



ISSN 0132-1307

საქართველოს
ხელნაწილები

სელთვნება-34.93





სელოვნება

შპს-ის სახელის
1991 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს —
თავისუფალი სელოვნება

3—4 1993

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს
სოციალური შერჩევის

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გუგუშვილი

თავარი
გუნდის
მხატვრობა
ვინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

ჟურნალის თანამშრომელ-რედაქტორი პროფესორი თომას ბერტრანი (ატლანტა, აშშ)
მხატვრული რედაქტორი პავლე შიშკინიძე

საქართველოს ჟურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „საშობლო“
თბილისი, 1993

რედაქციის მისამართი: 280002 თბილისი, უწყის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

ჟურნალი რეგისტრირებულია საქართველოს რესპუბლიკის იუსტიციის
სამინისტროს მიერ № 0739

ნოქარი:

შარლ დილი —
ბიზანტიის იმპერიის ისტორია 51
ბესიკ ბარათელი —
ისტორიკული ძიების მთავარი მომენტი ანოკაბიტულ მოძ-
ღვრებაში 105

თეატრი

ვასილ კიქნაძე —
მსახიობის კორტაბი ქართული თეატრის ისტორიის ფონზე 2
მიხეილ კალანდარიშვილი —
ნატურალიზმი ქართულ თეატრში 30
თამარ ქუთათელიძე —
თეატრი ლამაზი ტყუილიცაა და მი მთავარად ჩემს თეატრს 42
გიორგი ცქიტიშვილი —
რეპრეზენტი და პარაპარული თეატრისათვის 89
ლალი კერესელიძე —
როცა სიჩუმე მითხმელებს (ჯოზეფ კონრადის „წყვდილის გულში“
მიხედვით) 95
აკაკი გეწაძე —
ორი წმინდანი (პიესა) 153

მხატვრობა

თემურ თოდუა —
მარცხლის სამკალური ბიზონიების სამარკონიდან 9
ხალვადორ დალი —
პროლოგი (ერთი გენიის დღიური) 21
ელდარ ნადირაძე —
ფილოზოფიული ძიების უძველესი ნიმუში უკანასკნელად 59
ლევია თაბუკაშვილი —
ლამაზი და ფაქიზი ნახილავები 76
ნინო სამხარაძე —
ხელში დახარული მზე 103
ეთერ ციციშვილი, რუსუდან ვაჩნაძე, ელენე წერეთელი —
ღიზინის განმარტებითი ლექსიკონი 114

მუსიკა ქორეოგრაფია

თეა გოგობიშვილი —
„ქართლ-ქახური ზრძელი სუფრული სიმღერების მუსიკალური
ენის საკითხისათვის“ 13
ნონა გუნია —
ქართული ბალეტის მსახური 65
ოთარ დიაკვიშვილი —
ღირსიულად განვლილი გზა 142

კინო

ბაჩანა ხალვაში —
როცა ციხე უიზნიდან ტყდება 68
გარი კუნცევი —
ორი ფილმი აბსურდის თემაზე 78

ხელოვნება

გარეკანის პირველ და მეოთხე გვერდებზე: ვაჟა მელიქიშვილის
ნამუშევრები;
გარეკანის მესამე გვერდზე: ცენტრალური საბავშვო და ექსპერიმენტული
თეატრის მსახიობი ალექო მახარაბლიშვილი.

მსახრობის პორტრეტი ქართული თეატრის ისტორიის ფონზე

(ნაბო ბაბუნია)*

მასილ კიკნაძე

ბრიგოლ მრბელიანმა, როცა პეტერბურგში რუსული თეატრი ნახა, თავის დღიურში ჩაწერა: „თეატრი რაოდენაც არს უკეთეს, ეგოდენ ერი“.¹

ისტორიულად ასე იყო ყოველ ცივილიზებულ ქვეყანაში.

XX საუკუნის დასაწყისმა თეატრს საზრუნავი გაუზარდა. ახალი საუკუნე განსხვავებულ ცხოვრებას იწყებდა. რაკი „თეატრი არს ცხოვრებისა ჩვენისა წარმოდგენა“ (გრიგოლ ორბელიანი), ბუნებრივია, ცხოვრება თავის ელფერს სძენდა თეატრსაც. ეს ის ეტაპია, როცა თეატრალური პროცესები განფენილია ძველსა და ახალს შორის. ახლის დაწყება კი მექანიკური პროცესი არ არის. სენეკას თქმისა არ იყოს „თალი ჩამოინგრეოდა, რომ ერთი ქვა არ ამაგრებდეს მეორეს“.

ქართული თეატრის წინაშე დგება განახლების საკითხი.

ცხოვრება დღეს და გადადღეს. ყველაფერი ირყევა, იცვლება.

ბრძოლები მწვავედება. ილიას წინააღმდეგ ახალი ძალები სულ უფრო

ძლიერდება და ერთიანდება. ისინი ვერ ეგუებიან არა მხოლოდ მის ეროვნულ კონცეფციას, არამედ ლიდერობასაც.

ქართული მწერლობა კვლავ მეთაურობს თეატრს.

XX საუკუნის პირველ ათწლეულში ერთმანეთს ეჯახებოდა განსხვავებული თეატრალური ტენდენციები.

პირველმა მსოფლიო ომმა კიდევ უფრო გაართულა ქართველი ხალხის სულიერი და მატერიალური ცხოვრება.

კრიზისები, მასობრივი გაფაცვები, ქვეყნის განმანახლებელი ცვლილებები ხდებოდა დასავლეთ ევროპაში.

ევროპული ქვეყნების მოწინავე შვილები ერთმანეთთან კავშირში მოქმედებდნენ, ესწრაფოდნენ გაბედულად დაემსხვრიათ ძველი და მის ნანგრევებზე შეექმნათ ახალი ცხოვრება. რაც უფრო ძლიერი იყო „ახალი ტალღის“ შეტევა, იმდენად უფრო მძაფრად ვლინდებოდა კონფლიქტი ძველსა და ახალს შორის.

ასეთი რთული და საინტერესო სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების, ცხოვრების განმანახლებელი მოძრაობის ფონზე უხდებოდა მოღვაწეობა ქარ-

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. ჟურ. „ხელოვნება“ № 1, 2 1993 წ.



თულ თეატრს. იგი ახლო კავშირში იყო რუსული და დასავლეთ ევროპის თეატრალურ კულტურასთან. ჰქონდა „მემხვედრი წერტილები“, მაგრამ ქართული თეატრი თავისი არსით ისეთივე თვითმყოფადი მოვლენა იყო, როგორც მისი მშობელი ხალხი.

თეატრის მესვეურები გრძნობდნენ, რომ დიდი ცვლილებები მოხდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. თეატრი ვეღარ აკმაყოფილებდა ხალხის მოთხოვნილებას. „მაყურებელი მიეცა ახალ ცვალებად განწყობილებებსა და საზოგადოებრივ მიმდინარეობებს“ (ახმეტელი). ნაწილი ჭიუტად იცავდა ერთხელ დაკანონებულ თეატრალურ ფორმებს, სხვები კი გრძნობდნენ ცვლილებების აუცილებლობას.

მსახიობთა ძველი თაობა, რომელმაც ზურგით მოიტანა გასული საუკუნის თეატრი, კრიტიკულად აფასებდა ყოველ ახალ მოვლენას. თუმც მათთვისაც ნათელი შეიქმნა, რომ თეატრში აუცილებელი იყო ცვლილებები.

ასეთ ვითარებაში თეატრს სჭირდებოდა პიროვნება, რომელიც ხელში აიღებდა თეატრის სადავეებს. საუკუნის დასაწყისში ქართულ თეატრში იყვნენ ადამიანები, რომლებმაც ადრე იგრძნეს „მაგარი ხელის“ აუცილებლობა.

XX საუკუნის პირველ ათწლეულში უფრო მეტი დრო ეთმობოდა რეჟისურის საკითხებს. 1903 წელს აკაკი წერეთელმა წარმატებით დადგა დ. ერისთავის „სამშობლო“ და „პატარა კახი“. სპექტაკლისათვის მხატვარ ნოვაკს დაახატვინა ახალი დეკორაციები. სპექტაკლში ძირითადი ახალგაზრდები მონაწილეობდნენ. აკაკის, როგორც ქეშმარიტ შემოქმედს, არ შეეძლო არ ეგრძნო, რომ საჭირო იყო ახალი ძალების გამოვლენა, თეატრის შევსება ახალგაზრდებით. ახალგაზრდებმა კი ისე ითამაშეს, რომ თითქმის მოკარნახე არ დასჭირვებიათ. „ამიანიად დადგმული „პატარა კახი“ ჯერ არ გვახსოვს. ახალგაზრდა არტისტები სწორედ რომ ერთმანეთს სჯობდნენ — წერდა „ივერია“. რეცენზიის დასასრულს აღნიშნავდნენ: „თეატრის რეჟისორი, პოეტი-დრამა-

ტურგი აკაკი საზოგადოებამ რამდენჯერმე გამოიხზო სცენაზე და დიდი ალტაცებით მიიღო“.³

თეატრში რეჟისორის ავტორიტეტის ზღვარდას ჩხვადასხვა მოტივები ჰქონდა. ზოგჯერ აუცილებელიც იყო ის „დესპოტიზმი“, რომელსაც მსახიობის მიმართ იჩენდა რეჟისორი. დ. მესხის ცნობით, კ. მესხი „დიდი სასტიკი და მკაცრი რეჟისორი იყო... ეს, ცხადია, ნების შებორკვა იყო მსახიობისა, მაგრამ იმ დროს უამისოდ არ ივარგებდა“⁴. დაახლოებით ამავე პერიოდს ეხება კ. სტანისლავსკის სიტყვები: „მძიმე წუთებში მშველოდა რეჟისორის დესპოტიზმი, რომელიც კრონეისაგან გადმოვიღე. მე მოვითხოვდი და ვაძიებლდები დამმორჩილებოდნენ. ბევრი მსახიობი ასრულებდა რეჟისორის მითითებებს, რადგანაც ჯერ კიდევ არ იყვნენ მომზადებულნი, რომ ყოველივე შინაგანად ეგრძნოთ“.⁵

ქართული თეატრის წიაღში მიმდინარე პროცესების ანალიზი გვარწმუნებს, რომ იგი არ იყო ერთხაზოვანი. თეატრში მიდიოდა მრავალმხრივი ძიების პროცესი, მიმდინარეობდა შემოქმედებითი ძალების გადაჯგუფება. ზოგიერთებს (მაგ. ქუთაისში, 1904 წ. სეზონში) სურდათ თეატრი აეცდინათ რევოლუციოში მონაწილეობისაგან, მაგრამ გაიმარჯვა სხვა ხაზმა. ერთ-ერთი საუკეთესო იყო 1904-1905 წლების სეზონი ლ. მესხიშვილის მეთაურობით.

უკვე დამკვიდრდა ქართული თეატრის რეპერტუარში შექსპირის, შილერის, გოგოლის, ა. ოსტროვსკის, იბსენის პიესები. კვლავ შეურყეველია ვოდვილის ავტორიტეტი, მაგრამ ასპარეზზე უკვე გამოვლენენ: ნ. ჩხეიძე, ა. იმედაშვილი, ვ. ბალანჩივაძე და სხვები. ეს არის ლ. მესხიშვილის თეატრალური ესთეტიკის თავისებური განშტოება. მიუხედავად ამისა, არ ჯორჯაძე შენიშნავდა: „ჩვენ სცენაზე ბევრია „კომიკური“ როლების ამსრულებელი, დრამატიულისა კი თითქმის არც ერთი“.⁶ გადაჭარბებულია ა. ჯორჯაძის აზრი. ჩვენ, უკვე აღვნიშნეთ, რომ დრამატული როლების შემსრულებლები

საქართველო
მრ. (მწნეწლი)
ბიბლიოთეკა



იყენენ, მაგრამ თეატრის ტრადიციებს თუ გავითვალისწინებთ, ჯორჯაძის შენიშვნა ჭეშმარიტებას შეიცავს.

უდიდესი იყო ვ. აბაშიძისა და ნ. გაბუნიას ავტორიტეტი (მ. საფაროვას ყურს დააკლდა, ჩამოშორდა სცენას!), მათ შეემატათ ნიჭიერი მსახიობი ელ. ჩერქეზიშვილი, ასევე კომედიური სტილისა. ეს სიტუაცია კარგად არის გადმოცემული რეცეპტში, რომელიც გ. სუნდუკიანის „დაქცეული ოჯახის“ გამო დაიბეჭდა: „ბ-ნმა აბაშიძემ, ქ-ნმა გაბუნია-ცაგარელისამ და ჩერქეზიშვილისამ — აი ამ სამმა ნიჭიერმა და გამოცდილმა მსახიობებმა მეტად ცოცხლად გადმოგვცეს ავტორის მიერ დახატული სცენა. მაყურებელთ ავიწყდებოდათ, რომ წარმოდგენას უცქეროდა და არა ნამდვილ ცხოვრებას, ისეთი სიცოცხლისა და სინამდვილის ბეჭედი ესო მსახიობთა ყოველ სიტყვას, ყოველ მოძრაობას“.⁷

მხატვრული ბუნებრიობის ამ პრინციპს ერთგულად იცავდნენ ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია. აკი გაბუნიაზე წერდნენ კლდე — თვით ბუნებააო იგი!

6. გაბუნია თითქმის ყოველ კვირას ან სცენაზეა ან რომელიმე საკონცერტო საღამოში მონაწილეობს. პრესაში ხშირად შეხვედებით ასეთ ცნობებს: „სათავადაზნაურო თეატრში ბ-ნი ფალიაშვილი გამართავს კონცერტს ორ განყოფილებად. ნ. გაბუნია-ცაგარელისა, ბ-ნ ვ. აბაშიძისა და სხვათა მონაწილეობით წარმოდგენილი იქნება ზ. ანტონოვის „მე მინდა კნეინა გავხდე“, ნატო გამოდის „პეპოს 30 წლის საიუბილეო საღამოზე“, იწვევენ გორში ღარიბ მოსწავლეთა სასარგებლოდ მოწყობილ საღამოზე. „ტფილისიდან მოიწვიეს ყველასაგან ცნობილი ნიჭიერი მოღვაწე, სამშობლო სცენისა ნატო გაბუნია-ცაგარელისა. კვლავაც ბევრჯერ გამოიგონია სიმღერა გაბუნიას, მაგრამ ისეთის აღგზნებულის გრძნობათა და სანარნარო კბლოთი მომღერალი მხოლოდ ამ საღამოზედ ვნახე. ექვი არ უნდა ეს სიცოცხლე გრძნობისა და ეშხი კილოსი სამშობლოს მიწა-წყალმა შთაბერა მის სულს და ამის გამო

მადლიერმა საზოგადოებამაც უხვად დაასაჩუქრა თავის ნიჭიერი შვილი ქება-დიდებათ და გულწრფელის აღტაცებით“.⁸

ამას წერდა ნ. ლომაური.
 ნ. გაბუნიას ნიჭიერების მრავალსახეობას ჯეროვან პატივს მიაგებდა საზოგადოება. აკი წერდა ი. იმედაშვილი: „არც ერთი დიდი საზეიმო ნადიმო, მაგალითად ვინმე გამოჩენილი მწერლის მსახიობის, რუსეთიდან თუ უცხოეთიდან ჩამოსული სტუმრის მასპინძლობა. ლიტერატურული შეხვედრები, ეროვნებათა საურთიერებოთა წვეულებანი, ილიაობა და სხვა. ასეთ საზოგადოებრივი ქეიფობანი ნატო გაბუნიას გარეშე წარმოუდგენელი იყო“.⁹ აკ არის ერთ-ერთი საყურადღებო ფრაზა: „ეროვნებათა საურთიერებოთა წვეულება ნიო“. იმდენად დიდი ყოფილა ნატოს ავტორიტეტი, რომ თურმე საკონფლიქტო სიტუაციების გასამუხტველად, ან მოსაგვარებლად იწვევდნენ ხოლმე. შ. დადიანი იგონებს ასეთ ფაქტს: „ერთხელ რაღაც საქმის გამო ნატოსთან მომინდა მისვლა. შევედი სახლში. ვხედავ ნაცნობთა შორის სხვა ეროვნების პირებსაც ვაცხარებით მობაასეებს. საუბარი ეხებოდა კონტაქტით მოქმედებას და სომეხ-თათართა შუღლის მოსობას. მასპინძელი ნატო სჯა-ბაასში აქტიურ მონაწილეობას იღებდა და იმ წუთებში თქვენს წინაშე ჯადოქარი ხანუმა კი არ იდგა, არამედ რომელიმე არალეგალური წრის აქტიურ წევრს მოგაგონებდათ“.¹⁰

ამ ფაქტებში ნათლად ჩანს ნატო გაბუნიას მოქალაქეობრივი სახე, დიდი ქართველი მსახიობი მოღვაწეც იყო და ეს არის გასული თაობის მსახიობთა გამოჩენილი თვისება. მოღვაწე ტიპის მსახიობი ქვეყნის ბედმა ჩამოაყალიბა. ისინი მწერლებთან ერთად დიდ საზოგადოებრივ საქმიანობას ეწეოდნენ. მოღვაწეობა მათი ეროვნული მისია, ქართლის ბედზე ზრუნვის შედეგი იყო. ამიტომ უყვარდათ ხალხს, ამიტომ მიუტყვევდნენ ხოლმე ბევრ ნაკლსაც (თუმცა მაინც აღნიშნავდნენ პრესაში) და ამიტომაც ნამდვილი სახალხო არტის-

ტები იყვნენ (დღეს კი ზოგიერთი სახალხო არტისტის გვარიც არ იცის რიგინად მაყურებელმა!).

გასაგებია თუ რატომ უწოდებდნენ ილია და აკაკი მსახიობს მოძღვარს. ხალხის ზნეობრივი დამოძღვრა შერწყმული იყო მსახიობის მოვალეობათა მთელ კომპლექსთან. ჩვენი თეატრის სირთულე იმაშიც მდგომარეობდა, რომ იგი მოვალე იყო თავის სოციალურ და საგანმანათლებლო ფუნქციასთან ერთად გადაეწყვიტა წმინდა ესთეტიკური ამოცანებიც. ესთეტიკურ ღირებულებას უზირველესად მსახიობის შესრულების დონე განსაზღვრავდა. რეჟისურა ჯერ კიდევ ვერ ამბობს გადამწყვეტ სიტყვას თუმცა აშკარად იგრძნობოდა მისი როლის წარმოჩენის ტენდენცია. სამხატვრო თეატრის შექმნა მძლავრ იმპულსს აძლევს არა მარტო რუსეთის იმპერიის თეატრებს, არამედ შესამჩნევია მისი გავლენა დასავლეთევროპულ თეატრებზეც. საქართველოში კი სამხატვრო თეატრის შესამჩნევი გავლენა ათიანი წლებიდან დაიწყო, როცა პირველი პროფესიონალი რეჟისორები გამოჩნდებიან ასპარეზზე.

ნატო გაბუნია შეესწრო ფსიქოლოგიური რეალიზმის დამკვიდრებისათვის წარმოებულ ბრძოლებს. ასპარეზზე დ. კლდიაშვილის გამოჩენა უკვე მთელი მოვლენა იყო. თითქოს სულ სხვა გზები ისახება ქართულ თეატრში, ჩნდება განსხვავებული განმტობანი. დ. კლდიაშვილი გაბუნიას შესთავაზებს: მართას როლს („დარისპანის გასაჰირი“). ნატო გაბუნია უარს იტყვის. დ. კლდიაშვილი იგონებს: „ნატო გაბუნიამ მთხოვა პიესა. მის საბუნეფისოდ, შევთავაზე „დარისპანის გასაჰირი“. პიესა წაკითხული იქნა პარმენ გოთუასას, მოწონებულიც, მაგრამ ნატომ არ დადგა, მართას როლი არ მოეწონა“. ამ თითქოსდა უბრალო ფაქტს მიღმა ქართული თეატრის მნიშვნელოვანი პრობლემა დგას. ეს არის ურთიერთმიმართების საკითხი ფსიქოლოგიურსა და კომედიურ თეატრს შორის. „დარისპანის გასაჰირი“ — ტრაგიკომედია და მაუწყებელია ქართულ დრამატურგიაში ახა-

ლი ტენდენციის დაწყებისა. რასაკვირველია იგი მსახიობისაგანაც განსხვავებულ ლექსიკას მოითხოვდა, ნ. გაბუნია კი არ იყო კლდიაშვილის თეატრის მსახიობი. მიუხედავად ამისა 1902 წელს მაინც „ირინეს ბედნიერებაში“ გამოვიდა და როგორც პრესა იუწყებოდა „იმერული ელფერი აკლდა“...

1901 წელს გაბუნიამ ანას როლი ითამაშა დ. ნახუცრიშვილის ისტორიულ დრამაში „იანიჩარი“. კ. აბაშიძემ მკაცრად გააკრიტიკა პიესა, მიიჩნია რომ მოვლენები ყალბად იყო ასახული, პიესას არ ჰქონდა ბუნებრიობა. გაზეთმა „ივერიამ“ თავის კრიტიკულ წერილში აღნიშნა, რომ მართალია დედის როლს ასრულებდა ნ. გაბუნია-ცაგარელისა, „მაგრამ მკითხველო შენ თვითონ წარმოიდგინე რა უნდა ყოფილიყო იგი გმირი დედის როლში, რომელიც ბრძოლის ველზე გამოსულა სარტყელში ხანჯალ-გაყრილი“. თითქოს უცნაურია: მსახიობმა იცის, რომ დრამატული როლები არ არის მისი ამპლუა, მაგრამ მაინც არ ეშვება და ხანდახან თამაშობს. რა არის ეს? პალიტრის გაფართოების ცდა თუ სასცენო ლექსიკის განახლების სურვილი? იქნებ ის არტისტული ჟინია, როცა სახასიათო მსახიობები ესწრაფიან ხოლმე გმირულს, ხოლო ტრაგიკოსები კომედიურს. ქართულმა თეატრმა ბევრი ასეთი მაგალითი იცის. ვ. გომიაშვილი უდიდესი სახასიათო მსახიობი იყო, მაგრამ მის მაინც ტრაგედიებისკენ მიუწყევდა გული. ა. ხორავა კი სიცოცხლის ბოლო წლებში ხშირად მეტუნებოდა ყვარყვარე თუთაბერი მინდა ვითამაშოო. მთელს ამ ამბავში არის რაღაც ბუნებრივი. ჩანს ადამიანი იქით მისწრაფის რაც არა აქვს. მეტად ღრმა არის მსახიობთა სულის უფსკრული. ბევრი რამ არის მასში აუხსნელი, ამ სირთულით ხასიათდებოდა ნატოს სულის სამყაროც, მიუხედავად მისი შემოქმედებითი ხასიათის გარკვეულობისა.

იმსეზონში ანას პარალელურად თამაშობს ათანას („გაყრა“), ნინოს (ნ. აზიანის „გაცრუებული იმედები“) და სხვა როლებს. პრესა ხელგამლილი ეგებება



ნატოს გამოხსენებას. „ვინ არ იცის რომ ქ-ნ გაბუნია-ცაგარელისა ყოვლად ნიჭიერი და გამოცდილი მსახიობია და ამის უმკველი მაგალითი გუშინწინაც ვნახეთ, როცა იგი ათანას როლს ასრულებდა“¹² ხოლო „გაცრუებულ იმედებზე“ ვკითხულობთ: „მეოთხე სცენა, სადაც ორი დედა კეკელა და ნინო, — ქ-ნნი ჩერქეზიშვილისა და გაბუნია-ლაპარაკობენ ერთად, ისე ხელოვნურად წარმოდგინეს ამ ორმა არტისტმა ქალმა, რომ სწორედ დაატყვეს თეატრში დამსწრე საზოგადოება“¹³.

ნატო ყოველთვის მთავარ როლში არ გამოდიოდა, თითქოს ბუნებით იყო მასში შესისხლხორცებული „დღეს ჰამლეტი, ხვალ სტატისტი“. მაგრამ სტატისტიც ჰამლეტით მალაღმარის-ხოვნად შესრულებული. რამ განაპირობა ნატოს ამგვარი პოზიცია... უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ანსამბლის თეატრი ჯერ არ არის ფორმირებული, მაგრამ 80-იან წლებში საამისო ნიადაგი მაინც მზადდება (იგი ვითარდება 90-იან წლებშიც და შემდგომაც გრძელდება) მეორეს მხრივ აქტიორული ინდივიდუალობის აღზევების ეპოქაში ძნელია მსახიობთა მოთოკვა და რასაც ნატო აკეთებდა, უფრო მისი პროფესიული კულტურის შედეგი იყო.

90-იან წლებში თანდათან გვარდება მათემატიკის პრობლემატიკა. პრესაში უკვე ვხვდებით ასეთ ცნობებს: „ამ წარმოდგენამ (იგულისხმება „ფული და ხარისხი“, „ჯერ დაიხოცენ, მერე დაქორწინდნენ“) ჩვეულებრივ დიდძალი საზოგადოება შეკრიბა თეატრში, რაც ცხადია მაჩვენებელია იმისა, რომ ჩვენი ხალხი შეეჩვია თეატრს და ყოველთვის სიამოვნებით ესწრება წარმოდგენებს. საზოგადოების განსაკუთრებული ყურადღება დაიმსახურა საუცხოვო თამაშით ქ-ნმა გაბუნია-ცაგარელისამ“¹⁴. თითქოს უკვე ჩვეულებრივ მოვლენად ქცეულა მათემატიკის დასწრება. თეატრისადმი ინტერესი და გაბუნია-ცაგარელის თამაში, ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ამიერიდან მოთხოვნილებაც უფრო გაიზრდება. ამასთანავე ეს არის პერიოდი, როდესაც დიდი ყურ-

ადლება ექცევა სპექტაკლის ტექნიკურ საშუალებებს: განათებას, ჩაცმულობას. სპექტაკლის სტრუქტურის თანდათანობითი გართულება თეატრის მესვეურთა დიდ ძალისხმევას მოითხოვს. „ტანსაცმელი პირველშიც (იგულისხმება „დავა“), მეორეშიც (იგულისხმება „სამზადისი“), ზოგიერთ მსახიობს ეპოქას შეუფერებელი ეცვათ. ნუთუ რეჟისორი მოვალედ არ სთვლის თავის თავს მაშინ მაინც მიაქციოს ყურადღება, ამ გარემოებას როცა „დავასა“ და „სამზადისივით“ ტრადიციულ პიესებს თამაშობენ“¹⁵.

ეს მხოლოდ რეჟისურის ფუნქციის გაზრდის მაგალითი არაა, ეს მასურბელის გემოვნების ამადლები მანიშნებელიცაა.

რეცენზენტი იმასაც აღნიშნავდა, რომ რიგითი სპექტაკლები უფრო მეტ მეთვალყურეობას საჭიროებდა. ამასთანავე წამოიჭრა მიმდინარე რეპერტუარის პრობლემა. აწუხებთ ახალი და მიმდინარე რეპერტუარის თანაფარდობისა და შეპირისპირების საკითხი, სპექტაკლის მთლიანობაში დანახვის პრობლემა. მხატვრული მთლიანობა კი მხოლოდ რეჟისორის გზით მიიღწეოდა და ამდენად გასაგებია შენიშვნის მისამართიც. იმავე 1901 წელს გაიმართა ნატო გაბუნია-ცაგარელის ბენეფიცი. საღამოზე წარმოადგინეს „მე მინდა კენინა გავხვდე“. რეპერტუარი სიახლით არ გამოირჩეოდა, მაგრამ ნატოს ბენეფიციზე ხომ ყოველთვის იყო ხალხმრავლობა.

ექვთარეშეა, დღესასწაული შესაფერისად ჩაივლიდა, სინათლე რომ არ გამოერთოთ. „საკვირველია, ღმერთმანი! თითქოს ჯიბრში უღვანან ეს ელექტრონი და ჩვენი თეატრის გამგებელნი ერთმანეთს“... სინათლე ძლივს ბეჭუტავდა, ხან სულ ჩაქრებოდა და მოქმედება „ლამპის“ შუქზე მიდიოდა. ასე გაჯახირებულა საღამო. დივერტისმენტში ნატოს უმღერია, ადამიქესა და ტუანსკის „ლეკური“ უცეკვიათ, ბენეფიციზე ნატო გაბუნია-ცაგარელი საჩუქარი უძღვნეს.



არ ნელდება ნატოსადმი ხალხის სიყვარული. ნატო სცენის ოსტატია და მის ყოველ გამოჩენას სიხარულით ხვდება მაყურებელი. მოუსვენარი ბუნების მსახიობი ყველა მიწვევას ღებულობდა.

1902 წლის 17 თებერვალს ნატოს ბენფისი გაიმართა (გ. სუნდუქიანი „კიდევ ერთი მსხვერპლი“), საღამოს რეჟისორი ე. გუნია იყო. „შეასრულა ქართული ხმები“. ორი დღის შემდეგ, 19 თებერვალს იგი ქუთაისშია. მადამ ფროშარის როლი შეასრულა. თეატრს „აუარებელი ხალხი მიაწყდა, მსურველთა მერვედიც ვერ დაესწრო უადგილობის გამო“. ხალხი თეატრის წინ წრიალებდა და „კარებისკენ თვალემიპყრობილი გაიძახოდა „ბილეთი“... ბილეთი“.¹⁶

ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ნ. გაბუნიას აწუხებდა დრამატულ როლებზე ფიქრი. დროდადრო თამაშობდა კიდევ, მაგრამ თითქმის ყოველთვის წარუმატებლად. თეატრმა წარმოადგინა გენ. ზუდერმანის „სოდომის წარღვნა“. მსახიობებს გაუჭირდათ თამაში, რთული ფსიქოლოგიური პიესა ვერ ამოხსნეს. გაბუნია-ცაგარელს უფერული როლი ჰქონდაო, ასე შედავათიანად შენიშნა კრიტიკამ.

სეზონის მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ბავშვებისათვის სპექტაკლების დაღმა. დილის წარმოდგენები თეატრის ფუნქციებს აფართოებდა და სარეპერტუარო პოლიტიკაში ცვლილებები შექმნიდა. ამიერიდან ამ საკითხზეც უნდა ეფიქრათ თეატრის მესვეურებს. ბავშვებისათვის დადგეს „ორი ობოლი“. თითქოს გასაგები უნდა ყოფილიყო ამ პიესის არჩევა. ის რამდენადმე მიესადაგებოდა კიდევ „საბავშვო რეპერტუარის“ ცნებას, მაგრამ პრესამ არასწორად მიიჩნია მისი დადგმა. „საპიროა დილის წარმოდგენების რეპერტუარის შეცვლა“ და წარმოადგინონ მოსწავლეთა „კჰუისა და გულის მასაზროლებელი რამ“. გამგეობისაგან ჟანრის საკითხისადმი მეტი ყურადღების გამოჩენას მოითხოვენ. როცა ასევე ბავშვებისათვის დადგეს „მეორედ გაყ-

მაწვილება“ — ინტერესი გაიზარდა. დაესწრო დიდძალი მოზარდი. „მსახიობნი თანავარძლობით გაუმასპინძლდნენ ჩვენს მოსწავლეს ახალგაზრდობას, გამოიჩინეს ნიჭი და უნარი... ვინ არ იცის რა შეუღარებელია გაბუნია-ცაგარელისა, მეჭორე დელაკების როლში და სწორედ, ასევე შეუღარებლად გააპიროვნა მან ბარბალეს სულწასულობა, ცხელ-ცხელი ამბების შეტყობა გავრცელების საქმეში, და იქ ცხვირის წაყოფა საცა მას არ სთხოვენ“.¹⁷ ეს გულუბრყვილო რეცენზია ორ ინფორმაციას გვაწვდის: ერთი — მსახიობები ბავშვებისათვის დადგმულ სპექტაკლს დიდი პასუხისმგებლობით მოჰკიდებიან, მეორე — ნატოს დიდი წარმატება ხვდა წილად.

ამ წელს ნ. გაბუნია მონაწილეობს შემდეგ სპექტაკლებში: გ. ზუდერმანის „სოდომის წარღვნა“ და „პათოსნება“. ა. ოსტროვსკის „შრომის ლუკმა“, „ირინეს ბედნიერება“, „მეორედ გაყმაწვილება“, „ორი ობოლი“, „ემილიონი“, „კოვერლის მკვლელობა“, „საღამოზე ერთი ცხვირიც ხეირია“, „არც აქეთ, არც იქით“, „რევიზორი“ და სხვა. ერთი თეატრალური სეზონისათვის ერთობ ბევრი პიესაა. პრესაში მათ სხვადასხვა გამომხატურება ჰქონდა. მაშინ აღიარებული მსახიობის ქება, თუ ის კარგად არ თამაშობდა, მიღებული არ გახლდათ. პრესის სრული საჯაროობის პირობებში მსახიობებზე, მწერლებზე მიუხედავად მათი პოპულარობისა თუ აღიარებისა, ხელშეუხებლობის პრინციპი არ მოქმედებდა.

