ როლებს დიდი ქორეოგრაფის ბალანჩინაძის დადგებებში „ჯადოსნის კოცნასა“ და „ბროლის სასახლეში“, შემდეგ კი, 1950 წელს, „უცნობსა“ და „ფედრაში“, რომლებიც ჟან კოქტომ დადგა პარიზში. თ. თუმანიშვილმა ტრიუმფალური გამარჯვება მოიპოვა აი რეკენზია, რომელსაც გამოჩენილ ფრანგ კრიტიკოს ლანდრე ვაილატს ეკუთვნის: „თუ რასინის „ფედრასათვის“ საჭირო იყო სარა ბერნარი, კოქტოს ფედრასთვის აუცილებელია თუმანიშვილი... დაუეწიარია თამარ თუმანიშვილი ფედრას როლში“. ანდრე დავიდის სიტყვებით რომ ვთქვათ, თუმანიშვილი „ნამდვილი ფედრა თავისი მრისხანებით, კოპელია თავისი გრაციით, ჟიზელია შთაგონებით, ხან კი ტბის ნაპირზე მოსივრნე გედა“.

1950 წელს თ. თუმანიშვილი „გრანდ-ოპერის“ დასთან ერთად საგასტროლოდ იმყოფებოდა სამხრეთ ამერიკაში. ტრიუმფალური ტურნეს შემდეგ, 1952 წლის ივლისში, კლასიკური ბალეტის გვირგვინოსანი ბალერინა კვლავ მოვედინა პარიზს, ამჯერად თეატრ „პალეგარნიეში“, როგორც ოდეტა-ოდილიას, ფედრასა და ჟიზელის დაუეწიარო პლასტიკური სახეების შემქმნელი. უცხოელი სპეციალისტები მას აყენებდნენ ჟიზელის როლის საუკეთესო შემსრულებელთა ვკერდით. ზოგიერთის აზრით ჟიზელს ჰყავს სამი უბადლო შემსრულებელი: პავლოვა, სპეისიციევა და თუმანიშვილი. 1960 წელს პარიზში გამოცა ფერნანდ ჰახანის მიერ შედგენილი სქელტანიანი და დასურათბატებული

2 კორჟ ბალანჩინი ამერიკიდან საფრანგეთში ჩავიდა 1947 წლის მაისში.

„თანამედროვე ბალეტის ლექსიკონი“, რომელშიც ვკითხულობთ: „თუმანიშვილი არა მარტო იშვიათი ძალის ვირტუოზია, რაც ვლინდება მის მიერ არაჩვეულებრივი თავისუფლებითა და სიღრმით შესრულებულ „უიზელის“ I აქტის ცნობილ დიაგონალსა და II აქტის არაბესკებში, არამედ იგი არის ცეკვის დრამატული განმასახიერებელი და ჭეშმარიტად თანამედროვე ტრაგიკოსიც. დრამატული აღლო და ფიზიკური აღნაგობა ანთავისუფლებს მის შესტს ყოველივე ზედმეტისაგან“.

კარიერის მიწურულში თ. თუმანიშვილმა დადგა ზანტურიანის ბალეტ „გაიანე“ და მთავარი როლი თვითონვე განასახიერა. ეს იყო მისი ბალეტმეისტრული დებიუტი. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ „გაიანე“ ამერიკაში ქართულ ბალეტად მონათლეს, სამისო მიზეზი ალბათ ისაა, რომ თ. თუმანიშვილს მთელი სპექტაკლი ქართულად მოუქარგ-მოუკაზმია, ცეკვები ქართული ილეთებით და ტემპერამენტით განუმსჭვალა; ბუენოს-აირესელი კრიტიკოსი ფერნანდ ემერი წერდა: „თუმანიშვილი ქართული სილამაზის, თანამედროვე, უნივერსალური პრიმა ბალერინაა“.

აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ 1934-35 წლებში დიდმა ვახტანგ ჭაბუკიანმა უცხოეთში გასტროლებისას პირველად იხილა სცენაზე თ. თუმანიშვილი და ახალბედა ბალერინას ბრწყინვალე მომავალი უწინასწარმეტყველა: აცხადდა გამოჩენილი ქორეოგრაფ-ბალეტმაისტერის პროგნოზი. მეორედ ისინი ერთმანეთს შეხვდნენ 1958 წელს სამხრეთ ამერიკაში. ქ-მა თამარმა უდრემის ქადლობა გადაუხადა ბ-ნ ვ. ჭაბუკიანს მანუგეშებელი სიტყვებისათვის.

სადღესიად ამერიკაში მარტოდმარტოდ ცხოვრობს მივიწყებული ბალერინა. დიდი ხანია გარდაიცვალა მისი დვიძლი ბიძა, ხელთუბნელი ზაქარია დიმიტრის ძე თუმანიშვილი, რომელიც თბილისში კანდელაკის ქუჩაზე ცხოვრობდა და 60-იან წლებში ჩემთან ერთად ამოდ ცდილობდა საქართველოში თავისი სახელოვანი დისშვილის გასტ-

როლების მოწყობას. 1989 წლის 29 ნოემბერს გარდაიცვალა მისი დედა ევგენია თუმანიშვილი, რომელიც ქართული კაბით მოსილი შობრძანდებოდა ხოლმე კალიფორნიის ქართველთა სათვისტომოს ღონისძიებებზე მისი სახელმოხვეჭილი ქალიშვილი აცხადებს: „ვამაყობ, რომ ძარღვებში ქართული სისხლი მიდგას და ვფიქრობ, მხოლოდ საქართველოს მიწა-წყალს შეემლო ეშვა ისეთი ქალი, როგორც დედაჩემი იყო“... მართოხელა ქ-ნ თამარს ანდერძისამებრ სურს დედის ნეშტი თბილისში გადმოასვენოს, მაგრამ, როგორც ამბობს, ეს შესაძლებელი იქნება მხოლოდ მისი სიკვდილის შემდეგ. „რამეთუ დედის საფლავი ერთადერთი ადგილია, სადაც შემიძლია ცრემლით ვიოხო გული“ („მოლოდიოჟ გრუზიი“, 20. VII 90).

მიუხედავად ამისა, ბალეტის ენციკლოპედიის მოსკოვური ერთტომეული თ. თუმანიშვილს რუსად მინიჩევს. ახია ჩვენზე, რადგან ქართული ენციკლოპედია დუმს თითქმის ყველა სამშობლოს გარეთ მოღვაწე ხელოვანზე. სხვათა შორის, 1991 წლის სექტემბერში მოსკოვის ცენტრალური ტელევიზიითაც გაცხადდა, რომ სცენიდან ჩამოსულმა და პედაგოგიური მოღვაწეობით გატაცებულმა თამარ თუმანიშვილმა ცნობილ ანა პავლოვას და ოღლა პრეობრაუენსკაიასეული მარგალიტოვლებიანი ოქროს გულსაბნევი ტრადიციისამებრ გადაულოცა მსოფლიოს საბალეტო ასპარეზზე წარმატებით დაწინაურებულ სახელოვან თანამემამულეს ნინო ანანიასვილი.

ახლა საკუთარ სახლში გამოკვეტილი ზანდაზმული ქ-ნი თამარ თუმანიშვილი, თუ არ ვცდები, წერს მეგუარებს, რომლითაც, იმედია, ბევრ საინტერესო ამბავს შევიტყობთ.

ნაზურადიზმი ქართულ თეატრში

(ნაწილი მეორე)

მინილ კალანდარიშვილი

ორმა ძმამ შეკვდილობა განიზარაზხა.
ერთ-ერთმა ბუხრიდან ჭვარი გადმოი-
ღო და გადამალა, რათა ქრისტეს არა-
ფერი გაეგო...

ქართული თეატრის სწრაფვა სი-
ნამდვილის ნატურალისტური ასახვი-
საკენ წლიდან წლამდე სულ უფრო და
უფრო საცნაური ხდებოდა და ეს უდ-
ავოდ მეტყველებდა მაყურებელთა მო-
თხოვნილებების ზრდაზე, თუმცა კი მა-
თი ცნობისმოყვარეობა ჭერ კიდევ სი-
უქვეტურ სვლებსა და პიესების თავბ-
რუდამხვევ კულმინაციებში გარკვევ-
ით კმაყოფილდებოდა. მაყურებელი
არტისტების სანახავად დადიოდა, მაგ-
რამ ეს უკანასკნელნი, ჩვეულებრივ
„ახალი დრამის“ ფაბულური პერიპეტი-
ების ზედაპირზე დასრიალებდნენ და
ისეთ ეპიზოდებზე ამხვილებდნენ ყუ-
რადლებას, რომლებიც საკუთარი გამო-
ცდილების გამოყენების, თავის გამო-
ჩენისა და ოვაციების მოწყვეტის შესა-
ძლებლობას იძლეოდნენ. პიესაში გად-
მოცემულ ცხოვრებისეულ პრობლემა-
თა შემცველი ერთი ეფექტური მონო-
ლოგის მეშვეობით პოპულარულ მსა-
ხიობს შეეძლო უკიდურესი დაძაბუ-
ლობა შეექმნა და დარბაზი „აეყვანა“,
თავდაპირველად პუბლიკა კმაყო-

ფილდებოდა სიუჟეტების მრავალფე-
როვნებით, ხოლო თეატრიდან გამოსუ-
ლი პირჭვარს იწერდა და შვებით ამო-
ისუნთქავდა ხოლმე, რაკი აწ საზარელი
და ამავე დროს ნაცნობი კომპარების
ხილვით მიღებული შოკი უშუალოდ
მას არ შეეხებოდა. სახლში მიმავალი
მაყურებლის ცნობიერებაში კიდევ ერ-
თხელ, რეტროსპექტულად დატრიალ-
დებოდა უკვე ნანახი, მაგრამ ამჯერად
ექსპოზიციის გარეშე, მოქმედებისთან,
დასასრულთან მიახლოებით, და მაშინ
გონებაში აღმოცენებული ეს სურათები
ხან უფრო დახვეწილი სახით წარმოდ-
გებოდა. ხან კი — სხვადასხვა წვრი-
ლმანებით გაზვიადებული — ხორციე-
ლი შიშის ახალ მოზღვავენას იწვევდა.
თეატრალური შთაბეჭდილების შესუს-
ტებასთან ერთად ერთგვარი „განრიდე-
ბის“ ჭერი დგებოდა. ამ ეტაპის ანალი-
ზი არა მხოლოდ ფსიქოლოგიური თეა-
'ლსაზრისითაზ საინტერესო, არამედ
სოციოლოგიურიცაა.

ასე, მაგალითად, ძნელი არ უნდა
იყოს იმის აღდგენა, თუ რა რეაქცია
ექნებოდათ ნატურალისტური პიესის
ნახვის მეორე დღეს კლუბში შეკრებილ

* გაგრძელება, იხ. „ხელოვნება“ № 7, 1991

წარჩინებულ მამაკაცებს. საფიქრალია, რომ თეატრში მიღებული შთაბეჭდილება მათში ენათესავებოდა იმ შეგრძნებას, რომელსაც იღბლიანი ნადირობის შემდეგ განიცდიდნენ: პიესის დაწვრილებით გადმოცემისათვის საეკვოა დასკირებზოდათ სიტყვების გულმოდგინედ ძიება და ეს, ალბათ, მათ გულახილ საუბრებს განსაკუთრებით მომხიბვლელს ხდიდა, ხოლო მეხსიერებაში აღდგენილ შთაბეჭდილებებს — უფრო ხელშესახებს.

მადალი საზოგადოების მანდილოსანთა წრეში, კ. — ოდეს ახალმა კორეზმა ჯერ კიდევ ვერ მიჩქმალეს წინა სალამოს ნანახი სპექტაკლის კვალი, — ამ შოკური კათარზისის შეფასების ორი ნაირსახეობა ბატონობდა: განცხრომისაგან გახევებულ და გათქვირებულთა შორის — ზიზღიანი ქედმაღლობა, ხოლო კეთილ, გულწრფელ სულელებში — ცრემლნარევი სენტიმენტალობა, რომელიც მათ გულმომწყალების, ქველმოქმედების, ღვთისმოსავობისაკენ განაწყობდა.

ინტელიგენციას, მდაბიო ხალხსა და ახალგაზრდობას რეალური შესაძლებლობა ეძლეოდა ცხოვრებისეული და თეატრალიზებული კომპარების ურთიერთშეჭიბვრებისათვის. ეს გარემოება უბიძგებდა ამ ფენის წარმომადგენლებს პოლიტიკური აქტივობისაკენ, საშუალებას უქმნიდა, უკეთ დაენახათ და გაეაზრებინათ სცენაზე მომხდარ მოვლენათა ასლი. სწორედ ეს დემოკრატიული გარემო უწყობდა ხელს ხელოვნების განვითარებას, უფრო ჩაღრმავებული ძიებებისაკენ წარმართავდა, საყოველთაო განხილვის საგნად აქცევდა იმ ყველაზე მდაბალ, საზიზღარ ვენებებს, რაც ინდივიდსა და ბრბოს არაცნობიერებაშია ჩაბუდებული. სწორედ აქ, ამ წრეში, სამყაროს სამართლიანად მოწყობის დღემდე განუხორციელებელი იდეებით ფრთაშესხმულნი, ქედს იხრიდნენ სინამდვილის ამსახველი ხელოვნების წინაშე, ფიქრობდნენ და წერდნენ მასზე, თავიანთ მოთხოვნებს უყენებდნენ და მისგან მოელოდნენ საზოგადოებისათვის საჭირობორტო პრობ-

ლემების გადაწყვეტას. სწორედ ამ ფენებიდან გამოვიდნენ თავგამოდებული თეატრალეზი და პროფესიონალი კრიტიკოსები, რომლებმაც ჩვენამდე მოიტანეს ცოცხალი სიტყვა საუკუნის დასაწყისის თეატრზე.

სალამობით კი თეატრალური დარბაზის სივრცეში შემოედინებოდა მაყურებელთა სოციალურად მრავალგვაროვანი ნაკადი და ნატურალისტური „შხამით“ მოწყმლული, ფარდის ახლისთანავე ყუჩდებოდა მოლოდინის ერთიან ალტკინებაში. ძლიერ სტრესულ შეგრძნებებს შეჩვეულენი, კვლავ და კვლავ უბრუნდებოდნენ თეატრს, რათა თავიდან განეცადათ ყოველივე შეცბუნებისა და შიშის ჩათვლით. მაგრამ პიესის ნარკოტიკული ზემოქმედება მისი ინტერპრეტაციის უზარისხოზისას სუსტდებოდა, საშემსრულებლო ოსტატობის ამადლებას მოითხოვდა და ბიძგს აძლევდა რეჟისორული შემოქმედების პროფესიონალიზაციას;

უკვე ნაცნობი და განცდილი მოვლენების მიმართ მაყურებლის ინტერესი თანდათან ნელდებოდა: ის რომ, როზა ბერნდტი თავის ზაფხვს ახრჩობს, ხოლო ნიკიტას („მეუფება წყვილიაღისა“) მოკლული ახალშობილის ტირილი ჩაემისს, საკმარისი აღარ იყო, და პუბლიკა მოითხოვდა აღმგზნებული დოზის გაზრდას. თეატრალურ წარმოდგენებზე ხშირი დასწრება ახალ-ახალ კითხვებს ბადებდა: რამდენად შეესატყვისება სცენაზე წარმოდგენილი სურათი ცხოვრებისეულ რეალობას? და იმ მაშინ დღის წესრიგში ის ამოცანები დგებოდა, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდება რეჟისორის სრულიად ახალ და გადამწყვეტ როლს.

გაზვიადებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებაში სცენური ქმედების ორგანიზატორის ძალაუფლების ცენტრალიზება სწორედ ნატურალიზმის დამკვიდრებასთანაა დაკავშირებული. თეატრმკოდნეობით ლიტერატურაში დიდი ყურადღება ეთმობა და სავსებით საფუძვლიანადაც, რეჟისორული თეატრის ისეთ ფუძემდებლურ პრინციპებს, რო-



გორიცაა სცენური ნაწარმოების ერთ-
ანობა, პიესის წაკითხვის (ინტერპრე-
ტაციის) ერთიანი მიზანმიმართულება,
სამსახიობო შესრულების ანსამბლურ-
რობა და სხვ. თუმც კი თვით გზას —
კერძოდან ზოგადისაკენ, პროფესიონალ-
რეჟისორთა კონკრეტული ამოცანები-
დან მათი ძალისხმევების საბოლოო შე-
დეგამდე — მკვლევარნი არც თუ იშვი-
ათად უგულვებელყოფენ.

კერძოსა და კონკრეტულში აქ მს-
ხერხები და საშუალებები იგულისხმე-
ბა, რომლებსაც თეატრმკოდნებამ
მხოლოდ იმ მიზეზით აუარა გვერდნი,
რომ ისინი ვერ თავსდებოდნენ რეალი-
ზმის უკვე მოშლილ საზღვრებში და
უშუალოდ ნატურალიზმს უკავშირდებ-
ოდნენ. ექვგარეშეა, ა. ანტუანს, ბ.
ბრამს, კ. სტანისლავსკისა და საუკუნის
დასაწყისის ქართველ რეჟისორებს შო-
კური იმპულსების დოზის გაზრდა უხ-
დებოდათ, რათა კვლავ დარბაზში და-
ებრუნებინათ მაყურებელი. ესაბი, ეს
სხვადასხვაგვარად ხდებოდა და მიხე-
ცნობრივად ამგვარი, თითქოსდა მიამო-
ტური ხრიკები წარმოადგენდა რეჟისო-
რული ხელოვნების ნამდვილ სკოლას.
რომელშიც ცხოვრების ნატურალისტურ-
რი, დაწვრილებითი აღწერის ანბანს
შეენაცვლებოდა მისი მისტიკური სი-
ღრმეების ანარეკლი.

ყოველი რეჟისორი ცდილობდა გა-
ნსაკუთრებული შთამბეჭდაობის მიღ-
წევას, რასაც სხვადასხვა სცენური ეფე-
ქტების ვარიანტებისაკენ მიჰყავდა შე-
მდგომ კი ამ გზაზე მიღწეული ყველა-
ზე მნიშვნელოვანი წარმატებები რე-
ლისტურ ხელოვნებას მიაწერეს.

რეჟისორული ხელოვნების დამკვი-
დრება საქართველოში, ზუსტად ისევე,
როგორც მთელს მსოფლიოში, დაკავ-
შირებული იყო თეატრში ნატურალის-
ტური მიმდინარეობის გავრცელებას-
თან. ნატურალისტების მიერ ხელოვნე-
ბის ყველა სფეროში დასახული მიზნე-
ბი თეატრალურ პრაქტიკაში გვიმოცე-
ბოდა თვალსაჩინო განსხვავებებს.
სწორედ ამიტ იყო განპირობებული რო-
გორც ნატურალიზმის ფუქიმუბეღე-
(მაგალითად

დევრებისა და ადაპტების განსაკუთრე-
ბული ინტერესი თეატრისადმი. მიმდი-
ნარეობის ჩამოყალიბებისა და განვითა-
რების პერიოდში თეატრის მონური
დამოკიდებულება დრამატურგიაზე გა-
ნპირობებული იყო იმ იდეურ-მინაა-
რსობრივი დატვირთვით, რომელსაც
ნატურალისტები ფულეროს ჩაჩიჩინე-
ბული კოდალას შეუპოვრობით წერ-
გავდნენ მკითხველისა და მაყურებლის
ცნობიერებაში. როდესაც ძირითადი
თემატიკა (ადამიანი და გარემო, ყოფა,
ინსტინქტები, მეშვედროებითობა, ცხო-
ვრებისეული კოშმარების ასახვა) ამ-
ოიწურა, ნატურალიზმმა ორი ძირი-
თადი მიმართულებით ჰპოვა განვითა-
რება: პირველი უკავშირდებოდა სოცი-
ალურ-ფსიქოლოგიური დრამის, როგ-
ორც ეანრის ახლებურ გააზრებას, ხო-
ლო მეორე წინ უსწრებდა მოდერნიზმს
და მომავალი თეატრის — საშინელება-
თა, სისასტიკის, აბსურდის თეატრის —
ყლორტებს ისხამდა.

ამდენად, ლიტერატურისა და თეატ-
რისმკოდნობაში მიღებული აზრი,
ფსიქოლოგიური და სოციალური დრა-
მების ნიშნითაგან ნატურალისტურ ნა-
წარმოებთა მკვეთრი გამიჯვნის შესა-
ხებ, არსებით კორექტივას მოითხოვს.
ამ ეანრის ნაწარმოებები არა მხოლოდ
არ ეწინააღმდეგებიან ნატურალიზმის
ძირითად პოსტულატებს, არამედ ხშირ
შემთხვევაში ავითარებენ და ახალ ხა-
რისხში აჰყავთ მიმდინარეობის უმ-
თავრესი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური
იდეები.

წინააღმდეგობანი (ურთიერთსაწი-
ნააღმდეგო მახასიათებლები) ძალზე
ხშირად პარადოქსულ სიტუაციაში აღ-
მოჩნდებიან ხოლმე. როგორც ცნობი-
ლია, სიმბოლიზმი წარმოიშვა, როგორც
თავისებური რეაქცია ნატურალიზმზე
და მიუხედავად ამისა ადვილად იყენე-
ბდა ნატურალისტების ხერხებს.

ჩვენს სიტუაციაში, XX საუკუნის
დასაწყისის ქართულ ხელოვნებაში ნა-
ტურალიზმის იდეურ-ესთეტიკური პო-
სტულატების შემკვიდრება და მათი
ორგანული აღრევა სიმბოლიზმის პრი-
ორიტეტული რომანტიკული დრამის

განვითარების თავისებურებებთან და გარდუვალ მელოდრამატულ ელფერთან, ადვილად მოიძიება როგორც შესაბამისი პერიოდის დრამატურგიაში, ისევე ეროვნული სცენური ხელოვნების განვითარების ძირითად ტენდენციებში.

ამბავი იმის შესახებ, თუ ორმა ძმამ როგორ ჩაიფიქრა და განახორციელა უდანაშაულო ადამიანის მკვლელობა, ნატურალიზმის მიმდევარის, ბელგიელი კამილ ლემონიეს კალამს ეუფლებინს. 1908-1909 წწ. სეზონში ვალერიან შალიკაშვილმა დადგა მისი პიესა „ხელები“ და სწორედ ამ სპექტაკლთანაა დაკავშირებული საქართველოში ახალი რეჟისურის დაბადება; როგორც დამოუკიდებელი პროფესიული შემოქმედებისა, ცხადია, ამის წინამძღვრები ყალიბდებოდა XIX საუკუნის დასასრულსა და XX ს. დასაწყისის საავტორო და სამსახიობო რეჟისურის განვითარების მიზილზე. მაგრამ სწორედ ამ სპექტაკლში მოხდა სცენური ნაწარმოების შემქმნელის წინაშე მდგარი ამოცანებისა და მიზნების არსებითი გადაფასება; ამის შედეგად შეიქმნა ახალი, ერთიანი ფორმალურ-შინაარსობრივი მთლიანობა, რომელიც შეიცავდა რეჟისურის ოსტატობის თანამედროვე გაგების შემადგენელ მთელ რიგ სპეციფიკურ ნიშნებსა და თავისებურებებს.

ამგვარად, ვალერიან შალიკაშვილმა ჩერ კიდევ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში სტაჟირებაზე გამგზავრებამდე უპასუხა ქართველი დემოკრატიული მაცურებლის მომწიფებულ მოთხოვნილებას, სცენაზე ეხილათ არა ლიტერატურულ მოვლენათა მონათხრობი, არამედ თეატრალური ხელოვნების კანონებს დამორჩილებული, დასრულებულ ფორმაში ხორცშესხმული, სანახაობითი და ქმედითი წარმოდგენა. ამისათვის რეჟისორმა სრულად გაიაზრა სპექტაკლის კომპოზიცია, შემსრულებლებთან ხანგრძლივი ერთობლივი მუშაობა ჩაატარა, განსაზღვრა მხატვრული ჩანაფიქრი და სივრცობრივი გადაწყვეტა, რომელიც ყოველთვის ემთხვეოდა პიესის ავტორის ზრახვებს. ვ. შალიკა-

შვილის დამოკიდებულება დრამატურგიულ პირველწყაროსადმი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ რეჟისორი იცნობდა სცენური ქმედების გაშლის ძირითად პრინციპებს და ითვისებდა საუკუნის დასაწყისისათვის პრიორიტეტულ-მასობრივი სცენების სახიერი, მეტყველი გადაწყვეტის ხერხებს.

ლემონიეს ნატურალისტური აქსიომები გარდაისახა ღრმა და ბნელით მოცულ ფსიქოლოგიურ მწყრივად, რომელიც მაცურებლის ცნობიერებაზე დაწოლას ახდენდა არა ანალიზის თანამიმდევრულობით, არამედ ახალი ემოციური მონახაზით, და მასში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობოდა უიმედოდ დაკარგული ადამიანური სულისადმი მიმტევებლობის ქრისტიანულ მოტივს.

სცენური მოედნის სიღრმეში ძლივს განირჩეოდა გილიოტინის ფანტომი, როგორც სიმბოლო შურისგების გარდუვალობისა, რომელიც, ჩანაფიქრის თანახმად, ეწევა დამნაშავეს და ათავისუფლებს აუტანელი ტანჯვის, სინდისის ქენჯნისა და მზარდი ცხოველური შიშისაგან. სპექტაკლის ერთიანი კომპოზიციის ფსიქოლოგიური სისავსე კულმინაციას აღწევდა მოედანზე გათამაშებულ სახალხო სცენაში, სადაც „სიხარულით შეპყრობილი, ალტკინებული ბრბო მოუთმენლად ელოდა განაჩენის აღსრულებას. გილიოტინა თავს მოკვეთდა სხეულს და ამიერიდან მის სულს უმადლეს მსაჯულს გადასცემდა.

ადამიანზე ფიზიკურ ანგარიშსწორებას მოწყურებული ბრბოს ცხოველურ სახეს უპირისპირდებოდა თავის უსაზღვრო მწუხარებაში მართოსული მოხუცი დედის (ე. ჩერქეზიშვილის შესრულებით) ტრაგიკული ფიგურა. ალტკინებული ხალხის გააფთრებული ყიჟინა და მკვლელის გამჩენი ქალის — დედის ქვეთინი, რომელიც გულისგამგმირავ ყმუილში გადაიზრდებოდა, რეჟისორმა ჩამოაყალიბა დასრულებულ კონტრასტულ სურათად, რომელიც ახეგებდა მაცურებელთა დარბაზს. რუსული კრიტიკა აღნიშნავდა შთაბეჭდილების სისავსესა და ძალას, ხაზს უსვამდა სპექტაკლში რეჟისორის

როლს: „თავიდან სუნთქვაშეკრული, ხოლო შემდეგ, გილიოტინას დაცემის მომენტში, ერთბაშად აყვირებული ბრბოს ყოყინა ერთ ადგილას იმდენად რეალური იყო, რომ ბევრი შიშმა აიტანა... არტისტებთან ერთად რეჟისორსაც იძახებდნენ, მაგრამ ეს უკანასკნელი რატომღაც არ გამოვიდა“.¹

ამ დადგმასთან დაკავშირებით ჩვენამდე მოაღწია საკმაოდ მდიდარმა პრესამ, რომელშიც აისახა, როგორც სპექტაკლის სრული აღიარება, ისევე პიესის არაერთმნიშვნელოვანი აღქმა. რუსულ გაზეთებში მაღალ შეფასებას აღწევდნენ ლემონიეს ნაწარმოებს და პუბლიკას ბრალს დებდნენ დრამატული ლიტერატურის ამ ნიმუშისადმი უყურადღებობაში, ხაზს უსვამდნენ მაყურებლის უუნარობას, თვალ-ყური ადევნოს სცენურ მოვლენებს და ღრმად „განიცადოს“ მოქმედ პირთა ფსიქოლოგია“.²

ქართულმა კრიტიკამ უფრო მკაცრად შეაფასა ლემონიეს დრამა. კიტა აბაშიძე თავის ვრცელ წერილში „კამილ ლემონიეს ტრაგედია „ხელები“ ქართულ სცენაზე“, მიიჩნევდა, რომ რეჟისორისა და მსახიობების ნამუშევარმა იხსნა პიესა. აღმანახ „ბურჯის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული ნ. ლორთქიფანიძის ნარკვევი „ცხოვრება სცენაზე“ ამ სიტყვებით იწყებოდა: „ლემონიეს დრამა სუსტი თხზულებაა რამდენიმე მოქმედი პირის, მონოლოგების გამოშვება შეიძლება ისე, რომ აზრი სრულიად არაფერს დაკარგავს“.³

ძნელია გადავფასოთ ვ. შალიკაშვილის სპექტაკლის მნიშვნელობა ქართული თეატრისათვის. საქმე მხოლოდ იმაში როდია, რომ დამდგმელის მიერ შექმნილ სცენურ ვერსიაში გამოკვეთილი იყო ჩანაფიქრის მხატვრული დედური ერთიანი მიმართულება და მასობრივი სცენები იმ წლებისათვის არნახულ დონეზე იყო აგებული. სპექტაკლის განსაკუთრებული როლი თვით ყოველი სცენური სახის ღრმა ფსიქოლოგიური დამუშავების ფაქტში გლინდება, სწორედ ამით აღწევდნენ მსახიობები, ნ. ლორთქიფანიძის აღიარებით, მაყურებელთა დარბაზზე ჰინოზურ

ზემოქმედებას. აღსანიშნავია არაერთხელ, რის მიერ როლების იმგვარი განაწილება, როდესაც ეპიზოდური და მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების განსახიერება ქართული თეატრის კორიფეებს მიენდოთ. ეს კიტა აბაშიძის სტატიაშიც აისახა: „პლიუსად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ მეორეხარისხოვან როლებს თვით საუკეთესო არტისტები თამაშობდნენ: ვ. აბაშიძე, კ. მესხი, ვ. გუნია. გედევანიშვილი, ჩერქეზიშვილი და სხვა. ასეთ დროს პიესა მწყობრად არის შესრულებული, რაც კარგ შთაბეჭდილებას მოახდენს ხოლმე მაყურებელზე. ეხლანდელი რეჟორმა თეატრისა სხვათაშორის იმითაც გამოიხატა, რომ მეორეხარისხოვანი როლები აღარ არსებობს რეჟისორისათვის. მისთვის ყველა ერთ ხარისხზე დგას და ერთად ასრულებენ მძიმე მოვალეობას მწერლის გულისნადების გამოაშკარავებისას. სასიამოვნო მოვალეობად მიგვაჩნია, რომ ჩვენი თეატრიც ცდილობს ახალს ყური დაუდგოს და თვითონაც არ ჩამორჩეს ახალ მოთხოვნილს ამ გზაზე კიდევ უფრო გაბედულად უნდა გასწვიოს რეჟისორმა“.⁴

ლუეტის შალიკაშვილისა და გამყრელიძის, რომლებიც ძმებს — ბალტას და ბასტას განსახიერებდნენ, ყველა რეცენზიაში აღინიშნებოდა, როგორც სპექტაკლის დიდი მიღწევა. „დროებაში“ საგანგებოდ იყო გაანალიზებული მკვლევლობის სცენა, რომელშიც მსახიობებმა შესძლეს გამოეხატათ გმირების სულიერი ტანჯვა და ის გაუცნობიერებელი შიში, რომელიც დანაშაულის ჩადენის შემდეგ დაეუფლებათ მკვლელებს. ეს ცხოველური შიში მუდამ თან დევდათ, თვით ნიავის ქროლვაც კი შურისძიებას უქადდა.⁵ ნ. ლორთქიფანიძე თავის რეცენზიას ოპტიმისტურ ნოტაზე ასრულებდა: „ერთი, ორი, სამი. ასე მწყობრად ჩატარებული წარმოდგენა და საზოგადოება მიჩვენვა ქართულ სცენას“.⁶

და მართლაც, კ. ლემონიეს პიესის დადგმა გარკვეულ მიჯნად იქცა ძველ და ახალ თეატრს შორის: ამ სპექტაკლით განხორციელებული იქნა დამოუ-

კიდებული სცენური ნაწარმოების შექმნის უმნიშვნელოვანესი ამოცანა, რაც გზას უხსნიდა პროფესიული რეჟისორული ხელოვნების განვითარებას. ვ. შალიკაშვილის დადგმაში გამოვლინდა მკაფიოდ გაფორმებული ისეთი რეჟისორული თვისებები, როგორცაა, ვთქვათ, მასალის თავისებური წაითხვა და გააზრება, მისი მხატვრული და სივრცობრივი გადაწყვეტა, სცენური ეფექტების შექმნა, პერსონაჟთა ქცევის ქმედითი და ემოციური ხაზის დამუშავება, რთული მასობრივი სცენების ორგანიზება და დადგმა, ხანგრძლივი სარეპეტიციო პროცესი და ეპიზოდური როლების განაწილება თეატრის საუკეთესო ძალებზე, მაგრამ ყურადღება შევაჩეროთ სპექტაკლის უმთავრეს, თეოსობრივად ახალ შედეგზე.

საქმე იმაშია, რომ ამერიიდან ქართული თეატრის მათერებელს შესაძლებლობა გაუჩნდა არა უბრალოდ „მოესმინა“ ესა თუ ის ნაჩქარევად მომზადებული პიესა, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდებოდა, არამედ, „ეხილა“ მისი სცენური ინტერპრეტირება, ემსჯელა მის ღირსებებსა და ნაკლოვანებებზე, კიდევ ერთხელ დაბრუნებოდა სპექტაკლს, რათა კვლავ და კვლავ განეცადა შეძრწუნება და შიში. ამგვარად, რეჟისორი თავისი ნამუშევრით ახდენდა მათერებლის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის მაღალი ამპლიტუდის ფიქსირებას. როდესაც ეს მდგომარეობა აღწევდა სახიერი ეფექტურობის გარკვეულ დონეს, განმეორებისას იგი ცოცხალი და დასრულებული სცენური სურათის ვიზუალური მხატვრული სახის შენარჩუნებისა და განმტკიცების საშუალებას იძლეოდა.

ნატურალისტური ნაწარმოებთა ზემოქმედება თავისი ხასიათით უბიძგებდა აქტიური და ზედმიწევნითი ჩვენებისაკენ, რაც თვით რეჟისორული ხელოვნების სპეციფიკას შეესაბამებოდა და მრავალმხრივ თანხმობაში მოდიოდა იმ პერიოდისათვის უმთავრეს — სცენაზე ცხოვრების ილუზიის შექმნის — ამოცანასთან. რომანტიკული თეატრის პირობითობა სულ უფრო იწვევდა უკ-

ანა პლანზე და ადგილს უთმობდა სცენური დამაჩქარებლობის, ფოტოგრაფიული სიზუსტისა და გამოსახულების მართლმგავარობის ახალ მოთხოვნებს.

ვაზვიადება იქნება იმის მტკიცება, თითქოს ქართული რეჟისურა მხოლოდ ნატურალისტური რეპერტუარით შემოიფარგლებოდა და მისი ფორმირებაც ამ ვიწრო წრეში ხდებოდა. ასევე მცდარია ქართულ თეატრმცოდნეობაში საზოგადოდ გავრცელებული პოზიცია, რომელიც უგულვებელყოფს ნატურალიზმის მიღწევებს, ხოლო ეროვნული რეჟისურის აღზევებას მიაწერს რეალიზმსა და მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პირდაპირ ზემოქმედებას.

XX საუკუნის ქართული თეატრი თავის აღმავლობას ბევრად უნდა უმაღლოდღეს ნატურალიზმს, სიმბოლიზმს, მოდერნიზმს და ამის უგულვებელყოფა ნიშნავს, რომ ჩვენ, სამწუხაროდ, კვლავ ვუბრუნდებით დღემდე გავრცელებულ დამახინჯებულ წარმოდგენას ეროვნული ხელოვნების განვითარების უფერულ სურათზე.

ჩვენი ხელოვნების ევროპეიზაცი: პროგრესისაკენ ღრმა, ორგანული ძვრების დასტურია. ეს მოძრაობა ტრადიციონალიზმის მტკიცე ფორმებს ყველაზე მოწინავე ტენდენციების ცოცხალ და დინამიურ ათვისებასთან აერთიანებს და შემდგომი ნახტომისათვისაც უხსნის მათ გზას. ეს მოძრაობა რომ არა, ვინ იცის, როგორ იქნებოდა აღქმული ნიკო ფიროსმანის, გალაკტიონ ტაბიძის, ნიკო ლორთქიფანიძის, გრიგოლ რობაქიძის და სხვათა შემოქმედება.

იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი შემოვიფარგლებით მხოლოდ ერთ — 1908-09 წწ. სეზონის ამსახველი პერიოდით, შესაძლებელია როგორც ქართული სცენის ცხოვრებაში მომხდარი თეოსობრივი გარდატეხის, ასევე მთლიანად მხატვრული კულტურის გარდაქმნის საკმაოდ ნათელი სურათის წარმოდგენა.

ნატურალიზმის პარალელურად განაცხადს აკეთებს სიმბოლიზმიც და თავის მხრივ ბალებს გამოსახვის ახალ სა-

შუალელებსა და ხერხებს. ლიტერატურის მიერ მსუბუქად ატაცებული სიმბოლიზში დრამატურგიასა და თეატრში ძნელად იკაფავს გზას. საქართველოს იმდროინდელი სიტუაცია, ჯერ კიდევ არ იძლევა ამ მიმართულების უფრო მკაფიოდ ჩამოყალიბებისა და გამოხატვის საფუძველს. ხელოვნება, გამოხატავს რა განსხვავებული პოლიტიკური პარტიებისა და ჯგუფების ზრდასთან აქტივობებისა და დაკავშირებულ ამა თუ იმ იდეოლოგიურ დებულებებს ერთმანეთთან მოქიშვე ფერებისაგან შედგენილ მოზაიკურ სურათს ემსგავსება. ამ ფონზე სიმბოლიზური იდეები შეერევა სოციალური თუ ნატურალისტური მოწოდებების ძირითად ნაკადს, შეავსებს მათ შიშველ სქემატურობას და ყოფიერების არსებით პრობლემათა განზოგადებისკენ უხსნის გზას.

განვითარების ეს გზა ახალბედა ორიგინალური დრამატურგიის ქანობრივ სტრუქტურებზეც აისახება: სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამა სულ უფრო განიმსჭვალება ნატურალიზმისათვის დამახასიათებელი ტენდენციურობით; მელოდრამა უფრო პათოსის გარეშე შეუღდება სოციალური სამართლიანობის პრინციპების მტკიცებას; ისტორიულ-რომანტიკული პიესის ტრადიციული ქანრი პოლიტიკურებს განიცდის და დაბეჯითებით ეძიებს ურთიერთმიმართებას წარსულსა და თანამედროვეობას შორის.

1908-09 წწ. სეზონში კულმინაციური აღმოჩნდა ვ. შალიკაშვილის სპექტაკლი „ხელები“, კ. ლემონიეს ამავე სახელწოდების ნატურალისტური დრამის მიხედვით, რომელიც წარმოდგენილ იქნა 1909 წლის 7 იანვარს. ქართული თეატრის მიერ 1901-დან 1909 წლამდე განვლილი გზა, ჩვენს მიერ აღნიშნულია, როგორც დამოუკიდებელი და მეტად მძიმე მსვლელობა რომანტიზმიდან ნატურალიზმისაკენ. ამავე დროს, შესხენებას საჭიროებს, რომ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში სასწავლებლად ჯერ კიდევ არ იყო გაგზავნილი არც ერთი ქართველი რეჟისორი. ვს. მეიერ-

ჰოლდის მიერ თბილისში ნაჩვენებ სამხატვრო თეატრის დადგმების მსოლოდ ირიბი ზეგავლენის მოხდენ: თუ შეეძლო, ხოლო მისივე ექსპერიმენტები მოდერნისტულ დრამატურგიაზე და ე. წ. პირობითი თეატრის შექმნისაკენ მიმართული მისი პირველი ნაბიჯები, სრულიად გაუგებარი დარჩა მაყურებელი მათ სტევენით შეხვდა და უმაღლესი იდეოლოგია.

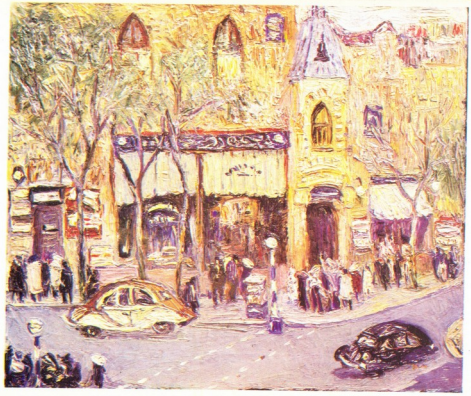
ქართული სასცენო ნატურალიზმის ჩამოყალიბების პროცესში გამოვლენილ ძირითად კანონზომიერებათა განზოგადება საშუალებას გვაძლევს აღვნიშნოთ, თეატრის ყოველდღიურ პრაქტიკაში მისი ეტაპობრივი დანერგვა. სწორი იქნებოდა თავდაპირველად შეეჩერდეთ ნატურალისტური დრამატურგიის თანმიმდევრულ, მზარდ ზეგავლენაზე: სიუჟეტებისა და თემების სიამხლე, აღძრულ საზოგადოებრივ პრობლემათა სიმწვავე, მისთვის დამახასიათებელი გულახდილობა იმგვარი მორალურ-ზნეობრივი საკითხების გაშუქებისას, რომლებიც უწინ ხელოვნებისათვის აკრძალულ სფეროდ ითვლებოდა.

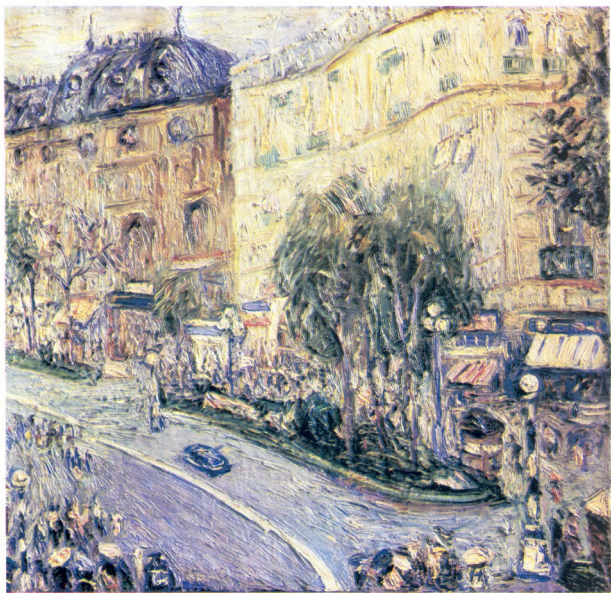
ფაქტობრივად აღწერა სოციალური, მორალურ-ზნეობრივი, ბიოლოგიური მომენტების ჰიპერტროფიული გამოსახვით, ატყვევებდა პუბლიკას, ქმნიდა მრავალპლანიან მხატვრულ სახეს საბედისწერო მონსტრისა, რომლის სახელია „გარემო“. რათა ამ სახეს თავისი უარყოფითი მიმზიდველობა არ დაეკარგა, იგი ივსებოდა ახალი კონკრეტული შინაარსით, ეროვნულ-სპეციფიური ფერებით, რის შედეგადაც იქმნებოდა ორიგინალური დრამატურგიული თხზულებანი, რომლებშიც თავისებურ გარდატეხას პოვებდა ნატურალისტური მსოფლმეგობრების ძირითადი იდეურ-ესთეტიკური მოტივები.

არსებითად ეს იყო მიმართულების გავრცელების მეორე ეტაპი, რომელიც, შესაძლოა, სამარცხვინო გახრწნით დასრულდებოდა, დროზე რომ არ შეემზადებინა ნიდაგი, არ გამოემუშავებინა განსაკუთრებული სასცენო ტექნიკა, საშემსრულებლო ხერხები და საშუალებები, რომლებიც ახლადწარმო-

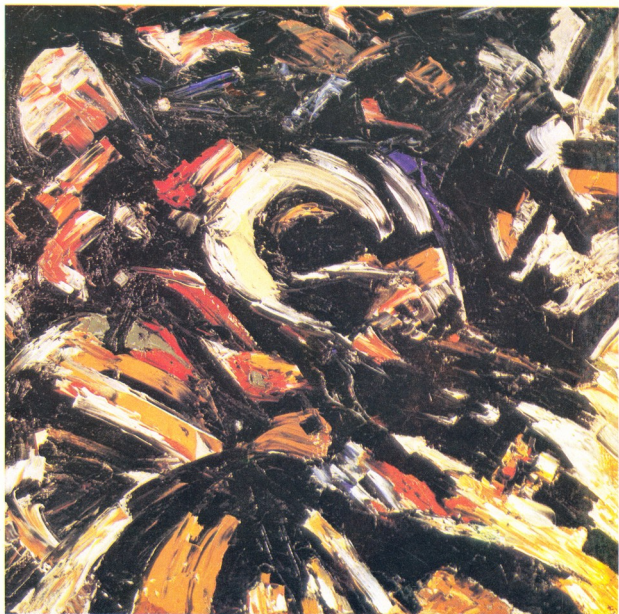
Երևանի կենտրոնը

Երևանի կենտրոնը





თბილისის ქუჩა



აბსტრაქტული ლანდშაფტი



Վաղարշակ Մանվելյան



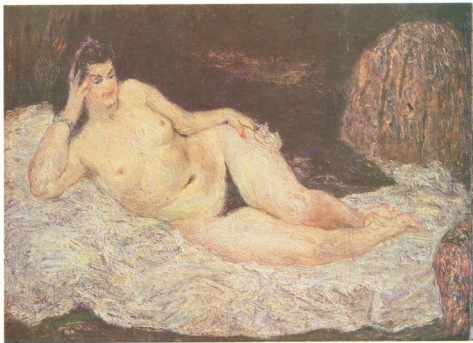
რაჭის პეიზაჟი



მთები



კონსტანტინე პავლოვი



ქმნილი ესთეტიკის მოთხოვნებს პასუხობდნენ.

და თუმცა ქართველ მსახიობთა უმრავლესობა საუკუნის დასაწყისში ჯერ კიდევ გაბატონებული რომანტიკული ტრადიციის ტყვეობაში იმყოფებოდა, მათ შორის აღმოჩნდნენ გაბედულნიც, რომელნიც თამამად გადაეშენენ ახალ ძიებათა ტალღებში და გაუმკლავდნენ სტიქიას. თვით ქართული რომანტიზმის ბელადმა ლადო მესხიშვილმა პირველმა გაიკნობიერა თამაშის ნატურალისტური ხერხების გამოყენების აუცილებლობა და ორგანულად შემოიერთა აწყობილი ტრადიციული სისტემის ორბიტაში. მას სხვებიც გაჰყვნენ (ნ. ჩხეიძე, ვ. შალიკაშვილი, ა. იმედაშვილი, ვ. გამყრელიძე, ნაწილობრივ ვ. გუნიას, კ. ყიფიანი და სხვ.) და პროცესმა გარდუვალი ხასიათი შეიძინა.

ქართულ თეატრში ნატურალიზმის დამკვიდრების ზემოთ აღნიშნულ ორ ეტაპს დრამატურგიულსა და საშემსრულებლს შორის, XX საუკუნის პირველი ათწლეულის ბოლოს მიღწეულ იქნა გარკვეული თანაფარდობა, რომლის დროსაც, ხატოვნად რომ ვთქვათ, ნავი აღმათ კიდევ დიდხანს აქეთ-იქით იქანებოდა, უეცრად რომ არ გადატრიალებულიყო.

ნატურალიზმის გადასვლა განვითარების თვისობრივად ახალ — საარქიზორო ეტაპზე, იმ ძალების მიერ იყო შემზადებული, რომლებიც თეატრის მიღმა მოქმედებდნენ. საუბარი ეხება მაყურებელს და მის ყველაზე აქტიურ ნაწილს — ლიტერატურულ-მხატვრულ კრიტიკას, რომელმაც სრულიად ახალი ამოცანების წინაშე დააყენა თეატრი. მაყურებელმა მოითხოვა ძველ ესთეტიკურ ფასეულობათა შერყევა, სინამდვილიდან გმირული პათოსის განდევნა და მისი რაც შეიძლება ცხოვრებისეულ ფორმებში განსხეულება. მაყურებელმა თეატრს პასუხი მოსთხოვა იმ „სიტუაციისათვის“, რომლისაც სულ ახლახან გულუბრყვილოდ სჯეროდა. და თეატრიც არჩევანის წინაშე აღმოჩნდა: სრულიად შეცვლილიყო, თუ დარჩენილიყო ცარიელი, მაყურებლის გარეშე.

მხატვრული მიმართულების ქართულ ნიადაგზე ეტაპობრივი ჩამოყალიბება დასრულდა რეცისუხით, რომელმაც მეტი სისასვე და სახიერება შესძინა განვითარების ძირითად ტენდენციას — სინამდვილის დამაჯერებელი და შეძლებისდაგვარად ზუსტი ილუზიის შექმნას. წვრილმანებით გამოიდრებულო, მაყურებლისათვის ნაცნობი და გასაგები დეტალებით დაკონკრეტებული, ცოცხალი სურათების ანაბეჭდი სპექტაკლის შექმნის აუცილებელ პირობად იქცა. რეცისორ-ნატურალისტისათვის მთავარი იყო სწორედ ამ ანაბეჭდის აღება სინამდვილის დამახინჯების გარეშე.

მიმართულების თვითმყოფადი განვითარების ამ დონეზე დრამატურგიის განმსაზღვრელი როლი და მის მიერ ნაკარნახევი ენარობრივ-სტილისტური ნიშნები უკანა პლანზე გადაინაცვლებს. შეკითხვა — რა დავდგათ, — ძველებურ მნიშვნელობას კარგავს. მთელი რეპერტუარი — ანტიკური ტრაგედიიდან მსუბუქ ფარსამდე — ამიერიდან იოლად შეიძლება გამხდარიყო ნატურალისტური სპექტაკლის შექმნის საფუძველი.

საქართველოში რეცისორული თეატრის დამკვიდრების დამადასტურებელი ამ გარემოების უდიდესი მნიშვნელობა იმაშიც გამოიხატებოდა, რომ მან სრულიად მოხსნა ნატურალიზმის იდეებს, თემებსა და ეროვნულ მხატვრულ კულტურის რომანტიკულ ტრადიციას შორის დასაწყისშივე არსებული წინააღმდეგობა.

სრულიად მოიხსნა ნატურალისტური თემების მოჯადოებელი წრის თანამიმდევრული განვითარებისა და გართულების აუცილებლობა. გაჩნდა ფართო თანამედროვე თემატიკისა რომანტიკული ესთეტიკის მიღწევებთან ორგანული შეთანხმების საშუალება. წარმოიშვა ორიგინალური დრამატურგიის მოდერნიზმის გზით სწრაფი განვითარების რეალური შანსი, რამეთუ ეს გზა უკვე განწმენდილი აღმოჩნდა წინააღმდეგობებისაგან და, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია, თითქმის აღარ იყო



დამოკიდებული თეატრალურ ყოველ-
დღიურობაზე.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თუ-
კი სულერთია რას დადგამ, მაშ დრამა-
ტურგებიც აღარ არიან ვალდებულნი
გაითვალისწინონ და მიუსადაგონ თავ-
იანი ნაწარმოებები თეატრის რეალურ
მდგომარეობას. ისინი თავისუფალნი
არიან და შეუძლიათ დამოუკიდებლად
ეზიარონ საერთოვერობულ პროცესს.
თუ რა ნაბიჯები გადადგა ქართულმა
დრამატურგებმა ამ მიმართულებით, ამ-
ზე მოგვიანებით გვექნება საუბარი. ახ-
ლა კი დაუბრუნდეთ ამ დროისათვის
საკვებით ჩამოყალიბებულ რეცისორულ
ხელოვნებას, რომელიც სათავეში ჩაუ-
დგა თეატრალური სისტემის განახლე-
ბას.

1908-09 წწ. სეზონი ვ. შალიკაშვი-
ლმა 1908 წლის 14 დეკემბერს გახსნა
„სამშობლო“-თი თეატრის განახლებულ
შენობაში და ზედითვე სამჭერ გაიმეო-
რა სპექტაკლი. ვინ იფიქრებდა, რომ ეს,
ერთის შეხედვით, ტრადიციის მიმართ
ხარკის გაღება საზოგადოებაში მძაფრ
მღელვარებას გამოიწვევდა? ვინ დაუ-
ჭერებდა კრიტიკას, რომელიც ცდილო-
ბდა დაერწმუნებინა მკითხველი, თით-
ქოს სასვე მყურებელთა დარბაზი მხო-
ლოდ შეკეთებული შენობისადმი ინტე-
რესს ადასტურებს და არა ამ ძველი
პიესისადმი? ერთ-ერთი რეცენზენტი
ქირქილით ცდილობდა დადგმის წარმა-
ტება იმით აეხსნა, რომ ყოველი ქარ-
თველის „გულის ძახილია“, ერთხელ
მაინც გაიგონოს სცენიდან — „გაუმარ-
ჯოს საქართველოს“.⁷

დაუმალოავი გაღიზიანებით უერთებ-
და ხმას ამ გამონაშურებას ქართული
თეატრალური ცხოვრების ერთ-ერთი
ყველაზე აქტიური მიმომხილველი, რო-
მელიც ზნეობის მკაცრი დამცველის
ფსევდონიმით Rigoriste გამოდიოდა:
„ოთხშაბათს, 17 დეკემბერს, — წერდა
იგი—მეორეჯერ დადგეს „სამშობლო“...
პირველ წარმოდგენას თქვენი ჰირო
წაუღია, გვეტყვიან: ნაციონალური პი-
ესით გავხსენითო, მაგრამ რაღას ნიშ-
ნავს მეორეთ და შესამეთ დადგმა? გა-

იგეთ ბატონებო, რომ საზოგადოებრივი
დემოკრატიულ ნაწილს ვერ აქმაყფი-
ლებს გაცვეთილი პატრიოტიზმი... „სა-
მშობლო“ ჩვენთვის დღეს არის უმთა-
ვრესად «Предания глубокой стари-
ны». ის წარსულის ცხოვრების დოკუ-
მენტია...“

აქ გამონაშურებათა განხილვისას,
ძნელი არ არის იმის შემჩნევა, რომ
„დემოკრატიული საზოგადოების“ სა-
ხელით შექადებელი კრიტიკა მოძველე-
ბული რეპერტუარის უარყოფით ღრმა
შეცდომაში ვარდებოდა და შედეგად
ასცდა იმ უმთავრეს მიზანს, რომლის-
კენაც აღრე თვითონვე მოუწოდებდა.
როდესაც ვ. შალიკაშვილი „სამშობლოს“
ირჩევდა დასადგმელად, ცხადია, ითვა-
ლისწინებდა ქართულ თეატრალურ
რეალობას და უშეცდომოდ შეიძლებო-
და პქონოდა მაყურებელთან სრული
წარმატების იმედი. მაგრამ ამ, ერთის
შეხედვით, კომპრომისული გადაწყვე-
ტილების მიღმა იდგა მკაფიო მხატვრუ-
ლი ამოცანა, რომელსაც არაფერი პქო-
ნდა საერთო ამ პიესის სადადგმო ტრა-
დიციის განმსაზღვრელ ეროვნულ-პატ-
რიოტულ პათოსთან.

„სამშობლოს“ ანბანურ მასალაზე
დაყრდნობით შალიკაშვილი შეეცადა
შექმნა ნატურალისტური სპექტაკლი,
რომელშიც პიესის იდეური მიმართუ-
ლება კარგავდა გადაწყვეტ მნიშვნელო-
ობას. მას შეენაცვლებოდა ქართული
სცენისათვის ახალი მიზანი — ისტორი-
ულად დამაჯერებელი სურათის შექმნა,
ანტურაჟისა და აქსესუარებისადმი გან-
საკუთრებული ყურადღება, რაც თავის-
თავად ღირებულებას იძენდა სპექტაკ-
ლში. გადამეტება იქნებოდა იმის თქმა
თითქოს ამ მისწრაფებამ რეცისორუ-
ლი ჩანაფიქრის ადეკვატური განხორ-
ციელება ჰპოვა. არაბუნებრივად გამოი-
ყურებოდა ზოგიერთი მსახიობი შორე-
ული ეპოქის კოსტუმში, არც შაჰ აბასის
სამოსი იყო ისტორიული თვალსაზრის-
ით მიინცდამაინც ზუსტი, მასობრივ
სცენებში ზოგჯერ იგრძნობოდა მოქმე-
დების არასაკმარისი ორგანიზება.

გამკიცხავ გამონაშურებათა ფონზე

„ხმად მღალადებლისა უდაბნოსა შინა“
 გაისმა ჟურნალ „ფასკუნჯში“ გამოქვე-
 ყნებული წერილი, რომლიდანაც დას-
 ტურდება სპექტაკლის კემშარიტი-
 მნიშვნელობა. მასში აღნიშნული იყო
 გარეგნული გაფორმების პრინციპული
 სიახლე: „...გარეგნულად პიესა რეცენ-
 ზენტის აზრით — მოწყობილი იყო
 სულ ახლად, წარმოდგენას ემჩნეოდა
 რეჟისორის მუშაობა. პირველ მოქმედე-
 ბაში კარგად იყო მოწყობილი ბანაკი
 და სპარსელი ჯარი ჯეროვან ეფექტს
 ახდენდა. მეექვსე სურათშიც ხალხის და
 ჯარის მოძრაობა უახლოვდებოდა სინა-
 მდვილეს, ესეთი სურათი ჩვენ ჯერ არ
 გვინახავს ქართულ სცენაზე... დეკორა-
 ციები მშვენიერი იყო, სუყველა საგან-
 გებოთ ამ პიესისთვის დახატული. მო-
 რთულდება შერჩეული იყო ეპოქის მი-
 ხედვით და არა შემთხვევით აღებული.
 ტანისამოსებიც საერთოდ ისტორიული
 იყო... ამჟამად ისიც სასიამოვნო და სა-
 ნუფეშოა, რომ ქართულ თეატრში იწ-
 ყება ხელოვნების ეპოქა, მკვდარს შაბ-
 ლონს ბოლო ედება, დახვედებული
 კვდება.“⁹

თუმც კი ციტატის უკანასკნელი
 სტრიქონები ძალზე ოპტიმისტურად
 ელერს, რამეთუ რეჟისორული თეატრი
 საქართველოში ჯერ მხოლოდ ფეხს
 იდგამდა. ცხადია, რომ იმედის მომცემი
 ცვლილებები სულ უფრო დაბეჭითე-
 ბით იჩენდა თავს, უშუალოდ პრაქტი-
 კაზეც აისახებოდა და მხატვრული აზ-
 რის ფორმირებაზეც ახდენდა ზეგავლე-
 ნას.

„სამშობლოს“ გარშემო გაჩაღებულ
 პოლემიკასთან ერთად და უთუოდ მას-
 თან გარკვეულ კავშირში ჟურნალ
 „ფასკუნჯის“ იმავე ნომერში გამოქვე-
 ყნდა პრობლემური ხასიათის წერილი,
 რომელიც განიხილავდა რეჟისორული
 თეატრის პირობებში კლასიკისადმი ახ-
 აღ მიდგომას. მისი ავტორი შეინიღბა
 ფსევდონიმით „უცნობი“. ამ პუბლი-
 კაციის ტონი და ხასიათი, რეჟისურის
 პროფესიონალიზაციის დასაცავად მი-
 მართული პათოსი მის ავტორში ამჟ-
 ლავნებს პრაქტიკოსს, რომელიც შეწუ-

ხებულისა მშობლიური თეატრის ჩამო-
 რჩენილობითა და თვითვე მოუსინჯავს
 განახლების არაერთი გზა. აქვე შემო-
 კლებით მოგვყავს ციტატა ამ სტატიი-
 დან. „...წინათ ძველი პიესები არხივში
 განისვენებდნენ. ეძიებდნენ ახალ გზას,
 მისდევდნენ ახალ დრამებს და სრული-
 აღ დაეწყებას მისცეს ისეთი გენიოსე-
 ბი, როგორც არიან სოფოკლე, შექსპირი
 და სხვა... ამ მდგომარეობაში იყო
 სასცენო ხელოვნება, სანამ არ გამოჩ-
 დნენ ტრადიციის პატივის მიემცელი...
 ძველი პიესის განახლება, ახალი სტი-
 ლით დადგმა — ახალის შექმნა... განა-
 ხლების პირველმა სხივმა რეჟისორის
 გულსა და ტვინში გაიელვა და, აი ჰო-
 რიზონტზე გამოჩნდა იმ სახითა და მო-
 ვალებით, რომელსაც თითონაც არ
 მოელოდა. რეჟისორი, ეს კულისების
 მოწაფე, წარმოშვა უკანასკნელმა ხან-
 ამ, იგი წამოისროლა თეატრის განახლე-
 ბის უკანასკნელმა ტალღამ და მომავა-
 ლში, თანამედროვე საუკეთესო რეჟის-
 ორები შექმნიან ახალს მსახიობს, მხა-
 ტურებს, მაშასადამე ახალ სტილს თამა-
 შისას. დროც არის?..“

არტიტი, მხატვარი, რეჟისორი —
 ხელობელ ჩაიდებულნი უნდა მუშაობ-
 დნენ, უნდა იბრძოდნენ სასცენო ხე-
 ლოვნების განახლებისათვის და მხოლოდ
 მათი შეერთებული შრომა ააღორ-
 ძინებს თეატრს“.¹⁰

ამგვარად, აქ არ არის მოხსენებუ-
 ლი „სამშობლო“; პირიქით, ფიგურირ-
 ებს სოფოკლე და შექსპირი, მაგრამ
 თვით ამ ე. წ. „საარქივო“ პიესებისად-
 მი მიდგომა გვაფიქრებინებს, რომ ეს
 „უცნობი“ სხვა არავინაა, თუ არა თვით
 ვალერიან შალიკაშვილი, მით უფრო,
 რომ იგი, როგორც ცნობილია, ამ ფსე-
 ვდონიმით აქვეყნებდა, თავის სტატი-
 ებს.