ნ. გაბუნიას შესახებ წერდნენ: „ქ-ნი გაბუნია-ცაგარელისა, ზედგამოჭრილი „კუხარკა“ იყო ჩაცმა-დახურვით, სიტყვა-პასუხით და გამურვით სახით. საზოგადოება თვით დრამატული მომენტების დროსაც ვერ იკავებდა სიცილს, როცა მას სცენაზე ხედავდა“ (სპექტაკლი „შრომის ლუკმა“), „ქ-ნ გაბუნია-ცაგარელისას რალაც აკლდა გოროდნიჩის ცოლის როლში და ეს რალაც გონია, ის უნდა იყოს, რომ რუსის დედაკაცის იერი არ სდევს. მსახიობის

მიერ გაპიროვნებულ ანნა ანდრეევას“ (სპექტაკლი „რევიზორი“), და კიდევ ერთი: „გაბუნია-ცაგარელისამ, ბ-ნ ვ. აბაშიძემ და აწყურელმა ისე საუცხოვოდ შეასრულეს ვოდევილი, რომ მეტის სიცილით ბევრმა კურცხლებიც ჰყარა“¹⁸ (სპექტაკლი „სალამოზე ერთი ცხვირიც ხეირია“).

ამ ინფორმაციებში მაინც იგრძნობა ნატო გაბუნიას შემოქმედების აკარგი, უყურადღებოდ არ რჩება მსახიობის გარდასახვის უნარი.

ქართული თეატრის რეჟისორები რეალისტური ხელოვნების პრინციპებს ერთგულად იცავდნენ. სწორედ ამიტომ ცდილობდნენ სპექტაკლის ხედვითი ეფექტების, სინამდვილესთან მაქსიმალურ მიახლოებას.

მაყურებელს არც ერთი ფაქტი არ რჩება ყურადღების გარეშე. „კოვერლის მკვლელობაში“ სცენაზე გამოყენებული იყო მატარებელი. გარეგნულად კარგად დაუმუშავებიათ, ტექნიკურადაც გაუმართავთ. ახალგაზრდა მაყურებელს ძალიან მოსწონებია ის ფაქტი, რომ „სცენაზე რკინის გზის მატარებელმა გაიარა“. ეფექტი იმდენად დიდი იყო, რომ „ბრაოს“ ძახილით გამეორება სთხოვეს, მაგრამ „მათადა სამწუხაროდ მეორედ აღარ გაატარეს“.

თეატრი ზრდის მაყურებელს, ხდება პირიქითაც. მთლიანობაში ეს ურთიერთობა რთული პროცესია. გულუბრყვილო მაყურებელი არ არის უბედურება, სნობისტურია საშინელი. იგი კლავს თეატრს. გულუბრყვილობა პირიქით — თეატრს ახალისებს. ასე მოხდა ამ შემთხვევაშიც. თეატრი მეტყურადღებით ეკიდებოდა სადადგმო ეფექტებს ანუ სანახაობით მხარეს, რაც თავისთავად ხელს უწყობდა სცენოგრაფიის განვითარებას.

საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ 1902 წელს უკვე გაჩნდა ინფორმაცია ა. წუწუნავას პეტერბურგში გამგზავრების შესახებ, „სამი წელიწადია, რაც წუწუნავა თეატრის ასპარეზზე შრომობს, ეხლა ბ-ნ წუწუნავა, საზოგადოების დანმარებით, პეტერბურგს აპი-

რებს წასვლას, სათეატრო ხელოვნების უკეთ შესასწავლად“¹⁹ ეს მხედრულ საგულისხმო ინფორმაციაა. ა. წუწუნავა, მოგვიანებით მართლაც წავიდა თეატრალური ხელოვნების შესასწავლად, — ოლონდ მოსკოვში. მისი დაბრუნების შემდეგ ქართულ თეატრში დიდი ცვლილებები იწყება, მაგრამ ეს უკვე საუბრის სხვა თემია!...

(დასასრული შემდეგ ნომერში)

შენიშვნები:

1. ვ. ორბელიანი, სალამო გამოსაღმებისა, „მერანი“, 1989, გვ. 325.
2. ნ. გვარამი, თეატრალური მემუარები, 1943, გვ. 22.
3. ნ. გვარამი, თეატრალური მემუარები, 1949, გვ. 23.
4. გ. ბუნეკაშვილი, ქუთაისის თეატრი, 1976, გვ. 37.
5. კ. სტანილაესკი, ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, 1972, გვ. 250.
6. „ცნობის ფურცელი“, 1901, № 1616.
7. „ივერია“, 1901, № 206.
8. „ივერია“, 1901, № 46.
9. ნ. გაბუნიას დაბადების 90 წლისთავისადმი მიძღვნილი სალამოს სტენოგრაფიდან.
10. ა. ბურთიაშვილი, ნატო გაბუნია, 1949, გვ. 60.
11. „ივერია“, 1901, № 24.
12. „ივერია“, 1901, № 3.
13. „ივერია“, 1901, № 218.
14. „ივერია“, 1901, № 256.
15. „ივერია“, 1901, № 3.
16. „ივერია“, 1902, № 49.
17. „ივერია“, 1902, № 236.
18. „ივერია“, 1902, № 226, 260, 259.
19. „ივერია“, 1902, № 166.

პეკინის სამარხის აღმოჩენის სამართლებრივი სამართლებრივი

თეიმურაზ თოღუა

პეკინის სამარხის აღმოჩენის თანამედროვე არქეოლოგიური შესწავლა 1984 წ. დიწყო და დღემდე გრძელდება. ამ ხნის მანძილზე, გაითხარა 430 მეტი სხვადასხვა ტიპის სამარხი: ორმოსამარხები, კირხსნარიანი სამარხები, კრამიტსამარხები, ფილასამარხები, ამფორასამარხები, ჭასამარხები, კრემაციული სამარხები. სამარხეული ინვენტარი მრავალფეროვნებით და მრავალრიცხოვნებით არ გამოირჩევა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, სამარხეული კომპლექსები გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნიან ბიჭვინთის, როგორც ახ. წ. II-VI სს. მნიშვნელოვანი საქალაქო ცენტრისა და მისი მოსახლეობის ყოფა-ცხოვრების შესახებ. ამ თვალსაზრისით, დიდ ინტერესს იწვევს №345 ორმოსამარხში აღმოჩენილი ტიქე-ფორტუნას გამოსახულებიანი ვერცხლის სამკლაური.¹ იგი მასიურია, ოვალური ფორმისა, ცხრამეტწახნაგოვანი. წახნაგები თითქმის ერთი ზომისაა. შიდა ნაწილი სადაა. მომრგვალებულ ცენტრალურ ნაწილში მირჩილულია მრგვალი ფორმის ვერცხლის მედალიონი ტიქე-ფორტუნას გამოსახულებით. გამოსახულება შესრულებულია წნევის ტექნიკით. მედალიონი წარმოადგენს თხელ ფირფიტას. მას ზედაპირზე შემოუყვება შემადლებული რკალი-ჩარჩო. ღვთაება გამოსახულია მთელი ტანით. დგას კონტრაპოსტში პატარა კვარცხლბეკზე, ორივე ხელში ატრიბუტები უჭირავს —

მარჯვენაში საჭე, ხოლო მარცხენა ხელში — სიუხვის ყანწი. ფიგურის სხეული რელიეფურად არის დამუშავებული. თავი სქემატურადაა გამოსახული. ტალღოვანი თმა ეშვება მუხლებამდე. სამკლაურის უდიდესი დმ-9,3 სმ; მცირე დმ-8,6 სმ; მედალიონის დმ-3 სმ.

ოქროსი და ვერცხლის მრგვალი თუ ოვალური ფორმის მედალიონები ფართოდაა გავრცელებული რომაულ სამყაროში ახ. წ. პირველი საუკუნეებიდან. მედალიონთა შესამკობად ძირითადად გამოიყენებოდა ძვირფასი ან ნახევრადძვირფასი ქვები, მათ შორის გემები. ოქრო-ვერცხლის ფირფიტები დატვიფრული გამოსახულებებით. მედალიონების შესამკობად ხშირად იყენებდნენ, ასევე, მონეტებს. ბიჭვინთის საქალაქარზე და მის სამაროვანზე საკმაოდ მრავლადაა აღმოჩენილი საკიდი მონეტა-მედალიონები, რომელთა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს № 03-5 კირხსნარიანი სამარხში დაფიქსირებული ოქროს საკიდი-მედალიონი, რომლის მრგვალ ბუდეში ჩასმული იყო კესარიული დიდრაქმა ახ. წ. II ს. დასასრულისა. მონეტის ავერსზე გამოსახულია რომის იმპერატორ სეპტიმიუს სევერუსისა და მისი მეუღლის პორტრეტი. მონეტას გარსშემოუყვება სადა ფირფიტისაგან გაკეთებული ჩარჩო, რომელზედაც დარჩილულია წრიული, ბრტყელი საკიდი ყუნწი. ბუდე გაკეთებუ-



ტიქე-ფორტუნას
გამოსახულებიანი
ვერცხლის სამკლავური
ბიჭვინთის სამაროვანიდან

ლია საკმაოდ დაუდევრად. ჩარჩოს კედლები არათანაბრადაა შემოჭრილი ყუნწის მირჩილვის კვალი ნათლად ჩანს. დმ-26 მმ; კუსტარული ხელობისაა. სამარხი, სადაც ის აღმოჩნდა, IV ს. თარიღდება. როგორც ცნობილია, მონეტა-მედალიონების ტარების მოდა რომში ახ. წ. II ს. შემოვიდა², ხოლო ახ. წ. II-III სს. ფართოდ ვრცელდება მის პროვინციებში — ეგვიპტეში, სირიაში, მცარე აზიაში, ამიერკავკასიასა და ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთში. მართალია, ანტიკურ ხანაში მონეტები სამახსოვრო მედალიონებადაც გამოიყენებოდა, მაგრამ თანამედროვე მემორიალური, ანალოგიური დანიშნულების ნივთებისაგან, მედლებისაგან განსხვავებით, მათ არასოდეს დაუკარგავთ მონეტის ფუნქციას. ალბათ თავის დროზე ამგვარ ფუნქციასაც ასრულებდა ბიჭვინთის მონეტა-სამკლავიც, რომლის მფლობელია საშუალო შეძლების ქალაქელი ან რომაელი ლეგიონერი უნდა ყოფილიყო. შესაძლოა, ამ კატეგორიის პირთა წარმომადგენლის კუთვნილებას შეადგენდა ზემოთაღწერილი ვერცხლის სამკლავურიც ტიქე-ფორტუნას გამოსახულებით, რომლის ანალოგიური გამოსახულებიანი მედალიონები ცნობილია რომაული სამყაროს სხვადასხვა ცენტრიდან. მის იდენტურ გამოსახულებას ვხვდებით ჩატალკის (ბულგარეთი) № 4 ნეკროპოლის ერთ-ერთ სამარხში აღმოჩენილ ოქროს მრგვალ მედალიონზე,

რომელიც II-III სს. თარიღდება³. მსგავსი ფორმის ოქროს მედალიონები ტიქე-ფორტუნას გამოსახულებით, ცნობილია რ. ლეპერის მიერ გათხრილი ხერსონესის სამარხებიდან. რ. ლეპერის გათხრების მასალების ცუდი დოკუმენტირების გამო, ნ. პიატიშევა, მათ საკმაოდ დიდ ქრონოლოგიურ ჩარჩოში — I-III სს. ათავსებს⁴.

როგორც ცნობილია, რომის იმპერიაში ტიქე-ფორტუნას კულტი ფართოდ ვრცელდება ანტონიუსების ეპოქიდან, როდესაც ის განსაკუთრებით პოპულარული გახდა იმპერატორთა ოჯახში. სექტიმიუს სევერუსს სურდა, რათა ტიქე-ფორტუნას ოქროს ქანდაკების (რომელიც თავის დროზე ანტონიუს პიუსის სამინებელ ოთახში იდგა, ხოლო შემდეგ მარკუს ავრელიუსის ხელში გადავიდა) ასლები გადაედო თავისი შვილებისათვის — კარაკალასა და ვეტუსათვის⁵. ტიქე-ფორტუნას სკულპტურული გამოსახულებების გარდა, საკმაო რაოდენობითაა შემორჩენილი II-III სს ბრინჯაოსა და ძვირფასი ლითონებისგან შესრულებული ქანდაკებები. ტიქე-ფორტუნას გამოსახულებები გლიპტიკაში, რომელიც ჯერ კიდევ ელინისტურ ეპოქაში ჩნდება, ყველაზე უფრო ფართოდ ახ. წ. II ს. ვრცელდება⁶. ოქროსა და ბრინჯაოსაგან ჩამოსხმული ტიქე-ფორტუნას პატარა ფიგურები საკიდების სახითაც გამოიყენებოდა. საქართველოში ტიქე-ფორტუნას გა-



მოსახლეობები პირველად ძვ. წ. I ს. 60-იან წლებში ჩნდება. ამ დედაების ერთ-ერთ უძველეს გამოსახულებას ვხვდებით არისტარქეს მონეტებზე. მაგრამ იმ მაინც საკმაოდ შორსაა ტიქე-ფორტუნას კლასიკურ სახესთან. აქ ჩვენ საქმე უნდა გვექონდეს უფრო სინკრეტიზირებულ წყლის დედაებასთან, ვინაიდან სხვა ატრიბუტებთან (საჭე, კოშკისებურა კვირგვინი) ერთად მას თან ახლავს ბრტყელი ფორმის ჭურჭელი, რომელიც დამახასიათებელია წყაროს სიმბოლური გამოსახულებისათვის და ამიტომაც, მკვლევართა აზრით, იგი უფრო წყლის დედაების აღმნიშვნელი უნდა იყოს.⁷ ტიქე-ფორტუნას კლასიკურ სურათს ჩვენში მხოლოდ ახ. წ. პირველი საუკუნეებიდან ვხვდავთ. ბიჭვინთის მედალიონის გარდა, ამის ნათელ ილუსტრაციას წარმოადგენს II-III სს. დათარიღებული, ციხისძირის ვერცხლის ლანგარზე გამოსახული ტიქე-ფორტუნა. ანდა მცხეთასა და ურბნისში მოპოვებული რომაული ხანის გემებზე ამოკვეთილი ამ დედაების პორტრეტი⁸.

ბიჭვინთის მედალიონზე გამოსახული ტიქე-ფორტუნას ანალოგიური ფიგურები საკმაოდ დიდი რაოდენობითაა წარმოდგენილი რომაულ პროვინციული მონეტების რევერსზე. საერთოდ, რომაულ პროვინციულ მონეტათა ემისიაში, ამ დედაების გამოსახულებათა შორის, ყველაზე უფრო გავრცელებულ ტიპს ბიჭვინთური ტიქე-ფორტუნას იდენტური გამოსახულება წარმოადგენს. ასე მაგალითად, ტრანკვილიანას, გორდიანე III მეუღლის მონეტები სამოსიდან, სმირნისა და კიმის 244-253 წწ. მოჭრილ მონეტებზე გამოსახული ტიქე-ფორტუნა მთელი ტანით, საჭითა და სიუხვის ყანწით ხელში⁹, ანდა პისიდიამი გალიენისა და ვალერიანე II სახელზე მოჭრილ საფასებზე გამოსახული აღნიშნული დედაების ფიგურები. როგორც ვხვდავთ, ზემოთ დასახელებული მონეტები მცირე აზიის ცენტრების ზარაფხანებშია მოჭრილი ახ. წ. III ს. მესამე მეოთხედში. ბიჭვინთის სამკლავური თანმზღები მასალებითა (მა. სთან ერთად სამარხში აღმოჩნდა ვერც-

ხლის ფიბულა და ვერცხლისავე საქამრე აბზინდა, რომლებიც III ს. თარიღდება) და თვით ტიქე-ფორტუნას გამოსახულების მიხედვით, იმავე საუკუნით უნდა დათარიღდეს. რაც შეეხება მის წარმომავლობას, იგი მცირე აზიის ერთ-ერთი ცენტრიდან უნდა მომდინარეობდეს, რამეთუ ბიჭვინთური ტიქე-ფორტუნას მსგავს გამოსახულებათა კერას და, საერთოდ, ამ დედაების უძველეს ცენტრს, როგორც ზემოთ დავრწმუნდით, სწორედ მცირე აზია წარმოადგენდა. ცნობილია, რომ მთელი რომაული ხანის მანძილზე, ბიჭვინთის მჭიდრო სავაჭრო-ეკონომიკური ურთიერთობა ჰქონდა მცირე აზიის ქალაქებთან. უკვე, ახ. წ. I ს. მეორე ნახევარში იწყება ურთიერთობის გამოცოცხლება მცირე აზიის ცენტრებთან, ყველაზე მეტად კი სამხრეთ-აღმოსავლეთ შავი ზღვისპირეთის ქალაქებთან. II-III სს. ბიჭვინთაში სამხედრო-პოლიტიკური მდგომარეობის სტაბილურობის შედეგად, რაც უწინარეს ყოვლისა, აქ რომაული გარნიზონის ჩადგომით იყო განპირობებული, პიტიუნტის ეკონომიკური კავშირურთიერთობა სამხრეთ-აღმოსავლეთ შავი ზღვისპირეთის ცენტრებთან კიდევ უფრო გაიზარდა. ბიჭვინთის ნაქალაქარზე საკმაოდ დიდი რაოდენობითაა დაფიქსირებული II-III სს. სინოპური ამფორები, კრამიტები თუ ლუთერიები.¹⁰ აღნიშნულ საუკუნეებში განსაკუთრებით გაიზარდა ურთიერთობა ტრაპეზუნტთან. ასე მაგ., ბიჭვინთაში აღმოჩენილი II ს. 50 მონეტიდან 25 ტრაპეზუნტშია მოჭრილი, ხოლო III ს. პირველი ნახევრის 247 მონეტიდან 191 ცალი, ასევე ტრაპეზუნტის ზარაფხანას განეკუთვნება.¹¹ საკმაოდ ზმირია ბიჭვინთაში ამისოს მონეტებიც. სწორედ ამ ქალაქების გზით შემოდოდა პიტიუნტში სირიის, აღმოსავლეთ შავი ზღვისპირეთისა და რომის იმპერიის მცირე აზიული პროვინციების პროდუქცია, რომელთა დიდი უმრავლესობა ბიჭვინთაში II-III სს. მოდის.¹² ყოველივე ზემოთქმული შესაძლებლობას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ II-III სს. ბიჭვინთის მჭიდრო ურთიერთობა აკავშირებდა სა-



მხრეთ-აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთის ცენტრებთან, რომელთა მეშვეობითაცაა მოხვედრილი, პიტიუნტის ტერიტორიაზე მცირე აზიის სხვადასხვა ნაწარმთან ერთად, ჩვენს მიერ ზემოაღწერილი ვერცხლის სამკლაური ტიქე-ფორტუნას გამოსახულებით. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ სამხრეთ-აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთის ქალაქებშიც ძალზე პოპულარული ყოფილა ტიქე-ფორტუნას კულტი. ბიჭვინთაში აღმოჩენილი ტრაპეზუნტის სპილენძის საქალაქო მონეტების (სეპტიმიუს სევერუსის, იულია დომნას, კარაკალას, გორდიანეს, ოტაცილასა და სხვათა სახელზე მოჭრილი მონეტები) რევერსზე გამოსახულია ტიქე-ფორტუნას ფიგურები. სინოპეს III ს. ზოგიერთი მონეტების რევერსზეც ფიგურირებს ეს ღვთაება. ტიქე-ფორტუნას გამოსახულებები ძალზე ხშირია, აგრეთვე, ამისოს III ს. მონეტებსა და გემებზე, სადაც ის ტრადიციულ პოზაშია გამოსახული.¹³

ანტიკური ტრადიციის თანახმად, ტიქე-ფორტუნა ითვლებოდა ქალაქების, მეფეთა, კერძო პირთა, ზღვაოსანთა მფარველად და ასოცირებული იყო სხვადასხვა კულტთან იმისდა მიხედვით, თუ რა გეოგრაფიულ გარემოში უხდებოდა მას „ცხოვრება“. ასე მაგალითად, ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთის ქალაქებში ძვ. წ. I-ახ. წ. I სს. ტიქე იკონოგრაფიულად „დიდი დედის“ ღვთაებასთან იყო შერწყმული.¹⁴ ამისოში კი იგი საზღვო ვაჭრობის მფარველ ღვთაებად ითვლებოდა.¹⁵ შესაძლოა, ბიჭვინთაშიც ტიქე-ფორტუნა ამ თვალსაზრისით ყოფილიყო ასოცირებული, რადგან ქალაქის კეთილდღეობა მთლიანად საზღვო ვაჭრობაზე იყო დამოკიდებული. არც ისეა გამორიცხული, რომ ბედისა და შემთხვევის ქალღმერთი ტიქე-ფორტუნა პიტიუნტში დისლოცირებული რომაელ ლეგიონერთა მფარველი ღვთაება ყოფილიყო. ნიშანდობლივია, რომ II-III სს. ბიჭვინთის გლიპტიკურ მასალაში ომისა და ლეგიონებთან დაკავშირებული სიუჟეტები (კიბორჩხალა, ლომი, მორიელი, კუ) დომინირებენ. ასეა თუ ისე, ერთი კი ცხადია: ბიჭვინთაში განლაკე-

ბულ რომაელ სამხედრო ნაწილთა შორის თუ ქალაქის მოსახლეობის პანთეონში ტიქე-ფორტუნას საპატიო ადგილი ეკავა.

შენიშვნები:

1. გ. ლორთქიფანიძე. ბიჭვინთის ნაქალაქარი. თბილისი, 1991, 142.
2. R. Higgins. Greek and Roman Jewellery. L., 1980, p. 175.
3. X. Буюклиев. Тракийският могилен некропол при Чаталка, Старозагорски окръг. — разкопки и проучвания. кн. XVI, София, 1985, 40.
4. Н. В. Пятищева. Ювелирные изделия Херсонеса конец IV в. до н. э.— IV в. н. э. М., 1956, 58—59.
5. C. Vermeule. Greek and Roman Sculpture in gold and silver. Boston, 1974, p. 21.
6. P. Roscam. Intalles inedites des Musees Royaux d'art et d'Histoire de Bruxelles au type de Tyche-Fortuna.—BIMBR, 1973, v. XLIII, p. 44-47.
7. К. В. Голенко. Аристарх Колхидский и его монеты. — ВДИ, № 4, 1974, с. 108.
8. К. Мачабели. Позднеантичная торговка Грузии. Тб., 1976, с. 38; Т. И. Вибилури. Плиньфовые погребения на территории Грузии позднеантичной эпохи. — Авт. канд. дисс. Тб., 1983, с. 13.
9. K. Butcher. Roman provincial coins. L., 1988, p. 85; K. W. Harl. civic coins and civic politics in the Roman East A. D. 180-275. L., 1987, pl., 6, 5-6.
10. დიდი პიტიუნტი I, თბილისი, 1975, 143.
11. გ. ლუნღუა. სამონეტო მიმოქცევა და საეპრო-ეკონომიკური კავშირთა თეორია. ნი ბიჭვინთაში ნუმისმატიკური მასალების მიხედვით ძვ. წ. II—ახ. წ. IV სს. — დიდი პიტიუნტი I, 290.
12. დიდი პიტიუნტი I, 229, 275.
13. W. Waddington, E. Babelon, Th. Reinach. Recueil General des Monnaies de l'Asie Mineure, t. 1, Paris, 1925, № 72, 78, 81, 109, 113.
14. М. М. Кобылина. Терракотовые статуетки Северного Причерноморья. — САИ, 1976, Г1—Г2, с. 17.
15. М. И. Максимова. Античные города юго-восточного Причерноморья. М.-Л., 1956, 418.

„ქართლ-კახური გრძელი სუფრული სიგლარების გუსიკალური ენის საკითხისათვის“*

თავა გოგობიშვილი

II. აკორდული ვერტიკალების ფაქტურული დანიშნულება. ეროვნულ-თვითმყოფადი კილონტონაციური სისტემა. ჰარმონია.

გავაგრძელოთ ჩვენს წინა პუბლიკაციაში ჩამოყალიბებული მსჯელობა იმ დებულებით, რომ ბურღონული ბანების პარტიაში დამკვიდრებული ტონიკური საორგანო პუნქტების სისტემა ათავისუფლებს ზედა ხმებს კილოს მთავარი საყრდენის უშუალო განმტკიცებაზე ზრუნვისაგან. ამისდა მიუხედავად გრძელი სუფრულების მელოდიკა თვითვე იღწვის საკუთარი კილომელოდიური ცენტრების—კვინტური, კვარტული, ოქტავური დამხმარე საყრდენების ხაზგასმა-განმტკიცებისათვის. მას გააჩნია მტკიცე და ძლიერი, წმინდა მელოდიური კონსტრუქციის ყველა ნიშანი. იყენებს რა ბანისეული საორგანო პუნქტების სისტემას, იგი ამავე დროს თვითვე წარმართავს და აყალიბებს საკუთარი განვითარების ყოველ დეტალს.

გადავიდეთ ჰარმონიული ვერტიკალების ფაქტურული დანიშნულების საკითხზე, რასაც არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება გრძელი სუფრული სიმღერების სტილისტურ თავისებურებებში ჩაწვდენის თვალსაზრისით. ნიშანდობლივია, რომ თვით პროცესი თანაქლერადობათა ფორმირებისა, ისევე, როგორც მათი სტრუქტურული სპეციფიკა, ძირფესვიანად არის განპირობებული ბანისეული საორგანო პუნქტის ფონზე ზედა ხმათა მელოდიური ხაზების თავისუფალი განვითარებით.

ამჯერად ჰარმონიული ვერტიკალი არის ნაყოფი ხმათა ერთდროული ლინეარული მოძრაობისა, წარმოადგენს ამ მოძრაობის წიაღში ჩასახულ მეორად, რეზულტატურ მოვლენას, და არა მრავალხმიანობის წინასწარ ჩაფიქრებულ კონსტრუქციულ ერთეულს, როგორც ამას ადგილი აქვს ჰომოფონურ-ჰარმონიული წყობის პირობებში.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდგომ ჩვენ ვერ გავიზიარებთ რიგი ავტორების შეხედულებას, რომლის თანახმად გრძელ სუფრულებში წარმოდგენილი მრავალხმიანობა განისაზღვრება, როგორც პოლიფონიურ-ჰარმონიული.¹⁴ უპირველეს ყოვლისა საკამათოდ მიგვაჩნია ამ განსაზღვრების მეორე ნახევარი, რომლის მიხედვით მოცემული მრავალხმიანობის ქვაკუთხედად, ყოველ შემთხვევაში ერთ-ერთ ქვაკუთხედად—

* დასაწყისი იხ. ჟურნალი „ხელოვნება“ 1993 წ. № 1.



მიჩნეულია ჰარმონიული წყობა. მაშინ როდესაც აქ შეიძლება ლაბარაკი ხმათა ჰარმონიულ ურთიერთდამოკიდებულებაზე და არა ჩამოყალიბებული ჰარმონიული წყობის კანონზომიერებებზე, თუნდაც პოლიფონიასთან შეზავებული ფორმებით.

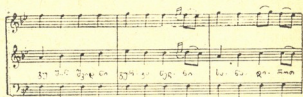
აქ ჩვენ თავს უფლებას მივცემო რამდენადმე გადავუხვიოთ ჩვენი მსჯელობის საგანს, შევეხოთ ქართლ-კახურ საგუნდო სიმღერებში ფართოდ წარმოდგენილი ქორალური ფაქტურის საკითხს. სიტყვიერი ტექსტის ერთდროული, სინქრონული მუსიკალური წარმოთქმის შედეგად აღმოცენებული მრავალხმიანობის ეს სახეობა ჩვენს ფოლკლორისტულ ლიტერატურაში ტრადიციულად მიჩნეულია „ჰარმონიული წყობის სამხმიანობად“¹⁵ ჩვენი აზრით, იგი ისევე არ მიეკუთვნება ჰარმონიულ (ან თუ გნებავთ, აკორდულ-ჰარმონიულ) წყობას, როგორც არ მიეკუთვნება პოლიფონიურ-ჰარმონიულ წყობას გრძელ სუფრულებში წარმოდგენილი ბურღონული ჰომოფონია.

ქორალური ტიპის სასიმღერო მუხლებში ხმათა რიტმული იგივეობა, ერთი შეხედვით, თითქოსდა ხელს უნდა უწყობდეს მოძრაობის ხაზების მონოლითურ აკორდულ კომპლექსებში გაერთიანებას. მაგრამ აქ უნდა გავითვალისწინოთ ფრიად მნიშვნელოვანი გარემოება. საქმე იმაშია, რომ კეშმარიტი აკორდულ-ჰარმონიული წყობის აღქმა განპირობებულია ხმათა მოძრაობის ნაკლებგანვითარებული ფორმებით, რომლებიც ნაკარნახევია მომიჯნავე აკორდულ ტონებს შორის არსებული ელემენტარული მელოდიურ სვლებით. ასეთ შემთხვევაში მრავალხმიანობის მეორადი (რეზულტატური) ფაქტორის როლში გვევლინება უკვე არა ჰარმონიული, არამედ მელოდიური საწყისი. მაშინ როდესაც ქართლ-კახური ბურღონული მრავალხმიანობის ქორალურ ნაირსახეობაში მთლიანად ძალაში რჩება ფაქტურის ჩამოყალიბების ლინეარულ-ჰორიზონტალური ლო-

გიკა. ხმები არ კარგავენ მელოდიურ ავტონომიურობას.

მივმართოთ ასეთი წყობის თვალსაჩინო მაგალითს:

„გუშინ შეიღნი გურჯანელი“¹⁶



აქ სამხმიანობის ყოველი წევრთაგანს გამოირჩევა მკაფიოდ დიფერენცირებული, ინდივიდუალური ხასიათის მქონე მოძრაობის ხაზით, რომელთა შორის წამყვანია შუა ხმა. ცალკეული ფაქტურული კომპონენტების გამოყოფას ხელს უწყობს აქტიურად გამოვლენილი ირიბი მოძრაობის ტიპი. იგი თავს იჩენს ხან კიდური ხმების მიმართ შუა ხმის მელოდიის დამოკიდებულებაში (მაგ. 7, ტ. 1,3), ხან კი ბანების მიმართ ზედა ხმათა პარალელუზმების დაპირისპირებისას (მაგ. 7, ტ. 2,4).

აღსანიშნავია ხმათა ლინეარული გაშლა-განვითარების წიაღიდან ჰარმონიული ვერტიკალების წარმოქმნა. მათი ფორმაქმნადობის პირველსათავად გვევლინება ქართლ-კახურ საგუნდო მრავალხმიანობაში ფართოდ წარმოდგენილი მოძრაობის სახეობების შეხამება. ყურადღებას იპყრობს შუა ხმისათვის ესოდენ დამახასიათებელი ტალღისებური მელოდიის გაშლა. იგი აღინიშნება რიტმული დანაწევრების შედეგად გააქტიურებული ბურღონული ბანების ფონზე, ხოლო ზედა ხმის ხაზი უკავშირდება მისი ისტორიული წინამორბედის — ბანების ოქტავურ გაორმაგების საფუძველზე აღმოცენებული „მაღალი ბანის“ მელოდიკას, რაზედაც ნათლად მეტყველებს კილოს ტონიკურ და ზედაოქტავურ ცენტრებზე (შესაბამისად $\dot{1}$ და $\dot{1}'$ ბეგრებზე) დამყარებული განვითარება. საბო-

ლორ ჯამში განხილული ქორალტური მრავალხმიანობა პოლიფონიას უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე აკორდულ-ჰარმონიულ წყობას.¹⁷

დავუბრუნდეთ გრძელ სუფრულ სიმღერებს. არ შეიძლება არ აღინიშნოს დიდმნიშვნელოვანი გამომსახველი ფაქტორი, რომელიც ხელს უწყობს მელოდიური საწყისის წინა პლანზე წამოწევას და, ამასთან ერთად, საერთოდ გამოირიცხავს, როგორც ასეთი, ჰარმონიული წყობის წარმოქმნას. მხედველობაში გვაქვს სოლისტ შემსრულებელთა ლინეარულ-ჰორიზონტალური აზროვნებიდან გამომდინარე თავისუფლად დენადი იმპროვიზაციული რიტმიკა. იგი გამოირჩევა, როგორც შემდგომ დაფინახავთ, შერბილებული ხასიათის არათანაბარზომიერა (არარეგულარული) აქცენტუაციით. ირკვევა, რომ ქართლ-კახური გაბმული სასიმღერო სტილი, კერძოდ მისთვის ესოდენ დამახასიათებელი ორნამენტული მონახატების ცვალებადი რიტმიკა, რომელიც ხასიათდება ნაგებობათა სიგრძის, განფენილობის განუწყვეტელი განახლება-ვარიანების მოვლენებით, საერთოდ ვერ ეგუება მონოლითური აკორდების რეგულარულ თანმიმდევრობას. მაგრამ ეს საერთოდ ჰარმონიული საწყისის უგულებელყოფას როდი მოასწავებს.

ყურადღებას იმსახურებს ამ უკანასკნელის ფარული ფორმა. იგი გვევლინება მელოდიური ხაზის შინაგანი მარგანიზებული ელემენტის როლში, რაც მეტ-ნაკლები სიცხადით გამოსკვივის უპირატესად მდორე, საფხურებრივი მოძრაობის საფარველს ქვეშ. ხოლო ჰარმონიული ვერტიკალის დია, აშკარა ფორმასთან დაკავშირებით უნდა კვლავ აღინიშნოს შემდეგი: ქართულ და კერძოდ ქართლ-კახურ ხალხურ მრავალხმიანობაში იგი ყოველთვის აღიქმება ბგერათა დიფერენცირებულ კომპლექსად, ე. ი. წარმოადგენს რეზულტატურ მოვლენას და არა ჰარმონიული წყობის წინასწარ ჩაფიქრებულ კონსტრუქციულ ერთეულს. ამაზე ნათლად მეტყველებს ზემოთ მოყ-

ვანილი ხალხურ სასიმღერო ქორალტური მრავალხმიანობის მაგალითი. მაგრამ კიდევ უფრო თვალნათლივ ეს გარემოება თავს იჩენს იმ ფაქტურული განშრეების ვითარებაში, რომელიც, როგორც აღინიშნა, მიიღება ბანისეული საორგანო პუნქტისა და ზედხმათა განვითარებული მელოდიური ხაზების დაპირისპირების შედეგად. ამრიგად, ვიმეორებთ: „გრძელ სუფრულეებში“ ადგილი აქვს ხმათა შორის ჰარმონიული თანაფარდობის თვითმოფაფად სისტემას (რაზეც უფრო დაწვრილებით ზემოთ გვექნება ლაპარაკი) და არა ჰარმონიულ წყობას.

აქვე უნდა განისაზღვროს „გრძელ სუფრულ სიმღერებში“ პოლიფონიის ხვედრიანი წონა. როგორც გვიჩვენა ხმათა თანაფარდობის სახეობათა კლასიფიკაციამ, პოლიფონიის არსებობა იფარგლება ცალკეული სამხმიანი მუხლებით, რომლებშიაც მოქმედისა და მოძახილის ერთდროული ელერადობა შეიცავს მეტ-ნაკლებად დამოუკიდებელი მელოდიური ხაზების შეხამებას (ბურღონული ბანების მელოდიურაზონიტრალური ხმოვანება, ცხადია, პოლიფონიას ვერ შექმნის). ასეთი მუხლები კი ფრიად განვითარებულ სასიმღერო ვარიანტებშიაც კი მხოლოდ ეპიზოდურად თუ გვხვდება (იხ. მაგ. 5), ან შესაძლოა არ შეგვხვდეს საერთოდ. ამიტომ პოლიფონია არ წარმოადგენს მოცემული მრავალხმიანი წყობის წამყვან სახეობას. ხოლო აქ წარმოდგენილი პოლიფონიზაციის ცალკეული ელემენტების განხილვა მიზანშეწონილი იქნებოდა გაბატონებული ბურღონული ჰომოფონიის ფარგლებში.

გადავიდეთ ქართლ-კახური ბურღონული ჰომოფონიის მახასიათებელი ფაქტორის — ეროვნულ-თვითმოფაფადი ხალხური კილოების სისტემაზე დაფუძნებული მოდალური ჰარმონიის განხილვაზე.¹⁸

ნიშანდობლივია, რომ კლასიკური ჰარმონიული აზროვნების ძირითადი კანონზომიერება — აკორდთა ავთენტური (აღმავალკვარტული ან დაღმავალკვინტური) შეერთება განეკუთვნე-



ბა ქართული ხალხური მრავალხმიანობის მიმართ სტილისტურად შეუსაბამო მოვლენას (თუ არ ვიგულისხმებთ ევროპული მუსიკის ზეგავლენის შედეგად წარმოქმნილ ქალაქურ სიმღერას). ნაცვლად ამისა გაბატონებულია თანაქვლერადობათა მელოდიური (სეკუნდური) შეერთება; გავრცელებულია აგრეთვე მათი ტერციული, უფრო იშვიათად დამავალკვარტული (პლაგალური) შეერთებები¹⁹ — ყველა ის ფორმები, რომლებისთვისაც უცხოა აქტიურად გამოიხვეული ცენტრისკენული მიზიდულობის დინამიკა, განპირობებული შემავალტონური ინტონაციის შემცველი ავთენტური საქვევის სპეციფიკით.

ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ გავიხსენოთ წარსული საუკუნეების ევროპული მრავალხმიანობის განვითარება — იონური კილოს ბაზაზე აკორდთა ტონიკა-დომინანტური შეერთებების დანერგვა (ჯერ კადანსებში, შემდგომ მუსიკალური აზრის ჩამოყალიბების ნებისმიერ მონაკვეთზე), რამაც გამოიწვია ე. წ. საეკლესიო კილოებზე დამყარებული მოდალური ჰარმონიული სისტემის რღვევა, მის ნაცვლად მაჟორ-მინორული ფუნქციონალური ჰარმონიის მკაცრად ცენტრალიზებული სისტემის დამკვიდრება.

სხვა გზით წარიმართა ქართული სასიმღერო მრავალხმიანობის ისტორიული განვითარება. დიდი სიმტკიცე გამოიჩინა ჩვენმა კილოინტონაციურმა აზროვნებამ, რომლის საფუძველზე ბოლომდე შენარჩუნებულ იქნა თანაქვლერადობათა (აგრეთვე ტონალური ცენტრების) მელოდიური (უპირატესად სეკუნდური) შეკავშირების პრინციპი. სწორედ ხალხური კილოების თავისუფალი ცვალებადობის (დეცენტრალიზაციის) ვითარებაში ენიჭება გადამწყვეტი მნიშვნელობა მუსიკალური აზრის ჩამოყალიბების რიტმულ-ინტონაციურ ფაქტორს, რაც პრინციპულად უპირისპირდება აკორდთა დეტონალობათა უნიფიცირებული ფუნქციონალური წრებრუნვის სისტემას (T-S-II). მრავალტონალურ „გრძელ სუფრულ-

ებში“ ამ გარემოებაზე ნათლად შევლებს მამოდულირებელი კადანსების მეშვეობით მუხლის დასრულების თავისებურება: ახალი ტონალური ცენტრის განმტკიცებისათვის საკმარისია მარტოდენ თანაქვლერადობათა მეტრულად ხაზგასმული სეკუნდური ძვრა. (ე. წ. ქართული კადანასი), რაც სრულიად გამორიცხავს საკადანასო საქვევში დომინანტურ-სუბდომინანტური მნიშვნელობის აკორდული კომპლექსების ჩამოყალიბებას.

ამასთან დაკავშირებით ბუნებრივად იბადება კითხვები:

რამი მდგომარეობს ქართლ-კახურ ბურღონულ მრავალხმიანობაში ჰარმონიის კონკრეტული მაორგანიზებელი მნიშვნელობა?

როგორია აღნიშნულ წყობაში აკორდის კონსტრუქციული როლი?

მიემართოთ ქართულ ხალხურ კილოინტონაციურ სისტემას. განვიხილოთ ამ სისტემის კონტექსტში ე. წ. საყრდენი აკორდის ცნება — კილოს თეორიაში არც თუ დიდი ხნის წინათ შემოღებული ფუნქციონალური კატეგორია.²⁰

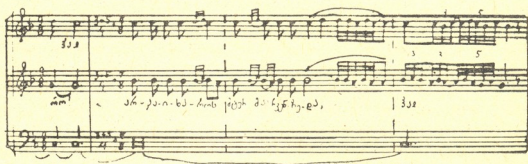
როგორც ცნობილია, ეროვნულ-თვითმყოფადი მელოდიური კილოების ფორმირება ემყარება კვარტული (ან კვინტური) მოცულობის ინტონაციური საქვევების ე. წ. გადამის წესით შეკავშირებას, რამაც გამოიწვია ცალკეული კილოური რგოლების კრისტალიზაცია და საბოლოო ჯამში მრავალრგოლიან მონოტონიკურ სისტემაში მათი გაერთიანება.²¹ ყოველი ასეთი რგოლთაგანი ქმნის კილოინტონაციური მიზიდულობის ავტონომიურ სფეროს, რომელსაც სათავეში უდგას ადგილობრივი (მთავარი ან დამხმარე) საყრდენი ტონი. სწორედ კილომელოდიური ცენტრების ეს განტოტვილი სისტემა დაედო საფუძველად ქართული ხალხურ-სასიმღერო ჰარმონიის წამყვანი ფუნქციონალური კატეგორიის — საყრდენი აკორდის ჩამოყალიბებას. ეს უკანასკნელი წარმოადგენს აღნიშნული ცენტრების ერთდროული (ვერტიკალური) შეხამების ნაყოფს. იგი

იკრებს თავის გარშემო არასაყრდენი (გამვლელი, დამხმარე) მნიშვნელობის მქონე თანაქლერადობებს.²²

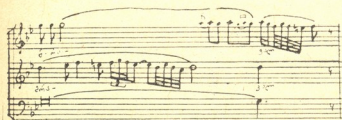
ერთ-ერთი ასეთი ღერძისეული ვერტიკალის საკმაოდ გავრცელებული კვინტოქტავაკორდის ფორმა მიიღება უმნიშვნელოვანესი ინტონაციური საყრდენების — ბანისეული ტონიკის, კილოს კვინტური და ოქტავური ტონების შერწყმის შედეგად. იგი წარმოდგენილია ქართლ-კახური ბურღონული მრავალხმიანობის ზემოაღნიშნულ ნიმუშებში (მაგ. 5, ტ. 2, c-g-c მაგ. 6, ტ. 2, g-d-g, მაგ. 7, ტ. 1, 3, f-c-f) მიუხედავად მათ შორის არსებული

წმი მათ რიცხვს მიეკუთვნებიან C მიქსოლიდიურის სეპტიმა და კვინტა (b-g) მეორეში F — მიქსოლიდიურის ტერცია და კვინტა (a-c), აგრეთვე G მიქსოლიდიური გვინტა და სეპტიმა (d-f), ხოლო მესამეში F-მიქსოლიდიურის ტერცია, კვინტა და სეპტიმა (a-c-es), მრავალხმიანობის ასპექტში ეს იწვევს ღერძისეული კვინტოქტავაკორდის მახლობლად დამატებითი საყრდენი ვერტიკალების — სეპტოქტავაკორდის (მაგ. 5, c-b-c' მაგ. 6, g-f-g') და ტერცოქტავაკორდის (მაგ. 7, f-a-f') ჩამოყა-

მაგ. 5 ტ. 2



მაგ. 6 ტ. 2



ფაქტურული სახესხვაობისა (ზედა ხმებსა და ბანების პარტიას შორის არსებული რიტმული კონტრასტი პირველ ორ შემთხვევაში, მონორიტმული ქორალური წყობა მესამეში), ამ მაგალითებს საფუძვლად უდევს არსებითად ერთი და იგივე კონსტრუქციული მოდელი: კიდურ ხმათა ოქტავური თანაფარდობის ჩარჩოებში აღინიშნება შუა ხმის წამყვანი ხაზის განვითარება. ამ უკანასკნელში საყრდენი მელოდიური ტონების მნიშვნელობას ღებულობენ კილოს ტონიკაზე დაშრევებული კვინტურ-ტერციული რიგის ბეგრები.²³ პირველ ნიმუშთაგა-

ლიბებს. აი, მათი თანაფარდობის სქემა c-მიქსოლიდიურში. (მაგ. 8).

სქემა, მაგ. 8



რა თქმა უნდა მართებული არ იქნებოდა ამ დიფერენცირებული ჰარმონიული კომპლექსების კლასიკურ აკორდიკასთან გაიგივება. ასე, მაგალითად, კვინტოქტავაკორდი არ მიეკუ-

თენება ტერციული წყობის აკორდთა რიცხვს. მიუხედავად მისი კონსონანსურობისა, იგი არ აღიქმება მონოლითური ტონიკური სამხმოვანების არასრულ ფორმად; თუნდაც იმიტომ, რომ ზედაკიდური C¹ წარმოადგენს მონოტონიკური სისტემის ფუნქციონალურად განსხვავებულ საფეხურებრივ ერთეულს, ამ სისტემის ავტონომიურ კლომელოდიურ ცენტრს, და არა აკორდის ძირითადი ტონის უბრალო გაორმაგებას, როგორც ამას ადგილი აქვს მაჟორმინორში ერთიანი სტრუქტურის ტონიკური სამხმოვანების აღქმისას (იგივე ითქმის მეორე დიფერენცირებულ კომპლექსზე — ტერცოქტავაკორდზე). აღარას ვამბობთ დისონანსურ სექტოქტავაკორდზე, რომელიც უკვე არაფრით მოგვაგონებს ტერციული წყობის თანაყდერადობას.

ქართულ ხალხურ მრავალხმიანობაში ფართოდ გავრცელებული ღერძისეულ კვარტკვინტავაკორდი ასევე წარმოადგენს კილოს მთავარი და დამხმარე საყრდენების — ამჯერად პრიმის, კვარტისა და კვინტის შეხამების ნაყოფს. სიმღერაში „მო, ლხინი ვნახოთ“ (მაგ. 1 ა) ესოდენ კოლორიტული დისონანსური ჰარმონიის დიფერენცირებულ აღქმას ხელს უწყობს ზემოაღნიშნული ფაქტურული კომპონენტების — კიდურ ხმებში წარმოქმნილი ორმაგი (კვინტური) საორგანო პუნქტისა და შუა ხმის წამყვანი მელოდიური ხაზის დაპირისპირება. მსგავს მოვლენას ადგილი აქვს სიმღერაში „ჩაკრულო“.

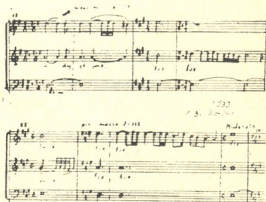
მაგ. 9 ა და ბ. „ჩაკრულო“ (ტ. 6-7); (33-34)



ორივე შემთხვევაში შუა ხმის მონაწილე მენტულ მოძრაობას სათავეში უდგას კილოს დამხმარე კვარტული საყრდენი.

დავებრუნდეთ კვინტოქტავაკორდს, რომლის გამოყენება მარტოოდენ ღერძისეული თანაყდერადობის მნიშვნელობით როდი ამოიწურება. საჯულისხმოა, რომ ცალკეულ შემთხვევაში იგი მუსიკალური ზრის დამაბოლოებელი ტონიკური ჰარმონიის როლშიც გვევლინება. „გრძელი კახური მრავალყამიერის“ ვარიანტებში ეს აკორდი ფართოდ არის წარმოდგენილი მამოღულირებელი კადანსების დასკვნითი თანაყდერადობის სახით. მხედველობაში გვაქვს, როგორც აღმავალსეკუნდური, ისე დაღმავალსეკუნდური ტონალური ძვრების შემცველი ნაირსახეობები: პირველი მათგანის — ე. წ. ქართული კადანსის კვინტოქტავაკორდით შემოფარგვლას ადგილი აქვს განვითარების შუალედ ეტაპებზე.

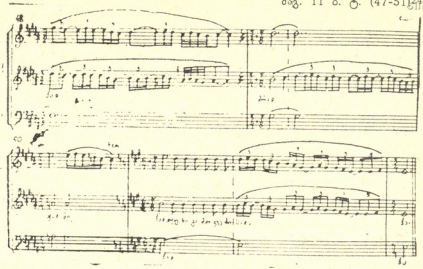
მაგ. 10 ა და ბ. „გრძელი კახური მრავალყამიერი“. (ტ. 17-18); (23-24).



ხოლო მეორე მათგანის — რთული მოღულაციური კვარტული კადანსის ამავე აკორდით დაბოლოებას — ეკუთვნიან დასასრულს.

მაგ. 11 ა „გრძელი კახური მრავალყამიერი“ (ტ. 25-28).





განხილულ მაგალითებთან დაკავშირებით შევეხეთ ქართლ-კახურ მრავალხმიანობაში მუსიკალური აზრის დასრულების ფორმებს. ჰარმონიული საწყისის ხვედრითი წონის ზრდის მიხედვით ამ ფორმების კლასიფიკაცია მიიღებს შემდეგ სახეს:

1. აღინიშნება კადანსური საქცევის უნისონურ-ოქტავური დაბოლოება. ტონიკური ფუნქციის გამომხატველად გვევლინება ცალკეული ბგერა-კლოს დასკვნითი ტონი (რიგ შემთხვევებში მას აორმაგებს ოქტავური საყრდენი).

2. ქვედა წყვილ ხმათა უნისონში შერწყმას მხარს უბამს ზედა ხმის მელოდიური ხაზის კვინტურ საყრდენ ტონზე კადანსირება. ეს კი ქმნის მუსიკალური აზრის კვინტურ თანაქვრადობაზე დასრულების ფრიალ გავრცელებულ ფორმას.

3. დაბოლოს ქვედა წყვილ ხმათა დასკვნით კვინტურ თანაქვრადობაში შერწყმას დაერთვის ზედა ხმის მელოდიური ხაზის კადანსირება კილოს ოქტავურ საყრდენ ტონზე — საფეხურზე, რომელიც ადგილობრივი კილო-მელოდიური ცენტრის მნიშვნელობით ზოგჯერ მუხლის განვითარების მთელ მანძილზე დომინირებს (იხ. მაგ. 6, მაგ. 10 ბ) და მისთ); კვინტოქტავაკორდის სახით მაქსიმუმს აღწევს აზრის დასრულებისას ჰარმონიული საწყისის ხვედრითი წონის ზრდა.

ამრიგად, როგორც ვრწმუნდებით, ბანისეული ტონიკის საპირისპიროდ ზედა ხმათა მელოდიური ხაზების დამხმარე საყრდენ ტონებზე კადანსირება წარმოადგენს დიფერენცირებულ კილოინტონაციურ სფეროებში მათი ავტონომიური განვითარების ლოგიკურ დაგვირგვინებას. აქედან გამომდინარე, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება ასეთნაირად მიღებული დასკვნითი ჰარმონიული ვერტიკალების და მაჟორ-მინორის ტონალური ცენტრის-მონოლითური ტონიკური სამხმოვანების გაიგივება. როგორც კვინტური თანაქვრადობა, ისევე კვინტოქტავაკორდი აზრის დასრულების ამ კლასიკური საშუალებისაგან განსხვავდება არა მარტო და არა იმდენად კილოს ტერციული ტონის უქონლობით, რამდენადაც ხმათა ხაზობრივ-მელოდიური მოძრაობის ფორმებისადმი დაქვემდებარებით — ნიშან-თვისებით, რომელიც ქართული ხალხურ სასიმღერო ჰარმონიის სტილისტური თავისებურების მნიშვნელობამდე მალღდება.

შენიშვნები:

14. იხ: შ. ასლანიშვილი. ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ. წიგნი პირველი. თბ., 1954, გვ. 17. გრ. ჩხიკავაძის ზემოთ დასახელებული კრებული. ქართული ხალხური სიმღერა (შესავალი, გვ. 21).

15. იხ: პროფ. შ. ასლანიშვილის დასახელებული „ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ“. გვ. 17.

16. ვაშიფრულია ვ. გოგოტიშვილის მიერ (ხელნაწერი); დაცულია თბ. ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახ. კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში.

17. ყველგვარი მონორიტმული ქორალური ფაქტურის პარამონიულ წყობასთან გაიგივების წინააღმდეგ მიმართული კრიტიკული მოსაზრებები იხ. შემდეგ შრომებში:

Скребков С. С. *Художественные принципы музыкальных стилей*. М., 1973, с. 68—70. Вершадская Т. С. *Лекции по гармонии*. Л., 1985, с. 19.

18. ევროპული მუსიკისმცოდნეობიდან ნასესხები ეს ტერმინი ტიპოლოგიურად სწორად განსაზღვრავს ქართული ხალხური სასიმღერო პარამონიული სისტემის არსს. მართლაც, ეს უკანასკნელი, მსგავსად ძველებურ ხალხურ დასაქვლესიო კილოებზე (ანუ „მოდუსებზე“) დამყარებული პარამონიული აზროვნებისა, ექვემდებარება თანაყვარადობათა მელოდიურ (უბირატესად სეკუნდურ) და არა ე. წ. ფუნქციონალურ (კვარტულ-კვინტურ) ურთიერთკავშირს, რომელიც მოგვიანებით მავორ-მინორულ სისტემაში დამკვიდრდება.

19. ე. წ. მოდულაციურ კვარტულ კადანსში აკორდთა პლაგალური შეერთების შესახებ იხ: ვ. გოგოტიშვილი. ქართულ-კახური გრძელი სუფრული სიმღერების ნოტაციის საკითხისათვის (მეთოდოლოგიური ნარკვევი) თბ., 1989, გვ. 24-28.

20. იხ. ტ. ბერშადსკაიის დასახელებული შრომა, გვ. 70-74.

21. იხ. ვ. გოგოტიშვილი მრავალმნიანი ქართულ ხალხურ სიმღერაში მელოდიური კილოების ერთი სისტემის შესახებ. თბილისის სახ. კონსერვატორია. სამეცნიერო შრომების კრებული, გვ. 193-224.

22. ქართულ ფოლკლორისტიკაში საყრდენი აკორდის ცნება წამოყენებულია ვ. გოგოტიშვილის მიერ (იხ: ვ. გოგოტიშვილი. გურული პოლიფონიური სიმღერის შესახებ. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახ. კონსერვატორია. ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული 1988, გვ. 77-99).

23. ამასთან დაკავშირებით გავიხსენოთ ე. წ. ტერციული ინდუქციის ინტონაციური კანონზომიერება, რომელიც უკავშირდება საყრდენი და არასაყრდენი (გამგვლელი, დამხმარე)

ბეგრების მეტ-ნაკლებად რეგულარული მონაცვლეობისაკენ მიმართულ ტენდენციას, რაც წარმოადგენს მათი თანმიმდევრული ტერციული განლაგების საწინდარს. ეს იწვევს ტონიკიდან გამომდინარე ტერციული რიგის რგოლებზე საყრდენი ტონის ფუნქციის ინდუქციებას (გავრცელებას). აღნიშნული ტენდენციის დამკვიდრებას, როგორც ცნობილია, ხელი შეუწყო კვინტური ფუძის მქონე დიატონური კილოური სისტემის ჩამოყალიბებამ (იხ. დ. მაზულის დასახელებული შრომა).

24. ზუსტად რომ ვთქვათ, სიმღერის ამ ვარსიანტში მოდულაციური კვარტული კადანსი სიმღერის დასასრულს როდი წარმოადგენს. ინტონაციური დაძაბულობის სრული განმუხტვის მიზნით მრავალმნიანობა კვინტოქტავაციურიდან ტონიკის უნისონურ ფორმამდე დაიკვანება. განსხვავებული სურათია „გრძელი კახური მრავალყავიერის“ ერთ-ერთ სხვა ვარიანტთაგანში (ჩხიკვაძე, გვ. 293-299). მართალია, კომპოზიცია აქ უკვე უშუალოდ კადანსის აღნიშნული ფორმით იფარგლება, მაგრამ დასკვნით ხმოვანებად ამ შემთხვევაში გვევლინება არა კვინტოქტავაციური, არამედ კვინტური თანაყვარადობა. ე. ი. აქაც აღვლილი აქვს სიმღერის დასასრულს დაძაბულობის გარკვეულ შენელებას. აღსანიშნავია, რომ რთული მოდულაციური კვარტული კადანის დამბოლოებელი კვინტოქტავაციური მთელი სიმღერის დაგვირგვინების მაგალითები წარმოდგენილია ენერგიული, მოტორული მოძრაობის მქონე სასიმღერო ეპიზოდში. იხ. „მაცურული“ (ჩხიკვაძე, გვ. 363-365), აგრეთვე „გარეკახური ლაშქრული“ (იქვე გვ. 369-372).

პროლოგი*

სალვადორ ღალი

მე ჩემს ნაყოფიერ, მოქნილ წარმოსახვას არასოდეს არ ვუკრძალავდი ყველაზე მკაცრი მეცნიერული მეთოდებით სარგებლობას. ეს ჩემს თანდაყოლილ უცნაურობებსა და ახირებებს სიკაცურეს ანიჭებდა. ვთქვათ, სიურეალისტთა ჯგუფის წიაღში ყოფნის დროსაც კი შეეძელი ისინი ყოველდღიურად შეიძულებინა ეყლაპათ თითო იდეა ან სახე, რომლებიც სავსებით უპირისპირდებოდა ტრადიციულ „სიურეალისტურ გემოვნებას“. არსებითად, რაც არ უნდა მიმეტანა, მათ ყველაფერი მოსწონდათ. ასე განსაჯეთ, ღუნღულები არ მოსწონდათ! და მე კი ღახვეწილი ვერაგობით ვთავაზობდი კარგად შენიღბული ღუნღულების მთელ გროვებს, თან, უპირატესობას იმ ღუნღულებს ვანიჭებდი, რომლებსაც მუხანათობაში თვით მაკიაველის ოსტატობისთვისაც კი შეეძლოთ გაეწიათ მეტოქეობა და თუ მე მიხდებოდა კონსტრუირება რაიმე სიურეალისტური ობიექტისა, რომელშიც რაიმე ამგვარი ფანატიზმი სულ არ მოინიშნებოდა, მაშინ უკვე მისი სიმბოლური ფუნქციონირება აუცილებლად ზუსტად შეესატყვისებოდა უკანალის მოქმედების პრინციპებს. წმინდა და პასიურ ავტომატიზმს ასე უპირისპირებდი ჩემი სახელგანთქმული პარანოიდულ-კრიტიკული ანალიტიკუ-

რი მეთოდის ქმედით აზრს. მე ჯერ კიდევ არ ვიყავი გამსჭვალული ენთუზიზმით მატეანესთან და აბსტრაქციონისტულ ტენდენციებთან მიმართებაში, უწინდებურად უპირატესობას მესონიეს ულტრარეტროგრადულ და დამანგრეველ ტექნიკას ვანიჭებდი. რაც ვცდილობდი გზა გადამეღობა პირველქმნილი ბუნებრივი ობიექტებისათვის, ღავიწყე მოხმარება მოდერნის სტილის ზეცივილიზებული საგნებისა, რომელთა კოლექციასაც ვქმნიდი ღიორთან ერთად და ამის მეოხებით ერთ მშვენიერ ღღეს მომიხდა მოღაში შესვლა იმ მიმართულებასთან ერთად, რომელიც ცნობილია „new look“-ის სახელწოდებით.

იმ ღღეებში, როცა ბრეტონს რელიგიაზე სიტყვის გაგონებაც კი არ სურდა, მე, თავისთავად იგულისხმება, არ დამიყოვნებია გამოგონება ახალი რელიგიისა, რომელიც ერთდროულად საღისტური და მაზოხისტური გახლდათ და პირდაპირ იყო ღაკვშირებული პარანოიდულ მღგომარეობასა და კალუციანციებთან. მისი გამოგონებისთვის ოგიუსტ კონტის კითხვამ მომცა ბიძგი. ეფიქრობდი, რომ სიურეალისტების ჯგუფს შეეძლო წარმატებების მიღწევა იმაში, რაც ვერ მოასწრო ფილოსოფოსმა. დასაწყისისთვის აუცილებელი იყო მომავალი ღიდი ქურუმის, ანღრე ბრეტონის ღაინტერესება მისტიკით. მე ვაპირებდი მისთვის ამეხსნა, რომ, თუ ყვე-

დასასრული. დასაწყისი ობ. № 3-4, 9-10, 1992 წ.; № 1, 2, 1993 წ.



ლაფერი, რასაც ჩვენ ვიკავთ, ნამდვილად სწორია, მაშინ ვემართებს ეს რაღაც რელიგიურ-მისტიკური შინაარსით ავაგსოთ. ვაღიარებ, რომ უკვე მაშინ მქონდა წინათგონობა, რომ, ბოლოს და ბოლოს, უბრალოდ, დაუბრუნდებით ჭეშმარიტებებს სამოციქულო რომაულ-კათოლიკური ეკლესიისა, რომელიც ცოტათი უკვე მაშინ მპარმავებდა თავისი ციალით. მაგრამ ბრეტონი ჩემს ამ განმარტებებს ქედმადლური დიმილით პასუხობდა, უცვლელად უბრუნდებოდა რა ფიიერბახს, რომლის ფილოსოფიაც — როგორც ეს ახლა უკვე ვიცით და მაშინ კი ამას ვერ ვხვდებოდით — იდეალიზმის ცალკეული ელემენტებით სცოდავს.

ვიდრე ოგიუსტ კონტს ვკითხულობდი და ვცდილობდი ჩემი ახალი რელიგიისთვის მყარი საფუძვლები შემიქმნა, გალა საქმით ამტკიცებდა, რომ ჩვენ ორშე სწორედ ისაა პოზიტივიზმის უფრო თანმიმდევრული მომხრე. გალა მთელი დღეები ტრიალებდა სადებავებით მოვაჭრეთა, ანტიკვართა და მხატვარ-რესტავრატორთა შორის, ყიდულობდა მათგან საღებავებს, ლაქებს და სხვა ყველაფერს, რაც კი დამჭირდებოდა იმ დღეს, როცა, ბოლოს და ბოლოს, თავს დავანებებდი ჩემი ტილოების შემოწებვას საბაზრო სურათებითა და ქალაქის ნახევებით, სერიოზულად მოვიკიდებდი ხელს ნამდვილ ფერწერას. რასაკვირველია, იმ დროს, როცა მე მთლიანად ვიყავი დანთქმული ჩემი დაღური კოსმოგონიის შექმნით, რომელიც წინასწარმეტყველებდა მატერიის დაშლას, კოსმოგონიას მისი დამდგარი საათებით, მისი კვერცხებით ლანგარზე ულანგროდ, მისი ანგელოზურად მშვენიერი ფოსფენური (ფოსფენები — ფერადი ლაქების მხედველობითი ქვეგრძნებები, რომლებიც წარმოიქმნება თვალზე სინათლის ზემოქმედების გარეშე, თვალის ბადისებრი გარსის ან თავის ტვინის შესაბამისი უჯრედების სხვადასხვაგვარად გაღიზიანების შედეგად — მთარგმ.) პალუცინაციებით, რომლებიც მე მაგონებდნენ ამქვეყნად ჩემი მოვლინების დღეს დაკარგულ, მუცლად ყოფნის დროინდელ სამოთხეს, — მე მაშინ არავითარ ტე-

ქნიკაზე სიტყვის გაგონება არ მინდოდა. იმისთვისაც კი არ მქონდა დრო, რომ ყველაფერი ეს საჭიროებისამებრ გამოემსახა. ისიც საკმარისია, რომ გაიგონ, თუ რისი თქმა მსურს. ჩემი ქმნილებების გასრულებასა და დახვეწაზე მომავალმა თაობებმა იბრუნონ. მაგრამ გალა სხვაგვარად ფიქრობდა. ის, უმადობით გატანჯულ ბავშვს დედა რომ ჩასჩიჩინებს, ისე ჩამჩიჩინებდა:

— ლატკი, ბიჭუნა დალი, როგორი იშვიათი რაღაც ვიპოვე, შენ მხოლოდ გასინჯე, გასინჯე, ეს ხომ თხევადი ამბრია, თანაც, გამოუმწვარი. ამბოქენ, ამით თვით ვერმეორი სატავდაო.

მე ტუნები ავიბოხე, ზიზლით დახვებდე ამ მონაპოვარს და სასტიკი უარი გავაცხადე:

— კი — კი! რა მეთქმის, რასაკვირველია, ამ ამბრს თავისი ღირსებები აქვს. მაგრამ შენ ხომ შესანიშნავად ვესმის, რომ მე ამისთანა წვრილმანებისთვის არ მცალია. არსებობს უფრო მნიშვნელოვანი რაღაცეები. მე ერთი გასაოცარი იდეა მაქვს! აი, ნახავ, რომ ამ იდეით, უბრალოდ, ყველანი გაშტერდებიან, განსაკუთრებით სიურეალისტები გაყვინდებიან. არც კი სცადო გადამათქმევინო. წარმოიდგინე, რომ ეს ახალი ვილჰელმ ტლი უკვე ორჯერ გამომეცხადა ძილში! ცხადია, რომ ლენინს ვგულისხმობ. მინდა ის დავხატო სამი მეტრი სიგრძის დუნდულით, რომელიც სავარძელს დაეყრდნობა. ამისთვის ხუთნახევარი მეტრი ტილო დამჭირდება... აუცილებლად დავხატავ ჩემს ლენინს მისი ღირიკული აქენდიქსითურთ, რაღაც არ უნდა დამიჯდეს — ამისთვის თუნდაც სიურეალისტების ჯგუფიდანაც გამრიცხონ. მას ხელში ეკავება პატარა ბიჭუნა — ის ბიჭუნა მე ვიქნები, მაგრამ ის უნდა მიყურებდეს კაციჭმის თვალებით და მე ვიყვირებ: „მას ჩემი შეჭმა უნდა!“

— მაგრამ, აი, ამაზე ბრეტონს არ ვეტყვი! — დავძინე ამაღლებულ ფიქრებში დანთქმულმა, როცა არცთუ იშვიათად დამისველებია შარვალი!

— რა გაეწვობა, შევთანხმდით, — კვლავ გამომიცხადა გალა. — ზვალე

მოციტან ლავანდის ზეთში გაზავებულ ამბრებს. მართალია, მთელი ქონება დაგვიჯდება, მაგრამ მაინც მინდა, რომ შენ ის გამოიყენო, როცა იმ შენი ახალი ლენინის დახატვას შეუდგები.

ძალიან კი გამიცრუა იმედი ამან, მაგრამ ლენინის ლირიკულ ღუნღულს ჩემი სიურეალისტი მეგობრები სულაც არ შეუცბუნებია. ამ გაწილებამ გარკვეული იმედებიც კი ჩამისახა. რაკი ასეა საქმე, შეიძლება უფრო შორსაც წავიდე და... ვცადო შეუძლებლის განხორციელება. ჩემმა მოაზროვნე მანქანამ, რომელზეც იდგა პატარა ცხელ-რძიანი ჭიქები, მხოლოდ არავინი აღაშფოთა.