ეპოქის რეკონსტრუქცია, ახალი რე-
 ჟისორული საშუალებებით მასთან მიახ-
 ლოება, სურათის გამართვა დამაჯერ-
 ბელი დეტალებითა და ისტორიულად
 გამართლებული წვრილმანებით, ძერწ-
 ვა სკულპტურული კომპოზიციებისა,



რომლებიც ხაზს უსვამენ ფორმათა გარეგნულ სახიერებას — ამგვარია ერთერთი პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორის მიერ არჩეული გზა.

ეს გახლდათ შემოვლათი გზა: მასში პარადოქსულად იყო შერწყმული გერმანული ნატურალისტური რეჟისურის ზემოქმედება და უახლესი რუსული თეატრალური სკოლის იდეურ-ესთეტიკური კონცეფციები. სულ მალე ვ. შალიკაშვილი უღალატებს თავის არჩევანს და უარს იტყვის გერმანული სკოლის იდეების შემდგომ განვითარებაზე. იგი ხდება მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ბეჭითი ადვოტი და ცდილობს მისი პრინციპების დანერგვას ქართულ სცენაზე. მაგრამ ეს შემდგომ იქნება, ახლა კი თავის პირველ, დადგმებში, ჯერ კიდევ სამხატვრო თეატრში გამგზავრებამდე, არსებითად წინასწარ შეიგრძნო და გაითავისა გერმანული ნატურალისტური რეჟისურის მთავარი იდეები. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი გაუცნობიერებლად ამზადებს იმ ნიადაგს, რომელიც შემდგომ საფუძვლად დაედო კოტე მარჩანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ორიგინალურ რეჟისორულ ხელწერას (აქ საუბარია ჩვენი თეატრის რეფორმატორთა შემოქმედებაზე XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის გერმანული რეჟისურის პროგრესულ იდეათა ზეგავლენის შესახებ).

ვ. შალიკაშვილის შესახებ არსებულ ლიტერატურაში მისი რეჟისორული მოღვაწეობის დასაწყისად ითვლება 1910 წელი, ანუ თარიღი, როდესაც იგი დაბრუნდა მოსკოვიდან სამხატვრო თეატრში სტაჟირების შემდეგ. ეს დასაწინა უზუსტობა აბათილებს რეჟისორის შემოქმედების, ჩვენის აზრით, ყველაზე საინტერესო „მხატ“-ამდელ პერიოდს. ქართული თეატრმცოდნეობის თვალთახედვის არედან სრულებით ამოვარდა ვ. შალიკაშვილის კიათურისდროინდელი სპექტაკლები და სკანდალურად შეწყვეტილი 1907-08 წწ. ქუთაისური სეზონი, რომელიც, სხვათაშორის, მხატვრული თვალსაზრისით საკმაოდ შე-

დევნიანი იყო (მხედველობაში ვთქვათ, „მიჩეელ კრამერის“ დადგმა).

მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ვ. შალიკაშვილის მიერ 1908 წლის 24 თებერვალს თავისი პირველი დრამის „ოჯახის“ საფუძველზე დადგმული სპექტაკლი, რომელიც, როგორც ჩანს, — ქუთაისის გუბერნატორმა უზნეო ნაწარმოებად ჩათვალო. ცნობა ამის შესახებ გამოქვეყნებული იყო გაზეთ „დასაწყისი“-ს ქრონიკაში: „მსახიობ ვ. შალიკაშვილს ქუთაისის გენერალ გუბერნატორმა წინადადება მისცა ქუთაისის გუბერნიიდან გაეიდეს. მიზეზად 24 თებერვალს წარმოდგენილ ახალ დრამის „ოჯახის“ ავტორობას ასახელებენ“.¹¹ ამგვარად არავითარი საფუძველი არ არსებობს იმისა, რომ ვ. შალიკაშვილის სარეჟისორო მოღვაწეობა სწორედ მოსკოვიდან დაბრუნებას დაეუკავშიროთ: როგორც ქართული თეატრის ხელოვანი და პროფესიონალი რეჟისორი იგი ჩამოყალიბდა სამშობლოში. ამასთან ამ დროისათვის მისი შემოქმედება მოკლებული იყო დოქტრინებისადმი მიდრეკილებას. სამხატვრო თეატრში მოღვაწეობის შედეგად კი სწორედ ამ ნაკლმა იჩინა თავი.

შეუდგა რა თბილისის დრამატული დასის რეჟისორის მოვალეობის შესრულებას, ვ. შალიკაშვილი — როგორც ამას გვაუწყებს გაზეთი „იმედი“,¹² — განცხადებით იწვევს გამოცდილ და განსწავლულ სტატისტებს და მათ სპექტაკლებში მონაწილეობისათვის გასამრჩელოს აღუთქვამს. თუ რამდენად სერიოზული და შორს გამიზნული იყო შალიკაშვილის განზრახვები, მეღაწედებაში მისი გადაწყვეტილებაში — არ შეეყვანა ძირითადი დასის შემადგენლობაში ისეთი ვარსკვლავები, როგორებიც იყვნენ ნატო გაბუნია და კოტე ყიფიანი. მის ნაბიჯს მხარს უჭერდა გაზეთი „დროება“ და შემდგენაირად ხსნიდა ამას: „დასი რამდენსამე თვით ადრე შეუდგა მზადებას; გამგეობას დიდი ყურადღება მიუქცევია თავიდანვე რეჟისორისათვის, მოწვეულ რეჟისორს ისეთი უხვი ჭამაგირი აქვს დანიშნული, რომ

ასეთი ჯამაგირი არც ერთ წინანდელ ქართველ რეჟისორს სიზმრადაც არ ჰქონდა ნანახი... მართალია ორი დამსახურებული და ნიჭიერი არტისტი ქართულის სცენისა, ნ. ვაბუნია და კ. ყიფიანი, დასწი არ არიან მოწვეული, მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ იმათი ნიჭი და სასცენო უნარი იმდენად ჩამოყალიბებულია... რომ წარმოდგენილი არ არის, ამ პატივცემულ არტისტებს თითოვე უჩინელდებოდნენ შეუწყონ და შეუფარდონ თავიანთი სასცენო მოღვაწეობა მთელის დასის მოქმედებას...“¹³

ბოდრობანას მოთამაშე საგაზეთო ქრონიკა ასე თუ ისე, მაგრამ მიინც აღიარებდა ყოფილ ვარსკვლავთა შეუთავსებლობას მხატვრულობისა და ანსამბლურობის ახალ მოთხოვნებთან.

„სამშობლოს“ ჩავარდნის შემდეგ, — აღსანიშნავია, რომ ამ პიესის ზომიერი და ისტორიულობასთან მიახლოებული წაკითხვა არავინ არ აღიარა სიახლედ, — შალიკაშვილმა არჩევანი გააკეთა ნ. შიუკაშვილის „მეგობრობაზე“, მაგრამ ვერც აქ მიიღწია სრულ წარმატებას. 1908 წლის 23 დეკემბერს ტფილისის გაზეთთა უმრავლესობა გამოეხმაურა ამ დადგმას, რეცენზენტთა ქორო ამჯერად იმდენად მრავალხმიანი და ურთიერთგამომრიცხავი აღმოჩნდა, რომ სპექტაკლზე რამდენადმე მწყობრი წარმოდგენის შექმნა საკმაოდ პრობლემატური გახდა.

მაგალითად, „დროება“-ში გ. გუნიას როლის არცოდნას საყვედურობდნენ, ხოლო ა. იმედაშვილს ბრალად ედებოდა, რომ ოფიცირის ფორმაში იგი მოქეიფე დარდიმანდს წააგავდა და, მიუხედავად ამისა, აღტაცებას გამოხატავდნენ სპექტაკლის მასობრივი სცენებით, რომელთაც — კრიტიკოსის აზრით, — მსახიობთა ნამუშევრის ხარჯზე განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა: „ჩვენის აზრით რეჟისორი დიდ ყურადღებას აქცევს მასიურ სცენებს და ნაკლებს პიესის დანარჩენ ადგილებს. აქაიქ თითქოს თვით არტისტებს აბარებს ლელოს გატანას. ჩვენ გვგონია, რომ

ქართულ სცენას ბევრი არ მოეპოვება ისეთი არტისტი, რომელზედაც რეჟისორს შეუძლიან მთლად დაიმედებული იყოს, თითქმის ყველას ესპიროვება გზის ჩვენება და ხელმძღვანელობა“.¹⁴

აქვე კრიტიკოსმა საკმაოდ მკაცრი განაჩენი გამოუტანა თვით შ. შიუკაშვილის ნაწარმოებს და აღნიშნა: „... როგორც ყოველი მელოდრამა შიუკაშვილის პიესაც ზოგან გაკვიანურებულია და მოსაწყენი საცქერალი, ზოგან კი ცრემლს აფრქვევინებს მაყურებელს... მაყურებელზე პიესამ დიდი შთაბეჭდილება იქონია...“.¹⁵

მაშასადამე „მეგობრობის“ დადგმისას შალიკაშვილი უფრო მეტად გაიტაცა მასობრივი სცენების აწყობამ და უყურადღებოდ მიატოვა ცალკეულ სახეთა დამუშავება, — ეს აღიარება საგულდაგულო გააზრებას მოითხოვს. ჯერ ერთი, მასში ვლინდება შალიკაშვილზე გერმანული ნატურალისტური რეჟისურის ზეგავლენა, რამაც გადაამწყვეტი როლი ითამაშა მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში: გარეგნულ სადადგმო ხერხებზე დაყრდნობა და მათი მეშვეობით რეალობის სრული ილუზიის მიღწევის სურვილი, ამ საწყის ეტაპზე რეჟისორს დაბაზზე შემოქმედების მძლავრ საშუალებად მიაჩნდა.

მეორეც, სპექტაკლის სადადგმო და საშემსრულებლო სტრუქტურულ პლასტებს შორის თნაფარდობას შალიკაშვილმა სულ მალე მიიღწია ლემონიეს „ხელების“ დადგმით. აქ მან მკაფიოდ გამოკვეთა გამირთა ქცევის ფსიქოლოგიური მონახაზი, დაამუშავა იგი მსახიობებთან და ამასთან, ტოლი არ დაუდვია მიზანსცენების მხატვრული გამომსახველობის მხრივ.

დაბოლოს, ნ. შიუკაშვილის პიესის მელოდრამატულმა ტონალობამ მეტრეობისაგან განთავისუფლებულ მსახიობებს საშუალება მისცა მაყურებელზე ემოციური დაწოლის მიზნით მაქსიმალური ძალისხმევა გაეწიათ.

რუსული კრიტიკა აღნიშნავდა „პიესის სცენურობასა“ რა „იშვიათ ანსამბლს“, „ზაკავკასკოე ობოზრენიე“



წერდა: „ყველაფერი ჩინებული იყო, სცენური გარემოც და დადგამაც. არტი-სტები, როგორც ჩანს, კარგად აეწყვნენ ერთმანეთს. განსაკუთრებით კარგნი იყ-ვნენ ვ. გუნია (არჩილ ლომაური), მ. მდივანი (ელიკო ლომაური), ა. კარგარე-თელი (თამარ ორდელი) და კ. მესხი (სარდიონ უბაღურაძე)... ვინც თეატრში მოხვედრა შესძლო, არ დაივიწყებს ამ სპექტაკლს. ყველას ახარებდა ნახვა ახ-ალგაზრდა დრამატურგის საესებით წიგ-ნიერი, ნიჭიერად დაწერილი პიესისა, მ. მდივანისა და ვ. გუნიას გულისამა-ჩუყებელი თამაშისა, განსაკუთრებით უკანასკნელ აქტში, — თამაშისა, რო-მელიც სულის სიღრმემდე შეძრავდა აცრემლებულ მაყურებელს. უფრო მე-ტი ასეთი პიესები და ესოდენ კარგად მოწყობილი სპექტაკლები, და ქართუ-ლი სცენის ნანატრი აღორძინებაც დი-ღხანს არ დააყოვნებს!“¹⁶

ჩვენთვის ნაცნობმა რიგორისტმა (Rigoriste) „მეგობრობასთან“ და-კავშირებით დრამატურგთან წამოი-წყო სრულიად უნაყოფო, მაგრამ გა-სართობი კამათი, რომელშიც ორთოდ-ოქს ნატურალისტად გაამქლავნა თავი. იგი თვლიდა, რომ „შიუკაშვილს სრუ-ლებით არ ესმის რა არის სიყვარული, აიგივებს მას ბედნიერებასთან, რომე-ლიც მისაღწევია, თუკი გაუფრთხილ-დები. ამის შემდეგ სწორი პასუხისათ-ვის კრიტიკოსი საკუთარ თავს მიმართავს აქ და ამგვარად აყალიბებს აზრს: „სიყვა-რული ეს ისეთი ფიზიო-ფსიხოლოგიუ-რი მოვლენაა როგორც სხვა ჩვეულებ-რივი გრძნობები ადამიანისა, რომლებიც მჭიდროთ არიან შეკავშირებული ადამიანთა საზოგადოებრივ ცხოვრებას-თან“...¹⁷

ამ მტკიცებას შეუძლებელია რაიმე დავუმატოთ, ერთის გარდა: როგორც ჩანს, ნატურალისტურ იდეებს მხატვრუ-

ლი კრიტიკის ცნობიერებაზეც მოუხდენია ზეგავლენა.

ერთი წლის შემდეგ ვალ. გუნიამ პი-რველად ქუთაისის სცენაზე წარმატებ-ით დადგა „მეგობრობა“. მართალია ამ სპექტაკლში ვ. შალიკაშვილის მიერ დი-დი შრომის ფასად მიღწეული ყველა რეჟულტატი დავიწყებას იყო მიცემუ-ლი, გარეგნულად სპექტაკლში არ იყო რამდენიმე მნიშვნელოვანი. დასამახსო-ვრებელი. მკაფიო მიზანსცენები, სამა-გიეროდ, მელოდრამატული ვნებებზე მხრივ მან ყოველგვარ მოლოდინს გა-დააჰარბა.

თუკი დავეყრდნობით „დროების“ რეცენზენტს, მიამიტმა ელიკო ლომაუ-რმა, ქანი ანდრონიკაშვილის შესრულე-ბით, უხვად აღინა ცრემლები მაყურე-ბელს, ხოლო ვ. გუნიას (არჩილ ლომაუ-რი) მგრძობიარე თამაშმა საქმე იქამდე მიიყვანა, რომ „ერთი მანდილოსანი ნა-მდვილ ისტერიკაში ჩავარდა“.¹⁸

ვალერიან შალიკაშვილმა არაფერი იცოდა ამის შესახებ. იგი ამ დროს უკ-ვე ლეონიდ ანდრეევის „ანატემას“ გე-ნერალურ რეპეტიციას ადგენებდა თვალ-ყურს მოსკოვის სამხატვრო თეატრში. ცდილობდა ჩაწვდომოდა ღმერთისა და სატანის კამათისა და ჩვენი გარემომ-ცველი სამყაროს გონიერულობის თაო-ბაზე აღძრული ექვების არსს! ქართვე-ლი რეჟისორი ერთბაშად აიტაცა და გააოგნა მსოფლიოს ერთ-ერთი სახელ-განთქმული თეატრის რეპეტიციის ელ-ვარე და უზადო ატმოსფერომ.

მოსკოვიდან გამოგზავნილ კორეს-პონდენციაში იგი ალტკინებით აცხადე-ბდა თავის ოცნებას, ქართული თეატ-რის სპექტაკლები თუნდაც ამ რეპეტი-ციებს დამგავსებოდა.¹⁹ ნაწილობრივ იგი მართალიც იყო: ისეთი ჩვენებები, როგორც სამხატვრო თეატრს ჰქონდა, საუკუნის დასაწყისის ქართულმა თე-

ატრმა ვერც კი იგემა (მხედველობაში გვაქვს სახელგანთქმული რეპეტიციების ორგანიზებულიობა და სიზუსტე). მიუხედავად ამისა „ანატემაზე“ უკეთესი სპექტაკლები ჩვენს თეატრს ჰქონდა და, იმედია, კვლავაც ექნება.

შენიშვნები:

1. Ись. — Закавказское обозрение 1909, 11 января (№ 8).
2. იქვე
3. ნ. ლორთქიფანიძე. ცხოვრება სცენაზე. — „ბურჯი“, 1909, № 3, გვ. 7-9.
4. კ. აბაშიძე. კამილ ლემონიეს ტრაგედია „ხელები“ ქართულ სცენაზე, „ფასკუნჯი“, 1909, №3.
5. იხ. დროება, 1909, 9 იანვარი.
6. ნ. ლორთქიფანიძე, — „ბურჯი“, 1909, № 3.
7. მოლა, ქართული თეატრი. — „ალი“, 1908,
8. Rigoriste, ქართული თეატრი. „ალი“, 1908, 20 დეკემბერი (№ 40).
9. ქართული თეატრი, — „ფასკუნჯი“, 1908 № 7, გვ. 15-15.
10. უცნობი. განახლებული თეატრი, „ფასკუნჯი“, 1908, № 7, გვ. 13-15.
11. „დასაწყისი“. — 1908, 14 მარტი (№ 10).
12. „იმედო“ — 1908, 25 ოქტომბერი (№ 11).
13. „დროება“, 1908, 30 ნოემბერი (№ 11).
14. ქართული წარმოდგენა. — „დროება“, 1908, 23 დეკემბერი (№ 30).
15. იქვე.
16. Г. Д. Грузинский театр. — «Закавказское обозрение», 1908, 23 декабря (№ 83).
17. Rigoriste. „მეგობრობა“. — „ალი“, 1908, 23 დეკემბერი (№ 42).
18. „დროება“, 1909, 8 ოქტომბერი.
19. ვ. შალვაშვილი. „ანატემა“ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, — „დროება“, 1909, 16 ოქტომბერი.

ლირიკულ სიმღერათა ნაკადი

თამარ მესხი

მძინმე ქვაში დაგვიდგა ქართველობას. თავი მოგვძულდა სიძულვილისა და განუკითხაობის ატმოსფეროში. უმწვევავესი პრობლემებისა თუ სულიერი შიმშილობის ამ გაუსაძლის ყოფაში მოიშალა კეთილი ურთიერთობანი, თბილი სიტყვა. თითქოს განვუდგეით სულიერ ცხოვრებას, პოეზიას, ხელოვნებას.

ამიტომაც იყო თვალშისაცემი საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის უჩვეულოდ „აყვავილებულ“, ხალხმრავალ დიდ საკონცერტო დარბაზში დაფრქვეული ღიმილი, ბოლო ხანს ასე რომ დააკლდა დედაქალაქის მკვიდრთ, სიმღერას მონატრებულმა მრავალრიცხოვანმა მსმენელმა მოაშურა რუსუდან სებისკვერაძის შემოქმედებით სალამოს, რომელიც თანამედროვე ქართული ქალაქური ლირიკული სიმღერის, ეროვნული ესტრადის ვარსკვლავთა, თუ ცნობილი ანსამბლების ერთგვარ ზეიმად, ფართედ გავრცელებულ სიმღერათა ავტორის ერთსულოვანი აღიარების სასიამოვნო გამოხატულებად იქცა.



რუსულან სებისკვერაძე

რ. სებისკვერაძის შემოქმედებითი პოტენცია ვოკალურ სფეროში, კერძოდ სიმღერის ჟანრში წარმოჩინდა. მისი ლირიკული კომპოზიციები სიკეთითა და გულწრფელი სიყვარულით ნაძერწი, ეროვნული სულითა და კეთილზმოვანებით გაჯღენითილი სიმღერაა, რომელშიც განსხვავებულია კომპოზიტორის პატრიოტული მრწამსი:

იხვანეთია თუ ხევსურეთია,
კახეთია თუ იმერეთია

ჩემი სამშობლო
ჩემი ღმერთია“.

(ნ. გურეშიძე)

ცხოვრება რ. სებისკვერაძისათვის სიყვარულისა და სიცოცხლის უზრეტი ზღვაა, მაგრამ ამგვარი აღქმა მართოდენ პოეტური აზრის დეკლარირებასა და პათოსში კი არ გადადის, არამედ ცხოვრებისეული სილამაზისა და სიყვარულის ფაქიზი შეგრძნების, მისი დამკვიდრების გზებითაა გაჯერებული.

რ. სებისკვერაძის მუსიკა ეროვნულ-წიაღში იღებს სათავეს. მას ასაზრდოებს არა უნიკალური გლეხური ფოლკლორული მემკვიდრეობის დაკანონებული ტრადიციები, არამედ დასავლურ განშტოებად წოდებული სტადიალურად განსხვავებული ისტორიული და გენეტიკურ-სტილური საფუძვლების მქონე მრავალხმიან ლირიკულ სიმღერათა ნაკადი, რომელშიც ეროვნულ სამუსიკო-ენობრივ ლექსიკონში კოდირებული ნიშან-თვისებანი განზავდა მოგვიანებით ჩამოყალიბებულ ინტონაციურ-პარმონიულ აღნაგობასთან.

რუსულან სებისკვერაძის მუსიკა მართლაც ქალაქური ლირიკის მელოდიიდან მომდინარეობს. მაგრამ იძენს რა ახალ ესთეტიკურ-მხატვრულ თვისებებს, სადა და თითქოს უმნიშვნელო შტრიხებით მისი გადასხვავებების, საკუთარი გზის გაკვალვის ტენდენციას ამჟღავნებს, რითაც თავს აღწევს ქალაქური ფოლკლორის არტახებს.

სებისკვერაძის შემოქმედებითი მეოხის დამკვიდრებისა და ინდივიდუალობის გამოვლენის ერთ-ერთ ძირითად მხარეს სატრფიალო ლირიკა წარმოადგენს. მსმენელის ერთსულოვანი მოწონება დამსახურა მელოდიურობით აღბეჭდილმა ინტიმური ლირიკის საუცხოო ნიმუშებმა: „ერთხელ ამამღერე“, „ჩემად გაგიყვან მინდორში“ (ქ. ჩარკვიანის ტექსტებზე), „მე ეხლა მინდა მიყვარდე“ (დ. გვიშიანის ლექსზე), „პატარა ქალბატონო“ (ვ. გოგოლაშვილის ლექსზე), „სიზმრად გნახე“ (გ. ალხაზიშვილის ლექსზე), „სიყვარულთან თამაში“ (ზ. კუხიანიძის ლექსზე) და სხვანი.

სებისკვერაძის ლირიკა მრავალსიუჟეტური არ არის, მაგრამ მას სხვადასხვა პოეტური ასპექტები აქვს. ენარულ-სახასიათო პლანის „საიმერეთო“-ში საქართველოს ერთიანობის იდეის გატარებას, „თბილისი ვერ იქნებოდა ალბათ უქუთაისოდ“ ან „უბაგრატოდ მოიწყენდა მეტეხი და მთაწმინდა“, მაცურებელმა ერთსულოვანი ოვაცია შეაგება.

ამაღლებული, სადღესასწაულო ელ-

მეექვსე ბრძნობა*

ალგუჯა აბაშუკელი

შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე, სიხარულთან ერთად, ბევრი ტკივილიც განმიცდია. ვიდრე ჩემს ამა თუ იმ მხატვრულ ჩანაფიქრს ხორცს შევასხამდი, არა ერთი და ორი წინააღმდეგობა გადამილახავს. ამ წინააღმდეგობებზე საუბარი დღეს იმიტომ ვცან

საჭიროდ, რომ ჩვენი ცხოვრების ბოლო პერიოდმა დამარწმუნა, თუ რაოდენ ხელდაპირული და სქემატურია მასის წარმოდგენა ხელოვანის ცხოვრების გზაზე. ადრე არასოდეს არ გამჩენია ამ თემაზე საუბრის სურვილი, მჯეროდა, — ხელოვნებაში მთავარი შედეგია და არა შედეგის განმსაზღვრელი ფაქტორები. მჯეროდა, — ხელოვანის მეგზური შემოქმედებაშიც და ცხოვრებაშიც სიკეთე უნდა იყოს და თუ მის „სპილოს ძეღის კოშკს“ ბორო-

*გაგრძელება ამ ციკლის წერილებისა, რომლებიც აბეჭდებოდა ჩვენი ჟურნალის 1984 წლის ნომრებში.

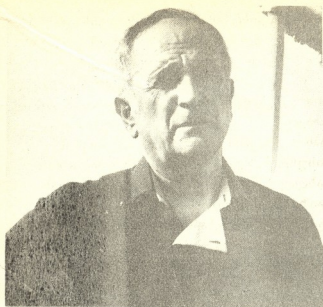
ფერი შემოიტანა შესანიშნავმა პატრიოტულმა დუეტმა „საყვარელო მამულო“ (ლ. ნუცუბიძის ლექსზე), ასევე სიმღერებმა „მშვენიერია დედა თბილისი“ (ე. ნიჭარაძის ლექსზე), „კიდევაც დაიზრდებიან“ (დ. გვიშანიის ტექსტზე), „მიწა მეფე თამარისა“ (რ. აბაშუკელის ლექსზე).

სალამოზე რამდენიმე სიმღერის პრემიერაც შედგა. მათგან თ. მღვდლიაშვილისა და შ. ამირანაშვილის ლექსებზე დაწერილი „მარტოხელა დედოფალი“ და „გვიყვარდეს დედა ბუნება“ ქართულ სიმღერათა შესანიშნავ შემსრულებელს ზაურ ბოლქვაძეს ეძღვნება. ხოლო სიმღერით „მენატრები“ რ. სებისკვერამძემ პატივი მიაგო თავისი დიდი წინამორბედის, სიმღერის მესაიდუმლის რევაზ ლალიძის ხსოვნას.

სალამოს კარგად უძღვებოდა მ. დათუნაშვილი. კონცერტის წარმატებაში

მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ცნობილმა ანსამბლებმა „ჭარმონია“, „პალიტრა“, „ცისფერი ტრიო“, ყოფილ „მზიურელთა“ და ტექნიკური უნივერსიტეტის ქალთა ტრიოებმა, ვაჟთა კვარტეტმა „ქართული ხმები“. მოწონების ტაში დაიმსახურეს ე. მამალაძის გამოჩენილმა სიმღერამ, მ. ჯაბუასა და ე. კაკულიას შთაგონებულმა გამოსვლებმა, თ. თათარაშვილის ჩინებულმა შესრულებამ, ქართული საშემსრულებლო ხელოვნების სანაქებო ოსტატმა გ. დოლიძემ, თვით კომპოზიტორისა და მისი ვაჟის უშუალო დუეტმა.

კონცერტის ფართო რეზონანსმა ნათელჰყო სებისკვერამძის ვოკალური ლირიკის რჩეულ ნიმუშთა საყოველთაო აღიარება.



გაზეთმა დაბეჭდა მას წერილები ძველი ძღვენის ქართველმა და უცხოელმა ნაღისტებმა, მწერლებმა, მხატვრებმა. რაც უფრო იზრდებოდა ქანდაკების პოპულარობა მით უფრო კრიტიკული ხდებოდა მისდამი დამოკიდებულება.

შემატყობინეს — თბილისის საქალაქო კომიტეტის მდივანი, გიორგი გეგეშიძე გიბარებს, სასწრაფოდ უნდა გამოცხადდეთ.

თბილად მივიღო, მომიკითხა და სკამზე დასაჯდომად მიმიითთა.

— კომკავშირის ზევიანში რომ ძველი დგას — „ქართლის დედა“ უნდა მოეხსნათ! — მითხრა მან და თვალეში შემომხედა.

მოულოდნელობისაგან ელდა მეცა, ფერი დაკარგე.

— არა, კი არ მოეხსნათ, სხვაგან გადავიტანოთ! მაგალითად — მახათას მთაზე! — შეასწორა ნათქვამი — წინააღმდეგი ხომ არ იქნები?

— რატომ, ბატონო გიორგი? — ვკითხე.

— არის ასეთი აზრი! მოეხსნათ და მახათას მთაზე დაუდგათ უფრო მაღალ კვარცხლბეკზე!

— სადაც დგას, ის ადგილი რატომ არის ცუდი?

— არა, ცუდი არ არის, მაგრამ არის აზრი — ეს მონუმენტი რუსთაველის პროსპექტიდან ხელს უშლის ლენინის ძეგლის ნორმალურ აღქმას.

ნათქვამი ვერ გავიგე და ბატონ გიორგის მორიდებით კვლავ გაუუმეორე — რაში გამოიხატება ხელის შეშლა?

მან არაფერი მიბასუხა. გამოიღო მაგიდის უჯრა, ამოიღო რუსთაველის პროსპექტიდან გადაღებული ფოტო — ლენინის ძეგლი ქართლის დედის ფონზე და წინ დამიღო.

უცერად ვერ გავაცნობიერე ვერც ნათქვამი და ვერ ფოტო, როცა სურათს ყურადღებით დავაკვირდი, უმაღლესი ხედი თუ რას ნიშნავდა ყოველივე ეს. ვიდაცას, სპეციალურად, ჩემი ნაბუშეკარი „ქართლის დედა“ ისეთი წერტილიდან გადაუღია, რომ ქანდაკება ბელადს კისერზე ხმლით ებჯინებოდა. ყველაფერს მივხვდი. ბა-

ტეზაც დაუკავუნებს, არ უნდა ეუცხოოს. ბევრია ისეთი, რომელსაც სულიერი სიმყუდროვე აკლია და ამ ნაკლს იგი სხვისი ცხოვრების აკარგით ივსებს. საერთოდ, ადამიანი ნათელი დღეებით ცოცხლობს. ბოროტს, ცუდს, უსიამოვნოს იგი მალე ივიწყებს, თუმცა არის მოვლენები, რომლებიც ჩვენს მეხსიერებაში ისე მძაფრად ჩაკერული, რომ ადვილად არ ამოიშლება. კარგთან ერთად მინდა ზოგი რამ ისეთიც გავიხსენო, რამაც თავის დროზე გული მატკინა, უფრო მოულოდნელობით, ვიდრე შედეგებით.

პირველი დიდი უსიამოვნება „ქართლის დედის“ მონუმენტს დაუკავშირდა. ეს ქანდაკება თბილისის 1500 წლის სახეიმი დღეებში 1958 წელს შეექმენი. მას „დედაქალაქი“ ვუწოდებ „ქართლის დედა“ ხალხმა შეარქვა მოგვიანებით. მონუმენტის შინაარსზე არაფერს ვიტყვი (ყველა თბილისელისათვის იგი ცნობილია), ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ ქანდაკებაში ხმლისა და თასის აქსესუარი გამოხატულებაა არა მრავალშეილიანი ქართული დედის ბუნებისა, არამედ ჩვენი დედაქალაქის-თბილისის ისტორიული ზეგარისა —ათასი ჯურის მომხდურ მტრებთან გაუთავებელი ბრძოლების და კეთილი გრძნობით მოსულ სტუმართან ურთიერთობისა. ეს ძეგლი მალე დედაქალაქის ემბლემურ გამოხატულებად იქცა. მისი რეპროდუქცია მსოფლიოს არა ერთმა ჟურნალმა და

ტონმა გიორგიმ ფოტო გასომართვა. უჯრაში ჩადო და საუბარი განაგრძო.

— გადავიტანოთ და დავედგათ, როგორც ვითხარი, უფრო მაღალ ფუძეზე — თქვენ დარწმუნებული ბრძანდებით, ბატონო გიორგი, რომ მახათას მთაზე გადატანილი ეს ქანდაკება ალარავის შეუშლის ხელს? ლენინის ძეგლი აქ არაფერ შუაშია, როგორც ჩანს, ვიღაცეებს საერთოდ უშლის ხელს ამ ქანდაკების არსებობა, თორემ გეომეტრიის ელემენტარული კანონით — ორი წერტილის დამთხვევა ყველგან შეიძლება ღრმად ვარ დარწმუნებული, მახათას მთაზეც და მცხეთაშიც რომ წაიღოთ, ამის გადამღები იქაც მოძებნის სასურველ წერტილს სურათის გადასაღებად“.

ბატონ გიორგის ვუამბე ამ ქანდაკებასთან დაკავშირებული ერთი ისტორია, თუ როგორ უმტკიცებდნენ ჩემი უფროსი კოლეგები აკადემიკოს კოლბინსკის, რომ ორივე ჩემი ნამუშევარი — „გორგასალიც“ და „ქართლის დედაც“ ფაშისტური სვასტიკის ფუძეზე აგებული კომპოზიციებია. თვალსაჩინოებისათვის მათ რუსი მეცნიერისათვის ეს ქანდაკებები დაუხატეთ კიდეც პაპიროსის კოლოფზე. ამის შესახებ დიდი ხნის წინათ მიაბმო მოსკოველმა ხელოვნებათმცოდნემ ნოველა ვორონინამ. შემდეგ ეს ნათქვამი პირადად დავაზუსტე აკადემიკოსთან შეხვედრისას მანუშში, ამიერკავკასიის მხატვართა გამოყენაზე, ამ საუბარს ქალბატონი გულნარა ჯაფარიძეც ესწრებოდა. მაშინ კოლბინსკიმ დამამშვიდა და მითხრა «Не горюй! Твоя скульптура защитит и себя и тебя!»... ბატონი გიორგი ყურადღებით მისმენდა. უჯრა გამოაღო, აღელვებულმა ისე მაგრად მიხურა და უმისამართოდ თუ მისამართით ისე გულთანად შეიგინა, მსგავსი გინება მაღალი თანამდებობის პირისაგან კი არა, მძღოლისაგანაც არ გამიგონია.

— ნუ მიაქცევ ყურადღებას! იმუშავე! თუ რაიმე წინააღმდეგობა შეგხვდება, მოსვლა ნუ მოგერიდება! — მითხრა მან და კარებამდე გამომაცილა.

მაღე ყველაფერი ნათელი გახდა, — ფოტოს ავტორის ვინაობაც ვაირკვა და

ისინიც, ვინც ამ ფოტო-ოსტატის ფანტაზიას ამდიდრებდნენ. მე მათზე და მათ მსგავს ადამიანებზე ბევრჯერ მიფიქრია. მიუხედავად უსიამოვნებისა (თუმცა ყოველთვის მშვიდობიანად არ მთავრდება მსგავსი ისტორიები) მაინც თანამიგრძენია ამგვარი პიროვნული სისუსტისთვის. ეს ხომ მათი ბრალი არ გახლავთ, ყველას ერთნაირად არ ძალუძს გაიზიაროს სხვისი სიხარული და ტკივილი. ერთნი უზენაესის ნებით მაღლდებიან და იმარჯვებენ საკუთარ თავზე, მეორენი ღონდებიან „მწუხარებით სხვისსა საკეთესა ზედა“ და ცხოვრებაში დგამენ გვიან სანანებელ ნაბიჯს. ბევრი რამ შემიძლია გავიხსენო ადამიანთა პიროვნულ სისუსტესთან, უკეთურობასთან, ბოროტებასთან დაკავშირებით. მართალია, იუდა ისკარიოტელი ამტკიცებს — „საერთოდ არ არსებობს კეთილი ადამიანი, ყველას აქვს ჩადენილი რაიმე ცოდვა, კარგ ადამიანს, უბრალოდ, მას ვუწოდებთ, რომელიც ნიჭიერად მალავს თავის ცოდვებს“. იქნებ ეს სიტყვები არ არის საფუძველს მოკლებული, მაინც მგონია ადამიანში თანაბრად და ბოროტი და კეთილი საწყისი. პირველის აღზევება მეორეზე, ე. ი. ბოროტებისა სიკეთეზე, აღზრდის და სოციალური გარემოს ინერციითაა განპირობებული. გამოუვალი სულიერი კრიზისის ვითარებაში ბევრ „ანგელოზს“ მოუკვეცავს ფრთები და ტირანად ქცეულა და ბევრ ტირანს ანგელოსის ფრთები გამოუბამს. ადამიანი თავისთავად და მიზეზის მიზეზი და მისი გაჩენა (ვგულისხმობ ყოველ კონკრეტულ პიროვნებას) შემთხვევითი კანონზომიერებაა. ამიტომ ყოველთვის თანავეურძნობ ადამიანურ სისუსტეებს და აღმავრთოვანებს მისი სულიერის სისუსტე და ძლიერება. ამდენად, ყოველის მიმტყვებლობა, შესაძლოა, პიროვნული ნაკლია, მაგრამ არა ადამიანური ნაკლი. ზშირად მითქვამს, 37 წლის, და, საერთოდ, მსგავსი რეპრესიების არსი, კეთილზე ბოროტების აღზევება ხელისშემწყობ პირობებშია საქებნი და არა მხოლოდ რომელიმე ერთი ადამიანის ტირანულ ბუნებაში.



ვახტანგ გორგასალის
ძეგლი. გახანის წი



ვახტანგ გორგასალის
ძეგლი

* * *

ვახტანგ გორგასალის ძეგლის პროექტის განხილვა ორჯერ გადაიდო. რუსთაველის სახ. საკონცერტო დარბაზში ვერ დაიტია ამ განხილვით დაინტერესებული თბილისის საზოგადოება. ამიტომ გადაწყდა, განხილვა ფილარმონიის საზაფხულო დარბაზში მოწყობილიყო. დარბაზში მრავლად იყვნენ: მწერლები, მეცნიერები, მხატვრები, დედაქალაქის ინტელიგენცია. დიდი იყო აჟიოტაჟი მრავლად იყვნენ „კლაკერებიც“, რომლებიც, საზოგადოებამ დროულად გააძევა დარბაზიდან. განხილვა საინტერესოდ ჩატარდა. გამოიკვეთა საზოგადოებრივი აზრი. ამან ჟიურის მუშაობა გაუადვილა. თუ როგორ დამთავრდა კონკურსი, დღეს ყველასათვის კარგადაა ცნობილი. მე მხოლოდ ერთ გარემოებაზე მინდა შევაჩერო მკითხველის ყურადღება — ეს კონკურსი ადრე და მის შემდეგ ჩატარებული კონკურსებისაგან გამოირჩეოდა არა მარტო მაღალი მხატვრული დონით, არამედ მასში მონაწილე ავტორთა ფსიქოლოგიური წონ-

ნასწორობით, ნებელობით. ალბათ, ამის მიზეზი გახლდათ ის, რომ მასში, ძირითადად, ახალგაზრდობა მონაწილეობდა და მათი უპირველესი ამოცანა არა მარტო თვითდამკვიდრებისათვის საჭირო კითხვებზე პასუხის ძიება იყო, არამედ, ეროვნული ინტერესებიდან გამომდინარე, სიმართლის გამარჯვების სურვილიც. კონკურსმა გამოავლინა ქართველ მოქანდაკეთა დიდი პოტენციური შესაძლებლობა, აჩვენა მონუმენტური ქანდაკების სკოლის პროგრესული ტენდენციები, ეროვნულ ძირებთან მისი სიახლოვე და სხვა ნიშან-თვისებები. გორგასალის ძეგლის კონკურსში მონაწილე ბევრი მოქანდაკის შემოქმედებას დღეს კარგად იცნობენ არა მარტო საქართველოში, შორს მის ფარგლებს გარეთაც. მსოფლიოს არა ერთ და ორ სიმპოზიუმზე აღნიშნულა მაღალი ჯილდოებით ქართველ მოქანდაკეთა ნამუშევრები. კონკურსი ვახტანგ გორგასალის ძეგლის პროექტზე, როგორც სამართლიანად აღნიშნავენ ხოლმე, გახლ-

დათ საეტაპო მოვლენა ქართული ქანდაკების განვითარების გზაზე.

ვერასოდეს ვერ გამოვინახე დრო და საშუალება საკუთარი შემოქმედებითი სახელოსნოს მშენებლობისათვის. ამის მიზეზი ისიც გახლდათ, რომ ძეგლების, მონუმენტების მოდელებს ყოველთვის მთავრობის მიერ დროებით გადმოცემულ ნაკებობებში ვასრულებდი. სიმართლე რომ ვთქვა, მშენებლობისაკენ არც ოჯახური ტრადიცია მიბიძგებდა. ჩემს მშობლებს არასოდეს არ ქონიათ საკუთარი სახლის მშენებლობისათვის საჭირო არც მატერიალური შესაძლებლობა და არც დრო (როგორც ადრე ვწერდი, მამის სამსახურეობრივი მოვალებების გამო ხშირად გვიხიბებოდა საქართველოს სხვადასხვა რაიონში და ქალაქში ცხოვრება).

1978 წელს, მთავრობის დადგენილებით, ქალაქის ერთ-ერთ საამშენებლო ორგანიზაციას ჩემთვისაც უნდა აეშენებინა ბინა-სახელოსნო. ადრე ბევრ ცნობილ მხატვარს აუშენეს. აღმასკომმა გამოპოო მიწის ნაკვეთი აღმაშენებლის ქუჩის მიმდებარე ტერიტორიაზე და 1981 წელს დაიწყო მშენებლობა. როგორც კი შენობის არქიტექტურული კონტური გამოიკვეთა, ქალაქში დაიწყო უსიამოვნო მითქმა-მოთქმა იმასთან დაკავშირებით, რომ სახლი შეურაცხყოფს „წმინდა მთას“ და „ვაჟას წყაროს“. მე გადაწყვეტიე უარი მეთქვა მშენებარე ბინა-სახელოსნოზე და პრესის საშუალებით განეაცხადე, რომ ეს ნაგებობა ჩემი სურვილით გადაეცემოდა საქართველოს კულტურის ფონდს. გაზეთმა „კომუნისტმა“ გამოაქვეყნა მწერალ თენგიზ ბუაჩიძის (კულტურის ფონდის თავმჯდომარის) და ჩემი ერთობლივი ინტერვიუ გაზეთის კორესპონდენტთან. საუბარი გექონდა იმაზე, თუ რამ მაიძულა გადამედეგა ასეთი ნაბიჯი და რატომ ვთქვი უარი ზემოთ აღნიშნულ სახლზე. ბინდა მკითხველმა იცოდეს, რომ არასოდეს მქონია კერძომესაკუთრული მიდრეკილებანი და ვერც ვერავინ დამწამებს ამას – ყოველთვის გავეუბოდი ზემეტ კომფორტს და ფუფუნებას. ყველგან და ყოველთვის ვეგუებოდი მუ-

შაობის უკიდურესად მძიმე პირობებსაც არასოდეს არ მქონია და დღესაც არსად არ გამაჩნია საკუთარი სახლი. სახელოსნო, აგარაკი, მანქანა, თუშცა ვოვლი, რომ ცხოვრების დღევანდელ პირობებში ყოველივე ეს ჩვეულებრივ აუცილებლობაა და არა კომფორტი. ვიგრძენი, ეს მშენებლობა და მასთან დაკავშირებული უსიამოვნო ექსცესები ჩემგან დამატებითი სულიერი ენერჯის გაღებას ითხოვდა, რაც, სამწუხაროდ არ აღმომაჩნდა... ვფიქრობ, ამჯერადაც სწორად მოვიქეცი. მართალია, დავრჩი სახელოსნოს გარეშე, მაგრამ შევიწარმე ჩუნი მორალური კმაყოფილება. შესაძლოა შევეცი, არც ესაა გამორიცხული.

აღმაშენებლის ქუჩაზე მშენებარე ბინა-სახელოსნოს სანაცვლოდ ქალაქის აღმასკომის გადაწყვეტილებით გამომიყვეს მიწის ნაკვეთი მე-9 საავადმყოფოს მიმდებარე ტერიტორიაზე, სანახევროდ ნაყარ მიწაზე. გაკეთდა პროექტი, მშენებლებიც მოვიდნენ ადგილზე და... კვლავ უსიამოვნო საუბარი – ტერიტორია საავადმყოფოს ეკუთვნის და იქ მშენებლობა არ შეიძლება, უნდა აშენდეს ავტოგარაჟებიო... აქაც განვერდე უსიამოვნებას და უარი განაცხადე მშენებლობაზე. მას შემდეგ, რაც გავანთავისუფლე „ანჩისხატის“ ეკლესია (იქ 10 წელი ემუშაობდი) ნამუშევრების შესანახად ვერცხლის ქუჩაზე მომცეს სარდაფის ტიპის 17 კვ. მ. ფართობი, რომელშიც შევზიდე ყველა ჩემი ქანდაკება, ძეგლების მოდელები, ესკიზები და სარდაფი დავეტე. სიბნელის, უსინათლოობის და ფართობის უქონლობის გამო იქ მუშაობა შეუძლებელია. ამ ცოტა ხნის წინ კი მირეკავს ნაცნობი და მუზნება – თქვენი სარდაფი ღიაა და ნამუშევრები დამტვერული. ელდა მეცასასწრაფოდ წავედი და ჩემი ნამუშევრები – ვახტანგ გორგასალის საკონკურსო მოდელი, და სხვა ათამდე ქანდაკება დამტვერული დამხვდა. არ შემიძლია ვთქვა, რომ ეს ვილაცამ ჩემდამი მტრობით მოიმოქმედა, შესაძლოა ვისმეს კოოპერატივების ბუმის პერიოდში სარდაფი თვალში მოუვიდა და ასეთი გზით მოინდომა ჩემი იქიდან გამოყვანა

ასეა თუ ისე, დამელუპა რამდენიმე ნა-
მუშეკარი, რაც ჩემთვის ყველაფერზე
უფრო მეტად სამწუხაროა. დამნაშავე
არ მიძებნია. დღეს ეს ადამიანისგან და-
პატივებით სულიერ და ფიზიკურ ენერ-
გიას საჭიროებს და ვარჩიე ენერჯია
ისევე შემოქმედებაში გამოყენებინა.

1965 წელს პარიზში, თანამედროვე
ხელოვნების მუზეუმში, ვეცნობოდი
პიკასოს, ბრაკის, მიროს, ნიკოლსონის,
როოს და სხვა გამოჩენილ მხატვართა
სურათებს. ცალკე დარბაზში გამოფე-
ნილი იყო გენიალური არქიტექტორის
ლე-კორბუზიეს ფერწერული ტილოები.
ჩემთვის მოულოდნელი იყო ნამუშევრე-
ბის რაოდენობაც და ხარისხიც. მიუხე-
დავად იმისა, რომ მის ფერწერაში
იგრძნობა დიდი გავლენა — პიკასოს,
ლეჟეს და ბრაკის, მაინც საინტერესოა.
მე ამ ნამუშევრებში, უპირველეს ყოვე-
ლისა „ზურთმომოდერული სიმართლე“,
დიდი შინაგანი წონასწორობა და ფორ-
მათა ლოკიკური წყობა დავინახე მარ-
თალია, ბეკრი მისი ნამუშევარი „ატო-
ნალური“ ხასიათისაა, მაგრამ დიდი
„კომპოზიტორი“ რომ არის, ეს გამოფე-

კაბუკი



ნაზე ერთხელ კიდევ ვიგრძენი. მოულო-
დნელად ჩემთან მოვიდა შუა ხნის
ნობი მამაკაცი და მკითხა:

— ელგუჯა ამაშუკელი თქვენ ბრანდე-
ბით?

— დიას, მე გახლავართ! — ვუპასუხე
და გაკვირვებულმა ჩემს შეგობარს ნო-
დარ ცერცვაძეს შევხედე. ამ გაკვირვებას
თავისი მიზეზი ქონდა, რაზედაც ქვემოთ
მოგახსენებთ.

— მე გახლავართ ცნობილი რუს-
თველოლოგის ვიქტორ ნოზაძის ძმა —
გიორგი ნოზაძე. ნება მომეცით ვიქტო-
რის სურვილით გადმოგცეთ მისი ერთ-
ერთი ბოლო ნაშრომი „მზის მეტყვე-
ლება ვეფხისტყაოსანში“. და გამომი-
წოდა ქალაქში შეხვეული წიგნი. ვიქ-
ტორი ახლა რამდენიმე დღეა პარიზ-
შია. დიდი ხანი არ არის, რაც არგენტი-
ნიდან ჩამოვიდა. ძალიან გაგვიხარდე-
ბა, თუ დღეს შესძლებთ და გვესტუმრე-
ბით. ამ საუბრის დროს შევნიშნე რამ-
დენიმე ადამიანის გამჭოლი მზერა, ცნო-
ბისმოყვარეობა და ვიგრძენი ის, რაც
აუხსნელი შიშის სახით მაშინ თან
სდევდა ყველა საბჭოთა ტურისტს.

— მე და ჩემს მეუღლს ძალიან მოგ-
ვეწონა თქვენი ბოლო ნამუშევარი „იდი-
ლია“ — მითხრა მან.

— სად ნახეთ, ბატონო გიორგი, ეს
ქანდაკება?

— ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“.
ჩვენ კარგად ვიცნობთ თქვენს ნამუშევ-
რებს — „ქართლის დედას“, „კახეთს“,
„გორგასალს“, „რევილუციას“. რატომ
არ დგამენ გორგასალს? — მკითხა მან.

— ხრუშჩოვის ბრძანებით შეჩერებუ-
ლია — ამბობს, რომ ახლა მეფეთა ქან-
დაკებების დადგმის დრო არ არის.

— მაშ არ დაიდგება?

— ვერ გეტყვით — არ ვიცი, ყოველ
შემთხვევაში, უკვე მესამე წელია საბუ-
შაოები შეჩერებულია.

ბატონმა გიორგიმ შემდეგ მოიკითხა
ბატონი ლადო, ელიჩკა, აკაკი ბელია-
შვილი და სხვა ნაცნობები. ჩვენი ჯგუ-
ფი უკვე გასული იყო მუზეუმიდან და
დავინახე, რომ ვესტიბიულში ერთი მათ-
განი მე და ნოდარს „გულმოდგინედ“
გველოდებოდა. ბატონი გიორგი ყველა-

ფერს მიხედა და გეობოვა. საღამოს სახლში მწკრივით ის დღე ჩვენი პარტიზმი ყოფნის ბოლო დღე გახლდათ და საღამოს პროგრამის მიხედვით „ყოლიბერგერში“ უხდა წაუხელებავით. ხოლო დღით უკვე მოსკოვში მივფრინავდით ამიტომ ბატონ გიორგისთან ოჯახში მისვლა ვერ შეეძლო. მეორე დღეს „ორლის“ აეროპორტში ჩვენს გასაცილებლად მობრძანდა ბატონი გიორგი — მეუღლითურთ მას ხერდა ჩვენთვის პატივი ეცა და სამახსოვროდ რაიმე ყოდა. ჩვენ კატეგორიული უარი განუცხადეთ. როცა მან დააინარა ძვირად ღირებული საჩუქრის ყიდვა, მე და ნოდარმა თვითონ ავირჩიეთ ოქროსფერი პატარა „ეიფელის კოშკი“. ბატონ გიორგის გული დაწვდა, რომ არ მიეცით სხვა, უფრო ძვირფასი საჩუქრის ყიდვის უფლება. გამოუქმშიდობით ბატონ გიორგის და მის მეუღლეს და შევეურთდი ჩვენს ჯგუფს, რომელიც უკვე თვითმფრინავში ჩასახდომად მიემართებოდა. ეს ჩემი პირველი მოგზაურობა იყო საზღვარგარეთ. ორი ცდა ადრე უშედეგოდ დამთავრდა, ვინაიდან სათანადო ორგანოებმა ორივეჯერ უარი მითხრეს, პირველად — იტალიაში და მეორედ — საფრანგეთში წასვლაზე. ვიდრე მესამედ გადავწყვიტდი საღმე გამგზავრებას, მირჩიეს, რომ გამერკვია მიხეზი ამისა, თუ რატომ მეუბნებოდნენ უარს საზღვარგარეთ მოგზაურობაზე. შედეგად პასუხისმგებელ „ამხანაგთან“. მას წინ მაგიდაზე უდევს ნატრისფერი საქაღალდე.

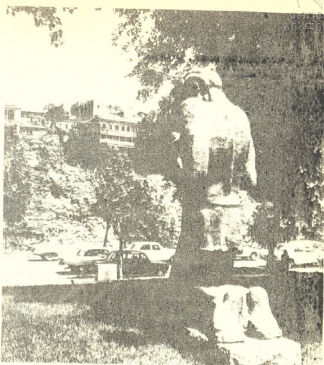
— ე. ი. თქვენ გაისტერესებოთ რატომ ვერ გაემგზავრეთ იტალიაში?

— დიახ! — კუპახუხე და მხერა ნატრისფერ საქაღალდეზე გადავიტანე.

— როდის იყავით თქვენ უკანასკნელად ბათუმში? — მკითხა მან და თვალბში შემომხედა.

მე ასეთ კითხვას არ მოველოდი და დაეჟივრდი — ბათუმში უკანასკნელად ვიყავი 1952 წელს.

— სტყუით! — ხიქია მან და მაგიდაზე მარჯვენა ხელი წერეთულად დაატრევა. დაუბრუნე. ვერ მიხვდი მისი ალუბის მიხეზს. გაუფიქრე. ალბათ წელს



ნიკო ფიროსმანის ძეგლი

შემეშალა და შემცდი. ყველაფერი გამახსენდა — გამახსენდა, რომ 1952 წელს მე და მერაბ ბერძენიშვილი ლენინგრადიდან ჩავედით ჯერ სოხუმში, შემდეგ ბათუმში. იქ ჩვენ რამდენიმე დღე დავრჩით. ამიტომ უფრო დამაჯერებლად ვუთხარი:

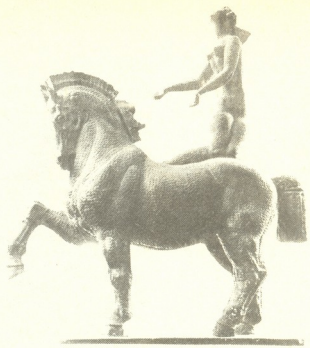
— ნამდვილად ასეა — ბათუმში უკანასკნელად გახლდით 1952 წელს.

— არა ხართ მართალი, სტყუით! — ხმაში სიმკაცრე შეეპარა და საქაღალდე ხელით ახლოს მიიწია. ავიღე მაგიდიდან ქაღალდის ფურცელი, იქვე ჭიჭიდან ამოვიღე წითელი ფანქარი (ჭიჭაში მრავლად ეწყო ფერადი ფანქრები) და დავწერე — „ბათუმში უკანასკნელად ვიყავი 1952 წელს, შემოდგომაზე, ხექტემბრის თვეში“. — ხელი მოვაწერე და ქაღალდი წინ დავუდე.

მან წაიკითხა ნაწერი, გახსნა საქაღალდე და შიგნით ჩაღო.

— ე. ი. თქვენ ბათუმში იყავით... აქ მან პაუზა გააკეთა და საქაღალდე გადაშალა: ამ დროს გამახსენდა ერთი ისტორია და უმაღ ყველაფერი ჩემთვის ნათელი გახდა.

- ა. ა. ა. ა. ყველაფერი გასაგებია!
- რა არის გასაგები?
- არის კიდევ ერთი ელგუჯა ამამუკელი, ისიც მოქანდაკეა (ოქრომჭკელ-



ილია

ლი) ბათუმელი. ამჟამად მოსკოვში ცხოვრობს.

— ვიცით! გიცნობთ თქვენც და იმასაც! — მითხრა მან შოულოდნელად რბილი ხმით და ხმის ინტონაციაში ვიგრძენი სიყალბე. მას კითხვა ბათუმთან დაკავშირებით აღარ გაუმეორებია, სამაგიეროდ, საუბარი სხვა თემაზე გადაიტანა. სხვა თემაზე — კიროვის ბაღზე.

— ხალამობით კიროვის ბაღში თქვენც დადიხართ?

— დაიხ!

— მეერ რატომ გგონიათ, რომ თქვენი კამათის და საუბრის თემა ჩვენთვის უცნობია?

— რას გულისხმობთ! ვსაუბრობთ სპორტზე, ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე.

— გაინტერესებთ რაზე საუბრობთ? შემომხედა მრავალმნიშვნელოვნად და საქაღალდე გადაშალა — ახლა მე თქვენ აღარ წაგიკითხავთ იმას, თუ რაზე საუბრობთ, სხვა დროს, როცა ერთად დაჯდებით საკამათოდ, გაითვალისწინეთ, თუ ხუთზე მეტნი იქნებით, თემა შეარჩიეთ უფრო ფრთხილად! და საქაღალდე ისევ დახურა.

— ე. ი. თქვენ გსურდათ იტალიაში გამგზავრება?

— დაიხ! დიდი სურვილი მქონდა, მაგრამ დღევანდელი საუბრის შემდეგ ვეჭვობ, რომ გამიჩნდება სადმე წასვლის ხალისი.

— რატომ! პროფკავშირებში ხომ არის საგზურები, აიღეთ და წაბრძანდით. შეძლეე მან საუბარი მხატვრობაზე გადაიტანა. დაინტერესდა აბსტრაქტული და იმპრესიონისტული მხატვრობით, ან მიმდინარეობათა თეორიულ-ფილოსოფიური საფუძვლებით. მკითხა, ვინ არის საქართველოში ცნობილი იმპრესიონისტი, ან აბსტრაქციონისტი. შევატყვევორივე ამ სიტყვას ფორმალიზმის ხინონიმად ხმარობდა. დაინტერესდა რა მიმართულებას ეკუთვნიან: ლადო გუდიაშვილი, დავით კაკაბაძე, სერგო ქობულაძე და მათთან ერთად დამისახელა ავთო ვარაზი და ჯიბსონ ხუნდაძე. მე აუხსენი, რომ ზემოთ დასახელებული მხატვრები საქართველოს ცნობილი მხატვრები არიან და მათი შემოქმედება შორსაა იმპრესიონიზმისა და „აბსტრაქციონისაგან“. ამ უკანასკნელ სიტყვის ასე წარმოხსენებდა — ე. ი. საქართველო.

ლოში არ არის „აბსტრაქტნი“ ხელოვნება? — მითხრა მან. — რა თქმა უნდა არა, თუ არ ჩავთვლით დავით კაკაბაძის პარიზის პერიოდს. მან საქაღალდე იქვე თაროზე შემოსდო და მითხრა:

— თქვენითვის აუცილებელია იტალიის ნახვა! უსათუოდ წადით — წამოდგა და მაგრძობინა, რომ ჩემი მასთან აუდიენცია დაითავრდა. მას შემდეგ ჩვენ ერთმანეთს აღარ შევხვედრივართ.

რაც შეეხება ჩემი ბათუმში მოგზაურობის ისტორიას, აი რატომ დაინტერესდა იგი ამით: იმ პერიოდში — ბათუმში გემზე დააკავეს რამდენიმე ახალგაზრდა, რომელთაც გადაწყვეტილი ჰქონდათ თურქეთში წასვლა. სასამართლოზე ერთ-ერთ მთვანს უთქვამს — ჩემი გადაწყვეტილების შესახებ იცოდა ჩემმა მეგობარმა, მოქანდაკე ელგუჯა ამაშუკელმაო. ბუნებრივია, სათანადო ორგანოებს ეს ჩვენება — „უყურადღებოდ“ არ დარჩებოდათ და არც დარჩენილათ, ამჯერადაც ასე აღმოჩნდი შეცდომით მათი „უყურადღებობის“ ქვეშ.

ამ სასამართლო პროცესის შესახებ მიაბმო ჩემმა მეგობარმა, ფილოსოფიის დოქტორმა ვენორი ქვაჩხიამ, რომელიც, როგორც მსახული, თურმე, ამ პროცესს ესწრებოდა. ვენორისთან დაკავშირებით მიინდა ერთხელ კიდევ გავიხსენო ჩემი და მისი კერპი ფეხბურთში მიხეილ მესხი. გავიხსენო ფეხბურთი — სპორტის ეს უღამაზესი სახეობა, რომელიც, ჩვენს ახალგაზრდობაში მრავალ მიწიერ სიმძიმეს გვიმსუბუქებდა და უსიამოვნო დღეებს გვაეიწყებდა.

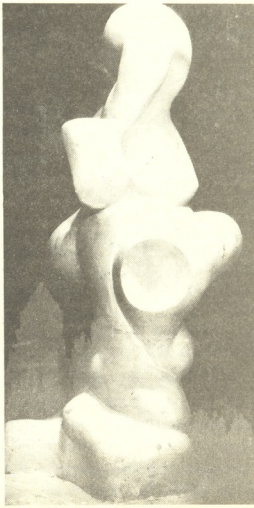
...
თუ კორიდა „ფიესტას ტრაგიკული თეატრია, აღსავე წარმტაცი განცდებით, ვნებებით და მკაცრი პათოსით“, ფეხბურთი ოპტიმისტური სპექტაკლია, ადამიანური მისწრაფებების, ტემპერამენტის, ემოციური აღტყინების, ძალისა და პლასტიკის გამომხატველი სპექტაკლი.