— დროა ბოლო მოეღოს დალის ამ ექსცენტრიკულ უსაქციელობებს! — გაბრაზებით წამოიძახა მან. — ახლა მთელი რძე უმუშევართა ბავშვებს უნდა ეკუთვნოდეს.

ბრეტონმა ჩემი მხარე დაიჭირა. არავინი კი, უბრალოდ, სასაცილო არსებად გამოიყურებოდა. ამ გამოწავლის ჩემი მკაცრი ნათესავეებიც კი უნდა გაეციენებინა — მართალია, არავინი უკვე მაშინ იზიარებდა, რაღაც საესებით უხეშ პოლიტიკურ შეხედულებებს, რომლებსაც ის გარკვეულ დროში უნდა მიეყვანა იქ, სადაც ამჟამად იმყოფება, ანუ, უფრო მარტივად თუ ვიტყვი, არსადაც არ უნდა მიეყვანა.

ამასობაში ჰიტლერი ყველას თვალწინ სულ უფრო და უფრო ჰიტლერული ხდებოდა და მე ერთხელ დავხატე სურათი, რომელზეც დიდ გუბეში უცაბედად ჩამჯდარი ნაცისტი გადია ძალზე მშვიდად ქსოვდა ჩხირებით. ზოგიერთი ჩემი უახლოესი სიურეალისტი მეგობრის დაჟინებულ თხოვნას ანგარიში გავუწიე და იძულებული გავხდი ამ გადის სახელოდან ამომშეშალა სახვევი სვასტიკის გამოსახულებითურთ. აი, იმას კი ვერასოდეს წარმოვიდგენდი, ამ ნიშანს ასეთი ძლიერი ემოციების გამოწვევა თუ შეეძლო. პირადად მე მისით იმდენად ვიყავი მოჯადოებული, რომ პირდაპირ მამოდებდა ჰიტლერი, რომელიც მე რატომღაც სულ ქალის სახით მეცხადებოდა. იმ პერიოდში ჩემს

მიერ დახატული ბევრი ტილო განდგურდა გერმანელთა ჯარების მიერ საფრანგეთის ოკუპაციის დროს. მოჯადოებული ვიყავი ჰიტლერის რბილი, ფუნთუშა ზურგით, რომელზეც ასე კოხტად ჰქონდა მორგებული უცვლელი ვიწრო მუნდირი. ყოველთვის, როცა კი ვიწყებდი ტყავის ყაწიმის ხატვას, ყაწიმისა, რომელიც მოდიოდა ღვედიდან და, თოქოს ბრეტელით, ეხვეოდა საწინააღმდეგო მხარეს, სამხედრო კიტლექემ ჰიტლერის სხეულის რბილი დამყოლობა ჩემში იწვევდა ექსტაზს, რაღაც რძიანის, ყუათიანის, ვაგნერის გემოს შერამბებს და გულს გაშმაგებით მიძვერებდა იშვიათი აღზნების გამო, რასაც არ განვიციდი სასიყვარულო სიახლოვის წუთებშიც კი; ჰიტლერის ფუნთუშა სხეული, რომელიც წარმომესახებოდა ღვთაებრივი ქალის უზადლო, ქათქათა სხეულად, ჩემზე რაღაც პიანოზურად მოქმედებდა. ყველაფრის მიუხედავად, ვაძლევდი რა ანგარიშს საკუთარ თავს უგუნურების, სიგიჟის ამგვარ შემოტევათა ფსიქოლოგიური ხასიათის გამო, დიდი სიამოვნებით, ტკობით ვუჩურჩულებდი თავს:

— ჩანს, ამჯერად შენ, როგორც იქნა, ნამდვილი სიგიჟე დაითრიე!
გალას კი ვუთხარი:

— მომიტანე ამბრები, ლავანდის ზეთში გაზავებული ამბრები და საუკეთესო ფუნჯები. ვერავითარი საღებავები ვერ გააჯერებს სიზუსტისა და სრულყოფილების ჩემულ წყურვილს, როცა, ბოლოს და ბოლოს, მესონიეს ულტრარეტროგრადული მანერით შეეუდგები იმ ზენოციური ბოდვის, იმ მისტიკური და, იმავდროულად, მკერივი ექსტაზის აღბეჭდვას, რომელიც მაშინვე დამეუფლება მილიანად, როგორც კი დავიწყებ ტილოზე ჰიტლერის სხეულში შეჭრილი მოქნილი ტყავის ბრეტელის გამოსახვას.

ამაოდ ვუმეორებდი თავს დაუსრულებლივ, რომ ეს ჰიტლერული ცდუნება საუსებით აპოლიტიკური რამაა; რომ ჰიტლერის ამ ქალისმაგვარობით შთაგონებული ნაწარმოები სკანდალურად ორაზ-



როვანია; რომ ყველა ეს გამოსახულება სრულიად არაა ნაკლები შავი იუმორით აღბეჭდილი, ვიდრე ვიღველმ ტელისა და ლენინის პორტრეტები, ამოდ ვუმეორებდი მე ამას ჩემს მეგობრებსაც — არაფერი მშველდა. ახალი კრიზისი, რომელმაც მოიცვა ჩემი ხელოვნება, სულ უფრო და უფრო მეტ ეჭვებს იწვევდა სიურეალისტების ბანაკში. საქმე მთლად სერიოზულად შეტრიალდა, როცა ხმა გავარდა, თითქოს ჰიტლერს ძალზე მოეწონებოდა ჩემი ტილოების ცალკეული სიუჟეტები, მათზე გამოსახული გველები, რომლებსაც მსჭვალავს მარტოობის განცდა და განდიდების მანია, სადაც იგრძნობა ვაგნერი-სა და იერონიმ ბოსხის სულისკვეთება.

ჩემთვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობის სულისკვეთებით მე მხოლოდ უფრო მეტად ვამძაფრებდი სიტუაციას. ბრეტონს მიემართე თხოვნით მოეწვია ჩვენი ჯგუფის საგანგებო თათბირი, რათა მასზე განეხილა ჰიტლერიზმის მისტიკის საკითხი ირაციონალობის ანტიკათოლიკური, ნიცშეანური გაგების თვალსაზრისით. მე ვვარაუდობდი, რომ დისკუსიის ანტიკათოლიკური ასპექტი უეჭველად აცდუნებდა ბრეტონს. მეტიც, ჰიტლერს მე ვუღგებოდი როგორც მაზოხისტს, რომელიც შეპყრობილი იყო ომის განადების აკვიატებული იდეით, ომის იმ მიზნით დაწყებისა, რომ ის შემდეგ გმირულად წაეგო. არსებითად, მან ჩაიფიქრა განეხორციელებინა ერთი აქცია იმ არამოტივირებულ, უაზრო აქციათაგან, რომლებსაც ასე დიდი ვასავალი ჰქონდა ჩვენს ჯგუფში. იმ შეუპოვრობას, რომელითაც ვცდილობდი ჰიტლერიზმის მისტიკის ჩაწერას სურეალისტურ კონტექსტში, და არანაკლებ დაფინებულ სწრაფვას იქითკენ, რომ სიურეალისტურ კონცეფციაში სადიზმის ელემენტებისთვის რელიგიური აზრი მიმეწერა, — ამასთან, ერთიც და მეორეც იძენდა კიდევ უფრო გამომწვევ აზრს ჩემი პარანოიდულ-კრიტიკული ანალიტიკური მეთოდის განვითარების მეოხებით, მეთოდისა, რომელიც ავტომატი-

ზმის დოკუმებს, მათი ნარცისულ-ტიპოტიპობითურთ, შერყევით, მოშლით ეშუქებოდა, ამას არ შეეძლო ბრეტონთან და მის დაახლოებულ პირებთან განუწყვეტელ კამათამდე და კინკლაობამდე არ მივეყვანე. სიტყვამ მოიტანა და, ეს უკანასკნელნი, ჯგუფის შეფისთვის საგანგაშოდ, უკვე იწყებდნენ ჩემსა და მას შორის თანდათან მერყეობას.

მე დავხატე წინასწარმეტყველური სურათი ფიურერის სიკვდილზე. მას ვუწოდე „ჰიტლერის გამოცანა“, რამაც ნაცისტებისგან ჩემი ანათემაზე გადაცემა და მათ მოწინააღმდეგეთა ბანაკში ჩემი მისამართით მქუხარე ოვაციები გამოიწვია, თუმცა ამ ტილოს, ისევე, როგორც მთელი ჩემს შემოქმედებას, — ამის გამოკრებით ჩემი სიცოცხლის ბოლო დღეებამდე არ დავიღლები, — არავითარი შეგნებული პოლიტიკური ქვეტექსტი არა აქვს. ვაღიარებ, რომ ახლაც კი, როცა ამ სტრიქონებს ვწერ ბოლომდე თვითონაც არა მაქვს ამ დიდი გამოცანის ფარული აზრი ამოცნობილი.

და, აი, ერთ სადამოს შეიყარა სიურეალისტთა ჯგუფი, რათა ჩემთვის განაჩენი გამოეტანა ეგრეთწოდებული ჰიტლერიზმის გამო. ეს თავყრილობა, რომლის წერილმანთა დიდი ნაწილია, სამწუხაროდ, ვაღამავიწყდა, განსაკუთრებული რამ იყო. თუ ერთ მშვენიერ დღეს ბრეტონი გამოქვამს ჩემთან შეხვედრის სურვილს, მე აუცილებლად მოვთხოვ მას მაჩვენოს ოქმი, რომელიც მათ უთუოდ შეადგინეს დისკუსიის დამთავრების შემდეგ. იმ მომენტში, როცა მე სულ ცოტაც და შეიმღებოდა სიურეალისტების ჯგუფიდან გავერიცხე, ახალშეყრილი ანგინა მტანჯავდა. როგორც ყოველთვის, როცა სენი შემეყრებოდა, შიშით ვკანკალებდი და ახლაც პირში თერმომეტრჩადებული წარუდგები სამსჯავროს. ვიდრე პროცესი მიდიოდა — ის კი ვაგრძელებდა გვიან შუალამემდე, როცა ვბრუნდებოდი, პარიზში რიჟრაჟი იდგა, — მახსოვს, ოთხჯერ მაინც გავისინჯე სიცხე.

Pro domo (ლათ. — სიტყვასიტყვით: თავის სახლის, გადატ.: თავისი თავის)



დასაცავად. — მთარგმ.) ჩემს საქმეთა დასაცავად ფიცხელი სიტყვის წარმოთქმისას რამდენჯერმე დავიჩოქე, თუმცა, არა იმის გამო, რომ მათ არ გავერიცხე როგორც შემდეგ მცდარად ამტკიცებდნენ, — სწორედ პირიქით, მე, უბრალოდ, ასე ვცდილობდი ბრეტონის დარწმუნებას, რომ ჩემი ჰიტლერული მანაა წმინდა პარანორმული მოვლენაა და თავისი ბუნებით აბსოლუტურად აპოლიტიკურია. ვცდილობდი მათთვის ისიც ამეხსნა, რომ, უბრალოდ, არ შემიძლია ნაცისტი ვიყო თუნდაც იმ მიზეზით, რომ, თუ ჰიტლერი ევროპის დაპყრობას მოახერხებს, მაშინ ის არ დააყოვნებს ამით ისარგებლოს, რათა დახოცოს ყველა ჩემისთანა ისტერიული პირი, როგორც ეს უკვე გააკეთეს გერმანიაში, სადაც მათ ისე ეკიდებიან, როგორც ვიღაც დეგენერატებს. დასასრულ, ის ქალურობა და უცილობელი მანკიერება, რომლებთანაც ასოცირდება ჩემთვის ჰიტლერის სახე, ნაცისტებს სავსებით საკმარის საფუძველს მისცემს იმისთვის, რომ მკრეხელობაში დამადანაშაულონ. ამასთან, ყველას მოეხსენება თუ როგორ ფანატიკურად ვეთავყვანები ფროიდსა და აინშტაინს, ესენი ხომ ჰიტლერმა განდევნა გერმანიიდან, რაც საკმაოდ დამაჯერებლად გვიჩვენებს, რომ ჰიტლერი შეიძლება მე მაინტერესებდეს როგორც მხოლოდ ობიექტი ჩემი პათოლოგიური ცდუნებისა, და იმიტომაც, რომ ის მე წარმოემსახება პიროვნებად, ვინც ალბეჭდილია შეუღარებელი კატასტროფული მამაცობით.

საბოლოოდ ყველამ ირწმუნა ჩემი სრული უცოდველობა, მაგრამ მაინც მომიხდა ხელი მომეწერა რაღაც დოკუმენტზე, რომელშიც მე, სხვა რაღაცებთან ერთად, ვირწმუნებოდი, რომ პროლეტარიატის მტერი არა ვარ. უნდა ვთქვა, რომ ამას მე ხელი გულმშვიდად მოვაწერე, რადგან პროლეტარიატისადმი რაიმე განსაკუთრებული გრძნობა არასოდეს მქონდა — არც სიმაჰათია, არც, მითუმეტეს, ანტიმაჰათია.

მაგრამ სიმართლე, ერთიანი და განუყოფელი სიმართლე, უცებ მზესავით განათლდა ჩემს თვალწინ: შეუძლებელია

ნამდვილად სიურეალისტად დარჩე, თუ ეკუთვნი ჯგუფს, რომელსაც მართებს ვილაცის პოლიტიკური მიდრეკილება, ლიტერატურაში იქნება ეს თუ პოლიტიკაში, არაგონის ან ბრეტონის ირველივ.

ჯერ არ შევძლო ამქვეყნად ეარსება ადამიანს, რომელსაც, ჩემს მსგავსად, პრეტენზია ექნებოდა შეესრულებინა როლი ჭეშმარიტი შეშლილისა ცოცხალი და წმინდა პითაგორიული სიზუსტით, ამ სიტყვის ნიცშეანური აზრით. მაგრამ, აი, მოხდა ის, რისი მოხდენაც განგებას ენება, — მოვლინდა დალი. მან, თხემით ტერფამდე სიურეალისტმა, „ძალაუფლების ნიცშეანური ნებით“ შეპყრობილმა პიროვნებამ, გამოაცხადა ნებისმიერი ესთეტიკური ან მორალური ძალდატანებისგან შეუზღუდავი, განუსაზღვრელი თავისუფლება და ასევე გამოაცხადა, რომ შესაძლებელია ნებისმიერ შემოქმედებით ექსპერიმენტში ბოლომდე უკიდურეს, ექსტრემალურ ზღვრებამდე მისვლა ისე, რომ არავითარ თანმიმდევრულობაზე ან მემკვიდრეობითობაზე არ იზრუნოს კაცმა. მე მოვითხოვე იმის უფლება, რომ ლენინისთვის სამმეტრიანი დუნდულები გამომება, მისი პორტრეტი შემენელებინა, შემეკაზმა ჰიტლერიზმის სანელებლით, საკმაზით, და თუ საჭირო გახდებოდა, ყველაფერი ეს რომაული კათოლიციზმის ფარშით დამეტენა. ყველას შეუძლია თავის თავსაც და სხვასაც მისცეს უფლება, რაც მოეხასიათება, ის გახდეს, ყველა თავის გამოვლენასა და მოქმედებაში, ნაწილაკების მოშლილობასა და ფოსფენურ ჰალუცინაციებში, ნებავს, მორალისტი იყოს, ნებავს — საეკეტი, ნებავს — პედერასტი, ნებავს — კოპროფაგი (კოპროფაგი — ცხოველები, რომლებიც ექსკრემენტებით იკვებებიან — მთარგ.) ჩემი ჭაბუკობის წლების პოლიმორფულმა მანკიერებამ ისტერიულ ზენიტს მიაღწია: ჩემი ყბები ხარბად ლეწავდნენ გალას, მე შემიყვარდა მყრალი ვირები, რომლებიც ამიაკის საზღვარს გადასულ ტრანსცენდენტალურ სუნს აყენებენ. და, რასაკვირველია, ჩემთვის ლიტურგიასავით წმინდა გახდებოდა ადამიანის სხეულის სუნი. ადამიანები სამარცხვინოდ, დასამ-



რახად მიიჩნევდნენ ჰაერის წახდენას ან ანალური ტკობებით გატაცებას — არავითარი უკანალი, მშრალი და სუფთაკი! — ისინი ცხვირის იბრუნებდნენ თავიანთ არეულ-დარეულ გრეხილებში ჩახლართული შიგნეულისგანაც. და ყოველივე ამაზე მაღლა იყო აზიდული მედიდური, წარჩინებული მასტურბატორების ფიზიონომიები, თავიანთი კარის კალიებით სასაცილოდ შემოხვეული, ნაბოლონისდიპიანი და ჰიტლერის დედაკაცისბარკლებიანი კომუნისტების სიფათები და ყველაფერი ეს ასე მიხუთავდა სულს. არადა, ყველაფერი ხომ ის-ის იყო იწყებოდა!

მაგრამ ბრეტონმა გაბედა თვით დალისთვის ეთქვა „არა!“ და თუ გავერკვეით, ის თავისებურად მართალიც კი იყო, — უბრალოდ, მთელი ამ ქაოსში ის ცდილობდა თავისთვის დაეტოვებინა ბოროტებასა და სიკეთეს, სიკეთესა და ბოროტებას შორის არჩევანის უფლება...

და მანც, ის რაღაცაში ცდებოდა — თავისი თავისთვის არჩევანის უფლების დატოვების შემთხვევაშიც ხომ უნდა დავეკლდეულებინა თავი, რომ შეგუებოდა ამ დაღურ ეგზოტიკურ, გემრიელ ნაყოფებს და შეეყვარებინა ისინი. სულმთლად კი ის ეშლებოდა, რომ ვარაუდობდა, თითქოს დალი, თხემით ტერფამდე რაციონალისტი, ცდილობს ბოლომდე შეიცნოს **ირაციონალური**, რათა იქიდან მოიპოვოს რაღაც ახალი ადამიანური მასალა, გაიფართოვოს ლიტერატურული რეპერტუარი — სინამდვილეში კი ყველაფერი სავსებით პირუკუ იყო: დალის ეწადა გაემარჯვნა **ირაციონალურზე**, რათა მისი ძალაუფლება შეეზღუდა და თავისი ნებისთვის დაემორჩილებინა. დალის ფილოსოფიურ ყბებს, თითქო მძლავრი ციკლოტრონიად, ყველაფრის ფხენილად ქცევა, უწვრილეს ნაწილაკებად დაშლა, თავისი შიდატომური ნეიტრონებით მათი დაბომბვა სურდა, რათა თავის სიურეალისტურ სიზმარში მოჩვენებული შიგნეულისა და აზოტურ შენაერთთა საძაველი ბიოლოგიური კონგლომერატი, სუფთა მისტიკურ ენერგიად გარდაექმნა. და რო-

გორც კი ეს დამაპლი ბაქტერიებით სავსე ხრწნადი არსება, ბოლოს და ბოლოს, სრული და საბოლოო ზემოთაგონებულობით გაიმსჭვალება, აღსრულდება ამქვეყნად ადამიანის მოწოდება — და ყველაფერი საუნჯედ იქცევა.

სწორედ ეს მომენტი აირჩია კირკარდის სირენამ იმისთვის, რომ, თავისი თავის ტკილიზმოვან ბულბულად მომჩვენებელს, ემღერა თავისი ყიამყარალი, ბილწი სიმღერა. და ამ დროს ეგზისტენციალიზმის ყველა ორმოს ვირთხა, რომლებიც, ოკუპაციის გასრულების მილოდინში სარდაფებში იყვნენ შეყრილნი, ლანძღვა-გინებათა ფრქვევითა და ზიზღისგან წკავწკავ-წკმუტუნით მიესია სიურეალისტური ნადიმის ჯერ კიდევ მხრჩოლავ ნარჩენებს და ისინი, ვითარცა სანარცხეებში, იყორავდნენ მუცლებს. ყველაფერი განსაკუთრებით საძაველი იყო, მაგრამ ყველაზე უფრო საძაველი თვითონ ადამიანი გახლდათ!

არა! — იყვირა ამ დროს დალიმ. — ჯერ ყველაფერი არაა დაკარგული. უბრალოდ, საჭიროა მშველელად გონების მოხმობა და მოვლენების რაციონალურად დანახვა. და მაშინ ყველა ჩვენი ხორციელი შიში შეიძლება ამაღლდეს და გაკეთილშობილდეს სიკვდილის გაუგებარი სილამაზით და შეუდგეს სულიერი სრულქმნილებისა და ასკეტიზმისკენ მიმავალ გზას. ეს მისია შექმლო შეესრულებინა მხოლოდ ერთ—ერთადერთ ესპანელს, რომელმაც სამყაროს უკვე შესთავაზა უფრო ემპაკური და საშინელი აღმოჩენები, ვიდრე აქამდე ეს ოდესმე სცოდნია კაცობრიობას. ამჯერად ის მოწოდებულია ისინი დაუმორჩილოს თავის ნებას, გამოიგონოს მათი მეტაფიზიკური გეომეტრია.

საჭირო იყო დაბრუნება ვერცხლის ჟანგის კეთილშობილური ფერისა და წუნგოსფერისა, რომლებითაც სარგებლობდნენ ველასკესი და სურბარანი, დაბრუნება რეალიზმთან და მისტიციზმთან, რომლებიც ერთმანეთის მსგავსნი და განუყოფელნი იყვნენ.

საჭირო იყო უმაღლესი წყობის ტრანსცედენტური რეალობა ჩართულიყო ჭეშმარიტი, რეალური სინამდვილის აღ-



ალბედზე არჩეულ, შემთხვევით ფრაგ-
მენტში — იმ სინამდვილისა, რომელიც
ხილულის აბსოლუტური დიქტატით
ოდესღაც ველასკესმა აღბეჭდა. მაგრამ
ყველაფერი ეს უკვე თავისთავად ვარა-
უდობს ღმერთის უცილობლად არსებო-
ბას, — ხომ სწორედ ისაა უმაღლესი
წესრიგის სინამდვილე!

რაციონალური ცნობიერების გააზ-
რების ამგვარი დაღური ცდა ფრთხი-
ლი და თითქმის გაუცნობიერებელი ფო-
რმით განხორციელდა ჟურნალ „მინო-
ტავრში“. პიკასომ ურჩია გამომცემელ
სკირას ჩემთვის დაეკისრებინა „მალდო-
რორის სიმღერების“ ილუსტრაციები
(„მალდორორის სიმღერები“ — ფრანგი
პოეტის გრაფ ლოტრეამონის მთავარი
ნაწარმოები — მთარგმ.) და, აი, ერთხელ
გალამ საუზმეზე მოიწვია სკირა და
ბრეტონი. გალამ შესთავაზა მათ, რომ
უხელმძღვანელებდა ჟურნალს და ასე
მოულოდნელად იშვა „მინოტავრი“.
ჩვენს დღეებში — მართალია, სულ სხვა
პლანით — არაცნობიერში რაციონალუ-
რის გამოვლენას ყველაზე უფრო შე-
უპოვრად ცდილობენ შესანიშნავ გამო-
ცემათა „ეტიუდ კარმელიტნის“ ფურც-
ლებზე, რომლებიც გამოდის ასე ღრმად
პატივცემული მამა ბრუნოს ხელმძღვა-
ნელობით. „მინოტავრის“ ბედკრულ მე-
მკვირდებზე ლაპარაკიც კი არ მსურს —
ის ახლა გამომცემლობა „ვარვის“ გაფ-
ხეკილ მატერიალისტურ საძოვრებზე
წიწკნის ბალახს.

მე კიდევ ზედიზედ ორჯერ მომიხდა
ბრეტონთან ერთად ჩემი მომავალი რე-
ლიგიის ფარისევლურად განხილვა. მას
არაფრის გაგება არ უნდოდა. ზელი ჩა-
ვიქინე. ჩვენ სულ უფრო და უფრო ვშო-
დრებოდით ერთმანეთს. 1940 წელს, რო-
ცა ბრეტონი ნიუ-იორკში ჩამოვიდა, მა-
შინვე, ჩამოსვლის დღესვე დავურეკე,
რაკი მსურდა მშვიდობიანად ჩამოსვლა
მიმელოცნა და შეხვედრის დრო დაგ-
ვეთქვა. ზვალ შეხვედეთო, ისურვა. გავა-
ცანი ჩემი იდეები ჩვენი იდეოლოგიური
პლატფორმის თაობაზე. მოვილაპარაკეთ
დაგვეარსებინა გრანდიოზული მასშტა-
ბების მისტიკური მოძრაობა ჩვენი სი-
ურველისტური ექსპერიმენტების რამ-

დენადმე გამდიდრებისა და დიალექტი-
კური მატერიალიზმის გზებიდან მათი
საბოლოოდ გადართვის მიზნით! მაგრამ
იმპეე საღამოს შევიტყე — ჰიტლერიზმ-
ში მადანაშაულებდა. იმ დროს ამგვარი
თავხედური სიცრუე მეტისმეტად საში-
ში რამ იყო საიმისოდ, რომ საკუთარი
თავისთვის მასთან შემდგომი შეხვედრე-
ბის უფლება მიმეცა. ამის შემდეგ ერთ-
მანეთი არ ვვინახავს.

და მაინც, თანდაყოლილი ინტუიცი-
ა, რომელიც მგრძნობიარობით მხოლოდ
ჰაიგერის მრიცხველებს თუ შეიძლება
შეედაროს, მკარნახობს, რომ მას აქეთ
განვლილ წლებში ბრეტონი როგორღაც
დამიახლოვდა. რაც გინდა თქვი, მაგრამ
მისი ინტელექტუალური ღწვის მნიშე-
ნელობას ხომ ვერაფრით გაუტოლებ ევ-
ზისტენციალისტთა შემთხვევით თეატ-
რალურ წარმატებებს.

იმ დღეს, როცა ბრეტონის მიერ და-
ნიშნულ შეხვედრაზე არ მივედი, სიუ-
რეალიზმი მოკვდა იმ აზრით, რა აზრ-
საც მასში მანამდე ჩვენ ორნი ვაქსოვ-
დით. როცა მეორე დღეს ერთმა დიდ-
მა გაზეთმა მიხვია სიურეალიზმის გან-
მარტება, ასე უუპასუხე: „სიურეალიზმი
— ეს მე ვარ!“ და მე ნამდვილად ასე
მივიჩნევ, რადგან მე ვარ ერთადერთი,
ვისაც ძალუძს მისი შემდგომი განვითა-
რება. მე არასოდეს არაფერს გადავდგო-
მივარ, მაგრამ, პირიქით, ყველაფერს ვა-
დასტურებდი, ვამაღლებდი, თავის ად-
გილებს ვუჩენდი, გონების ნებას ვუმორ-
ჩილებდი, ვათავისუფლებდი მატერია-
ლური გარსიდან და სულს ვუდგამდი.
ჩემი ამჟამინდელი ბირთვული მისტი-
ციზმი სხვა არაფერია, თუ არა ჩემი
ცხოვრების დასაწყისი პერიოდის ეშმა-
კეული სიურეალისტური ექსპერიმენ-
ტების თვით სულიწმინდის მიერ შთა-
გონებული ნაყოფი.

შურისძიების წერილმანი გრძნობით
შეპყრობილმა ბრეტონმა ჩემს საოცარ
სახლში შემავალი ასოებისგან შეადგინა
ანაგრამა „Avida Dollars“, „დოლარებს
მოწყურებული“ ანუ „ფულისმოყვარე“.
არა მგონია, ეს დიდი პოეტის დიდი შე-
მოქმედებითი წარმატება იყოს, თუმცა,
უნდა ვადიარო, რომ ეს სიტყვები საკმა-



ოდ ზუსტად ასახავდნენ იმ პერიოდის ჩემი ბიოგრაფიის უახლოეს პატივმოყვარულ გვეგებს. იმ დროს კი ბერლინში ეს-ესაა ევა ბრაუნის ხელში სულმთლად ვაგნერულ სტილში მოკვდა ჰიტლერი. ეს გავიგე, მთელი ჩვიდმეტი წუთი ვიფიქრე (იმ მომენტში სიცხეს ვიზომავდი. გალამ მითხრა: „ორი წუთი საესეებით საკმარისია“. ყოველ შემთხვევაში, — მივეუბე, — თერმომეტრს თხუთმეტ წუთს კიდევ გავიჩერებ“) და საბოლოო გადაწყვეტილება მივიღე: საღვადო დალი მოწოდებულია გახდეს თავისი დროის უდიდესი კურტიზანი ქალი. მე ეს განვახორციელე. კაცმა რომ თქვას, განა ეს არაა ყველაფერი, რასაც პარანოიკის შესლილი, აკვიტებული აზრით ვესწრაფვი ამ ცხოვრებაში?

ჰიტლერის სიკვდილის შემდეგ დაიწყო ახალი რელიგიურ-მისტიკური ერა, რომელიც, ცოტაც და, ყველა იდეოლოგიურ მიმდინარეობას შთანთქმას უქადდა. მე კი იმ დროს ერთი მნიშვნელოვანი მისიის შესრულება მელოდა. ჯერ ხომ, მინიმუმ, ათი წელი მაინც მომიწევდა ბრძოლა თანამედროვე ხელოვნებასთან — საფრანგეთის რევოლუციის მემკვიდრეობით დატოვებულ მატერიალიზმის გახრწნილ გვამთან. ამიტომ აუცილებლად უნდა ვხატო ნამდვილად „კარგად“ — თუმცა, მკაცრად თუ ვიტყვი, ეს აბსოლუტურად არავის აინტერესებდა. და მაინც, ჩემთვის საესეებით აუცილებელი იყო უზადოდ „კარგი“ ფერწერის ათვისება — ერთ მშვენიერ დღეს ტრიუმფალური გამარჯვების მოსაპოვებლად ჩემი ბირთვული მისტიციზმი ხომ უნდა შერწყმოდა უმაღლეს, სრულქმნილ სილამაზეს.

ვიცოდი, რომ ხელოვნება, რაც აბსტრაქციონისტებისთვის, ვისაც არაფერი სჯერათ და, შესაბამისად, „არაფერი“ არ გამოსახვევს, შეიძლება ჩვენს მატერიალისტური დეკორატიული ჯღაბინისა და სამოყვარულო ეგზისტენციალიზმის საძაფვლ დროში განცთაკვეთებით მღვარი საღვადო დალისთვის დიდებული კვარცხლბეკი აღმოჩენილიყო. ყველაფერი ეს ოდნავადაც არ მეეჭვებოდა. მაგრამ იმისთვის, რომ გამეძლო,

დრო მომეგო, ვიდრე ოდესმე გვერდით ვარ, იმაზე უფრო ძლიერი უნდა გავმხდარიყავი. უნდა მქონოდა ოქრო, უფრო მეტი და უფრო ჩქარა უნდა მეკეთებინა ფული იმისთვის, რომ ფორმა შემენარჩუნებინა. ფული და ჯანი! სულ დავანებე თავი სმას, დავიწყე თავის სათუთად მოვლა და ამ მიმართებით ზოგჯერ რაღაც გახელებაძედ მივედიოდი. იმავდროულად თავს ვეველებოდი გალასაც, ვცდილობდი გამეკეთებინა ყველაფერი, რაც კი შემეძლო იმისთვის, რომ ის ბედნიერებისგან გაცისკროვნებულიყო, საკუთარ თავზე მეტადაც კი ველოლიავებოდი — უმისოდ ხომ ყველაფერს წერტილი დაესმებოდა. ფულმა მოგვცა ჩვენ ყველაფერი, რაც კი შეიძლება მოგვესურებინა იმისთვის, რომ ღამაზები ვყოფილიყავით და კეთილდღეობით დავმტკბარიყავით. სწორედ ესაა ჩემი დევიზის „დოლარები მწყურია“ საიდუმლოება. და განა ამას არ ადასტურებს ყველაფერი, რაც დღეს ხდება:

ოგიუსტ კონტის მოძღვრებაში განსაკუთრებით მომეწონა ერთი ძალიან ძუნწი აზრი, როცა მან, თავისი ახალი „პოზიტისტური რელიგიის“ შექმნის დაწყებისას, იერარქიული სისტემის სათავეში დაყენა ბანკირები, სწორედ მათ მიაკუთვნა ცენტრალური ადგილი საზოგადოებაში. შესაძლოა, ჩემში ჩემი ამპურდანული სისხლის ფინიკიური ნაწილი ლაპარაკობს, მაგრამ ყოველთვის მაჯაღადობდა ოქრო.

ჯერ კიდევ სიყრმეში გავიგე, რომ მივედ დე სერვანტესი, რომელმაც თავისი უკვდავი „დონ კიხოტი“ ასე განაღიდა ესპანეთი, საოცარ სიღატაკეში მოკვდა, ხოლო ახალი სამყაროს აღმომჩენი ქრისტეფორე კოლუმბი ხომ ასევე ღატაკი, მაგრამ კიდევ უფრო მძიმე ვითარებაში — ციხეში აღესრულა. ასე რომ, ვიმეორებ, რაკი ყველაფერი ეს ჯერ კიდევ სიყრმის წლებში გავიგე, ყურადვილე კეთილგონიერების ხმა, დაბეჯითებით ეურჩიე ჩემს თავს დროზე მეზრუნა ორ რამეზე:

1. მეცადა, რაც შეიძლება ჩქარა ჩამგვდარიყავი ციხეში. ეს დროულად შესრულდა.



2. შედარებით იოლად გავმხდარიყავი მულტიმილიონერი. ესეც შესრულდა.

ოქროს გამო კომპრომისების თავიდან აცილების ყველაზე უბრალო საშუალებაა ის ოქრო თავად გქონდეს. როცა ფული გაქვს, ნებისმიერი „სამსახური“ ყოველგვარ აზრს კარგავს, გმირი არსად მსახურობს! ის მსახურის სრული დაპირისპირებაა. როგორც ძალზე ზუსტად შენიშნა კატალონიელმა ფილოსოფოსმა ფრანცისკო პუხოლსმა: „ადამიანის ოცნება სოციალურ პლანში არის წმინდა თავისუფლება ისე ცხოვრებისა, რომ მუშაობის აუცილებლობა არ ჰქონდეს“. დალი ავსებს ამ აფორიზმს, დასძენს, რომ თავად ეს თავისუფლებაა ადამიანის გმირობის პირობა, ირგვლივ ყველაფრის მოოქროვება, აი, ერთადერთი საშუალება მატერიის გასულიერებისა.

მე ვარ ვიღაცემ ტელის შვილი, ვინც ზოლი გადაქცია იმ „კანიაბალურ“ ვაშლად, რომელსაც ჩემი მამები ადრე ბრეტონი და პაბლო პიკასო რიგრიგობით, საშაში წონასწორობით ავლებდნენ ჩემს თავში; თვით საღვადო დალის ფასდაუღებელ, ასეთ ნაზ და ასეთ მშვენიერ თავში! დიახ, მე ნამდვილად მივიჩნევ თავს თანამედროვე ხელოვნების გადამრჩენად, რადგან მხოლოდ მე ძალმიძს ავამალო, გავაერთიანო და მეფური ფუფუნებითა და სილამაზით შევარიგო გონებასთან თანამედროვეობის ყველა რელიგიური ექსპერიმენტი ისე, რომ მივლიო რელიზმისა და მისტიციზმის დიად კლასიკურ ტრადიციებს, ესპანეთის წილხვდომილ ამ უმაღლეს და ესოდენ საპატიო მისიებს.

ჩემს ქვეყანას მოუწევს წამყვანი როლის შესრულება „ბირთვული მისტიციზმის“ იმ დიად მოძრაობაში, რომელიც ჩვენი ღრვის დამახასიათებელი ნიშანი გახდება. ამერიკა მის მიერ მიღწეული გაუგონარი ტექნიკური პროგრესის მეოხებით ახალი ემპირიული საბუთებით (შესაძლოა, ფოტოგრაფიათა ან მიკროფოტოგრაფიათა მეოხებითაც კი) დაადასტურებს ამ მისტიციზმს.

ებრაელი ხალხის გენია, რომელმაც მსოფლიოს მისცა ფროიდი და აინშტაინი, მათი მეოხებით უნებლიედ გადას-

ცემს ამ მოძრაობას თავის დინამიზმს და თავის ანტიესთეტიკურ მიღრეკილებებს. საფრანგეთის წვლილი ძირითადად დიდაქტიკური იქნება. კანდიერმა, უშიშარმა ფრანგულმა გონმა იქნებ შესძლოს კიდეც „ბირთვული მისტიციზმის“ კონსტიტუციური აქტის შექმნა, მაგრამ აქაც, ყოველივე ამის რელიგიური რწმენით გაკეთილშობილების მისია ისევ ესპანეთს ეკუთვნის.

ანაგრამა „დოლარები მწყურია“ ჩემთვის თილისმის მსგავს რამედ იქცა. დოლარების ნიაღვარს ის თითქოს რიტმულ, ალერსიან ჟუჟუნა წვიმად აქცევდა. დაღვება დღე, როცა ვიტყვი მთელ სიმართლეს იმაზე, თუ როგორ უნდა შეგროვდეს, მოქუნდეს თვით დანაკს მიერ კურთხეული ეს ოქროს ქვიშრობი. ეს იქნება ჩემი ახალი წიგნის ერთი თავი — შესაძლოა ეს იყოს შედეგური სახელწოდებით: „დალის ცხოვრება, განხილული როგორც ხელოვნების შედეგი“.

თქვენი მოლოდინის დასაცხრომად კი ერთ სასიერო შემთხვევას მოვყვები. როგორღაც, ნიუ-იორკში, ერთი ფრიად წარმატებული დღის შემდეგ საღამოთი ვბრუნდებოდი სასტუმრო „სან-რეჯისის“ აპარტამენტებში და, როცა ტაქსის მძღოლს ფული გადაუხადე, უცებ ჩემი ყელიანი ფეხსაცმელიდან რაღაც ლითონის ჟღერს მომესმა. ფეხი რომ გავიხადე, ორივეში ნახევარ-ნახევარი დოლარი აღმოვაჩინე.

გამოღვიძებულმა გალამ თავისი ოთახიდან დამიძახა:

— მომისმინე, ბიჭუნა დალი! ეს-ესაა მესიზმრა, თითქოს ნახევრადგამოღებულ კარში შენ ვიდაცეებთან ერთად გნახე, და, იცო, თქვენ ოქროს წონიდი!..

სიბნელეში პირვეარი გადავიწერე და საზეიმოდ ჩავიბურღულენე:

— ასე იყოს!
შემდეგ კი მე გადავკონცე ჩემი ლეთაება,
ჩემი განძი,
ჩემი ოქროს თილისმა!



ნაბურკალიზში ქართულ თეაზრში*

(ნაწილი მეოთხე)

მიხეილ კალანდარიშვილი

ნატურალისტური სკოლის ლოზუნგი იყო „ცხოვრების კრილი“. ამ სკოლის დიდი შეცდომა ის იყო, რომ კრილს ჩვეულებრივ აკეთებდნენ მხოლოდ ერთი მიმართულებით... სიგრძეზე, რატომ არა სიგანეზე? ან სიღრმეში?

ანდრე ჟიდი.

სიმაღლეზე ასელის მნიშვნელობას განსაზღვრავს მანძილი მთის ძირიდან მის მწვერვალამდე. ასეა ალბინიზმში. მზატვარი კი, რომელიც უშუალოდ თუ არაპირდაპირ ასახავს ცხოვრებას, შემოქმედებით სიმაღლეებს მხოლოდ და მხოლოდ ნაწარმოების ფორმასა და იდეას შორის ურთიერთობის წინასწარი გააზრების შედეგად აღწევს. ამიტომ „სიმაღლის“ განსაზღვრას მისთვის მხოლოდ მაშინ აქვს აზრი, როცა პრინციპული ყურადღება ექცევა ასასახი გამოსახულების ზომის მიგნებას. ამასთან სრულიად არ არის აუცილებელი, რომ ეს სიდიდე ემთხვეოდეს საგნების, მოვლენებისა და გმირების რეალურ მასშტაბებს.

სტილიზაცია, ან ე. წ. სამყაროს დეფორმაცია, აღმოცენებული ობიექტთან გამიზნული მიახლოება-დაშორების გზით, ქმნილების ნაცნობ ხედში ახალ კუთხეებს ამიშვლებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მარტივი ოპტიკური ხერხი არსებითად ცვლის იდეურ-ესთეტიკურ ორიენტირებს. ეს კი ხელოვნებას ყოფიერების შემეცნების ჰორიზონტების გაფართოების შესაძლებლობას აძლევს.

ნატურალიზმის მიმდევრებმა ისარგებლეს ამ ხერხით, შეავიწროვეს რომანტიკოსების ფართო პანორამა; დაადგინეს ახალი განზომილება „ცხოვრების სიგრძივი კრილისა“ (ე. ი. თაობებში მისი წინასწარგანსაზღვრული გამეორების). ამით რომანტიზმის სიერცობრივი ეტალონი შეიცვალა წარმატალი დროის საზომით, რაც საზოგადოებრივ-ისტორიულ კანონებზე ბიოლოგიური კანონ-

* გაგრძელება. იხ. „ხელოვნება“ № 7, 1991; № 7-8, 1992; № 2, 1993.



ნების უზენაესობას გამოხატავდა. თავად ნატურალისტების მიერ სამყაროს მოდელის ასახსნელად შერჩეული „გარემოს“ ხატი ზედმიწევნით მეცნიერულ ანალიზს ექვემდებარებოდა. ეს კი საბოლოო ჯამში ფსიქოლოგიური პროცესების სიღრმეებში წვდომაში ვლინდებოდა. ამგვარი ყოფითი დეტალებით გაჯერებული სახე ბედისწერის ფატალური წინასწარგანსაზღვრულობის მრავლისმეტყველ სიმბოლოდ იქცეოდა ხოლმე.

ნატურალიზმისა და სიმბოლიზმის გზები სწორედ ამ პუნქტში გადაიკვეთება. აქ მელანქოლია ამ ორი ურთიერთსაპირისპირო მიმართულების საბაზოვე და ავანგარდიზმის საერთო ნიშნით გამოხატული სინთეზიც კი. სინთეზი XX საუკუნის ხელოვნებაში ხდებოდა პატარ-პატარა მიმართულებებისა და სკოლის ნაუცბათევი წარმოშობისა და კვდომის ფონზე. მიუხედავად ამგვარი სწრაფწარმავლობისა, ეს მიმართულებები და სკოლები კვებადნენ, ამდიდრებდნენ და ანახლებდნენ შემოქმედების ესთეტიკურ შინაარსს. ამრავლებდნენ მის ხერხებსა და შესაძლებლობებს, ათავისუფლებდნენ ხელოვნებას უშუალო საგნობრიობისაგან და აჩქარებდნენ მის გასვლას აბსტრაქტულ-ირეალურ სფეროში.

დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ დრამატურგიასა და თეატრში წმინდა ნატურალისტური ნაწარმოების დამკვიდრების მკვეთრ და თანმიმდევრულ რეალიზაციას ჩვეულებრივად უნუგეშო შედეგები მოჰყვებოდა ხოლმე. ამგვარი მრწამსით წარმოქმნილი თხზულებანი ხასიათდებოდნენ სქემატურობით, დიდაქტიზმით, ანტიმხატვრობით. ურთიერთსაპირისპირო მიმდინარეობების (ნატურალიზმი და სიმბოლიზმი) ბრძოლაში უფრო სრულად ვლინდებოდა მათი შესაძლებლობები და არც ის იყო შემთხვევითი, რომ მათი შერწყმისას იქმნებოდა მნიშვნელოვანი დრამატურგია (პაუპტმანი, იბსენი, სტრინდბერგი).

ქართულ დრამატურგიაშიც ნატურალიზმის ყველაზე დიდი მიღწევები შეიქმნა სწორედ ამ მიმდინარეობათა შე-

რწყმისას. მხედველობაში გვაქვს ტრეფონ რამიშვილის „საბედისწერო დამბაჩა“, რომელიც ქართული თეატრის სცენაზე, ვალერიან შალიკაშვილის დადგმით, ნაჩვენები იქნა ორჯერ — 1909 წლის 18 თებერვალსა და 6 მაისს. ამგვარად აღინიშნა „გარდვევა“ ნატურალისტური თეატრის განვითარების გზაზე.

დაუმსახურებლად მივიწყებულ ამ პიესაში ტრ. რამიშვილმა ძალდაუტანებლად შესძლო, შემოქმედებითად და ორგანულად, შეეთავსებინა ერთმანეთისთვის ნატურალიზმის მნიშვნელოვანი იდეები და სამყაროს აღქმის ეროვნული ბუნება. ამით მან ერთგვარად გააბათილა წინააღმდეგობა ნატურალიზმსა და ეროვნული ფსიქოლოგიის თავისებურებებს შორის.

ტრ. რამიშვილის იშვიათმა დრამატურგიულმა ნიჭმა ყურადღება ჯერ კიდევ პიესა „მეზობლებით“ მიიპყრო. ამ თავის პირველ პიესაში დრამატურგი მორიდებით იყენებდა ნატურალისტურ ელემენტებს და მათ მელოდრამატულად ჩაჩნებში აქცევდა, „საბედისწერო დამბაჩაში“ იგი უკვე აშკარად ავლენს ახალი (მოდერნისტულ ესთეტიკასთან მიახლოებული) დრამატურგიული ტექნიკის ფლობის უნარს. თამამად სცვლის გამოსახვის საშუალებებს, ხერხებს და ახალი ნაყმით ამკობს საუკუნეებში დაუნჯებულ ეროვნულ თვისებებს.

ამ პიესაში რამიშვილი სახეთა ისეთ დატვირთვას აღწევს, როცა ნატურალისტური და სიმბოლიზმის იდეების საბაზოვე ვლინდება პიესის გმირთა გამოუვალ ბედისწერასა და მისტიკურ სიღრმეში. „მოლოდინისა“ და „შიშის“ სიმბოლიზტური მოტივები პიესაში მჭიდროდ ეხლართება საზოგადოებრივი კლასის დეგრადაციის ნატურალისტურ კონცეფციას. ეს დეგრადაცია ჩვეული წყვეტით გამოიხატება.

ტრ. რამიშვილის ახალი დრამის გამოჩენამ, რომელშიც ნატურალიზმის ტრადიციული მემკვიდრეობითობის თემა კიდევ უფრო მკაფიოდ და ახალი კუთხით გამოიკვეთა, სხვადასხვაგვარი რე-

აქცია გამოიწვია. ერთი მხრივ, გვერდს ვერავინ აუვლიდა პიესის მიმზიდველ სიღრმეს და მკაფიო სცენურობას. მეორე მხრივ, ქართულ სცენაზე ფართოდ წარმოდგენილი ნატურალისტური ნაწარმოებების (ჰაუპტმანი, ზუდერმანი, ბრიე, იუსკევიჩი და სხვ.) ფაბულათა პერიპეტეიების ცოდნამ ბიძცი მისცა სტატიების ავტორებს, ეს პიესა ლამაზ, მაგრამ დავიანებულ ჟესტად, კიდევ ერთ ნატურალისტურ ვარიანტიად აღქვით.

ამ გარემოებამ თავისი კვალი დააჩნია პიესის ტენდენციურ შეფასებას და დაბრკოლა დრამის კომპოზიციურ-სტრუქტურულ ელემენტთა ნოვატორული გადაწყვეტა. ჩვენთვის კარგად ცნობილმა რიგორისტემ ეს ჰაუპტმანის გავლენით აჩსნა: „ხელოვნების პანთეონში არიან ღმერთებიც (დიდები და პატარები) და კერპებიც, ჩამავალი კლასების — ფეოდალების და ავადმყოფ, გადაშენების გზაზე შემდგარ ხალხის ღმერთს უკვე შესწირეს მსხვერპლი საუკეთესო მწერლებმა მსოფლიო ლიტერატურისა. 3. ჰაუპტმანმაც შესწირა ამ გადავარებული ხალხის ღმერთს მსხვერპლი („ავადმყოფი ხალხი“), რაღა საჭიროა დღეს, ასე გვიან, ხელოვნების პანთეონში ამ ღმერთის მონახვა და მისთვის ისეთი ღმერთი მსხვერპლის შესწირვა, როგორც „საბედისწერო ღამაჩანა“?!

თუ სამართლიანია ბ. პასტერნაკის მოსაზრება, რომ „ხელოვნება იწყება მიბამვით, მეცნიერება — უარყოფით“, მაშინ რიგორისტეს ახალი კულტურული ფასეულობის აღქმამი ხელი შეუშალა საკუთარმა გათვითცნობიერებამ. ეს მაგალითი საყურადღებოა ხელოვნებათმცოდნეობისათვის საერთოდ. ზედმეტი არ იქნება თუ კრიტიკა გაითვალისწინებს, რომ პარალელი, როგორი მიმზიდველიც არ უნდა მოგვეჩვენოს იგი, მხატვრული ნაწარმოების აღქმისას ნამდვილად პროდუქციული რომ გახდეს, ზემიწევენით უნდა გაანალიზდეს.

რიგორისტე მართალი იყო, როცა აღნიშნავდა ჰაუპტმანის „შერიგების ზეიმის“ გავლენას რამიშვილის შემოქმედებაზე. ამავე დროს ღრმად ცდებოდა,

როცა ფიქრობდა, რომ ამ მაგალითის მიბამვა უკვე აღარ შეიძლებოდა. რიგორისტეს დროებით ჰაუპტმანი რომ დაევიწყებინა, მაშინ „საბედისწერო ღამაჩანა“ უფრო ზუსტად შეიგონებოდა. უბრალო დასესხების იდეის იქით უთუოდ დაინახავდა ორიგინალური ინტერპრეტაციის უკიდევანო სივრცეს.

ამით სულაც არ მსურს რიგორისტეს კრიტიკული გამოხმაურების მნიშვნელობის დამცირება. აქ არც თუ ცოტა საინტერესო მოსაზრებაა გამოთქმული. მაგრამ გვერდს ვერ აუვლით ამ ფსევდონიმის უკან ამოფარებული კრიტიკოსის ტაქტიკურ ზერხს — ტენდენციურად ამტიკოს თავისი შეხედულებები.

ჰაუპტმანიც და რამიშვილიც რიტუალურ ღამაზ საგნებს ამ კერპს სწირავენ. პირველი ამას აკეთებს ისე, როგორც ეს ეკადრება „მსოფლიო ლიტერატურის წარმომადგენელს“, მეორე კი, რომელიც ვერ გახდა ალბინისტი, კმაყოფილდება მთის ძირის გარდამქმნელის როლით. აქ კრიტიკოსის წინაშე დგება შეფასებითი ხასიათის პრობლემა: ჰაუპტმანის ადგილი მსოფლიო ლიტერატურის წარმომადგენელთა თანაგარსკვლავედში, რასაკვირველია, არ საჭიროებდა რიგორისტეს დასტურს. მაშ რა ექნა მის რამიშვილის პიესის „სიღამაზისთვის“? როგორ აღენიშნა პარნასის საფეხური, რის პრეტენზიასაც, შესაძლოა, აცხადებდა მისი ავტორი?

კრიტიკოსმა მდგომარეობიდან მთლად ღირსეულ გამოსავალს ვერ მიაგნო. ჰაუპტმანის აწრდილმა რიგორისტეს აზროვნებაში იმდენად დაჯახნა რამიშვილი, რომ შედარებისას ყალბმა ნოტებმა გაიჟღერა: „ბ. რამიშვილი რაღაც სიმპატიური არის, მე არ შემძლია სხვაგვარად გამოვთქვა ის შთაბეჭდილება, რომელსაც ახდენს მისი პიესის წაკითხვა ან ყურება...“

ბ. რამიშვილი სიმპატიური მწერალია. ამის მიზეზი შემდეგია — ის ძალით არ იღამაზებს თავის სამწერლო ფიზიონომიას... ძალას არ ატანს თავს იმაზე მაღალი გამოჩნდეს, რაც ნამდვილათ არის...



ეს კი დიდი, „ძალიან დიდი ღირსებაა მწერლისა, მეტადრე ჩვენს დროში“².

რამიშვილის მორიდებული მომხიბველულობა მემკვიდრეობითობის თემის დასესხებაში როდი მღვდომარეობს. ეს თუმა ნატურალიზმის მიმდევრებისთვის ისედაც ხომ აუცილებელი იყო. რამიშვილმა დამოუკიდებლად განავითარა ისეთი მოტივები, რომელთა მსგავსება, როგორც სამართლიანად შენიშნა ა. ვესელოვსკიმ, „შეიძლება აიხსნას არა დასესხებით, არამედ ყოფითი პირობების ერთგვარონებით და მათში ჩადებული ფსიქიური პროცესებით“³.

რამიშვილმა ქართულ ლიტერატურაში არსებითად ერთ-ერთმა პირველმა გადადგა ნაბიჯი მოდერნიზმისკენ: იღუა დაუმორჩილა ფორმას, შეცვალა თვით გამოსახვის ხერხები და მოვლენების მასშტაბი. რამიშვილამდე არასოდეს ჩვენში არ გამოჩენილა ასეთი მოცულობითი ფიგურა გმირი – ნევრასტენიკისა, რომელიც ბედს შეგუებული „გაბრემოს“ მიქველად იქცა.

შიშის ატრიბუტად რამიშვილი ირჩევს საბედისწერო დამბაზას – იღუმალ სიმბოლოს. იგი ისეთ გრძნობებს გვიღვიძებს, რასაც დღესაც განვიცდით კარგად გაკეთებული ფილმი-საშინელების ნახვისას. არა კიბეები და სარდაფები (როგორც დოსტოევსკიმ), არა დერეფნები და კაბინეტები (როგორც კაფკამ), არა ფიგურათა რიგები ჩონჩხების სიღრმეებში (როგორც დალიმ), არამედ დამბაზა. კუბო და სიმღერა ფინალში, როგორც ჩვენი დღევანდელი რეალისტური ემბლემატიკა, ტრიფონ რამიშვილმა ერთი საუკუნით ადრე განჭვრიტა.

უმარტივესი მოტივის განვითარების ლოგიკურ თანამიმდევრობაში რამიშვილი საკუთარ სქემატურ ვერსიას პოულობს, რაც საშუალებას აძლევს შენაკადს სურვილისამებრ აღმაც იდინოს დრამის საერთო კალაპოტში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, უკუგდებულია გაშლილი სურათის თანამიმდევრული აღწერა, ერთი თავადის ოჯახის მემკვიდრეობითობის ისტორიას რომ ასახავს. შემოთავაზებულია თანამედროვეობას-

თან უფრო ახლოს მდგომი თვალსაზრისი, რაც საშუალებას აძლევს მკითხველს და მაყურებელს, თავისუფლად გაიაზროს მოძრაობა „წინ და უკან“ (სიგრძემეზე), შეთხზას თაობებში ამ მოტივის განვითარების ახალი აბსტრაქციები.

რამიშვილის დრამის პერსონაჟები (ხანშიშესული თავადი ელეთერ დემეტრაძე, მისი ვაჟიშვილი – ახალგაზრდა ექიმი რეზიკო, ვასათხოვარი ქალიშვილი – ხვარამზე და სხვები) ურთიერთხემოქმედების საბედისწერო წრეში ჩართულნი არიან სამიში სიმბოლოთი – დამბაზით, რომლითაც თაობებს მანძილზე თვითმკვლევლობით ასრულებდნენ სიცოცხლეს მათი საგვარეულოს წარმომადგენლები. ერთი მხრივ ის, რომ თვითმკვლევლობის აქტის შესრულება არ არის მოტივირებული, ხოლო მეორე მხრივ – გმირები ფსიქოლოგიურად მზად არიან ამ აქტის ჩასადენად, ქმნის განსაკუთრებულად იღუმალ ატმოსფეროს, რაც პირდაპირ ძნელი ასახსნელია.

რამიშვილის შემოქმედების მცირერიცხოვანი მკვლევარები პიესის გაშიფვრას ცდილობდნენ იმ დროის სულისკვეთების შესაბამისად, რომელშიც ცხოვრობდნენ. ერთ-ერთი მათგანი წერდა: „თავის დროზე ზოგიერთი კრიტიკოსი (გ. ჭუმბურიძე, 1910 წ.) ამ პიესას სიმბოლისტური დრამების რიგში აყენებდა, თითქოს ამის ერთგვარ საფუძველს გრძნეული დამბაზა იძლეოდა, მაგრამ აქ დეკადენტური განწყობილების რეციდევები გვაქვს და არა ჩამოყალიბებული სიმბოლიზმი. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ შემთხვევაში ტ. რამიშვილი, მართალია დრამაში გვაჩვენა დეკადენტური განწყობილების მატარებელი ექიმი რეზიკო, მაგრამ თვითონ ავტორი რეალისტურ-ობტიმისტურ პოზიციებზე დგას. საბედისწერო დამბაზა სიმბოლური გამოხატულებაა ცხოვრების ასპარეზიდან აღსაკვეთად გამზადებული კლასის მომავლისა“⁴.

სავსებით გასაგებია, თუმცა ჭეშმარიტებისგან შორსაა, მკვლევართა სურვილი წარმოვიდგინონ რამიშვილი მხნე რეალისტად, რომელიც მიესალმებოდა

არისტოკრატის გადაგვარებას. თუმცა თავად დრამა ამის არავითარ საფუძველს არ იძლევა. ავტორის დამოკიდებულება გმირების მიმართ გამსჭვალულია აშკარა სიმპათიით და თანაგრძნობით. (იგივე გრძნობა ეუფლება პიესის მკითხველსაც). იგი გაბნეულია გმირების დახასიათებაში, რემარკებში, დიალოგებში. რაც შეეხება კრიტიკის მიერ მოხსენიებულ ე. წ. „დეკადენტურ განწყობას“, სწორედ იგი განსაზღვრავს პიესის ფორმისა და შინაარსის მიმართულებას. ამ მიმართულების სტრუქტურულ კომპოზიციაში სცენიდან სცენაში სულ უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს ექსპოზიციაში გაწეილი ხასიათი და მეორე მოქმედების შეფერხებული განვითარება, რომელთა მიზანია შიშის ატმოსფეროს გაძლიერება.

გულბრყვილობა იქნებოდა იმაზე ფიქრი, რომ დრამატურგი ამ ტექნიკურ არსენალს იყენებს, როგორც უბრალო ხალხის წრიდან გამოსული კაცი და ცდილობს თავისი „სიმადლიდან“ დასცინოს თავადებს თვითგაჟღერებისთვის, ამ მხრივ რიგორისტეს დახასიათებაში უფრო მისაღებია დრამატურგის მიერ წარმავალი კლასისადმი მოწიწება. ამ მოსაზრებაში, ყოველ შემთხვევაში, აღნიშნულია რამიშვილის ნამდვილი დამოკიდებულება ასახვის საგანთან.

„საბედისწერო დამბაჩა“ 1910 წელს ცალკე წიგნად გამოიცა. წიგნს ბოლოში დართული ჰქონდა საინტერესო სტატია „მემკვიდრეობითობის დრამა“, ხელმოწერილი ფსევდონიმით „ზანგი“. ავტორი, მსჯელობდა რა ცხოვრებაში მემკვიდრეობითობის აუხსნელობასა და იდუმალებაზე, შემდეგ დასკვნებს აკეთებდა; „როგორც მემკვიდრეობაა არსებითად გაუგებარი და სასწაულებრივი, ისევე უცნაურია და იდუმალებით სავსე საბედისწერო დამბაჩის მიზიდულება უბედურ ოჯახისადმი... რამიშვილის დრამის უძლიერესი მომენტები სწორედ ის ადგილებია, სადაც დამბაჩა კმოქმედობს... ეს დამბაჩა ნივთიერი წინამორბედია მომავალ უბედურებისა, რომე-

ლიც უნდოდათ თავიდან აეცილებინათ და დაეთრგუნათ, მაგრამ ამოდ...

რეზიკოს ბიძამ, სანამ თავს მოიკლავდა და საბედისწერო დამბაჩას მემკვიდრეობად დაუტოვებდა, საჩუქარს წერილიც აახლა. წერილის შინაარსი ცნობილია ოჯახის ყველა წევრისთვის, მეზობლებისთვის, მსახურთათვის. ერთი სიტყვით, ყველასთვის, იმის გარდა, ვისაც ის ეკუთვნის. თავად წერილი კი ელფეთერ დემეტრაძემ წინდახედულად დაწვა. პირველი მოქმედება, რომელიც აუჩქარებლად, ზღაპრით ვითარდება, მოგვითხრობს რეზიკოს ჩამოსვლაზე, ახლობლებთან შეხვედრაზე, ბიძის საკვდილის გარემოებათა გარკვევაზე და ბოლოს, ზვარამზე აცნობს მას ანდერძის შინაარსს: „ამ საგვარეულო დამბაჩას ეუტოვებ „ჩემს ძმისშვილს რეზიკოს იმისთვის, თუ იგი ოდესმე გადაწყვეტს თვითმკვლელობას“.

ამით მთავრდება პირველი მოქმედება. სტრუქტურული ორგანიზაციის თვალსაზრისით იგი წარმატებით ითავსებს დრამის დანაწილების ყველა აუცილებელ პრინციპს. ამასთან გარეგნული დაყოფა დროშიც ემთხვევა შინაგანს (სტრუქტურულს) და მოიცავს კოლიზიასაც, რომლის წინამეც აღმოჩნდება პიესის გმირი.

ჰამლეტის მსგავსად რეზიკომაც აწრილითან შეხვედრის შემდეგ არჩევანი თავად უნდა გააკეთოს. ამ არჩევანზე იქნება დამოკიდებული კოლიზიის გადაზრდა კონფლიქტში. ისევე როგორც ჰამლეტი, რეზიკოც თავისუფალია თავის გადაწყვეტილებაში. თუმცა მისი ბრძოლა წარმართება არა რეალურად არსებულ ბოროტ ძალებთან (კლავდიუსის სამყარო „ჰამლეტში“), არამედ საკუთარ თავთან. ეს იქნება დამაბული და დრამატურგის მიერ ოსტატურად შეკავებული, დამღვლი ბრძოლა გმირისა საკუთარ გონიერებასთან, ბედთან, ბედისწერასთან. ამ ხნის განმავლობაში რეზიკოს თანდათან დალატობს ხოლმე ძალა, იპყრობს შიში და ძრწოლა, რაც მას უნებურად სიცოცხლისგან განათავისუფ-



ლების არაბუნებრივი აქტის შესრულებასკენ უბიძგებს.

თუ გმირის გადაწყვეტილება (დაკიდლოს დამბანა კედელზე) საკუთარი ძალების რწმენითაა ნაკარნახევი, და ამ შესტით ბედისწერას ორთაბრძოლაში იწვევს, მოვლენების შემდგომი განვითარება სრულიად საპირისპიროს მოწმობს. რეზიკო სულ უფრო და უფრო ხშირად ისწრაფვის სიმარტოვისკენ, სოფლის მომხიბვლელი სილაპაჰტე კი მასზე დამთრგუნავ გავლენას ახდენს. ნიშანდობლივია ზვარამშესა და რეზიკოს დიდილოვი მცირე მოქმედებიდან:

„ზვარამზე: ოპ, ჩვენი სოფლის თვალწარმტაცი ბუნება ოცნებას ფრთებს ახახავს, პოეზიის სამფლობელოში გადაგასახლებს და მერე კი მშვიდობით, პროზაუ.

რეზიკო: ოღონდაც ჩემო კარგო, მაგრამ ვაი, რომ ამხანად ნეტარ შთაბეჭდილებას მიშხამავს ეს სამარისებული სიწუმე... ზვარამზე! რომ იცოდე როგორ მადონებს და მაშინებს ყოველივე ეს, საცა უსულო საგნებიც კი მოგჩერებიან და ათას ჰანგებზე გეხმაურებიან“.

პიესაში პარალელურად ვითარდება ზვარამშეს სიუჟეტური ხაზი, რასაც თხრობა კულმინაციისკენ მიჰყავს. ჯერ არის და გამოჩნდება მისი მთხოვნელი, ზვარამზეს კი უყვარს უბრალო გლეხი და რეზიკო ყოველ ღონეს ხმარობს, რომ მისი და სიყვარულით გათხოვდეს. რიგორისტეს აღწერით ეს საკვანძო სცენა, რამიშვილის მიერ მკაცრ ნატურალისტურ პლანში გადაწყვეტილი, ასე გამოიყურება: „ამასობაში ზვარამზეს ვიდაც საქმრო გამოუჩნდება, თავადი, მაგრამ რეზიკო გიჟდება, ცოფებს ყრის ამ ამბის გაგონებაზე და მამას საყვედურებით ავისებს, რომ თავისუფლად მოქმედების ნებას არ აძლევს მის ქალს, ზვარამზეს სხვა უყვარს — გლეხი, ჯანმრთელი და მას უნდა მიათხოვოს ელეფთერმაც თავის ქალი აუცილებლათ, თუ უნდა, რომ სულ უკვალოდ არ გადაშენდეს, რადგან ის — რეზიკო უკურნებელი სენით (დეგენერაციით) არის შეპყრობილი და მომავალი არა აქვს, მისი

და ზვარამზე კი ჯანმრთელია და თუ ჯანმრთელ გლეხს, ხალხის შვილს მითხოვდება, არც თავ. მანუჩარი გადაშენდება უკვალოდ. მამა უარზეა. ამ დროს რეზიკოს გულს შემოეყრება და ბნელიანივით ძირს ვარდება. ელეფთერი შეშინებული ამით რეზიკოს მოსულიერების შემდეგ ძალაუნებურად თანხმდება ზვარამზე გლეხს მიათხოვოს ცოლად“.

კრიტიკოსმა ამ სცენის აღწერისას გამოტოვა ერთი არცთუ უმნიშვნელო დეტალი. მან ყურადღება არ მიაქცია რეზიკოს მიერ დაჟინებით გამეორებულ ფრაზას „წამხლადი ისხლის“ შესახებ, რომლის განახლებაც მას აუცილებლად მიაჩნია. თანაც ეს განახლება მნიშვნელოვანია არა მარტო თვით ზვარამშესათვის, არამედ მისი ხელის მაძიებლისთვისაც, თავად მანუჩარისთვის. ეს ქორწინება თავადის საგვარეულოსაც დააყენებს გაქრობის საშიშროების წინაშე. ექიმის მიერ წარმოთქმული ეს ახსნა აუბედით ძალას იძენს.