სტადიონი ზღვა ხალხში შეცურებული უზარმაზარი ხომალდია, რომელიც ვნებათა ლელვას აყოლილ „მგზავრებს“ სასიამოვნო თავდავიწყებისაკენ მიაქანებს. თუ კორიდა, სასიკვდილო დუელ-

ში გასული ინტუიციისა და გონების უთანასწორო დაპირისპირებაა, ფეხბურთი თანასწორუფლებიანობაზე აღმოცენებული შერკინებაა, რომელშიც მხოლოდ გონიერი არსება იმარჯვებს მეორე გონიერ არსებაზე. პირველში ბრძოლის ფინალი ყოველთვის ტრაგიკულია: ორიდან ერთი — ხარი ან ადამიანი უსათუოდ იღუპება. ამიტომ კორიდაზე მოსული მაყურებლის განცდის სიმძაფრეს არა მარტო ბრძოლის რომანტიკა, ვნებათა ლელვა და საინახაობის სადღესასწაულო ელფერი განაპირობებს, არამედ სიკვდილთან თამაშის ექსტაზიც!

ფეხბურთში ვლინდება ადამიანის პლასტიკური სიღამაზე, სწრაფი აზროვნების უნარი, ინტუიციის დამორჩილებული მოულოდნელი მოქმედების ლოგიკა. ბევრი თქმულა და დაწერილა ფეხბურთის ესთეტიკაზე, მის რომანტიკულ ნიშან-თვისებებზე, მაგიურ მიზიდულობაზე, უსასრულობამდე მისულ საამონაირფეროვნებაზე... დაბოლოს, სპორტის

დეკორატიული ქანდაკება





ამ ვაჟაკურ და უღამაზეს სახეობაზე ხშირად ისე მსჯელობენ, როგორც ერის გენეტიკური რაობის, შინაგანი პოტენციური ენერჯიის გამოშხატველ ფენომენზე. უბოთა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის დიდი რბევა, მოპურთალსა მოედანი მართლად ცემა, მარჯველ ქნევა... რუსთაველის ეს სიტყვები სულეირი და ფიზიკური ძლიერების, ერის შემოქმედებითი გენიის მთლიანობასა და განუყრელობაზეც მკვანისწებს!

მე არ განვეკუთვნები ისეთ „პატრიოტ“ ფეხბურთის მოყვარულთა რიცხვს, რომელთაც შედეგი უფრო აინტერესებთ, ვიდრე თამაშის ესთეტიკა, ვიდრე მისი წმინდა სანახაობითი მხარე, სპეციფიკა, ენა, ანუ ის, რითაც ფეხბურთი საყოველთაოდ არის პოპულარული და სხვა სპორტულ თამაშებზე აღმატებული.

ჩემთვის ფეხბურთი ხელოვნების იდეატური ფენომენია მე იგი ისევე დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებას მანიჭებს (ლამარაკია დიდ ფეხბურთზე), როგორც გარე პოეზია, მუსიკა, თეატრი, კინო, მხატვრობა, ცეკვა... ფეხბურთი ადამიანის უღამაზესი თვისებების - ვაჟაკობის, შეუპოვრობის, პლასტიკური ხილამაზის, სწრაფი აზროვნებისა და მოქმედების, ხასიათის სიმტკიცის, შემოქმედებითი ფანტაზიის გამოშხატველი თამაშია. ამიტომაც ჰგავს კარგი ფეხბურთელი კარგ მხახიობს, ხელოვანს, რომელსაც ძალუმს თავისი „ნიჭის აფეთქებით“ ასიათახტორიანი წყალწყვის ზომადლი ადამიანთა ეპოციების უზარმაზარ ტალღებზე შეაყენოს და თავდავიწყების ზღვაში „ჩაძიროს“.

ქართული ფეხბურთი ყოველთვის გამოირჩეოდა არტისტული თვითმოყოფადობით, საღამაზით, პლასტიკით. ყველ ფეხბურთელი, კისი სახელითაც დღეს საქართველო ამყობს, ამ თვისებებს ფლობდა. გავიხსენოთ: ბორის პაიჭაძე, მიხეილ მესხი, გაიოზ ჯეჯელავა, სლავა მეტრეველი, აკთანდილ დოდოპერიძე, შოთა იამანიძე, დავით ვიფიანი, აკთანდილ ჭკუახელი, მანუჩარ მჩაიძე და სხვები.

მართალია, ქართული ფეხბურთის სტიქია ყოველთვის შეტევა იყო, მაგრამ

შეტევის ეფექტს ფორეარდებზე არჩევნალებად უკანა ხაზის გრანდებზეც განსაზღვრობდნენ - 6. ძიკაშვა, მ. ხურცილავა, გ. ნოხელი, ა. ნიკაძე, რ. ძიძუაშვილი, ვ. შარანია, ს. კორტიკაძე... ყველას ვერ დავასახელებთ (დღევანდელი „დინამოს“ შემადგენლობაშიც არიან მაღალი კლასის ფეხბურთელები).

მართალია, ფეხბურთი კოლექტიური თამაშია, მაგრამ პირიდად მე ქართული ფეხბურთი ვარსკვლავების გარეშე ვერ წარმომიდგენია ვარსკვლავი-ტალანტი მოულოდნელი ნათებაა მოედანზე მის შეუძლია უმოკლესი გზა უჩვენის გუნდს გამარჯვებისაკენ და მოწინააღმდეგის ყველა ტაქტიკური თუ სტრატეგიული ნაწიფიქრი სულად აქციოს, რამდენი მაგალითი შეგვიძლია გავიხსენოთ პაიჭაძის, მესხის, ბობროვის, ხტრელციკის და მათ მსგავს ფეხბურთელთა „აფეთქებისა“! რა უჯდებოდა ეს აფეთქებები მოწინააღმდეგეს, ყველამ კარგად უწყის.

დიდია მწვრთნელის როლი, დამსახურება, საფეხბურთო ანსამბლისა და სათამაშო ტაქტიკის შექმნაში. მაგრამ ვერც ერთი რეჟისორი ვერ შექმნის მაღალნიჭიერ სპექტაკლს, ისევე, როგორც დირიჟორი - სიმფონიურ ორკესტრს, მაღალპროფესიული და ნიჭიერი მხახიობებისა და მუსიკოსების გარეშე ამიტომ დიდია მწვრთნელის როლი, როგორც რეჟისორისა საფეხბურთო სპექტაკლის შექმნაში, ტალანტთა შერჩევაში და რილების ხსოვად განაწილებაში.

თბილისის „დინამოს“ არასოდეს ძვლებია და დღესაც არ აკლია ნიჭიერი ფეხბურთელები. ჰგავდა მაღალნიჭიერ ტეატლური, გამოცდილი მწვრთნელი, რომლის სახელსაც უკავშირდება თბილისის „დინამოს“ ყველაზე შთამბეჭდავი გამარჯვებები: საბჭოთა კავშირის თახის მოპოვება, ქვეყნის ჩემპიონობა, ევროპის ქვეყნების თახის...

ტალანტის თვისებაა - ის ვერ ეგუება თამაშის ორდინალურ სტილს, სტერეოტიპულ საფეხბურთო ენას, ის თავის ფეხბურთის თამაშობს, მოწინააღმდეგისთვის, და, შესაძლებელია, თავისი გუნდის მოთამაშეებისათვისაც მოულოდნელ ფეხბურთის გუნდის, მწვრთნელის და მა-

ყურებლის მხარდაჭერა სწორედ ამ მოვლადნელობას და ამ არაორდინარულობას სჭირდება. ფეხბურთის ტალანტები თამაშობენ და მას საფეხბურთო ესთეტიკა ანიჭებს იმ მიმზიდველობას, რისთვისაც უყვართ მილიონებს მწვანე მინდორზე გამოხული ახალგაზრდობის სპორტულ-ემოციური ალტყინება. ფეხბურთი ზეიძია!!!

1970 წელს ქალაქ სოფიაში ჩატარდა საერთაშორისო კონკურსი ბულგარეთის სახელმწიფოს დამარსებლის ხანასპარუხის ძეგლის პროექტზე. ამ საინტერესო შემოქმედებით პაექრობაში მსოფლიოს მარვალი ქვეყნის 120 მოქანდაკე მონაწილეობდა. საბჭოთა კავშირიდან შერჩევის შემდეგ სოფიაში გაიგზავნა ჩემი ქანდაკება (არქიტექტორი ვახტანგ დავითია).

საერთაშორისო ფიურში, რომლის შემადგენლობაში შედიოდნენ მსოფლიოს გამოჩენილი მოქანდაკეები — უნგრელები — იენე კერენი, აგამენონ მაკრისი, იუგოსლაველი — ავგუსტინჩიჩი, პოლონელი — ზემლა და სხვები. პირველი პრემია არავისათვის არ მიუნიჭებიათ. ჩვენი ნამუშევარი მოხვდა საუკეთესოთა შორის და იგი ბულგარეთის კულტურის კომიტეტმა შეიძინა ხან-ასპარუხის მუზეუმისათვის. გადამიხადეს 5000 ლევი (ლევი მაშინ კურსით საბჭოთა 80 კაპიკს უდრიდა). ეს საქმით სოლიდური თანხა გახლდათ. მე მომეცა, მუღლესთან ერთად, „ოქროს ქეიშებზე“ ვარნაში დასვენების საშუალება. თუ რას ნიშნავდა მაშინ ეს თანხა საბჭოთა ტურისტისათვის, ვისაც საზღვარგარეთ იმ დროს უმოგზაურია, ძნელი წარმოსადგენი არ არის.

ორმოციან წლებში, ახალგაზრდობა დასრულებას დღეს. თუ სხვა ხასიათის ლხინს დამის თორმეტი საათიდან იწყებდა. როგორც წესი, გათენება აუცილებელი იყო. ამას თავისი მიზეზი ჰქონდა — თორმეტ საათამდე კინოთეატრები მაყურებლებით იყო გადაჭვდილი, ხოლო რუსთაველის პროსპექტზე „ნემსი არ ჩაჯარდებოდა“. ვინც საღამოს „ლაღიმის წყლების“ წინ ერთხელ მაინც არ ჩაივლიდა, არ შეხვდებოდა თბილისის საზო-

გადობას — მეგობრებს, ამხანაგებს, ნაცნობებს, ან არ შევიდოდა კინოში. თეატრში, არ მოუსმენდა გასტროლებზე ჩამოსულ თუ საყვარელ ქართველ მომღერლებს — ეს ნიშნავდა, რომ ან უსიამოვნება შეემთხვა ან ქალაქში არ იყო. ყოველი უცხოელი თუ საბჭოთა გასტროლიორის: პიანისტის, მომღერლის თუ დირიჟორის ჩამოსვლა ხომ ნამდვილ დღესასწაულს წარმოადგენდა. საკონცერტო საღამოებზე, განსაკუთრებით ცნობილი მომღერლის მონაწილეობით, ყოველთვის ანშლავი იყო და ბილეთების შოვნა ისევე ჭირდა, როგორც ნავთის ან შაქრის. მაგალითად, ივანე კოზლოვსკის გასტროლების დროს, მახსოვს, ბილეთებზე რიგი თეატრის საღაროსთან რუსთაველის პროსპექტზე გადიოდა. მას „ტრავიატაში“ უნდა ემღერა ბათუ კრავეიშვილთან ერთად. ბათუ მაშინ იმდენად პოპულარული მომღერალი გახლდათ, რომ მისი მონაწილეობით ყველა სპექტაკლი ოპერის თეატრში გადაჭვდილი იყო მაყურებლებით. მე და ჩემმა მეგობრებმა — არქიტექტორებმა — ვახტანგ აბრამიშვილმა და თორნიკე ჩხეიძემ გადავწყვიტეთ ბილეთების აღება. დავდექით რიგში, მაგრამ მალე გადავიფიქრეთ. იყო უსიამოვნო წვიმიანი დღე და ბილეთების შექმნისათვის ფულის, დროის და მოთმინების გარდა ქოლგაც იყო საჭირო. ამიტომ გადავწყვიტეთ ბილეთების დახატვა. ბილეთები იმავე ქალაქში იბეჭდებოდა, რაზედაც აფიშები. თორნიკემ ერთ-ერთ აფიშას გვერდი ჩამოახია და სასწრაფოდ წავედით მასთან სახლში — გრიბოედოვის ქუჩაზე. საღამოს ჩვენ სამივენი, მესამე იარუსის ქანდარაზე ვიდექით და ვუსმენდით ვერდის ამ პოპულარულ ოპერას. მკითხველი, იმედია, გაგვიგებს, რომ ეს იყო ახალგაზრდული ცდუნება, ის ასაკობრივი პერიოდი, როცა ემოცია, გრძნობა ხშირად ამარცხებს გონებას. ასეთ დროს არ არის გამორიცხული ახალგაზრდამ გადადგას სანანებელი ნაბიჯი. საბედნიეროდ, ცდუნების ასაკი უხიფათოდ გავიარე, თუ არ ჩავთვლით ზოგადი ხასიათის ისეთ ადამიანურ შეცდომებს, რომლებიც განაცარავინ არ არის დაზღვეული.

„უცხვი ფერწერა“ პალატი კომისტარში

ჯიბსონ ხუნდაძის მხატვრობის კომათიკისა და სტილისტიკის
წოდებითი საკითხი

დავით ანდრიაძე

„მე რომ შეცადე რეალობიდან გასვლა, ფერით
დავიწყებდი რაიმე მუსიკის მსგავსის შექმნას“.
ვან-გოგის წერილებიდან
„აბსტრაქტული ფერწერა — ყველაზე რთულია
ხელოვნებათა შორის, იგი მოითხოვს ბატვის
კარგ კოდნას, კომპოზიციისა და ფერის გამძა-
ფრებულ კონტრასტს და ამასთან, ყველაზე მთა-
ვარს — პოეტად ყოფნას“.

ვასილი კანდინსკი

1936 წელს ჩიკაგოში ფერწერა ლე-
ქეს სურათების გამოფენა გამართულა.
თავად მხატვარი იგონებს, რომ სხვა ნა-
მუშევართა შორის, გამოუფენია მექა-
ნიკური ტილო „დისკობი“. გამოფენა-
ზე მისულან ზანგები. შეჩერებულან
ამ სურათის წინ, დიდხანს უთვალერე-
ბიათ, შემდეგ კი უთქვამთ: „ეს დიდებუ-
ლი რამაა. იგი შთაგვაგონებს ახალი
მუსიკის, ახალი ჯაზის შექმნას. სურათი
წამსვე აღძრავს ცეკვის სურვილს“. და
ერთ-ერთი მათგანი იქვე აცეკვებულა.
აკვირდებოდა რა სურათს, „უსმენდა“
რა მას, თავბრუდამხვევი იმპროვიზაცი-
ებით მოუჭადოებია ირგვლივ მყოფნი.

ვერ დავიჩემებ, თითქოს ჯიბსონ ხუ-
ნდაძის სურათებიც მიინცდამაინც
ცეკვის გუნებაზე აყენებდეს მაყურე-
ბელს. ერთი კი ცხადია: მისი ფერწერუ-
ლი კომპოზიციები მუსიკალური პოლი-

ფონიის პრინციპზეა აგებული. ფერი-
თი სპექტრი. ამ შემთხვევაში. სანოტო
ნიშნების მსგავსად. მხატვრის ემოციუ-
რი თვითგამოხატვის პირობითი სისტე-
მაა. რომელიც, ნებისთ თუ უნებლიეთ,
ამ ორი არავერბალური ხელოვნების
სინთეზისაკენ უბიძგებს ხელოვნის და
გვევლინება. როგორც მისი ბუნებრივი
ტალანტის გამვლავნება, ყოველი ახალი
ნამუშევრის თხზვისას რომ დასტურდე-
ბა.

ხუნდაძის სურათებს ვერ აღწერ. ვერ
მოყვები. კიდევ ერთ ბანალურ აზრს მო-
გახსენებთ: ისინი უნდა იგრძნო, ემოცი-
ურად უნდა მიიღო. ელვარე ფერწე-
რულ ნაკადთა ქარშონია. მათი დინამიუ-
რი მიმოქცევები უცნაური ძალით იპყ-
რობს ფერწერის ჩამდვილ „დეკუსტა-
ტორს“.

წელას ვთქვი: ჯიბსონ ხუნდაძის სუ-
რათებს ვერ მოყვები-მეთქი. ახლა კი და-

ვახუსტებ, რომ ვერ მოგვეყები იმის გამო, რომ ეს სურათები არაფრის შესახებ არ „გვიამბობენ“. ამ გავებით, პანს გეორგ ვადამერის გამოთქმას, უფრო ზუსტად მის კონცეფციას თუ დავესესხებით, ესაა „უტყვი ფერწერა“.¹ მაგრამ ეს მოჩვენებითი სიმბოლოა. თანამედროვე ფერწერა მართლაც არაფერს გვაუწყებს სიუჟეტურად, არაფერზე არ გველაპარაკება. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ მას არაფერი აქვს სათქმელი. საუბარია იმის შესახებ, რომ იგი პირდაპირ არაფერს გვეუბნება. მასსადამე ქარაგმებით მტყუყველებს, სიმბოლური ნიშნებით გვაუწყებს ესთეტიკურ ინფორმაციას. ქარაგმის არსი კი მხოლოდ განდობილთათვის არის გახსნილი.

ეს შეცვალა კლასიკურ ეპოქათა ფერწერის „ოქროპირობა“ თანამედროვე ფერწერის „მკვერმეტყველმა ღუმელმა“. ისიც ნიშანდობლივია, რომ ამ მოვლენის მაცნედ გვევლინება არა რომელიმე ცალკეული მხატვრის შემოქმედება, ან თუნდაც რომელიმე მხატვრული ეპოქა, სტილი თუ მიმართულება, არამედ ენარი, უფრო ზუსტად ორი ენარი: ნატურმოტი და პეიზაჟი.

ელემენტარული ჭეშმარიტებაა, რომ ენა აზროვნებაზე დამოკიდებული, უახლესი ფერწერის ენის რეფორმა, ფერწერის დამუხრებას რომ ვუწოდებთ, გამოწვეულია არა უბრალოდ თბრობით-სიუჟეტურ საწყისზე უარისთქმით, არამედ ახალი მსოფლმხედველობრივი სიტუაციით.

მიინკ რომელ მსოფლმხედველობრივ სიტუაციაზეა ლაპარაკი? განა უახლეს მხატვრობაში მუდამ უარყოფდნენ თბრობას, სიუჟეტს, ამბავს?

დავიწყოთ იმით, რომ XIX საუკუნის მიწურულიდან სახვით ხელოვნებაში სამყაროს, როგორც მსოფლიო სივრცის იდეამ უკან პლანზე გადაინაცვლა და „ადგილის“ ცნებით დაკონკრეტდა, განიცადა ლოკალიზაცია, შემთხვევით არ წერდა ოსვალდ შვენგლერი:

„რემბრანტის ლანდშაფტები განფენილია სადღაც მსოფლიო სივრცეში, მანეს ლანდშაფტები კი — რკინიგზის სადგურის ახლოს“. იმპრესიონისტების სივრცე მას ესახებოდა: არა სულიერ, არამედ ინტელექტუალურ ფაქტად, ძველი სკოლის რემბრანტისეულ ყაიისფერსა და ახალი სკოლის plain air-ს შორის ბრძოლაში კი კულტურისა და ცივილიზაციის დაპირისპირებას ხედავდა. შესაბამისად, „ადამიანისა და სამყაროს“ წილობის კლასიკური ფორმულა „ინდივიდისა და საზოგადოების“ დევიზმა შეცვალა. მთელი ეს პროცესი კლასიციზმში მზადდება, რომანტიზმში ვითარდება, რეალიზმში მწიფდება, იმპრესიონიზმსა და პოსტიმპრესიონიზმში კი აპოგეას აღწევს. ასე იწყება ხელოვნების ისტორიაში ახალი ერა—ერა ხილული სამყაროს ინტელექტუალური (სეზანი) ანდა ინტუიტიური (ვან-გოგი) ინტერპრეტაციისა. მოგვიანებით ამგვარი პოზიციის განმასახიერებლად მოგვევლინებინა პიკასო და კლეე. მაგრამ არის მეორე ფრთაც უახლესი ფერწერისა, რომელსაც განასახიერებენ აბსტრაქციონისტები, ერთის მხრივ კანდინსკი („ცხელი აბსტრაქცია“), ხოლო მეორე მხრივ — მონდრიანი და მალევიჩი („ცივი აბსტრაქცია“). სამივე მათგანის ტრანსცენდენტური მსოფლმხედვა პრინციპულად ეწინააღმდეგება პიკასოს „მიწიერ“ ვენებებს და შედარებით უფრო ესმიანება კლეეს წარმოდგენებს მეტაფიზიკური სავნის შესახებ. აქედან გამომდინარე, თვით უახლეს მხატვრობაში, აშკარად იკვეთება ორი მძლავრი ტენდენცია, ერთის მხრივ, „მეტყველი ფერწერისა“, მეორეს მხრივ კი, „უტყვი ფერწერისა“. პირველ მათგანს განასახიერებს პიკასო,² მეორე მათგანი კი ვლინდება ჯერ კანდინსკისა და სუბრემატისტთა, 1950-იანი წლებიდან კი — ამერიკული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმისა და მისი ევროპული ნაირსახეობის — „ტაშიზმის“ ანუ „ლირიკული



აბსტრაქციის" წარმომადგენელთა მხატვრულ მეთოდში.

ჯიბსონ ხუნდაძემ „უტყვი“. ათემატური, მუსიკური ფერწერის გზა აირჩია, მაგრამ, იმავდროულად ოსტატურად აითვისა რა კლასიკური, „მეტყველი“ ფერწერის ფორმალური ენა. იგი „უტყვი ფერწერის“ ესთეტიკური იდეების სამსახურში ჩააყენა. ასე, თანდათან ჯიბსონ ხუნდაძის ფერწერული ხედეა მდიდრდება ხმოვანი ეკვივალენტებით, მის ნამუშევრებში ფერი ქდერასა და რიტმულ კომბირებას იწყებს, ფერწერული ენა ვიზუალური კი მუსიკალური პოლიფონიის პრინციპზე გადაეწყობა. ნიშანდობლივია, რომ ამგვარი პოეტიკას მხატვარს კარნახობენ სწორედ იმპრესიონისტები. აბსტრაქციონისტებთან იგი მოგვიანებით მიდის, საგულისხმოა, რომ კანდინსკისათვის, რომლის მხატვრობაშიც მთელი სისავსით გამჟღავნდა ფერწერულ-პოლიფონიური ესთეტიკა, კლოდ მონეს „თივის ზვინი“ იყო ერთ-ერთი იმპულსი აბსტრაქტული ფერწერის გზაზე, მან რომ გააჟფა XX საუკუნის მხატვრობაში. იგი აღფრთოვანებული ყოფილა ამ სურათში ფერთა ვირტუოზული თამაშით, თავისუფლებით, კონტურების არამდგრადობითა და მუსიკალურობით. მხატვრის მეუღლე ნინა კანდინსკია იგონებს მის სიტყვებს: „მე ვკითხვ ჩემს თავს: — ისეთი მხატვარი, როგორიც მონეა, რატომ არ უნდა ხატავდეს ისევე თავისუფლად, სავნისაგან დამოუკიდებლად, როგორც უომპოზიტორები, სანატო ნიშნების მეშვეობით რომ თხზავენ სიმფონიებსა და კვარტეტებს?“ ამ სიტყვებით უკვე გაკვალულია მუსიკაზე აპელირებით „უსაგნო“ ფერწერისაკენ მიმავალი პირველი ბილიკი.

ჯიბსონ ხუნდაძემ, ამ გაგებით კანდინსკის კვალს მიჰყვება. იგი ფერწერაში შეუზღუდავი ემოციურობისაკენ მიისწრაფვის. თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ მას არ ძალუძს ამ ემოციების მართვა, მათი დამუხრუჭება, შეჩერება, მათგან გაუცხოება. ასეა თუ ისე, ჩვენი მხატვარი ცდილობს დაამკვიდროს ფე-

რი, როგორც ემოციური სიგნალის შექმნას ფერით-ემოციურ სიგნალთა თავისებური სისტემა.

ხუნდაძის გზა უახლესი, „არაპარგრამული“ ფერწერის ენის დაუფლები-საკენ არ ყოფილა იოლი და სწორხაზოვანი. მან თანდათან მოიძია საკუთარ სულიერ სამყაროში ის ინდივიდუალური რესურსები, რომლის მეშვეობითაც იგი შექმნიდა საკუთარ მხატვრულ სამყაროს და ჩვენ. — მისი ხელოვნების დამფასებლებსაც და შემფასებლებსაც დაავაჭარებდა ამ სამყაროს ესთეტიკური ღირებულებასა და მხატვრულ სრულფასოვნებაში. იგი თანდათან მივიდა იმ, ერთი შეხედვით, მარტივ ჰეშმარიტებამდე (ყველა ჰეშმარიტება მარტივია!), რომ შეიძლება სრულიად გამართულად, მშვენიერი აქცენტითაც ილაპარაკო „უცხო“ ენაზე; მაგრამ სათქმელი? სათქმელი არ იქნება შენი. ანუ შენი არ იქნება სამყარო, რომელიც თუნდაც ვირტუოზული ტექნიკით მოგაქვს ჩვენამდე. სწორედ ესაა დეკლამაციური დეკლამაციის შინაგანად შობილი სიტყვა არ ახლავს. იგი გაზეპირებული ტექსტია, რომელიც როგორც ოსტატობითაც არ უნდა წაიკითხო. შენს საკუთრებად ვერ ჩაითვლება.

ჯიბსონ ხუნდაძემ თავისი გზა მხატვრობაში „დეკლამაციით“ დაიწყო. სრულიად ახალგაზრდა. შეიძლება ითქვას, ყმაწვილი კაცი. თავდავიწყებით „კითხულობს“ ველასკესა თუ იმპრესიონისტებს; დეგას, რენუარს, პისაროს... მაგრამ როგორ კითხულობს! 17-18 წლის ჰაბუტი უკვე ფლობს ფერწერის ისეთ საიდუმლოებებს, ჰარმაგ ოსტატსაც რომ შეშურდება. ამიტომაც უყვარდა იგი გამორჩეულად ისეთ მავსტროს, როგორიც ალექსანდრე ბაჰეუჟე-მელიქოვი იყო.

ვინც ერთხელ მაინც ყოფილა ჯიბსონ ხუნდაძის ბინა-სახელოსნოში, უთუოდ მიაქცევდა ყურადღებას ოქროსფერ ჩარჩოებში ჩასმულ კამერულ ოპუსებს, რომელთაც ერთგვარი სამუზეუმო ელფერი დაჰკრავთ და ეტყობათ, რომ ავტორისათვის განსაკუთრე-

ბით ძვირფას საგნებს წარმოადგენენ. ეს სწორედ ის სურათებია, რომელთა შესახებაც ზემოთ მოვახსენებდით: „ბალერინები“, „ფორტეპიანოსთან“, „თბილისის ქუჩების“ სერია, ასევე რამდენიმე ტილო, ველასკესის მედიანების პარკის პეიზაჟურ მოტივთა პარაფრაზების რომ წარმოადგენენ... ერთი შეხედვით, ფერწერაში გაუწყაფავი თვალისათვის, თითქოსდა ძნელია მონახოს კავშირი ერთი მხრივ, ევროპული ფერწერის დიდოსტატთა რემინისცენციებითა თუ ალუზიებით გაჯერებულ ამ დაზღურ ოპუსებსა და მეორე მხრივ, აბსტრაქციონიზმამდე განზოგადებულ, ეპიურ-მონუმენტური სუნთქვით ამეტყველებულ მეტაფიზიკურ ლანდშაფტებსა და კოსმოგონიური უსაზღვროებით აღბეჭდილ სივრცულ კომპოზიციებს შორის, მაგრამ, ფერწერის „ენის“ მკოდნე მყაყრებლისათვის, მხატვრობის სპეციფიკურ საიდუმლოებებს ზიარებული ესთეტიკური სუბიექტისათვის აშკარაა ფერწერული ინსტრუმენტების ის საზიარო პრინციპები, რაც ჯიბსონ ხუნდაძის შემოქმედებითი ცხოვრების ამ ორ ეტაპზე შექმნილ ნაშეუერებს აერთიანებს. ესაა, წერის არტისტული მანერა, მდიდარი ფერწერული ნიუანსები, ცოცხალი ფაქტურა, ფერის შინაგანი პულსაკა. უნატიფესი ტონალური გრადაციებით ნაქსოვი კოლორიტი.

ჯიბსონ ხუნდაძის ადრეული ოპუსების ფერწერულ პარტიტურაში იგრძნობა დასავლეთ-ევროპული, ასინთეტიკური დაზღური ფერწერის გამოცდილების ბრწყინვალე ათვისება, ზიარება ევროპულ კოლორისტულ ტრადიციებთან, იმ ტრადიციებთან, ვენეციელებიდან რომ მოდის და სეზანის, ფერწერის ენის ამ დიდი სისტემატიკოსის, ხელოვნებით რომ გამოხატავს რეგოლუტურ რეფორმას, რის შემდეგაც იწყება სრულიად ახალი ერა ევროპულ ფერწერაში — ერა, ახალი ფერწერული ენისა, შემდგომში კუბიზმის, ფოვიზმის, აბსტრაქციონიზმის „ენებად“ რომ დაწვევდა.

ორმოციანი წლების მიწურულს ჯი-

ბსონ ხუნდაძის იმპრესიონისტული ფერწერული ენის წიაღში შეუქმნევლად ამოიზრდება ექსპრესიული მეტყველება მხატვარს თავის სურათებში თანდათან შემოაქვს მცხუნვარე ფერადონება და კონტრასტული ფერწერის საწყისები, რაშიც განსაზღვრული როლი ითამაშა ვან-გოგის მხატვრობასთან ზიარებაში. ამიერიდან ჯიბსონ ხუნდაძის თვითგამოხატვის ორგანოდ გვევლინება არა მხოლოდ თვალი, არამედ გაცილებით მგრძნობიარე რამ — გული ანუ ემოციურობა, რისი მაცნეცაა მისი „სოფლის პეიზაჟი“ (1947). მაგრამ იგი ჯერჯერობით მაინც არ ჩქარობს იმპრესიონიზმთან და პოსტიმპრესიონიზმთან კავშირის გაწყვეტას, რისი გამოხატულებაცაა 1956 წელს შესრულებული ორი მშვენიერი ნატურმორტი: „ბროწეულეებიან ნატურმორტი“ და „მონაიკებიანი ნატურმორტი“. აქ იგი პუნტილიზმის ენით მეტყველებს და ცდილობს საგნები დეკორატიულ აქცენტადაც მოიაზროს და არც გრძნობად-მატერიალური ნიშნები დაუკარგოს მათ.

1950-იანი წლების დასასრული და 60-იანი წლების დასაწყისი ჯიბსონ ხუნდაძის მხატვრობაში თვისობრივად ახალი სახვითი-სააზროვნო პრობლემატიკის დამკვიდრების ხანაა. იგი ემთხვევა ქართული ფერწერის სამოციანი წლების რეფორმის, რომელიც, ცხადია, გაცილებით ადრე დაიწყო, უფრო ზუსტად შემზადდა. ჯიბსონ ხუნდაძე კი ჩვენი მხატვრობის „სამოციანელთა“ ის წარმომადგენელია, ვისმა შემოქმედებამაც ბევრწილად განსაზღვრა და გაამართლა მომავალში ამ ტერმინის არსი და მნიშვნელობა.

ასეა თუ ისე, ორმოცდაათიანი წლების მიწურულიდან მხატვარი საბოლოოდ ამბობს უარს პარაფრაზზე, როგორც ერთგვარ მხატვრულ პრინციპზე. იგი აღარ მიმართავს წარსულ ეპოქათა ფერწერის დიდოსტატთა შემოქმედებასთან პირდაპირ, შეუნიღბავ „დილოგს“ და თანდათან გვევლინება როგორც საკუთარი ფერწერული „მონოლოგების“ ოსტატი. იგი ტიციანისა თუ ველასკეს-



ის, დეგას თუ მონტიჩელის, რენუარისა თუ პისაროს ნაწარმოებთა „დეკლამაციას“, თუმცა, ვიმეორებ, ელვარე „თეატრალიზმით“ აღბეჭდილ ფერწერულ დეკლამაციას კი აღარ მიმართავს, არამედ თავად „წერს“ დამოუკიდებელ „ფერწერულ პოეზიას“, დიახ, ჯიბსონ ხუნდაძის ფერწერა — ესაა პოეზიითა და მუსიკით, ანდა უფრო ზუსტი იქნებოდა, თუ ვიტყვოდი — პოეზიისა და მუსიკის სულით—მელოსით გამსჭვალული სამყარო. ეს უკანასკნელი მისრვე ცნობიერების უღრმეს შრეებშია განფენილი და გვევლინება იმ კოსმიური მუსიკის გამოხატულებად, რომელიც შეიძლება განისაზღვროს როგორც მუსიკა თვალისათვის.

მაგრამ, მანამდე, კიდევ დიდი გზა გასავლელი, და ამ გზაზე ერთ-ერთი ნიშანსვეტია „დილა მთაში“ (1958). აღრეული იმპრესიონისტული ობუხების მცირე წყვეტილი მონასმებით დაწერილ ფორმებს აქ ენაცვლება ხაზგასმულად იმპროვიზაციული, ლალი, სპონტანური, თუმცა შეფარული ექსპრესიულობით აღბეჭდილი ფერწერული მეტყველება. თანდათან სულ უფრო საცნაურდება ხუნდაძის ფერწერული პოეტიკის ევოლუცია, მისი კოლორისტული პრინციპების ჩამოყალიბების პროცესი, რომელიც აშკარა ვახდება, თუ გავიხსენებთ, როგორ იცვლება მისი პალიტრა ოქროსფერით გაჯერებული ყავისფრებიდან („ბალერინები“) ვერცხლისფერების უმდიდრეს ნიუანსებამდე („ფორტეპიანოსთან“, „ქუჩები“) და შემდგომ, ამ ვერცხლისფრებიდან მომწვანო-მონაცრისფრო-მოცისფრო გამამდე („ქუჩა“), „დილა მთაში“-ს იისფერ-ლავარდისფერიდან „წითელი მთების“ (1968) მეწამულ (უკანა პლანზე კი ოქროსფერებით გაჯერებულ მოწითალო) ფერწერულ მუსიკამდე.

და მაინც, ჯიბსონ ხუნდაძის ფერწერული ბუნების პათოსი სრული სახით გამჟღავნდა „წითელ მთაში“ (1970). ეს სურათი მის მხატვრობაში ის „უღელტეხილია“, საიდანაც საბოლოოდ გადადის და მკვიდრდება ახალ, პირობით-ასოცი-

აციურ სამყაროში. მაგრამ, სწამს, „უღელტეხილამდე“ მივიდოდეს. მხატვარმა უნდა გადალახოს ქართლისა (1958) და რაჭის (1962) პეიზაჟების სივრცე, უნდა გადალახოს ზემოთ ხსენებული „წითელი მთები“, რათა ავიდეს „წითელ მთაზე“, საგულისხმოა, რომ დავით კაკაბაძის პეიზაჟური პოეტიკის ერთგვარი კვინტესენციაც 1945 წელს დაწერილი „წითელი მთა“ა, ამ მხრივ, ჯიბსონ ხუნდაძე გვევლინება, როგორც შემკვიდრე ქართული ფერწერის ამ დიდი რეფორმატორისა, რომლის იმერეთის პეიზაჟებთან, ხუნდაძის მთიანი ლანდშაფტების ნათესაობა, გვევლინება არა კონკრეტულ სტილისტურ თუ ტექნოლოგიურ კონცეფციათა თანაზიარობის, არამედ ზოგადონტოლოგიურ და მსოფლმხედველობით ასპექტში. ესაა ამ ორი ქართველი ხელოვანის საერთო ხედვა — საქართველოს მთების ფიზიკური მასების მიღმა მეტაფიზიკური სივრცეების ხედვა.

ჯიბსონ ხუნდაძის მთიანი ლანდშაფტები არ ჩაითვლება პეიზაჟებად, ამ ცნების ვიწრო ქართული გაგებით. იგი პეიზაჟის მეშვეობით ადამიანურ პრობლემებს სვამს. აღრეც მითქვამს და ახლა გავიმეორებ, რომ ქართველ სამოციანელთა ფერწერული პეიზაჟი, კერძოდ, ქართული პეიზაჟი ვახდა მხატვართა სულიერი ძალების საგამოცდო პოლიგონი. ჯიბსონ ხუნდაძის მიერ 60-იან წლებში შესრულებული სურათები მართლ ფერწერის ენის, მისი გრამატიკის რეფორმის მათემატიკური არ ყოფილა. მასში უფრო ფარული სააზროვნო შინაარსიც იყო ჩაქსოვილი. კერძოდ, პეიზაჟი იყო ბუნებისა და ადამიანის, ბუნებისა და „ლირიკული გმირის“, ე. ი. ავტორის დიალოგის ფორმა. ამ გაგებით, ჯიბსონ ხუნდაძე ქართულ ფერწერაში არა მხოლოდ იმპრესიონისტული, არამედ რომანტიკული, უფრო ზუსტად ნეორომანტიკული კონცეფციის ერთ-ერთი დამამკვიდრებელიცაა. ამ კონცეფციის თანახმად კი ბუნებაა — მხატვრის, როგორც ადამიანის პიროვნების — მესაიდუმლო, ბუნებასთან იდუმალი ძალით შეკავ-

შირებული ცდილობს იგი საკუთარი სულიერი და ფსიქიკური ცხოვრების გაშიფვრას. ასე რომ „თბილისის ქუჩების“ ურბანისტული გარემოდან მხატვარი ქართული სოფლის პატრიარქალურ“ გარემოში გადაინაცვლებს („სოფელი ჩხიკვათ“), მაგრამ არც აქ ჩერდება დიდხანს, გული, რომ იტყვიან, მთებისაკენ მიუწევს. მთებიდან უფრო ფართოდ და ვრცლად ჰვრეტს სამყაროს. დიახ, ხუნდაძის მხატვრობაში იმპრესიონისტული ხედვა თანდათან იცვლება მეტაფიზიკური ჰვრეტიტ, ფერწერული მედიტაციითა და, ასე ვთქვათ, თვალის რეფლექსიით, ხოლო სისტემა „ბუნება“ იცვლება სისტემა „სამყაროთი“. ამდენად, მხატვარი თავის ნებელობას, სულიერ და ინტელექტუალურ გამოცდილებასთან დაწყვილებულ პროფესიულ ოსტატობას მიმართავს აბსტრაქტიზებული მხატვრული რეალობის შესაქმნელად. იგი ამ მხრივაც დავით კაპაძის მემკვიდრეა, რადგანაც მისი აბსტრაქციები თითოდაც გამოწოვილი, ეპიგონიური სუროგატი და ევროპულ-ამერიკული მოდერნიზმისა და ავანგარდის დამატება კი არაა, დამოუკიდებელი ღრებულების მხატვრულ-ესთეტიკური ფენომენია.

ჯიბსონ ხუნდაძის სივრცული კომპოზიციები კიდევ ერთხელ ადასტურებენ იმ აზრს, რომ აბსტრაქცია, როგორც ასეთი, ნატურის ტრანსპოზიციისა და ფიგურატიულობის, უფრო ზუსტად ტრანსფიგურატიულობის კონტექსტში ავლენს თავის ჰუმანიტარულ ბუნებას, ჩვენი ავტორის აბსტრაქტული მეთოდი ამ შემთხვევაში, არ გულისხმობს ნატურის სრულ ტრანსპოზიციას, მაშასადამე იგი საბოლოოდ არ ქრის ბუნებრივ სამყაროსთან, საგნობრივ სამყაროსთან ასოციაციის ძაფს. სანიმუშოდ შეიძლება მოვიხმოთ 1980-იანი წლების ბოლოს, სფეროიდულ გრაფიკზე შესრულებული აბსტრაქტიზებული კომპოზიციები, რომლებშიც მხატვარი მიმართავს სეზანის „მობანავე ქალების“ სქემას და მათ ელ გრეკოს ექსტაზურ მდგომარეობაში მყოფი პერსონაჟების რკალური პოზებით აძლიერებს. ამ შემთხვევაში ხუნდაძისათვის არსებითია არა იმდენად პერსონაჟის პლასტიკური ქცევის რკალისებურობა, არამედ რკალისებურობა თავად ფერწერული ძერწვისა. საერთოდ, სფეროიდული კომპოზიციის ხუნდაძის მხატვრობის სივრცული — დროის პოეტიკის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია. მხატვარი შეგნებულად მიმართავს კომპოზიციის ამგვარ ტიპს და, აქედან გამომდინარე, ცენტრიდანულ და ცენტრისკენულ სქემებს. ამ სქემებზე კი აგებს გურული კრიმანჭულივით ჩახვეულ პოლიფონიურ ფერწერულ მელიოდიებსა და ფერწერულ ანსამბლებს. მისი აბსტრაქციული კომპოზიციები მუდამ გულისხმობს ტრანსფიგურირებულ საგნებს, ციურ სხეულებს რომ მოგვაგონებენ და კომეტებივით „დაქპრიან“ სურათის პირობითი ცენტრის ირგვლივ. ესაა ერთგვარი „ფერწერული ქორეოგრაფია“, რომლის ორი ძირითადი პერსონაჟი, ანუ ფერწერის ორი სუბსტანციური კომპონენტი — ფერი და სინათლე ციბრუტივით „როკავენ“ დინამიურ სივრცეში და გვევლინებიან არა ფანტასმაგორიულ ამაღლებად, არამედ ფერწერის იმ არამიმეტურ ნიშნებად, რომელნიც ბუნებრივი, ორგანული საგნების თვისებებს არიან ნაზიარევი.

მხატვარი დაჟინებით ეძებს ფორმას, ოღონდ არა როგორც დასრულებულ, „მკვდარ“ მატერიას, არამედ როგორც მუდმივ ქმნადობასა და მოძრაობაში მყოფ ცოცხალ ფორმას. ამ მხრივ, ხუნდაძის მხატვრობა სიცოცხლის შემოქმედებითი პროცესის გამოვლინებას წარმოადგენს, თუმცა ამავე დროს, იგი ცდილობს თავის მხატვრულ ინტუიციას ცნებითი საფუძველიც მოუძებნოს და შექმნას მხატვრული ნაწარმოები, როგორც „ცოცხალი ცნება“ (ა. ბერგსონი).

ჯიბსონ ხუნდაძე აბსტრაქტული ფორმათქმნადობის ნაცადი ოსტატია. მის ნამუშევრებში ერთი ფორმა თითქოს შინაგანად ძაბავს მეორეს, მათი რიტმულ კავშირები კი ქმნიან დინამიკურ სივრცეს, მოძრავ სფეროიდულ ველს. სივ-



რცე ილუზორულად ბრუნავს, რის შთაბეჭდილებასაც აძლიერებს სურათის პირობითი ცენტრალური დერძის ირგვლივ დახვეული რიტმული ფიგურაციები.

თავის სივრცულ კომპოზიციებში მხატვარი უარს ამბობს როგორც ხაზობრივ, ისე შუქჭაეროვან პერსპექტივაზე შორეული „საგნები“ მოჩვენებითად გვიახლოვდებიან, ახლო მყოფნი კი უსხლტებიან ჩვეს თვალთმხერას. ისინი ერთ წერტილში კი არ იყრიან თავს, წაღმარეულმა მიემართებიან. მათი ფერადოვნება კი არა და არ ცხრება. სივრცულ ეფექტს აძლიერებს ამ სურათების ფაქტურა. მონასმთა სისქის თანახმად იცვლება ფერი. პირობითად იაზრებს მხატვარი სივრცული პლანირების პრინციპსაც. თითოეული „პლანი“ გამოქვდავებულია, როგორც პლასტიკურ მასათა ერთობლიობა, ანუ როგორც ერთიანი პლასტიკური მასა. ამ შემთხვევაში, პლანების ურთიერთქმედება — ესაა, უპირველეს ყოვლისა, სივრცეში არსებული მიწისა და ცის დიდი მასების მიმართება. რაც მთავარია, ვიბსონ ზუნდაძის აბსტრაქტიზმულ კომპოზიციებში პლანები ფერწერულადაა ნიშანდებული. მაგალითად, 1978 წელს შესრულებული „სივრცობრივ პეიზაჟში“ წინა პლანზე გამოდიან ძოწისა და სინგურისფერი წითლები, მოოქროსფრო მწვანეები, ქარვისფერი ყავისფერები, რომლებიც სურათში წრიული რიტმის სახით მწყობრდებიან, ამ წრიული სტრუქტურის ცენტრსა და კიდევში კი ქლერს ლურჯი და იისფერი ტონები, მუქი მწვანეებით გაძლიერებული ცისფრები, ზეთისხილისფერებითა და ყავისფერებით ჩანაცვლებული შავები და ა. შ.

აი, როგორ მეტამორფოზას განიცადის მხატვრის სტილი იმპრესიონისტული ენის ჰარმონიულობიდან აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის კონტრასტულობამდე. შესაბამისად იცვლება მისი პალიტრაც — არაქრომატული ნაყრისფერ-ყავისფერიდან ქრომატულ ფერებამდე, ამიერიდან მას საგნის ფე-

რი კი აღარ აინტერესებს. არაქრომატული რცის ფერი. იცვლება მისი შემოქმედების ფსიქოლოგიური ტონუსიც. იგი უკიდურეს შინაგან მღელვარებასა და მშფოთვარებასაც კი იძენს. ამასთან, იმსკვალება იძვეარ ბასითა, ავზნებარებით, რომელსაც უტრიობებული ექსპრესია შეიძლება ეწოდოს. ცხადია, ექსპრესია თავისთავად გულისხმობს უტრიობას. მაგრამ ამ შემთხვევაში უტრიობებული ექსპრესია მაინც ის ნიუანსია, მხატვრის ემოციური თვითგამოხატვის მაქსიმალურ, და მე ვიტყვოდა, რისკან გაქანებას რომ წარმოაჩინოს. ამასთან, ზუნდაძის მხატვრობაში უტრიობებული ექსპრესია გვევლინება, როგორც ფერწერული ხატის მუხტი და თავის მხრივ, განსაზღვრავს ამ ხატის ემოციურ სიციცხლეს ანუ იმ ესთეტიკურ ენერჯიას, ცალკეულ ნამუშევრებში კოდირებული „გრძნობადი აზრის“ შექმნას რომ ხმარდება.

1970-იანი წლებიდან ზუნდაძე უარს ამბობს მიმეტური ხატებით აზროვნებაზე. მისი სურათებიდან თანდათან ქრება აღსანიშნი, კონკრეტული გამოსახულება. თუმცა, გარკვეულ ინტერმედებში მხატვარი ცდილობს მიუბრუნდეს დენოტატს. მაგალითად ნიუს-ფერწერის ამ მარადიულ ესთეტიკურ თემის (თუ იღვას), რომ კონსტრუქციულად მოაზრებული ხატი ქალის შიშველი სხეულისა, ჩართოს პოლიფონიური ფერწერული ორკესტრის საერთო ხმოვნებაში. ამგვარი სინთეზის ცდები უმეტესად ორგანულ მხატვრულ შენაღობს ვერ იძლევა: აბსტრაქტულად მოაზრებული ფერწერული სივრცე ვერ ჰგულობს თუნდაც კონსტრუქციულ თარგზე „გამოჭრილ“ დენოტატს. რომელიც კონკრეტული, გრძნობადი კონტექსტისაკენ „მიიწევს“ და ძნელად ჯდება საერთო სახვით-გამომსახველობით სისტემაში. თუმცა, არის ცალკეული გამონაკლისებიც. სამაგალითოდ შეიძლება მოვიხმოთ 1980 წელს დაწერილი „ნიუ“, რომლის უმდიდრესი ფერწერული ნიუანსებით ნაქსოვი სხეული შედარებით ბუნებრივად „გრძნობს

თავს“ იმ ფონზე, რომელზედაც იგი ხელოვნურად კი არაა „მიკერებული“, არამედ საერთო ფერით-ფაქტურული და კონსტრუქციული ლოგიკითაა შერწყმული. და მაინც, თუ კარგად დავაკვირდებით, ამ შემთხვევაშიც, ნიუს სხეულის მოტორული ფორმის სისუსტე კონტრასტულ მეტყველებას იძენს თვით მხატვრის მოტორულ განცდასთან შედარებით, წერის შეუზღუდავ არტიტიზმში რომ მკლავდებდა.

საერთოდ, 70-80-იან წლებში შესრულებულ „ნიუებში“ ანალოგიურ წინააღმდეგობასა თუ დისპარმონიას იწვევს ერთის მხრივ შიშველი სხეულის პოზათა ზანტი რიტმები, მეორე მხრივ კი, ფონის ფერწერული მოდელირების ტოკატურ-მოტორული ტემპი, რაც თავად ავტორისეულ განცდათა ტონუსიდან მომდინარეობს და თავისი არსითა და წარმომავლობით სხეულებრივი ფუნქციის მატარებელია. იქმნება ამგვარი სიტუაცია: სხეულებრივი ფუნქციით განსაზღვრული წერის ექსტი წინააღმდეგობაში მოდის სხეულებრივი ფორმის მატარებელ დენოტატთან. გარდა ამისა, აღნიშნულ დისპარმონიას კიდევ ერთი მიზეზი აქვს. კერძოდ: ნიუს გამოსახულება თავისი ჰორიზონტალური მდგომარეობით გამოხატავს მისი სხეულის მიმართებას სენსორულ სივრცესთან. რაც შეეხება იმ კონტექსტს, რომელშიც მხატვარი ამ სხეულს ათავსებს, წარმოადგენს აბსტრაქტულ, კონცეფტუალურ სივრცეს.

ჯიბსონ ხუნდაძის სურათები სტრუქტურის ინვარიანტულ ლოგიკას ემორჩილებიან და მიუხედავად ფერადოვან ლაქათა და კონფიგურაციათა თვალშეუდგამი „სრბოლისა“, ეფუძნებიან რაღაც უცვლელ, სტაციონარულ სტრუქტურას. შესაძლოა, ეს სტრუქტურა ისე მკაფიოდ და ხელშესახებდალ არ ჩანდეს, როგორც სეზანის ან დავით კაკაბაძის სურათების „პარტიტურებში“, მაგრამ იმეც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ხუნდაძე, გარკვეული გაგებით, შეუთავსებლის შეთავსებას ისახავს მიზნად და ცდილობს წერის ერთგვარ ფსიქოავ-

ტომატურ პროცესშივე დააფიქსიროს აბსტრაქციონული გამოსახულების რიტმულ-ინვარიანტული ბურჯები. ეს თვალნათლივ ჩანს „კონსტრუქციულ პეიზაჟში“ (1970). შავ ფონში ჩაწნული მოლურჯო-მოიისფრო ლაქობრივი კონფიგურაციების დინამიკურ რიტმში შესამჩნევად იკვეთება აბსტრაქტულ-კომპოზიციური სტრუქტურის ინვარიანტული წყობა, რომელიც ფიზიკურად უძრავ სურათს უწყვეტი ტემპორალური ნაკადით ასვებს. ამ შემთხვევაში კომპოზიციური სტრუქტურის მათგანაზღებელი კონფიგურაციები ერთი უნიტარული ფორმის სივრცეში გაფანტულ ინვარიანტებად იკითხებიან. ამგვარად, ფორმას, როგორც ასეთს, აღვიქვამთ და ვერც აღვიქვამთ, ანუ როგორც ჯეიმს გიბსონი იტყვის, „თუმც კი გვეჩვენება, რომ სურათი შედგება მხოლოდ ფორმის მრავალფეროვანი ლაქებისაგან, მასში შეიძლება აღმოვაჩინოთ ინვარიანტები, რომლებიც მოკლებულნი არიან რაიმე ფორმას“.3 ამდენად, ჩვენს წინაშეა არა, ასე ვთქვათ გაფორმებული ფორმა, არამედ ფორმირებადი ფორმა, არა ერთხელ და სამუდამოდ შექმნილი, დასრულებული ყოფიერების მქონე ქმნილება, არამედ მუდმივ ქმნადობაში მყოფი, ანდა, უფრო ზუსტი იქნებოდა თუ ვიტყვოდით, აღმქმელი სუბიექტის წარმოსახვაში მუდამ ხელახლა ქმნადი, ასე ვთქვათ, „წარმოებადი ნაწარმოები“.

როდესაც აბსტრაქტულ ფერწერას, კერძოდ ჯიბსონ ხუნდაძის ფერწერას მე ვუწოდებ „მუსიკა თვალისათვის“, უპირველეს ყოვლისა, იმას ვგულისხმობდი, რომ მას ახასიათებს არა უბრალოდ ხედვის, არამედ ყოფიერების ხმის „გაგების“ უნარი, ანუ უნარი ყოფიერების მიყურადებისა. მიყურადება კი, „ფენომენალურად კიდევ უფრო პირველადია, ვიდრე ის, რასაც ფსიქოლოგიაში „უპირველესად“ განსაზღვრავენ როგორც მოსმენას, ე. ი. ტონთა შეგრძნებას და მათ აღქმას... „უპირველესად“ ჩვენ არასოდეს არ ვისმენთ შრიალს და ხმათა კომპლექსებს,



არამედ მოკრიალე ურემს, მოტოციკლს, ჩვენ ვისმენთ რაზმეულის სვლას, ჩრდილოეთის ქარს, მოკაცუნე კოდალას, მოტაცუნე ცეცხლს“.⁴

აქედან გამომდინარე, ჩვენ ვუძებნით არა უბრალოდ ფერს—წითელს, ყვითელს, მწვანეს და სხვ. არამედ წითლად აბღღვრიალებულ მთებს. ამწვანებულ მდელოებს და ა. შ. ამიტომაც რომ, როდესაც ჩვენი მხატვარი ხატავს „წითელ მთებს“, ეს სავსებით „გასაგებია“ ფენომენოლოგიურ ასპექტში. წითელი მთები სწორედ „სიწითლეში“ და „მთობაში“ გამოხატავენ თავის ფენომენტურ არსს. ამ შემთხვევაში, მხატვარი, ჩვენი ინტერპრეტაციით, მიმართავს ერთგვარ ფენომენოლოგიურ „ეპოქეს“ რათა „სიწითლე“ დაიკვიროს მისი წმინდა სახით, და ამასთან, მის ყოფიერებით გარკვეულობაში, ამგვარ, ყოფიერებით გარკვეულობას კი სიწითლე, როგორც ასეთი მთების ონტურ ფორმაში, როგორც გეშტალტში პოულობს. ასე რომ, მხატვარი ფერწერულად აფიქსირებს არა პირდაპირი გაგებით წითელ მთებს (წითელი მთა ბუნებაში არ არსებობს) არამედ მთათა სიწითლეს. ოღონდ, თუ მაგალითად დავით კაკაბაძე თავის ანალოგიური სახელწოდების სურათში ცალკეული, იზოლირებული ფერებით ვიტრაჟივით ავსებს კონტურებს და ფორმასთან კავშირში ქმნის ერთგვარი ჩარჩოთი შემოსაზღვრული ლანდშაფტის ხატს, ხუნდაძე თვით ფერადი მატერიის წიაღში ნთქავს არა თუ კონტურებს, ნებისმიერ კონფიგურაციებსაც. ფერი მისთვის ის აბსოლუტური სუბსტანციაა, რომელიც შიგნიდან ანუ თავისივე თავის გამოხატველ-გამოფორმებელი ყოფიერებიდან მომდინარე ძალისხმევით მოქმედებს, ბობოქრობს, სტიქიურად მსკვალავს სურათის სივრცეს და მისგან „გადმოღვრას“ ლამობს.

ამგვარი ფერწერა, გარდა თავისი მუსიკალურ-კონტრაპუნქტული სტრუქტურისა, ენობრივი ფენომენისგანაცაა „დავალებული“. ფენომენოლოგიურად გაგებული ენა ხომ ქვეშარტების ერთგვარ „რეწვას“ გულისხმობს ყოფიერ-

თა გახმოვანებით. იგივე, სიტყვათა თელი“ ამ გაგებით გარკვეული ურთიერის გახმოვანებული ინვარიანტია. კანდინსკი წერდა, რომ სიტყვა წითელის წარმოთქმისას ამ წითელს ჩვენს წარმოდგენაში ზღვარი არ გააჩნია. მეორე მხრივ, მატერიალურად უხილავი, ოღონდ აზრობრივად აბსტრაქტული წითელი ბადებს წმინდა შინაგანი ფსიქიკური ხმის მქონე ზუსტ ან არა ზუსტ წარმოდგენას. თვით სიტყვიდან მკლერ წითელს არა აქვს თავისთავადი, სპეციალურად გამოხატული ტენდენცია სიბოხსა ან სიცივისადმი. აქედან გამომდინარე, სიტყვა წითელის შინაგანი ხმა მსგავსია საყვირის ან იმ ინსტრუმენტის ხმისა, სიტყვა საყვირის წარმოთქმისას რომ მოიაზრება.⁵

ასე რომ, ჩვენი მხატვრის მაღალ რეგისტრში მკლერი „უტყვი სურათები“ როგორც ფერწერულ-ენობრივი ფენომენი შეიძლება ინტერპრეტირებული იქნეს, როგორც ყოფიერების გახმოვანება. და არა მხოლოდ იმ გაგებით, რომ იგი აკუსტიკურად მკლერ ფერადოვნებაზეა ორიენტირებული. უპირველესად და არსებითად იმის გამო, რომ ამ ტიპის ფერწერა გამოხატავს თვით ამა თუ იმ ფერთი სუბსტანციის საფუძველმდებარე ენობრივი ნიშნის დამოკიდებულებას ყოფიერთა ყოფიერებისადმი, რაც, საბოლოო გაშში, ყოფიერის დავარულობის განათების მიზანს ემსახურება. ამ უკანასკნელს კი ადამიანის ფენომენტთან მივყავართ.

ის გარემოება, რომ ჯიბსონ ხუნდაძის ფერწერული კომპოზიციები „რადიკის“, ონტურად არსებულის მთების, ხნულების, ანდა პაერის, ცეცხლის, წყლისა თუ მიწის სტიქიათა აბსტრაქტირებაა, იმას ადასტურებს, რომ მხატვარი კი მიისწრაფვის წმინდა ფერწერისაკენ. მაგრამ ეს წმინდა ფერადოვნება მას მუდამ მუნყოფიერებაში ახუ სამყარო-ში ეგულუბა. აბსტრაქტული ფერწერის ეს ოსტატი ყოველთვის რეალობიდან ამოდის. გარდასახავს რა ონტურად მოცემულ სამყაროს, იგი ხელახლა ქმნის მის ონტოლოგიურ ხატს.

ამ გაგებით მისი მხატვრული მეთოდი ინტოლოგიურ რეალიზმადაც შეიძლება იქნეს მიჩნეული. და ეს არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს აბსტრაქტული ხელოვნების ესთეტიკას. გავიხსენოთ კანდინსკის 10-იანი წლების ნამუშევრები: ერთის მხრივ „კომპოზიცია VII“ და მეორეს მხრივ „მოსკოვი. წითელი მოედანი“. შემთხვევითი არაა, რომ ამ პერიოდის მის მრავალ ნამუშევარს კონკრეტული აზრობრივი სარჩულიც აქვს და შესაბამისად — სიუჟეტური სათაურიც ახლავს. ეს კომპოზიციები წარმოადგენენ ბუნებრივი, კონკრეტულ-მიწიერი პირველსახის აბსტრაქტიზების ესთეტიკურ ცდას ანუ ახალ მხატვრულ რეალობას. ადამიანები, ფიგურები, მატარებლები, ქუჩაბანდები, მდინარეები თუ ზღვები მხატვრისათვის ის ობიექტებია, რომლებიც ექსპრესიული მგზნებარებით გამოხატავენ კოსმოსში ანდა, ასე ვთქვათ, დედამიწის ახლო სივრცეში მიმდინარე კოლიზიებს. ადამიანური ყოფიერების ფარულ დინებებს, მათს კონტაქტებსა თუ კონფლიქტებს, როგორც ფორმათა შეუღლებისა და გათიშვის, მათი „სიყვარულისა“ და „სიძულვილის“ ფერწერულ-პლასტიკურ მეტაფორებს.