ამრიგად, მექვიდრეობითობის პრობლემის პოზიტივისტური განმარტება რამიშვილის დრამაში კულმინაციას აღწევს, რის შემდეგაც მანამდე დრამატურგის მიერ შეკავებული მოქმედება იწყებს სწრაფ განვითარებას კვანძის გახსნისაკენ.

ყურადღებით დაკვირვებისას აღმოჩნდება, რომ პიესის ზედაპირზე მყოფი ეს იდეურ-შინაარსობრივი შრე ერთადერთი როდია. მას მოსდევს სერიოზული დამუშავება ნაწარმოების კონსტრუქციის, მხატვრული ფორმისა თუ გმირთა ხასიათებისა.

შინაგანი ბრძოლით დაუძლეურებული რეზიკოსთვის, რომელიც თითქოს შეგუებულია საკუთარ თავთან მოსალოდნელი ანგარიშსწორების შიშს, ეს სცენა დიდ ზნეობრივ გამარჯვებას ნიშნავს. რეზიკო გრძნობს რა, რომ ვერ ეწინააღმდეგება გარდუვალ ბედისწერას, ყოველ ღონეს ხმარობს დის გადასარჩენად. ამის შემდგომ გმირი თავის ვალს ახლობლების მიმართ ამოწურულად თვლის, წყვეტს უაზრო წინააღმდეგობას და ემორჩილება ბელს.

შემთხვევითი არ არის, რომ რეზიკო სწორედ ხვარამზეს ქორწილის დღეს აიღებს დამბაჩასა და საიდუმლოდ გადის სახლიდან, სადაც მის მხოლოდ უსიცოცხლო გვამსდა შემოიტანენ. სამგლოვიარო პროცესია სახლთან ახლოს შეხვედბა საქორწილო მსველეობას. მზიარული სიმღერა შეიცვლება გოდებით, გარდაცვლილის სულის მოხსენებით და ყველაფერი დატრიალდება ერთიან ცხოვრებისეულ დინებაში. ერთმანეთში აირევა სიხარული და მწუხარება, ბედნიერება და განსაცდელი, კუბო და სიმღერა — ჩვენი არსებობის უცვლელი თანამგზავრები — საბედისწერო ნიშნები, რომლებიც თვითველ მოკვდავს საკუთარ ბედის ხაზს უხატავს.

პიესის კვანძის გახსნის სანახაობითმა ეფექტურობამ, ფინალის მაღალმა თეატრალურობამ, რომელშიც გადაიხლართა დრამის ფაბულის ძაფები, რთულ მდგომარეობაში ჩააყენა ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკა.

„დროება“ თითქოს იმის შიშით, ზედმეტი ქებით არაფერი ევენო ახალგაზრდა დრამატურგისთვის, მხოლოდ თავშეკავებულად აღნიშნავდა მისი ოსტატობის ზრდას: „ბ-ნი რამიშვილი რამდენიმე წელიწადია, რაც დრამატული მწერლობის ასპარეზზე გამოვიდა. საყურადღებოა, რომ ახალგაზრდა ავტორი თუმცა მძიმედ, მაგრამ მაინც კი სისტემატიურად წინ მიდის. ყოველი იმისი ახალი ნაწარმოები იმის წინანდელ ნაწარმოებთან შედარებით უკეთესი დგება. სჩანს, რომ ავტორი მუყაითად მუშაობს... „საბედისწერო დამბაჩა“ აშენებულია დეკენერაციის ანუ გადაშენების ფაქტზე... ავტორის განსაზღვრით ეს შთამომავლობითი უბედურება სიმბოლურად განხორციელებულია საოჯახო დამბაჩაში, რომლითაც ერთი-ერთმანეთზე იკლავენ თავს ოჯახის წევრები“⁷.

„ფასკუნჯი“ შედარებით მეტს აღიარებდა: „ტრ. რამიშვილს ღიდი ნაბიჯი გადაუღვავს წინ და საბედისწერო დამბაჩაში მან მოგვცა საუცხოო პიესა, ჭეშმარიტი დრამა, დამთავრებული, მთლიანი, „საბედისწერო დამბაჩა“ ნამ-

დვილ ტრაგიკულ შთაბეჭდილებას ნახსენებს მასზე, იწვევს იმ სულიერ მდგომარეობას, რომელიც ანიჭებს ადამიანს ზნეობრივ განწმენდას“⁸.

ტენდენციური კრიტიკოსი რიგორისტე, სწონიდა რა ყოველ სიტყვას, აზუსტებდა, რომ ის საპატიო ადგილი, რომელსაც რამიშვილის დრამა დაიჭერს, გამოწვეულია მხოლოდ ქართული ორიგინალური დრამატურგის სიღარიბით და უხერხულობა რომ დაეფარა, თავად ავტორის მიმართავდა: „ორიოდ სიტყვა ავტორს. პიესა კარგი საყურებელია, სცენები კარგათ არის აკინძული და დამაზი... ბევრი, ბევრი სურათი ვნახეთ ფეოდალის ზნეობრივ-ფიზიკური გადაშენებისა. გვეყოფა ჩამავალი კლასების ნახვა... გვაჩვენეთ ამომავალი კლასი, მისი გზა, მისი მომავალი. გვეყოფა ავადმყოფები, გვაჩვენეთ ჯანმრთელები...“⁹.

თუ ტრ. რამიშვილი „ჯანმრთელებში“ გულისხმობდა ბუნების შვილებს — გლეხებს, რიგორისტეს, როგორც სოციალდემოკრატების ჟურნალის „ჩვენი საქმე“ შტატიან მიმომხილველს, ჯერ კიდევ მაშინ უკვე სწადა კლასობრივი ბრძოლის უკვდავყოფა ხელოვნებაში. მისდა საბედნიეროდ ამ თვალსაჩინო კრიტიკოსმა ვერ გაიცნობიერა ის უდიდესი სოციალ-ისტორიული დრამა, რომელშიც წითელი დიქტატურის წყალობით ჩართული აღმოჩნდა მთელი რიგი ხალხებისა. მისდა საბედნიეროდ, იგი ვერ ეღიროს ტრაგიკომიკურ ფინალს, ოქტომბრიდან სამოცდაათი წლის შემდეგ რომ გათამაშდა.

უნაყოფო კამათის ხმაურში, რომლის მიზნად იქცა „საბედისწერო დამბაჩის“ გავლენის წყაროს („შერიგების ზეიმის“ გარდა ასახელებდნენ აგრეთვე „ჩაძირულ ზარსაც“) დადგენა, რამიშვილის პიესა აუხსნელი დარჩა.

არავინ მიაქცია ყურადღება ქართულ ლიტერატურაში ასე მოულოდნელად გამირის გაჩენის ფაქტს. არავინ ითხოვდა მედიცინაში გათვითცნობიერებული დრამატურგისაგან რეზიკოს საქციელის თვალსაჩინო მოტივაციას, მისი ავად-

მყოფობა ყველამ მიიღო როგორც ამბავი, მხატვრული გამონაგონი, როგორც სიმბოლური გამონახატულება ცხოვრებიდან მოვლი კლასის გაქრობისა. ყველა გრძნობდა პიესის იდუმალებას. ზოგიერთი იმაზეც კი ეჭვობდა, ესმოდა თუ არა თავად ავტორს მისივე ჩანაფიქრი: „პიესის სათაური გაფიქრებინებთ, რომ სიმძიმის ცენტრი „საბედისწერო დამბაჩაზე“ გადადის. ასე უნდოდა კი ბ. რამიშვილს?“¹⁰.

შეიძლება ითქვას, რომ ბიბლიოთეკების მტკრიან თაროებზე თითქმის ერთი საუკუნის მანძილზე შემოდებულმა „საბედისწერო დამბაჩაზე“, დღემდე შემოინახა იდუმალი მომხიბვლელი. შესაძლოა, დღევანელი ინტერპრეტაცია მთლად ვერ ემთხვევა იმას, რასაც ამ პიესაზე ადრე ფიქრობდნენ, მაგრამ ასეთ შემთხვევაშიც რჩება შანსი იმისა, რომ ვივარაუდოთ, თითქოს დრამის ავტორს უფრო ღრმა ჩანაფიქრი ჰქონდა, ვიდრე ეს ამოიკითხეს მიუქნელმა რეჟისორებმა. ყოველ შემთხვევაში თავად ტექსტი „საბედისწერო დამბაჩისა“ გვაძლევს უფლებას ვაღიაროთ, რომ საქმე გვაქვს ნატურალიზმის განვითარების იმ შტოსთან, რომელმაც, ისეხსნა რა მთელი რიგი სიმბოლისტური იდეებისა და ხერხებისა, განვითარება საშინელებების თეატრის ესთეტიკაში ჰპოვა და ეროვნულ სცენურ ხელოვნებაში მოდერნიზმის წინამორბედად იქცა.

„საბედისწერო დამბაჩა“, როგორც ქართული ნატურალიზმის მწვერვალი, მნიშვნელოვანია დრამატურგიული კონსტრუქციის თვალსაზრისითაც. იგი ისეთი ნაწარმოებების ნიმუშია, რომელთა სიუჟეტური მოტივების გადაკვეთის ცენტრში აუცილებლად აღმოჩნდება ხოლმე გმირის ნევრასტენიკული ისტერიკა, და გამოწვეულია სრულიად სხვადასხვა მიზეზით (ალკოჰოლიზმი, დეგენერაცია, სიფილისი, შიზოფრენია, მანიაკალურიობა და ა. შ.).

ამ აზრით რამიშვილის დრამის შედარება „შერიგების ზეიმთან“ საკმაოდ დამაჯერებელია: ორივეგან სიუჟეტი ერთი და იგივე სქემას ეყრდნობა. ამას-

თან რამიშვილის პიესა სძლევს სქემატიზმს. ნატურალისტურ შაბლონებთან გარეგნული მსგავსება ვერ ჩრდილავს ღრმა კავშირებს ახალეუროპულ ლიტერატურულ შენაკადებთან, რომლებშიც სულ უფრო დიდ ადგილს იჭერს სამყაროსა და გონის დაშლის იდეა.

რამიშვილის პიესის საიდუმლოების შესახებ კამათი შეიძლება მომავალშიც ვაგრძელებს. დღეს კი არანაკლებ მნიშვნელოვანია ინტერპრეტაციის მეორე მხარე მიზეზობრიობის თვალსაზრისით გახსნილი. ყურადსაღებია ის გარემოება, რომ თუმცა ტრ. რამიშვილს მგზნებარე თეატრალიზმი არ უშლიდა ხელს ყოფილიყო ვერის საავადმყოფოს ფერშალიც და ყოველდღე პედანტურად შეესრულებინა თავისი მიწიერი ვალდებულებები. თეატრში გატარებული საღამო ათავისუფლებდა მას უდიდამო ფუსფუსისაგან. სწეულების გვერდით გატარებული დღე კი ამდიდრებდა გამოცდილებით, რაც შემდგომ მის სამწერლო საქმიანობაში აისახებოდა.

ამგვარად, რამიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება ერთმანეთს შეერწყა. გზა საავადმყოფოდან თეატრამდე და მერე იქიდან სახლამდე მოვლენათა მორევეზე მიედინებოდა, სადაც მას ღრმად ითრევდა თავბრუდამხვევი შთაბეჭდილებები. იგი უნდა გარკვეულიყო მოვლენებში, აეწერა ყველაფერი ისე, რომ წერტილშიც არ გამორჩენილიყო, რაც შემდგომში შეიძლება მნიშვნელოვანი აღმოჩენილიყო. დრამატურგის წარმოსახვა იკვებებოდა მოძულეებული რეალობით, რომელიც შემდგომ მრავლდებოდა აბსტრაქტულ მრავალაზროვან სახეებად.

ჩემი აზრით „საბედისწერო დამბაჩაში“ წარმოდგენილია ერთი საავადმყოფოს პრაქტიკაში მომხდარი ამბავი. შესაძლოა, იგი ფერშალმა მოისმინა და თეატრალური შთაბეჭდილებების გათვალისწინებით, პირველ რიგში კი ჰაუპტმანის დრამატურგიის გავლენით გადასცა პიესაში. დიაგნოზი, რომელიც „საბედისწერო დამბაჩის“ გმირს შეესატყვისება, არის შიზოფრენიის მეგკვილ-



რეობითი მიმდინარეობა, მისი სახესხვაობა, რასაც სამედიცინო ლიტერატურაში მანიაკალურ-დეპრესიული სინდრომი ეწოდება.

ავლიბ ზურაბაშვილის პუბლიკაციის გაცნობამ შიზოფრენიის თეორიის შესახებ, აგრეთვე თანამედროვე გამოკვლევებმა თვითმკვლელობის (სუიციდოლოგია) დარგში, უფლება მომცა შემეჯამებინა თვალში საცემი დამთხვევები. ერთი მხრივ, მრავალრიცხოვანი აღწერები მანიაკალურ-დეპრესიული სინდრომის განვითარებასა და მეორე მხრივ, ტრ. რამიშვილის დრამის გმირის რეზიკო დემეტრაძის ქცევის ხასიათი.

სუიციდოლოგიის პრობლემებზე არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურაში ხაზგასმულია, რომ თვითმკვლელობის აქტის ყველაზე გავრცელებული მოტივია „მუქარა სიცოცხლეზე“ („შიშის“), რომელსაც ერთვის ფიქრი თვითმკვლელობაზე, როგორც ერთადერთი გამოსავალი მოსალოდნელი ხიფათისგან თავის დასაღწევად.

თუ „საბედისწერო დამბაჩის“ ტექსტს, კერძოდ, მის კულმინაციურ სცენას (მამასთან ჩხუბს, რაც რეზიკოს ნერვიული შეტევით მთავრდება), შევუპირისპირებთ შიზოფრენიის მიმდინარეობაზე მრავალრიცხოვანი კლინიკური დაკვირვების მონაცემებს, ამგვარი მოსაზრების საფუძვლიანობა უფრო სარწმუნო გახდება. სპეციალისტების აზრით დეპრესიული სინდრომით დაავადებული ავადმყოფები თავის მდგომარეობას უიმედოდ სთვლიან. თითქმის ყველა მათგანი გამოთქვამს „თვითომპოზიზის“ და „თვითდადანაშაულების“ ბოდივთ იდეას. ავადმყოფებს ღრმად სწამთ, რომ ისინი ყველაზე უხეიროები, ყოვლად უვარგისი ადამიანები არიან, რომელთაც ადვილი არ უნდა ჰქონდეთ დედამიწაზე¹¹.

გავიხსენოთ აღვზნებული რეზიკოს ცეცხლოვანი სიტყვები, როცა იგი ვმობს საკუთარ თავს, თავის წარმოშობას, ლაპარაკობს „შერყვნილ სისხლზე“ და მოუწოდებს მისი განახლებისკენ ახალი ჯანმრთელი სისხლით იმისათვის, რომ მათი შთამომავლობა არ გადაგვარდეს.

გავიხსენოთ ისიც, რომ რეზიკო მყოფობის მიუხედავად თავად ექიმია, რომელსაც შეგნებული აქვს შეუქცევადობა გამოსავლისა. აღვიდგინოთ გონებაში ის შეგრძნებები, რასაც განიცდის პიესის გმირი, როცა ის თანდათანობით, წარუმატებლად ცდილობს დაუპირისპირდეს გარემოს, როგორც შლის მონსტრს. მონსტრს, რომელიც შლის გონებას, ანადგურებს პიროვნებას, ართმევს ამ უკანასკნელს გაბრძოლების ყოველგვარ უნარს.

ა. ზურაბაშვილი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ „ნელი და ხანგრძლივად მიმდინარე პროცესი შიზოფრენული ტოქსიკოზისა იწვევს პიროვნების დამცველ-რეაქტიული შესაძლებლობების დასუსტებას, ამის შედეგად პიროვნება ხდება უფრო სუსტი და მგრძობიარე“¹².

ექიმებისთვის დამხმარე სახელმძღვანელოს „გენეტიკა და ადამიანის მექანიკური ბიოლოგია დაავადებანი“, აგრეთვე სუიციდოლოგიაში სამეცნიერო შრომების კრებულთა ავტორები აღიარებენ, რომ მანიაკალურ-დეპრესიული სინდრომს, შიზოფრენიასთან ერთად, ადამიანის მექანიკურებით დაავადებათა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი განეკუთვნება. ისინი ამტკიცებენ, რომ სუიციდური აქტის ჩადენა ხშირ შემთხვევაში უფრო პროცესისადმი მიმართული მანიფესტია. ერთი შეხედვით არამოტივირებული ცდა თვითმკვლელობისა ხშირად სულიერი დაავადების პირველი გამოვლინებაა¹³.

მოტანილი შეპირისპირებიდან შეიძლება გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ ტრ. რამიშვილმა შესძლო წარმოედგინა მანიაკალურ-დეპრესიული სინდრომის მექანიკურებითობის ფორმის საკმაოდ ზუსტი სურათი. ამ დაავადებისთვის დამახასიათებელი ნიშნებითა და სიმპტომებით.

მერამ მარტო ამით არ ამოიწურება დრამატურების ამოცანა. „საბედისწერო დამბაჩა“ ყურადღებას იპყრობს კიდევ სხვა შრეებითაც. კერძოდ იმით, რომ აქ იგრძნობა სიახლოვე ბედისწერის ძველ ბერძნულ ტრაგედიებთან და პირდაპირი

კავშირი საუკუნის უახლეს ლიტერატურულ-მხატვრულ მაჯისცემასთან, რაც მატერიალური სამყაროს მოსპობისკენ მიმართულ მოძრაობაში გამოიხატება. ამ სამყაროს საზღვრებისა და ღერძის მოშლაში, რასაც ეყრდნობა ადამიანი.

იმისთვის, რომ ალვადგინოთ გვირის დაკადების განვითარების საბედისწერო პროცესი, მოდით თანმიმდევრულად აღვწეროთ ის ცვალებადი გარემოებანი, რამაც მოახლოვა დასასრული. რეზიკო პირველი გამოჩენისას სტოვებს საქმიანი, ჭკვიანი, ახალგაზრდა და ზომიერად ირონიული კაცის შთაბეჭდილებას. მან ხანგრძლივი განშორების შემდეგ საღამო თავის ახლობლებთან და მეგობრებთან გაატარა და მეორე დღეს, დიღას მსუბუქად ნაბახუსევი, კეთილგანწყობილია ყველას მიმართ.

ტრ. რამიშვილის მიერ აღწერილი გვირის ეს განწყობილება მკითხველს შეიძლება მოეჩვენოს უშფოთველი და მშვიდი, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ მსახურთა გადაკრულ სიტყვებს და თავად რეზიკოს პირად ინტერესს დაკავშირებულს ბიძამისის დაღუპვასთან. ყველაფერ ამით დრამატურგი თითქოს ხაზს უსვამს იმას, რომ არ ყოფილიყო ანდრძი, ყურადღება მის მიმართ, და ბოლოს არ ყოფილიყო გამაღიზიანებელი ბუნება და გარემო — რეზიკოს შემოქმედებელი ეცხოვრა ხანგრძლივი, წყნარი ცხოვრებით სახლიდან მოშორებით და კეთილშობილური საქმე — განკურნა სნეულები — რამიც დიდ წარმატებებს აღწევდა კიდევ.

შეიძლება მაშინ არა **მომხდარიყო დრამა?** რა თქმა უნდა არა. გავიხსენოთ ქრესტომათიული მაგალითი: ნორას როლის შემსრულებლის ჰადვივ ნიმიან რაბებს მოთხოვნით იბსენი იძულებული გახდა დაეწერა „თოჯინის სახლის“ ფინალური სცენა, სადაც გვირი ქალი მეუღლისა და შვილების გულისთვის ოჯახს უბრუნდება, ამ „შემრიგებლური“ დასასრულის კომენტარებისას ვ. სახნოვსკი-პანკევი სამართლიანად აზუსტებდა, რომ შეიძლება უარყოთ ეს სცენა „უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ იგი

შეურაცყოფს ჩვენს ზნეობრივ გრძნობებს“. მაგრამ ამასთან ერთად ვ. სახნოვსკი-პანკევი სთვლიდა, რომ ამ სცენის „ცხოვრებისეული ალბათობა შეუღარებლად მაღალია, ვიდრე ალბათობა ფინალ-განხეთქილებისა“¹⁴.

თითქოსდა იცვლებოდა მხოლოდ და მხოლოდ ფინალური აკორდი, მაგრამ მასთან ერთად იცვლება შესაძლებლობა ნაწარმოების ზნეობრივი, განმწმენდ: ზემოქმედებისა მაცურებელთა დარბაზზე.

ტრ. რამიშვილისთვის მთავარი იყო მიეღწია პიესაში ტრაგიკული კათარზისისთვის. ამასთან იგი მიმართავდა ახალ არატრადიციულ გადაწყვეტილებებს, რასაც არავითარი კავშირი არ ჰქონდა ობიექტულურ, ფარისევლურ „ჰეპინდთან“, რაც ასევე დასაშვები იყო მის დრამაში. ავტორს სურდა გაეფართოებინა ჩვეული ნატურალისტური სქემების საზღვრები და გაეშუქებინა თეატრისა და ცხოვრების შეუთავსებლობა. მაგრამ ამისათვის საჭირო წინაპირობები ჯერ კიდევ არ იყო შექმნილი.

მისი გვირი — რეზიკო — ჯანმრთელია მანამდე, სანამ რაღაც აუხსნელი ძალა არ უბიძგებს მას წინაპართა ქმედების გამოვრებისკენ. რასაკვირველია, ტრ. რამიშვილის დრამა არ მოგვითხრობს იმას თუ როგორ მოუწყო ძმამ თავის დას ბედნიერი ცხოვრება. თუმცა აქეთკენ ვიბიძგებს გარეგნული, კომპოზიციური ელემენტები. არც ის უნდა დაგვაიწყდეს თუ რას ნიშნავს თავად საბედისწერო დამბაჩა და რატომ იზიდავს იგი ასე ძლიერ თავისკენ უმწეო გვირის.

რეზიკო ჩვენს ლიტერატურაში „დაშლილი ადამიანის“ სახეთა წინამორბედად გვევლინება, რომელიც მაინც ვერ მიხვდა, თუ რას შეეძლო დაემსხვრია მისი ნებისყოფა და გუნება. ტრ. რამიშვილის აფორიაქებული განწყობილება პიესაში უთუოდ ეხმიანება შიშისა და საშინელების იმ შეგრძნებებს, რასაც ნ. ბერდიაევი გამოხატავს სტატიაში პიკასოს შესახებ: „კანი ჩამოხვევათ საგნებს... აღარასოდეს დადგება გაზაფხული, აღარ იქნება ფოთლების სიმწვანე...“



თუკი მინც დადგება გაზაფხული, იგი სხვაგვარი იქნება¹⁵.

ვიდრე დასკვნებს გავაკეთებდეთ, შევხვით „საბედისწერო დამბაჩის“ და კიდევ რამდენიმე სპექტაკლის სცენურ განსახიერებას. ნატურალიზმის თემებსა და კიდევებს მნიშვნელოვანი როლი ეთმობა ეროვნული დრამატურგიისა და სცენური ხელოვნების ჩამოყალიბებაში, ისინი კვლავაც იპყრობენ ყურადღებას, ზემოქმედებენ თანამედროვე ხელოვნებაზე, ამოიღვრებიან ხან აქ, ხან იქ სისასტიკის ფეიერვერკად, ძალადობად, აბსურდად.

„საბედისწერო დამბაჩის“ პირველი წარმოდგენა საქველმოქმედო იყო. შემოსავლის ნაწილი ვასო აბაშიძის სამკურნალოდ იყო გამიზნული. პრესა იტყობინებოდა, რომ მსახიობს ესაჭიროებოდა კლიმატის შეცვლა. აღნიშნავდა აგრეთვე მის მატერიალურ შეჭირვებას.¹⁶

მეორე დღეს იმავე გაზეთის ქრონიკა იტყობინებოდა, რომ ქართული დრამატული საზოგადოება კვლავაც გამართავდა მთელ რიგ სპექტაკლებს სწული მსახიობის დასახმარებლად.¹⁷

პრემიერის დღეს ისევ „ზაკაკაზიეში“ ვკითხულობთ: „დღეს ქართული დრამატული საზოგადოების დასი დიდი მარხვის სეზონს ხსნის. წარმოდგენილი იქნება ახალგაზრდა დრამატურგის ტრ. რამიშვილის პიესა „საბედისწერო დამბაჩა“ და პოტაპენკოს ერთმოქმედებიანი ბუფონადა „საიდუმლო მრჩევლის სიზმარი“. შემოსავლის ნაწილი მოხმარდება ავადმყოფ მსახიობს ვასო აბაშიძეს. სხვა გაზეთი „ნოვოსტი ზაკაკაზია“ იმედოვნებდა, რომ „საბედისწერო დამბაჩის“ პრემიერაზე ქართული თეატრის დარბაზი შეივსებოდა. ამგვარი ცნობებით აჭრელებული იყო აგრეთვე ქართული საინფორმაციო საშუალებე-

ბი. უნებურად უფიქრდები იმ კადრებს, თუ რა დიდი ყურადღებით ეკიდებოდნენ მსახიობის ბედ-იღბალს წინათ, ვიდრე დღეს. მსახიობთა, რეჟისორთა და კულტურის სხვა მოღვაწეთა სასარგებლოდ საქველმოქმედო სპექტაკლების გამართვა უკვე კარგა ხანია მივიწყებული იშვიათობაა. ალბათ ყველა ისეთი ჯანსაღი და აყვავებულია, რომ საჭიროც აღარ არის. ასე იყო, მე კი რაღაც მაეჭვებს.

„საბედისწერო დამბაჩის“ პრემიერაზე, მიუხედავად ქართული და რუსული პრესის მოწოდებისა, მაყურებელმა დარბაზი ვერ შეავსო. ამ გარემოების გამო კრიტიკოსები შეახსენებდნენ მაყურებელს არა მხოლოდ იმას, რომ მათ ხელიდან გაუშვეს არა მარტო ორიგინალური ეროვნული დრამატურგიის შესანიშნავი ნიმუშის სცენური განსახიერების ხილვის შესაძლებლობა, არამედ იმისაც, რომ მათ შეძლებისდაგვარი წვლილიც კი არ გაიღეს დიდი მსახიობის გასაჯანსაღებლად.

ალმანახი „ფასკუნჯი“ „საბედისწერო დამბაჩის“ პირველ წარმოდგენას წლის საუკეთესო სპექტაკლად მიიჩნევდა.¹⁸

ამსვე ეხმიანებოდა „დროება“, ხაზს უსვამდა რა ა. იმედაშვილის დიდ წარმატებას რეზიკოს როლში¹⁹, პრინციპულად მტკიცე რეიგორისტე აღიარებდა ა. იმედაშვილის თამაშის შეუღარებელ ზემოქმედებას: „საუცხოვო იყო ბ. იმედაშვილი იმ დროს, როცა სკამზე ვარდებოდა თვალებგადმობრუნებული შემოღლი სახით“²⁰.

საუბარია კულმინაციურ სცენაზე — რეზიკოს ისტერიკაზე, რომელიც კრიტიკოსების დამოწმებით, მაყურებელთა დარბაზზე განსაცვიფრებელ შთაბეჭდილებას ახდენდა. „საბედისწერო დამბაჩის“ პირველი წარმოდგენის შესახებ



ქუთაისში გაზეთი „ჩვენი აზრი“ იუწყებოდა. განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა იმედაშვილის მიერ გვირის ხულიერი ძვრების სწორ გადმოცემას²¹.

23 მაისს ფოთში გამართული სპექტაკლის შესახებ ვკითხულობთ: „ა. იმედაშვილმა მშვენივრად დახატა დეკორატიუმი რეზიო ელფთერდის სულიერი მდგომარეობა, სცენა, როცა ის ბნელიანივით ეშვება სკამზე, საუცხოო იყო. ეს სცენა ისე ძლიერ ჩაატარა მსახიობმა, რომ მთელი დარბაზი დიდხანს, გულამოსკენილი კვითინებდა. ჩვენი აზრით იმედაშვილი ნიჭიერი არტისტი და ხეიანიანათ გადმოცემა ფსიქიური მოქმენტების“²².

„საბედისწერო დამბაჩის“ წარმატება შემთხვევითი რომ არ იყო, ისიც მოწმობს, რომ ამ პიესას ქართული თეატრი შემდგომშიც რამდენჯერმე მიუბრუნდა, ითარგმნა რუსულად და დაიდგა კიდევ რუსულ სცენაზე.

ამრიგად, „საბედისწერო დამბაჩის“ შექმნა და სცენური ხორცშესხმა 1909 წელს ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტი იყო. მან დაადასტურა, რომ ეროვნული დრამატურგია და სცენური ხელოვნება მზად იყო იმ ახალი მხატვრული ფასეულობების აღსაქმელად, ლიტერატურისა და ხელოვნების საერთო ევროპულმა განვითარებამ რომ წარმოშვა.

იპყრობდა რა სიმაღლეებს, ტრიფონ რამიშვილი არ ისწრაფოდა გამარჯვების აღმის აღმართვას. იგი ჰვრეტდა, რომ მანძილი სირთულეებით სავსე და გადაულახავი იყო. მაგრამ იგი არც მთის ძირის მორიდებულ, ჩუმ გარდამქმნელად დარჩა. მან წარმოადგინა უახლეს მიღწევათა შერწყმისა და შედეგების ფართო შესაძლებლობანი ახალი, მოდერნისტული დრამატურგიული ტექნიკა, და რაც ყველაზე მთავარია, ქართულ ლიტე-

რატურაში დატოვა უცნაური სასიცოცხლო ძალებისაგან თანდათან დატოვლილი განწირული გვირის შეუდარებელი სახე, როგორც სამყაროს, პიროვნების, ცნობიერების გახლეჩისა და ნგრევის სიმბოლო.

შენიშვნები:

1. როგორისტე. ქართული თეატრი. ჩვენი საქმე. 1909, 20 თებერვალი (№ 14).
2. იქვე. |
3. Веселовский А. Поэтика сюжетов в кн.: Историческая поэтика, — М., 1989. с. 301.
4. კაკიაშვილი ვრ. დრამატურგთა პორტრეტები. თბილისი, 1961, გვ. 25.
5. ტრ. რამიშვილი. „საბედისწერო დამბაჩა“, თბილისი, 1910, გვ. 60-61.
6. როგორისტე, ქართული თეატრი, ჩვენი საქმე, 1909, 20 თებერვალი, (№ 14).
7. დროება. ქართული თეატრი. 1909, 20 თებერვალი, (№ 39).
8. ქართული თეატრი. ფასკუნჯი, 1909, № 8, გვ. 16.
9. როგორისტე. ჩვენი საქმე, 1909, 20 თებერვალი.
10. იქვე.
11. Сметанников П. Высшая нервная деятельность при депрессивных синдромах. Л., 1967, с. 23.
12. Зурабашвили А. Д. О современном уровне теории шизофрении. Тбилиси, 1958, с. 7—8.
13. См. Сб.: Научные и организационные проблемы суицидологии. М., 1983; Пулатов А. М., Никифоров А. С. Генетика и наследственные болезни человека. Душанбе, 1973, с. 20.
14. Сахновский-Панкеев В. Драма. Л., 1969, с. 118—119.
15. Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918, с. 29.
16. Закавказье, 1909, 11 февраля, № 6.
17. Закавказье, 1909, 18 февраля, № 12.
18. ქართული თეატრი, ფასკუნჯი, 1909, № 8, გვ. 16.
19. ქართული თეატრი, დროება, 1909, 20 თებერვალი, (№ 39).
20. როგორისტე, ქართული თეატრი, ჩვენი საქმე, 1909, 20 თებერვალი (№ 14).
21. დ. ი. თეატრი და ხელოვნება. ჩვენი აზრი, 1909, 29 მაისი (№ 24).
22. თეატრი და ხელოვნება. ჩვენი აზრი, 1909, 3 ივნისი, (№ 28).

თეატრი ლაიაში ცუდიღისაა და მე პოეზიას რავს თეატრს!

თამარ ქუთათელაძე

ალექო მახარობლიშვილი — 1978 წლიდან დღემდე რეჟისორ შალვა გაწერელის თეატრალური ესთეტიკის ერთ-ერთი უველაზე გამოკვეთილი, გამომსახველობითი ზერხების სახახიათო მსახიობია, ცენტრალური საბავშვო და ექსპერიმენტული თეატრების პრემიერა. მსახიობის მიერ შექმნილ პერსონაჟებს სცენაზე შემოაქვთ ჩვენი თანადროული ეპოქის აქტუალური პრობლემატიკა, ახალგაზრდობის ტკივილი და სევდა, დროის მაჩისცემა. ვფიქრობ, ხანტერესო იქნება მასთან შეხვედრა.

ალექო მახარობლიშვილი — ვერ ვიტყვი მსახიობობაზე ბავშვობიდან ვოცნებობდი-მეთქი. ბავშვობიდან ვცეკვავდი პიონერთა სასახლეში. ცეკვა სიამოვნებას მანიჭებდა, მათავისუფლებდა, მართობდა. უცებ, მერვე თუ მეცხრე კლასში აღმოვჩინე, რომ ჩემი თანაკლასელი მეგობრები ყველანი რადაცაზე ოცნებობდნენ, პროფესიას ირჩევდნენ, სამომავლო დამოუკიდებელი ცხოვრებისათვის ემზადებოდნენ. შემშურდა. მივხვდი, რომ გარკვეული სელა ამ გზისაკენ მეც უნდა გამეკეთებინა და მეთაკლასელმა რეჟისორ გიორგი თოღაძის დრამატულ წრეში დავიწყე სიარული. გონს მოსვლაც ვერ მოვასწარი, ისე აღმოვჩნდი თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტო, ისე შევღვი ფეხი სცენაზე, ისე გავხდი მსახიობო.

ყველაფერი უცნაური სისწრაფით მოხდა, თითქოს ჩემდა უნებურად და გაუცნობიერებლად. დღეს რომ ვუფიქრებები, რწმუნდები, რომ მოხდა ის, რაც უნდა მომხდარიყო. ქვეცნობიერად ავირჩიე ის პროფესია, ის გარემო. ის სამოღვაწეო ასპარეზი, სადაც კარგად ვგრძობიდი თავს, რაც მაინტერესებდა, მიზიდავდა, რაც ჩემს ორგანულ ნაწილად მეგულეობდა, სადაც დაუსრულებლად მინდოდა ყოფნა, რისთვისაც შემეძლო ყველაფერი შემეწირა. არ ვიცი, ალბათ, თეატრიც ზოგჯერ მაგნიტივით იზიდავს ხოლმე თავის „საკუთარ“ მსხვერპლს.

თამრიკო ქუთათელაძე — ყველა ადამიანს საკუთარი ადგილი აქვს ცხოვრებაში. ყველა ეძებს ამ, მხოლოდ მისთვის კუთვნილ ადგილს, პროფესიას.

გარემოს, ადამიანებს. ზოგი ცხოვრების დასალიერამდე ეძებს, ეძებს, მაგრამ ამოდ. ზოგს კი პირიქით, თავად პროფესია და ადამიანები პოულობენ, იზიდავენ, გულში იკრავენ, იწირავენ...

ალ. მ. — სრულიად მოულოდნელად უბედნიერესი ადამიანი გავხდი. ცნობილი და ჩემთვის სათაყვანებელი პიროვნებების გარემოცვაში აღმოვჩნდი. 1972 წელს, რეჟისორ თემურ ჩხეიძის ჯგუფში ჩავირიცხე. კურსზე თითქმის ყველანი თანატოლები და თანასწორები ვიყავით: ლია გულაძე, მაია იოვიძე, ცაცო მსხილაძე, გონა მჭედლიძე, ლია ქობულაძე, თემურ შამათავა, ამირან შარმანაშვილი, ნინო ხომასურიძე, ვანო ხორგუაშვილი, თამრიკო ჯოხაძე. ყველანი 17-18 წლის ახალგაზრდები, ბავშვურად გულუბრყვილონი, ნიჭითა და განათლებითაც თითქმის თანასწორები, არ მახსენდება რომელიმე ჩვენთაგანის კაშკაშა, აქტიორული ტალანტის უჩვეულო გამოსხივების წუთები. ვფიქრობ, რომ ძალზე ჩვეულებრივი, თითქმის სტანდარტული კურსიც კი იყო, ბატონ თემურზე შეყვარებული. მოგვაჯადოვა თავისი ნიჭით, ოჯახით, განათლებით, ინტელექტით, ტაქტით, არისტოკრატიზმით. იმხანად ბატონი თემური სვანურ ქუდს ატარებდა და ჩვენც შევიძინეთ ასეთი ქუდები. ებაძავდით საუბრის მანერით, გამოხედვით, ვცდილობდით დავმსგავსებოდით და სულ მალე მთელი კურსი პატარ-პატარა თემურ ჩხეიძეებად გადავიქცით.

თ. ქ. — რადგან ჩვენდა უნებურად მიმბაძველობაზე ჩამოვარდა საუბარი, იქნებ ერთობლივად, შეძლებოდადგავარად გავანალიზოთ მიმბაძველობის პოზიტიორი თუ ნეგატიური მხარეები, აღვნიშნოთ ისიც, რომ, როდესაც დიდი შემოქმედებითი ნიჭისა და პიროვნული ღირსებებით (დაჯილდოებული ადამიანის „ტყვეობაში“ აღმოჩნდები, ფიქრობ, რომ საკმარისია გარეგნულად მიბაძო შენს კერპს და ჯადოსნური სისწრაფით გადაიქცევი მის სრულ, აბსოლუტურ ანალოგად. თავდაპირველად გა-

ვიწყდება, რომ ხელოვნური მიმბაძველობა სენია, რომელიც აფერხებს შემოქმედებით წინსვლას, ინდივიდუალიზმს. თითოეული ხელოვანი, იქნება ეს მსახიობი თუ რეჟისორი, ხომ უნაკალური მოვლენაა, ერთი და განუყოფელი დროსა და სივრცეში.

ალ. მ. — რა თქმა უნდა. ზოგჯერ კი დიდი და გამორჩეული ნიჭით, შემოქმედებითი ინდივიდუალობით სახელგანთქმულ ადამიანთა ნაკლიც ისე ორიგინალურად. ისე მომზიბლავადაა შერწყმული მათ ღირსებებთან, რომ გაუწაფავ თვალს, ნაკლიც აღმატებულ თვისებად ეჩვენება და სამწუხაროდ, ამ ნაკლს ბაძავს და ითვისებს ხოლმე.

გარეგნული, ხელოვნური მიმბაძველობა, კერპისადმი ტყვეობა, მიმბაძველობის ყველაზე საწყისი, პრიმიტიული ფორმაა. ეს სტადიაც, მიმანია, რომ აუცილებელია გაიარო, რათა შეგნებულად, ცნობიერად, ეტაპობრივად გაიზარდო, შესაბამისად კი გაარღვიო კიდეც მიმბაძველობის უცხო ჩარჩო და ინდივიდუალიზმისაკენ. თვითმყოფადობისკენ გადადგა ნაბიჯი. პოტენციაში შემოქმედს აქვს ჯერ კიდევ უთქმელი სიტყვა, ჭარბი ენერჯია და ესწრაფვის თანამედროვეთ გაანდოს საკუთარი მოსახრება ამა თუ იმ განზოგადებულ გმირზე, აქტუალურ პრობლემაზე, საჭირობოროტო ფაქტზე. ყველა ხელოვანს საკუთარი ესთეტიკა, აზროვნების მოდელი, სადადგმო კულტური, თამაშის მანერა გააჩნია, რაც პერსონალურად მხოლოდ მისი მსოფლშეგრძნების, მოქალაქეობრივი პოზიციის, თვითგამოხატვის თანმიმდევრული, ლოგიკური შედეგია და არა ახირებული, ამორფული თვითმიზანი. ამავე დროს, მიმანია. რომ ნამდვილი შემოქმედება აბსოლუტური შინაგანი თავისუფლებისაკენ, ფსიქო-ფიზიკური განტვირთვისაკენ, სიხლისაკენ, კონტრასტებისაკენ სწრაფვაცაა და შეუძლებელია, არ შეგაწუხოს ვილაციისაგან გადმონერგილმა „ჩარჩომ“, თამაშის მანერამ თუ სადადგმო სტილმა. ჩარჩო ხომ ხელს გიშლის ყო-



ველთვის, გზლუდავს, ვორგუნავს და ამიტომაც იწყებ მის გარღვევას, მოშორებას, დაიწყებას, საკუთარი. თვითმყოფი გზით სიარულს, ინტუიციის, ქვეცნობიერების სიღრმისეულ შრეებში წვდომას. თუ ხელოვანის შემოქმედებით ცხოვრებაში არ დადგება ამგვარი თავისუფლებისაკენ, წმინდა შემოქმედებისაკენ ლტოლვის ეტაპი, ალბათ, ასეთი პროფესიული არჩევანიც მცდარია, გაუმართლებელი. ვფიქრობ, რომ ეს ის კატეგორიაა, რომელსაც ძალიან უნდა, რომ იყოს ხელოვან-შემოქმედი, მსახიობი ან რეჟისორი, მაგრამ, სამწუხაროდ, არ არის, არ შესწევს შესაბამისი ნიჭი და უნარი.

თ. ქ. — უნდა აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ არც თუ იშვიათად, მიმბაძველობას სასიკეთო გავლენაც ახლავს...

აღ. მ. — მიმბაძველობისაკენ ლტოლვა, ალბათ, ყველა ადამიანში დევს, მაგრამ გააჩნია ვის ბაძავს, რატომ და როგორ! გონივრული მიმბაძველობა სრულიად მისაღებიცაა და ნორმალურიც. ასე შეიძლება შემოქმედებითად გაიზარდო კიდეც. როდესაც გვერდით ვცვაყვ ჩვენი იდეალების ადაპტი, მისი საიხლოვე, მისი უნებლიე გავლენა ერთუზიანობით გვაგვებს, ინტელექტუალურად გვზრდის, შემოქმედებითად გვამდიდრებს, თავდაუზოგავად ემუშაობთ საკუთარ თავზე. ასე მოხდა ჩვენს ჯგუფშიც. გაბეჯითდით. თემურ ჩხეიძისეული პუნქტუალობა, მისი შემოქმედებითი წვის, მისი აღმაფრენის, ინტელექტის ნაპერწკლები ჩვენც გადმოგველო. გატაცებით დაიწყეთ სწავლა, კითხვა, მუშაობა. ბატონი თემური. რამდენიმე წუთით ადრე ლექციის თუ რეპეტიციის დაწყებამდე, აუდიტორიის კარებს კეტავდა და დაგვიანებულ სტუდენტს აღარ უშვებდა. საშინლად განვიცდიდით. სიკვდილი გვერჩია კარს მიღმა დგომას. ვერძნობდით, რომ კედლის იქით, რაღაც ძალიან საინტერესო ხდებოდა. შეურაცხყოფილნი ვიყავით დაგვიანებულნი. უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ხელმძღვანელს, სტუ-

დენტობის წლებს, პირველ შთაბეჭდილებებს. ვერ დავიჯერებ, რომ კარგი პედაგოგის ლექციას სტუდენტი გააცდენს, ვერ მოისვენებს, გატანჯავს იმის შეგრძნება, რომ ბევრი სიკეთე, ბევრი ლამაზი და განუმეორებელი წუთი აკლდება. ღარიბდება. პროფესიონალიზმს კი სტუდენტური წლებიდანვე უნდა ჩაეყაროს მყარი საფუძველი. სწორედ სტუდენტობის ჟამს თემურ ჩხეიძის მიერ განხორციელებულ „ბნელეთის სამეფოში“ ჩემს მიერ შესრულებული ნიკიტას როლი დღემდე დაუვიწყარი და განუმეორებელია ჩემთვის. ამ ხასიათის თამაშისათვის, მისი შექმნისათვის გულდასმით ვემზადებოდი თანმიმდევრობით, ყამირივით ვიღებდი როლს.

თ. ქ. — სტუდენტობის ჟამს კარგი პედაგოგისაგან, რჩეული პიროვნებისა და შემოქმედლისაგან მიღებული რეკვიდარიებანი, მისი სწორი წვრთნა, მთელი ცხოვრება მოგვყვება, სამუდამოდ და მყარად ფიქსირდება ჩვენს ცნობიერებაში. ალბათ, შეუძლებელია პედაგოგის შრომა მაქსიმალურად პროცირდეს სტუდენტებში, მაგრამ შორს ვარ იმ აზრისაგან, რომ შესაძლებელია კარგი პედაგოგ-შემოქმედის გარჯა სრულიად უკვალოდ გაქრეს, დაიკარგოს.

ვფიქრობ. თემურ ჩხეიძისეული აღზრდის შედეგიცაა ის ფაქტი, რომ თქვენს თეატრში ჩემი ორი წლის მუშაობის მანძილზე, არ მახსოვს როდისმე დაგვევიანა რეპეტიციაზე, არ მახსოვს შენი კონფლიქტი მსახიობთან ან რეჟისორთან საპრემიერო სამზადისის უმძიმეს დღეებშიც კი. შენში მაქსიმალურად განვითარებულია პუნქტუალობის, პასუხისმგებლობის გრძნობა, პროფესიისადმი ფანატიკური სიყვარული, პარტნიორისადმი მარად კეთილგანწყობილი დამოკიდებულება, კოლეგიალობა, ეს, პროფესიული უნივერსალიზმისაკენ მიმართული არც თუ უმნიშვნელო ანი და ბანი, როგორც თავად აღნიშნე, შესაძლოა, სტუდენტური წლებიდანაც იღებს სათავეს.

აღ. მ. — სტუდენტობის შემდეგ კი განიცდი სრულყოფას. ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად, დაუსრულებლად ეძებ შენი იდეალების შესატყვის ანალოგს, ვინც შეგაყვარა შენი საქმე, ვინც დაგაუფლა „ხელობას“, ვინც გაზიარა ხელეწიერების მისტიკას, ეძებ მისაბამ მაგალითსაც, იმ ობიექტს, რომელსაც ზოგჯერ ბრძადაც კი გაჰყვები. სათეატრო ხელეწიერებაში ხომ შეუძლებელია ყველაფერი ცნობიერყო. როგორც ბატონი შალვა გაწერელია აღნიშნავს, სასცენო შემოქმედება არ არის მათემატიკური განტოლება, რომ ყველა ფრჩხილი გახსნა. თეატრი — ლამაზი, ტყუილებით სავსე ამოუხსნელი გამოცანაცაა!

თ. ქ. — ალექო, შენი შემოქმედებითი ბიოგრაფია, საინტერესოა იმ მხრივაც, რომ მოღვაწეობა მოგიხდა როგორც თბილისის წამყვან თეატრებში, კინოსახიობთა, მარჯანიშვილისა თუ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრებში, ასევე რუსთავის თეატრში. მართალია, თითოეულ მათგანში მუშაობდი მხოლოდ ერთი სეზონის მანძილზე (ამ შემთხვევაში მხედველობაში არ მაქვს მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, რომლის ერთგულიც დღემდე რჩები), მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ მსახიობის საკმაოდ შრომატევად, დაბაბულ „შრომადღეს“, ერთი ან ერთნახევარი წელიწადს სრულიად საკმარისია, შეიცნო ამა თუ იმ თეატრის ესთეტიკა, რეჟისორის მუშაობის მეთოდი, გაეცნო შემოქმედებით კოლექტივს, გარემოს, შესაბამისად კი მიიღო ის, შეეთვისო ან პირიქით. ამ მიმართებით მაინტერესებს, რამ განაპირობა შენი ინტენსიური მოვზაურობა თეატრიდან თეატრში?

აღ. მ. — სტუდენტობის ხანის სასწავლო პროცესის შემდეგ, ბუნებრივად დგება პრაქტიკული მოღვაწეობის პერიოდი. მომენტი, როდესაც უნდა განავითარო, ააღორძინო შენში გაღვიძებული შემოქმედებითი იმპულსი, შესაძლებლობები. ამისათვის კი ეძებ ისეთ გარემოს, ისეთ შემოქმედებით კოლექ-

ტივს, რომლებსაც თანამოაზრეებად მიიჩნევ, შენი იდეალების ადაპტად ჩათვლი. სადაც მისაბამ მაგალითსაც დაინახავ და შეეცდები დაიპყვირო კიდევ მათ წიაღში შენი საკუთარი ადგილი, სადაც უკეთ შეძლებ მოახდინო შენი საკუთარი შესაძლებლობების რეალიზაცია, სრული დახარჯვა, შენი თეატრის თამაში. ყველაზე ორგანულად სწორედ შალვა გაწერელიას თეატრს „მოვერგე“. აქ არის ჩემი ადგილი, ჩემი ოჯახი. მსახიობი ხომ თავისი ცხოვრების უმთავრეს ნაწილს სწორედ თეატრში ატარებს, რაც შეეხება კინოსახიობთა ან მარჯანიშვილის თეატრებში ჩემს მოღვაწეობას, ორივე თეატრში თითო რელი ვითამაშე და თითო სეზონი დავეყავი. კინოსახიობთა სახელმწიფოში 1975 წელს მიმიწვიეს, როდესაც პირველად შეიკრიბა დასი და მიხეილ თუმანიშვილის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლში „ახალგაზრდა გეარდიის სახელით“ შევასრულე მოღვაწეობის კულმინაციის როლი. მარჯანიშვილის თეატრში კი თემურ ჩხეიძის მიწვევით მივედი 1981 წელს და გამოძიებლის როლი განვასახიერე „აღსარებაში“. არჩევანის შესაძლებლობა, რა თქმა უნდა, მქონდა, შემძლო დაერჩენილიყავი კინოსახიობთა თეატრშიც და მარჯანიშვილის თეატრშიც, მაგრამ მოზარდი ვარჩიე, ჩემი სამსახიობო, შემოქმედებითი არსენალიდან გამომდინარე მისი სათეატრო ესთეტიკა უფრო ახლობელი იყო ჩემთვის. საერთოდ, მსახიობში „მუშაობს“ იმის სურვილი, რომ ყველა საინტერესო რეჟისორთან მოსინჯოს თავისი ძალები. ასეთი მეტამორფოზა სიამოვნებას ანიჭებს მსახიობს, შემოქმედებითად ზრდის, ამდიდრებს, საკუთარი ადგილის პოვნაშიც ეხმარება, ხოლო, როდესაც კვლავ უბრუნდები ძველ ჭერს, საკუთარ თეატრს, კიდევ მეტად აფასებ მას.

თ. ქ. — 37 წლის ასაკში პირველად გიღებენ კინოში. როგორ „აღმოგჩინეს“ კინოსათვის და რა დასკვნების, რა

„აღმოჩენების“ გაკეთება შესძელი შენთვის?

აღ. შ. — ბატონმა ელდარ შენგელაიამ ნახა ჩვენი სპექტაკლი „ბედნიერი ბილეთი“. როგორც შემდგომ მითხრა, თურმე ძალიან მოეწონა ჩემს მიერ განსახიერებული ნარკომანის როლი და მაშინვე დამამტკიცა თავის ფილმში „ექსპრეს-ინფორმაცია“, ვინც ვადაწყვეტილის როლზე. კინოგადაღებებმა დამარწმუნა, რომ თეატრის მსახიობის ამბულუა ჩემთვის ვაცილებით ორგანული და საინტერესოა. პროცესი მუშაობისა თეატრში ვაცილებით ღრმა, თანმიმდევრული, სასიამოვნოა. აქ მთელი არსებით გრძნობ ხელოვნების ყველა კომპონენტის სინთეზს და ესეც გახალისებს, ხოლო კინო — ფრაგმენტული, სუმბურულია. არ ვიცი, ალბათ იმიტომ რომ, კინო მაინც ტექნიკურ აპარატურაზე დამოკიდებული ხელოვნებაა, ჩვენი ტექნიკური აპარატურა კი..

თ. ქ. — შენი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ერთი თეატრალური სეზონი 1976-77 წ. რუსთავის თეატრთანაა დაკავშირებული. ამდენად, ალბათ, ნაცნობია შენთვის მთელი ის პრობლემების წყება, რაც დედაქალაქიდან სხვა თეატრში „ემიგრირებულ“ ახალგაზრდა, დამწყები მსახიობის ბედთანაა დაკავშირებული.

აღ. შ. — ახალგაზრდა მსახიობების დევიციტს ყველაზე მეტად სწორედ რაიონის თეატრებში განიცდიან, თუმც ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ახალგაზრდა ნიჭიერი კადრებით არც დედაქალაქის თეატრებია განებურებული.

თ. ქ. — ალბათ, ეს განპირობებულია იმ ფაქტითაც, რომ ახალგაზრდა მსახიობ-შემსრულებლის მიღმა, სავსე, ძლიერი, საინტერესო პიროვნება უნდა დედებს, აღჭურვილი ინტელექტით, დახვეწილი ფაქიზი გემოვნებით. ამას კი დროც სჭირდება და თანამოაზრე რეჟისორის დახმარებაც. დიდი თეატრების რეჟისორებს კი შესაძლოა არ ჰყოფნით შესაბამისი დრო, მსახიობის უსწრაფესი აღმოჩენა-აღზრდისთვის.

აღ. შ. — სწორედ ამ მიმართულებით შეუძლია პერიფერიის თეატრს დახმარება გაუწიოს ახალგაზრდა, დამწყებ მსახიობს, ალბათ, დამეთანხმებით, რომ წლების მანძილზე დედაქალაქის თეატრში უქმად ყოფნას, სჯობს, პერიფერიაში მოსინჯო ძალები. თავადვე აღმოაჩინო და შეიცნო მსახიობი საკუთარ თავში. რუსთავის დრამატულ თეატრში ერთი სეზონის მანძილზე ორი როლი შევასრულე. ზურიკო — რეჟისორ ანზორ ქუთათელაძის სპექტაკლში „რას იტყვის ხალხი“ და ანტონიო, რეჟისორ თამაზ მესხის მიერ განხორციელებულ ედუარდო დე ფილიპოს „ცილინდრში“. ყველაზე რთული ეტაპი, საწყისი სტადიაა, ხანამ გაგიცნობენ. მაგრამ... ძალიან გამიჭირდა. ჯერ მარტო გზა! წარმოიდგინეთ ყოველდღე თბილისიდან რუსთავში სამუშაოდ სვლა, ხშირად დღეში ორჯერაც. ეს ხომ საშინელება! მსახიობი დაღლილი რომ მოდის თეატრში, განა ის მსახიობია? დაღლილ მსახიობს აღარ შეუძლია მსახიობობა. მსახიობი თეატრში, თამაშში, მუშაობაში უნდა იხარჯებოდეს და არა გზაში!.. ბუნებრივია, დავიღალე, გამოვიფიტე! ფუჭი, უაზრო ორიმტრიალით კვდება მსახობში ყოველგვარი ენთუზიაზმი. შემქმლო ყველაფერი გამეწირა თეატრისათვის. ვმუშაობდი უდიდესი თავგანწირვით, აზარტით, სიყვარულით. მაგრამ... კარგად მესმის ყველა ახალგაზრდა მსახიობის გულის წუხილი, როცა უარს ამბობს ხანგრძლივი დროით პერიფერიის თეატრებში მუშაობაზე, ზოგჯერ კი გამგზავრებაზეც...

...როგორც ბატონი შალვა აღნიშნავს, თეატრი სრულიადც არ არის ცხოვრების სარკე. თეატრი ჩვენს ღუჭჭირ, უსახო ყოფაზე ამადლებაა, აღმაფრენაა. ამიტომაც ვთამაშობთ თეატრს ცხოვრებისაგან ზეაწეულ სისცნო მიმედანზე, პედესტალებზე. ხოლო შემოქმედისთვის, ჩვენი ლექსიკიდან ამოვარდნილი მინიმალური კომფორტიცაა საჭირო, რომ მსუბუქი, ჰაეროვანი, ცოცხალი გადრასახვის ოსტატი მსახიობი დადგეს

სცენაზე, ამ მიმართებითაც ეძებს მსახიობი ისეთ თეატრს, სადაც უკეთ მიიღებენ, მოუვლიან, გაუგებებს, სამუშაო პირობებს შეუქმნიან. ნიჭი ვერ უძლებს ყველა ბარიერს, ენთუზიაზმიც ქრება, მსახიობში მსახიობიც კვდება.. ფუჭად ეზარჯავდი დროს და ენერჯიას, გარდა ამისა, ბატონი შალვას რეჟისურაც მხიბლავდა, მასთან გადასვლის შესაძლებლობა მომეცა და ბევრი აღარც მიფიქრია, უყოყმანოდ მივაშურექ

თ. ქ. — ვფიქრობ, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორ შალვა გაწერელის თეატრს თვითმყოფადი თეატრალური ესთეტიკა გააჩნია. შენ კი როგორც მსახიობი, ამ ესთეტიკის ერთ-ერთი ყველაზე მკვეთრი ორგანული ნა-

ბენ, სცენაზე უნდა იცხოვრო. მე სცენაზე ვთამაშობ!.. ვთამაშობ იუმორით, უწყინარი ირონიით, ძუნწი, მაგრამ მომხიბლავი პლასტიკური ნახაზით. კარგად თუ ცუდად, ეს კომპეტენტურმა პირებმა განსაჯონ, მე კი ვთამაშობ და ჩემი მიზანი მხოლოდ ერთია — მსურს ადამიანებს ლამაზი თვალისმომჭრელი სანახაობით მივიანიჭო ესთეტიკური სიამოვნება, გავართო, დავასვენო, შეფარვით, დელიკატურად გამოვავიხილო უგუნური და თუ შეისმენენ, შევაგებინო, რომ მხოლოდ საქმე, მხოლოდ შრომა, მხოლოდ ბრძოლაა აუცილებელი, რომ შევიინარჩუნოთ ჩვენი მეობა, ავმაღლდეთ სინამდვილეზე, გადავრჩეთ. შემზარავია უსახურ ყოფასთან შეგუება, გარინდება, წუხილი. ასეთი ადამიანი განწირულია.

თ. ქ. — რას სძენს მსახიობს მსახიობობა?

ალ. შ. — არაფერს. მსახიობობა გაცემის, დახარჯვის პროფესიაა. მსახიობობა უზარმაზარი, უანგარო, ფანატიკური შრომა და სიყვარულია. მისი საფუძველი კაცთმოყვარეობაა.

თ. ქ. — მსახიობი რომ არ გამხდარიყავი, რომელ პროფესიას აირჩევდი, რომელი პროფესია დგას შენს სულთან, შენს იდეალებთან ახლოს?

ალ. შ. — ექიმის პროფესია! პარადოქსია არა? მსახიობების უმრავლესობა ასეთ კითხვაზე მონათესავე პროფესიებს ასახელებს ხოლმე. დედა ექიმია, ასე რომ „გენეტიკურად“ მის კვალს გავყვებოდი... მაგრამ მაინც ვფიქრობ, რომ დამრჩებოდა გარკვეული უკმარისობის შეგრძნება. მიამჩნია, რომ დრამატული თეატრი ერთადერთია, რომელსაც ხელეწიფება ერთად მოუყაროს თავი თანამედროვე და ყველასათვის გასაგებ, მარტივ, თეატრალურ ენაზე გამართოს მათთან გულითადი დიალოგი მშვენიერებაზე, აქტუალურ პრობლემებზე. ჩვენს ყოველდღიურ უდიდამო ყოფაში ყველაზე ფანტასტიური და მოუხელთებელი, ჯადოსნური ინტიმის შექმნა, ადამიანთა სულების გამთლიანება, რაღაც ზეა-



სცენა სპექტაკლიდან „ბედნიერი ბილეტი“. ლევანი — ა. მახარობლიშვილი

წილი ხარ ...რას ფიქრობ ამ საკითხზე, როგორ თეატრს თამაშობ?

ალ. შ. — ზოგჯერ მსახიობები ამბო-

ადამიანურთან, ზეცნობიერთან მიახლო-
ება, მისი უშუალო განცდა, მხოლოდ
მსახიობის პრეროგატივაა.

თ. ქ. — მაყურებლის უდისციპლინო-
ბით შეწუხებული თეატრის მსახურნი
ხშირად აღნიშნავენ, რომ დრამატულ
თეატრსაც სჭირდება მომზადებული მა-
ყურებელი. თქვენ რას ფიქრობთ ამ საკი-
თხის თაობაზე?

ალ. მ. — არ მჯერა, რომ დრამატულ
თეატრს ისეთივე მომზადებული მაყუ-
რებელი სჭირდება, როგორც მაგალი-
თად სიმფონიურ მუსიკას. მე ვერ ვუს-
მენ სიმფონიებს, არ მესმის მათი არსი,
არც შესაბამისი განათლება მიმიღია,
არც წავალ და, ბუნებრივია, ვერავითა-
თარი ძალა ვერ გამაჩერებს ასეთ კონ-
ცერტზე. ხოლო, როდესაც დრამატულ
თეატრში საკუთარი ნებით მოდის მა-
ყურებელი, მას უნდა ესმოდეს თეატრის
რაობა, გააჩნდეს მოსმენის, საზოგადო-
ებაში თავდაჭერის ელემენტარული
კულტურა.

შემიმჩნევია, ბავშვები უცნაური გა-
ტაცებით, აღტაცებით უსმენენ და უყუ-
რებენ სპექტაკლს, ყველაფერი აინტე-
რესებთ, ცუდი სპექტაკლიც კი. მათი
რეაქციებიც უაღრესად ზუსტია, მაქ-
სიმალური ექსპრესიით რეაგირებენ.
ახალგაზრდებს რა ემართებათ? ვე-
ლარ უსმენენ სპექტაკლს (საბედნიე-
როდ, ყველა არ მკავს მხედველობაში),
მხოლოდ უყურებენ, უცნაურად აფორი-
აქებულები არიან, ნებისყოფა არ ყოფ-
ნით, ადგილზე ვერ ჩერდებიან, არ იცი-
ან, რა აკეთონ. ალბათ, გარკვეული კა-
ტეგორია თეატრში მოდის მხოლოდ
იმიტომ, რომ, ერთად იყვნენ, გაერთონ,
დრო ატარონ.

მჯერა, რომ ქართველი თავისი პო-
ტენციით, ტემპერამენტით, განათლებით,
ძალადი გემოვნებით, მართლაც უჩვეუ-
ლოდ გონიერი და თეატრალურია. ახალ-
გაზრდობის ამჟამინდელი წიპილიზმი,
აპათია, დროისა და გარემოს ანარქი-
ლია, წარმავალია, ადამიანებს ჩვენს
სინამდვილეში აღარ ეთეატრებათ, უამ-
რავი დამატებითი საზრუნავი გაუნ-

დათ, გაუხეშდნენ. ემინიათ ქალაქში გა-
მოსვლა. აწუხებთ უტრანსპორტობა,
შემშვილი, უსიამოვნო პოლიტიკური
წინებიც დამთრგუნველად მოქმედებს
ფსიქიკაზე. თეატრალური ხელოვნების
აღქმას, ძალადი ხელოვნების ტკბობას,
შესაბამისი ლოგიკური დასკვნების გა-
მოტანას, აზროვნების სურვილი სჭირ-
დება. სიმშვიდის, მშვიდობისა და ზეაწე-
ული განწყობილების გარეშე კი ეს
შეუძლებელია.

გარემო პირობების ნორმალიზაციას-
თან ერთად, ისევე განათდება ქართული
გონი, შეიცვლება ადამიანთა ურთიერთ-
დამოკიდებულებაც, აღდგება მოსმენის
კულტურა, სხვისი შრომის დაფასების,
ნიჭის თავყვანისცემის ძალადი ტრადიცია
და კვლავ აღორძინდება თეატრალური
თბილისიც. ქართველ ერს ხომ საუკუნე-
ების მანძილზე ხელოვნებაზე დიადი
არაფერი შეუქმნია!

თ. ქ. — როგორ ფიქრობ, რას ნიშ-
ნავს დამოუკიდებლად მსახიობის მუ-
შაობა საკუთარ თავზე?

ალ. მ. — არ ვიცი. არ მესმის როგორ
უნდა ვიმუშაო სახლში საკუთარ თავ-
ზე დამოუკიდებლად, უპატრონოდ, ურე-
ჟისოროდ?.. სახლში შემიძლია ვის-
წავლო ტექსტი, ვივარჯიშო მეტყვე-
ლებაში, მივხედო ჩემს თავს, რომ ფორ-
მაში ვიყო. განმარტოებით შემიძლია
ვიფიქრო ჩემი პერსონაჟის ხასიათზე,
გამომსახველობით ხერხებზე, გონებაში
მოვხაზო გარკვეული კონტურები სხვა
პერსონაჟებთან ჩემი გმირის დამოკიდე-
ბულებისა, რიტმისა, დანარჩენი არ
ვიცი.

თ. ქ. — თანამედროვე ქართველ მსა-
ხიობთაგან ვინ მიგაჩნია შენს იდეა-
ლად?

ალ. მ. — ძალიან მომწონს ზურა
ყიფშიძე. მისთვის განგებას ყველაფე-
რი უხვად უბოძებია, რაც მსახიობისთ-
ვის აუცილებელია. აქვს ცოცხალი, მე-
ტყველი, მომზიბლავი სახე, კარგი აღ-
ნაგობა, ხმა, მეტყველება, ნიჭი, ინტე-
ლექტი, ტემპერამენტი, სხვა რაღა უნ-
და მსახიობს მეტი?..