ჯიბსონ ხუნდაძისათვის ფერწერული ტილო ქრომატული სტრუქტურაა, საკუთარ თავს რომ გამოხატავს. ეს კი შეიძლება ინტერპრეტირებული იქნეს ფენომენოლოგიურ რაკურსში. პიადეგერის ფუნდამენტურ ინტოლოგიაში ხომ ფენომენი გაგებულია. როგორც თავისი - თავის თავისშივე ჩვენება ანუ ყოფიერების მიერ საკუთარი თავის რეპრეზენტაცია. ჩვენი მხატვარი თავის რამდენიმე კოლეგასთან ერთად ქართული ფერწერის სინამდვილეში პრაქტიკულად სვამს ფერით სუბსტანციასთან მიმართებით „წმინდა ფერწერის“ პრობლემას. ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ ამგვარი პოზიცია არ მოასწავებს „უშინაარსო ფერწერის“ დამკვიდრებას. პირიქით, მხატვარი მთელი არსებით ეძებს ფერწერის კუთხით შინაარსს, ეძებს ფერადოვანი მატერიის კონსტრ-

უირების ფარგლებში; ამასთან ცდილობს, გაეთეს თქმისა არ იყოს, შექმნას ფერწერის საკუთარი კონტრაპუნქტი. ამგვარი ფერწერული მეთოდი კი, რომელიც ცხადია, ჯიბსონ ხუნდაძის აღმოჩენა არ გახლავთ, იმას გულისხმობს, რომ მხატვრობა თავის სპეციფიკურ ფორმებში თავისუფალი უნდა იყოს გარე, არაფერწერული შინაარსისაგან. რა თქმა უნდა, გულუბრყვილობა ანდა უმცერება იქნება ამ მეთოდის აბსოლუტიზაცია. თუმცა ისიც უდაო უნდა იყოს, რომ ესაა გზა, თუმცა არა — ერთადერთი, რომელსაც ფერწერული „სმენით“ დაჯილდოებული მხატვარი მიჰყავს ფერებშია და ფორმებით ესთეტიკური თამაშის პრინციპზე დაფუძნებული თავისუფალი ხელოვნებისაკენ. ამგვარი ფერწერა სწორედ მუსიკასთან ჰპოვებს კავშირს, მუსიკასთან, რომელიც ხელოვნების დარგთაგან ყველაზე „თავისუფალია“ გარეესთეტიკური მიზნებისაგან. ამასთან, ისიც აშკარაა, რომ ამგვარი მხატვრობა აღარ ტოვებს ადგილს ისეთი ესთეტიკური კატეგორიებისთვის, როგორიცაა გროტესკი, პაროდია, ირონია, იუმორი. არც ადამიანური მუნყოფიერების ინტიმურ-ლირიკულ საწყისებს აძლევს გასაქანს. თუმცა, პიკასოს თანახმად, აბსტრაქტულ ფერწერას არც კუთხით დრამატული შინაარსის გამოხატვა ძალუძს. მაგრამ ეს ცალკე მსჯელობის თემაა.

ჯიბსონ ხუნდაძის ნამუშევრებში საგრძნობია სწრაფვა ფერწერული ხატის გრძნობადი და იდეალური ასპექტების თანაფარდობისაკენ. ამ მხრივ, მისი სურათების ესთეტიკურ სტრუქტურაში უნდა გამოვყოთ ოპტიკური და სმენადი ელემენტები. ამ უკანასკნელში კი უნდა ვიგულისხმოთ ქრომატული რიგის, როგორც „მკლერი მატერიის“ კომპოზიციური სტრუქტურირება. ეს ფერწერული კონცეფცია კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ფერწერული ტილოს კვრეტისას რეკომენტი იმაზე გაცილებით მეტს უნდა ხედავდეს, რასაც ოპტიკური მასალა იძლევა. ეს „მეტეტი“ კი ის ფერწერული ხატებია, რომ-



ლებიც მზამზარეული სახით კი არ არსებობს სურათში, არამედ პოტენციური სახითაა მოცემული სურათის „უქანა“, ფენომენოლოგიურ პლანში და მხოლოდ მაყურებლის აქტიური ესთეტიკური მიმართების შედეგად იძენს ფერწერული ხატის კონკრეტულ შინაარსს.

ამრიგად, ჩვენს წინაშეა ფერწერა, როგორც პიგმენტის საგნობრივი სტრუქტურა და, იმავდროულად, ფერწერის საშუალებით, ექსტატიურ განცდათა გამოხატვის აქტი, გადაძვლები ემოციურობით რომ მსჭვალავს პროფესიონალ აღმქმელს. ასე იხატება აღმქმელი სუბიექტის ესთეტიკური ცნობიერების წინაშე ფერწერის ის სიღრმისეული შრეები, რომელნიც საშუალებას გვაძლევენ შევერწყაით მხატვრის მიერ წარმოსახულ ფერწერულ სტიქიას და გადავლახოთ ზედაპირული ხედვის ობიექტები. მხოლოდ მხედველის პოზიციაში რომ გვაყენებენ და ამ პოზიციით გვზღუდავენ. და კიდევ: ხუნდაძის ტილოები იმის დადასტურებაცაა, რომ როდესაც ფერწერული სტრუქტურის საგნობრიობა, როგორც სურათის „წინა“ პლანი, გამოკვეთილია ნაწარმოებში, მისი „უქანა“ პლანიც იძენს საგნობრივ გარკვეულობას. საგნობრივი გარკვეულობის გარეშე კი, ფერწერა მჩატეა, უფემერულია, უღღერო. ცხადია, „საგნობრივი გარკვეულობა“ არ უნდა გავიგოთ პირდაპირ და უხეშად, თორემ ზეთის საღებავებით თხუპნია მავანი ხელოსნის ნაცოდვილარი შეიძლება ოდილონ რედონის წმინდა გამჭვირვალე, აუმღვრეველი პოეზიითა და მუსიკით აღსავსე ოპუსებზე მალაყ კი დავაყენოთ.

* * *

ჩვენ უკვე დავფიქსირეთ სივრცის ფერწერული დაუფლებისაკენ ამ მხატვრის სწრაფვის ფაქტი. მაგრამ როგორია ამ ფაქტის სააზროვნო კონტექსტი? დავიწყებ იმით, რომ ლამისაა კოსმიური სივრცეებისაკენ ხუნდაძის სწრაფვას, ჩემი აზრით განაპირობებს ერთი საეულისხმო ფაქტორი, სახელდობრ ადგილისადმი უნდობლობის კომპლექსი.

ამ გაგებით, ჯიბსონ ხუნდაძის სტრუქტურული ოპუსები გამომხატველია ლოდ. და არა უბრალოდ. ყბადაღებული „პეიზაჟური მოტივის განზოგადებისა“, არამედ იმ სიტუაციისა, როცა ადამიანური ცნობიერების სტრუქტურაში აღარ არსებობს ადგილის ცნება. ატროფირებულია ადგილის სული. ადგილის გენია — Genios Loci. როგორც კულტურის კატეგორია. ხოლო ადამიანი, ამ შემთხვევაში მხატვარი, რომელშიც აღარ მოქმედებს ადგილის სული, უფრო ზუსტად, როდესაც მხატვარს ყოფნა (ამ სიტყვის ფილოსოფიური გაგებით) უწევს იმგვარ სამყაროში, ანდა პირდაპირ ვთქვათ, იმგვარ ქვეყანაში, სადაც ყველას მაგიერ ფიქრობენ, აზროვნებენ, და ა. შ. იგი ერთგვარი პროტესტის ნიშნად ტოვებს ამ ცრუ, ყალბ გარემოს და ადგის ეძებს მთაში, შემდეგ კი, რაკი იქაც ვერ პოულობს მისი, როგორც ექსისტენც-სუბიექტის ნავთსაყუდარს, საერთოდ ტოვებს „ადამიანთა მიწას“ და სივრცეში ითქვამს სულს, მაგრამ მანამდე მხატვარი ადგის, როგორც ასეთს, ეძებს, ეძებს დაყინებით, ხან კაპუცინების ბულვარი „გადმოაქვს“ პარიზიდან თბილისში, რუსთაველის პროსპექტზე, ხან ველსკისეული მედიჩების პარკში წარმოსახავს თავის ადგილს... ჯიბსონ ხუნდაძე ხატავს რა „სოფელ ჩხოვეთას“, „ქართლის მთებს“, „გურიის მთებს“ თუ „რაქის მთებს“, ისევ და ისევ ეძებს ადგილს, ადგილის გენიას; და როცა ყოველი ცდა ამოწურულად დაესახება, თანდათან გაეყრება მიწას და ჯერ ხნულებად წარმოიდგენს ქვეყანას, შემდეგ კი, სამყაროს ოთხი, ემპედოკლესეული სუბსტანციის — ჰაერის, მიწის, წყლისა და ცეცხლის ურთიერთშექცევად სტიქიაში წარმოსახავს ყოფიერების ფერწერულ საზრისს, ასე იცვლება ჯიბსონ ხუნდაძის მხატვრულ-სააზროვნო მეთოდში ადგილი — სივრცით.

ცხადია, ყოველივე ზემოთქმული პერმენვეტიკული ინტერპრეტაცია იმ სააზროვნო სიტუაციისა, რომელიც არა-ცნობიერად მომწიფდა მხატვარში და

უკარნახა ის მხატვრულ-გამომსახველობითი პრინციპი, რომელიც თანდათან ჩამოყალიბდა ხუნდაძის შემოქმედებით მეთოდად. როგორც აღვნიშნე, ეს იყო არააქნობიერი პროტესტი იმ სიტუაციის მიმართ, როცა მთელი ქვეყანა ერთი საერთო ადგილია, ერთი საერთო „სახლია“, სადაც არ არსებობს გაგება „ჩემი“ ადგილისა. „ჩემი“ სახლისა. და აქედან გამომდინარე, „ჩემობისა“ ანუ ინდივიდობისა. ესაა ტრაგიკული განცდიმისა, რომ სამყაროში არ არსებობს ჩემი, როგორც დამოუკიდებელი გონითი არსების, დამოუკიდებელი სულიერი და ინტელექტუალური ღირებულების მატარებელი ინდივიდის ადგილი. ამგვარ სიტუაციაში ყველაფერი, რაც ადამიანს, ამ შემთხვევაში მხატვარს გარშემო აკრავს ანტიადგილებია, ანუ მისი ინდივიდობისადმი მტრულად განწყობილი ადგილებია. თუ ტავტოლოგიურ მსჯელობას მივმართავთ, ესაა ადგილები, სადაც ექსისტენციის ადგილი აღარ მოიძებნება.

* * *

ცალკე მსჯელობის საგანია ჯიბსონ ხუნდაძის „მონტაჟური“ პოეტიკა, რაც განსაკუთრებით იგრძნობა მის მიმეტურ პეიზაჟებში. ამ შემთხვევაში მხატვარი სუბიექტური ხედვისა და პიროვნული ტემპერამენტის შესაბამისად სურათის შინაგან დინამიკას აღწევს, ბუნებრივი ლანდშაფტის „მონტაჟური“ გადაადგილებით და ქმნის პეიზაჟის ფერწერულ ხატს, რომელიც შედგება რეალური პეიზაჟის ელემენტების ადგილმონაცვლეობისა. ამაში მუდამდებია მისი მხატვრული ტენდენციურობა (წმდრ. ელ. გრეკოს „ტოლედო ქუქა-ქუხილის დროს“ ან სეზანის „სენ-ვიკტუარის მთის“ ვარიაციები), „მონტაჟურია“ ხუნდაძის აბსტრაქციული ლანდშაფტები და კოსმოგონიური კომპოზიციებიც. აქ იგი თანდათან კრებს ფერწერულ-პლასტიკური ელემენტების „ბირთვს“. კიდევ მეტი, გვიჩვენებს კომპოზიციური სქემის აგების პრინციპს, ოსტატურად აღაგებს სიბრტყულ პლანებს, ფენა-ფენა

შლის სივრცეში, ფერწერული ლაქების კონფიგურაციით ქმნის მათ დინამიკურ ნახატს. მუქ ხავერდოვან ფონში ჩაძირულ ამ კონფიგურაციებს მყარად „ამაჯრებს“ ფონზე, რომელიც ჩვენს თვალწინ ცოცხლობდა ექსპრესიული მონასმები, როგორც ფერწერული აკორდები, ათვალსაზიროებს ხუნდაძის სურათებში დაფიქსირებულ „მოქმედების მომენტს“, რომელიც მისი აბსტრაქტული ფორმატქმნადობის მეთოდის „მოქმედების ფერწერის“ („ექვსი პეინტიგ“) ესთეტიკასთან აახლოებს.

მე უკვე რამდენიმეჯერ მივანიშნე ჯიბსონ ხუნდაძის მხატვრობის მუსიკალურ-კონტრაპუნქტული არქიტექტონიკის შესახებ. მის ნამუშევრებს მწყობრი ფერწერულ-ინტონაციური ლოკია გამოარჩევს, რიტმულად ორგანიზებულ ფერადოვან მასებსა თუ სიბრტყეებს „ტოკალური“ პულსაცია ახასიათებს ამასთან, ჯიბსონ ხუნდაძის მხატვრობა ნათელყოფს იმ აზრს, რომ მხატვრული ფორმა, როგორი აბსტრაქტულიც არ უნდა იყოს, იგი, გამოსახულების გარეშე არ არსებობს. ამ მხრივ, ჩვენი ავტორი, თავის განზოგადებულ სივრცულ კომპოზიციებში სწორედ აბსტრაქტულ გამოსახულებებს წარმოგვიდგენს. ხუნდაძის მხატვრობა — ესაა ესთეტიკურ თამაშთან (ამ შემთხვევაში, ფერებითა და ფორმებით თამაშთან) გაშუალებული ფორმა ესთეტიკური რეპრეზენტაციისა, რომელიც ეფუძნება მხატვრის ზუსტ ხედვას, სწორ ფერწერულ განსჯას და გამართულ სახვით მეტყველებას. ყოველივე ამას მხოლოდ შიშველი პროფესიონალიზმით ვერ მიიღწევ, ვერც მხოლოდ ანალიტიკური ოპერაციებით გახვალ ფონს. ხუნდაძე ინტუიციითა და ანტიკომპიკით გრძნობს საითაც წარმართს წარმოსახვისა და ფანტაზიის სხივი.

და მაინც, ჯიბსონ ხუნდაძის მხატვრული სამყაროს ესთეტიკურ ღირებულებას ფერი ქმნის, ფერი და ამ ფერით გამოძერწილი ფორმა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ხუნდაძის ნამუშევრებში (ისევე როგორც მაგ. პ. სეზანთან) ფერი



პასიურად კი არ „დეც“ ფორმაზე, თავადვე ქმნის აქტიურად ამ ფორმას. ამიტომაცაა იგი მაკონსტრუირებელი ფერი. მაგრამ, იმავდროულად ხუნდაძის ბოლოდროინდელი ფერწერა — ფერის საკუთრივ ღირებულებათა სტრუქტურირების საშუალებაცაა, რომელიც მის ნამუშევრებში მატერიალურია, მკვრივი, ხელშესახები. ოღონდ, არა მხოლოდ აშკარად დადებული საღებავის კორპუსული მასებისა თუ პასტოზური მონასმების, არამედ მისი პალიტრის სემანტიკური რიგის მეოხებითაც, და როგორც დ. კაკაბაძე იტყოდა, ფერწერული „ზედაპირის გაბრწყინვალებითაც“. ეს უკანასკნელი, ფერის ინტენსიურობით განპირობებულ სინათლეს გულისხმობს და ვიტრაჟივით ანათებს. (სხვათა შორის ხუნდაძის ფერწერული პოეტიკის ეს თვისება აირეკლა ა. გრიბოედოვის სახ. თეატრის ფასადისათვის შექმნილ ვიტრაჟში).

ხუნდაძისეული კოლორიზმი ფერადოვანი „ხმოვნებისა“ და „თანხმოვნების“ პოლიფონიურ თანწყობაზეა დაფუძნებული. ფერი მის ნამუშევრებში არ არის უბრალოდ ტექნოლოგიური ფენომენი, მით უფრო თხრობითი, აღწერითი ხასიათის ფენომენი. იგი დამოუკიდებელი ობიექტია, თავადაა საგანი. კონკრეტული ფერების აქუსტიკა და მათი „ორკესტრული მიმართებები“ ქმნიან ხუნდაძის ფერწერას, როგორც ერთგვარ აუდიო-ვიზუალურ კონტაქტს. ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში მხატვარმა თავისი პალიტრა საგრძნობლად განტვირთა ზედმეტი ტონალური შრეებისაგან და შეეცადა შეექმნა საკუთრივ რამდენიმე ძირითადი ფერის დინამიკურ თანაფარდობებზე აგებული ხატები. მან საბოლოოდ გაიწაფა ხელი, თვალი და, რაც მთავარია, ფერწერული სმენა ფერადოვანი „სოლოების“ ვირტუოზულ გამოყენებაში, რითაც თავისი ტილოების ფერადოვნებას გამოკვეთილი მუსიკურ-მელოსურის საწყისი შესძინა.

ჯიბსონ ხუნდაძის მხატვრობა თავი-

სებურ „ფერის მორალს“ ეფუძნება. სი კოლორიტი ძვირფასი ქვების თამაშს ემსგავსება, გამუდმებით მიისწრაფვის სიბნელიდან სინათლისაკენ. სიბნელეში „ფეთქდება“ და წარმოქმნის მეტაფიზიკურ სინათლეს. კოლორიტი მთლიანდება მათი ხმოვან-ხედვითი ექვივალენტებით, დამატებითი ფერების — „მიჯნურების“ მონტაჟური შეუღლება კიდევ უფრო აძლიერებს ამგვარი მუსიკალური ლოგიკის განცდას.

დღეს უკვე აშკარაა ჯიბსონ ხუნდაძის აბსტრაქციზმული პეიზაჟი, რომლის ფერწერული დრამატურგიაცა და რეჟისურაც უფრო ვრცელი თეორიული და კრიტიკული გააზრების საგანს წარმოადგენს. ამ მხატვრის ნამუშევრებს, რომელნიც, ცხადია, ვერ იქნებიან თანაბარი მხატვრული-ხარისხისა, აერთიანებს საერთო პათოსი, ვაჟკაცური რომანტიკით აღსავსე პათოსი, დამაქრთლებას მოკლებული შემოქმედებითი ვნება. იგი ქმნის ეროვნული თვალთახედვით აღბეჭდილ მხატვრულ რეალობას. ეს ეროვნული ხედვა კი უწინარესად იმაში ვლინდება, რომ ოსტატი ცდილობს მის მიერ წარმოსახული ფერწერული სანსამლეები დინამიკურად გააერთიანოს, ერთიან დეკორატიულ მთლიანობად აქციოს, ხალიჩისებურ სიბრტყეულობასაც აზიაროს და შიგადაშიგ გაუხსნას „გზა“ მის ცალკეულ ფერთ-ლაქობრივ კონფიგურაციებს, სამყარო წარმოიდგინოს, როგორც გაუთიშველი სტიქია, ერთ ფერწერულ შენაღობად აქციოს ცა და მიწა, ცეცხლი და ჰაერი, გამჭვირვალე ღრუბლები და მასიური კლდეები. ბოლოდროინდელ აბსტრაქტულ-სივრცულ პარტიტურებში მხატვარი ისეთი სიმალლიდან ჰერეტს სივრცეს, რომ მათ პეიზაჟებს ვეღარც კი უწოდებ. ამ შემთხვევაში მხატვრის სუბიექტი იდეალურ სივრცეში „იოთქვივება“, სურათი კი, რთულ, აბსტრაქტულ-ექსპრესიულ ნიშანთა სისტემად ყალიბდება.



ჯიბსონ ხუნდაძემ უკან მოიტოვა თავისი შემოკმედებითი „აქემ“-ს ხანა. თუმცა კვლავ დაძაბულად ცხოვრობს მის მიერვე შექმნილ მხატვრულ სამყაროში. იგი ქმნის არა ქაოტურ ფერწერულ სანახაობას, არამედ ახალ, ექსტრატიკურ წესრიგს ნაზიარევი სინამდვილეს, რომელსაც ერთი საოცარი თვისება აქვს: შეუძლია ობტიკურ ერთიანობას მოკლებული ფერებისა და ფორმების შეკავშირება, მათი სინთეზი. ასე იქმნება მისი ტილოების შინაგანი დრამატურგია, ასე იბადება მხატვრული აზროვნების ის პირობითი კომპლექსი, რომელიც გვიბიძგებს ჩავწვდეთ მის ფარულ ლოგიკას, წმინდა ფერწერული ხატების თხზვის იმ სპეციფიკურ საიდუმლოს, რომელსაც ესოდენ პრაფისული არტისტიზმით ფლობს ქართული კოლორისტიკის ეს თვალსაჩინო წარმომადგენელი.

ერატურაში, თოდონ ივლისხმება ჰუსერლის ფენომენოლოგია და არა ჰაიდეგერისა. იხ. Jararkiewicz W. Abstract art and philosophy. The british journal of Aesthetics. 1962. Jul, p. 232-233.

უთუღაც გასათვალისწინებელი იქნება, რომ ფენომენოლოგიური ინტერპრეტაცია არანაკლები (თუ მეტი არა) წარმატებით „მუშაობს“ მიმდინარე მხატვრობაში. მაგალითად, ჰაიდეგერის ონტოლოგიის ფუნდამენტური სტრუქტურა — სამყაროში ყოფნა ისეთ მხატვართან, როგორც მაგალითად ვერმერის იმის ერთგვარი დასტურია, რომ ადამიანი, როგორც სამყაროში ყოფნა სამყაროსშია არსებულია გარემოცვაში არანაკლები თვალნათლივობით შეღავანდება, ვიდრე ანტიმიმეზისურ-აბსტრაქტულ მხატვრობაში. „წმინდა ფერწერას“, როგორც აბსოლუტურ მუსიკის ნაირსახეობას რომ მივუღებ, იმავე ვერმერის „ქანრული სცენები“ იმის ფენომენური საბუთია, რომ მუწყოფიერება, როგორც სამყაროში ყოფნა, იმთავთვე სამყაროსშია ხელმყოფთან რჩება და არა შეგროვებებთან, რომლებიც ჭერ უნდა გაფორმდნენ, რათა ტრამპლინად გამოდგეს, რომლიდანაც სუბიექტი ახტება, რათა ბოლოსდაბოლოს „სამყაროს“ მიაღწიოს (მ. ჰაიდეგერი, ყოფიერება და დრო, გვ. 250).

7. ამგვარი „უმისამართობის“ პაროდიალ ელერს დღეს ერთ დროს პოპულარული სიმღერა. «Мой адрес не дом и не улица...»

შენიშვნები:

1. ვადაძერის კონცეფციისათვის ბიძგი მიუძღვის არნოლდ გელენს, რომელმაც პირველმად დააფიქსირა თანამედროვე ფერწერის „საიდუმლის“ მოვლენა. იხ.

Г. Г. Гадамер. актуальность прекрасного, М., 1991, с. 165—187.

2. „შე არასოდეს მაშინებდა სიუჟეტი“ — უთქვამს პიკასოს ელენ პარმენენისათვის, ხოლო კლოდ ლორენსთან უდიარებია: „არსებითად, ყველაზე უკეთესი — ლიტერატურულად შესრულებული სურათებია, ისინი, რომლებიც რაღაცის შესახებ მოგვითხრობენ“.

3. Дж. Гибсон, Экологический подход к зрительному восприятию. М., 1986. с. 380.

4. მ. ჰაიდეგერი, ყოფიერება და დრო. თბილისი, 1989, გვ. 250.

5. В. В. Кандинский. О духовном в искусстве (живопись). Творчество, 1988. № 9, с. 18.

6. ფენომენოლოგიისთან აბსტრაქციონიზმის მიმართება აღნიშნულია სპეციალურ ლიტ-

7. „ხელოვნება“ № 7-8. 1992

რომი შნაიდერი

თ ა ვ ი III

დიდი ლუკა

კობა წართეთლი

„...ჩემი ცხოვრება ძირფესვიანად შეცვალა სამმა ადამიანმა: ალენმა, ვისკონტამ და კოკო შანელმამ“ — თქვა ერა თხელ რომი შნაიდერმა.

კოკო შანელმა იგი პარიზელ ქალად აქცია. „ეს რა პატარა, სიმპათიური ფუნტუშაა!“ — წამოიძა მის დანახვაზე ცნობილმა მოდელიერმა. იმ დღიდან მოყოლებული რომი ენერგიულად შეუდგა თავისი გარეგნობის შეცვლას — უჭკაცრესი დიეტა, ვარჯიში, საუნა, აუზი... შანელმა დახვეწა და სრულყოფილებამდე მიიყვანა რომის თანდაყოლილი გემოვნება. გამოიხდა ხანი და მსახიობი მის მოდელად, სიამაყედ იქცა. მაგრამ კოკო შანელთან რომი ვისკონტამ მიიყვანა და თხოვა ცოტა წაემუშავა მის პროტექციასთან — ეზრუნა მის ვარცხნილობაზე, მანერებზე...

„დიდმა ლუკამ“ — ლუკინო ვისკონტამ რომი პირველად სტუდია „ჩანეჩიტაში“ ფილმის „როკო და მისი ძმების“ გადაღებაზე ნახა. ისინი ალენმა გააცნო ერთმანეთს. ვისკონტამ ყურადღებით აათვალი-ჩაათვალიერა ქალიშვილი.

ვისკონტი ალენს არა მარტო თავის მოწაფედ, თავის „აღმოჩენილად“ თვლიდა. მან დამწყებ მსახიობს მიანდო მთავარი როლი ფილმში, რომელიც მისი შემოქმედების მნიშვნელოვან ეტაპად იქცა. ვისკონტი ეჭვიანობდა მხიარულ, უზრუნველ, თავაშვებულ ახალგაზრდულ წრეზე, რომელსაც ალენი ეკუთვნოდა.

რომი მას არ ჰგავდა. წყნარად, მორჩილად იჯდა პავლიონის კუთხეში და დიდი მეესტროს ყველა სიტყვას იჭერდა. შემდეგ, შეცბუნებული, ბედნიერი იდგა მისი დიდებული ციხე-სიმაგრის დარბაზში და სიყვარულით თვალებში შესციკინებდა ლუკინოსა და ალენს. რომის მტკიცებით, გაცნობიდან 15 წლის შემდეგ მისი ფასი ამქვეყნად არავინ ჰყავდა.

და ლუკინოსაც, ცხადია, არ შეეძლო არ შეემჩნია იგი, რამდენიმე თვის შემდეგ ვისკონტამ უთხრა ალენს, რომ ის და რომი ბევრი რამით ჰგავდნენ ერთმანეთს (ეს კი დიდი კომპლიმენტი იყო!), მისი მტკიცებით, ორივეს წარბებშია ერთნაირი კუთხე V — ჰქონდათ და ამიტომ ერთგვარად გამოხატავდნენ შიშ.

გაგრძელება. იხ. № 3-4, № 5-6, 1992 წ.

სა და შრისხანებას. სწორედ ასეთ V ვხედავთ რუმბრანდტის ავტოპორტრეტებზეც... ვისკონტი მას იტალიურ ყაიდაზე მოფერებით რომინას ემახდა.

„როკოს“... დასრულების შემდეგ ვისკონტის ძალიან გაუპირდა ალენ დელონთან დაშორება, ალენ დელონთან, ვინც მისი გრძობებისა და იდეების გამოხატველად იქცა. სპეციალურად მისთვის დაიწყო პარიზის სცენაზე რეპეტიცია სპექტაკლისა „რა სამწუხაროა, რომ კახა ხარ!“ (ჯონ ფორდის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით). პიესა „ა ლა შექსპირის“ სტილით იყო დაწერილი. რომის იმდროინდელი ვარცხნილობა — შუაზე გაყოფილი და მუქფრად შეღებილი თმა სწორედ რომ შესატყვისებოდა პიესაში აღწერილ შუასაუკუნეების — ინგლისური ადრეული რენესანსის ეპოქას. და ერთხელაც ვისკონტიმ ეშმაკურად შეხედა რომის და უცებ შესთავაზა:

— რომინა, არ გინდა ალენის პარტნიორი გახდე? ეს როლი სწორედ რომ შეგეფერება!
რომი იფონებს:

„გამოცინა, რადგან ჩემს ცხოვრებაში ერთხელაც არ გამოვსულვარ სცენაზე, წარმოიდგინეთ გოგონა, რომელსაც იოტისოდენა თეატრალური გამოცდილება არ გააჩნია და ფრანგულ ენაზე, იტალიელი რეჟისორის მიერ ინგლისელი ავტორის პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლში თამაშობს! კრიტიკა ხომ გამანადგურებდა ასეთი თავხედობისათვის!

— მე ხომ ფრანგულად არ ვლაპარაკობ და ნაბიჯის გადადგმაც არ შემიძლია სცენაზე... ეს ხომ ნამდვილი თვითმკვლელობაა! — შევიცხადე მე.

— ვაუკაცობა არ გყოფნის, რომინა. — მითხრა მან. ამაზე უარესს რას მეტყვოდა! არასოდეს მშობარა არ გყოფილვარ სხვა თუ არა, სიმხდალედ დიდ ცოდვად მიმაჩნდა. ამიტომაც თუ მომხვდა გულზე მისი ნათქვამი:

— რა, შუაშია ვაუკაცობა? — აფხეთქდი მე, — უბრალოდ, ვიცო, რომ ამას ვერ შევძლებ.



რომი შნაიდერი ლუციო ვისკონტის ფილმში „ბოკაინო—70“ 1961 წ.

— როგორც კი ფრანგულს სათანადოდ დაეუფლები, მაშინვე შევეუდგებით მუშაობას, — კატეგორიულად განაცხადა ვისკონტიმ.

ფრანგულში დღედაღამე ვმეცადინებოდი, მაგრამ არავის სჯეროდა, რომ რამეს მივაღწევდი.

„მახსოვს პირველი რეპეტიცია პარიზის თეატრში (მას შემდეგ, რაც მოგარჩით პიესის ოთხკვირიან კითხვას მაგიდასთან).

მე და ალენი ერთმანეთისაგან მოშორებით დაგვეყავა. როცა ჩემი ჯერი დადგა, სიტყვაც ვერ დავძარი, ასეთი რამ არასოდეს მომსვლია. საშინლად შევცბუნდი, სხვებმა კი ისეთი სახე მიიღეს, თითქოს უჩვეულო არაფერი მომხდარა, რადგან ჩემგან მეტს არც მოელოდნენ — აკი მათრთხილებდნენ!..

არასოდეს დამაფიქვლებდა დღე, როდესაც თავი მსახიობად ვიგაძმენი...

პარიზის თეატრის პარტერში 1350



ადგილი თავისუფალია, დაკავებულია მხოლოდ ერთი — მეხუთე რიგი. იქ ზის ვისკონტი, მხოლოდ ახლა ის ჩემი მგობარი კი არ არის, არამედ ცივისსხლიანი, საქმიანი მეთვალყურე, ვისი დუმილიც შეიძლება სიბრაზეს, მრისხანებას, იმედგაცრუებას ნიშნავდეს. ხმას არ იღებს. მე კი ვერ ვბედავ ვკითხო — რაშივ გაიმომღღს?

ალენი ვერ მეხმარება. ისედაც, ახლა ვერაფერს მიშველის, ვისკონტის მეტი. ალენი კინომსახიობია. სურს სცენა და. იპყროს, მაგრამ თეატრი არ სჭირდება. მე კი ოჯახის ტრადიციები ტვირთად მაწევს და ბევრს მავალბებს... ვიხსენებ ბებიაჩემ როზა ალბახ რეტის, რომელიც 85 წლისაც კი ხიბლავდა მაყურებელს, ყოველთვის უნდოდა, თეატრის მსახიობი გამოესულიყავი, უწინ ვერ ვბედავდი, ახლა კი უნდა გამოვსულიყავი სცენაზე და უცხო ენაზე მეთამაშა! ვფიქრობ მამაზე, დედაზე და ვვარძობ, რომ მათ ვერ დავაღალატებ.

პირველ რეპეტიციაზე შარვლით მივედი. ვისკონტიმ მიიძულა კრინოლინის ქვედაკაბა ჩამეცვა, რაც მისი აზრით და მეხმარებოდა პიესის გმირად — ანაბელად მეგვარძნო თავი... ეს ჩემთვის პრობლემას არ წარმოადგენდა, რადგან აღრეულ, კოსტიუმირებულ ფილმებში ხშირად მიხდებოდა კრინოლინის ტარება. ყოველთვის იოლად გარდავისახებოდი ხოლმე იმ პერსონაჟად, ვის ტანსაცმელსაც ვიცავდი, მაგრამ ახლა არაფერი მშველოდა. სცენაზე ისე დავბორიალოზდი, თითქოს კილომეტრი მანძილი მქონდა გასავლელი. არ ვიცოდი ხელი სად წამეღო. ჩემ თავს ვეუბნებოდი: „საკმაოდ გამოცდილი ხარ, უნდა შეძლო ამის გაკეთება“. მაგრამ მაინც რაღაც მიშლიდა...

რეპეტიციაზე ვისკონტიმ მუხლი დაიწვეა და სიარულისას ტროსტს იწველიებდა. ახლა პარტერში იჯდა, ორივე ხელით ტროსტს დაყრდნობოდა და ყურადღებით მადევნებდა თვალს. თითქმის არ ლაპარაკობდა, მხოლოდ დროდადროდ იმეორებდა „შენი ხმა არ მესმის“. ეს თავისებური ტაქტიკა იყო,

სპეციალურად მაწვალებდა, რომ ელომდე გამომევიღინა ჩემი შესაძლებლობები.

როდესაც ერთი, განსაკუთრებით: კრძელი ფრაზა წარმოვთქვი იტალიურად, იგი სკამზე გადაწვა და გადაიხარხარა. ვისკონტიმ დამცინა. და მაშინ ვიფიქრე, რომ ყველაფერი დამთავრდა, მაგრამ ყველაზე საშიში თურქმე წინ მქონდა.

სპექტაკლში უნდა შემესრულებინა იტალიური სიმღერა, რომელიც თვითონ კომპოზიტორმა შემასწავლა. ვისკონტი რეპეტიციას ყოველთვის იქ წყვეტდა, სადაც უნდა მემღერა. მაგრამ მუშობის 62-ე დღეს მოულოდნელად თქვა: „განაგრძე!“

გატრუნული ისმენდა ჩემს კნავილს. და უცებ ვიგრძენი, რომ ჩემში რაღაც მოხდა. რე ღრმად ჩავისუნთქე, რომ ფილტვები დამებერა. სრულიად გარდავიქმენი როგორც შინაგანად, ისე გარეგნულად. ახლა უკვე რომი შინაიდერი კი არა, ანაბელი ვიყავი...

ხმაბალა წარმოვთქვამდი სიტყვებს, ვმღეროდი და დავდიოდი ისე, როგორც ანაბელი ივლიდა. არც არაფერი შემშობოდა, ისე ჩავათავე დიალოგი. ამქვეყნიად ჩემთვის მხოლოდ რეჟისორი, პარტიორი და თეატრი არსებობდა. სრულიად გავთავისუფლდი...

ბოლოს და ბოლოს ყველაფერი დამთავრდა... იატაკზე ვჯდები. ძალა აღარა მატკს. შესვფენება! — ჩამესმა ვისკონტის ხმა. სცენაზე ამოვიდა, დაიხარა, მხარზე ხელი დამაფლო და მითხრა:

— არა უშვავს, რომინა! — ეს უდიდესი კომპლიმენტია კაცისთვის, ვინც არასოდეს წარმოთქვამს საქებას სიტყვებს.

რეპეტიციის შემდეგ თეატრის გვერდით, ბისტროში შევედი და ალენის მოლოდინში (რომელიც ამ დროს თეატრალურ კოსტუმს ირგებდა) კარგად გამოვთვერი. რა ბედნიერი ვიყავი!

პარიზში მიღებულა, სპექტაკლი ჭერს სპეციალურად მოპატივებულ მაყურებლებს — მსახიობებსა და მწერლებს უნდა აჩვენონ. შემდეგ ეწყობა გენერა.

ლური რეპეტიციები, დაბოლოს — გა-
ლა წარმოდგენა.

გენერალური რეპეტიციის დღეს უსაშ-
ველოდ ცუდად ვგრძნობდი თავს. ფარ-
და დაეშვა თუ არა, საგრიმიოროში
შევევარდი და პარიკი მოვიხსენი. იმ
წუთს საშინელი ტკივილი ვიგრძენი მუ-
ცელში. შეტევა ისევ განმეორდა და დე-
დაჩემმა, რომელიც გენერალურ რეპე-
ტიციაზე დასასწრებად სპეციალურად
ჩამოვიდა პარიზში, მითხრა: „ღმერთმა
დაგვიფაროს, აბენდიციტი არ იყოს!“

შემდეგ ყველანი კლუბში წავედით.
ტკივილი ისევ განმიახლდა. ალენმა შინ
წამიყვანა. როდესაც ხელში აყვანილი
კიბეზე ავყავდი, მხოლოდ ერთ რამეზე
ვფიქრობდი: „უფლება არა გაქვს ავად
გახდე! არაადამიანური შრომის ფასად
მიღწეული პრემიერის ფასი ბეწვზე ჰკი-
დია. სპექტაკლის ბედი, რომელსაც მთე-
ლი პარიზი მოუთმენლად ელის და რო-
მელიც 600 000 მარკა (ძველი ფულით
60 მილიონი ფრანკი) დაჯდა, შენს ხელ-
თაა!“

ალენმა პროფესორს დაურეკა. ჩვენი
ვარაუდი გამართლდა. აბენდიციტის
შეტევა მქონია.

ოპერაციის შემდეგ 5 დღე საავადმყო-
ფოში ვიწეკი. შემდეგ 10 დღე შებენ-
ლება მქონდა. 1961 წლის 29 მარტს
შედეგ პრემიერა, რომელსაც ესწრებოდ-
ნენ: ინგრიდ ბერგმანი, ეან მარე, ეან
კოკტო, კურტ იურგენსი, შირლი მაკ-
ლეინი, მიშელ ლეგრანი და ხელოვნების
სხვა მოღვაწენი. რაბაზში ისხდნენ
დედაჩემი და ჩემი ძმა.

სპექტაკლმა წარმატებით ჩაიარა. ჩე-
მი მრავალდღიანი ბრძოლა წარმატებით
დაგვირგვინდა, ძალიან ამაყი ვიყავი.
ამ დროს საგრიმიოროში შემოვივარდა
ალენი, რომელიც ფარტიკაობის სცენის
შემდეგ გაოფლიანებული და აღგზნებუ-
ლი იყო, მივარდა დედაჩემს (მიუხედა-
ვად იმისა, რომ მათი ურთიერთობა
მთლად საუკეთესო არ იყო) გადაეხვია
და უთხრა: „დღეს ის პარიზის დედო-
ფალი, ჩემი დედოფალია!“ ამქვეყნად
თავი ყველაზე ბედნიერ ქალად მიმაჩ-
ნდა!



რომი შინაიდერი — ლუკინო ვისკონტის
ფილმში „ლულუგ II“ 1973 წ.

მარტის ბოლოს მე და ალენმა რეს-
ტორანში საღამო მოუფუყეთ ვისკონტის.
მან თავისი გეგმები გაგვაცნო. „ბოკა-
ჩო 70-ის“ გადაღებას აპირებდა.

ალენის ნათქვამი გამართლდა — პრე-
მიერის შემდეგ იგი მთელმა პარიზმა
გაიცნო. რაკი თეატრალურმა წრეებმა,
სცენეს, რომი თავფეხიანად გადაეშვა
იღებთა და ტალანტებით განებოგრე-
ბული ფრანგული თეატრის სამყაროში.

ამიერიდან იგი მხოლოდ სანახაობრივ-
გასართობი კოსტიუმირებული ფილმი-
ბის პოპულარული ვარსკვლავი როლია,
აჩამედ საყოველთაოდ აღიარებული
მსახიობი.

„საფრანგეთი გიბრძანებს გამოჯანმ-
რთულდე!“ — დემაზე გამოუგზავნა ეან
კოკტომ. თეატრში კი მას უკვე პარტ-
ნორობას უწევენ ისეთი პრესტიჟული
მსახიობები, როგორცაა ვალენტინ ტე-
სიე, დარიელ სორანო, სილვია მონ-
ფორტი... ნახევარი წლის შემდეგ — კი-
დეგ ახალი გამარჯვება. მან ნინა ზარჩე-
ნაის როლი იითამაშა ცნობილი რეჟი-
სორის საშა პიტოევის მიერ დადგმულ
ჩეხოვის „ჩაიკაში“.



ვისკონტის არაერთი ტალანტი აღმო-
უჩენია, მათ შორის ალენ დელონი, ანი
ჟირარდო, მარჩელო მასტროიანი, მასი-
მო ჯიროტი. „ჩვენი პროფესიის იმპე-
რატორად“ მოიხსენიებს მას თავის მო-
გონებებში დირჟ ბოგარტი, ვისკონტის
გვერდით გამოცდილი მსახიობები
ქმნიდნენ სახეებს, რომლებიც შემდგომ
მათი შემოქმედების მწვერვალად იქცე-
ოდა. ეს შეიძლება ითქვას ანა მანიანი-
ზე, ალიდა ვალიზე, მარია შნაიდერზე,
ინგრიდ ტელსა და სხვ.

თავისი მოღვაწეობის დასაწყისში
ვისკონტი წერდა:

„...მსახიობი, პირველ ყოვლისა, ყვე-
ლა ძირითადი ადამიანური თვისებით
შემკული პიროვნებაა. ვცდილობ, სწო-
რედ მათი მიხედვით შევქმნა სახე, ამ
თვისებებით ვიხელმძღვანელო იმ მო-
მენტამდე, ვიდრე მსახიობი და ადამია-
ნი-პერსონაჟი ერთ მთელად არ იქცე-
ვან“. ამიტომ თავისებურად ეპყრო-
ბოდა თითოეულ მსახიობს, რომლებ-
ზეც „იმპერატორის“ გავლენა სხვადა-
სხვაგვარად ვრცელდებოდა. იგი სრულ
თავისუფლებას ანიჭებდა ანა მანიანს,
მეაცრად, თითქოს სასტიკად ექცეოდა
და ხელმძღვანელობდა მარჩელო მასტ-
როიანის, რეპეტიციებზე არც ერთ ში-
ნიშვნას არ აძლევდა დირჟ ბოგარტს და
სიხარულით ბრწყინებდა, კომპლიმენ-
ტებად და ხუმრობად იღვრებოდა,
რომი შნაიდერთან მუშაობისას.

ვისკონტის, რა თქმა უნდა, თავისე-
ბურად უყვარდა რომი, რომელიც დაბ-
ვეწილი ესთეტიკის აღფრთოვანებასა და
აღტაცებას იწვევდა, იგი ქედს იხრიდა
ამ მომხიბვლელი და ულამაზესი ქალის
წინაშე და მშობელივით ზრუნავდა მას-
ზე, როგორც რეჟისორი და ხელოვანი,
როგორც მისი ნიჭის თავყვანისმცემელი.

ვისკონტი მხოლოდ იმ პირობით და-
თანხმდა მონაწილეობა მიეღო ფილმის
„ბოკაჩო 70“ შექმნაში (გადაეღო ერთ-
ერთი ნოველა), თუ სიუჟეტისა და შემ-
სრულებელთა აჩრევანის სრულ თავი-
სუფლებას მიანიჭებდნენ და შესაძლებ-
ლობა მიეცემოდა საინტერესო როლი
მიეცა თავისი საყვარელი რომინასათ

ვის. ნოველა „სამუშაოს“ საფუძვლად
დაედო მოპასანის მოთხრობა „საწილ-
თან“, რომლის მოქმედება თანამედრო-
ვე ვითარებაშია გადმოტანილი და მოფ-
ვითხრობს როგორ იქცევა ქალისა და
მაჰაჯარის დამაყვარებელი საქორწინო
კავშირი ყიდვა-გაყიდვაზე დაფუძნებულ
ურთიერთობად.

ფილმის მთავარ პერსონაჟზე — გა-
ნებიერებულ და ეგოისტ იტალიელ
არისტოკრატ ჰუბაზე (ვისი როლიც რო-
მის უნდა ეთამაშა ვისკონტი წერდა;
„ვფიქრობ, ეს ესკიზი“ თანამედროვე
ქალის ხასიათისათვის, რომლის მსგავს-
საც ბევრს შევხვედრებივარ, უპირატესად
კი მილანის საზოგადოებაში.

ეს არის თანამედროვე ქალი, რომე-
ლიც დიდად აფასებს ყველაფერს, რაც
ფულით მოიპოვება, ფუფუნებას, ავ-
ტომობილს, ლოჯას „სკალაში“ და ა. შ.
მაგრამ არად ავლენს იმს, რაც მართ-
ლაც რომ მნიშვნელოვანია... იგი დამ-
ცირებულად გარძნობს თავს, როცა ქმა-
რი მას ფულს უხდის და თავს დასტი-
რის, მაგრამ იმ სიტუაციას კი ვერ აფა-
სებს, რომელშიც ჩაჯვარდნისა და რო-
მლისაც არაფერი გაეგება“.

უკვე 20 ფილმში გადაღებული და
ცნობილი მსახიობი პირველად მოხვდა
ქეშმარიტად მაღალი კინოხელოვნების
სამყაროში. გაუბედავად, გამოუცდელი
სტატისტიკით ფრთხილად და ხალისით
ითვისებდა ვისკონტის ნატიფ ანტიურაეს,
ნაბიჯ-ნაბიჯ მიიწეოდა ამ უჩვეულო
უნიკალურ სამყაროში. იქ ისწავლა ყო-
ფილიყო თავისი თავისადმრ ესოდენ
მომთხოვნი, უკომპრომისო, რის გარე-
შეც წარმოუდგენელია ნამდვილი ხე-
ლოვნება. ვისკონტისთან მუშაობა მის-
თვის გემოვნების ერთგვარი სკოლაც
იყო. „დიდი ლუკა“ ჩვეული ახირებით
უკირკიტებდა ყველა წვრილმანს, რაც
მდიდრული რომაული პალაცის ატმოს-
ფეროს ქმნიდა. ფილმის გმირის აპარ-
ტამენტები ისეთი მონდომებით, ისე
გულმოდგინედ ეწყობოდა, თითქოს მარ-
თლაც საცხოვრებლად ყოფილიყო გან-
კუთვნილი, გადაღებისათვის მოქმედნათ
ანტიკვარული ავეჯი, ქურქველი, სამშვე-

ნისები, ხელოვნების ქმნილებები. შე-
ნობაში გამუდმებით სუნამო „შანელი
№ 5.ს.“ სურნელი ტრიალებდა.

ვისკონტიმ ასწავლა რომის შეეფასე-
ბინა საგნები არა მათი ბურჟუაზიული
მომხმარებლური ღირებულებით, არა-
მედ იმის მიხედვით, თუ რისი მომსწ-
რენი არიან ისინი და რა ადგილი იქონი-
ებათ ადამიანის ცხოვრებაში, განუ-
დროის მატერიალურ დოკუმენტებად
გვევლინებიან თუ არა. ტყუილად კი არ
უწოდეს მას „დიდი ანტიკვარი“.

მსოფლიო ეკრანის უდიდესი რეჟი-
სორების ძავატინის, დე სიკას, ფელი-
ნის, ვისკონტის მონაწილეობით შექმ-
ნილ ფილმს „ბოკაჩო 70“ უდიდესი წარ-
მატება ხვდა წილად. ამერიიდან რომი
შნაიდერს სერიოზული, დრამატული
მსახიობის სახელი დაუმკვიდრა. მას
სცენარს სცენარზე უზუზავიან ცნობი-
ლი რეჟისორები და თავის ფილმებში
გადაღებას სთავაზობენ.

ახლა მას არჩევანის შესაძლებლობა
ჰქონდა და ისიც უპირატესობას ანიჭებ-
და ორსონ უელსს, ჯოზეფ ლოუზის,
ჯან-ჟაკ კლუზოს, კლოდ შაბოროს,
კლოდ როტეს, დინო რიზის...

მაგრამ როგორც ვისკონტის მოსწავ-
ლე და თაყვანისმცემელი, რომი დაძახე-
ბისთანავე მის გვერდით ჩნდებოდა და
სიხარულით თანხმდებოდა შემოთავაზე-
ბულ სამუშაოს. რომის არასოდეს და-
ვიწყნია, რომ სწორედ „დიდმა ლუ-
კამ“ აქცია იგი მსახიობად, ამიტომ ისევ
და ისევ უბრუნდებოდა თავის მოძლ-
ვარს, რომელთან შეხვედრაც კიდევ უფ-
რო ხვეწდა მის ოსტატობას. ასე შეიქ-
მნა „ლუდვიგ II“...

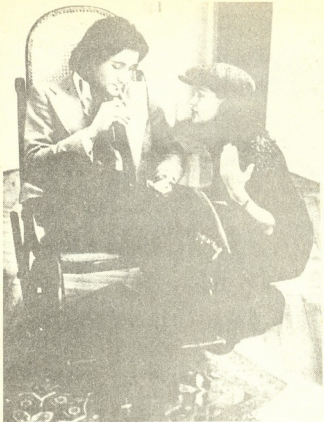
1972 წელს ვისკონტიმ გადაიღო თა-
ვისი ერთ-ერთი ყველაზე ლამაზი და
ნატიფი ფილმი ლუდვიგ II — მეფე
ლუდვიგ II ბავარელის ცხოვრება, რო-
მელსაც თავის ნაწარმოებებში ხობტა
შეასხეს ვერლენმა, აპოლინერმა, კოკ-
ტომ... მეფე, რომელიც „სილამაზის
სამყაროს“ შექმნის ამაო, ფატალურად
განწირული მცდელობის განსახიერებად
იქცა. მისმა ლეგენდარულმა ბიოგრაფი-
ამ საშუალება მისცა ვისკონტის კვლავ



რომი შნაიდერი მეუღლესთან
და ვაჟიშვილთან ერთად 1975 წ.

მიბრუნებოდა თავის საყვარელ თემას
— ისტორიასთან პიროვნების შეჯახე-
ბის შედეგად ესთეტიკური ილუზიების
მსხვერვის პრობლემას. პრობლემას, რო-
მელიც სხვა ფილმში უწინაც დაუყენე-
ბია და რომელიც „ლუდვიგში“ უმოთა-
ვრეს სიუჟეტურ და სტილისტიკურ
ხაზად იქცა. უჩვეულო ფანტაზიით გვა-
ოგნებს იმდროინდელი არქიტექტურუ-
ლი ანსამბლები თავისი ტბებით, თხრი-
ლებითა და მოვარაყებული ქანდაკებე-
ბით — კაცის ხელით შექმნილი ეს უზ-
ომო ფუფუნება და სილამაზე ტკივილსა
და თანაგრძნობას ბედებს მათი ავტო-
რის, ამაღლებული იდეით შეპყრობილი
ადამიანის მიმართ, ვინც თანდათან ემ-
ოვნება ცხოვრებას და სასაცილო მას-
ხარად იქცევა. სწორედ ამ რეალური
ცხოვრების განსახიერებად გვევლინება
ლუდვიგის ბავშვობისა და სიყრმის მე-
გობარი, შემდგომში მისი რომანტიკუ-
ლი სატრფო, ელიზავეტა, რომელიც
ლუდვიგის სათამაშო, ბუტაფორულ,
ილუზიურ სამყაროში ქრება.

ბედმა სასაცილო ოინი მოუშუადა რო-
მი შნაიდერს. ელიზავეტა ავსტრიელი
ხომ სწორედ ის „ზისია“, რომელმაც



რომი შნაიდერი და დავიდ ბიასინი 1977 წ.

ასე მოაბეზრა თავი სამსახიობო კარიერის დასაწყისში. იგი მხოლოდ სამი წლით უფროსია ერნსტ მარიშკას „კაიზერული სერიალის“ ბოლო ფილმის გმირზე. მაგრამ სად მარიშკა და სად ვისკონტი, ვისი ფილმიც ცხოვრების სერიოზულ კვლევას წარმოადგენს. შესაბამისად ელიზავეტაც გასართობი, კოსტიუმირებული სანახაობის მორთულ-მოკაზმული თოჯინა კი არ არის, არა. მედ რთული ინდივიდუალური ხასიათის პერსონაჟი, რომელიც ორგანულად ერწყმის ავტორისეულ კონცეფციას. რომი შნაიდერის გმირი ჭკუისა და გამბედაობის, სიხალისის განსაზიერებაა, რომელიც გამომწვევად უპირისპირდება სასახლის კარის სწობიზმს.

დიდი ხნის უნახავ ნათესავთან — 19 წლის იმპერატორთან შეხვედრა გულაბდოლ პაქრობად იქცევა, რომელშიც, რა თქმა უნდა, თავისი გულწრფელობით ელიზავეტა იმარჯვებს. იგი ლუდვიგს კითხვებს დააყრის, ყურადღებით აკვირდება. ხან გულს გადაუშლის შეცბუნებულ ყმაწვილს (აუზო.

მოდ მოწყენილი ვარ სამხედრო ფორსაში მაში გამოწყობილი ჩემი მეუღლის გვერდით, რომელიც მხოლოდ ომზე ფიქრობს. ყველა მკიცხავს. ამიტომ ყოველთვის იმას ვაკეთებ, რაც მინდა!“), ხან ქათინაურს ეტყვის („როგორ შეცვლილხარ — მართლაც რომ ყველაზე ლამაზი მეფე ხართ მთელს ევროპაში“) ხანაც კვლევად ეკითხება: „თქვენზე ამბობენ გერ ქალი არ ჰყოლიაო?“

— მე კათოლიკე ვარ... — უხერხულად იშმუშნება ლუდვიგი.

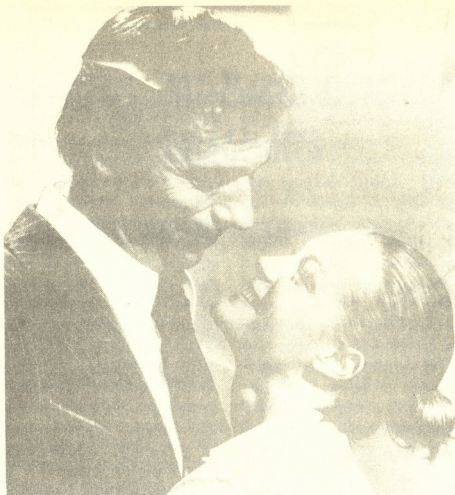
— სულ ეს არის?..

და სიცილს დააყრის... კისკისებს, ხან სუსხიანი, დამცინავი, ხანაც გამომწვევი, გამაღიზიანებელი, ზოგჯერ იმა. საც იფიქრებ, ჭაბუკური სიანციით შეპყრობილი სრულიად უმიზეზოდ ლობსო...

ელიზავეტას ყველა ფრაზას სიცილი ახლავს, სხვადასხვა ტონალობაში გარდამავალი და სხვადასხვა გრძნობის გამოხატველ, შემამფთოებლად და გამაფრთხილებლად გაიშმის იგი ფილმის ფინალში.

ლუდვიგი საბოლოოდ გადაეშვება ამაღლებული თეატრალიზებული სანახაობებისა და თავაშვებული გასართობების სმყაროში. მორალურად და ფორმალურად განადგურებული ერთერთ სასახლეში ჩაიკეტება და თავის ლაქი. ებთან ერთად მართავს ორგებს. ელიზავეტა ავსტრიელი შეიტყობს მის ავადმყოფობას და საშველად გამოეშურება. სასახლეში შეიჭრება და სირბილით გაუყვება ოთახების უსასრულო ანფილადს. უცებ შეჩერდება და შემწინებული მიმოიხედავს. ყველა მხრიდან მოგარაყებული ქანდაკებები, ბიუსტები შემოჰყურებენ. ჭერიდან უჩვეულო ჭადების გირლიანდები ეშვება. უთვალავი სარკე ირეკლავს და ამრავლებს ამ უჩვეულო, უცხო ფუფუნებას.

გაკვირებისა და ელდისაგან ელიზავეტა წამით ქვადება. და უცებ ისტერიული, ჩახლეჩილი ხმით გადაიკისკინებს, ეს ხმა იმედგაცრუებული ადამიანის მწარე სიცილი, კიდევ დიდხანს



რომი შნაიდერი და ივ მონტანი.

ექოდ გაისმის სასახლის ცარიელ დარბაზებში.

ერთხელ რეჟისორმა კლოდ როტემ თქვა რომის შესახებ: „იგი თვალისმომკრელი და ავბედითია ერთდროულად, იგი ორსახოვანია, რისი უნარიც მხოლოდ უდიდეს ვარსკვლავებს შესწევთ!“. ეს ორსახოვანება პირველად ვისკონტიმ შენიშნა.

თუმცა „ბოკაჩო 70“-დან და „ლულუკი II“-მდე თერთმეტი წელი გავიდა, ამ ხნის მანძილზე რომიმ ბევრი რამ გაამოსცადა როგორც კინოში, ისე სცენაზე და ცხოვრებაში... ნაზი, უჩვეულოდ ქალური, ამასთან ჭკვიანი და ენერჯული, რთული, მაგრამ მთლიანი ნატურა, რეალურ წინააღმდეგობრივ სინამდვილეში გარკვეული მსახიობი ბევრ რამეს იღებდა ცხოვრებიდან, რომელსაც გულისყურით აკვირდებოდა. მაგრამ ეს მხოლოდ შორიდან ჰკრეტა როდი იყო. ბედმა მას არ მარტო უმაღლესი ჭიღოები, უმძიმესი ტკივილებიც არგუნა.

XX საუკუნის უდიდესი მსახიობი თავისი დროის ნებეირი ვერ გახდა. მას არ შეეძლო და არ სურდა რაციონალურად ეცხოვრა. სრულიად უსასოო და არაპრაქტიკული იყო მრავალ საკითხში, მაგალითად ფულთან დამოკიდებულებაში, რითაც ხშირად სარგებლობდნენ ეშმაკი და ანგარებიანი ადამიანები.

გარდა ამისა, დრამატურგი ალბერტო ბევილაკის თქმით, იგი „ბრუნვილდას კომპლექსით“ იყო შეპყრობილი — ეძებდა იდეალურ მამაკაცს, თუმცა მშვენივრად მოეხსენებოდა, რომ ამქვეყნად იდეალური ხალხი არ არსებობს, განა შეიძლებოდა ყოველივე ამის შემდეგ, თუნდაც საოცრად ლამაზსა და ნიჭიერ არსებას უზრუნველად ეცხოვრა? განსაცდელი ყოველი ფეხის ნაბიჯზე ელოდა. თუმცა ამაზე შემდგომ, მოგვიანებით...

„ამერიკული თეატრის გაუსაძინა მუსტანგი“

(სამ შუკარდის შემოქმედების გამო)

თენესი უილიამსის შემდეგ ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ამერიკელი დრამატურგი სემ შეპარდი თანამედროვე პოსტიმდუსტრიული სამყაროს შვილია. მე გაეზარდე — ამბობს იგი — „ახალგაზრდული ავტომობილური კულტურის ატმოსფეროში“, სამხრეთ კალიფორნიაში, რომელიც თავის თავში ატარებს „რადაც ნარკოტიკულ მაგიას“. მიუხედავად ამისა სულით ზორცამდე სძაგს ინდუსტრია და უყვარს ძღვრიკული დასავლეთი თავისი „პატიოსანი, ძველი, პირველქმნილი“ ბუნებით.

მის ბიოგრაფიაში საცნაურია ტიპური ამერიკული ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი დინამიზმი, ცვალებადობისადმი მიდრეკილება, მძაფრი განცდის ძიება, საკუთარი „მე“-ს პონის მიზნით სხვადასხვაგვარ ისტორიებში ანგარიშშიუცემელი მონაწილეობა, პიპურ-ბოქმური ცხოვრებიდან სავსებით რესპექტაბელურ ცხოვრებაში გადასვლა. მან საკუთარ თავზე გამოსცადა ნიუ-იორკის ბნელ კვარტალებში ცხოვრების რომანტიზმი, სხვადასხვა იაფფასიან სასტუმროებში გადახდენილი ფათერაკების სიმწარე. მუშაობდა ოფიცინ-

ტის თანამუშევრად და ღამის კლუბში (სადაც საზოგადოებას ართობდა ვუდი ალენი, შემდგომში სახელგანთქმული კინორეჟისორი და დრამატურგი), მაგიდებს ალაგებდა, ირიცხებოდა „პოლი მოღალ რაუნდერის“ დასარტყმელ ინსტრუმენტთა ჯგუფში, ღამეებს ქუჩებში ათევადა, ნიუ იორკის ბოქმის გულში — ისტ ვილიჯში, მცირე ხნით შეიხიზნა ჩარლზ მანგუსმა — ცნობილი ჯაზმენის შვილმა, მასთან ერთად მოგზაურობდა ავტობუსის უკანა ბაპერზე მღვარი, რათა 15 ცენტის ეკონომია გაეკეთებინა. „ჩვენი ერთი ციციკნა ოთახის — იგონებს იგი — ხშირი სტუმრები იყვნენ დღეს საქვეყნოდ ცნობილი მუსიკოსები“. განუწყვეტლივ წერდა პიესებს (თუმც როკ-მუსიკის ვარსკვლავობაზე ოცნებობდა), 20 წლის ასაკში პირველ წარმატებას მიაღწია: მისი ორი პიესა — „ალპიური ბაღი“ და „კოვბოი“ სცენაზე დაიდგა ორივე ამ პიესას ატყვია ჯაზური მუსიკისა და ჯეკსონ პოლაკის ექსპრესიონიზმის გავლენა.

მართლაც, ძნელია მისი ჭაბუკობის დროინდელი პიესების აღქმა თანამედ-

როვე ავანგარდისტული ხელოვნების მთელი სპექტრის გათვალისწინების გარეშე. უპირველესი ადგილი აქ მუსიკას ეკუთვნის. როკ-მუსიკის სტილის გარდა უნდა მოვიხსენიოთ თანამედროვე ჯაზი, ბლუზი, ქანთრი. მუსიკალური ელემენტები მისი პიესების დრამატურგიისათვის ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც ტექსტი ან მოქმედების ადგილი, თუ დეკორაციები. განსხვავებით ბრეტტის დრამატურგიული პრინციპებისაგან, სადაც მუსიკა (ზონგები) გამოყენებულია მოქმედების „შეჩერებისათვის“ კომენტარებისა და „გაუცხოების ეფექტის“ მისაღწევად, შეპარდთან მუსიკა ატმოსფეროს, მოქმედების აუცილებელი ორგანული ნაწილია. გარდა უკვე მოხსენიებული ჯეკსონ პოლაკისა, მის შემოქმედებაში საცნაურია ჰეპნინგის იმპროვიზაციული ცხოველმყოფელობა, კოლაჟი — ჯონსონისა და რაუშენბერგის² სტილში, ჯონ კეიჯის³ ცდები სინთეზირებული ხელოვნების სფეროში. თეატრალური კრიტიკოსი რიჩარდ გილმენი წერს, რომ შეპარდისათვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა „ტრანსფორმაციის“ იდეა „ოუპენ ტიეტრ“-ისა, სადაც პირველად დაიდგა მისი პიესები „ტრანსფორმაცია“ ამ თეატრის ერთ-ერთი პრინციპული ესთეტიკური კატეგორიაა, ნ. გ.) „შეპარდმა ყველაზე ღრმად შეითვისა ეს იდეა და გამოიყენა რამოდენიმე თავის პიესაში, სადაც პერსონაჟები მეყსეულად გარდაისახებიან ანდა სხვა მოქმედ პირის სახელით ალაპარაკდებიან, თუმც თვით სცენა ამ დროს უცვლელი რჩება“...

სხვათა შორის, მრავალი მისი თანამედროვე დრამატურგი ამერიკულ თეატრში ჯაზური მუსიკიდან და სანახაობითი ხელოვნების ჟანრიდან მოვიდა. მათ შორისაა მეგან ტერი, რომლის პიესა „ვიეტ-როკი“ (1966 წ). მიჩნეულია პირველ ანტისაომარ და პირველ როკ-მუსიკალურ პიესად. მისი პიესები შედგება მოკლე „ტრანსფორმაციული“ ეპი-

ზოდებისაგან, სადაც პერსონაჟები მოქმედების განვითარების კვალად მომენტალურად იცვლებიან.

„ოუპენ ტიეტრის“ რეჟისორი პიტერ ფელმანი წერდა: „ტრანსფორმაცია არა მარტო ეჭვ ქვეშ აყენებს ჩვენ წარმოდგენას „რეალურობაზე“ (თანაც ძალიან ნათლად), არამედ გვაიძულებს ჩაუფიქრდეთ პერსონაჟის იდენტურობისა და განსაზღვრულობის ბუნებას. „ღია თეატრში“ ჩვენ უპირატესობას ვანიჭებთ პერსონაჟის განსაზღვრას მისი ზილული მოქმედებებით, და არა იმის მიხედვით, რა წარმოშვა მასში საზოგადოებრივმა გარემომ ანდა ბავშვობის შთაბეჭდილებებმა... სხვათა შორის სტანისლავსკის ექსპერიმენტებიც ამ მიმართულებით ვითარდებოდა: ფსიქოლოგიური მოტივაციიდან (რომელიც ამოსავალ წერტილად იყო მიჩნეული) ხასიათის გახსნამდე — ფიზიკურ მოქმედებათა მეშვეობით, რომელიც მეტაფიზიკური მდგომარეობისათვის მეტაფორად იქცევა ზოდში. ეს არის საშუალება უფრო ღრმად შეჭრისა სხვაგან, ვიდრე ნერვიული სისტემაა, სახელდობრ — სულში“ (იხ. ფელიცია ლანდრეს სტატია: „სტანისლავსკი და თანამედროვე ამერიკელი დრამატურგები“. „სოვერემენაია დრამატურგია“ №8, 1989).

როკ-მუსიკოსები არა მარტო მისი პიესების გმირები არიან, თავად როკ-მუსიკა თემატიურადაა შესული მის დრამატურგიაში. მაგ. პიესაში „დანაშაულის კბილი“ („პიესა მუსიკით“, ასეთია მისი ქვესათაური) ორი როკ-ვარსკვლავი, ორი შეურიგებელი კონკურენტი, ერთი (ხოხე) დიდების ზენიტიდან დაქანებული, ნარკოტიკებით იმაგრებს თავს, მეორე (კროუ) აღმასვლის ბედნიერ გზაზე შემდგარი, ერთმანეთს სიმღერებში იწვევენ და ამ გზით ცდილობენ კონფლიქტის გადაჭრას. (აღსანიშნავია, რომ მუსიკა თავისი როკ-გმირებისათვის თვით სემ პარდმა დაწერა).



რობერტ პატრიკი, რომელმაც სახელი გაითქვა პიესით „კენედის შვილები“ (1973) ამბობდა: „ჩემი პიესები — ეს არის ცეკვა სიტყვებით... სიტყვა — ეს არის მუსიკა, რომელზედაც უნდა იცეკვონ მსახიობებმა. ეს სიტყვები მრავალ სხვა მიზანსაც ემსახურებიან, მაგრამ უპირველესად ისინი მსახიობებს აძლევენ სახეებსა და რიტმებს პიესაში არსებული ძირითადი ურთიერთობების ვიზუალური გამოხატვისათვის“.

ამავე ხერხებს მიმართავენ ხოლმე შეპარდი და დევიდ მემენტი (ახლა ერთ-ერთი ძალიან ცნობილი დრამატურგი ამერიკაში) თავიანთი პიესების დიალოგის აგებისა და განვითარებისათვის.

რეჟისორ ბილი პარტის თქმით, შეპარდის ადრეული პიესები „იწვევენ სინჯლისისა და სიჭაბუკის შეგრძნებებს, რომლის მსგავსს განიცდის ადამიანი, რომელმაც პირველად მოისმინა „რიტმ-ენდ-ბლიუზი“. შეპარდმა გადმოიტანაო ვეროპული აბსურდიზმი, მოახდინა მისი ამერიკანიზაცია, უფრო სხვაგვარად, ვიდრე ეს გააკეთა ოლიმპიაწველიკაცობისას ძლიერ იყო გატაცებული როკ-ვარსკვლავი პიტ სმიით (რომელთან ერთად ორ ღამეში დაწერა პიესა „კოლეის ზმა“), მასთან ერთად სასტუმრო „ჩელსი“ ცხოვრობდა. აქ ქალის სიყვარულის გამო მიატოვა მსახიობი ო-ლანი და ვაჟიშვილი. მაგრამ მალე ყველაფერი მობეზრდა და კერმოტში გაიქცა, რათა ინგლისში წასულიყო თავის პირველ ცოლ-შვილთან ერთად. ლონდონში გაიცნო და დაუახლოვდა სახელგანთქმულ რეჟისორს პიტერ ბრუკს, რომელმაც აზიარა ფილოსოფოს-მისტიკოსის გ. ი. გურჯიევის (1872-1949) თვითანალიზის იდეებს (მკვლევართა ცნობებით, გურჯიევმა თბილისში, 1919 წელს დააარსა ადამიანის პარმონიული განვითარების ინსტიტუტი). შეპარდის აღიარებით, თვითანალიზმა მას მისცა „ახალი მიდგომის შესაძლებლობა“, რომელიც უპირისპირდებოდა „თვითნებურ უაზრობას“, ბრუკმა ურჩია, უფრო ღრმად ჩაეხედა თავისი

გმირების ხასიათში და უარი ეთქვა მისი მეყსეულ ცვლილებაზე, უმოტივაციო ქცევის ჩვენებაზე, როცა ანგარიში არ ეწეოდა არც მიზეზებსა და არც შედეგებს. ლონდონში თავი დაანება ნარკოტიკებს და საკუთარი პიესების დადგმას მიჰყო ხელი, რათა შემდგომ დიდი ნახტომი გაეკეთებინა ამერიკულ ისტებლიშმენტში მოსახვედრად.

პიპურმა ბოქმამ, ნარკოტიკებით გაბრუნებულმა სამოთხემ ილუზიებით ერთად რაღაც მტანჯველი გრძნობით დათრგუნა ახალგაზრდა კაცის ლაღი, შემოქმედებითი ბუნება. სულ უფრო და უფრო ღრმად ეშვებოდა იგი პალუცინაციების სამყაროს ფსკერზე. თავისი თანატოლების ყოფა მას სტანჯავდა „ტირანიული რადიკალიზმით“ (შეპარდის გამოთქმამ), სადაც ძირშივე ალიკვეთებოდა ყოველგვარი განსხვავებული აზრი.

აი, ერთი ფრაგმენტი მისი მოკონცეპტიდან: „არ შეიძლებოდა რომ მარქსზე გაგვეცინა, ანდა ამისი მსგავსი რამ მოგვემოქმედნა. ამ ხალხის უმეტესობა დაეადებული იყო რაღაც თვითგანადგურების შემოტყვებით, და ეს გრძნობა, ძალიან გადამდები რამ იყო. იმისათვის, რომ გამხდარიყავი ნამდვილი, პატიოსანი, გმირული სულის შემოქმედი, სულ ცოტა, როგორც მინიმუმი, ან თავი უნდა მოგეკლა, ან ჭკაუაზე გადასულიყავი. მაშინ შენი სიგიჟე იქცეოდა განსხვავების ნიშნად, რაღაც ორდენად. ვერ გამიგია თუ რატომ უნდა გაგნადგურებინა თავი, რათა შემოქმედებას ზიარებოდა? მე ვიცნობდი ბიჭებს, რომლებიც სახლის სახურავებიდან გადმოხტნენ. მე არ მინდოდა ამ გზით სიარული. ყველაფრისათვის ვიყავი მზად, ოღონდ კი ამ ფსკერს არ შთანვეთქე.“

წინააღმდეგობის გზად ჭაბუკმა შეპარდმა პიესების წერა აიჩიია. მხოლოდ თავდაუზოგავმა შემოქმედლებითმა შრომამ იხსნა იგი სრული კატასტროფისაგან დიდების ზენიტში მყოფმა აღიარა — პიესების წერა რომ არ დამეწყო, ნარკოტიკული რომანტიზმი მომიღებდა ბოლოსო.



ახლა იგი „პროვინციული“ ამერიკელის ცხოვრებით ცხოვრობს. ძრწოლვის გარეშე ვერ იხსენებს დიდ ქალაქებში გატარებული წლების საშინელებებს, 60-იანი წლების იმ ცაყბ-ცხელებიან ღამეებს, როცა სრულიად ყმაწვილი კაციც ზედიზედ აცხოვდა პიესებს და ბროდუეის თეატრებში დაარბენინებდა, საღამოობით კი „როკ-ჯგუფის“ კონცერტებში მონაწილეობდა, როგორც დასარტყმელი ინსტრუმენტების ოსტატი.

მისი მეხსიერება ცოცხლად ინახავს იმ დღეთა ხსენებას, როცა იგი მხოვეთა-ლექსის სპექტაკლებში მონაწილეობდა და ბობ დილანის ანსამბლთან ერთად კონტინენტის სიღრმეებში მოგზაურობდა, ახალი ინგლისის მიყრუებულ ადგილებში მართავდა კონცერტებს და ცხენოსნობითა და როდეთი იყო გატაცებული. ერთ როდეთი გახელებულ ხარზე გამარჯვებამ უფრო მეტი სიამოვნება მომანიჭა, ვიდრე „დამარხულ ბაუშეში“ მიღებულმა პულიტცერის პრემიამო — უთქვამს ერთხელ.

ახლა იგი საქვეყნოდ სახელმძოვვეჭილი დრამატურგი, სცენარისტი და კინომსახიობია, თეატრისა და კინოს რეჟისორი (საკუთარ პიესებსა და სცენარებს ღვამს), მომხიბლავი ჯესიკა ლანჩის ქმარი, სამი შვილის მამა (22 წლის ვაითსილი პირველი ქორწინებიდან, ლანჩს კი ჰყავს აკონა სახელმძოვვეჭილი ბალეტონის მიხეილ ბარიშნიკოვისაგან: „როცა მე ჯესიკა შევიყვარე სავსებით შეიცვალა ჩემი შინაგანი სამყარო. მასთან ურთიერთობამ გააშიშვლა ჩემი მგრძობიარობა — აღიარებდა სემ შეპარდი). სახელგანთქმული წყვილი (ქართველ მაყურებელს, უეჭველია, ეძახსოვრება კინოფილმი „ფრენსისი“, ხადაც ორივენი, განსაკუთრებით კი ჯესიკა ლანჩი, ბრწყინვალედ ასრულებენ თავიანთ როლებს. ჯესიკამ მიიღო ამერიკული კინოაკადემიის უმაღლესი ჯიღლო „ოსკარი“, ჰოლიუუდისა და ბროდუეის უნიჭიერესი, მაგრამ ფსიქოლოგიურად გაუწონასწორებელი მსახიობის — ფრენსის ფამერის როლში) განმარტოებით ცხოვრობს ვირჯინიის შტატის ერთ პატარა ქალაქში, ისე რომ

მათი მისამართი ბევრმა არც კი (ოჯახის საფოსტო გზავნილებს ადგილობრივი რკინა-კავეულის მაღაზია იღებს): ეტყობა სახელმძოვვეჭილ ადამიანებს აბასიათუბთ განმარტოებისაკენ მიდრეკილება. ასევე — „უმისამართოდ“ ცხოვრობენ მოჭადრაკე ბობ ფიშერი და სელინჯერი, ავტორი შესანიშნავი წიგნისა „თამაში ჭვავის ყანაში.“

შეპარდის ხასიათში არის რაღაც ტომსოიერულ-ჰეკლებერისეული რომანტიზმი და იდეალიზმი. მის პიესებში ასახული ცხოვრების უცნაურობანი, საიღუმლოებით მოსილი ეპიზოდები, გმირთა მოულოდნელი გაქრობა-მოტაცებანი იმდენად ფანტაზიის ნაყოფი არ არის, რამდენადაც რეალურად მომხდარის რეტროსპექტივა.

სემ შეპარდი იშვიათი გამონაკლისია, რომელმაც ბაუშეობის ნაოცნებარი ცხოვრებაში რეალობად აქცია. თითქოს კიბეებზე აირბინა, სადაც ყოველი საფეხური ერთმანეთისაგან შვეთრად განსხვავდება.

მისი შემოქმედების ერთ-ერთი მკველგარი — ჯენიფერ ალენი წერდა: მან წარმატებას მიაღწია, გამოცალკეულა, იპოვა საკუთარი მანერა. მაგრამ, გარკვეული აზრით, იგი ჯერ კიდევ დარჩა ოცი წლის ჭაბუკად, რომელმაც თითქმის არაფერი იცოდა თეატრის შესახებ, მაგრამ როგორც კი თეატრალურ ცხოვრებაში ამოჰყო თავი, უმაღლვე დაარღვია ყველა კანონი და წესი, ამიტომ რომ წარმოდგენაც კი არ ჰქონდა მათ არსებობაზე“.

მისი პიესების გმირები (საოცრად ნაყოფიერია: დაწერა ორმოცზე მეტი პიესა და ოთხი კინოსცენარი) — ფერმერები, კოვოები, მეამბოხენი, მარტოსუნნი, როკ-ჯაზის ვარსკვლავები, ჯაზის მუსიკოსები, კინოსცენარისტები, პროდუსერები თუ მიყრუებულ პროვინციაში ყველასგან მივიწყებული ობივტლები ზედმინეებით რეალურები არიან, რელიეფური, ყველას საკუთარი ბიოგრაფია და საკუთარი ტკივილებით საკსე ცხოვრება აქვთ.

ახალ, ორიგინალურ ფორმაში მოქცეულია ტრადიციული, „პატრიარქა-



ლური“ პრობლემატიკა, არსებითად მარადიული პრობლემატიკა — საზოგადოების დაშლა, ოჯახის ნგრევა, მამა-პაპური მიწის ღალატი, ადამიანების უნდობლობა და სიყვარული ერთმანეთის მიმართ, სისხლი და სიყვარული, ძალადობა და გაქცევა, დანაშაულის გრძნობა და ფესვების ძიება.

ეს გლობალური, საკაცობრიო პრობლემები მოქცეულია „ბატარა“, ოჯახური ცხოვრების არეში. დრამატურგს მიაჩნია, რომ ოჯახი არის მიკრო სამყარო, სადაც მაკროსამყაროს სულია პროექტირებული, რომ ქვეყნად არ არსებობს არც ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელსაც ოჯახური ცხოვრება არ შეიცავდეს.

„არის კი ამ ქვეყნად რაიმე, რომელიც ოჯახის ცხოვრებას არ ეხებოდეს? თვით სიყვარული და დანაშაულიც კი უკავშირდება ოჯახს. ყოველი ჩვენთაგანი ერთმანეთისაგან გამოვდივართ, ყოველი ჩვენთაგანი დედისა და მამისაგან წარმოიშვა და ჩვენის მხრივ შემდგომ ჩვენც მამები ვხდებით. ეს არის უსასრულო ციკლი“.

შემთხვევითი არ არის, რომ კრიტიკოსები მის უწოდებენ „თეატრის გენიას“, „თავისი თაობის უდიდეს ამერიკელ მემბრანეს“. მის პოპულარობას თუნდაც ის მოწმობს, რომ ერთ-ერთმა პოპულარულმა როკ-ჯგუფმა დაირქვა მისი პიესის („ნამდვილი დასავლეთი“) სახელწოდება. მისი დრამატურგიული მოღვაწეობის გვირგვინად მიჩნეულია „ოჯახური ტრილოგია“: „სადაც ამერიკაში...“* („მოშიშვლილ კლასის წყველა-კრულვა“), 1976 წ. მიიღო პრემია ობი (ეს ყოველწლიური პრემია ენიჭება „ბროდვეის მიღმა“ თეატრალურ ხელოვნებაში გაწეული თვალსაჩინო ღვაწლისათვის); „დამარხული ბავშვი“ — 1979 წ. ობისა და პულიტცერის პრემიები; „ნამდვილი დასავლეთი“** — 1980 წ.

„ათი წელი დავეხეტებოდი ექსპე-

* დაიბეჭდა „სოკრემენიაი დრამატურგია“-ში 1990 წ. № 2.

** დაიბეჭდა ჟურნ. „ტეატრი“, 1991, № 3.

რიმენტული დრამის ლაბირინთებში სიბნელეში ხელის ცეცებით ვეძებდი გზებს და აქეთ-იქით ვაწყდებოდი. ვგრძნობდი, რომ მჭირდებოდა რაღაც მიზანი ნაცვლად ინსტინქტური მიდგომისა, რაც ძალზე ადვილად გამოძლიოდა. მე დავიწყე მხატვრული სახის სირთულეებიდან. უფრო და უფრო ღრმად ვეფლობოდი მასში და ბოლოს ამან მიმიყვანა ოჯახის თემასთან. მე ყოველთვის ვგრძნობდი თუ როგორ მიზიდავდა ეს ტრადიცია და ამავე დროს მძულდა იგი. „ვერ ვიტანდი იმ პიესებს, სადაც მოქმედება „ოჯახური დრამის“ ირგვლივ ვითარდებოდა, მაგრამ ანაზღად მივხვდი, რომ ყოველივე ეს იყო ჩემი ცხოვრების ნაწილი და რომ დრამატურგად მაშინ იტყვი თუ ამ მორეგში მოხვდები“ — ამბობდა იგი ჯენიფერ ალენთან საუბრისას.

ამ ციკლის პიესების გაცნობის შემდეგ ჩვენ შეგვიძლია გავიმეოროთ ცნობილი კრიტიკოსისა და თეატრალური პროდუსერის ვინი პენდმენის სიტყვები: „... ისეთი გრძნობა გვეუფლება, თითქოს თვით ამერიკა მოედინება მის ძარღვებში, იგი ის გამტარია, რომლის ერთი ბოლო ღრმადაა დაფლული ამერიკულ მიწაში და ის ენერგია, რომელსაც იგი ატარებს, ეს არის ის, რასაც ჩვენ, ამერიკელები, წარმოვადგენთ“... მართლაც, „სადაც ამერიკაში“, ამერიკული დასავლეთის მიყრუებული, მაგრამ უღამაზეს ლანდშაფტში ჩაკარგულ ძველ ფერმაში, რომელიც განადგურების პირასაა მისული პატრონთა დაუდევრობის გამო (ოჯახის მამა — ვესტონი წყალწადებული ლოთია), მიმდინარეობს მოქმედება შეპარდის ან ერთ-ერთი საუკეთესო პიესისა. ოჯახში (დედა, ქალ-ვაჟი) ურთიერთობა უკიდურესად დაძაბულია, უფსკრულის პირასაა თითქმის მისული. რაღაც აუხსნელი მძვინვარებით ეკვეთებიან ხოლმე ერთმანეთს. ყოველი მათგანი ცდილობს საკუთარი არსებიდან განდევნოს მეორე. ერთმანეთის არაფერი აინტერესებთ, არაფრად უღირთ შეურაცხვენი თუ არა, აბუჩად აიგდონ მაინც ახლობლების მისწრაფებანი. ეს არის ჯადოსნური წრე,



რომლისგანაც ვერცერთი ვერ გამოდის, თუმცა ყოველი მათგანი ცდილობს სხვის „გაგდებას“ ამ წრიდან. საოცარი ისაა, რომ ეს არა იარტო სიძულვილის ჯადოსნურად შეკრული წრეა, არამედ სისხლით შეკავშირებული, დაუძლეველი, თუმცა გაუმხელელი სიყვარულის მიგნითური კელი უფროსი ვაჟიძეაღებს - ვესლის გარდა ყველა ცდილობს აქედან გაქცევის, მაგრამ ვერც ამ ადგილს გასცდნენ და ვერც ერთმანეთს. ეს რაღაც სიზმარულ სიბოძს ჰგავს, როცა მირბიხარ და ისევ ერთ ადგილზე რჩები, როცა ხელის მოქნევა გინდა და რაღაც ძალას შეუბოჭავს მთლიანად შენი სხეული.

შეპარდის დიალოგი აქ სხარტია, სწრაფი, როგორც დამნის ჩხულეუა ფარიკაობისას, თუმცა ამჟ დროს არ ერიდება „აღსარებით“ მონილოვებს, რომლებიც ეტიუდურ შედეგად შეიძლება ჩავთვალოთ. „ეს პიესა ჩემს წინ ანაზღულად წამოიმართა, როგორც აფეთქება თითქოს და მე იმგვარი მღელვარებით ჩაუღრმავდი ამ მასალას, რომ დასაწყისში ვერც კი შეეძელი მთლიანად მომეცვა იგი და არ ვცდიდი როგორ გაემქლავებოდი. მიუხედავად ამისა, იქ ბევრი ისეთი რამ აღმოჩნდა, რამაც გამოაგნა, გამიტაცა და მთლიანად დამეფულა როგორც მწერალს. ვინც კი შეუდგება ამის გარკვევას თუ რა ხდება ხოლმე საკუთარ ოჯახში, იგი, მეტი რომ არა ვთქვათ, უეჭველად უამრავ საინტერესო რამეს აღმოაჩენს“.

პიესის მოქმედების დაძაბულობას ქმნის ფერმის მოძიებისადმი მოქმედ პირების სხვადასხვა დამოკიდებულება. ოჯახის უფროსის განუწყვეტელი ლოთობით გაბეზრებულმა ელამ ქმრისაგან ვართლად ფერმის გაყიდვის საბუთები დაფორმა, ერთი ცუდილორის და აფერისტი ადვოკატის ტეილორის დახმარებით. ძალიან მკრთალად, ძლივსშესამნევი ნიუანსებითაა მითითებული ელასა და ტეილორს შორის შესაძლო უღირტის რეალობა-არარეალობა, რახედაც შეილება საკმაოდ სარკასტულად მხკელობენ.

მაგრამ, პარადოქსული ისაა, რომ

ვესტონის ასევე გაუფორმებია ფერმის გაყიდვის ყველა საჭირო საბუთი, თერალეში აღებული ვალების ვადასახდელოად. სასტიკი ლოთობის შემდეგ გამოფიხილებულ ვესტონში რაღაც უცნაური, ქვეშეუცნობი ძალით გაიღვიძებს ამ მიწის, სახლის, გარემოს სიყვარული. მან სხვა თვალით შეხედა თავის თავს - დილის რაჟრაჟში ღვთაებრივ სინურში, ხეებსა და ყვავილებს შორის მოხეტიალე ბინძურ, გაუპარსავ, ჭუჭყიან სამოსში გამოწყობილ უცხო კაცს. ამ კაცს ამ ღამაზე მიწაზე რა უნდაო, - გაიფიქრა - ალბათ მალე გამოვა ფერმის პატრონი და კინფისკერით გამაგდება აქედანო. მაგრამ, „გონება გამოინათდა და მიეხვდი, რომ მე ვარ ამ მიწის პატრონი“. ამის შემდეგ იგი თითქოს „კანს იცვლის“, იხდის ძველ შავ პალტოს, ჩოგბურთის ტაპჩეებს, ბეისბოლისტის კეპს, დედამობილა დადის ოთახიდან ოთახში, ჯერ ცხელ, კანის დამწველ აბაზანას მიიღებს, თერეცივს - სხეულს რომ ალურჯავს. თითქოს სხვისი ტყავი გადავიძვრო, ამბობს. იცვამს ახალ, სუფთა სამოსს და უხვ, აზრიკულ საუხუმეს იმზადებს. გარეცხავს ყველაფერს, რაც გასარეცხია ცარიელ სახლში თითოეული ამ სამოსის შეხება მასში ბადებს გრძნობას „თითქოს ეს ტანსაცმელი კვლავ მას აცვია, ვისაც ეკუთვნის... თითქოს ყოველი თქვენთაგანი შევიგრძენი ხორციით და სისხლით... თითქოს ჩვენი სხეულები ერთმანეთს შეეზარდნენ და ერთმანეთს ვერსად წაუკვალთ“... ამიერიდან ის არაა აქედან წამსვლელი, მაგრამ ძველ ლოთს (მკლევარები ვარაუდობენ, რომ ვესტონის პროტოტიპი დრამატურგის მამაა) დაავისყდა, რომ მიწა და ფერმა უკვე გაყიდულია ვალებში. განახლებული, თავის თავს, თავის ოჯახს დაბრუნებული ვესტონი განწირულია ახალი ცხოვრების ზღურბლიან, სწორედ მაშინ, როცა მისი ხეტიალის ბილიკი შეწყდა, როცა „შინ“ იპოვნა ის, რასაც „გარეთ“ ეძებდა.

სემ შეპარდი იდუმალი უბრალოებით ახერხებს ჩვეულებრივი მოქმედება სიმბოლური აზრით აავსოს ისე, რომ



თვით ამ მოქმედებამ არ დაჰკარგოს აბსოლუტური რეალურობის შთაბეჭდილება. მამის „გარდაქმნით“ შეძრული ვენსი ცდილობს გაიმეოროს საკუთარი არსებიდან „გამოსვლის“ ვესტონისეული რიტუალი — აბაზანაში ცხელი და ცივი წყლით განბანვისა... შიშველი, შეუმშრალეული თმებით შემოდის სცენაზე. „იგი თავზარდაცემულია“ — შენიშნავს რემარკაში აქტორი. მთელ სცენას გადაჭრის და იქვე, სამზარეულოში, სახელდახელოდ გაწყობილი საჩიხედან ხელში იყვანს აუადამყოფ ბატკანს. შიშველი ყმაწვილი ბატკნით ხელში ბობლიური სცენის ასოციაციას იწყებს. მცირე ხნის შემდეგ ისევ შემოდის, მამამისის გადაყრილი, ბინძური, ზედნარწყვევი და ნაშარდევი ტანსაცმელი ჩაუცვამს, ხელებზე კი დაკლული ბატკნის სისხლი სცხია („ერთი წამით ისიც კი ვეფიქრე: ეს ჩემი სისხლია. ვიფიქრე, ეს მე ვიცლები სისხლისგან“) გაოცებისგან შეძრულ მამას ეუბნება: „ეს ტანსაცმელი მიხდება მე“. „განახლების“ სასწაული არ მოხდა, ეს გამწარებული ჭაბუკის თვითგვემის, საკუთარი თავის სიბინძურეში ამოსვრის ცდაა. „როცა მამაჩემის ტანსაცმელს ვიცვამდი — ეუბნება თავის დას — ვგრძნობდი, რომ მისი ხორცი მესხმოდა, იგი იყო ბატონ-პატრონი ჩემს სხეულში... ვგრძნობდი, თუ როგორ იხვედა უკან ჩემი „მე“, როგორ შემოდოდა იგი ჩემში და მე მივდიოდი“ (შემთხვევითი არ არის, რომ თითქმის მთელი ეპიზოდის მანძილზე დედამისი — ელა, ვესლის ვესტონს ეძახის).

გაუბედურებულნი, გვემულნი, ძალაგამოცლილნი დგანან დედა და შვილი ოთახში — ვესტონი წავიდა (წავიდა კი?), ემა ოჯახიდან გაიქცა (გაიქცა კი?) — და იფონებენ ერთ ძველ ამბავს, რომლის თხრობა ასე უყვარდა ვესტონს: ერთხელ, როცა ვესტონი ცხვრებს კოდავდა, უზარმაზარი არწივი შეუპოვრად და მივინვარედ დააცხრა გადაყრილ ხორცის ნაგლეჯს. ეს მან რამდენიმეჯერ გაიმეორა. პირდაპირ მინდვრიდან გამოიჭრა ვეება კატა და რამდენიმე ნაგლეჯი იქვე გადახანსლა. მაშინ კიდევ

ერთხელ წამოვიდა მაღლიდან არწივი. ჭანგები გაუყარა კატას და მაღლა და მაღლა აიტაცა. კატა გააფთრებული ჩხაოდა, მაგრამ არ ნებდებოდა, გიჟბევით ეძვერნენ ერთმანეთს პაერში. კატა გულმკერდს უსისხლიანებს არწივს, არწივი ცდილობს მიწაზე გადმოკადოს კატა.

ვესლი და აი, არწივის ნაწილ-ნაწილ გლეჯენ ცაში. არწივი ცდილობს თავის ჭანთავისუფლებას, კატა არ ეშვება.

ელა და ორივენი ენარცხებიან მიწას. ორივენი ვარდებიან და ენარცხებიან მიწას. ... როგორც ერთი სხეული.

ახლა გავიხსენოთ ვესტონის სიტყვები — „თითქოს ჩვენი სხეულები ერთმანეთს ვერსად წაუვუვალთ“ — და ჩვენთვის ნათელი გახდება, რომ გააფთრებული ბრძოლის, ურთიერთ დატაკების მიუხედავად ამ ადამიანების ძარღვეებში ერთი სისხლი მოედინება და ისინი ერთმანეთს „ვერსად წაუვლენ“, რადგან, როგორც ვესტონი ამბობს „ოჯახი ხომ არა მარტო ადამიანთა სამყაროს უჯრედია. ეს არის უჯრედი მთელი ცოცხალი სამყაროსი“.

„ნამდვილი დასავლეთი“ (1981 წელს ეროვნულ თეატრში დადგა ცნობილმა რეჟისორმა ჯონ შლეზინგერმა) მე ვველაზე მძაფრ, სახტიკ პიესად მიმანინა „ოჯახურ ტრილოგიაში“. ეს არის მარადიული კონფლიქტი უფროსსა და უმცროს ძმას შორის, სადაც სისხლისმღვრელი ნათესაობა ვერ ანელებს უკიდურეს, თითქმის ტრაგიკულ ფინალამდე მისულ დამაბულობას.

ლოს ანჯელესის გარეუბანში, განმარტოებით მდგარ სახლში ორი ძმა (დედა ალიასკაზეა წასული) ერთი — ოსტინი — პოლიუდის სცენარისტი, მეორე, უფროსი, ლი — მოხეტიალე, „თავისუფალი ნების“ ადამიანი, თანდათანობით უახლოვდებიან ურთიერთობათა იმ ზღვარს, რომლის იქით უფსკრულია, სისხლია, სადაც სიკვდილის აჩრდილია. ოსტინი განსწავლული, პრივილეგირებული კოლეჯში შეძენილი დახვეწილი მანერების კაცია. აქ, პოლიუდთან ახლოს, განმარტოებით ამუშავებს ახალი ფილმის პროექტს. ლი —

უდაბნოს მხურვალეებიდან, ველური განმარტოებიდან ღედისეულ სახლში შემოხეტებულნი შემოხვევითი სტუმარი უფროა, ვიდრე ძმასავით კანონიერი მაცხოვრებელი. პირველ დამესვე სახლში განდება მოპარული ფერადი ტელევიზორი. მოქმედების განვითარებასთან ერთად კიდევ რამდენიმე ტელევიზორს ჩამჭერივებს სამზარეულოში ლი.

იწყება პარადოქსული შენაცვლება როლებიან. ოსტინიან საქმიან ვიზიტზე მოსულ პროდიუსერს სოლ კრანერს (მას ზოსწონს ოსტინის სცენარის პროექტი) ლი, რომელსაც ინგლისურად უშეცდომოდ წერაც კი არ შეუძლია, შესთავაზებს „ცხოვრებისეულ“, თანამედროვე ვესტერნს. ოსტინის გასაოცრად პროდიუსერი აღტაცებული რჩება ლის პროექტით და უკვე თითქმის მიღებულ სცენარზე უარს იტყვის; მეტიც, თვით ოსტინს შესთავაზებს უსწავლელ ძმასთან თანავატორობას. ეს პროფესიონალი სცენარისტისთვის უდიდესი შურადაცხვოფაა. ოსტინის თვალში სამყარო აყვარდა, ვეულაფერი ქაოსმა მოიცვა და არსად არაფერი ხდება კანონობიერად. ხელმძრული, მსმელი, „უდაბნოს კაცი“, მონზუბარი — სცენარისტი ხდება, ანუ ძმის პროფესიას „იღებს“, ხოლო რესპექტაბელური სცენარისტი-ქურდობას იწყებს, ანუ ესეც ძმის პროფესიას „იღებს“ (მართალია, ეს ქურდობა ნიძლავის შედეგაა, მაგრამ იგი საქმის არსს არ ცვლის). ცხადია, არც ერთ და არც მეორე წამოწყებიდან არაფერი გამოვა. ლი ამაოდ ცოდვილობს, ოფლში იწურება, წვალობს, მაგრამ სცენარს ვერ წერს. სამაგიეროდ ოსტინი სამზარეულოს მოპარული ტოსტერებით ავსებს. მაღალი პოლიკულდური საზოგადოების ბინადარს ოსტინს — მხოლოდ ერთი სურვილი ამოძრავებს — გააყვებს ძმას უდაბნოში და მასთან ერთად განუდგეს ყოველივეს. ოღონდ უდაბნოში წამიყვანე და დაგიწერ სცენარსო, ეუბნება ლის. ლოთობის, ორგიების, უაზრო კამათისა და კინკლაობის დროს (ლი გოლფის ჯოხით ამსხვრევს საბეჭდ მანქანას) ალიასკიდან ბრუნდება ღელა. არეულ-დარეულ, აყვარებულ ბი-

ნაში ძმები სამკედრო-ხასიციოცხლოდ შეებმებიან ერთმანეთს (ლი სიტყვას ტეხს და ოსტინი არ მიჰყავს უდაბნოში). ღელა მშვიდად შესცქერის ყოველივეს. ოსტინი ტელეფონის ზონარით მოგუდავს ძმას. სულმეზოული გონდაკარგული ლი დავარდება იატაკზე სრული შთაბეჭდილებაა, რომ ძმამ ძმა მოკლა, მაგრამ კარისკენ წასულ ოსტინს წინ გადაუდგება ლი. „ორივე საბრძოლო პოზაში დგება... ხშირიდან მოისმის მარტოსული კოიოტის ზმა, სცენარს მოეფინება მთავრის შუქი და ასე გვევლინა, თითქოს ძმები თვალშეუდგამი უდაბნოს სივრცეში დგანან... თავდასხმის მომლოდინე ორი გაქვავებული მხეცი...“ ამ რემარკით მთავრდება პიესა. პიესის სიუჟეტის ეს სქემატური სურათი, ცხადია, სრულიადაც ვერ გვაგრძნობინებს ძმათა მოულოდნელი, გაუთვალისწინებელი ქცევის მთელს ალოგაკურობას და სიმწვავეს. სხვათა შორის, შეპარდი მაინც-ღამაინც არც კი ცდილობს ხასიათის ან მოქმედების ლოგიკით გმირების ქცევის გამართლებას. ეს არის სპონტანური რეაქციების მთელი ჯაჭვი, ერთი მდგომარეობიდან მეორე — საპირისპირო მდგომარეობაში, მეყვლეული გადასვლა, გამიშვლებული ვნება, სიცოცხლის პულსაცია. მის პიესებში ვეულაფერი გამართლებულია ადამიანური ცხოვრებით. იგი თავის გმირებს „თეატრალური მიშურის“ გარეშე სჭვრეტს (თუმც ყველა მისი პიესა უაღრესად თეატრალურია), ისინი თავისუფალნი არიან და არც სურთ რაიმე ნორმებს დაემორჩილონ. არცერთი მისი გმირი არ ცდილობს თავისი გრძნობის მოთოკვას, რაც ცივილიზებულ ჩარჩოებში ჩაყენებას — ის არის ის, რაც არის. ზნეობის შკაცრ მსაჯულს შეიძლება არ მოეწონოს ასეთი გმირების საქციელი და უსიამოვნოდ შეიშუშნოს, როცა სცენაზე შარდავენ, შიშველნი დადიან, დაუფარავად საუბრობენ მენსტრუაციაზე („სადაც ამერიკაში“), თავში ხის ფეხს ურტყამენ („დამარხული ბავშვი“), სექსუალურ მოთხოვნილებას არ ფარავენ და მხეცურ სისასტიკეს ავლენენ („ნამძვილი დასავლეთი“). მაგრამ სი-



ნამდვილეში ჩვენ გვაჯადოებს რაღაც უჩვეულო ორგანულობა, განსაცვიფრებელი ბუნებრიობა სიტუაციისა.

„ოჯახურ ტრილოგიაში“ თავისი იდუმალებით და ერთგვარად მისტერიული ბუნდოვანებით ცალკე დგას „დამარხული ბავშვი“. ეს არის უადრესად დრამატული ისტორია ოჯახისა, რომელმაც თითქოსდა ნებაყოფლობით აიჩრია „განაპირა“ ცხოვრება, ცხოვრება „ცხრაკლოტულში“ (როგორც სარტრი იტყვოდა), სადაც გარე სამყაროს ამბები ან საერთოდ ვერ აღწევენ, ან თუ აღწევენ, ძალზე ფრაგმენტულად. აქ „სახლში“ ბრუნდება ვინსენტი (თავის მეგობარ ქალიშვილთან ერთად), მაგრამ აღმოჩნდება, რომ იგი ალადავის აღარ ახსოვს. მეტიც, დამხვედურებ საკუთარი თავიც აღარ ახსოვთ. ვინსენტის მამა ტილდენი უყურებს კედელზე დაკიდებულ თავისი ახალგაზრდობის სურათს და ამბობს „ეს მე არა ვარ! მე ასეთი არასოდეს ვყოფილვარ“. პიესა სავსეა იდუმალი შინაშნებებით, მისტერიული მეტაფორებით და სიმბოლოებით. სახლის უკან ოდესღაც პურის ყანა ყოფილა, მაგრამ მიწა გვალვებით-საგან გამოშრალა და უნაყოფოა. ერთ დღეს კი ეს ყანა აბიზინდება და სახლი პურის თავთავებით და მარცვლებით აივსება. ამერიკელი მკვლევარების აზრით ეს არის ნაყოფიერების, სიცოცხლის მეტაფორა. ერთგვარად ბუნდოვანია ამ დამარხული ბავშვის ამბავი. იგი ორატორუნებითა და ქვეტექსტითაა სავსე. პიესის მოქმედების და ცალკეული მძაფრი რეაქციების მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ, რომ ბავშვი მართლა მოაკვდინეს და ეზოში, სახლის უკან დამარხეს (იქ, სადაც ახლა ასე მოულოდნელად ამწვანდა ყველაფერი). მთელი პიესის ქვეტექსტის მიხედვით კი შეიძლება დავასკვნათ, რომ ეს არის ამ თაობის დამარხული ბავშვობა, დამარხული სიმართლე, ოცნებანი, ილუზიები. მაგრამ დრამატულ დამაბულობას (რომელიც ხშირად გროტესკულ სცენებში გადადის) აქ ქმნის არა ეს მინიშნებები თუ მეტაფორები, არამედ ცხოვრების რეალური პლანების აღრევა, გმირთა უცნა-

ური ურთიერთობები. მაგ. ბრედლი, მისი ფეხიანი, სულ იმის ცდაშია, რომ ჩაიხიზნებულ მამამისს — დოჯს ელექტროსაპარსით გადაკრიჭოს, დოჯის მეორე ვაჟიშვილი ტილდენი, უმწველ ცხოვრებისგან დაბეჩავებულია. თვით დოჯი სულ ტახტზე წევს, ტელევიზორს უყურებს ვისკის სვამს და ასე „ლაგება და ქრდება“ თითქოს ეს ოჯახი ბედისწერისგან დაწყვეტილია, ჩვენთვის უცნობი ცოდვების გამო, რა ცოდვაა ეს — დამარხული ბავშვი? — დაბეჯითებით ვერც ამას ვიტყვით. ეს კია, რომ ყოველი მათგანი ტანჯულია და სხვადასხვა სტრუქტურის ყოველი მათგანისაგან მოხალისეულია ყოველად უცნაური ენოლოგიკო მოქმედება. გამწარებული ჭაბუკი ვინსენტი მიატოვებს თავის მამა-პაპის ამ სამყოფელს, თავის მეგობარ გოგონას (რომელიც ადვილად გამოხიზნავს საერთო ენას მოხუც დოჯთან) ამ უცხო ადამიანებთან დასტოვებს, მაგრამ მაინც ბრუნდება ბოლოს, რათა „შთამომავლობა გააგრძელოს“.

ეს ერთგვარი ოპტიმისტური ეპიზოდი ვერ სცელის პიესის საერთო მიჩქუმ ფონს. ამერიკელთა ხანუკარი იდეალი — ოჯახის სიმტკიცე და მთლიანობა — შიგნიდანაა აფეთქებული, პასტორალური წონასწორობა წარსულის ტკიბილი მოგონებალაა მხოლოდ. ოჯახიც ისევე კონფლიქტებით გაწამებული, როგორც მთლიანად საზოგადოება... შეპარდი ხსნას ხედავს ადამიანის მიერ საკუთარი თავის პოვნაში, თუმცა ეს პროცესი მეტად მტკივნეულია და ხშირად ტრაგიკული კონფლიქტებით სავსე, აქ ზომ არ იღებს სთავებს ის პირქუშობა, უცნაურობა, „ბრუტალურობა“, რაც ასე საცნაურია მის პიესებში. ამერიკელი კრიტიკოსები ხშირად ლაპარობენ მისი ნაწარმოებების „სიურეალისტობაზე“, „გოტიკურობაზე“, ხანდახან „მითოლოგიურ რეალისტსაც“ უწოდებენ, რაც დრამატურგის შქმოქმედების მოწინააღმდეგეებს აძლევს საბაბს ილაპარაკონ მის „სიბნელებაზე“, „გაუგებრობაზე“, „ქაოტურობაზე“. მაგრამ უკლებლივ ყველა აღიარებს მისი ნიჭის „თეატრალურ მა-

გიას“, რომელიც ანგრევს ეროვნულ მიწებს;

რიჩარდ გილმენი, ავტორი შეპარდის პიესების კრებულის წინასიტყვაობისა („Seven Plays“) წერს, რომ „ჩვენ არა გვაქვს უფლება შეპარდის შემოქმედების განხილვისას მხედველობიდან გამოგვრჩევს მისი პიესების კავშირი თეატრის გარეთ მიმდინარე რთულ და წინააღმდეგობრივ ცხოვრებასთან. ეს კავშირები ყოველი დრამისთვისაა დამახასიათებელი, მაგარამ შეპარდთან ისინი ავლენენ აშკარა ურთიერთშემოქმედებას, სადაც თეატრალურობა, როგორც ზატი ურთიერთობისა, თვით ცხოვრების სიღრმეებიდან მოედინება, მაშინ როცა, ცოცხალი არსებობა — ქაოტური, არარეგანიზებული, გამოუცნობი — განუწყვეტელი დებულობს ხელოვნურ, დასრულებულ სცენურ ფორმებს. შეპარდის შემოქმედებაში შეიძლება ვიპოვოთ როგორც პოლიტიკური, ასევე სოციოლოგიური, თემატიკა, მაგრამ თუ მასში რომელიმე გამჭოლი იდეის ძებნას განვიზრახავთ, მაშინ უნდა ვთქვათ, რომ ეს შედეგია: ჩვენი ცხოვრება თეატრალურია თავისი ბუნებით, თუმცა ის თეატრი, სადაც ჩვენ „ვთამაშობთ“, დიდი ხანია რაც მტრების მიერაა გარემორტყმული და ნაწილობრივ უკვე დანგრეულია კიდევ“.

6. 3.

ლიტერატურა

ფურ. „ამერიკა“ 1990, № 401. ჭინფერ კლენი „სემ შეპარდი — როგორც ის არის“.
ფურ. „ტეატრ“-ი 1989, № 9.
Sem Shepard. Seven Plays (Bantam books) რიჩარდ გილმენის წინასიტყვაობით.
თანამედროვე დასავლეთის დრამატურგია (3) 1975 № 2, 1976 № 1.

შენიშვნები:

ჯეასონ პოლაკი (1912-1956) — ამერიკული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი მეთაური. მისი ადრეული ნამუშევრები გამოირჩეოდნენ დრამატიზმით და მისტიკობით. იგრძნობოდა ამერიკელი ინდიელების,

მექსიკელი მონუმენტალისტების. აგრეთვე თანამედროვე მხატვრების (პიკასო, მირო) გავლენა. შემდგომ მის შემოქმედებაში საცნაური იყო მძაფრი ტურბოლენტურობა და აბსტრაქცია. მისი ტექნიკა ორიენალობით გამოირჩეოდა — იატაკზე გაფენილ ტილოზე (ან მოლბერტზე) ასხამდა საღებავებს და ფუნჯითა და ჩხირით ფენას ფენაზე აფენდა და ქმნიდა უწყვეტ ნაკადს. თითქოსდა შემთხვევით, ალაზღებზე იყო დადგრილი საღებავები, მაგრამ მუშაობის პროცესში დიდი გულმოდგინებით გამოჰყავდა ნახატი, ფერები თუ ხაზები, რომლებიც ავლენდნენ დინამიზრობას, აღტიენებასა და ენერჯიას. კრიტიკოსებმა მის სტილს „ქმედითი მხატვრობა“ უწოდეს (იხ. Adventures in ART, National Gallery of ART Washington D. C. გვ. 116).

2. ჯონსონ და რაშმინდარტი — ამერიკელი მხატვრები. ითვლებიან ადრეული პოპ-არტის ანუ ე. წ. „პროტო-პოპ“-ის ერთ-ერთ ფუძემდებლებად. 50-იან წლებში აქტიურად შემოქმედდნენ ფერწერაში კოლაჟის ელემენტები. რეკლამების, პლაკატების, კომიქსების, ფოტოების, შესაფუთი მასალის, მასობრივი წარმოების საგნების კომბინაციებით ქმნიან ასამბლაჟებს, ხანდახან კი გამოსახულებას საგანთა პირდაპირი დემონსტრაცია ენაცვლება.

3. ჯონ ბიჯი — აქციის ანუ „ექშნ არტის“ — მოქმედების ხელოვნების — ერთ-ერთი ფუძემდებელი. აქცია — განმარტოვებული სახელია პოსტმოდერნიზმის მთელი რიგი მიმდინარებების, რომლებიც მხატვრულ ნაწარმოებს ცვლიან შესტით. ეს შესტი გათამაშებულია ერთგვარი „წარმოდგენით“ ანდა პროვოცირებულია რაიმე ქმედებით. ეს მიმდინარებებია: „პეფენინგი“, „პერფომენსი“. „ფლუქსუსი“, „პროცესის ხელოვნება“, „დემონსტრაციის ხელოვნება“. მოქმედების ხელოვნება წარმოადგენს გამოხატულებას მოდერნიზმის ერთ-ერთი წამყვანი იდეისა—ხელოვნების პროცესუალური ხასიათის შესახებ, რომლის მიზანია ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის ზღვარის წაშლა.



„საქრებულო“

№ 7-8
1992 წ.

სამ შუკარდი

თარგმნა ზაზა ბილაძე

დამარხული ბავშვი

მოკვამი პირები

- ლოჯი — ოთხმოცს მიტანებული მოხუცი კაცი.
- მედი — მისი ცოლი, სამოცს გადაცილებული.
- ტილდენი — მათი უფროსი ვაჟი.
- ზრდელი — მათი შუათანა ვაჟი, ცალფეხი.
- ვინსი — ტილდენის ვაჟიშვილი.
- შელი — ვინსის მეგობარი გოგონა.
- მაია დევიზი — პროტესტანტი მღვდელი.

ბ ი რ ვ ე ლ ი მ ო კ ვ ა მ დ ე მ ა

სცენა, ღლეა, მარცხენა, ავანსცენაზე. ხის ძველი კიბეა, ზედ ფერგადასული, გაკუთილი ნახი აფენია. უბაქარო კიბე ზევით, მარცხენა კულისებში ბოლოვდება. მოპირდაპირე მხარეს, სცენის სიღრმეში, ძველი, მუქი მწვანე, ალაგ-ალაგ ბამბეზამორჩილი დივანი დგას. დივანთან— წვითელბამბურთან ტორშერი და მომცრო, წამლის ბოთლებით სავსე ლამის მაგადა, დივანის წინ, ეკრანით დივანისკენ — დიდი, ძველმოღერი ტელევიზორი. ეკრანი ცისფრად ციმციმებს, ოღონდ არაფერი ჩანს და არც არაფერი ის-

მის. ტორშერის და ტელევიზორის შუქი სუსტად ანათებს ჩამუჭებულ სივრცეს სცენის სიღრმეში. დივანის უკან, ტიხარს იქით, ფიცრისით-ტაკიანი ვერანდაა. მარცხენა, მთლიანი ხის კარი, ოთხისა. მეორე, ვერანდიდან გარეთ გაშავალ კარს, შუაშუბე რკინის ბადე აქვს გაჭრული. ან კარს იქით ნაძვების მუქი სილუეტები მოჩანს.

ტელევიზორის წინ დივანზე მჭდომი ლოჯის ფიგურა თანდათანობით იკვთება, ცისფერი შუქი სახეზე დასციკმივებს. საკმაოდ შეღახული მისური, აკიშებიათ, ზეკის საშუშო შატვალი და ყავისფერი ფლოსტები აყვია. ძველ, ყავისფერ სხანშაი გახვეული, თითქმის ოთხმოცს მიტანებული, ძალიან გამხდარია და ავადმყოფურად გამოიყურება. გაშტერებული შესკქერის ტელევიზორს. ხელ-ხელა სცენაზე მუქი მართლომს ისმის წვიმის სუსტი ხმა. უგდებს ყურს, მერე მზერა დივანის ბალიშზე გადაქვს. საბნიდან მარცხენა ხელს გამოყოფს, ბალიშის ქვეშ შეაქურებს და იქიდან ვისკის ბოთლს გამოაძერგნს, კიბისკენ აპარებს თვალს, რალაკს ესმენს, მერე ბოთლს თავსახურს მოხსნის და მოიყუდებს. ისევ დაახურაქს ბოთლს თავსახურს, ბალიშის ქვეშ შეინახავს და ტელევიზორის მიშტერდება. გაუბედიად, ჩუმად ახველებს, ხველის შეკავებას ცდილობს. ქერ ვერაფერს ახერხებს, მაგრამ როცა კიბის თავიდან ცოლის ხმას გაიგონებს, ხველას უცბა შეწყვეტს.

მედის ხმა. ღოჯ?

(ღოჯი ტელევიზორსა მიშტერებული. ხანგრძლივი პაუზა. ორქერ მოკლე-მოკლედ, დაბულულად წამოიხველებს.)

მედის ხმა. ღოჯ! წამალი ვინდა, ღოჯ?

(ღოჯი არ პასუხობს, ბალიშის ქვეშოდან ერთხელა გამოაძერგნს ბოთლს და ხარბად დავწოფება. ბოთლს უწირდელ ადგილზე აბრუნებს. ტელევიზორს უცქერის, უფრო მაგრადა, თავფეხიანად ვხვევა საბანში.)

მედის ხმა. შენს რომ იცი, რაცა გვირს?

რომ იცი? წვიმს! ამინდის ზრდია. მეტი არაფერი. ხელ ასე არაა... წვიმაში უკველთვის იგარე გეშარება, გაწვიმდება თუ არა. ხველავ აგიტუდება ზოდმე. (პაუზა.) ღოჯ?

(ღოჯი არ პასუხობს, გიბიდან სიგარეტის კოლოფს ოღებს, სიგარეტს უკიდებს, ტელევიზორს შესცქერის. პაუზა.)

მედის ხმა. ეროი ვაჩვენა, აქ რა ხდება.

თავხმია. არაფერი არ ჩანს. აღბათ, მიდხ წავიღებდა. მანდ როგორდაა ხაქმე. ქვევით? ღოჯ?

(ღოჯი მხარსზეგოდან ვერანდისკენ იყურება. მერე ისევ ტელევიზორისკენ აბრუნებს თავს.)

ღოჯი. (თავისთვის) კატასტროფულად.

მედის ხმა. რა? რა ხქვი?

დოკ. (უფრო ხშირად) მე მგონი წყნად
ჩვეულებრივ გულსგამაწვრილებელი წვიმის
ქვეშ: წვიმა? წვიმა, ან რა? უფრო
რა მოგვიდა? შტეტისა: გაქვს თუ რა? გვირგვინი
დოკ (პაუზა) იცოდა, თუ არ მიხსნებ, რა
წუთში მანდ გავჩნდები
დოკ. არ ჩამოხვდები.
ქვეშ: რა?

დოკ. (უფრო ხშირად). არ ჩამოხვდები
(ერთხელ კიდევ ებრძვის უნამ ხეელს.
ძლივს იბრუნებს სულს)
ქვეშ: რა? ჩაუღამე ეს ობერი ან: ვერ
გაგივ; რატომ არ უღამავ. აღქვი და მოათავა
ერთხელ და სამუდამოდ. დაუსვი წერტილი.
(დოკი ისევ იღებს ბოლს, სეამს, ბოლს ან-
გილზე აბრუნებს.)

ქვეშ: რა? შეიძლება, ქრისტიანული საქ-
ციელი არ იყოს, მაგრამ თუკი შევლის? ისე
რა ვიციოთ რა არის ქრისტიანული და რა არა.
ბევრ რამეს მღვდელიც ვერ აგინხნის. მე პა-
რადად უფრო ვერაფერს ვხედავ. ტყვილი
ტყვილი. კი. ბატონო. გასაგებია ყველაფერი.
მაგრამ ტანჯვა? ტანჯვა სხვა საქმეა. სულ სხვა
ამბავია, და მე თუ მკითხავ, არც აბი უნდა
იყოს ნებისმიერ სხვა გამოსავალზე უარსი.
დოკ? (პაუზა) დოკ, ბეისბოლს უყურებ?

დოკ. არა.
ქვეშ: რა?

დოკ. (უფრო ხშირად) არა!
ქვეშ: რას უყურებ? ისეთს არაფერს
უყურო, რაც აგაღელვებს? არც დოლს
დოკ. დოლი კვირაობით არ იმართება.
ქვეშ: არც უნდა მართავდნენ კვირა-
ობით დოლს.

დოკ. არც მართავენ.
ქვეშ: რა? ძალიანაც კარგი თუ არ მართა-
ვენ. მიკვირს კიდევ, ეპეიო კანონები გერაც
რომ არხეობს. მართლა სპოცარია.

დოკ. ბო, ხოცარია.
ქვეშ: რა?

დოკ. (უფრო ხშირად) სპოცარია-მეტიკი
ქვეშ: რა? მართლაც, ნამდვილად ამას წი-
წით გაჩნხნდა, შობაზეც კი იმართებოდა
ხოლო დოლი. ზედ ფინიშის ბაზთან დიდი
ბრწყვილი ნაქვის ხე იდგა.
დოკ. (თავს აქნებს) არა.
ქვეშ: რა? ახალ წელსაც! მახსოვს.
დოკ. ახალ წელს დოლი არახოდეს? არ გა-
მართულა!

ქვეშ: რა? როგორ არა, ზოგჯერ იმართე-
ბოდა.

დოკ. არახოდეს, არც ერთხელ!

ქვეშ: რა? ხანამ ჩვენ დაეკორწინდებოდით,
იმართებოდა ჰოლომე!
დოკი გალიზიანებული იქნევის კიბისკენ ხელს.
დოკიანე გაღწევაბი. ტალევიზორს შესაქურს.

ქვეშ: რა? მანდ გავჩნდები
დოკ. არაფერი.
ქვეშ: რა? ვადახარვეცი კაცი იყო. მესაქონ-
ლე.

დოკ. რა?
ქვეშ: რა? შესაქონლემ ცხენები ყავდა!

ქვეშ: რა? შესაქონლემ ცხენები ყავდა!
წმინდა სისხლის ცხენებს აწენებდა.

დოკ. არა, წმინდა სისხლის, რა მითხარი.
ქვეშ: რა? მართლა, რა გინდა რომ ცხენებზე
არ ცოდნოდა.

დოკ. ნიძღავს დაფებ, რაღაც-რაღაცებს
შენც გასწავლიდა. მა? ხაქინიზოშიც შეგატარ-
მოგატარებდა.

ქვეშ: რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

დოკ. რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

ქვეშ: რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

დოკ. რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

ქვეშ: რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

დოკ. რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

ქვეშ: რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

დოკ. რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

ქვეშ: რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

დოკ. რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

ქვეშ: რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

დოკ. რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

ქვეშ: რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

დოკ. რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

ქვეშ: რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

დოკ. რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

ქვეშ: რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

დოკ. რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

ქვეშ: რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

დოკ. რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

ქვეშ: რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

დოკ. რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

ქვეშ: რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.

დოკ. რა? მისი მგონი, სულ ჩვენ ვი-
გებდით.



ამდღის ხმამ, დღეს ხაყიდლებზე ვასვლას არ ვაპირებ და იპიტომ გეკითხები. რაზე თუ დაგვირდება, ტილდენს უნდა სთხოვო.

დოქტორი, ტილდენი აქ არ არის!

ამდღის ხმამ, ხაშარეულდოშია.

(დოქტორი მარცხნივ იხედება, მერე ისევ ტელევიზორისკენ აბრუნებს თავს.)

დოქტორი, კარგი.

ამდღის ხმამ, რა?

დოქტორი, (უფრო ხმამაღლა) კარგი!

ამდღის ხმამ, რა გადრიადებნის ისევ დაგვხვედნის.

დოქტორი, კარგი.

ამდღის ხმამ, ტილდენს დააბარე, რაც გინდა და მოგატანს. (პაუზა) ბრედლი მოგვინახებთ მოგა.

დოქტორი, ბრედლი?

ამდღის ხმამ, უნდა გაგვიჩვენოს.

დოქტორი, გაგვიჩვენოს? არ შეიძლება მე მაგის გაჩვენება!

ამდღის ხმამ, არ გეტყვიან!

დოქტორი, არ შეიძლება-მეთქი!

ამდღის ხმამ, ორ კვირაზე მეტი გავიდა, დოქტორი, არ შეიძლება!

ამდღის ხმამ, შე შამა დევისს უნდა შევხვედოდე.

დღეს ერთად ვსაძიებო.

დოქტორი, ბრედლის გადგენა, აქ თუ დავინახებ იმ სპარსით, ჩემი ზეგლით მოვყვალა!

ამდღის ხმამ, ძალიან არ დავიგვიანებ. ოთხს არ გადავაცილებ.

დოქტორი, შენი პირიანი უთხარი! ბოლოქვერ ფაშის გამატყუა თან მეტინა! არც გამაღვიძა! რომ გავიღვიძებ, აღარ დაშვდა!

ამდღის ხმამ, ჩემი რა ბრალია!

დოქტორი, შენ დაავადდი!

ამდღის ხმამ, არც შეიჭირია!

დოქტორი, შენც გინდა და შენ არ მართავდი რაღაც ტუტუტურ წვეულებას? სტუტურების მოხვალამდე გვამო უნდა გაგვაპტიონებინათ! ყურებთანაც აკრები ქოჩორი ცოტა დაუშოკდი! ბარემ ჩიბუხიც ჩაგეჩარათ ჩემთვის პირში! კარგე ხანაბავი ვინებოდი! ჰა? დაგავიწყდათ ჩიბუხი? შლამაც დაგეხურათ! და იხე, სხვათაშორის, კალთაში უფლ სტრით ქორწინების ქვ-შემალარიც ჩაგვადლო!

ამდღის ხმამ, ხუდ ცუდი როგორ უნდა იფიქრო ვეძალაზე!

დოქტორი, ეგ არის ცუდი? შენ უარები არ მოგისმენია!

ამდღის ხმამ, არც მინდა! მეტი რა მესმის მთელი დღე, შეყოფა, სსამარხისა.

დოქტორი, გირჩევნია, უთხარი!

ამდღის ხმამ, შენ თვითონ უთხარი! შენი ზეგლია, ზეგლითან ღაპარაკი კი უნდა შეგეძლოს.

დოქტორი, მძინარეს? მძინარეს შემჭრა თმა!

ამდღის ხმამ, შეტს აღარ იზამს.

დოქტორი, მე რა ვიცი!

ამდღის ხმამ, პირობას გაძლევ, შენი ნებართვის გარეშე არ იზამს.

დოქტორი, (პაუზის შემდეგ) ან ხაერთოდ უნდა აქ, რისთვის უნდა მოვლდეს.

ამდღის ხმამ, პასუხისმგებლობის ვარძობა აქვს და კმისთვის.

დოქტორი, ჩემ თმაზე აგებს პასუხს?

ამდღის ხმამ, შენ გარეგნობაზე.

დოქტორი, ჩემი გარეგნობა რა იმის ხადარდე-ხელია! შე ადარ კვარკლას და ხაერთოდ, ეგეთი რაზე ბუნებაში აღარ არხებობს! გაგვიჩინარდი!

ამდღის ხმამ, ხალხს ნუ გააყინებ!

დოქტორი, ურჩევნია, არც სცადოს, ვოჭი და გავათავებ.

ამდღის ხმამ, ტილდენი მოგხედავს.

დოქტორი, ტილდენი ბრედლისგან ვერ დამიყავს.

ამდღის ხმამ, ტილდენი უფროსია, დაგიყავს.

დოქტორი, თავისი თავი ვერ დაუტყვი!

ამდღის ხმამ, რა გაუვირებს? გაივინებს, ხამ-ზარეულდოშია.

დოქტორი, (იძახის) ტილდენ!

ამდღის ხმამ, დოქტორი ვითომ ახლა რა გინდა, ჰა?

დოქტორი, (იძახის) ტილდენ, მოდი აქ!

ამდღის ხმამ, გიუყვარს არა აურზაური? გხიამოვინებს?

დოქტორი, მე არაფერი არ მსიამოვნებს!

ამდღის ხმამ, რომ იცოდე, რა ხაშინელებას ამბობს!

დოქტორი, ტილდენ!

ამდღის ხმამ, აი, სწორედ მაგისთანა ღაპარაკი აკლდევიანებს კაცს თავს.

დოქტორი, ტილდენ!

ამდღის ხმამ, მაგტომ დაეძებთ ხუდ ღმერთს და ვერ გიპოვიათ!

დოქტორი, ტილდენ!

ამდღის ხმამ, აღარც მიკვირს, ბრბოს ღრიალში ღვთის ხიტყვა რომ აღარ იხმის.

დოქტორი, ტილდენ!!!

(დოქტორი საშინელი, სპაზმური ხველის შეტევა ეწყება, ამ დროს მარცხნიდან სცენაზე ტილდენი შემოდის, ახლადმოკლი პურის ძნა მოაქვს ორივე ხელით, ტილდენი დოქტორს უფროსი ვაჟია, ორმოცდაათს მიტანებული; მძიმე, ყვლიანი, ტალახიანი ფესსაქმელები, მუქი მწვანე სამუშაო შარვალი, სქელი, ქრელი პერანგი და გახუნებული, ყვირილო ქარგაუმტარი ქურთუკი აცვია. მოკლედ შეკრებილი თმა დასველებია. რაღაც ღრმა ტანჯვის კვალი ამჩნევია და მთლად დალაგებულიც არ უნდა იყოს, სცენის შუაგულში ჩერდება თავის ტვირთთან და უხმოდ შესსკერის დოქტორს, სანამ ის ნელ-ნელა მოერევა ხველას. დოქტორი მძიმედ ასწევს თავს შალა და შვილს მიაჩერდება. მზე-რა პურის თავთავებზე ეყინება, დიდხანს, უხმოდ, უშტერებენ ერთმანეთს თვალს.)

ამდღის ხმამ, დოქტორი, შენ თვითონ თუ არ დაგვხვდები ამ ახს, ძალით არავინ ჩაგაყვამებს.

(კაცები მის ხმას უტრიალებს ან აქცეპენ)

დოქტორი, (ტილდენს) ეგ ხალა იზოვე?

ტილდენი, დაგვლიქე.

დოჯი, ამდენი?

(ტილდენი თავს უქნევს)

დოჯი, სტუმრებს ელოდები?

ტილდენი, არა.

დოჯი, სად დაგლოჯე?

ტილდენი, აქვე, გარეთ.

დოჯი, სად გარეთ?

ტილდენი, აქვე, სახლთან.

დოჯი, სახლთან პურს რა უნდა?

ტილდენი, ხაზხა.

დოჯი, მგონი 1988 წლის მერე ჩვენ სახლთან პური აღარ მოხლდა, ბოლოს მაშინ დავთვეხე.

ტილდენი, ახლა არის.

დოჯი, (კობეს ასძახის) ძელი!

კელის ხმა, ზო, საუვარდლო!

დოჯი, ტილდენმა პურის მოთვლი ძნა მოატარა! სახლის უკან პურის უნაა?

ტილდენი, (თავისთვის) ტონობითაა პური. კელის ხმა, შე რამდენადაც ვიცო, არ უნდა იყოს!

დოჯი, შეც ვარე ვუიქრობ.

კელის ხმა, 1988 წლის შერე..

დოჯი, (ტილდენს) სწორია, 1988-ის.

ტილდენი, ახლა არის.

დოჯი, წადი და საიდანაც მოიტანე, აქ დააბრუნე ეს თავთავები!

ტილდენი, (პაუზის შემდეგ, დოჯს მიმტერეტილი) ჩემი ხელი დავგლოჯე, წვიმაში, დაგლოჯილ უკან რაღა დააბრუნებს!

დოჯი, ა? წელია შეზობლებთან უსიამოვნება აღარ შეკონია, აღარც ვიცო, ვინა შეავხ შეზობლად! არც მინდა ვიცოდემ! წადი და ახლევ უკან დააბრუნე!

(ტილდენი დოჯს უუკრებს, მერე ნელა უახლოვდება, თავთავებს კალთაში უყრის და გრთი ნიბიჯით უკან იხევს, დოჯი ცოტა ხანს თავთავებს დასკვერის, მერე ტილდენზე გადააქვს მხერა, ხაზრობითი პაუზა.)

დოჯი, შეგეშობხვა რაშე, ტილდენ? გიჭირს ჩვენთან?

ტილდენი, არაფერი არ მიჭირს.

დოჯი, შეგიძლია გულახდობლად შეთხრა, შე ჩერაც შენი შამა ვარ.

ტილდენი, ვიცო, რომ ჩერაც ჩემი შამა ხარ.

დოჯი, ნიუ მექსიკოში პატარა უსიამოვნებას რომ გადაეყარე, ვიცო, მაგისტრატს დაბრუნდა.

ტილდენი, არაფერს არ გადაყვრივარ.

დოჯი, ტილდენ, დედაშენმა უველაფერი მიაბო.

ტილდენი, რა ვიამბო?

(ტილდენი ქურთუკის კიბიდან საღეჭ თამბაქოს ამოიღებს, ცოტაოდენს მოაკბენს.)

დოჯი, ტყუილად რას მაღაპარაკებ! გეუბნები, უველაფერი-შეთქია!

ტილდენი, შეიძლება ხაშზარეულოდან ჩემი სკამი მოვიტანო?

დოჯი, რა?

ტილდენი, შეიძლება ხაშზარეულოდან ჩემი სკამი შემოვიტანო?

დოჯი, აბა, რა? მიდი, შემოიტანე.

(ტილდენი გადის, დოჯი თავთავებს ძირს ყრის, გაბრაზებული მოიძრობს საბანს, დივანის კუთხეში მიავლებს, ბოილს აიღებს და ერთხელ-ღაც მოყუდდება, ტილდენი ისევ შემოდის, ჭორკო და ვედრო შემოაქვს, ხანამ ტილდენი დაინახავდეს, დოჯი სწრაფად დამალავს ბოილს ბალიშის ქვეშ, ტილდენი ჭორკოს დივანთან დადგამს, დაჭდება, წინ ვედროს დაიდგამს, იატაკიდან თითო-თითოდ კრებს თავთავებს და ფშენის, მარცვალს სცენის შუავულში ყრის, გამოფეხნილ თავთავს კი ვედროში, ვიდრე ლაპარაკობენ, საულ ასე ჭკქმიანობს.)

დოჯი, (პაუზის შემდეგ) მართლა კარგი მოხევაღია ჩანს.

ტილდენი, საუკეთესო.

დოჯი, ნაჯვარია?

ტილდენი, რა?

დოჯი, რაშე ახალი ჭამა-მეთქი?

ტილდენი, შენი დათხილია, შე რა ვიცო, რა ჩიხია.

დოჯი, (პაუზა) ტილდენ, ხომ იცი, ხაშუ-დამოდ აქ ვერ დარჩები, იცი, არა?

ტილდენი, (ვედროში აფურთხებს) არც ვამი-რებს.

დოჯი, ვიცო, რომ არ ამიჩებს, ეს არ მაწუხებს, მაგისტომ არ მოიქვამს.

ტილდენი, ანა?

დოჯი, მანტერჩებზე რას ამიჩებს?

ტილდენი, ჩემი ამბავი არ გაწუხებს, არა?

დოჯი, ხარ მაწუხებს.

ტილდენი, როცა აქ არ ვყავი, არც მაშინ გაწუხებდა, როცა ნიუ მექსიკოში ვცხოვრობდი.

დოჯი, არა, არც მაშინ.

ტილდენი, უნდა შეწუხებულყოფი.

დოჯი, რატომ? ჩაიღინე რაშე?

ტილდენი, არაფერი ჩამიღინია.

დოჯი, აბა, რატომ უნდა შეწუხებულყოფი?

ტილდენი, მართო ვიყავი და იმიტომ.

დოჯი, მართო იყავი და იმიტომ?

ტილდენი, ხო, ანე მართო არახოდებს ვერ ფილვარ, არც ადრე.

დოჯი, მართო რატომ იყავი?

ტილდენი, (პაუზა) შეიძლება, ცოტა შენი ვისკი დავლიო?

დოჯი, რა ვისკი? სადა მაქვს ვისკი?

ტილდენი, ბალიშის ქვეშ.

დოჯი, ბალიშის ქვეშ ვისკის რა უნდა? რას მიდე-მოედები? ვამაგიუბებს ეს კაცი! ლმერთმა იცის, ოცი წელი სად იყავი დაკარგული, არც შენი ამბავი შემოგითვლია, არც ჩვენი გიკითხავს, ახლა მოდიხარ და რადაცეებს შაბრალებს.

ტილდენი, არაფერს არ ვამბობ.

დოჯი, აბა, ვისკის მაღაგო?..

ტილდენი, არ ვამბობ.



დოჯი, ახლა არა თქვი, ხალხის ქვეშ
ვისკი გაქვს დამალულით?!

კილინ ხმბ. დოჯ?

დოჯი. (ტილდენს) აბა, გაიგო, ეს მინდოდა
ტილდენსი, არაფერიც არ გაუგია.

კილინ ხმბ. შენ თავს ელაპარაკებ, დოჯ?

დოჯი. არა, ტილდენს!

კილინ ხმბ. ტილდენს მანდაა?

დოჯი. აქ ბრძანდება!

კილინ ხმბ. რა?

დოჯი. (უფრო ხმამაღლა) აქ ბრძანდება!

კილინ ხმბ. რაქ აკეთებ?

დოჯი. (ტილდენს) არ უნახებო.

ტილდენსი. (დოჯს) ხო არაფერს ვაშავებ!

დოჯი. ეს მე ვციცი!

კილინ ხმბ. რას აკეთებს-მეთქი მანდ?

დოჯი. (ტილდენს) არ უნახებო.

ტილდენსი. კარგა.

კილინ ხმბ. დოჯ!

(კაცები ჩუმად სხედან, დოჯი სივარტეს უკიდებს, ტილდენსი თავთავების ფხვნიან აგრძელებს, თან თამბაქოს ღეპავს და დროდადრო იფურთხება.)

კილინ ხმს. დოჯ! რამდენ ზომ არა ხვამს? იცოდე, არ დადიოს! ურადდება მიპყციე, ჩვენა ვართ პასუხისმგებლები. მაგას რაღა მოეკითხება, ჩვენ უნდა ვუპატრონოთ. სხვა ვინ მიხვდება, მე შენ გიტყვი, გაგაგზავნიო ხაშმენადა გვაქვს მაგის ფული. არცა გვაქვს და არც გავიქნება. არახოდებს. ზოდა, მაგრაღ უნდა ვიყოთ, შენც და მეც. აბა, ვინ გვყავს მომგელელი. არავინ არ შეიწუხებს თავს, ბრედლის რა შეუძლია. თავისი გაჭირვება ხელადიანს. ყოველთვის იმედს მქონდა, გაიზრდებოდა და ბრედლისაც ტილდენსი მიხვდება-მეთქი. მერე ბრედლიმ რომ ფეხი დაკარგა. ტილდენსი უფროსია, ხუდ ვუქრობდი, იქნას რე გაუძღვებამეთქი, რას წარმოვიდგენდი, ამდენ ხალხდებელს თუ გაგვიჩნდა, სავროდ ვინ იფიქრებდა, არ დაგავიწყდეს, ნაკრებში იყო. ზომ გახსოვს. დამცველად თამაშობდა, თუ ნაზევარ დამცველად. ამერიკა.

ტილდენსი (თავისთვის) დამცველად. (ისევ თავთავებს ფხვნიის.)

კილინ ხმბ. მერე ტილდენსაც იმდენი თავსატეხი გაგვიჩინა და, ანხელიდა დამჩრა იმედად. რა თქმა უნდა, ანხელი ტილდენსით დამაშინა ან იყო, მაგრამ ჭკუა უჭრიდა. აღბობ, ყველაზე მეტად. რა ვიცი, მე ვიკრე მგონია. ყოველ შემთხვევაში, ბრედლის არც შევადარებდი ანხელს. ნამდვილად არ ჩარჩებოდა ხერხში ფეხი. მაგდენსი ჭკუა კი ეყოფოდა. მე მგონი ტილდენსე უკვირია იყო. ტილდენსი რომ შარში გაიხვია... მგონი კი არა, ახეც, არა; ციხეში ჩაამთავრებდა ვინმეს თავს! ყველა აფხახებდა: უკვირია ბიჭიო. ანხელის სიკვდილის მერე მე და შენ, რა თქმა უნდა, მთლად მარტო დავრჩით. მარტო დარჩენა, აბა რა არის?! რა განხვავდება. თითქოს ყველანი დაგვეზოცნენ

ერთ დღეს. ყველაზე უკვირია იყო. დიდი ხელი შეეძლო ეყოფა. ძალიან დიდი ფული მამოხრებდა, ვერ მართო ფეხები მოუხანს, მერე კიბეზე ჩამოხსნენ. ნელ-ნელა, საფეხურ-საფეხურ, თან გაუჩერებლად ლაპარაკობს. მგლოვიარსავით, თავუბიანად შავებშია ჩაცმული — შავი ხელჩანთა, პირბადიანი ქაღალე, შავი, ილავებამდე ხელთათმინები. დაახლოებით 65 წლისაა, მთლად გაპლარავებული, ლაპარაკი გათურის, კაცებს ვერც ამჩნევს, ისინი კი უწინდებურად სხედან, ერთი ეწევა, მეორე თავთავებს ფხვნიის.)

კილინ ხმბ. ანხელი ჩვენს მოკვდილად. ამაგს დაგვიყავებდა. ეგეთი იყო, გმირი, არ დაგავიწყდეს. ნამდვილი გმირი, მამაცი, დონერი, და ძალიან განათლებული. დიდი კაცი შეეძლო გამოხლულიყო, ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი, მარტო იმას ვნახობ, რატომ გმირულად არ დაიღუპა-მეთქი. დიდი უხამართლობა ანეთი კაცის სიკვდილი ხასტურის ნომერში, ჩარისკაცი იყო. მედამს დაიხმანებდა. მამაკობისთვის დააქილდოებდნენ. მამადივის ველაპარაკე ანხელის შემორჩაფხვინა დაფის თაობაზე. კარგი აზრიაო, ისიც დამითანხმა. იცნობდა ანხელს. როცა კალათბურთის თამაშობდა, თამაშს არ ვაძღვდნო იმისი უხუცვარტესი მოთამაშე ყოფილა. სხვათა შორის, მუნიციპალიტეტისთვის მიუზარტავს რეკომენდაციით — ანხელს ძეგლი უნდა დაეჭდებოდა. დიდი ძეგლი, მაღალი — ერთ ხელში კალათბურთის ბურთი, მეორეში — თოფი, ხედავ, როგორ აფხებებს ჩვენს შვილს!

(პელა სცენაზე ჩამოდის და აქეთ-იქით მიდიანოდის, ნალაპარაკეით აღუღებული და აღზნებული, ხელთათმინებს ისწორებს, კაბიდან ძაფს ისწორებს და თან ლაპარაკობს. კაცები უხედავად სხედან.)

კილინ. კათოლიკე რომ არ შეერთო, რა თქმა უნდა, დიდიხაც ცოცხალი იქნებოდა. ვიდაც ბეტი, ვერ გამოგია, რამ დააბრძავა. ვერ გამოგია და მომკალით. არადა, სხვა ყველა ხედავდა. ტილდენსი კი, ტილდენსა ერთ-ორჯერ უთხრა კიდევ. კათოლიკე ქალები ყველაში ეშმაკის გაგდებულეები არიანო. მაგრამ რა ვინდა, უხეინდა ვინმეს! სიყვარულით იყო დამჩრავებული. თვალბედავებული. მე ვიცი, მე კი არა. ყველაზე იცოდა. ქრისტიანთა პანაშვიდს უფრო ჰგავდა. გახსოვს? ის იტალიელი თუ გახსოვს? იმათი ხაზინდარი, გაიხილილი შავი თმა. იაფიხიანი მდებარეობის სუნი. მგონი, მღვდელისაც პისტოლეტიც ედო ჩიხეში, ზეგედი რომ წაშლიდა თითზე; მაშინ მივხვდი, ეს უკვე უკვამლად მეთქი. თაფლობის თვე ვიცი, იქიდან ადარდებორდებოდა, ვაკეთებ და: კინდოც გვიმისთვის შეკაცნოს. გაფიქრებულნი იყო, ცივი, ლურჯი, გაყინული ტუჩები ჭკოდა, აღტი ისე არახდრის უკაცნოა ჩემთვის. არახდრის; მაშინვე გულში გამყრა, დაწყვიტა-მეთქი. ხუდი ამოხვდა; ამის თვალეში დავიხვებ. თავისი კათოლიკური დამ.



ცინავი ლიმილით გამოდიმა. თვალებით მოთხრა, ლოგინში მოკვდავო, ჩემ შვილზე. მე მოთხრა, და მე არაფრის გაკეთება არ შემეძლო. ზელ-ფენი მჭონდა შეკრული, იმას მიუყვებოდა და ეგონა თავისფუფალი ვარო. ეგონა, ეხა ხსენა-ულიო. მე რა უნდა მექნა? ხომ ვერ ვებულო-დი, ალქაჩა-მეთქი? იმ როგორ მეთქვა. შემო-ჩავრებდა, სამუდამოდ შემოძულუნდა, თავი რო-გორ შემეძულუნინა, როცა ვიცოდი, ისე მო-კვდებოდა, ვეღარ მხანავდა. მომაკვდავს მე უნ-და ვძულულებოდი, მე ვძულულებოდი და ის უვარ-ებოდა! მაგას ვერ ვიხამდი, უნდა გამეშვა. იძულულებული ვიყავი, ვაჯავდე უდვი-ლიმუ-ზინში რომ სვაშდა, ყვავილებს აურია და თავზე, ვხრდავდი, როგორ გაუჩინარდა იმისი ხახვი შუ-შის იქით.

(მოულოდნელად ჩუმდება და ძირს მობნე-ულ პურს დასცქერის. ახლადგამოღვიძებული-ვით იუყურება იქეთ-იქით. მერე შეტრიალდება და ჩერად წყნარად მსხდომ ტილდენს და დოჯს მი-ამბერდება. ბოლომ ისევ პურზე გადააქვს მზერა.)

ქმლი. (ძირს მობნეულ პურზე უთითებს) ეს რაღა ჩემს ხახლში? რას ნიშნავს ეს ყვე-ლაფერი?

(ტილდენი თავთავების ფშვნის თავს ანებებს და დედას შესცქერის.)

ქმლი. (დოჯს) შენც ხელს უწყობ!

(დოჯი ისევ მაგრად ეხვევა საბანში.)

დოჯი. ამ წვიმაში აპირებ გახვლას?

ქმლი. არ წვიმს.

(ტილდენი უწინდელ საქმიანობას აგრძელებს.)

ქმლი. ჩვენ ფლორიდაში არა ვართ!

დოჯი. არც აპოდროშზე.

ქმლი. ის აბი ჩაუტაბე? ხუთ ეგრე გიფურად აგლამარაკებს ხოლმე. ტილდენ, ჩაუტაბა აბი?

ტილდენი. არაფერი არ ჩაუტაბავს.

ქმლი. (დოჯს) რა დალიე?

დოჯი. არც კალთფორნიაში, არც ფლორი-დაში არც აპოდროშზე, მართო ილინოისში. წვი-მა მართო ილინოისში მოდის, მთელ დანარჩენს

სამყაროს მზე დაეშავაშებს თავზე.

(პელი ლამის მაგიდისკენ მიდის და წამლის ბოთლს ამოწმებს.)

ქმლი. რომელი დალიე? ტილდენ, როგორ ვერ დაინახე რას ყლაპავდა.

ტილდენი. არაფერს მიკარებია.

ქმლი. აბა, გიფურად რატომ ლაპარაკობს?

ტილდენი. მე ხუთ აქ ვიქეცი.

ქმლი. მაშინ ორივეს რაღაც დაგიღვივიათ!

ტილდენი. მე მართო თავთავებს ვუსწვნიდი.

ქმლი. მართალია ეგ პური ხაიდან მოიტანე?

ტილდენი. რატომ გაიხვო ხახლი უცემს თავთავებით?

დოჯი. იშვიათად დიდი მოხავალია.

ქმლი. (სტენის შუაგულისკენ მიდის) ოცდა-ათ წელზე შეტია პური აღარ მოგვიყვანია.

ტილდენი. ხახლის უკან მთელი ვნა ბიბი-ნებაა. თვალს ვერ გაუწყვდენ.

დოჯი. (პელის) ხანამ შენ ზემოთ ზიხარ

შენს ოთახში, ქვეუბანზე რაღაც-რაღაცები ხდებოდა. შენ გულისთვის დედაჩემს არ გაჩერდებოდა. პური იზრდება. წვიმა მოდის.

ქმლი. მშვენიერად ვიცი, ქვეუბანზე რაც ხდება, დიდი მადლობა. ხხვათა შორის, ზემოდან ჩანს, თუ ჩანს ქვეუბანა, ჩემი ფანჯარაც სწორედ უკანა ეზოს ვადაშუტრებს. აქ პურის ხხენე-ბაც არ არის. საეკნადაც.

დოჯი. ტილდენი არ მოგვატყუებს, რასაც იტყვის, წყალი არ გაუვა.

ქმლი. რას ნიშნავს ეს პური, ტილდენ!

ტილდენი. არც მე ვიცი, სახლის უკან გა-ვედი, წვიმა. შინ შემოხვდა რაღაც არ მინ-დოდა. მაინცდაპაინც არც სიცივე მაწუხებდა-დახვედლებიასაც არ შეშინოდა. მოდა, უბრალოდ ვხეირნობდი ჩემთვის. ტალახში ამოვივინჯულ-ეოლნდ არც ეგ მენადვლებოდა. გავიხედე და, პურის ზედს დავინახე. შიგ ვიდექი. შიგ შუა გულში.

ქმლი. გარეთ პურის ხხენება არ არის? ტილ-დენ! პურს იქ რა უნდა! ეხე იგი ან უნდა მო-გეპარა ხაღმე, ან გევიდა!

დოჯი. ფული არა აქვს.

ქმლი. (ტილდენს) აბა, გეჭურდა!

ტილდენი. არ მიჭურდაა. ილინოისიდანაც უნდა გამაძიერებ ნოუ მეტროპოლიდან გამომაძიერებს და მეუფა, მეტი აღარ მინდა.

ქმლი. ილინოისი არ ვიცი, ტილდენ, ან სახლიდან კი გაძივება ნაშვლიად არ აგვადება, ამ წუთისხვე თუ არ შეტყვი ხაიდან მოათრიე პური!

(ტილდენი ჩუმად იწყებს ტირილს, თავისთ-ვის, ოღონდ ძველ საქმიანობას მიიწე არ ანე-ბებს თავს, პაუზა.)

დოჯი. (პელის). რა იყო ახლა ვითომ ამის თქმა? რა ნიშნავს ეგ აქვს, ხაი იშვია პუ-რის? რა მითიე მათით?

ქმლი. (დოჯს) შენი ბრალია. შენც ხომ მშვე-ნიერად იცი! შენი ზელი ურევია ყველაფერში. ალბათ იფიქრე, ხასცილო აქნებამ! იხუტრე! პურის თავთავებით გაავხე ხახლი. დროზე მო-ხუფთავე აქაურობა, ბრედლიმ არ დაინახოს.

დოჯი. ბრედლი ჩემს ხახლში ფიხს ვერ შე-მოღგამს!

ქმლი. (ფხვით ფანტავს ძირს დაყრილ პურს, წინ და უკან დაღის) ამის დანახვაზე ძალიან გაბრაზდება, არეულობას ვერ იტანს, თავის აღ-გაღზე თუ არ დევს რამე, ვერ აუტანია. ნებსიც რომ სყოს, ხომ იცი, რა ემართება.

დოჯი. ბრედლი საერთოდ არ ცხოვრობს აქ.

ქმლი. იმის ხახლიცაა, აქ დაიხადა!

დოჯი. აქ კი არა, ხალორში დაიხადა.

ქმლი. ეგ აღარ თქვა! არახდროს ვაიმეორო!

დოჯი. ბინძურს ხალორში დაიხადა და იმის ადგილიც ექვამ აქ რა ესაქმება!

ქმლი. (ჩერდება) არ ვიცი, რა დაგეტყა, დოჯ, რა ჭანდაბა გჭირს. გაბოროტდი, არადა, კირტი კაცი იყავი.



დოქტორი. ან ერთმა რა მომიტანა. ან მეორემ. აქლი. ზიხარ აქ დღე და ღამე. ცოცხლად დატანა იბრწყნები! სახლს აუროდებ შენი აქო-თებული ხეუღლით! დილაშდ ტვინს იქუღებთ კიდევ რა ახალი სიბოროტე. სინიძურე და სი-ხუღელე მოიგონო და თქვა საყუთარ სისხლზე და ხორცზე.

დოქტორი. ის რა ჩემი სისხლი და ხორცი! იგივე სისხლი და ხორცი უკანა ეწოშია დამარ-ხული!

(ყველა გაქვავდება. ხანგრძლივი პაუზა. კი-ცები ქალს შესცქერაინ.)

ქალი. (წყნარად) საკმარისია. დოქ. გეყოფა მე მივდივარ. მამა დევისთან ერთად ვხადილობ. ძეგლის ამხავიც უნდა ვკითხო. ძეგლი თუ არა, შემორიადურა დაფა მაინც უნდა გაკეთდეს.

(სცენის სიღრმეში, მარჯვენა კარბისკენ მი-დის. ჩერდება.)

ქალი. რამე თუ დაგვირდება, ტილდენს სისხოვე. ეს უფროსია. საშვარეულოში, მაგი-დაზე ცოტა ფული ღვებოვ.

დოქტორი. არაფერი არ შვირდება.

ქალი. მეც ეგრე შტონია. (კარს აღებს, გარეთ იხედება) იხეე წვიმა. ნაწვიმარზე მიწის ხუნს მი-ყვარს. ძალიან არ დავიგვიანებ.

(გაღის და კარს აკრებს, კვრანდას გაიძვი-ლის, მარცხნივ, ზღლიან კარისკენ. შუა გზაზე ჩერდება. იქიდან ელაპარაკება დოქს, ოღონდ მისკენ აღარ ტრიალდება.)

ქალი. დოქ. ტილდენს უთხარი, უკანა ეწოში აღარ გავიდეს. წვიმაში გახვლა ავიკრძალა-ოქო.

დოქტორი. შენ თვითონ უთხარი, ავერ არ ზის

ქალი. მაგას ჩემი არ ეხმის, არც ადრე ეს მოდა.

დოქტორი. ვებთუკ.

ქალი. ახლაც ისე უნდა ვდიოთ, როგორც ბავშვობაში დავდევილი. ყოველთვის. ჩერაც ბავშვია...

დოქტორი. კარგი, მივხედავ.

ქალი. აბა, წავდი.

(კარბთან მიდის, საკლიდან ქოლგას ხსნის და გაღის, კარი წახუნთ იკეტება მის ზურგს-კენ. ხანგრძლივი პაუზა. ტილდენი თავთვეებს ფშვინს, კედროს მიშტერებული. დოქი სიგა-რულს უკიდებს. ტელეკოხორს უყურებს.)

ტილდენი. ეს არ უნდა ბეთქვა.

დოქტორი. რა?

ტილდენი. რაც უთხარი, კარგად იცი.

დოქტორი. შენ თვითონ რაღა იცი მაგ ამბის?

ტილდენი. ვიცი, ყველაფერი ვიცი. ყველა? ვიციო.

დოქტორი. მაშინ რა მნიშვნელობა აქვს? ყვე-ლაშ იციხ. ყველახ დავიწყდა.

ტილდენი. იმის არ დავიწყებია.

დოქტორი. ერთიგინა დავიწყებოდა.

ტილდენი. ქალისთვის ხვდა. ვერ დავიწყეა. როგორ უნდა დავიწყებოდა?

დოქტორი. არ მინდა მაგაზე ლაპარაკი.

ტილდენი. აბა, რაზე გინდა?

დოქტორი. არაფერზე! არც სარობლებზე, არც ამ თუ მის წლის წინანდედ ამბებზე. უფლორდის აზოდროშზე და არც ბოლოქვარ და-თხილ პურზე! საერთოდ არაფერზე!

ტილდენი. არც სიკვდილზე გინდა, არა?

დოქტორი. არა. არც სიკვდილი მინდა.

ტილდენი. მაშინ უნდა აღაპარაკო, თორემ მოკვდება.

დოქტორი. ეს ვიღამ გიოხრა?

ტილდენი. მე თვითონ ვიცი. ნიუ შექსიკო-ში მივხვდი. შეგონა ჰქვდებოდი. მაგრამ თურ-მე მარტო ხმა დავჯარგად.

დოქტორი. ვინმესთან ერთად იყავი?

ტილდენი. მარტო. შეგონა მოკვდი.

დოქტორი. აქნებ ეგრეც იყო. აქ რისთვის დაბ-რუნდი?

ტილდენი. არ ვიციოდი, ხხვანად ხად წვა-ხუღელაფი.

დოქტორი. ამ ხნის კაცო ხარ. შენ ახაკში. წე-სით. შშობლები აღარც უნდა გვირდებოდეს. ეს არაბუნებრივია, თან. ახლა ჩვენც რას გაჯეკე-თებთ? ვითომ, აქ ვერ იცხოვრებდი? რამე გუ-ვერ მონახე? შენ თავს მაინც ვერ შეინახავდი? აქ რამ დავაბრუნა? როგორ ფიქრობ, საშუა-მოდ ჩვენ გარჩენო?

ტილდენი. არ ვიციოდი. ხად წავხუღელაფი.

დოქტორი. მე ჩემ შშობლებთან აღარასოდეს მივხარუნებულვარ. ჩემს დღეში. არც სურვილი გამჩენია. დამოუკიდებელი ვიყავი ყოველთვის დამოუკიდებელი. მე თვითონ ვპოულობდი ჩემს გზას.

ტილდენი. არ ვიციოდი, რა მექნა. კერაფე-რი მოვიფიქრე;

დოქტორი. მოსაფიქრებელიც არაფერია. თავი უნდა დაადგრო და იარო და იარო, გაათრიხ წუთისოფელი. რაა საფიქრელი?

(ტლდენი დგება.)

ტილდენი. არ ვიცი.

დოქტორი. ეწოში გახვლა აკრძალული გაქვს. მშენიგვრად გიგონე რაც თქვა. თავს ნუ იყ-რუბე.

ტილდენი. მომწონს იქაფრობა.

დოქტორი. წვიმაში?

ტილდენი. განსაკუთრებით წვიმაში. რაღაც კარგი გრძობა მეუფლება ზოლზე. ძველებური.

დოქტორი. შენ ჩემი მოვლი-აპარტონობა გევა-ლება, რამე თუ დამვირდება, უნდა მომიტარო

ტილდენი. რა გვირდება?

დოქტორი. არაფერიც არ შვირდება! მაგრამ შეიძლება დამვირდეს. ყოველ წუთის. ნებასმი-ერ დროს. წუთით არ შეიძლება ჩემი მარტო დატოვება!

(დოქი ხველამ იწყებს.)

ტილდენი. აქვე ვიქნები. ერთი დამოძახე და...

დოქტორი. (თან ხველს ებრძვის და თან ლა-პარაკობს) არა! აქედან შორია! არ წახვიდი! შეიძლება ვერ გაგაოგონო.

ტილდენი. (წამლებიანი მაგიდისკენ დგამს ნაბიჯს) წამალს რატომ არ ხვამ? მოკაწლო?



(ლოჯს ხელო უძლიერდება, დივანზე ეცემა, ხელებს ყელზე იჭერს, ტილდენი საცოდავად აწურული.)

დოჯი. წყალი წყალი მომიტანე.
(ტილდენი მარცხნივ, კულისებში გაბრძნის. დოჯი წამლებსკენ იწვდნის ხელს. რამდენიმე ბოთლს იატაკზე აგდებს, ხელისგან იკარუნჩხება. ბოლოს მაგრად ბლუჯავს პატარა ბოთლს, რამდენიმე ამს ხელისგულზე იყრის და ყლაპავს. ტილდენი სცენაზე შემობრძნის, უკეით წყალი მოაქვს. დოჯი კიქას ართმევს წყალს სეამს, წყარადება.)

ტილდენი. უკეთა ხარ?
(დოჯი თავს უქნევს, კიდევ სეამს წყალს. ტილდენი უფრო უახლოვდება. დოჯი ღამის მაგიდაზე დგამს კიქას. უკვე აღარ ახველებს.)

ტილდენი. წამოწოდლიყავი ცოტა ხანი, დაგებვინა.
(დოჯი წვება, ტილდენი ეხმარება, საბანს აუბარებს.)

დოჯი. ზომ არხად მიღობარ?
ტილდენი. არა.

დოჯი. არ მინდა, გაზუღვიძოს და ვერ დაგინახო.

ტილდენი. აქ ვიქნები.
(ტილდენი ღოჯს საბანს უქეცავს.)

დოჯი. ახლოს?
ტილდენი. აი, ჩემს სკამზე ვიქვები.

დოჯი. ეგ სკამი არ არის, ჭოკოა. ადრე ძროხას რამ ვწვილიდი, მაგაზე ვტვდებოდი ზოლში.

ტილდენი. ვიცო.
დოჯი. სკამს ნუ ეძახი.

ტილდენი. ადარ დაუფიქრებ.
(ტილდენი ედილობს ღოჯს ბეისბოლისტი ქუდი მოხადოს.)

დოჯი. რას შვრები? მებურთოს! არ მომხადა.

დოჯი. ჩემი ქუდი, რა გინდა?
(ტილდენი თავს ანებებს.)

ტილდენი. ვიცო, ვინ გართმევს.
დოჯი. ქუდი თუ არ მებურთება, ბრედლი თავს გადამპარავს. ჩემი ქუდი.

ტილდენი. ვიცო, რამ შენია.

დოჯი. მებურთოს ჩემი ქუდი.
ტილდენი. კარგი, ბატონო, გმეურთოს, არ მოგხადი.

დოჯი. ახლოს იყავი.
ტილდენი. (ჭოკოზე ჯდება) ზო.

დოჯი. არხად არ გახვიდე, გარეთ რა დაგჩენია.

ტილდენი. არ გაჯად.

დოჯი. რაც გინდა, ყველაფერი აქა. ფული მაგდაზე დეფს, აგერ ტმეფვიზორი... ტმეფვიზორი ჩართულია?

ტილდენი. ზო.

დოჯი. გამორთე! გამორთე ეგ ოხერი რას მიეტყვებს?

ტილდენი. (ტმეფვიზორს თმავს, შუქი ქრება) შენ თვითონ დატოვე ჩართული.

დოჯი. ზოდა, შენ გამორთე.
ტილდენი. (ისევ ჭოკოზე ჯდება) გამორთულია.

დოჯი. აღარ ჩართო.
ტილდენი. არ ჩავრთავ.

დოჯი. თუ დამეძინა, მერე ჩართე.
ტილდენი. კაი, ბატონო.

დოჯი. თუ გინდა, ბეისბოლს უყურე. შენ „წითელი წინდებისკენ“ ხარ, არა.

ტილდენი. ზო.

დოჯი. ბოდა, უფრო შენს „წითელ წინდებს“ პი ვი რიზი. ვახხვებს პი ვი რიზი?

ტილდენი. არა.
დოჯი. „წითელ წინდებს“ არ იყო?

ტილდენი. არ ვიცი.

დოჯი. პი ვი რიზი. (თვლები ერევა) დაქუქი და უყურე. შენ სტენ მუხიალი გეხსენებო.

ტილდენი. არა.

დოჯი. სტენ მუხიალი. (უკვე ბურთი ლიპარაკობს) ხაზების მკვედრები შუად არიან. მეექვსე ცდა იწყება. რანერბი ცმუქავენ. სტენ მუხიალი უკვე ცადა მუშუტე დაყრდნობილი ჩაცმულა. ვერ დაიბრია. მოკნეული კეტი ბურთს ხვდება. ქაბ! წავიდა... რეკტისავით გაფრინდა ბურთი. კინაღამ გახვდა, ჩემი თვალით დავინახე. ზუსტად ხათხა და რეკტისავით აბრას შუა შეასკდა კიდევ. ბიჭებიდან პირველი მე ვეცი. პირველი მო ვიომე იმ ბურთისთვის! ხედს როგორ გავუშვებდი. კინაღამ უყურები დამხატვიტებს. მაგრამ ცოცხალი თავით როგორ გავუშვებდი ხედს.

(ღოჯი ღრმა ძილით იძინებს. ტილდენი ცოტა ხანს გაუნძრევლად ზის და შესიქერის, მერე ნელ-ნელა დივანისკენ იხრება, ამოწმებს — დაიძინა თუ არაო, ნელა ყოფს ბალიშის ქვეშ ხელს და ვისკის ბოთლს იღებს, ღოჯს მაგრად ძინავს. ტილდენი უნებოდ დგას, ღოჯს შესიქერის, თან ბოთლს თავსახურს ხსნის, მერე ბოთლს იყულებს, ბლომად მოსვამს. ბოთლს ისევ ახურავს თავს და უკანა ჭიბეში იღებს. იატაკზე მობნეულ ბურს ათვალეერებს, მერე მძინარისკენ გაეჭეცევა თვალი. სცენის შუაგულისკენ მიდის, ბურს ბოჭავს, ვედროდან ნაშას იღებს. დივანთან ბრუნდება. ღოჯს ადგას თავზე, ზემოდან დასიქერის, მერე მძინარეს, მთელ სივრცეზე, ნაზად იყრის ბურს და ნაშას, უკან იხევს და დოჯს ათვალეერებს. ჭიბიდან ბოთლს ამოიღებს, ერთხელაც მოსვამს, ბოთლს ისევ ჭიბეში ჩაიბრუნებს. ერთხელაც მობოჭავს იატაკზე მობნეულ მარცვალს, მერე ვედროდან ერთხელ კიდევ ამოიღებს ნაშას და იჯვე პროკედურას იმეორებს, იმანამდე იმეორებს, სანამ იატაკი მიწად არ მოსუფთავდება და დოჯი მთლიანად არ ჩაიმალება ნაშაში, მარტო თავილა მოუჩინს, ტილდენი ისევ მოსვამს ვისკის, მძინარეს უქეერის და მერე ჩუმად გადის მარცხნივ. ხანგრძლივი პაუზა, მხოლოდ წვიბის გაბმული ზმა ისმის. ღოჯს ძინავს. სცენის სიღრმეში, მარცხნივ, ბრედლის ფიგურა



რა გამოჩნდება, კერძოდის მიზანი უნდა იქონი...
თავზე სველი გახურო დაეფარება... უტყობა...
კარის ვაღება ეჭირს, ფეხი უტყურს და ლა...
მის ეკემა. დოქს არაფერი ესმის. მიწიდან ძი...
ნავს.)

ბრძოლი. ძალიან მადლიანად გაგვხვდით
(წელში სწორდება და კერძოდზე შემოდის.
ვახუთს ძირს აგდებს, თმს ჩამოაწორებს, ტან...
საცმელსაც იფარობს. მოსულა კივიმ, წაყ...
რისფერი ბამბის სპორტული ნიჭირი, შავ აჭი...
მებიანი, შეფერობილი, მუხლებზე გამოხატულ...
მუქი ლურჯი შარვალი და შავი, მუხურობის ტყ...
საცმელით აცვია. მარცხენა ხელს მუხურობის ტყ...
მით აქვს მოჭრილი, პარტუზის ეკეთის სარკ...
რად ჩეპრა, რაღაცნაირი შექანიკური კოჭა...
ბით დადის, სიბრტლისას პარტუზის კოჭა...
ტყავი გულისგამაფრთხილებლად კოჭა...
მულავები და მარცხი თითქოს არაბუნებრივ...
დაც დაკეთებულია. ბუთითურ წლით უმეორ...
იქნება ტილდენზე. დიდი ძალდატანების ფასად
მარჯვენა კარბისკენ მიდის, სკენაზე შემოდის
და კარს ზურგსკენ იკეტავს. შავიდან დოქს
ვერ ამჩნევს. კიბისკენ მიდის.)

ბრძოლი. (ზემოთ ასობის) დედა!
(გაჩუმდება და მიაყურადავს. სკენის სიღ...
მისკენ შტრიალდება და მძინარე დოქს შე...
ამჩნევს ნაშვასი ჩამარხულს. "წელა" შეუბ...
ლოვდება დივანს. ვეღროსთან გაჩერდება და
შეგ ჩახედავს. დოქს ძინავს. თავისთვის ლაბა...
რაკობს ძილში.)

ბრძოლი. ეს რაა ობრობა?
(მძინარე დოქსის სახეს დანებრის და უკმა...
ყოფილად აქნევს თავს, ყობიდან თმს მხარ...
შეგ ელექტრომანქანის იღებს. მავთულს შლის
და ტორშერისკენ მიდის, ხის ფეხს სახსარში
იკეცავს, უწოდებ იჩოქებს იატაკზე, შეტყველ...
ში მანქანის ჩასართავად. ისევ დგება და
დივანს დაყრდნობილი დოქს უახლოვდება. ვრ...
თხელად იკეცავს ფეხს, ცალ მუხლზე იჩოქებს.
გააფთრებული ყრის ძირს ნაშვასი მჭრავ უხე...
შად მოხდის მძინარე ბერისბოლისტის ქუდს
და შუა სკენისკენ ისვრის. დოქს ძინავს. ბრუდ...
ლია მანქანას რთავს. შუქი თანდათანობით
კლებულობს, ბრუდლი მძინარე დოქს თმს
პარსავს. შუქი ნელ-ნელა სულ კარბის ძინავს
მანქანის ზეზუნის და წვიმის ქვეშ.)

მეორე მხარე

იგივე დეკორაცია. ღამეა. ისევ წვიმს. დოქს
საც ჭერ ისევ დივანზე ძინავს. თმა ძალიან
მოკლულა აქვს გადაკრეპილი. ალაგ-ალაგ კან...
ვაჭრია და სისხლი მოსდის მისი ქვედა ისევ
შუა სკენაზე გდია. არც პურის, თავთავების,
არც ვედროს და არც ყარკოს კვალი აღარჩნ...
ჩანს. მარცხენა კულისებიდან გოგოს სიცილო
სმის და ამ დროს შუქი იხილავს მანქანის
მარცხნიდან შელი და კინის გამოხატულებას.

დის ბაღინა კარს უახლოვდებიან. ორივე ეჭვ...
სის ლაბადსაა შეფარებული. შელი დაახლოვ...
ბით ცხრაშეტი წლისაა, შავიბინი, ძალიან ლ...
მაზი. შემოკრეპილია ყინსებ, მაღილქუსლი...
ანი ფეხსაცმელი, ხასხასა წითელი მისური და
კურდუმის მოკლე ქურტი აცვია. მონდომებითა
შეღებლი, თმა დახვეული აქვს. ვინის ტილდ...
ნის ჭყავი, ოცობარი წლისა. შლის პერანგი,
ჩინსებ, კოვბის ჩეკმები აცვია, შავი სათვლე...
ეკეთია და ხელში საქოფონის ზღუდე უჭირავს.
უჭირავს შემოდინ და ლაბადის ფერთხავე...
ხედილი. (იციანს. პაერში შემართარება ხელს)

შელი. მარცხი ეხება? არა?
ვინის. ესა.
შელი. ეს ხახლია?
ვინის. ეს ხახლია.
შელი. არა მჭარა.
ვინის. არაბო ვითომ?
შელი. ნორმან რაქუდელის უდას თუ რაღაც
ეგვოს ვაგვ.
ვინის. რას უწუნებ? ნაღდი ამერიკულია.
შელი. მარტევე და პატარა ძალიან ხა...
დაა? რა ქვია ცუგას? სფოთი. სფოთი და
ჭეიხი. დიკი, ჭეიხი და სფოთი.
ვინის. გეუო.

შელი. დიკი და ჭეიხი და სფოთი და დე...
ლილი და მამილი და მამიკა და დიკო!
(იციანს, მუხლზე ხელს ირტყამს.)
ვინის. კარგი, მოი ჩემი მემკვიდრეობა ეხა...
ახა, რას ეღოვებოდი?
(გოგო კიდევ უფრო ისტერულად იციანს,
თავს ვეღარ ჭკაპებს.)

შელი. „და თორე და ტოტო და დუდა და
პონო და ყველანი ერთად. ერთ მშვენიერ
დღეს ჭეიხს კუთხეში მადანოში მიცუნცულდ...
ნენ მისტერ მარშალის ფისუნიახთვის მითლი
პატარა ძარტკიმიხს საყიდლია!“
(ისე ველოთ იციანს, მუხლებზე ეკემა, მუ...
ყელი ბულით უჭირავს, ვინის დავს და თვალს
არ ამორებს.)

ვინის. აბა, გეუო მამიშუნბა!
(გოგო იციანს, ტორტმანით დგება ფეხზე
მუყელზე ხელბამპირილი ტრიალებს.)
შელი. (ბავშვის ხმით აგრძელებს თავის ამ...
ბავს.) მისტერ მარშალი შეებულებდაში იყო. რა
აცოდა, რთხ პატარა ბიჭუნან ასე ძალიან რთ...
შეუვატბოდა მისი ცაცუნანა კატა!

ვინის. ხოლო-ხოლო ცოტა პატარა მცეცი
შელი. (თავს შეაკეპებს ცდილობს) მამაბი...
ვინის. აზრზე მოდი.
შელი. (მხედრულ საღამს აძლევს) არის,
ხერ.
(ბიბიბიბებს.)

ვინის. რა გჭარხ, შელი?
შელი. (პაუზის შემდეგ, ლიბილით) და
მისტერ მარშალი...
ვინის. მოკეტე!
(გოგო ჩერდება. ჩუმად დგას, ვინის შესვ...
ლას უახლოვდება სიცილს.)



ვინსი. (პაუზის შემდეგ) მორჩა?

შალი. კი, ძაო!

ვინსი. ეგრე იდიოცივით თუ მოიქცევი, ხანათოდ არ შევალ.

შალი. დიდი მადლობა.

ვინსი. მე იგივეს ვერ ვიტყვი. სამწუხაროდ.

შალი. ნუ გეშინია, არ შეგარცხვენ.

ვინსი. არ შეშინია.

შალი. შენც გეშინია.

ვინსი. მო, კაი, დაწუნარდი. ეგრე შტერივით ახათხოვრულს ხომ არ შეგოყვან. იფიქრებენ რაზე უბედურება ჰქონას.

შალი. მართალიც უწებია.

ვინსი. კი, მაგრამ, რა გვირსწ?

შალი. რაღაც, ძალიან ცუდი.

ვინსი. გუთვ-მთვი მაიმუნობა?

შალი. მეც და შენც ირავებ.

ვინსი. მე არაფერი ჰქვია.

შალი. ვინდა ვითბრა, რა გვირს?

ვინსი. რა?

(შელი იცინის)

ვინსი. (უკან, კერანდის კარისკენ მიდის)

წავადი!

შალი. (წყნარდება, აღარ იცინის) მოიცა, მოიცა, გაჩერდი (ვინსი ჩერდება) რა გვირს და, ძალიან ხერპოზული ხარ.

ვინსი. უბრალოდ, არ მინდა იფიქრონ მთლად ხელიდან წახული დაგვიბრუნდნო.

შალი. აბა, რა უნდა იფიქრონ?

ვინსი. (პაუზა) არაფერი. მოდი შევიდეთ. (მაუწყენა კარებისკენ მიდის. შელი უკან მოსდევს. კარი ნელა იღება. ვინსი თავს ოთახში შემოყვარს, მძინარე დოღს ვერ ამჩნევს. კბისკენ იძახის.)

ვინსი. ბებია!

(შელის სიცილი უტყდება. ვინსის ზურგსაა ამოკარბებული, არ ჩანს. ვინსი კარს ეტყავს. ახლა აღარცერთი აღარ ჩანს, მარტო იმათი ხმები ისმის.)

შალის ხმა. (აღარ იცინის) ბოდიში, ბოდიში. ვინს. მართლა გუბუნები. მართლა დამწახვე ვარ. აღარ გავიფორებ. თავი ვერ შევიკვე.

ვინსის ხმა. რა არის ხახაცილო?

შალი ხმა. არც არაფერი. მამატიე.

ვინსის ხმა. ვერ ხვდები. როგორა დაძახული ვარ! იქვე წელზე შეიძია არც ერთი არ მინახავს. არ ვიცო, ცოცხლები თუ არიან.

შალის ხმა. მო, ვახავებია, მორჩა. ეს აღარ განმორდება.

ვინსის ხმა. მოდი აბა, ვითომ მუწქი ხარ. ცოტა ხანა.

შალის ხმა. ოღონდ, „ბებია“ აღარ თქვა რა? (ხითხოვებს, იმწამსვე ჩერდება) ერთხელაც თუ იტყვი, არ ვიცი. ვეღარ შევიკავებ თავს.

ვინსის ხმა. სკადი!

შალის ხმა. კარგი. ბოდიში.

(კარი ისევ იღება. ვინსი ოთახში იკეცრება.

მერე შემოდის. შელი უკან მოსდევს. ვინსი კარს უახლოვდება, საქსოფონის ბუდეს და ლაბადას კიბესთან იატაკზე დებს, შემოთ იყურება. შელი დოღის ქელს შეამჩნევს. ქულისკენ მიდის. იღებს და თავზე იხურავს. ვინსი კიბეზე ადის, უჩინარდება. შელი თავს აუოღებს, მერე ტრიოლდება და დივანზე მიწოლილ დოღს ხედავს, ქელს იწლის)

ვინსის ხმა. (ზემოთ) ბებია!

(შელი ნელა მიდის დოღისკენ, თავით გაუჩერდება. გაუბედავად შეეხება ერთ-ერთ ჭრილობაზე. დოღი იმწამსვე დამდურღლივით, თვალბედაყვებლი წამოვარდება. შელი შეჭკველებს. დოღი სტუმარს მიაშტერდება, თავის ქელს იცნობს. სწრაფად მოისვამს ხელს გაკორებულ თავზე. განრისხებული უყურებს შელის, მერე ძალით გაიმოკლეფს ხელიდან ქელს და თავზე ჩამოფხატებს. შელი უკან იხევს, დოღი თვალს არ აშორებს.)

შალი. მე — ეე — ვინმა მომყვანა.

(დოღი უხმოდ შესკქერის)

შალი. ზემოთ ავიდა.

(დოღი კბისკენ იყურება, მერე ისევ შელის შეათვალთვრება.)

შალი. (ზევით ასძახის) ვინსი!

ვინსის ხმა. ერთი წუთი!

შალი. ჯობია ჩამოხვიდე!

ვინსის ხმა. ერთი წუთი მოიცა! სურათებს ვათვალთვრებ.

(დოღი გოგოს თვალს არ აშორებს)

შალი. (დოღს) ამ წუთას მოვიდით. მთელი გზა კოკისპირულად წვიმა. ვიფიქრეთ, აქ შევეფიქროს. არა, ვინსი ხუფრითაა მაინც ამოიხრება შემოვლს. თქვენი ნახვა უნდოდა. დიდი ხანია არ მინახავს.

(პაუზა. დოღი უხმოდ შესკქერის.)

შალი. ნიუ შეხეკოში მივდიოდით. მამახთან. მაგონ, იქ ცხოვრობს. მოდა ბარემ გზად თქვენი მონახულებაც გადაწყვიტეთ. მოკლდით, არა კურადღლის ერთად დაგერა მოვადმოქეთ. (იცინის, დოღი თვალს არ აშორებს, გოგო მალევე წყვეტს სიცილს.) უფრო სწორად, ვინსმა მოინდომა, რაღაც ახალი იაჩემება აქვს; იქნის სიყვარული აუტყდა. ადრე არ შემომჩნებია. მე თვითონ ურთიერთობა შევირს. იმას კი ძალიან მნიშვნელოვან აშხად მიჩინია. გეხმით, ანა? თავიდან უნდა გაგაცნოთ უკლანა. ამდენი ხნის მერე.

(პაუზა. დოღი თვალს არ აშორებს. გოგო ნერვიულად დგამს ნაბიჯს კბისკენ და ისევ უყურის ქვემოდან ვინსს.)

შალი. ვინს, იქნებ მაინც ჩამოსუდიყავი, ძვირფასო, ქა?

(ვინსი შუა კიბეზე ჩამორბობს.)

ვინსი. ეტყობა, გახულან რაღაც.

(შელი დივანისკენ, დოღისკენ უთითებს. ვინსი იქით იხედება და დოღს ხედავს. ბოლომდე ჩამოდის კიბეზე, დოღისკენ დააღერებს თავს. შელი მოშორებით კიბესთან რჩება.)



30 წელი. ბაბუა?

(ლოჯი ქვემოდაც ასეცქერის, ვერ ცნობს)

დოჯი. ვისი შობიდან?

(ვინსი შელისკენ იყურება, მერე ისევ დოჯისკენ.)

30 წელი. ბაბუა. ვინსი ვარ. ვინსი. ტილდენის შვილი. აღარ გახსოვარ?

(ლოჯი გაშტერებული მისჩერებია.)

დოჯი. მაინც არ შემისრულე თხოვნა.

ჩემთან არ დარჩი.

30 წელი. ბაბუა, მე წახული ვიყავი. ამ წუთას ჩამოვედი, ეს-ესაა.

დოჯი. მაინც მიმატრე. მაინც გახვედი ამ თავსმამი. კი, მაგრამ ზომ შევთანხმდით?

(ვინსი შელის გამოხედდას. გოგო ნელ-ნელა მიდის დივანისკენ.)

შედი. ვერ არის?

30 წელი. არ ვიცი. (სათვალეს იხსნის) შე-შომხედე, ბაბუ. არ გახსოვარ? ვინსი, შენი შვილიშვილი.

(ლოჯი გაშტერებული უყურებს, მერე ქუდს იხლის.)

დოჯი (თავზე ანიშნებს). ხედავ, რა ხდება. როცა მართო შტოვებს? ხედავ ამას? აი, რა მყო.

(ვინსი თავზე დასცქერის. აპირებს ხელი შე-ახოს. ლოჯი ხელს ქუდს არტყამს. იშორებს, და ქუდს ისევ იხურავს.)

30 წელი. რა ხდება, ბაბუ? შედი ხად არიას?

დოჯი. შელიზე ნუ დარღობ. შელი რამდენიმე დღე არ დაბრუნდება. დაიბარებს მადე მოვალე და დაიკარგება. (სიცილს იწყებს) ჭერ ხახხელი უდუღეს ბებრუცანას! (უცებვე ჩუმდება.)

30 წელი. (თავზე ანიშნებს) ეგ რა გიქნია?

დოჯი. მე მიქნია? რას სუღელლობი!

30 წელი. ახა, ვინ ქნა?

(პაუზა. ლოჯი ვინსს მისჩერებია.)

დოჯი. შენ როგორ გგონია? ვინ აზამდა? (შელი ვინსისკენ დგამს ნაბიჯს.)

შედი. ვინს, იქნებ ჯობია წავიდეო. რაღაც არ მომწონს ეს ყველაფერი, დროსტარება მე ცოტა სხვანაირად მჭკვს წარმოდგენილი.

30 წელი. (შელის) ერთი წუთი მოიცა. (დოჯს) ბაბუა, მომხედე. მე ეს-ესა ჩამოვედი. ამ წუთას. ექვსი წელია შინ არ ვყოფილვარ. თქვენი ამბავი არ ვიცი.

(პაუზა. ლოჯი ვინსს შესცქერის.)

დოჯი. არაფერი არ იცი?

30 წელი. არა.

დოჯი. ეგ კარგია. არცოდნა ბევრად უკეთესია. ბევრად უკეთესი.

30 წელი. შენ გარდა არის ვინმე შინ?

(ლოჯი ნელ-ნელა ტრიალდება, მარცხენი იხედება.)

დოჯი. ტილდენი.

30 წელი. არა, ბაბუა, ტილდენი ნიუ მექსიკოშია. მეც იქ მივდიოდი. იმის ხანაზავად.

(ლოჯი ნელ-ნელა ასევე ვინსისკენ ტრიალდება.)

დოჯი. ტილდენი აქ არის.

(ვინსი უკან იხედვს, შელის გვერდით მიდის. ლოჯი ქუტად მიშტერებია ორივეს.)

შედი. იქნებ მსახურში ვაგვეთია ღამე და დილით დაფრუნებულავით? აქ ვისაუშვოთ თუ გინდა იქნებ კობდეს?

30 წელი. ნუ გეშინია, ხაშოი არაფერია. უბრალოდ, ძალიან მოტეხილა.

შედი. ვა შეშინია.

დოჯი. არა, ჩემზე ხაოცნებო წუვილს ნამდ.

ტილდე არ გაუხარო!

შედი. (პაუზის შემდეგ) არა, მართლა? ვითომ რატომ?

30 წელი. ჩუ! უფრო არ გააღწიანო!

დოჯი. რაღაც ცუდი ამბავია თქვენს თავს. რაღაც შეუთავსებელი.

30 წელი. ბაბუა, შედი ხად წავიდა? იქნება დავუძახოთ.

დოჯი. გეხმის მაინც, რას ლბარაკობ? თუ ენის უხანა გხამოვნებს, შენი ხმის მოსმენა?

30 წელი. ხო უნდა გავიგო, რა ხდება ამ რახხში?

დოჯი. ახ, ეგ რა ხაქმე?

30 წელი. ხო, მე ყველაფერი სხვანაირად მქონდა წარმოდგენილი.

დოჯი. რა წარმოდგენაზე მელაპარაკებ. ვინა ხარ სხეორად, რა გინდა ვინ გგონია შენი თავი?

30 წელი. ვინსი ვარ-მეთქი, ვინსი! შენი შვილიშვილი.

დოჯი. ტილდენის შვილი, ვინსი.

30 წელი. დიდი ხანია არ გინახავარ.

დოჯი. ხოლოდ როდის გხანებ?

30 წელი. არ მახსოვს.

დოჯი. არ გახსოვს?

30 წელი. არა.

დოჯი. არ გახსოვს. ახა, მე როგორღა მე-მახსოვრება?

შედი. ვინს, მოდი აქ. არ გამოვა არაფერი.

30 წელი. (შელის) შენ ნუ დედავ.

შედი. არ ვდებავ: არც იცი, ვინა ხარ!

30 წელი. (დოჯისკენ მიდის) ბაბუა, მომხედო...

დოჯი. მანდ გაჩერდი! ნახიჩი აღარ გადმოდგა!

(ვინსი ჩერდება, ჭერ შელის გამოხედავს, მერე ისევ დოჯს.)

შედი. ვინს, ახლა კი მართლა გავაფრენ. ვერა ჭედავ, დახანახად არ ვფრდივართ. არ მოვწონვართ.

დოჯი. არა, გოგო ლამაზია.

30 წელი. მადლობო.

შედი. ო, დეგროო ჩემო.

დოჯი. (შელის) რა გქვია?

შედი. შედი.

დოჯი. შედი. ეგ კაცის სახელია. არა? შედი. ამ შეშოხვევაში არა.

დოჯი. (ვინსს) თან ენაკვიმატიცაა.

შედი. ვინსი ვერაფრით ვერ გაგიყვან აქედან?



დოქტ. წახვლა უნდა. ჩერ არ მოხუდა და უკვე გაქცევაზე.
ვინსი. მაგისტოს ეს უველაფერი ფოტა უცნურია.

დოქტ. მიჩვევა. (შელის) ხაიდანა ხარ?
შელი. წარმოშობით?
დოქტ. ბო, ბატონო, წარმოშობით. ფეხები.

შელი. ლოს ანჭელხიდან.
დოქტ. ლოს ანჭელხი. ბრძულების ქალაქია.
შელი. ახლა კი შეეფო, ვინსი ახლა უკვე ძან შეუბერა!

დოქტ. ბრიუვების ბრიუვული ქალაქი ძალიან ბრიუვული ადგილია. ფლორიდაც! ხაერთოდ. უველა ეგ მზიური წალკობი. უველა იცი რატომ?

შელი. გამანათლეთ, თუ არ შეწყუბდებით.
დოქტ. გეტუი რატომაც. იმითმ, რომ ენკვიმბი ხალხიაა სავსე. მაგისტომ!

(შელი დოქს ზურგს შეაქცევს. კობისკენ მიდის და ქვედა სფეხებზე წდება.)
დოქტ. (ვინსი) ზედავ. ეწუიან.

ვინსი. ჩვენში დარჩეს. შოლხდ ჩენტლმენურად ვერ ელამარავ.

დოქტ. შურაყბუოფილია ერთი შეხედეთო! ჩემს ხალხში ზის გაბუბული. როგორ გაუბედვს, შურაყბუოფა შიუენეს!

შელი. (ვინსს) არ უნდა გაგუდეთ! რას შეუბნებოდი. რას იფიქტებენ უენზეო?

დოქტ. (ვინსს) ეცხლია, არა? ეცხლივით გოგოა. თავის დროზე შეც შეუვდა ეგები გოგობი, მაგრამ იყოდე, დროებითი ამბავია. ჰა და ჰა, ერთკვირიანია.

ვინსი. ბაბუა...

დოქტ. ნუ შეძახი-შეთქი ბაბუას, ვერ გაიგე? „ბაბუა“. არ წაიღო ტვინი! არავის ბაბუა არა ვარ შე.

(დოქტ. ბაბუას ქვეშ აფათურებს! ხელს, ბოლოს დაეძებს. შელი ფეხზე დგება.)

შელი. (ვინსს) შეიძლება, ხალხი შეგეშალოს.

ა. იცი? იქნებ სხვა მიხამართვ მოვედით?

ვინსი. სხვა მიხამართვ არა... ეწო ვიცანი.

შელი. მასპინძელსაც ცნობ? ხო გითხრა, შენა ბაბუა არა ვარო.

დოქტ. (ბოლოს ეძებს) ბოთლო რა იქნა?

ვინსი. უბრალოდ. რადაცა ჰირს, ავადია.

ა. ვიცი რა დავმართა.

დოქტ. რა იქნა-შეთქი ის ოხრბი ბოთლი? (დოქტ დივანიდან დგება; ბლოშებს იატაკზე ყრის, ვისკის დაეძებს.)

შელი. ჩვედეთ მანქანაში და პირდაპირ ნიუ ჰეიკოში წავიდეთ რა, ვინსი რა მოხდება! ხო ხედავ, რა ხაზინელებაა, აღარ მინდა ამ ხალხში გაჩერება. შე შეგონა შემწვარი ინდაურით და ვაშლის ღვეწლით გაგვიშახინდებოდნენ, რადაც მამის ველოდებოდი.

ვინსი. ძალიან ვწუხარ, მაგრამ იმედო გაგიტრუდა.

შელი. იმედი გამიტრუდა კი არა, ჩემი კეზაზე ვერა ვარ აღარ მინდა! წავიდეთ!
დოქტ. (ყვირის) ტილდენ! ტილდენ!
 (ღივანს ეომება, ნაყუნაყუნ უნდა დაფლიოს, ბოთლს დაეძებს. მერე ღამის მიგედან აყირავებს. ვინსი და შელი ჩუნად შესცქერიან.)
ვინსი. ტბუობა შეიშალხ. იქნებ მიხმარება უნდა.

შელი. შენ მიეხმარე! შე წავედო! (შელი წასასვლელად ეშვადება. ვინსი მკლავებში იმწყყედებს. უხმოდ იბრძვიან, დოქტ კი ამასობაში ღივანს ფლვებს და ყვირის.)

დოქტ. ტილდენ! ტილდენ, მოეთრე! აქ! ტილდენ!

შელი. ხელი გამიშვი!
ვინსი. არხად არ წახვალ! აქ დარჩები!
შელი. გამიშვი შე დარჩევილო! გამიშვი! რა უფლებებით მიჭერ!

(უცებ მარცხნიდან ტილდენი შემოდის. ამჩერად მთელი ბლუჯა სტაფილო შემოაქვს. დოქტ. ვინსი და შელი მის დანახვაზე ჩერდებიან. სამივე ტილდენს შესცქერის, ის ნელა გამოადის შუა სცენაზე თავისი სტაფილიანად. არაქთგამოცლილი დოქტ ღივანზე ჯდება.)
დოქტ. (აქოშინებული, ტილდენს) ხად ჯანდაბაში იუავი?

ტილდენი. გარეთ, უკანა ეწოში.

დოქტ. ჩემი ბოთლი ხად არის?

ტილდენი. გარა.

(ტილდენი და ვინსი ერთმანეთს შესცქერიან. შელი უკან იხვეს.)

დოქტ. (ტილდენს) მომარე!

ვინსი. (ტილდენს) შამა?

(ტილდენი უხმოდ შესცქერის ვინსს.)

დოქტ. რა უფლებით მომარე ჩემი ბოთლი! არა, რა უფლებით!

ვინსი. (ტილდენს) ვინსი ვარ. ვინსი ვარ. შამა

(ტილდენი გაშტერებული უყურებს ვინსს მერე შურა დოქტზე გადააქვს. ბოლოს შელისკენ ტრიალდება.)

ტილდენი. (პუბის შემდეგ) აი. სტაფილო ამოვიდე. თუ ვინმეს გიყვარო, აგრიო, ახალთახალი.

შელი. (ვინსს) ეხაა შამაშენი?

ვინსი. (ტილდენს) შამა, აქ რას აეთებს?

(ტილდენი უხმოდ მისჩერება ვინსს, ორივე ხელით სტაფილო უჭირავს. დოქტ მიგრად ეხვევა საბანში.)

დოქტ. (ტილდენს) ახლა წადი და ხადაც განდა ახალი ბოთლი მიშოვე! ჰელის მოხვლამდე! ფული მაგიაფა. (მარცხნივ, სამზარეულო სკენ იშვერს ხელს.)

ტილდენი. (თავს აქნევს) დღეს არხად არ მივლავარ.

(შელი ტილდენისკენ მიდის. ტილდენი უხმოდ შესცქერის.)

შელი. (ტილდენს) თქვენ ვინის შამა ხართ?
ტილდენი. (შელის) ვინის?
შელი. (ვინსზე უთითებს) ზოგ-ზოგები ახე



გვიტყვიან. მართალია იცანით მე არაახში შემთხვევით მოვხვდი. მეგონა, ერთ-მანეთს მაინც იცნობდით.

(ტილდენი ვინის შესტერის, დოჯი კიდევ უფრო მაგრად ეხვევა საბანში და დივანზე ჩამოშვდარი იატაკს დაჰყურებს.)

ტილდენი. ვაჟი მართლა შეყავდა, მაგრამ დიდი ხნის წინ დაფარბეთ. (ვინის უყურებს).

დოჯი. ენა გააჩერე! შენ მაგ ამხნის არაფერი იცი!

ვინისი. მამა, მე შენ ნიუ მექსიკოში მეგონე. აქ მოვდიოდით მანქანით შენ სანახავად.

ტილდენი. დიდი გზაა.

დოჯი. (ტილდენს) მაშინ დახადებულდი არ იყავი ტუთილად რას მივდი-მოვდივნი.

ვინისი: რა მოხდა, მამა? საერთოდ, რა ხდება აქ? მეგონა, არაფერი ვიჭირდით. მეღის რა მოუვიდა?

ტილდენი. წავიდა.

შეღი. (ტილდენს) გინდათ, სტაფილოს ვა-მოგარათმევთ?

(ტილდენი უნბოდ შესტერის. გოგო უახლოვდება, ხელუბს იშვერს მისკენ. ტილდენი ხელეგზე დაჰყურებს, მერე ნელა უწყდის სტაფილოს. შელი სტაფილოს ართმევს.)

ტილდენი. (შელის) გაუვარს სტაფილო?

შეღი. ძალიან. ყველანაირ ბოსტნეულზე ფაფდები.

დოჯი. (ტილდენს) იცოდე, მეღის მოხვლაშდე უნდა შიშოვო ვისკი.

(დოჯი დივანზე არტყამს მუშტს. ვინის დოჯთან მიღის და ცდილობს დაამშვიდოს. შელი და ტილდენი ისევ პირისპირ დგანან.)

ტილდენი. (შელის) უკან ეწო ხავხვა სტაფილოთი. პურით. კარტოფილით.

შეღი. თქვენ ვინხის მამა ხართ, არა?

ტილდენი: რა ბოსტნეული ვინდა, სულო და გულო. გაუვართ ბოსტნეული?

შეღი. (იციინის) კი. ბოსტნეული მოუვარს.

ტილდენი. თუ გინდათ, სტაფილო მოვშუშოთ. წვრილად დავჭრათ და მოვშუშოთ.

შეღი. კარგი.

ტილდენი. მაშინ დანახ მოვიტან.

შეღი. კი ხატონო.

ტილდენი: ამ წუთში მოვად. არ წახვიდეთ. (ტილდენი გაღის. შელი შუა სკენაზე დგას, სტაფილო უჭირავს. ვინის დოჯის გვერდითაა. შელი ვინისკენ იყურება. მერე ისევ სტაფილოზე გადაიქვს მზურკი.)

დოჯი. (ვინისს) ისე, ერთი ბოთლის მოტანა შენც კი შეგიძლია რამე რე იყოს. (მარცხნივ უთითებს) ფუფი მაგდაზნე.

ვინისი. ბაბუა, ცოტა ხანს წამოწოლილიყავა? ჭა?

დოჯი. არ მინდა წამოწოლია! არც ცოტა ხანს და არც დიდხანს! როცა წამოვწყვიტა ხოლმე, ყოველთვის რაღაც ხდებოდა! (ქულის იხდის, თავზე ისეამს ხელს) ნახე! ნახე. რა ხდებოდა. (ისევ თავზე იფხატებს ქუღს). თუ

გინდა, შენ თვითონ წამოწევი და ნახავა გივამ! თუ მოგეწონება ერთი ბოთლი ღვინო, ჩავენ! თმას გადაგაბარხვენ! შევიღებს დაგიხოცავენ! ცოცხლად შეგვაგონენ!

ვინისი: მოიხდენე ცოტა ხანს.

დოჯი (პაუზა) წადი, ვისკი შიშოვე, არაფერი ვიჭირს.

შეღი. იქნება მართლა, ვინს იქნებ ეს მანც დაგებმართო ერთმანეთის იღერტიფიკაციაში.

დოჯი. (შეღიზე უთითებს) აგე, ხედავ? ხედავ, რა ჰქვიანი გოგო?

(ვინისი შეღის მიღის)

ვინისი: რას დაგიჭერია ეგ სტაფილო?

შეღი. მამაშენს ზედოღებნი.

დოჯი. რა კარგად ვიხტრა, ვისკი უნდა მოუტანო.

ვინისი. გადაუარე, გენაცვალე, ეგ სტაფილო! ახედაც ტვინი ამერია, შენი დახმარება მჭირდება!

შეღი. აკი გეხმარებნი.

ვინისი: მეხმარებნი კი არა, უარესად მაგიყებ! პარხმდებნიხს მომატება მინდა მე?! და უარე-მეთქი სტაფილო!

(ვინისი ცდწლობს სტაფილო დააყრევინოს. გოგო არ ეპუება, წინაღობდგობას უწყეს.)

შეღი. მომშორდი! დამანებე თავი! (ვინისი თავს ანებებს, შელი სტაფილოს მაგრად იხუტებს გულზე).

ვინისი. (შელს) რატომ შურებნი მავან? გამამაიშუნო გინდა? ბო იცი, ეს ჩემი ოჯახია!

შეღი. ნება არ ვიცოდე ჩემი რომ იყოს. უკან მოუხედავადე ვაიჭეცოდე აქედან. აქ ყოფნას ყველაფერა მირჩევნია, შენ გინდა დარჩენა? ხოდა დავრჩეთ, ხატონო. დავრჩებნი და სტაფილოს დაჭკრა. მერე მოვშუშავ, ოღონდ ახლა გადავარჩე და ყველაფერს გაჭაქებთ. ოღონდ ახლა ვუშვედოთ თავს.

ვინისი: დაუარე სტაფილო, შეღი.

(მარცხნიდან ტილდენი შემოდის, ვედრო, ჯორკო და დანა მოაქვს. ვედროს და ჯორკოს შუა სკენაზე დგამს, შეღის წინ, შელი ვინისს უყურებს, მერე ჯორკოზე ყდება. სტაფილოს ფეხებთან იყრის და ტილდენს ართმევს. ერთხელაც შეხედავს ვინისს, მერე სტაფილოს იღებს, თავს აჭრის, თლის და ვედროში აგდებს. ისევ იმეორებს ოჯივებს. ვინისი თვალებით ჰამს. გოგო აღმებდა.)

დოჯი. ამ გოგონაც შეუძლია ვისკის მოტანა. კოკებში ეტვობა თამაზია. შანხიანი, აღბათ ერთის ფხხად ორ ხოთფხხაც მისცემენ. ნებო გოგოებს კი ვიფხონს!

(შელო იციინის, თავის საქმეს აგრძელებს. ვინისი დოჯთან მიღის, ცოტა ხანს უყურებს. ტილდენი შეღის ხელუბს ადეგნებს ოჯალს. ზანგრძლივი პაუზა.)

ვინისი. (დოჯს) ახე ძალიანაც არ შევცვლილვარ, ვარგუნობას ვგულისხმობ. ვარგუნულად თიფქმის ისეთივე ვარ, რაც ვუყავი. აღარც ხინაღდე მომამატებია, აღარც წონა.

(სანამ ვინის ელაპარაკება, დოჭი შელის არ აშორებქ თვალს).

დოჭი. ლამაზი გოგოა. სხვანაირი. იშვიათი. (ვინის დოჭის წინ მიდი-მოდის, შელის ეფარება, დოჭი ეკმუტავს, თავს არ აჩერებს, ცდილობს სულ გოგოს უყუროს, ვიდრე ვინის თავის ბავშვობისდროინდელ ოინებს უჩვენებს.)
ვინსი. ნახე. შეშვედე. ეს გახსოვს? ცერს რომ ვამბობდი ხოლმე. აღარ გახსოვს სადილობისას? მაკიდახთან ეკეთებდა...

(ვინის მარჯვენა ხელის ცერს მარცხენა თითით ებლაუჭება, მაგრად ექაჩება, ვითომ იგლეჯს. ცერს ხელისგულში შალავს, მერე მარცხენა ხელი ისევ მარჯვენასთან მიჰქვს და ვითომ თათს თავის ადგილზე აბრუნებს. დოჭი ერთს გულგრილად გახედავს და მერე ისევ შელის შესცქერის. ვინის ერთხელ კიდევ ეფარება წინ, ახლარაღაც სხვა ოინს უჩვენებს.).

ვინსი: აბა, ამაზე რას იტყვი? (ცბილებს დაკრეკს და ფრჩხილს აკაყუნებს ზედ, რტმულად. დოჭი ცოტა ხანს უყურებს, ამ ხმაზე ტილდენი ვინისკენ ტრიალდება; ვინის ეშში შედის. ამჩნევს, ტილდენი დაინტერესდო და მისკენ მიდის.. დოჭი ტელევიზორს ჩთავს. ეკრანს შესცქერის.)

ვინსი. მამა, შენ ხომ გახსოვს? (ვინის ახლა ტილდენისთვის აგრძობებს „დაკეკრა“, ტილდენიც ცოტა ხანს უყურებს, მიანუსხულივით, მერე ისევ შელისკენ შერბაილდება. ვინის მიანც თავისი აგრძელებს, ეკლავ დოჭთან ბრუნდება, შელი სტაფილოს ებრძვის. თან ტილდენს ელაპარაკება.)

შელი. (ტილდენს) ზოგჯერ ასე რომ შეუბეჩავს ხოლმე. ლამის ვეჭვდები!

ვინსი. (დოჭს) მიხვდები თუ რა გემახსოვრება. ამისთვის სახლიდან მაგდებდი ხოლმე.

(შარღლიდან პერანგს იჩაჩავს, ნიკაპით იჭერს და შიშველ მუცელზე, კიბის აქეთ-იქეთ, ხორცს აკეცავს. ისე რომ, მოლაპარაკე პირს დაამგვანოს, „ტურჩებს“ ამობრავებს და ამ მოძრაობის სინქრონულად ლაპარაკობს. ჭერ დოჭის წინ დგას და იმას უჩვენებს თავის ხელოვნებას, მერე ტილდენისკენ მიდის, დოჭიც და ტილდენიც ერთს უინტერესოდ შეაკვლბენ თვალს და აღარავითარ ყურადღებას აღარ აქცევენ.)

ვინსი. (ძალად დაბობუნებული, ხელოვნური ხმით) „მელიო. როგორს გეცხობოთ? მე კარგად. კარგად. დიდი მადლობა. ძალიან მიხარია თქვენი სახევა. რა დღე გათენდა, არა? წყლის მოსატანად მივდიოდი და აედრო სახლში დამჩჩა“.

შელი. ვინს, მოეშვი პათეტკაჰ!

(ვინის ჩუმდება, პერანგს ისწორებს.)

შელი. ღმერთო, შენ გავიწყდე! არ უნდათ შენთან თამაში. გახუტულები არიან (შელი სტაფილოს თლას აგრძელებს. ვინის ნელა მიდის ტილდენისკენ. ტილდენი ისევ შელის შესცქერის. დოჭი ტელევიზორს უყურებს.)

ვინსი. (შელის) ვერ ვხვდები ვერაფერს.

მართლა ვერ ვხვდები. შეიძლება ჩემი ხარაღია იქნებ. მე დამავიწყდა რაღაც.

დოჭი. ჩემთვის ვისკის მოტანა დაგავიწყდა? ნებისმიერ თქვენგანს შეგიძლიათ წახვიდეთ და ერთი ზოთერი ვისკი მომიტანოთ. სამივეს! მაგრამ არცერთი არ იწუხებთ თავს. ფეხებზე გვიდვართ. სტაფილოს გათლა უფრო მნიშვნელოვანი საქმე გგონიათ კბილებზე თითის კაყუნი! კიი შატრონო, არა უშავს. თქვენც დაბერდებით და მერე მხვდებით. სხვისი ხელის შემუყრე რაცაა გახდებით. სხვის ხუშტურებზე დაშოკიდებულები.

(ვინის დოჭთან მიდის. ცოტა ხანს უხმოდ უცქერის.)

ვინსი. მე მოგინდა დასაღევს.

დოჭი. შენ?

ვინსი. აუცილებლად მოგიტან.

(შელი ფეხზე დგება. ცალ ხელში დანა უჭირავს, მეორეში სტაფილო.)

შელი. არ მითხრა ახლა, შენ აქ უნდა დაგეტროვო.

ვინსი. (შელისკენ გადადგამს ნაბიჯს) თვითონ არ მირჩიე! შენ არ მითხარი — ვისკი მოუტანო? წავალ, ბატონო, და მოვუტან.

შელი. მე აქ უშენოდ არ დავრჩები.

ვინსი. მოიგა, მოიგა! ეს წუთია მზად არ იყავი, მთელი დამე მჭადარიყავი და სტაფილო გეთალდე?

შელი. შენც თუ აქ იქნებოდი კი! აბა, რაღაცით ხომ უნდა შემეშკია თავი, ხომ არ გავაფერხდი საბოლოოდ! მართო და დავრჩები!

დოჭი. ქალის ქუთს არ აყვი? ხომ ხედავ. რა ცუდ გავლენას ახდენს შენზე! დავინახე თუ არა, იმ წუთის მიხვდები.

შელი. (დოჭს) გუმანიო! ტილდენსი. (შელის) სტაფილოს გათლა მოგებურდათ?

შელი. არა! არა, რას ბრძანებთ!

შელი ისევ ჭორკოზე ჯდება და სტაფილოს თლას აგრძელებს. პაუზა. ვინის აქეთ-იქეთ მიდი-მოდის. თმაზე ისეაშხ ხელს, ხან დოჭს და ხანს ტილდენს შესცქერის. მერე შელის გადახედავს, შელიც მას უყურებს. დოჭი ტელევიზორსაა მიჩერებული.)

ვინსი. არ გაგონდები კაცი! რა ხდება, რა უხედურებაა? (გაუჩერებლად დადის სცენაზე) არა, რატომ ხორე, კი. სხვა დროში მოვხვდი თუ რა შუიხს? იქნება, შურაცხუფოვა მივაუენე ვინმეს? რამე მიუტყვებელი ცოდვა ჩავიდინე? მართალია, ცოლი არ მომიყვანია. (შელი ერთს ახედავს, მერე ისევ სტაფილოზე გადააქვს მუხრა). მაგრამ არც გამიშვია. ალტ გასულიონთან სკანდალურ ტრფიალში შემჩნეული კი ვარ, მეტისმეტო ვენიანობით კი ვეწაფები ხოლმე იმის ბაგე, მაგრამ ზნადაზნ, ძალიან იშვიათად.

შელი. ვინს, რად გინდა მაგეობის ლამაროკი, გენაცავაღე? ამით ხომ სულ ცაღ ფეხზე კიდიათ ყველაფერი. უბრალოდ, ვერ გცნობენ, ეხ არის და ეც.



ქართული ენის ენციკლოპედია



პინსი კი მაგრამ როგორ ვერ მოხებენ რა კარა ეტაჟაჟ? შეილა ვარ ამათ.

დოქნი (ტილდენის მიმტერებელი) შენ ზემო შეილა არა ხარ თავის დროზე შეილები რა შეუდა. მაგრამ შენ რაღაც არ მახსოვნარ. მახსობლოდ პაუზა ვინის დოქ. უკარბი. შეუ ტილდენს ბოლოს შელისკენ არილდებო.

პინსი შელი, მე ცოტა ხნით უნდა გავიდე აუცილებლად ვისკის ვიზოვი და მაშინვე დავბრუნდები, ზემ მოხვამდე არაფერი გიჭირს მართლა გეუბნები.

შელი, რაღაც არა მაქვს მაგის იმედი ვინს პინსი. ცოტა ხანი მართო უნდა დაფრჩევიფიქრო. აზრზე მოვიდე.

შელი ხედავდი რომ წავეულიყავით?

პინსი. არა! უნდა გავარკვიო. რა ხდება?

შელი მისმინე, კარგი, შენ განხარკვეო გავქვს რა ხდება და ვის რა გვირთ, მე რაღა ვქნა? მე რა შეუაში ვარ? ცხოვრებაში არ მინახავს არცერთი არც ვიცო ვინ არიან ბოლოს ვინ აღმოჩნდებიან.

პინსი. რას ვქვია ვინ აღმოჩნდებიან? ერთი მამაკებია, მეორე ბახუა.

შელი. ეც შენ ამბობ მახე.

პინსი. შელი, თუ დემტო გვამს ეს ზემო რახნია. ზემოებებს ვერ ვცნობ რდონდ. ცოტა მკალებ. დიდხანს არ გალოდინებ. მივალ და მოვალ. არაფერი არ მოხდება, პირობას გაძლენა.

შელი კარგი.

(შელო უბნოდ შესუქერის. პაუზა.)

პინსი. მადლობო. (დოქთან მიდის) წავალ, ვისკის ვიზოვი.

დოქნი, მოხვედი ჰეუაზე? (მარცხნივ იშვერს ზელს) ფული მაჯიდაზეა, სამზარეულოში. (ვინსი შელისკენ მიდის.)

პინსი. (შელის) ცოტა დაწვარდი?

შელი. (სტაფილოს თლის) მე მგონი არაფერი მაჭირს. თან, ხანამ შენ მოხვალ, მართლა არ მეჩვენა მოცლა.

(ვინსი ტილდენისკენ გადაიქვს მებრა, რომელიც მკვლევბურად შელის ზელებს დასუქერის)

დოქნი. შეუპოვრობაა მთავარი, ზომ ხედავ? სხვა არაფერია სუქირო, შეუპოვრობა, მხნეობა და ხიმტკიცე. აი, სამი მთავარი ღირსება, იც თუ შეიარაღუნე კაცმა, სწორ გზას არ გადაცდები.

პინსი. (ტილდენს) შენც ზომ არ მოგიტანო რამე, მამა?

ტილდენი. (ვინსს აქედას) მე?

პინსი. მალაზიიდან აუ ბახუს ვისკი უნდა ვუაო.

ტილდენი. მაგისთვის დალევა არ შეიძლება. ჰელე გაბარაღდება.

პინსი. სახმელი უნდა.

ტილდენი. აკრძალული აქვს დალევა.

დოქნი. (ვინსს) მაგას რას ელაპარაკები? ან რახნში ჰერ მე ვარ უფროსი? მაგას თუ უსმინე, გაგაბტერებს.

პინსი. (დოქს) ტილდენი ამბობს. შენთვის დალევა არ შეიძლება.

(ვინსი ტილდენს შესუქერის, ტილდენი კი ატაფილოს გათლით გაროულ შელს ჩელებს) დოქნი, ახლა კი, ახა ერთი მეც შემომხედე? შემომხედე მე, კარგად შემომხედე!

(ვინსი უყურებს)

დოქნი. რომელი გგონია უფრო ხანდა ზემო რს შორის? ეს თუ მე? მაგან მართო დაუჩრფეაში სტაფილოს ზელმა იცის. შეხედე!

(ვინსი ახლი ისევ ტილდენს უყურებს.)

შელი, წადი, ვისკი მოიტახე, ვინს.

პინსი. (შელს) შენ მართლა დაწვარდი?

შელი. მო, ზემზე ნუ დარბობ, ახლა უკვე საკუთარ სახლში გჭრნია თავი.

პინსი. მართლა?

შელი. დედას გეფიცები. რაც მთავარია,

სტაფილოც ხევირ მაქვს, ავაწვეე ხაქმე.

პინსი. მალე მოვალ;

(მარცხნივ მიდის).

დოქნი. ხად მიდინარ?

პინსი. ფულს ვიჯებ.

დოქნი. მერე?

პინსი. მერე ღვინის მალაზიქში.

დოქნი. სხვაგან არხად გადაუხვიო. არ გა-

მოთვქე ხადმე. მაშინვე დაბრუნდი.

პინსი. ეგერ ვიწა.

(ვინსი მარცხნივ გადის.)

დოქნი. (უკან მისძახის) სიტუვა გაქვს წათქვაში, ზომ იცო, უკანა კარიდან არ გახვიდე, მინდა დაგინახო. როცა წახვალ, არ გახვიდე უკანა კარიდან!

პინსის ხმ. (მარცხნიდან) არა!

(დოქნი ტრიალდება და ტილდენს და შელის უყურებს.)

დოქნი. ვერავის ვერ ენდობი. უკანა კარიდან თუ გვიდა, ალბათ ჩიარჩროხა ხადმე, ორმოში ჩავრდება, მერე მოგვამა ვისკიმ კარა. შელი მე უქვენ ადგილას ვინსზე არ ვიდარდებდი, თავის მკვლა ნამდვილად შეეძლია. დოქნი, რას მეუბნები? დამოუკიდებელი კაცო ბრძანდება, არა!

(ვინსი ისევ სცენაზე გამოდის, ნელში ორი დოლარი უჭირავს; დოქნი ვეკრლით ჩიუკლის და მარცხენვ მიდის.)

დოქნი. (ვინსს) აიღე ფული!

პინსი. კი. კრი დოლარი.

დოქნი. ორი დოლარიც ფულია.

პინსი. რომელი წამოგიღო?

დოქნი. კარგი! „ოქროს ვარსკვლავი“ რომელი? ჰეუით იარე.

პინსი. ჰეუთ ვივლი.

(ვინსი მარცხენა კარსკენ მიდის, ალებს. ტილდენის ხმს გაგონებაზე ჩერდება.)

ტილდენი. (ვინსს) ნიუ მექსიკოდან ახლ-

დენა გზა მანქანით გამოიარეთ?

(ვინსი ტრიალდება და ტილდენს შესუქერის. ცოტა ხანს უბნოდ მისჩერებიან ერთმანეთს, ვინსი თავს აქნევს, გადის, ვერანდს გადაი-



ლის და ბადიან კარს იკით უნებარდება. ტილ-
დენი თვალს აკრძლებს. (პაუზა.)
შელი, მართლა ვერცერთი ვერ ცნობთ?
(ტილდენი ისევ შელსავე ტრიალებდა. შე-
ლი სტაფილოს თქვა.)
დოჯი (ტილიზორს უყურებს) ვინ ვერ
ცნობთ?
შელი, ვინც.
დოჯი, უნდა ვცნობდეთ?
(დოჯი სიგარეტს უსოდებს, წამოახველებს, ტე-
ლევიზორს თვალს არ აშორებს.)
შელი, დიდ ბოროტებას იქნება, თუ ცნობთ
და არ ეუბნებით. დიდი.
(დოჯი უნაოდ უყურებს ტელევიზორს, ეწვეა.)
ტილდენი, მე მგონი ვიცანი, მგონი, რაღაც
მეცნო.
შელი, მართლა?
ტილდენი, მგონი სახე დაკინაზე იშის სახეში.
შელი, ალბათ, ადრე როგორც იყო. ექვ-
სი წელია არ განახავი.
ტილდენი, ექვსი წელია არ მინახავს?
შელი, თვითონ ვერ ახშობს.
(შელი საქმეს აგრძელებს, ტილდენი მის
წინ მიდი-მოდის.)
ტილდენი, ბოლოჯერ ხად ვნახე?
შელი, არ ვიცო. მე ხელს ჩამოდენიმე თვის
წინ გავიციანი. უვლაფერს არც მიყვება.
ტილდენი, არ გაუკვებთ?
შელი, ნათე ჩამიგება არა.
ტილდენი, ახა როგორს?
შელი, ხადროდ?
ტილდენი, ბო.
(ტილდენი ახლა შელის ზურგსკენ მი-
დი-მოდის.)
შელი, რა ვიცო, ათას რამეს.
ტილდენი, მაინც?
შელი, არ ვიცო! ანდლია ახლა მანკის თქმა
ტილდენი, რატომ?
(ტილდენი ნელა-ნელა გარს თვალს გორკო-
ზე ჩამოეჭდარ შელის.)
შელი, ალბათ მართოდ ჩვენ ორს გვებება და
იშტომ.
ტილდენი, და მე ვერ შეტყუით?
შელი, ჩვენ ხომ თქმის არც ვიცნობთ
ერთმანეთს!
დოჯი, ტილდენ, გადი ხამზარულაში და
უვა მომიდუდე, განიხებ მაგ გოგონს თავი.
შელი, (დოჯის) არა უშვებს.
(ტილდენი დოჯის უტრადლებს არ აქცევს
შელს თვალს გარს. მის თვალს და ქურქს დას-
კურქის, დოჯი ტელევიზორს უყურებს.)
ტილდენი, ესე იგი, ვერაფერს ვერ შეტ-
ყუათ?
შელი, არა, რაღაც-რაღაცებია შემიძლია
გოგონათ. კი ბატონო, თუ გნებავთ ვიხაუბროთ.
ტილდენი, მე თუ მნახავს?
შელი, რა თქმა უნდა. თუშეა, უკვე ვხა-
უბრობთ და ეგაა.
ტილდენი, ვსაუბრობთ?

შელი ახა რა. ნამდვილია.
ტილდენი, მაგრამ, რაღაც-რაღაცებს
ნუ ვერ შეტყუით, არა?
შელი, სწორი ბრძანდებით.
ტილდენი, რაღაცებს მეც ვერ გიტყუით.
შელი, რატომ?
ტილდენი, არ ვიცო, სხვა ვერ გაიგებს.
შელი, რისი თქმაც გინდათ, უვლაფერი შე-
გიძლიათ მოხრათ.
ტილდენი, შემიძლია?
შელი, რა თქმა უნდა.
ტილდენი, მთლად სახიამოვნო მოხამშენ-
შეიძლება ვერ იყო.
შელი, არა უშვებს, მიჩვეული ვარ.
ტილდენი, შეიძლება სახინელი იყო მოხამ-
შენა.
შელი, კარგს ვერაფერს შეტყუით?
(ტილდენი შელის წინ ჩერდება და მის ქურქს
შესიკერის, შელი ტილდენს უყურებს, ხანგრძ-
ლივი პაუზა.)
ტილდენი, (საუზის შემდეგ) შეიძლება თქვენ
ქურქს ხელი შეგახო?
შელი, ჩემს ქურქს? (ქურქს დასიკერის, მე-
რე ისევ ტილდენზე გადაიქვს შერი) რა თქმა
უნდა!
ტილდენი, არა უშვებს?
შელი, შეახეთ, კი ბატონო.
(შელი წინ იწვიდის ხელს, დოჯი ტელევიზორ-
სა მიშტერბუდო. ტილდენი ნელა უაროდე-
ბა შელის, თან მის წინ გაწვილ მკლავს არ
აშორებს თვალს, ძალიან ნელა ეგება მკლავზე,
ნახად ეალერება ბეწვს და მერე ხელი უკან
მიავს, შელი გაუნძრევლად ზის.)
შელი, კურადდეთა.
ტილდენი, კურადდეთა.
(ერთხელაც ძალიან ნახად ეყვებება ბეწვს
შელი ხელს დაბლა დაუშვებს.)
შელი, დამეღათა.
ტილდენი, შეიძლება ხელში დავიჭიროო?
შელი, (პაუზა) კურქი? კი ბატონო.
(შელი ქურქს იხდის და ტილდენს უწვიდის.
ტილდენი გაუბედავად ართმევს, ეყვებება, მერე
იკვამს, თან გოგონს უღიმის, შელი ცოტა ხანს
შესიკერის, ბოლოს ისევ სტაფილოს თვალს
აგრძელებს.)
შელი, თუ გინდათ, გეცათა.
ტილდენი, შეიძლება?
შელი, კი, მე მანქანაში ხაწვიმარიც მაქვს.
შეტი არც შეიკვებება.
ტილდენი, მანქანა ხაწვიმ?
შელი, ვინცს ხაწვიმ.
(ტილდენი შელის გარშემო დიდის, ქურქს
დაქლიმის და ეყვებება, შელი შეფარვით შეი-
ვლებს ხოლმე თვალს, დოჯი ლმინაა ტელევი-
ზორში შეიჭრეს.)
ტილდენი, (გაუჩერებლად დადის) ვრო
დროს მეც ხაწვიმ მანქანა. თერთი მე თვი-
თონ ვატარებდი, ხად არ დავდიოდი, შიგნში
თოვლიც დამეყავდა.



შელი. კარგი იქნებოდა.

ტილდენი. (ისევ დაღის, ქურქს ეფერება)

ზოგჯერ მთელი დღე, დღიდან ხალაშობდე. უდაბნოშიც. მთელ უდაბნოს გადავივლიდი ხოლმე. მერე ქალაქებშიც ჩავუქროდი. პალმის ხეებს, ნებისმიერ ამინდში, წვიმაში, ვეჟა-ქუხელში, გავჩერდებოდი, მივიხედ-მოვიხედავდი. ისევ გზას ვაგრძელებდი. ჩავდებოდი და წავიდი! მიყვარდა მანქანის ტარება. მანქანის ტარება მერჩია უველაფერს. უკეთესს ვერც ვნატარებდი რამეს.

დოჯი. (ტელევიზორს მიშტერებუი) ძაან გარბე აა!

(ტილდენი ჩუმდება. შელს შესცქერის.)

შელი. ახლაც მზარად დადიხარო მანქანით? ტილდენი. ახლა? ახლა? ახლა სპერთოდ აღარ დავდივარ.

შელი. რატომ?

ტილდენი. ახლა გავიწარადე.

შელი. გაიწარადეთ?

ტილდენი. ბავშვი აღარა ვარ.

შელი. ბავშვები მანქანას არც ატარებენ.

ტილდენი. ის მანქანის ტარება არ იყო.

შელი. ახა? ახა რა იყო?

ტილდენი. თავგადასხვალი. ხად არ დავდიოდლი

შელი. კი, მაგრამ ახლა რა გიშლით ხელს?

ტილდენი. ახლა არ შექმდება.

შელი. რატომ?

ტილდენი. ამ წუთას გითხარით. მაინც ვერაფერი გაიგეთ. ვერც გაიგებთ.

შელი. რა მითხარით? როდის?

ტილდენი. რაღაც. ხიმარაღდე.

შელი. მაგალითად?

ტილდენი. მაგალითად. ბავშვი-მითქი. პატარა, აღუა.

შელი. თქვენ რომ იყავით ადრე?

ტილდენი. გიტყოდიო, ოღონდ ქურქს წაშარბებო.

შელი. არა, დედას გეფიცებით. მითხარით. ტილდენი. არ შემოდია. დოჯი ნების არ მომცემს.

შელი. ვერ გაიგონებს, არა უშავს

(პაუზა. ტილდენი გოგოს შესცქერის. გაუბედავად დგამს მისკენ ნაბიჯს.)

ტილდენი. ჩვენ ბავშვი გვყავდა. (დოჯზე ანიშნებს.) მაგას. დოჯს მყავდა. ცალი ხელით აიტაცებდა ხოლმე. მერე რე დავიწყდა. პატარა. ერთი ბეწო. დოჯმა მოკლა.

(შელი ფეხზე დგება)

ტილდენი. არ ადგით. არ ადგით!

(შელი ისევ ჯდება დოჯი მითკენ იგრძელებს კისერს.)

ტილდენი. წყალში დაადრჩო.

შელი. იყოფით, შერი აღარაფერი თქვათ. კარგია

(ტილდენი უფრო ენასლოდება. დოჯსაც მებტი დაინტერესება ეტყობა.)

დოჯი. ტილდენი დაანებე მაგ გოგოს თავი. ტილდენი. (ყურადღებას არ აქცევს.)

ლისთვის არ უთქვამს. სიტყვა არ დაუძრავს თავის დღეში არავისთან, უბრალოდ. აიღო და დაადრჩო.

დოჯი. (ტელევიზორს აჩუმებს) ტილდენი ტილდენი. ვერც იპოვებს. გაქრა. პოლიცია ეძებდა. მეზობლებიც. ვერავინ ვერ იპოვა.

(დოჯი წვალობს, დივანიდან წამოდგომა უნდა.)

დოჯი. ტილდენ. რაებს ლაპარაკობ ტილდენი (ბოლოს ახერხებს ფეხზე წამოდგომას.)

ტილდენი. ბოლოს ძებნაც მოხერხდათ, თავი მიანებებს. ზოგი რას ამბობდა და ზოგი რას მოიტაცებო. მოკლებო. უბედური შემთხვევაო: ათას რამეს.

(დოჯი ტილდენისკენ ცდილობს წსავლას, მაგრამ ეცემა. ტილდენი ყურადღებას არ აქცევს.)

დოჯი. ტილდენ. ხმა ჩაიწყობტე! კრინტა აღარ დაძრა იყოდე!

(წვეტილი დოჯი ახველებს, ჭორკოზე ჩამოქდარი შელი თვალს ვერ აშორებს.)

ტილდენი. უბრალოდ, გაქრა ერთ დღეს აღუა. მე შენ გიტყვი, დიდი რამე უნდოდა. ერთი ბეწო იყო, არცა ჩანდა.

(შელი დოჯის მისამართებლად აპირებს წამოდგომას. ტილდენი ისევ ჭორკოზე სვამს, ცოტა არ იყოს უხეშოდ. დოჯი ახველებს.)

ტილდენი. ჩემი მიზეზი მქონდაო. ოღონდ, რა მიზეზი იყო, არავისთვის გაუმხელია.

დოჯი. ტილდენი ნუ ეუბნები ნურაფერს! ნუ ეუბნები!

ტილდენი. მარტო მაგან იცის ადგილი. სხვამ არავინ. ხადუშლო განძის სამეფავითო. ცოცხალი თავით არც გვტყვის. არც დედაჩემს, არც მე და არც ბრედლის. ბრედლის მოთქმებებს ბრედლიმ ერთხელ ძალით დაამარა ეთქმევინებინა, მაგრამ სიტყვა ვერ დააცდინებინა. ისიც არ უთხარა, რატომ ვქვნიო. უბრალოდ, ადგა ერთ ღამეს და წყალში გადააგდო.

(დოჯს ხველამ ცოტა გაუარა, შელი ჭორკოზე ზის და დოჯს მისჩერებია. ტილდენი ნელ-ნელა იზღის ქურქს და პატრონს უყვდის. ხანგრძლივი პაუზა. შელი მთელ ტანით ცახცახებს.)

ტილდენი. აღბათ თქვენი ქურქი გჭირდებათ.

(შელი ქურქს უცქერის, მაგრამ არ იბრძვის. გამორთმევას არც ფიქრობს. მარცხენა უკლი სებიდან ბრედლის ბის ფეხს კრიალი იშმო. დოჯი, შელი და ტილდენი თითქმის გაქვავებულან, ბრედლი ბადიან კართან გამოჩნდება; ყვითელ საწვიმარო აკვია. კარს აღებს; ვერანღანს გადაიკვლის, მარჯვენა კართ სცენაზე შემოდის და კარს ეტაცვს. საწვიმარს იზღის, ფერხთავს სცენაზე მყოფებს ამჩნევს, ჩრტდება. ტილდენი მისკენ ტრიალდება, ბრედლი შელს უყურებს, დოჯი ისევ იატაკზე გლი.)



ბრადლი. რა ხდება, რა ამბავია? (შელისკენ იწევის ხელს) ეს ვინაა?

(შელი დგება, ბრედლის მიახლოებაზე უკან-უკან იხევს. ბრედლი ტილდენის გვერდით ჩერდება. ქურქის დაინახავს და ხელიდან გამოგლეჯს მასს.)

ბრადლი. ვინ არის-მეთქი?

ტილდენი. ნილ მექსიკოში მიღის მანაინი. (ბრედლი შელის აკვირდება, შელი გახევებულად დგას, კურქაბლუჯული ბრედლი გზოსკენ მიჩაბუნობს, მის წინ ჩერდება.)

ბრადლი. (შელის, პაუზის შემდეგ) არ დადგებხარ?

(აქანკლებული შელი უარის ნიშნად აქნევს თავს.)

ბრადლი. (შელის, ტილდენზე ანიშნებს) ეხეც თან მივაყავს?

(შელი ერთხელაც აქნევს თავს უარის ნიშნად. ბრედლი ისევ ტილდენისკენ მიდის.)

ბრადლი. უნდა წაიყვანო. ახა, აქ ამისგან რა ხეირია. თითის თითზე დამპარებელი არ არის, ხელითაა შესანახი. (ჩერდება, ტილდენს) არა რა? (შელის) არა, ისე ნაქრებში იყო. ნახევარმცველი, დამცველი თუ ჩემი უბებში მოგვიყავა?

(შელი კვლავ უარის ნიშნად აქნევს თავს.)

ბრადლი. ახა, დიდი ვინჩე ბრანდენგოდა. წარწერებიანი მახურებიც ეცვა, უფლებ შედეგებიც ეკიდა, ერთ რამეზე ღირდა ნახვა. მაგარი ბიჭი იყო. (თავისთვის იცინის, იატაკზე გართმულ დოჯს ამჩნევს, მისკენ მიდის, ჩერდება) ეხეც. (შელის) ამას ზედაც არ უყურებ. არა? მთლად დამქვითვდა და გაიპარა, უხედურ დღეს გაჩინილი.

(შელი ისევ აქნევს თავს. ბრედლი ჩიქურ მიშტრეობია, მერე მისკენ მიდის, ქურქს ხელში კმუჭნის, შელის წინ ჩერდება.)

ბრადლი. ქალებს ვიყვართ. არა?

შელი. რა?

ბრადლი. მაგარი ბიჭები. გამოსული.

შელი. რა ვიცო...

ბრადლი. იცო, როგორ არ იცო ჩემთან არ ვინდა ეგებოები. (უფრო უახლოვდება) ტილდენს მოაკითხე?

შელი. არა.

ბრადლი. (ტილდენისკენ ტრიალდება) ტილდენს შენი სტუმარია?

(ტილდენი არ პასუხობს. იატაკს დასცქერის)

ბრადლი. ტილდენს!

(ტილდენი უცებ ადგილიდან მოწყდება და მარცხნივ, კულისებში გაბრძნობს. ბრედლი იცინის, დოჯი უხმოდ აკმაყუნებს ტუჩებს, თითქოს ველად უჩინარს ელპარაკება იატაკზე.)

ბრადლი. (სიცილით) გული გაუხვდა! ყოველთვის იგეთი კურდღელი იყო!

(ჩემდება, შელის შესცქერის.)

ბრადლი. შენც გაწინია, მო მართალია?

(ისევ იწეებს სიცილს) **გეწინია**, თან შეცმობს. (უცებ დასერიბოზულდება) არ უნდა გეწინოდეს.

(შელი იატაკზე გართმულ დოჯს გასცქერის) **შელი.** იქნებ რამე ვუშვადლო?

ბრადლი. (ისიც დოჯს უყურებს) ტყვია შეგვიძლია დავხალოთ. (იცინის) ან დავადროთ! მოდი, წყაღში გადავადროთ. რას იტყვი?

შელი. გაჩუმიდი!

(ბრედლი ჩემდება, შელის უახლოვდება. შელი კანკალებს. ბრედლი ზანტად ლაპარაკობს, სიტყვებს ქულავს.)

ბრადლი. ეთიი, მისხსი ეგრე ნუ მელაპარაკები. ნუ მელაპარაკები მახეთი ხმით. დრო იყო, დიღინა-პატარინადა უნდა ეგრე მელაპარაკებოდა და შეც იძულებული ვიყავი მომეოპინა. (დოჯზე ანიშნებს) მაგალითად, აი ამისგან ამისგანაც და იმ ცალტვინსაგანაც, წყლან რომ გავარდა დაოთხილი. კადონდ, ის დრო მოკვდა. ახლა ეგრე აღარ მელაპარაკებოდა უნდა ადარა შეტრიალდა უნდაფერე. ასოთხმოცი გრადუსით. მო ხახვილია?

შელი. მამატით.

ბრადლი. პირი გააღე.

შელი. რა?

ბრადლი. (ანიშნებს, პირი გააღეო) დიდზე (შელი ნელა ალბებს პირს.)

ბრადლი. უფრო.

(შელი პირს უფრო ფართოდ ახჩენს)

ბრადლი. აი, აგრე.

(შელი არ ირხევა. ბრედლის შესცქერის, ბრედლი თითებს უყოფს პირში, გოგო თავის დაღწევას ცდილობს.)

ბრადლი. იდეკი-მეთქი!

(შელი კანკალებს. ბრედლის გოგონისთვის პირში თითები ჩაუყვია და უხმოდ შესცქერის. პაუზა. მერე ხელი უკან მოაქვს, გოგო პირს მუწავს. ბრედლის არ ამორებს თვალს. ბრედლი იღიმება. დოჯისკენ იხედება და მისკენ მიდის. შელი გაშტერებული ადგენებს თვალს. ბრედლი დოჯს ადგას თავზე და შელის უღიმის. დოჯის თავზემით ორივე ხელით უჭირავს ქურქი, ისევ უღიმის შელის. მერე დოჯს დახედავს, ქურქს ხელებს უშვებს და ისიც თავზე ეფინება დოჯს. ბრედლის ხელები ისევ ისე უჭირავს, როგორც წამის წინ, როცა ქურქი ეკავა. შელის გამოხედვას ხოლმე და უღიმის. შუქი ქრება.)

მ ე ს ა მ ი მ ო მ ე მ ე მ ა

იგივე ლეკორაკია. დილაა. წვიმას გადაუღია. გარეთ მზე კაშკაშებს. ოთახი მოლაგებულია. არც სტაფილი ჩანს, არც ვედრო, არც ჭოროკო. ვინისის საჭოფონის ბუდე და ლაბადა ისევ კიბესთან აწყვია, ბრედლის დივანზე მიწავს.



დოქი, საბანი აფარია, თავით, დივანზე, სის ფეხი მიუყუდებია. ფეხსაცმლიანი. დოქი იატაკზე ზის, ზურგიტო ტელევიზორის მიყრდნობილი. მარცხნივ იჯურება, თავზე ბენისბოლისტის ქუჩა იხურავს. ბეჭებზე შელის ქურჭი მოუსხამს. კიდევ ფერო დასურტებული და დაბნეული ჩანს. იტყვის: ბნაზე შუქი ნელ-ნელა მატულობს. ცოტა ხანს ყველაზე შევეთრად ორი კაცის ფიგურა განათებული, ბრედლის ძალიან ღრმად მიწავს. დოქი ძლივს ინძრევს; მარცხნიდან გაღმებულ შელი შემოდის, ნელა მოაბიჭებს ჭოჩიკენ. ლამაზზე დადგმული ცხელი ბულოთით სავსე ფიჭახი მოაქვს, დოქი უახლოვდებიან. გოგო უახლოვდება.

შალი. (გზადავა) აბას ვინც დაღვეს შორედ დაიხადება, ხახუა. ხომ არა გწყინს. ხახუას რომ გეძახი? ვინისგან გეწყინა, მაგრამ ბუნებრივია, არც იცოხ და...

დოქი. ჩაივინა ჩემი ფული და გაიპარა, ახლა ავდგები და გირაოში შენ დაგიტოვებ.

შალი. მოვა. ნუ გეშინი. (შელი დოქის გვერდით ჩაცუცქდება, ლამაზს და ფიჭახს კალთაში უდგამს.)

დოქი. გათენდა მომხდელი აქამდე ცხრაჯერ მოვიდოდა! ვისკი მომიტანა კი არა, ფულიც წაშაროვა.

შალი. აბა, მოდი ერთი ეს დალიე! არ დაღვარა.

დოქი. ეს რაღაა?

შალი. ბულიონია. ძროხის ხორცის გაგათბობს.

დოქი. ბულიონი მომაშორე აქედან! რადის იყო ბულიონს ვხვამდი.

შალი. გადავეცი აბის კეთებას.

დოქი რა ჩემი საქმეა ვინ გობოვავ? წაიღე-
შალი. აბა რა ვუყო? ცოტა მოხვი, მოგახდება.

დოქი. მომაშორე-მეთქი აქედან!

(შელი დგება. ფიჭახი-რომბეჯიანად.)

დოქი. შენ რა იცი, მე რა მომიხდება და რა არ მომიხდება.

(გოგო ცოტა ხანს ჩუმად უყურებს, შერე ტროლიდება, კიბისკენ მიდის, ქვედა საფეხურზე დგება და ბულონის წრუტვას იწყებს. დოქი შუალ. სი. შოთენს.)

დოქი. გინდა ვითბრა, შართლა რა მომიხდება?

შალი. რა?

დოქი. პატარა მახავი, ცოტათოდნი კონტაქტი.

შალი. არა ბატონო, კონტაქტი იმისთანა დავამატე წუხელ, კარ ხანს შეყოფა, ისე, მაინც დიდი მადლობა.

(ბულიონს ბერკს. იბეზე ზის პაუზა დოქი უძობად შესუკვრის.)

დოქი. ვითომ რადომ, რა მოხდება? სხვა რა საქმე გაქვს, ის, ბიჭი აქ მაინც ადარ დაბრუნდება, ადარც შენ ელოდები, ხომ მართალია?

შალი უპოლიზბად დაბრუნდება. საქართველოს სოციალისტური რევოლუციური პარტიის აკრძალული პრესა

დოქი. საქვერით? (იკნინი) შენა ხარ იმის საყვირი.

შალი. ძალიან სახაცილოა.

დოქი. წაიღო ფული და წავიდა. რაღა მოვა.

შალი. მოვა.

დოქი. ძალიან სახაცილო პატარა წიწილა ხარ, იცოდა?

შალი. მადლობა.

დოქი. რწმენით აღსავსე. იმედით. იმედთანები ყველა ერთნაირები ხართ. ან ღმერთის გწამთ. ღმერთის თუ არა, კაცის, კაცის თუ არა — ქალის, ქალის თუ არა — ხამ. შობლობი ან მომავლის, ნებისმიერი, სხვანაირი, რამენაირი მომავლის...

(პაუზა)

შალი. (ვერანდისკენ იყურება) აღარ წვიხს, კარგია.

დოქი. (იღყო იბედება ვერანდისკენ, მერე ისევ გოგოკენ აბრუნებს თავს) აი, მეც მანდა ვარ. ხედავ, აღარ წვიხს და გიხარია, შენ გგონია, ახლა ყველაფერი სხვანაირად იქნება. შარტო მიტომ, შუგმ რომ ერთი გამოიკვიტა.

შალი. არის კიდევ სხვანაირად. წუხელ მაგარი შეშინებული ვიყავი.

დოქი. რამ შეგაშინა?

შალი. ისე შემიჩინდა.

დოქი. ბრედლისი? (ბრედლისკენ იბედება) ბრედლი საშოში არ არის. ახლა მითუქმებს. მოპარე ფეხი და გადაუადე ფაჩვიდან. შორია. მთლად უხუხურო გახდება. არაფრის მაქნისია.

(შელი ტროლიდება და ბრედლის ხალ ფერს შესუკვრის. მერე ისევ დოქს მიაჩერდება, რის ბულიონს ბერკს.)

შალი. შენ გადაუდებდი?

დოქი. შე? მე ხად შემძლია, ძლივს ვხუნოქავ.

შალი. რა შეგეძლოს, ხომ ხამდკილად გადაუდებდი?

დოქი. რა უფლაფერზე ვუთხი გიხქდება. პატარა გოგო, ისეთი რა არის, კაცმა არ გააკეთოს, რასაც ვინდა გააკეთებს, არც დაგეხიბრება.

შალი. ეტყობა, თავი დაროზე რაღაც-რაღაც იმები შენც გავეყოფები.

დოქი. ზიხარ, ჩემი ბულიონით იყუპები და თან სახამართლოსაც მიწივობ? ჩემს სახლში!

შალი. ეს ხულ დამავიწყდა.

დოქი. დავივიწყდა? აბა, ვისი სახლი გეგონა?

შალი. ჩემი.

დოქი უნმოდ შესუკვრის. ხანგრძლივი პაუზა. გოგო ფიჭვიდან ბულიონს ბერკს.

შალი. არა, ვაცო ჩემი სახლი არ არის, მაგრამ რაღაც ეგეთი გრძობა გქონდა.



დოქტი. როგორი?

შეღი. როგორი და, თითქოს აქ ჩემს მეთი არაინ ცხოვრობს, ვითომ, ეველა გადასახლდა ხალაღი, აჰქვენ კი ხარო, ოღონდ თითქოს სათვალავში არ ითვლებით. არ უნდა ითვლებოდეთ. (ბრეღლოზე უთითებ.) არც ეტ, რისი ბრალა, არ ვიცი, შეიძლება ხახლის, შეიძლება ხხვა რაბის, რალაც ძალიან ნაცნობია ეველაფერი, თითქოს აქ დავიზადე, აქ გავიზარდე შენ თუ ჰქონია როდისმე ეგეთი გრძინობა? (ღოჯი უხმოდ შესცქერის. პაუზა.)

დოქტი. არა, არა, არახოდეს.

(შელი დგება სცენაზე მიღი-მოღიძვ. ბელშ-ფინქანი ეჭირავს.)

შეღი. უწებელ ზევით, იმ ოთახში მივიწა.

დოქტი. რომელ ოთახში?

შეღი. სურათებითაა ექაურობა გამოტენილი, კედლებზე ჭკრები კილია.

დოქტი. ჰელის ოთახში?

შეღი. ბო, თუმცა. ჰელი ვინ არის არ ვიცი.

დოქტი. ჩემი ცოლია.

შეღი. ესე იგი, გახსოვს?

დოქტი. რას ჯვია მახსოვს? მახსოვს, ამა არ მახსოვს? ჭირ ერთი დღე გავიდა რაც წახულია უფრო სწორად — ნახევარი, თუმცა, მაგას რა მნიშვნელობა აქვს.

შეღი. ისეთიც გახსოვს, როცა ცეცხლივით წითელი თმა ჰქონდა? ვაშლის ზეხთან რომ იდგა?

დოქტი. ეს რაღა დაიწვე ახლა? დაკითხვა წამების გამოყენებით? საერთოდ ვინა ხარ, რა უფლებით ერევი ცოლ-ქმრის პირად საქმეებში?

შეღი. ის სურათები თუ დაგიოვადიერებია?

დოქტი. რა სურათები?

შეღი. მთელი აჰქვენი ცხოვრება კედლებზეა ოთახში გამოფენილი. კაცის სურათებიცაა. ზუსტად შენსავით გამოიყურება. როგორც შენ გამოიყურებოდი ალბათ ერთ დროს.

დოქტი. შე არა ვარ! შე ისეთი არახდროს არ ვყოფილვარ! შე აი, აგერ ვზივარ, რახაც მიუყრებ, ესა ვარ.

შეღი. ესე იგი, შენ თუ დავიჭერა კაცმა. წარსული სეგრითოდ არც უოფილუ?

დოქტი. წარსული? დმეროო მლიერო. წარსული. შენ რა იცი წარსულის?

შეღი. ბევრი არაფერი. ადრე ფერმა გქონათ.
(პაუზა.)

დოქტი. ფერმა?

შეღი. ფერმის ფოტოცაა, დიდი ფერმა უოფილა. ხაროც ჩანს. პურის უნა.

დოქტი. უნა?

შეღი. უნაში ბავშვები დგანან. დიდ, ჩალის ქუდებს აქნევენ, ერთს ქუდი არ ახურავს.

დოქტი. ეს რომელს?

შეღი. ეველაზე პატარას. აღუას. ქალს უჭირავს ბელში. იმ ქალს წითელთმიანს დაბ.

ნული ჩანს. თითქოს ვერ მიმხვდათ. აქ შენთვისაა გორ ამოუვალი თავიო.

დოქტი. ძალიან კარგად იცი! მილრონეკრ ეუთხარი, ქალაქში არ ვცხოვრობთ-მეთქი! რა მდენეკრ გავაფრთხილე!

შეღი. ისეთი სახით დანცქერას ბავშვს თითქოს ვიდე სხვისი იყოს, სხვისი ბავშვი ეჭიროს ბელში.

დოქტი. ამა, ახლა კი გვეო! რალაც უუნა ური აზრები მოგდის თავში. გაფუქებული, რახან გვიკადაგებენ. შენ გგონია კაცს მართლა აუცილებლად უნდა უუვარდეს თავისი ნაშთი? არ განახავს, როგორ აქვს ძუნა თავის ლექვებს? ახე, მართლაც, საიდანა ხარ?

შეღი. ლოს ანჭელესიდან. ეს უქვე გავიარეთ.

დოქტი. მართალია, ლოს ანჭელესს. მახსოვს. შეღი, ბრძოვების ქალაქია.

დოქტი. სწორი ხარ! ბრძოვების ქალაქია ამა რა არის!
(პაუზა.)

შეღი. მაინც, რა მოუვიდა ამ ოქანს, ეს მიტყვი?

დოქტი. რა უფლებები მგითხები? შენთვის რა მნიშვნელობა აქვს? ეველმოკმედი ხარ?

შეღი. ვინის მგეგობარი ვარ.

დოქტი. ვინის მგეგობარი, რა მითხარი. დიდი ამბავი. „ვინაში“ „მისტერ ვინაში“ „მისტერ ქურდობაცა“—თქო! ეს უფრო სწორი აქნებდა. ვინის ვილა მიგდია ვითომ. შენ იცი, მე რამდენი შვილი მუყავდა? შვილიშვილებზე, შვილიშვილის შვილებზე და შვილიშვილის შვილიშვილებზე აღარაფერს გეუბნები.

შეღი. და არცერთი აღარ გახსოვს?

დოქტი. რა უნდა მახსოვდეს? ხაოქაო ალბომი ჰელის ამბარა, ძალიან თუ ვინდა, იმას ელამარა. თუ გაინტერესებს, ის გაგაკვებვს ხაგვარეულად ამბებში. ძირისძირამდე მისიდა ხაფლავამდე.

შეღი. ვერ გავიბე?

დოქტი. რა ვერ გაიგე. შენ ხადამდე შეგაღია თვალი გაყოლო გვამების უხასრულო რიგს? მა? ჩემს შემდეგ ერთი ცოცხალი არსება აღარ რჩება არც ერთი. ვინ დამომხმობობებს? ვის გაახხედდება მიწში ხაურალი ჩემი ძვლები?

შეღი. ტილდენი მართლაც ამბობდა? (ღოჯი გველნაბენივით შეტება. შულის არ ამოვობს თულს. თავს აქნევენ მარცხნივ იუტრება.)

შეღი. პოი?

(ღოჯი იმ უსეკრდება.)

დოქტი. ტილდენი? (შულისკენ ტრიალდება) ტილდენი ხად არის?

შეღი. წუხელ. ბავშვზე. მართლაც ამბობდა? (პაუზა.)

დოქტი. (მარცხნივ ტრიალდება) რა დაემა რია ტილდენს? ხად წავიდა?

შეღი. ბრეღლომ გააქცია.



დოქტ. (მძინარე ბრედლის უკუბრუნებ) ბრედლიმ? ჩემ ღვიანზე რატომ წევს? (ისევ შელისკენ ტრიალებდა) მე მთელი ღამე აქ ვეგდემ? აატაკე?

შეღი. არაფრით არ წავიდა. ხანამ არ დაიძინა. გარეთ ვიძლივბოდი.

დოქტ. (გარეთ? ტილდენიც გარეთაა? წვიმაში გარეთ არ უნდა იყოს. კიდევ რამე შარში გაიხვევა. აქაურობა აღარ ახსოვს. ადრე მიჩვეული იყო. მერე დღისაღმართში წავიდა და, ცუდი ამბავი დავმართეს. აქაც არ შექაროს რამე. კიდევ შარი მინდა)

შეღი. რა ჩაიდინა მაინც? (პაუზა.)

დოქტ. (შევიდალ შესსკერის შელის) ტილდენმა? რა უნდა ჩაიდინა?! ცუდი ამბავი შეეშთხვა-მეთქი, ვერ გაიგე? ახლა წუთით აღარ შეიძლება მაგისთვის თვალის მოშორება.

(მარტინიდან ჰელის სიცილი მოისმის, შეღი დგება, იქით იხედება, სიდიანაც ხმა გაიგონა, ხელში ფინჯანი და ლამაზი უკირავს, არ იცის, დარჩეს თუ გაქცეს.)

დოქტ. (შელისკენ იშვერს ხელს) დაქევი, დაქევი ამ წუთას!

(შელი ქდება. ისევ ისმის სიცილის ხმა.)

დოქტ. (მაგრად ეხვევა ქურქში. დაძაბული ერთრჩელება შელის) ახლა მართო არ დამტოვო! ხომ არ დამტოვებ? დამპირდი! არ წახვიდე აცოდე! ვიდაცა უნდა მყავდეს გვერდით. ტილდენი წავიდა და ვიდაცა მჭირდება. არ დამტოვო! პირობას! მძალევი!

შეღი. (ზის) არ დაგტოვებ.

(ვერანდის ბაღიან კარს იქით ჰელი გამორჩდება, მამა დევისთან ერთად მოდის. თვალის-მომჭრელად ყვითელი კაბა აცვია, თეთრი ხელთათმანები, ქული არ ახურავს, ორივე ხელით მოაქვს ყვითელი ვარდების უშველზელი თაიგულა. მამა დევისს ტრადიციული შავი კოსტუმი აცვია, კლერიკალის თეთრი საყელო უკეთია, საშოცი წლის ევალობაზე საკმაოდ მხნე. წარმოსადგე მამაკაილა, ოდნავ გაპლარაივებული. ორივე შექვიფიანებულია და თავბრუ ეხვევათ. ვერანდაზე რომ შემოვლენ, დოქტ. ქურქს თავზე შემოიწვევს და დიმიზლება. შეღი დგება. დოქტ. ქურქს ავადებს და დაძაბული ერთრჩელება. არც ჰელიმ და არც მამა დევისმა ჯერ არ იციან, ვინმე თუა სახლში.)

დოქტ. (შელის ერთრჩელება) იცოდე. დამპირდი!

(შელს ისევ კიბის საფეხურზე ჯდება. დოქტ. ერთხელაც იხვევს თავზე ქურქს. ჰელი და მამა დევისი ვერანდაზე საუბრობენ. მერე მარჯვენა კარისკენ მოდიან ლაპარაკ-ლაპარაკით.)

შეღი. რას ამბობთ, მამაო! რა ხაზინებუხაა, იცოდეთ. აღარ მოგისმენთ! ხახქელის არ გეშინიათ?

(ხიზიბთებ)

დამისნი. იტალიელების ხახქელის ნამდვი-

ლად არ გეშინია. ჯერ ერთმანეთის დახვითი ჯან გართული.

(ორივე გულიანად კისკისებს.)

შეღი. ღმერთის?

დამისნი. მოწყალე ღმერთს მხოლოდ ის ეშინის, რისი გაგონება უნდა. ჩვენში დარჩეს. რა საკვირველია. გულისგულში ხომ მშენიერად ვიცით, ჩვენს უზუსტად ისეთივე ბიწიერება ვართ, როგორც კათოლიკები.

(ისევ ხიზიბთებენ. მარჯვენა კარებთან მოდიან.)

შეღი. მამაო, საკვირაო ქიდაგებებზე თქვენი ეგეთი ლაპარაკი არახოდეს გამოგონია.

დამისნი. იმითომ, რომ ხაფიეთებსო ბუშრობებს კერძო ხაუბრებისთვის ვიტოვებ ხოლმე. ხომ იცით, ღორებს მარგალიტი არ უნდა დაუყარო.

(სიცილით შემოდიან ოთახში და შელის და ნახვებ ჩერდებიან. შელი ფეხზე დგას. ჰელი მამა დევისს ზურგს უკან კარს კეტავს, ქურქის ქვეშიდან დოქტს ხმა ისმის. შელის ელაპარაკება.)

დოქტ. დაქევი, დაქევი-მეთქი! იცოდე, თავი არ გააფედებო აქედან!

(შელი ისევ კიბის საფეხურზე ჯდება. ჰელი ჯერ დოქს შეხედავს, მერე დევიანზე მძინარე ბრედლის. იმის ზის ფეხს ამჩნევს. აშკარად ეტყობა, მამა დევისის რცხვენია.)

შეღი. ღმერთო დიდებულო! რა ჩანდა და ხრობა ხდება ამ სახლში!

(ვარდებს მამა დევისს აწვდის.)

შეღი. მამატიე მამაო.

(ჰელი დოქთან მიდის, გაშმაგებული აბრთებს ქურქს და ბრედლის ხის ფეხს აფარებს, მალავს ბრედლის ბინავს.)

შეღი. წამით ვერ გახუფხარ საქმეში მანინე ეშმაკები დაეპატრონებიან ხოლმე აქაურობას.

დოქტ. ქურქი მომეცი. მომეცი, ხანამ გაციუნე და მოკვდი.

შეღი. არ გაუჩინებ! იწვის ქვეყანა!

დოქტ. მომეცი-მეთქი ქურქი! ეხ ცოდებლი ხორცის გახობობაა, ახა მკვდარ ხეს რა ჩანდა და უნდა!

(ჰელი ბარზინად ზღის ბრედლის საბანს და დოქს ესვრის. დოქი ახლა საბანში იმალება თავფეხიანად. ბრედლის „მოკრილი“ ფეხი შეიძლება დევიანს ბალოშის ქვეშ ჰქონდეს დამალული. ჩაცმულა სიბრავს, საბანს რომ გადადიან. მოწყვეტით წამოქდება.)

შეღი. (საბანის გადაგდებისას) ამა! ეს იადე! შენი მაინცაო! თავს ვერ უნდა მიხედო ამხნის კაცაო!

ბრედლი. (შელის უკვირის) მომე ხანაბი! მო. მე აქ ხანაბი არ გეხმისქ!

(შელი ისევ მამა დევისთან მიდის. მამა დევისი გაუხეხველად დგას, ხელში ვარდებს თაიგული უკირავს. ბრედლი საცოდაოდ დაბტის

დღევანე, ცდილობს საბანს მისწვდეს. დოჯი ედუკე უფრო მაგარად ეხვევა საბანში. შელი კიბის საფეხურზე ჩამოშვადარი შესსქერის ყველაფერ ამას, ხელში ჭერაც ფინჯანი და ლამბაქი უჭირავს.)

მედი. ბოდის ვიხდით, მამაო, ამას როგორ ვიფიქრებდი, თორემ შინ ნამდვილად არ შემოვიატებდით.

დევიანი. თუ დმართი გწამთ, ნუ შეზოდებთ ბითი რაღა მღვდელი ვიქნებოდი, ცხოვრებისთვის თვალის გახწორება რომ არ შემეძლოს. (დარცხვნილი იცინის, ჰელი ისევ ამჩნევს კიბეზე ჩამოშვადარ შელის და მისკენ მიდის, შელი ზის, ჰელი მის წინ ჩერდება და დაეინებით შესსქერის.)

ბრემლი. დამაბრუნეთ ჩემი სახანი სახანი მომცით-მეთქი! დაურუჯდით?

(ჰელი ბრედისკენ ტრიალდება, აჩუმებს.)

მედი. გაჩუმდი, ბრედლი შენი ხმა აღარ გავიგო! დავილაღე!

(ბრედლი ისევ წეება, ჰელის ზურგს შეაქცევს და ჩუმად სლუკუნებს, ჰელის მთელი ყურადღება შელიზე გადაეცეს. პაუზა.)

მედი. (შელის) ჩემი ფინჯანი და ლამბაქი რატომ აგლიათ?

შელი. (ფინჯანს დახედავს, მერე ისევ ჰელის უსწორებს თვალს) დოჯს ბულონი გავსქმეთ.

მედი. დოჯს.

შელი. ჰო.

მედი. კარგია. დალია?

შელი. არა.

მედი. თქვენ დალიეთ?

შელი. დიახ.
(ჰელი გოგოს შესსქერის, ხანგრძლივი პაუზა. უეცრად შელის ზურგს შეაქცევს და ისევ მამა დევისსკენ მიდის.)

მედი. მამაო, ჩემ სახლში ვილაც უცნობი დამხვდა, რას მიჩჩევთ, როგორ მოვიქცე? კრისტიანული თვალსაზრისით.

დევიანი. (უშნოდ იგრიხება) რა ვიცი, რა გითხრათ... შე.

მედი. ვისკი დაგვარა, არა?

(დოჯი ნელა იხდის თავიდან საბანს და მამა დევისსკენ იხედება, შელაღ ღდება.)

მედი. იცით, შე არ ვხვამ და... შე უხრამლო...

(ჰელი ბორბოტი სახით ტრიალდება შელისკენ)

მედი. თქვენ იქვით მანდი!

(შელი ისევ კიბის საფეხურზე ქდება, ჰელი მამა დევისს მიუბრუნდება.)

მედი. ბლომად დარჩებოდა არა, მამაო?

დევიანი. ალბათ. რა ვიცი. შე შკონი კი ხელები დაკავებული მაქვს, თქვენ უნდა ამოიღოთ. ჭიბიდან.

(ჰელი ხითხითებს, დევისის ჭიბებში აფათურებს ხელს, ბოთლს დაემებს. თან ვარდებს ყნოსავს, დევისი გაშტერებული დგას. დობაბულო დოჯი ჰელის თვალს არ აშორებს.)

მედი. ხაოცრება ვარდი! ხაოცრება.

მამაო?

დევიანი. დიახ, ნამდვილად ხაოცრება.

მედი. აქაური ცოდვის სიმყარდესაც კი მოგრიან, რა ხურნელებია! რა დიდებული ანბელის ძეგლის გახსნაზე მარტო ვარდებოქნება, უამრავე ვარდო.

(ჰელი დევისის ფილტვის ჭიბეში ვისკის ვერტხლის მითარას იბოვის, ამოიღებს. დოჯი აღზნებული შესსქერის. ჰელი დოჯისკენ მიდის, თან მითარიდან ვისკის წრუპავს.)

მედი. (დოჯს) დოჯ, იცი, ანგელს ძეგლს დაუდგამენ მემორიალურ დაფას კი არა — ნამდვილ ძეგლს ბრინჯაოსას ცალ ზელში — კალათბურთის ბურთი, მეორეში — თოფი.

ბრემლი. (ჰელისკენ ზურგშეკეული) კალათბურთი ცხოვრებაში არ უთამაშია!

მედი. შენი ხმა არ გავიგონო, ბრედლი ანგელზე კრინტი არ დამჩა ანგელი ყველაზე კარგად თამაშობდა კალათბურთის! და ეგ შენც მშვენივრად მოგეხსენება. ნაკრებში იყო სხვისი დიდება არ უნდა გშურდეს.

(ჰელი ბრედლის ზურგს შეაქცევს, ისევ დევისისკენ მიდის, მითარიდან ვისკის წრუპავს და იღიმება.)

მედი. (დევისს) ანგელი დიდი კალათბურთელი იყო. ერთ-ერთი უდიდესი.

დევიანი. ნამდვილად. ანგელი კარგად მახსოვს.

მედი. რა თქმა უნდა, გახსოვთ როგორ თამაშობდა! (შელისკენ ტრიალდება) დღეს უკნეხ სხვა კალათბურთს თამაშობდა. ბევრად უხეშს. არა, ხაყვარელო?

შელი. რა ვიცი...

(ჰელი შელისკენ მიდის, ისევ წრუპავს ვისკის, გოგოს წინ ჩერდება.)

მედი. ბევრად. ბევრად უფრო უხეშს. ერთმანეთს შურტყამენ, ეჯახებიან, კბილებს ამტვრევენ. მთელ მოედანზე სისხლის გაუბებზე დგას. ველურები.

(ჰელი ფინჯანს ართმევს შელის და ვისკის უსხამს.)

მედი. ჭველებურადაც აღარ ვარჯიშობენ. მთლად წვაიდნენ ხელიდან. წახდნენ. ნარკოტიკებით, ქალებით. ქალებზე დაგიფდნენ.

(ჰელი ნელა უწყვიდის ვისკიან ფინჯანს შელის. შელი ართმევს.)

მედი. მარტო ქალებს დახდევენ. პატარა გოგოებს. ხედვიან, პათეტურ გოგოებს. (ისევ მამა დევისსკენ მიდის.) ეს ყველაფერი დროშ მოითქანა; არა მამაო? ალბათ. დაცემის ნიშანია.

დევიანი. ალბათ. ალბათ ასეა.

მედი. დიახ, რაღაც ცუდის ნიშანი. ჩვენი ახალგაზრდები ურჩხულებად იქცნენ.

დევიანი. რა ვიცი, შე...

მედი. არა, თუ არ მეთანხმებით თამაშად



შეიძლია შეწყალოსთ. კამათითვის უკველთვის ზნადა ვარ, მამო. მე გგონი, კამათი მხოლოდ კეშმარტებზე მიგვახლოებს. ასე არაა? (დოქსკენ მიღის) თუმცა, სახლოო გამო, ალბათ არაფერს მნიშვნელობა არა აქვს, როცა ხედავ, როგორ ახარნება შენს თვალწინ უკლაფერი. როგორ მიეჩანება თავვეცი, ახალგაზრდობაზე ფიჭვი სისუფლედც კია.

დამისი, არა, ვერ დაგეთანხმებით. გარკვეული რწმენა აუცალღებელია. აუცალღებლად უნდა შევინარჩუნოთ. ეს მნიშვნელოვანი ამბავია.

მეღნი, დიახ, დიახ, ვიცი რასაც გულისხმობთ, ალბათ სწორი ბრძანდებით. მართალია. (დოქს უყურებს) გარკვეული საფუძვლების საფუძვლების შერწყების უფლება არა გვაქვს, თორემ ბოლოს შეიძლება გავგადეთ. ჩემი ქმარივით, თვალღში ჩახედეთ, თვალღზე ეტყობა, რა გითა.

(დოქს ისევ თავზე იხურავს საბანს. ჰელი დევისს ერთ ცალ ვარდს ართმევს და ნელა მიდის დოქსკენ.)

მეღნი, არ შეიძლება, ჩამის მიინც არ გვეროდეს. რწმენა მარადიული უნდა იყოს. თუ არა და, დავიხიცივით. უბრალოდ მოგკედებით.

(ჰელი ნაზად უღღებს ვარდს დოქს კალთაში. ხანგრძლივი პაუზა. ჰელი ვარდს დასცკერის. შელი მოწყვეტით დგება. ჰელი მისკენ არ ტრიალდება, ვარდს არ ამორებს თვალს.)

შელი, (ჰელის) არ გინდათ ვაივით, ვინა ვარ? აქ რას ვაკეთებ? მე ხომ ჯერ არ მოვმკვდარვარ!

(შელი ჰელისკენ მიდის. ჰელი ნელ-ნელა ტრიალდება მისკენ.)

მეღნი, ვისკი დალივ?

შელი, არა! და არც ვაპირებ!

მეღნი, რა შეხაშური (სამოტივი) მაგარი! გოგო ხარ! ნებისყოფიანი!

შელი, მაგარი კი არა! ერთი ხად მოგწვდომავებინა და არაფერი არ მინდა.

(შელი იცინის და იქვე დევისსკენ მიდის.)

მეღნი, (დევისს) ნიურპროზები, ნიურპროზები! ჩვენთან სტუმრობა ალბათ ხუჯ სხვანაირად ჰქონდათ წარმოდგენილი. მამაო.

შელი, მე აქ თქვენ შეილიშვილთან ერთად ჩამოვედი. ისე, უბრალოდ შემოგაირცცოტა ხნით, შინაურულად.

მეღნი, ჩემ შეილიშვილთან?

შელი, დიახ! არავის რომ არ გახსოვთ, იმანთან ერთად.

მეღნი, (დევისს) ეს უკვე ძნელი ამბავია ხდება.

შელი, კი ვუთხარი, სისუფლეა-მეთქი, ხანიდანაც ერობედ წახვედი იქ დაბრუნება აღარ უნდა სცადო-მეთქი.

მეღნი, ხად გაიმართა ეს ღირსშესანიშნავი საუბარი?

შელი, ხადაც აქედან წახვლის მერე ცხოვრება რომა. ექვნი წელი თუ ათი, თუ რა ვიცი, ჩამდენი წელი გავიდა? არაფერი არ შეიცვლდა-მეთქი.

მეღნი, არ მოგხსენია?

შელი, არა! არ მომხსენია. ბავშვობიდან დამახოვრებულ ყველა პატარა ქალაქში გამაჩნია ყველა იდიოტურ მალაზიში შემართია თუ ხადმე გოგონათვის უკონია, ყველა ავტოხადგომზე, ყველა საცეკვაო მოედანზე, ყველა სტადიონზე — ხადაც როდისმე ცნვერი მოუძვრეკია.

მეღნი, (უეცრად შეშფოთებული, დოქს) ტილდენი რა აქნა?

შელი, სიტუაცია ხანზე ნუ მიგდებთ!

მეღნი, დოქ ტილდენი ხად წავიდა?

(შელი გააფთრებული მიაბიჭებს ჰელისკენ.)

შელი, (ჰელის) თქვენ გელბარაკებო!

(ბრედლი სწრაფად ქლდება დივანზე, შელი უკან იხევს.)

ბრედლი, ვის უყვარია, თუ იცი?

მეღნი, დოქ! (ურტყვას) ხომ ვითხარ, ტილდენს თვალი არ მოაშრო-მეთქი! სად წავიდა?

მეღნი, სახმელი მომე და ხულ სიმდერ-სიმდერთ მოიკვებია ტილდენის ამბავს!

დამისი, ჰელი, ალბათ მთლად შესაფერისი დრო ვერ ავირჩიე სტუმრობისთვის. (ჰელი ისევ დევისსკენ მიდის.)

მეღნი, (დევისს) არ უნდა გავხუტოვავი შინიდან, არავითარ შემთხვევაში; ახლა ხად ვეძებო? იმისას რას ვაკეთებ? რა კეთა მოეცოთება მაგარამ, ამან ხომ აივდა? (დოქსკენ იშვერს: ნელს) ცხრაქერ გავაფრთხილეთ, უურადლება მოაქციე-მეთქი.

(ბრედლი დივანდაი იხრება, საბანს ეპოტინება, ბოლოს და ბოლოს დაითრევს. ისევ წევბა და საბანს თავზე აფარებს.)

მეღნი, კიდევ წამართავი ჩემი საბანი აილო!

მეღნი, (ბრედლისკენ ტრიალდება) ბრედლი! ბრედლი, მიეცი საბანი!

(შელი ბრედლისკენ მიდის, შელი უკვებ ფინჯანს და ლამბაქს მარჯვენა კარებს ესვრის. დევისი თავს ჰრის. ფინჯანი და ლამბაქ იმსხრება, შელი აჩრდობა, შელისკენ ტრიალდება. ყველა ადგილზე შეშდება, ბრედლი გაუბედავად იქცეობა საბანიდან, ჯერ კარს შეხედავს, მერე შელის, შელი ჰელის მისჩრებოია. დევისს ვარდებში ჩაუმაღავს სახე. შელი ნელა მიდის ჰელისკენ. ხანგრძლივი პაუზა, შელი მშვიდად ლაპარაკობს.)

შელი, (ჰელის) არ მიუვარს, როცა უურადლებას არ მაქცევენ, როცა არ მაჩნევენ ხოლმე, ბავშობიდან ქვეთი ვარ.

ბრედლი, (დივანზე ჯდება) ჩვენ შენთვის ხათქმელი არაფერი გვაქვს, ჩემო გოგო. ახსოვლტურად, საერთოდ, ვინა ხარ, ვინ ბრძანდები? პოლიციას შენ არ გამოუგზავნიხარ და



შეაჯრობას. ერთი ტიპადენის მოთრეული კახა ხარ.

პაილი. რა ლაპარაკია ეს! რა სიტყვები მესმის ჩემს სახლში!

შაღი. (ბრუდლი) პირზე თითები ხომ ჩამხარე? ახლა კახასაც მერძობი?

პაილი. ბრედლი! მართლა ჩაუყავი პირში ხელი? შენ მაგვირად მრცხვენია. წუთით ვუძუნდა დატოვო მართლა.

ბრამელი. მაგას უსმენ? ტაუჩი!

დევიზი. ძეღი, მე უნდა გავიყვი. ოღონდ ვარდებს სამზარეულოში წავიტან.

(დევისი მარცხნივ მიდის. პაილი ახერხებს.)

პაილი. არ წახვიდეთ, მამაო! ქერ არ წახვიდეთ.

ბრამელი. არაფერია არ მიქნია მაგისტვის, დედას გეფრებო! თითაც არ დამიკარებია! თვითონ შემომთავაზა. მე კიდევ მაშინვე უარი ვუთხარა! ამწუთახვე.

(შელი უდებ ქურჭს და ბრედლის ხის ფეხს ერთად ჩაბლუჯავს და აფხაყენაზე გამოიტანს. დედისაგან შორს.)

ბრამელი. დედა! დედა! ფეხი წამართვა! ჩემი ფეხი აიღო! რა დაეშავე? ფეხი მომპარა! (ბრედლი პანტოტორად აჩვენებს ფეხებს მაკრში. შელი ცოტა ხანით ფეხს ძირს დებს. ქურჯი იცვამს და ფეხს ასევე იღებს. დოჯი ნელა იწყებს ზეულს.)

პაილი. (შელის) მე შგონი. ხაყმარისზე მეტი დრო დავითმეთ. პატარა ქალბატონო. ხაყმარისზე გაიცლებით მეტი. არ ვიცო. ხაიდან მოხრანდი ან აქ რა გესაქმება. ოღონდ ამ სახლში შენი სტუმრბა კი უკვე წამდევდა! არასასურველია.

შაღი. (დევისს. ფეხი ისევ უჭირავს) უკვე არასასურველია!

ბრამელი. დედა! ეს ჩემი ფეხია! გამოართვი! უფროდ რა უნა?

(ბრედლი სიუცქვებას. შელიც კენჭს იწყებს ზეულს.)

პაილი. დაუბრუნეთ ჩემ წვილის ფეხი. ამ წუთსაც!

(დოჯი თან ახეულებს და ოპს თავისთავის ხუნად იციბის.)

პაილი. (დევისს) მამაო, იქნებ თქვენც უთხრათ ჩაქმ! იქნებ თქვენც მაინც მოგრიდოს! ხაყმარს სახლში მიწვობენ ტერორს!

ბრამელი. მომე ჩემი ფეხი!

პაილი. კარგი. შენ მაიყ ვაიყოფდი, ბრედლი! ჩაიწყვიტე ხმა! ახლა რაღა გინდა ფეხი? იქვე და ხმა აღარ გავაგონო!

(ბრედლი სტუკუნებს. წყვა და თავფეხიანად ცაბანში ეჩვენება. მარტო ცოცხელი აქვს გამოყოფილი. სავრსე ავტორიტეტი. ფერისკენ იწყობენ. დედისი ფრთხილად უთარლოვებენ. შელის, ოსტაველი ქერ ისევ უჭირავს. შელი მარტად იხუტება. ბუკუნე ხის ზეხს. კოცნალი შავით არ სიორებს ცინმეს. დაუტემოს.)

დევიზი. (შელის) ჩემო კარგო, არ ცოცხელია? მშვიდად დავხვდეთ და მშვიდად გავარკვიოთ ვეღაფერო? როგორც სახლად მოაზროვნე ხალხს ეყადება.

შაღი. რომელ ხალხს? მშვიდად შეუბარებოთ! ხად ზედაც აქ ხალი აზრის ნებაშლს?

დევიზი. ხაშიში არაფერია! ეს წესიერი, პატონხანი ხალხია!

შაღი. არც მესინია.

დევიზი. უცხო ოჯახში ხართ, ცოტა მეტი პატონისცემა გმართებთ.

შაღი. მე კი არა, თქვენა ხართ უცხოები.

პაილი. ეს უკვე მეტიმეტი!

დევიზი. შელო, შალიან გთხოვთ! მე შაცალეთ.

შაღი. არ მომეკაროთ! არცერთი არ მომეკაროთ. ხაერთოდ ნუ შეღაპარებოთ. მე არავის არც ვეშუქრები და არც შეურაცხუყვას ვაყენებ. არც ვიცო, აქ რა მინდა. უველო ამბობთ, ვინც არ გვახსოვრო. კი ბატონო. შეიძლება მართლა არ გახსოვოთ. შეიძლება, ვინცა გიფი. გამოიგონა უვეღფერი. ჩემთვის უკვე სუღერითია. მე უბრედოდ მანქანით გამოვიხიხინე და ვიფიქრე. თქვენთან სტუმრობა უფრადღებში ჩამეთვლებოდა. თან, მიანტრეხებდა კიდევ. ამდენი შეღაპარაკა თქვენზე, ახლომდებდა გოვლიდით უველას. თითოეულ თქვენგანს. წარმოადგენილიც მუადილი ჩემზეურად. რომელიმეს გახსენებდათ თუ არა მაშინ? მე თვალწინ დამადგებოდი ბოლმე. ნათლად გხედავდი. აქ რომ შემოვიდი, მართლა მჭეროდა. ზუსტად ისეთი ხალხი დამხვდება, როგორც მე შეავაძა-მეთქი წარმოადგენილი. მაგარამ ვერცერთი ვერ გიცანით. ვერცერთი, ოდნავადაც არ შეგებარა.

დევიზი. კი, მაგრამ გაცრუებული მალეცინაციებისთვის სხვა ჩატომ უნდა აადანაშაულოთ.

შაღი. მალეცინაცია რა შეუშია! მალეცინაცია კი არა, უფრო წინახწარმეტუპვილება იყო. თქვენ წინახწარმეტუპვილების გეგრაოთ, არა?

პაილი. მამაო, მაგასთან ლაპარაკს აზრი აღარა აქვს! მოდიცია უნდა გამოვიძიებო!

ბრამელი. არა პოდიცია არ მოვიგანოთ! პოდიცია აქ რა უნდა ეს ჩვენი სახლია.

პაილი. ხწარა, ბრედლი მართალია, თქვენ ხაყმარისი თვითონ აგვარებთ ბოლმე. სხვის დაუხმარებლად. ჩუმად, ბნელში.

ბრამელი. შეე ვინ გეკითხება! მეტი საქმე არა გაქვს?

შაღი. არა. არდადებები დამეწყო. რამენიჩად ხომ უნდა მოკლავ დრო?

(სიუცხაზე შიღ-პოღის: უველას სათითაოდ ავირდება.)

ბრამელი. შენ რა იცი, ჩვენ რა გადავიტენთ. აზრზე არა ხარ!

შაღი. მე ის ვიცო, რადაც ხაიდუმლოს მალავს უველანი. თან ისე გსულმოღვინდა, დაიჭრეთ კიდევ! არაფერია არ მომდებარა.



(პელი დევისისკენ დღამს ნაბიჯს.)

პელი. დღერო ჩემო! მამაო!

დევი. (თავისთვის იცინის) ამას ჭგონია, გვათქვინებ. გამოჩნდება ხანართლეს, კარგი გამოქმედებით.

ბრამელი. მე სიტყვას არ ვიტყვი! დახმალის რა გვაქვს! არც არახოდეს გვქონია. ყველაფერი რიგზეა. ცუდი არაფერი მომხდარა — რა ჭირს ჩვენ ოჯახს ამის ხაჩრეკი და საძიებელი. ბევრს ნახავს ჩვენთანაა პატრონას ხალხს!

დევი. პატარა გოგოს იმედი აქვს. უცებ, თვალს დახმამებნაში ხაშკარაოზე გამოვიტან ყველაფერსო. ამდენი წლის მერე.

დევისი. (შელის) ზომ ბედავ, ამ ხალხს მოხვენება უნდა, გეუფოა. დაანებე თავი. შენთვის ხომ არაფერი დაუშავებიათ.

დევი. ძირისძირამდე უნდა ჩაქოს. (შელის) ხომ გინდა? ბოლომდე გარკვევა. გინდა, ყველაფერი მოგეყვებო? გთხოვს რაც მოხდა? კი, ბატონო, გეტყვი. რაღომაც არა!

ბრამელი. არა! ნუ უხმენ მაგას! მაგას არაფერი არ ახსოვს!

დევი. ყველაფერი მშვენივრად მახსოვს, თავიდან ბოლომდე. იმისი დაბადების დღეც მახსოვს!

(პაუზა)

პელი. დოქ, მაგ ამახვს თუ მოყვები, კრინტს თუ დარჩავ მაგაზე, იცოდე — ჩემთვის! მკვდარი ხარ. ერთხელ და სამუდამოდ დამთავრდება ჩვენს შორის ყველაფერი.

დევი. ბევრი არაფერი შეიცვლება. პელი, ამ გოგოს ცნობისმოყვარეობა კლავს. ბოლომდე უნდა ყველაფერს გაგება. უნდა და ფიგოს, ბატონო, რა შეიცვლება შავით! მეც მირჩევნია უცხოვს მოვუყვებ.

ბრამელი. (დოქს) ხომ შევთანხმდით? პირნა ხომ დავდეთ! პირობას რატომ არღვევ!

დევი. რა პირობა? არ მახსოვს.

ბრამელი. (შელის) ხედავ, არ ახსოვს! ამ ოჯახში მართლ მე შემჩნა მახსოვრობის უნარი, მართლ მე. მაგრამ ჩემგან სიტყვას ვერ გაიგონებთ!

შელი. მართალია გითხრათ, აღარც ვიცი, მინდა რამის გაგება თუ არა.

დევი. (თავისთვის იცინის) გესმით ისევ შეეშინდა!

შელი. არა, არ მეშინია!

(დოქი აღარ იცინის, ხანგრძლივი პაუზა. გოგოს არ აშორებს თვალს.)

დევი. არ გეშინია, ამა? ძალიან კარგი. იმით, რომ არც მე შეშინია. უკვე იცი, ერთ დროს ჩვენ ხაკობად შეშლებული ოჯახი გვეტყვა. ბევრი შემოგვეპატროდა, ბიჭები წამოიწარდნენ. ფერმა-იმდენ რძეს გვაძლევდა; მიჩვენის ტბა ვერ დარტყდა. მე და პელიც მშვიდად ვუახლოვდებოდით ცხოვრების ეგრეთ წოდებულ შუადღეს. ბელს არ ვემდუროდით. მართლ იმას

ვნატრობდით, ოღონდაც სულ ახე ვაგრძობდით. მერე პელი ისევ დაფიქსირდა. სად იყო და სად არა, სრულიად მოულოდნელად, არადა, ბიჭის გაჩენას აღარ ვაპირებდით. უკვე საქმარხად გვუყავდა ბიჭები. თანაც, ჩვენში დარჩენ, მანამდე ექვს წელი მე და პელის ერთ ლოცვითაც აღარ გვეძინებია.

პელი. (კობისკენ აპირებს წასვლას) აღარ მინდა ამის მოხმენა! ან რა ვალდებული ვარ.

დევი. (პელის აჩერებს) სად მიდიხარ. ზევით? სულერთია, იქიდანაც უნდა მისმინო! რაღა ძალია გადგას, ბარემ დარჩი.

(პელი კობისთან დგას.)

ბრამელი. ჩემი ფეხი მჭირდება, მაგდენს არ გალპარაკებდი, კრინტს ვერ დარჩავდი.

დევი. (შელისკენ იშვერს ხელს) აგი, იმას აქვს შენი ფეხი, (იცინის) ეგ არ დაგბრუნებს, ჭერ ბოლომდე უნდა მოისმინოს. (შელის) არა? **შელი.** არ ვიცი.

დევი. იცი თუ არ იცი, ახლა სულერთია, მაინც ყველაფერი ვიტყვი. (პაუზა) შელიმ ბაშვი დგაჩინა. ბიჭი. მართლმდართო იშობიარა. აღრე საუკეთესო ექიმები მომყავდა, საუკეთესო ბებია ქალები. მაშინ კი არავინაც არ მოვუყვებო, კინაღამ გადაუყვა. მაგრამ, მაინც გააჩინა. ინიც კი ჩანინი ბიჭი დაიბადა. ცოცხლობდა. აწრდებოდა. ამ ოჯახში უნდოდა ჯანრდილიყო მაინცდამაინც. ჩვენთან, ჩვენსაირ. ჩვენთან. უნდოდა, მაშობა გამეწია, მეტიც მარწმუნებდა, შენი შეილიყო. არადა. ყველამ იცოდა. უკვლამ. მეზობლებმაც, ჩვენმა ბიჭებმაც. ტოლდებდა.

პელი. გაჩუმდი! ბრამელი. გააჩუმდი!

ბრამელი. როგორ გაგაჩუმო!

დევი. ყველაზე კარგად ტოლდებდა, ყველა ჩვენგანზე უკეთესად. აუყვამდა ბოლოზე ზელში და ასერინებდა. მეტიც ნებას აძლევდა. ზოგჯერ მთელი ღამე დაძარბებდა. მინდოდა ჩემი გაყვად. ელაპარაკებოდა, უმდროდა; ბებრტერ გამოგონა. ზღაპრებს იგონებდა. რა ზღაპარს არ უყვებოდა. არა და იცოდა, სიტყვაც არ ეხმინო, არცერთი სიტყვა. ვერც ვერახოდეს გაჩებდა. ეგრე ვაგრძელებდა აღარ შეიძლებოდა. ჩვენ ოჯახში ვერ ვაჭრდიდობ, ჩვენი ცხოვრებით ვერ ვაცხოვრებდი, ჩვენ შორის, მაშინ ყველაფერი, ჩახსოვივდივით, სისულელედიდ იქცეოდა. ერთი ეს შეცდომა; ყველაფერს ხაზს გადაუკვამდა. ერთი ხისხებდა.

შელი. პიდა, მოკალი!

დევი. მოკალია, დავადარჩე. კატის კნუტით გადავაგამე წყალში.

(პელი ბრუდლისკენ მიდის.)

პელი. (ბრუდლის) ახელი გააჩუმებდა! ჩააწყვეტინებდა ხმაზე! ახელი ტუთილს როგორ გაახლებინებდა ახელი გამირი იყო! კაცი ვაქცი! რა დამართაო! ამ ოქმში კაცებს! ხაერთოდ, რა იქნენ კაცები!



(უცებ მარცხნიდან ვინსი შემოდის, გრუხულით ალებს ზადიან კარს, ანჭამებიდან გლეჯს, დოჯის და ბრედლის გარდა ყველა უკან იხევს, ვინსს შესსკებრიან, უგრონდ მთვრალი ვინსი პირქვე ენარცხება, ხმაშაღლა მღერის და გაკირვებით დგება ფეხზე, ცარიელი ბოთლებით სავსე ვალდლის პარკი უჭირავს, სიმღერ-სიმღერით იღებს პარკიდან ბოთლებს სათითაოდ და ვერანდის მოპირდაპირე კედელს ესვრის, იმის ბოთლებს მსხვრევის ხმა. შელი ნელა მიდის კარისკენ, ზელში ბის ფეხი უჭირავს და ვინსს არ ამორებს თვალს.)

ვინსი. (ხმაშაღლა მღერის, თან ბოთლებს ისვრის.) „დავიპყარიო ყველა მთა და დავიპყარიო ყველა ზღვა, ვერც ზემელზე და ვერც წყალზე ვერაიფ მოგვერევა“.

(სიტყვებს „მთა“, „ზღვა“, „წყალზე“ და „მოგვერევა“ — ახალ-ახალი ბოთლის მსხვრევე მოსდევს, წამით ბოთლების სროლას თავს ანებებს, სცენაზე მყოფებისკენ იხედება, თვალბზ იზრდოვანს, თითქოს ბრძოლის ველს გაყუარებს, ხელგები რუპორივით შიაკვს პირთან და წარმოდგენილ არმიას გასძიხის, ყველა დამცრობალი, გაფაციკებული ადენებს თვალს.)

ვინსი (წარმოდგენილ არმიას) **ტყუია-წამალი ხომ არ შემოგაკლდათ? თუ გაკირდა, აქ ქარ ხევრია დარჩენილი!** (ბოთლებით სავსე პარკზე უთითებს) **ბლომა! კი ხან გვეყოფა!**

(ახალ ბოთლს იღებს, ყუმბარის სტვენისმაგვარ ხმას გამოსცემს და ბოთლს მთელი ძალით ისვრის. კედელზე მიმსხვრეული ბოთლის ხმა. ბოთლებს მართლა უნდა ამტვრევდეს, მაგნიტოფონის ჩანაწერის გამოყენება სასურველ არ არის, ისევე უვირის და ზედღირედ ტყორცნის ბოთლებს შიხანში.)

ცოტა ხნით ჩერდება, დალოლობისგან მძიმედ სუნთკავს. ხანგრძლივი სიჩუმე, ყველა მას შესსკებრივს. შელი გაუმბედაოდ დგამს ვინსისკენ რადენიმე ნაბიჯს, ბრედლის ბის ფეხი ჩერაც ზელში უჭირავს.)

შელი. (პაუზის შემდეგ) **ვინ?**
(ვინსი მისკენ ტრიალდება, ტიხაროდან იტყობება.)

ვინსი. **რა? ვინ? აბა ვინ? რომელი ხარ?**
(ვინსი სახით მიჰკვრია ტიხარს, ყველას რიგ-რიგობით ათვლიერებს.)

დოჯი. **სადა ჩემი ოხერი ბოთლი?**

ვინსი. (დოჯს უყურებს) **რა? ვინა ხარ მანდ?**

დოჯი. **შე ვარ ბაბუაშენი! თავს ნუ ისუღედებს, ორი დოლარი რა იქნა?**

ვინსი. **ორი დოლარი?**

(პელი ტიხარისკენ მიდის, უახლოვდება, ცდილობს ტიხარს იქით ვინსის სახე გაარჩიოს.)

პელი. **ვინსენტი? ვინსენტი. შენა ხარ?**

(შელი პელის შესსკებრივს, მერე ისევე ვინსისკენ იხედება.)

ვინსი (ვერანდიდან) **აბა ვინსენტი? რა გარეკანული ვინსი ვინსი?**

შელი. (პელის) **მოიცა, მოიცა, ერთი წუთით! რა ხდება აქ?**

პელი. (კედელს უფრო უახლოვდება ტიხარს) **შველელი გვეგონე, რა უჩაღლივით შემოგვივარდა!**

ვინსი. **შველელი ვარ, აბა ვინა ვარ! არაფერი შეგეშალოთ! შველელი, ვამპირი, კოცობია! მთელ ოჯახებს თვადისდახამამეხაში ვახამუენბ!**

(ვინსი პარკიდან ახალ ბოთლს იღებს და კედელზე ამსხვრევს, პელი უკან იხევს.)

შელი. (პელის უახლოვდება) **იხე იგი, იცნობ?**

პელი. **რას ქვია, ვინსი? მომეშვი ერთი, თუ ღმერთი გჯამს!**

ბრედლი. (დივანზე წამოიშვარა) **გადი, გადაშენდი მაქედან, ხანამ ღამაში ხარ, შე დარჩვილი! რას ამტვრევ მაგ ბოთლებს? ხაერთოდ, ვინ არის ეს უცხო ხალხი? საიდან მოეთრას?**

ვინსი. **წავალ კი არა, თავზე დაგამტვრევთ ამ ბოთლებს, კტუით თუ არ იქნებით!**

პელი. (ვერანდისკენ მიდის) **არ გახედო! რა დაგეშართა, ვინსენტი? როგორ იქცევი!**

ვინსი. **შემოვალ და გაგვრით ხუყველას ქუჩაში!**

(პელი დევისისკენ ტრიალდება, მერე მისკენ მიდის)

პელი. (დევისს) **მამაო, რატომ არ ჩაერვით, ხომ ხედავთ, რა ხდება? თქვენ შინც დაწყნარეთ როგორმე!**

(დოჯი იცინის, თან კახელებს)

დამისი. **შე აქ ბტუშარი ვარ, შელი, არც ვიცა, როგორ მოვიტყვე. თანაც, ეხენი ჩემი შრევილის წვერებიც არ არიან.**

(სანამ პელი და დევისი საუბრობენ, ვინსი ისევე იწყებს ბოთლებს სროლას)

ბრედლი. **ფეხი შქონდებს, შე ვიცა როგორც დავაწყნარებდი! ერთი დამაგვრინა, უფრებს დავაგეჯე! კინწისკვრით ვფრენდი აქედან!**

(ბრედლი მუშტს ურტყამს ტიხარს, გამატვრევს და ვინსისკენ იწყებს ხელს, ეკოტინება, მაგრამ ვერ იჭერს, ვინსი გვერდზე ხტება.)

ვინსი. **ააა! დაღატოა! ნახე ეს რვაფეხა ესა ეს ქოჯო რამდენს ხედავს!**

(ბოთლს არტყამს ხელზე ბრედლის, ბრედლი ისევე უკან შემოყოფს ხელს.)

შელი. **ვინსი! შორჩი ახლა, გეყო! წამოყვანე აქედან!**

(ვინსი ისევე სახით ეგჭინება ტიხარს, შელის უყურებს.)

ვინსი. (შელის) **ტყვედ ჩავიგადებს, არა, ხაყვარლო? ეგეთი ღამაში, ეგეთი პატარა, ქარცხოვრებაც არ დაგწყვიო, კოკორი არ გაგფურჩენია!**



შეღი კარგი გეოგრაფი მოვიდა. ამ წუთას გამოვალ. ჩავხედოთ მანქანაში და წავიდეთ აქედან სადაც გინდა. ოღონდ აქაურობას მოვზორდეთ.

(შელი ვინის სასულონის ბუფასკენ და ლაბადისკენ მიდის. ხის ფეხს ატარებს დებს, სასულონს და ლაბადს იღებს. ვინის ტიპის იქიდან აღედგნენ თვალს.)

ვინის (შელის) უნდა მოვიდაპარაკოთ. მარბაბზე შეთანხმდით. ტუკები გაეცვალათ. იმათ რამდენიმეში ჩვენი ერთი შენაღობი მთხოვ. მაგაზეც თანახმა ვარ.

(შელი მარჯვნივ, ხის კარებისკენ მიდის. ხელში სასულონი და ლაბადა უტოვებს.)

შეღი წადი. მანქანა მოაყენე! ამ წუთას გამოვალ. წახვლის დროა.

ვინის ფეხი არ გამოადგა! არ გაბედო! (შელი კარის შორეულს იერდება.)

შეღი, რა იყო?

ვინის ხალხობის დამრღვევი შეატრად დაიწყება სდექ! აკრძალული ტერატორია. ამ შემოსულ ბევრი მინახავს, მაგრამ ამის წამლები არავინ დარჩენილა.

შეღი, მე მაინც ვცდი.

(შელი კარებთან მიდის და აღებს. ვინის ციბიდან დასაკეც სანადირო დანა უღებს, შერის ცილობს დანით ტიხარში ხვრული გამოჭრის. იმოღვნა, ვადამბრომზე რომ შედგოს. საიან ტიხარს ებრძვის, ბრედლი დიქანის ეუთხურ იყენებდა)

ვინის (ხვრელის გამოჭრას აგრძელებს) ფეხი არ გამოადგა! გაფრთხილდე! თორემ ვაგ ხეთოჯე ნაკერაფზე!

(დევისი ჰელის მკლავზე ხელს კიდებს და კიბიკენ უბიძგებს.)

დევისი, ძელი, ხანამ ეს კარისშალი გადავიღიდეს. იქნებ ზევით ავსულიყავით.

შეღი, ვერაფერი გაზივი. თავგადასხვებმა, რა წესიერი ბიჭი იყო. როგორი საყვარელი!

(დევისი თათულს ხის ფეხის ვერადით აგადებს, კიბსთან. მერე სწრაფად მოუკვამს კიბის საფეხურებს ჰელისთან ერთად. ჰელი უკან-უკან იხედება ვინისკენ, ხანამ ზემოთ აღიანს)

შეღი, ნავლი არ მქონდა! ვეღვას უშვარდა ვინსენტი. ვეღვას, საოცარი ბავშვი იყო.

დევისი, მალე ისევ ყველაფერი კარგად იქნება. რა მოხდა? ცოტა მეტა მოუვიდა.

შეღი, ძალიან მღეროდა ხოლმე. მინარე შუა დამიხას, მერე რა ტიპილი ხმოთ. ახველონის ხმა მქონდა. (წამით ჩერდება) ვწეძო ხოლმე თვალდაუხედილი და ვუსწინდელ ახლა განადაც მოვკვამ, არაფერი უტოვებ-შეიტოვებ. უნარქობადი. ვონენტი ანგელოზი იყო და ინიტომ. მფარველი ანგელოზი. ის მოგვხვდავს. ის უზრუნუნებ-მეთქი ჩვენივე. ვეღვამე.

(დევისის კიბზე აპყავს. ზემოთ უბიძგებს და ორივე ვინის უკან ხვრელში რჩება. შელი)

უკან დიქანზე გადმოდის. ბრედლი დიქანისკენ უკარდება. საბანო მანქანაში აქვს შემოხედული. ჰელი კერანაზე გასულა. ვინს დახა კიბლეში უტოვებს. ბრედლი ნელ-ნელა ამბროხავს თავისი. ხის ფეხისკენ, ჰელი წინ გაუწყდენია!

დევისი (ვინის) მილი კარგი ხარ ჩაბარე. ხახლი! ჩაბარე მთელი და წაწყვედილი ხახლი. უფლებაც გაქვს! შენია, პირველი რამ დავაგირავთ. იმის ჰერე ხელს ლოდად მაწავა გულზე. ახლა ყოველ წუთას შეიძლება მოკვდავ ვიქნეთ. ვერც კი შეამჩნევთ ვერცერთი. მოდა, ხანებ ერთხელ და ხაზულამოდ ჩემ საქმეებსაც მოვაგვირებ. ხანამ დროა.

(უღრე დოჯი თავის უკანსტეხ სურვილსა და ანდერძს საჭაროდ აცხადებს, ვინის ოთახში გადმოძვრება, დანა ისევ კიბლეში უტოვებს, და ნელ-ნელა იწყება აქაურობით სიარული, საკუთარ სამეგჯელოს ათვალიერება. შემობრვებით ამჩნევს, როგორ მიმოხავს ხის ფეხისკენ ბრედლი, ვინის ხის ფეხთან მიდის, ფეხს წაკრავს და უფრო შორს გადაადგებს, საქმის ერთულუბს, ბრედლის, მერე ხახლის თვალყურებას აგრძელებს. ვარდების თიჯელს იღებს, ახლა თიჯელთან და მილი-შოდის, თან ყველუბს ყნოსავს ვერანდაზე, შელი მოჩანს. ნელა უსტოვდება ტიხარში და განმობრად ჰვრტლს და ვინის აღედგნენ თვალს. ვინის ვერ ამჩნევს.)

დევისი, ხახლი ჩემი შეილიშვილის. ვინის, მფლობელობაში გადადის. ბიჯელი თავისი ავეტი ანად. ქამ-კურტლიანად და პირადი ნივთებიანად, ვეღვაფერი, რაც აქედანაა გამოკიდული. თუ სახანარადაა ამ ვერკვეშ ამბინავებული ჩემი სამუშაო ხელაწყობა — ებრძოდ ჩემს ბრდაბირა; ჩემი ხერხი, ჩემი ბურღი, ჩემი ბელეტო, ჩემი სახარატო ჩარხი, ჩემი ელექტრის შალაზინი, ვეღვაფერი დარჩეს ჩემს უფროს ვაფიშვილს. ტიქედებს, ამ შემთხვევაში. თუკო ღდესმე დარუნდება, ჩემი ყველა მანქანა-იარაღი, ეგრძოდ, ჩემი ტრაქტორი, ჩემი ბუდლოზერი, ჩემი ბელეტო კულტივატორი, შემოთ ჩამოთვდილთა საოდაარტიკა ნაწილებთან ერთად, აგრეთვე, ჩემი ფარცბი, ჩემი გუთანა, ატომატური ბიჭის გამამოყიერებელი, ჩემი სამკელი მანქანა, ჩემი სათიბი მანქანა, ჩემი სათიბი მანქანა, ჩემი მიკროკომბაინი, ჩემი კომპარტორი, ჩემი ანევიტორი ჩაქურტი, ჩემი სახარატო ჩარხი — (დევისის) სახარატო ჩარხი ვთქვი? სახარატო ჩარხი უკვე ვახხენე — ჩემი ვუდმანის დირფიტები, ჩემი მოხარათვა-კამბულაბა, ჩემი დიგამ-ადვირები, ჩემი ავშარები, ჩემი ბიჯები, ჩემი კლიბები, ჩემი სამკედლო ქურა, ჩემი შესადუღებელი მძვრობილობა, ჩემი ხაჩეჭე ლურხანები, ჩემი თარხის და ხახანავი, ჩემი კორტო — ანა კორტო არა — ჩემი ჩაქურტი და ხაქურტლები, ჩემი ანამები, ჩემი



სამოკრის ალაუფის კარი. ჩემი დახვეული მავთული, ცხენისძისი თოკები და სხვა დანარჩენი. ერთ უშველდებელ გროვად დაიყაროს და ჩემი მინდვრის ზუსტად შუაგულში ცეცხლს მიცეცს. როცა ყველაზე მაღალი ალი ავარდებდა, სასურველია ცივ. უქარო დამებს. ჩემი გვაშიც ჩააგდონ ამ ცეცხლში და დაწვან. ნაცრად აქ-
ციონ.

(პაუზა. ვინის პირიდან დანას იღებს და ვარდებს. ყნოსავს. სახით მაყურებელთა დარაზისკენ დგას და შელოსკენ არ ტრიალდება. დანას ეკუთვნის და ჭიბრში იღებს.)

შალი. (ვერანდილი) მე მივდივარ. ვინს. აუღ ერთია, შენც წამოხვალ თუ არა, მაინც მივდივარ.

ვინისი. (ვარდებს ყნოსავს) ხანამ წახვალ; ჩემი საყვარელი მანდ დადგი, სკამზე.

შალი. ეხე აგო, არ მომიხარ? (ვინის არ ინძრევს, ერთ ადგილზე დგას, ავანსცენაზე. მერე ტრიალდება და შელოს უყურებს.)

ვინისი. ეს წუთია, სახლის მემკვიდრე გავხდები.

შალი. აქ გინდა დარჩენა?

ვინისი. (ერთხელაც წყარავს ფეხს, ერთხელაც უტყლის ადგილს ბრედლის ხის ფეხს) აჯახის ტრადიცია უნდა გავაგრძელო. საქმეს მივხედო, ხანამ მთლად გაპარტახებულია აქაურ-
რობა.

(ბრედლი იატაკზე გდია; ქვემოდან ასტეკრის, მერე ისევ მიფოფხავს თავისი ფეხისკენ. ვინის ხის ფეხს ერთხელ კიდევ უტყლის ადგილს.)

შალი. რა მოგივიდა, ვინს? გუშინ ხად და-
იკარგე?

ვინისი. (პაუზა. მერე, როცა ლამაზაკს იწყებს, ეკლავ დარბაზისკენ ტრიალდება) წუთი აუცალდებლად უნდა გავტყავთოფავო, გავ-
ქველავთოფავო და ადარტ გავჩერებოფავო კი-
ხანს. შთელი დამე ვიარე მანქანით, თითქმის აიოვას საზღვრამდე, ბებრის მარი დოლარო ვეკრებდე მეგადო, სკამზე, მთელი გზა ვწიწილა. ერთხელ არ გადაუღია. შუშაში ჩემ თავს ვხედავდი. ჩემს სახეს. ჩემს თვალებს. ჩემს სახეს ვაკვირდებოდი. ვსწავლობდი. ყველა ნაცვოს, ყველა ნაოგს, ყველაფერს. თითქმის სხვა კაცს შევცქეროდი, თითქმის იმ სწახის იქით მთელ იმის მოდგმას ვხედავდი. გინდა ა მუმიის სახისთვის მეცქიროს. ერთდროულად მკვდარსაც ვხედავდი და ცოცხალსაც. ერთსა და იმავე დროს. შუშაში. ვაკვირდებოდი თან როგორ სუ-
რთვდა კიდევ თითქმის დროში გაყინული. და ყველაფერი ამოსუნთქვა ნიშნის ადებდა. სამარადი-
სოდ, ისე რომ თვითონ არც იცნოდა. მერე კი სახე შეიცვალა, ახლა ის სახე მამამისის სახე გახდა, იგივე ყვრობალები. იგივე თვალები. იგივე ცხვირი. იგივენაირი სუნთქვა. მერე მამის სახე ზუბუხისამ შეიცვალა. და გაგრძელდა და გაგრძელდა ახე, ცქვილდება. ახალ-ახალ სახეებს

უკავი ვეღარ ვცნობდი, არცერთი არ მენახა ადრე. არადა, ყველა მაინც ნაცნობი იყო. იმე-
თი თავისქალის მუღები იყო ნაცნობი, თვალდებიც, ხუნთქვაც. პირიც. ღამის აიოვამდე მივდიე ჩემ ოჯახს. ბოლომდე. ძირისძირამდე, მამამთავრამ-
დე. მივდიე სადამდეც გამოყოლებს. მერე ყვე-
ლაფერი გაქრა, გადაშტეტვარა. გაუჩინარდა.

(შელი ცოცხა ხანს დაყინებით შესცქერის, მერე ხელს ხვერღში გამოყოფს და ვინის საქ-
სოფონს და ლაბაღს დივანზე დააწყოებს. ისევ უყურებს ვინსა)

შალი. ეგარად იყავი, ვინს.

(შელი ვერანდილიდან ეკლისებში გადის. ვინის თვალს აყოლებს. ბრედლი ერთსაც გაიბრძო-
ლებს, ცდილობს ხის ფეხი ჩაბლუჯოს ბოლოს და ბოლოს. ვინის სწრაფად იღებს ხის ფეხს იატაკიდან და ბრედლის თავს ზემოთ ათამაშებს, თითქმის ჩარტყმის უპირებს. ბრედლი შავში აფთუთებს ხელებს, ხის ფეხის წართმევს უპ-
ირებს, კიბეზე დევსი ჩამოდის და შუა გზაში ჩერდება. ბრედლის და ვინის მისწერებია. ვინ-
სი დევსი გახედავს და უღიმის. ხის ფეხიანად უკან-უკან იხევს, შუა სცენისკენ და ბრედ-
ლიც ხოხვით მიჰყვება.)

ვინისი. (დევსს, თან ბრედლის აჯივრებს) რა ბოდიში, მამადეი, მამაო. სახლის დასუფთა-
ვება წამოვიწყე. პარაზიტების მოსპობა. ეს ახლა ჩემი სახლია, იცით? ყველაფერი ჩემში სულ ვეწავფიერე. მანქანების და იარაღების გარ-
და. თუშმა, მანქანა-იარაღები მაინც ახალი უნ-
და ვიყიდო. ახალი გუთნები, ახალი ტრაქტორი, ყველაფერი ახალთახალი. (ვინის ბრედლის აღი-
ზიანებს. ხის ფეხს ხან ახლოს მიუტანს საბე-
თან, ხან მოშორებს, ზოხვა-ზოხვით, სცენის პარტენა კუთხისკენ მიყავს.) პირველი ხართუ-
ლიდან დავიწყე დასუფთავება.

(ვინისი მოიქნებს და ბრედლის ხის ფეხს მარტინი ეკლისებში ისვრის. ბრედლიც ფეხს მიყვება სალუკუნით. ძლიერძლივობით მიხობავს. ბრედლი სცენიდან გადის, გასვლამდე ვინის სა-
ბანს აძრობს; და თვითონ იხურავს მხრებზე. დევისკენ მიდის, თან ვეკვილებს ყნოსავს დევსი კიბიდან ჩამოდის.)

დემინისი. რომია, ახვიდე და ბებიაშენი ნახო.

ვინისი. (კიბეს ასტეკრის, მერე დევსზე გა-
დააქვს შერა) ბებიაჩემი? ამ სახლში სხვა არავინაა. თქვენს მერე. და თქვენც მიზრანდე-
ბით, არა, მამაო?

(დევისი პარტენივ. ხის კარისკენ მიდის. ვინ-
ისკენ ტრიალდება.)

დემინისი. ვინემ უნდა მყავდეს ვეკრადით. მე ვერ მივხვებარები ვერაფრით. არ ვიცი, რით მივხვებარო, საერთოდ. ჩემი საქმეა თუ არა მე უბრალოდ ჩიხს დასაღვედა შემოვიარე. რა ვიცოდი, რა სდებოდა. წარმოდგენაც არ მქონ-
და.

(ვინისი უხმოდ შესცქერის, დევისი ვერანდაზე გადის და მარტინივ უჩინარდება. ვინისი იქამ-



დე აყურადებს, სანამ მისი ნაბიჯების ხმს საბოლოოდ მიწყდება. ვარდებს ყნოსავს, კიბეს ახედავს და მერე ერთხელაც დაყნოსავს თავი-გულს. ტრიალდება. შუა სცენისკენ, დოჯისკენ იხედება. უაბლოვდება, ჩაიშუსლავს და ღიად დარჩენილ თვალებში ჩახედავს დოჯს. დოჯი მკვდარია. მისი სიკვდილი ყველასთვის სრულიად შეუმჩნეველი უნდა იყოს, ვინისი საბანს თავზე იხვევს. ერთ ვარდს გულზე ადებს დოჯს. მერე დივანზე ჯდება, ვარდებს ყნოსავს და დოჯს არ ამორებს თვალს. ხანგრძლივი პაუზა. ვინისი დივანზე წვება, თავკევეშ ხელგამოწყობილი, პერს შესცქერის, მწოლიარე ძალიან ემს-გავსება დოჯს. ცოტა ხნის შემდეგ ზემოდან პე-ლილს ხმა ისმის. პელი ლაპარაკს წამოიწყებს თუ არა, ლამის იმწამსვე შუქი კლებულობს. ვინისი კვლავ პერს შესცქერის.)

პელის ხმა. დოჯ? მანდა ხარ, დოჯ? ტილ-დენი თურმე მართლს ამბობდა პურზე. ახეთი მოხავალი ცხოვრებაში არ მქნახავს. ბოლო დროს შენ არ გაგიხედავ? კაცის სიმაღლეა თანაც, ჭერ ადრეა. სტაფილოც ხავსეა. კარტო-ფილი, დობიო. ხამოთხეს მგავს აქაურობა, დოჯ. უნდა ნახო. აუცილებლად. სახწაულია, მსგავსე არაფერი მინახავს. წვიმამ თუ ქნა. ალბათ, წვიმის ამბავია.

(სანამ პელი ლაპარაკობს. მარცხნიდან ტილ-დენი გამოჩნდება, მუხლებს ქვემოთ ტალახში:

ამოგანგლული. ხელგები ტალახში ამოგვირ-მკერლზე მიხუტებული, პატარა ბავშვისკენ მოაქვს, თან თვალმოუშორებლად დასცქერის. უფრო სწორად, გვაში კი არა. ჩონჩხია, ტალახიან, დამპალ ნაქერში გაბეული ძვლები. ნელა უახლოვდება კიბეს, დივანზე დაწოლილ ვინის ვერ ამჩნევს. ვინისიც ისევე პერს შესცქერის, ტილდენის შემოსვლა ვითომ არ გაუგია. პე-ლის ხმა განუწყვეტელი ისმის; ტილდენი მძიმედ ადის კიბეზე. ჯიშტად დასცქერის ბავშვის ჩონჩხს. ერთხელ არ სწყევს თავს მალა. შუქი თანდათან კლებულობს.)

პელის ხმა. კარგი წვიმაა, ხარკიანი. ფეს-ვებამდე აღწევს. მერე თვითონ იზრუნებს თავის თავზე. წვიმა თუ არ მოაკლდა თავიხით გაიზრდება. ძალით ვერც გაზრდი. ძალიანაც რომ მოინდომო, ჩვენგან დამალულად ხდება უველაფერი. უჩინრად. კაცმა იქამდე უნდა იცადო. სანამ მიწიდან ამოყოფს თავს. პაწა-წინა ულორტს გამოაჩენს, თეთრ ულორტს, ქო-ჩრიანს. ერთიხეწვოს. ოღონდ ძლიერს. ძალიან დონიერს. ხუმრობაა, მიწაში გამოადის. სახწა-ულია. დოჯ. ამისთანა მოხავალი ჩემ სიცოცხლე-ში არ მინახავს. იქნებ მზემ უშველა, ალბათ. ალბათ მზის ბრაღია.

(ტილდენი ზემოთ უჩინარდება. სიჩუმე. შუ-ქი საბოლოოდ ქრება.)

გადაეცა წარმოებას 2 06 92 წ.
 ხელმოწერილია დასაბუქვად 26. 07. 92 წ.
 საბუქვი ქალაქი 5,25,
 ქალაქის ფორწატი 70X108¹/₁₆.
 ფიზიკური ნაბუქვი თაბაბი 11,5,
 ხალხი ცხვოს-საგამომცემლო თაბაბი 19,65.
 შეკვეთა 931. ტირაჟი 2000.

ეურნალში დაბეჭდილია შ. შახოვის და
 ა. კვაჭთარაძის ფოტოები.

რედაქცია ბოლშის უბლის ხელისნომწერტლებს
 ქალაქის დედაციტის გამო გაორცხული
 ნომრებთანათვის



3560 6 225.

612/72

საქართველოს
მეცნიერებათა
აკადემიის
გამომცემლობა