მოდელი სიონის საკათედრო ტაძრის ტიმანისათვის

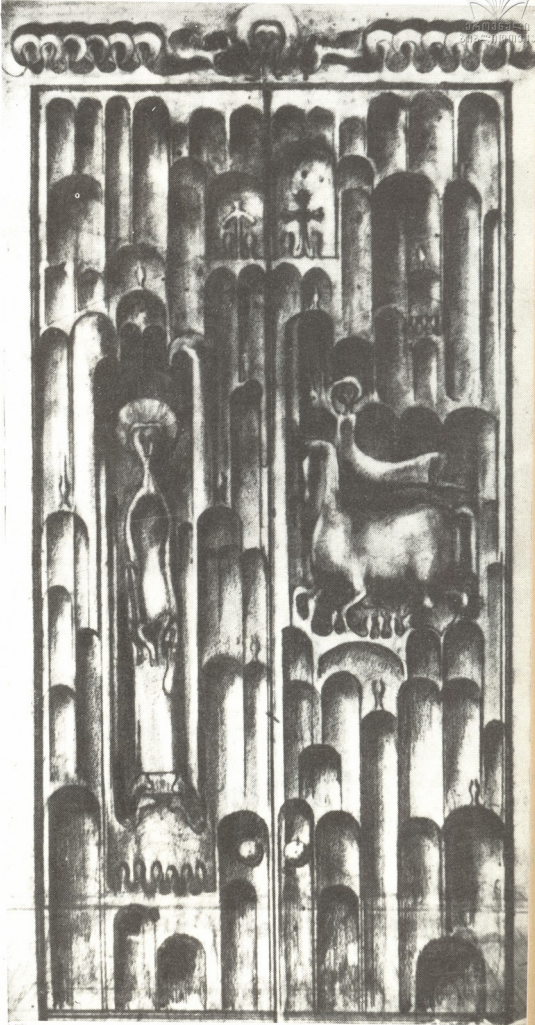
მოქანდაკე ვაჟა მელიქიშვილი

სიღნაღი 1941-45 წწ. სამამულო ომისადმი მიძღვნილი გამარჯვების
მემორიალი

არქიტექტორები: ა. ბაქრაძე, ნ. ჯობაძე
მოქანდაკე: ვ. მელიქიშვილი



սգնի զգնիք զսպիւր արեւմտեան զսպիւր զգնիքս Բ





მოდელი მიხეილ თამარაშვილის ქეგლისთვის



მეზლარი



საქართველოს
სამედიცინო
მუზეუმი

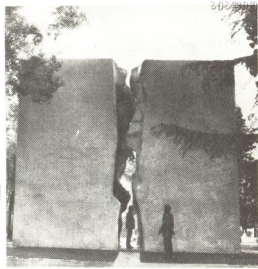
რელიეფი „ჩველი შობაები“ კრწანისის საბტოროს ვებზელი
მხალა ელაჩის ქვა



„ათველი“. შატავლი შაისის საკომპლექსური მუშაის ინტეგრირება
შახალა ეკლასის ქუჩა

ქ. ხენაკი (ცხაკაია)

მარადიული კუბი



არქიტექტორები:
ჭ. ღვითაია
შ. ბოსტანაშვილი
ბ. ზეგელია

კონსტრუქტორი
კ. ტაბატაძე

შოქანდაკე
ვ. შელიჭიშვილი

თ. ქ. — ხშირად ჩივიან მსახიობები: ნიჭიერი ვარ, მაგრამ რეჟისორი ვერ მამჩნევს, როლებს არ მაძლევსო. როგორ ფიქრობ, შესაძლებელია თეატრში იყოს ნიჭიერი მსახიობი და რეჟისორმა იგი ვერ „აღმოაჩინოს“, როლზე არ დააკავოს?

ალ. შ. — ილბალსაც აქვს მნიშვნელობა, რომელ რეჟისორთან იმუშავებ, როგორ მიერგები იმ თეატრალურ ესთეტიკას, სადაც მოგიხდება მოღვაწეობა. შესაძლოა ერთი რომელიმე კონკრეტული რეჟისორის „თეატრში“ არ აღმოჩნდეს ამა თუ იმ მსახიობის სასცენო მონაცემების შესატყვისი თეატრი. მაგრამ ასეთ შემთხვევაში მას შეუძლია სხვა შემოქმედებით კოლექტივში მოძებნოს თანამოაზრენი. მსახიობის შესაძლებლობათა სრულ გამოვლენას დროც სჭირდება. ხოლო, რაც შეეხება თავად ნიჭიერი მსახიობის სრულ არშემჩნევას, მის იგნორირებას, მგონი, შეუძლებელია. პირიქით, რეჟისორი ყოველთვის ეძებს ნიჭიერ მსახიობს, რომ ამით სპექტაკლმაც მოიგოს და რეჟისორული ჩანაფიქრიც შთამბეჭდავდ დასრულდეს, შეიკრას.

თ. ქ. — შენი საყვარელი როლები?

ალ. შ. — სოსოია („მე ვხედავ მზეს“, 1978 წ.); აბესალო („ირინეს ბედნიერება“, 1982 წ.); ლევანი („ბედნიერი ბილეთი“, 1989 წ.) ომარი („აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“, 1991 წ.). გარდა ამისა. ძალიან მიყვარდა ჩემი ბელოგუბოვი ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიან ადგილში“ და მსურს ეს გმირი საგანგებოდ გამოვეყო. სპექტაკლი ბატონი შალვას სამსახიობო ჯგუფის სადაპლომო წარმოდგენა იყო და 1989 წელს ამ სპექტაკლით მთელი კურსი ჩვენს თეატრს შემოუერთდა.

წარმოდგენა რომ ვნახე, ძალიან მომეწონა, უცნაური, დაუოკებელი, სურვილი გამიჩნდა ამ სპექტაკლში, ამ ახალგაზრდების გვერდით მეც დავმდგარიყავი სცენაზე, მეთამაშა თუნდაც ყველაზე უმნიშვნელო როლი. ჩემსა და „შემოსავლიან ადგილში“ მონაწილე

ახალ კურსდამთავრებულ მსახიობებს შორის ასაკობრივი სხვაობა, მართალია, უმნიშვნელო, ხუთი წელი იყო, მაგრამ მთელი არსებით შევიცანი, რომ თეატრში მათ განახლება შემოიტანეს. გრიგალივით შეიჭრნენ და ჩემშიც გაღვიძეს სურვილი მათ წიაღში მეპოვნა ჩემი ადგილი. გადავწყვიტე, ბატონი შალვასათვის მეთხოვა დახმარება, უარის შემთხვევაში, კატეგორიულად მომეთხოვა როლი. საბედნიეროდ, ბატონი შალვა მიმიხვდა, რომ მაშინ ჩემთვის მართლაც აუცილებელი იყო ამ სპექტაკლში თამაში და ბელოგუბოვის სახეზე მუშაობა შემომთავაზა.

ეს როლი ჩემთვის ხასიათის შექმნის ახალი ეტაპი აღმოჩნდა.

არაერთხელ შემინიშნია, მსახიობები როლს საკუთარი თავიდან გამომდინარე თამაშობენ. ცდილობენ ამა თუ იმ გმირში საკუთარი პიროვნული თვისებების ილუსტრირება შემოგვთავაზონ. ჩემთვის კი გაცილებით მნიშვნელოვანია ისეთი როლი, ისეთი ხასიათი, რომელიც ჩემი ხასიათის კონტრასტულია. პერსონაჟს მე კი არ უნდა მოვეერგო, არამედ სწორედ პერსონაჟად უნდა გარდავისახო. დამაჯერებლად, ლამაზად, არაორდინარულად, შინაგანი მისავესითა და მკვეთრი გამომსახველობითი ხერხებით გავითამაშო სცენაზე ის ხასიათი, ის გმირი, რომელიც შექმნა ავტორმა, რომელიც სჭირდება სპექტაკლს.

თ. ქ. —რა პრობლემები დგას ყველაზე მწვავედ ამჟამინდელი ცენტრალური საბავშვო თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში?

ალ. შ. — ჩვენი თეატრის პრობლემებზე საუბრით, უშედეგო წუხილით მთელი შემოქმედებითი კოლექტივი გადაიღალა და ჩვენი თეატრის გულშემატკივრებსაც მოვაბეზრეთ თავი. მდგომარეობა კი მართლაც კატასტროფულია და ამიტომაც იძულებულნი ვართ განუწყვეტლივ ვრეკოთ განგაშის ზარები. უპრეცედენტო შემთხვევაა, რესპუბლიკაში ერთადერთ პროფესიულ ქართულ საბავშვო თეატრს დღემდე ვერ მოუძებ-

ნეს შენობა და 1982 წლიდან რკინიგზელთა სახლის პირველ სართულზეა შეკედლებული.

საბავშვო თეატრი არასოდეს განიცდიდა მაყურებლის ღეფიცობას, მაგრამ ამჯერად შემაშფოთებელი, ფატალური ფაქტის წინაშე აღმოვჩნდით. უკიდურესმა სივიწროვებამ, უმძიმესმა შემოქმედებითმა პირობებმა, ნორჩი მაყურებლის ბუნებრივმა მზარდმა მოთხოვნებამ თუ ამაღლებულმა გემოვნებამ, გააუფასურა თეატრის მწირი რეპერტუარი, გაუსაძლისი გახადა უსამართლოდ დევნილი, დაუცველი და უუფლებო შემოქმედის ბედი თერთმეტწლიანი ხიზნის თეატრში.

შემოქმედებითი კოლექტივის მიერ სცენით, სარეპეტიციო დარბაზით, საგრიმიორთი სარგებლობის „წესები“ მკაცრად რეგლამენტირებულია. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, გარეშე პირთაგან სისტემატურად იძარცვება საბავშვო თეატრის ოდესღაც უნიკალური რეკვიზიტი, ბუტაფორია, გარდერობი, ნადგურდება უძვირფასესი არქივი.

ჩვენს ღუხჭირ, უნუგეშო ყოფაში, ისედაც ურთულესი სპეციფიკის საბავშვო თეატრში სამუშაოდ მოსული ყველაზე თავმდაბალი, ენთუზიასტი რეჟისორისა თუ ახალგაზრდა მსახიობების გმირული შემართება, მათი თავგანწირული შემოქმედებითი აღმაფრენა ხშირად ყრუ, შეუვალ კედელს ენარცხება და არცთუ იშვიათად განიცდის ფიასკოს. ამასობაში იშლება რეჟისორ-მსახიობთა შეუჩერებელი მიმოქცევებით პარალიზებული, ცრუ დაპირებებით გატანჯული დასი. საბავშვო თეატრი, რომლის შესაქმნელად ხანგრძლივი, ერთობლივი ძალისხმევით იბრძოდნენ ჩვენი საუკუნის ქართული კულტურის კორიფეები, მათ შორის ქართული თეატრის დიდი რეფორმატორი კოტე მარჯანიშვილი, უშენობოდ დასახურადაა განწირული.

სამწუხაროა, მაგრამ ფაქტია, ქართველ ბავშვებს ხელიდან ეცლებათ წლის ისტორიის მქონე საბავშვო თეატრი.

თ. ქ. — დაბოლოს, მიუხედავად მინორული განწყობილებისა, არ შემიძლია არ გკითხო შენი აზრი ქართული თეატრმცოდნეობის თაობაზე?

აღ. მ. — ზედმეტი პროფესიაა! არ მესმის, რატომ არიან თეატრმცოდნეები ასე თავდაჯერებულნი? საიდან მოდის მათი მენტორული ტონი? ჩვენ მთელი ცხოვრება თეატრში ვმუშაობთ, მთელი წელიწადი სპექტაკლს ვდგამთ, თეატრმცოდნე კი მოვა ერთხელ პრემიერაზე, თვალს შეგავლევს და მორჩა, დავისვამს დიაგნოზს — ეს კარგია, ის ცუდია... თუ თვალში ამოვიდეს, ბოლომდე ვთხრიან! რატომ არიან ასეთი კატეგორიულნი? როგორც მეტყველების პედაგოგმა არ იცის სიტყვის წარმოთქმისას რატომ მოდის ამა თუ იმ ხმოვანზე მახვილი, ასევე თეატრმცოდნეაც შეუძლებელია ყველაფერი იცოდეს, არ ცდებოდეს. ჩვენი შრომის ობიექტურ შეფასებაში ხშირად ვინმე რიგითი მაყურებელი უფრო გონივრულ რჩევას იძლევა, უფრო გვეხმარება! არ ვიცი, შეიძლება ვცდები, მაგრამ სადღეისოდ ჩემი აზრი ასეთია.

ბიზანტიის იმპერიის ისტორია

ზარლ დილი

დაცემის საგარეო პოლიტიკური მიზნები. ბულგარელები და სერბიელები — იოანე ასენის სიკვდილის შემდეგ (1241 წ.) ვალახო-ბულგარეთის იმპერია, რომელიც ასე საშინო იყო XII საუკუნეში ბიზანტიისათვის, საგრძნობლად დაასუსტა გამუდმებულმა შინააშლილობებმა. სასტიკმა მარცხმა, სერბიელებმა ველბუჯთან რომ მიაყენეს ბულგარეთის მეფეს მიხეილს (1330 წ.), საბოლოოდ გამოუთხარა ძირი მის ძლიერებას. მიუხედავად ამისა, ბულგარელები იმპერიისათვის მაინც საშინო მეზობლები იყვნენ: ისინი გამუდმებით ეროდნენ იმპერიის საქმეებში და დიდ სარგებელსაც იღებდნენ იმის წყალობით, რომ ხან ანდრონიკე II-ს უჭერდნენ მხარს, ხან კი — ანა სავოიელს, რის სანაცვლოდაც მიწა-წყალს მოითხოვდნენ ბიზანტიისგან. მაგრამ იმპერიისათვის განსაკუთრებით მრისხანე მოწინააღმდეგენი გამოდგნენ სერბიელები. სტეფანე ნემანიას მეგვიდრეების — უროშ I-ის (1243—1276 წ.), დრაგუტინის (1276—1282 წ.) და მილუტინის (1282—1321 წ.) მმართველობისას სერბიამ ისეთნაირად გააფართოვა თავისი ტერიტორია ბულგარეთისა და ბიზანტიის ხარჯზე, რომ ბალკანეთის ყველაზე ძლიერ სახელმწიფოდ იქცა. უროშ I-მა დაიპყრო ვარდარის ზემო ხეობა (1272 წ.); მილუტინმა ეპიროსელთა

და ანჟუელთა მხარდაჭერით აიღო უსკუბი (1282 წ.), სერეს ოლქი და ქრისტოპოლი, რამაც არქიპელაგისაკენ გაუხსნა გზა (1283 წ.); შემდეგ ოქრიდას, პრესპასა და მთელ დასავლეთ მაკედონიას შეუტია, ჩრდილო ალბანეთში შეიჭრა (1296 წ.) და აიძულა ანდრონიკე II, ელიარებიანა მისი დამპყრობლური ომების ყველა შედეგი (1298 წ.). ბულგარელებისა არ იყოს, სერბიელებიც გამუდმებით ეროდნენ ბიზანტიის საშინო საქმეებში, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებდა შინააშლილობებს.

სტეფანე დუშანის (1331—1355 წ.) ტახტზე ასვლისას სერბია, ერთი მხრივ სავიდან და დუნიადან სტრუმიცასა და პრილეპამდე, ხოლო მეორეს მხრივ, ბოსნიიდან რილოდაგსა და სტრუმამდე უყო გადაჭიმული; აი, ამ საზღვრებს შორის იყო მოქცეული იგი ჩრდილოეთიდან სამხრეთამდე და დასავლეთიდან აღმოსავლეთამდე. მაგრამ დუშანს ესეც ეცოტავებოდა: მას სურდა თავისი ძალაუფლების ქვეშ გაეერთიანებინა მთელი ბალკანეთის ნახევარკუნძული და კონსტანტინოპოლში ბიზანტიის იმპერატორის გვირგვინი დაეღა თავზე. ეს იყო მოქნილი დიპლომატი, დიდი მხედართმთავარი, ჭკვიანი, გამჭრიახი, მტკიცე ნებისყოფის პატრონი და შეუპოვარი კაცი. თავდაპირველად მან დასავლეთ მაკედონია დაიპყრო (1334 წ.), შემდეგ ანჟუელებს წაართვა ალბანეთი ღურაცოსა და ვალონამდე, ხოლო ბერ-

დასასრული. დასაწყისი იხ. № 1-2, 3-4, 7-8, 9-10, 1992 წ. № 1, 2, 1993 წ.



ძნებს — ეპიროსი იანინამდე (1340 წ.); ბოლოს კი მაკედონიაში განაგრძო შეტევა, სადაც ბიზანტიელებმა მხოლოდ თესალონიკე და ქალკიდია შეინარჩუნეს, და სერბიის საზღვარმა აღმოსავლეთით მარიცამდე გადაინაცვლა (1345 წ.). 1346 წელს უსკუბის კათედრალურ ტაძარში ღუშანი დიდი ზარზემით ეკურთხა „სერბიელებისა და რომაელების იმპერატორად და ავტორატორად“. ამიერიდან სერბიის იმპერია ღუშანიდან ეგეოსის ზღვასა და ადრიატიკამდე იყო გადაჭიმული. მის სტრუქტურას, ღუშანის ნება-სურვილით, ბიზანტიური მოდელი ედო საფუძვლად. იმპერატორმა კანონთა კოდექსი უბოძა თავის ქვეყანას (1349 წ.) და იპეკში კონსტანტინოპოლისაგან დამოუკიდებელი საპატრიარქო დააარსა. მას შემდეგ, რაც ბერძნებს სძლია (1351 წელს გარს ადგა თესალონიკეს) და ანჟუელები, შემდეგ კი ბოსნიისა და უნგრეთის მეფეებიც დაამარცხა, ღუშანი ყველაზე ძლიერმოხილი მბრძანებელი გახდა მთელი ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე, და პაპმა „თურქების წინააღმდეგ ბრძოლის ბელადად“ გამოაცხადა იგი. ღუშანს ისღა დარჩენოდა, კონსტანტინოპოლი აეღო; 1355 წელს სცადა კიდეც მისი აღება, ხელთ იგდო ანდრიანოპოლი და თრაკია, მაგრამ ქრისტიანული სამყაროს საეკლესიო, მოულოდნელად გარდაიცვალა კონსტანტინოპოლის გალაკანთან, რომელიც ოცნებაში თავის სატახტო ქალაქად ესახებოდა. ღუშანის სიკვდილის შემდეგ მისი იმპერია მალე დაიშალა. მაგრამ ბიზანტია კიდეც უფრო დასუსტებული გამოვიდა ამ ოცწლიანი ომიდან.

თურქები. — მასინ როდესაც ევროპაში ბიზანტიის იმპერიის ტერიტორია თანდათანობით მცირდებოდა, სლავური სახელმწიფოების მძლავრობის შედეგად, აზიაში დაყინებით მოიწვევნენ თურქ-ოსმალები, სამი დიდი მხედართმთავრის — ერთოდრულის, ოსმანისა (1289—1326 წ.) და ურხანის (1326—1359 წ.) წინამძღოლობით. ანდრონიკე II-მ რამდენჯერმე წარმატებით სცა-

და მათი შეჩერება, მაგრამ 1326 წელს ბურსა მაინც ოსმალების ხელში აღმოჩნდა, რომლებმაც თავიანთ სატახტო ქალაქად გაიხადეს იგი. ამის შემდეგ მალე დაეცა ნიკეა (1329 წ.), უფრო გვიან კი — ნიკომედია (1337 წ.). 1338 წელს თურქებმა ბოსფორს მიღწიეს და მალე მის გაღმა ნაპირზედაც გადასხდნენ თვით ბიზანტიელებისავე მიწვევით, რომლებიც თავიანთი შინააშლილობებისას დაჟინებით მიელტვიდნენ მათთან კავშირს. იოანე კანტაკუზენმა, რომელმაც 1346 წელს თავისი ასულა ცოლად მისცა ოსმალთა სულთანს. 1353 წელს, გაწეული სამსახურის სანაცვლოდ, დარდანელის ევროპულ ნაპირას აღმართული ციხე-სიმაგრე დაუთმო სიძეს. მომდევნო — 1354 წელს თურქები გალაპოლიში დამკვიდრდნენ: ხელთ იგდეს დიდმოტიკე და ცურულონი (1357 წ.). ბალკანეთის ნახევარკუნძულის გზა გახსნილი აღმოჩნდა მათთვის.

ამით ისარგებლა მურად I-მა (1359—1389 წ.) და თრაკია დაიპყრო (1361 წ.). იოანე V პალეოლოგი იძულებული იყო შერიგებოდა ამ დანაკარგს (1363 წ.). შემდეგ სულთანმა აიღო ფილიპოპოლი და მალე ხელთ იგდო ანდრიანოპოლიც, რომელიც თავის სატახტო ქალაქად აქცია (1365 წ.). ალყაშემორტყმული, იზოლირებული, დანარჩენ მხარეებს მოწყვეტილი და თავის გალაკანში შეყუჟული კონსტანტინოპოლი სასიკვდილო დარტყმას ელოდა. ამასობაში ოსმალებმა დაასრულეს ბალკანეთის ნახევარკუნძულის დაპყრობა. მარიცაში დაამარცხეს სამხრეთელი სერბიელებისა და ბულგარელების ლაშქარი (1371 წ.), თავიანთი კოლონიები დააარსეს მაკედონიაში დ თესალონიკეს დაემუქრნენ (1374 წ.). 1386 წელს ისინი შეიჭრნენ ალბანეთში, შემუსრეს სერბიელთა იმპერია და კოსოვოს ველზე გამარჯვების შემდეგ თურქთა საფაშოდ აქციეს ბულგარეთი (1393 წ.). იოანე V პალეოლოგი იძულებული შეიქნა სულთნის ვასალად ელიარებიანა თავი, ხარკი ეძლია მისთვის და თავისი



ლაშქრით მიშველებოდა ფილადელფიის აღებაში (1391 წ.), რომელიც ბიზანტიის უკანასკნელი საყრდენი იყო მცირე აზიაში.

ბაიაზეთი (1391-1395 წ.) უფრო ენერგიულად მოქმედებდა იმპერიის წინააღმდეგ. მან ყოველი მხრიდან ბლოკადაში მოაქცია ბიზანტიის დედაქალაქი (1391-1395 წ.), ხოლო როცა დასავლეთის სერიოზული ცდა, როგორმე გადაერჩინა ბიზანტია, ნიკოპოლთან გამართულ ბრძოლაში მარცხით დასრულდა (1396 წ.), ბაიაზეთმა სცადა იერიშით აეღო კონსტანტინოპოლი (1397 წ.) და, იმავედროულად, მორეაქციონერული ბიზანტიელთა საბედნიეროდ, მონღოლების შემოსევამ და გამანადგურებელმა მარცხმა, თემურლენგმა ანგორასთან რომ აგემა თურქებს (1402 წ.), იმპერიას ოცი წლით მაინც მისცა სულის მოთქმის საშუალება. მაგრამ 1421 წელს მურად II-მ (1421-1451 წ.) კვლავ განახლა შეტევა. მან იერიში მიიტანა კონსტანტინოპოლზე, რომელიც ენერგიულად იცავდა თავს და შეტევა მოიგერია. მურადმა აიღო თესალონიკი (1430 წ.), რომელიც ვენეციამ 1423 წელს იყიდა ბიზანტიისაგან; მისი ერთ-ერთი სარდალი მორეაქციონერული შეიჭრა (1423 წ.); თვითონ მურადმა ძლევით დალაშქრა ბოსნია და ალბანეთი და აიძულა ვალახიის მეფე ხარკი ექლია მისთვის. უკიდურესად შევიწროებული ბიზანტიის იმპერია, კონსტანტინოპოლსა და მის მომიჯნავე ოლქს გარდა, რომელიც ღერკონსა და სელიმბრიაძე ვრცელდებოდა, ახლა მხოლოდ სანაპიროზე მიმოფანტულ ცალკეულ მხარეებს ფლობდა: ანქიალოსს, მესემბრიას, ათონსა და პელოპონესს, რომელიც მას შემდეგ, რაც მთლიანად გამოსტაცეს ლათინებს, ბერძნული ნაციონალიზმის თავისებურ ცენტრად იქცა. მიუხედავად იან ჰუნაიდის გმირული ძალისხმევისა, რომელმაც 1433 წელს იალოვაცთან დაამარცხა თურქები, და ალბანეთში სკანდერბეგის წინააღმდეგობისა, ოსმალები კვლავ ჯოუტად მიიწვედნენ თავიანთი მიზნისაკენ. 1444 წელს ვა-

რნასთან გამართულ ბრძოლაში კრახი დასრულდა აღმოსავლელ ქრისტიანთა უკანასკნელი დიდი ძალისხმევა; ათენის საჰერცოგო თურქებს დაემორჩილა, მორეის სამთავრო, რომელიც 1446 წელს დაარბიეს უსჯულოებმა, იძულებული შეიქნა მათ მოხარკედ ეღიარებინა თავი, კოსოვოს ველზე ხელმოწერდ გამართულ ბრძოლაში (1448 წ.) იან ჰუნაიდმა მარცხი იწვნია. აუღებელი რჩებოდა მხოლოდ კონსტანტინოპოლი, ეს მიუდგომელი ციტადელი, რომელიც ახლა ერთადერთი განასახიერებდა მთელს იმპერიას. მაგრამ კონსტანტინოპოლის აღსასრულიც ახლოვდებოდა. მუჰამედ II-ს, რომელიც 1451 წელს აივად ტახტზე, მტკიცედ ჰქონდა გადაწყვეტილი მისი აღება.

ბიზანტია და ლათინები. — ნაცვლად იმისა, რომ იმპერიას მიშველებოდნენ, აღმოსავლეთში დამკვიდრებულმა ლათინებმა — ვენეციელებმა და გენუელებმა — თავიანთ სასარგებლოდ გამოიყენეს ბიზანტიის უბედურება და დააჩქარეს მისი დაღუპვა.

მიხეილ პალეოლოგის მმართველობისას ვალატაში, ზედ კონსტანტინოპოლთან (1267 წ.), ისევე როგორც მცირე აზიის სანაპიროსა თუ შავი ზღვის პირას დამკვიდრებულმა გენუელებმა, ერთი ბერძენი ისტორიკოსის სიტყვით, „საზღვაო ვაჭრობის ყველა გზა გადაუკეტეს ბიზანტიელებს“. მართალია, ანდრონიკი III-ის მმართველობისას ბერძნებმა მცირე ხნით კვლავ დაიბრუნეს მათგან ქიოსი (1329 წ.), ლესბოსი (1336 წ.) და ფოკიდა (1340 წ.), მაგრამ ამ დროებითმა წარმატებამ ვერც უცხოელ ვაჭართა თვითნებობის ალაგმვა შესძლო და ვერც მათი სიხარბის დაცხრომა.

არანაკლებ საშიშნი იყვნენ არქიპელაგის კუნძულებზე გაბატონებული ვენეციელები, რომლებმაც მალე შეაღწიეს კონსტანტინოპოლსა და თესალონიკაში. ორივე რესპუბლიკა ისე იქცეოდა იმპერიაში, როგორც დამყრობილ ქვეყანაში, არავითარ პატივს არ სცემდა ბიზანტიელ მზრძანებულებს, რომლებსაც თავის ნებას ახვევდა თავს, შფოცს



თესავდა და ხოცვა-ჟლეტის ასპარეზად აქცევდა დედაქალაქს, თავისი ესკადრებით იჭრებოდა თვით „ოქროს რქაში“, ამბოხებებს აწყობდა კონსტანტინოპოლში (1375 წ.), მუქარით აღწევდა პრივილეგიებისა თუ მიწა-წყლის გამოძალვას, საზღვაო ბაზებს აარსებდა ბოსფორის პირას, როგორც მოიქცნენ გენუელები 1348 წელს, მარცვაუდა იმპერიის ქვეშევრდომი და იერიში მიჰქონდა თვით დედაქალაქზე, როგორც მოიქცნენ ვენეციელები 1305 წელს და გენუელები 1348 წელს, როცა მათ იმპერატორისგან შეურაცხყოფილად იგრძნეს თავი. აღშფოთებულა ბიზანტიელები იძულებულნი იყვნენ შერიგებოდნენ ამ თავხედობას, რადგანაც არ შეეძლოთ წინააღმდეგობა გაეწიათ მათთვის. ვენეციელებიცა და გენუელებიც მოხერხებულად სარგებლობდნენ ამ ვითარებით და უღობოლად ყვლეფდნენ ბიზანტიას. ვენეციამ მთელი კოლონიური იმპერია შექმნა ლევანტის ზღვებში. გენუამ 1347 წელს დაპყრობილ ქიოსზე მძლავრი სავაჭრო საზოგადოება „მაკონი“ დააარსა. ერთი ბერძენი ისტორიკოსის სიტყვით, ლათინებმა „ხელთ იგღეს ბიზანტიის მთელი სიმდიდრე და საზღვაო ვაჭრობის თითქმის მთელი შემოსავალი“, რითაც დაასრულეს იმპერიის ეკონომიკის დაქცევა.

დასავლეთის დანარჩენი სახელმწიფოები თითქმის არავითარ ყურადღებას აღარ აქცევდნენ ბიზანტიას. თუმცა აქ უნდა აღინიშნოს თურქებისათვის წინააღმდეგობის გაწევის ცდები. 1343 წელს ჯვაროსანთა ლაშქრობის შედეგად თურქებს რამდენიმე წლით წაართვეს სმირნა, ხოლო 1366 წელს — გალიპოლი, 1396 წელს ქრისტიანებმა სცადეს სერიოზული დარტყმა მიეყენებინათ თურქებისათვის, მაგრამ მათი ცდა მარცხით დასრულდა ნიკოპოლთან, 1344 წელს, კიდევ ერთა მცდელობისას, ქრისტიანებმა სასტიკი მარცხი იწვნიეს ვარნასთან. ფრანგი მარშალი ბუსიკო ორი წლის განმავლობაში (1337—1339 წ.) გმირულად

იცავდა კონსტანტინოპოლის თურქების შეტევისაგან. მაგრამ დასავლეთს, სიხებითად, აღარ აინტერესებდა ბიზანტია, ან მხოლოდ იმაზე ფიქრობდა, თუ როგორ ესარგებლა მისი უბედურებით, რათა თავისი რელიგიური თუ პოლიტიკური მბრძანებლობისათვის დაემორჩილებინა და ეკონომიურადაც ეყვლიფა იგი. პაპები, საეკლესიო ერთიანობის აღდგენაზე ოცნებობდნენ და არავითარ ანგარიშს არ უწევდნენ ბიზანტიელთა სიძულელის ამ პროექტის მიმართ. დასავლეთის სახელმწიფოებს კი მხოლოდ ერთი საფიქრალი ჰქონდათ როგორ გაეყოთ და გაენაწილებინათ იმპერია. ამოდ ჩადიოდნენ იოანე V (1396 წ.), მანუელ II (1402 წ.) და იოანე VIII (1439 წ.) იტალიაში, საფრანგეთსა თუ ინგლისში დახმარების სათხოვნელად; მათ მხოლოდ თავაზიანად იღებდნენ და ცარიელი დაპირებებით ისტუმრებდნენ უკან. და როცა მუჰამედ II-მ გადაწყვიტა, ბოლო მოეღო იმპერიისთვის, ბიზანტიას ისლა დაჩინებდა, რომ ღირსეულად მომკვდარიყო.

კონსტანტინოპოლის აღება თურქების მიერ. — მუჰამედ II-მ ტახტზე ასვლისთანავე გაამჟღავნა თავისი ზეამიდა. ბოსფორის პირას ციხე-სიმაგრე „რუმელი-ჰისარი“ აავო, რომელმაც გადაჭრა კომუნიკაციები კონსტანტინოპოლსა და შავ ზღვას შორის, და იმაედროულად ლაშქარი წარგზავნა მორეას, რათა მისტრის ბერძენი დესპოტებისათვის საშუალება არ მიეცა კონსტანტინოპოლს მიშველებოდნენ. მალე სულთანმა კონსტანტინოპოლს შეუტია (1453 წლის 5 აპრილს). თურქების უზარმაზარი არმიის წინააღმდეგ, რომელიც თითქმის 160 ათას კაცს ითვლიდა, იმპერატორმა კონსტანტინე დრაგასმარის ვაიავლახით შესძლო 9 ათასი კაცის გამოყვანა, რომელთა ნახევარს მანინც უცხოელები შეადგენდნენ. ბიზანტიელები, რომლებიც მტრულად იყვნენ განწყობილნი საეკლესიო უნიის მიმართ, რასაც მზარს უჭერდა მათი იმპერატორი, საკმაოდ ცუდად ასრულებდნენ თავიანთ მოვალეობებს. და მა-



ინც, თურქული არტილერიის მრისხა-
ნე ძალისა და ინჟინერ ორბანის უზ-
არმაზარი ზარბაზნის მიუხედავად, პი-
რველი შეტევა მოგერიებულ იქნა (18
აპრილს). მუჰამედ II-მ მოახერხა „ოქ-
როს რქაში“ შეეყვანა თავისი ფლოტი
და ქალაქის გალავნის მეორე მონაკვეთს
დაემუქრა. მაგრამ 7 მაისის იერიშიც
მარცხით დასრულდა, თუმცა წმიდა
რომანოზის კარიბჭესთან ჭურვებმა
გალავანი შეგლიჯეს. 1453 წლის 29
ივნისს ღამით დაიწყო უკანასკნელი შე-
ტევა. თურქები ორჯერ უკუაგდეს. მა-
შინ მუჰამედმა იანიჩარები დასძრა სა-
იერიშოდ. ამავე დროს, გენუელი ჯუ-
ტინიანი, რომელიც იმპერატორთან ერ-
თად თავდაცვის სული და გული იყო,
მძიმედ დაიჭრა და იძულებული შეიქ-
ნა თავისი პოსტი მიეტოვებინა, რამაც
დიდი არეულ-დარეულობა გამოიწვი-
ქალაქის დამცველთა რიგებში. იმპერა-
ტორი თავგანწირვით იბრძოდა, მაგრამ
მოწინააღმდეგემ ხელთ იგდო მიწის
ქვეშა გვირაბი, ეგრეთწოდებული „ქსი-
ლოპორტა“ და ქალაქის დამცველებს
ზურგიდან დაესხა თავს. კონსტანტინე
დრაგასი გმირულად დაეცა ჭურვის მი-
ერ შენგრეულ გალავანთან, და ამრი-
გად, დიდების უკანასკნელი სხივით
განათა ბიზანტიის აღსასრული. თუ-
რქებმა ქალაქი აიღეს. დაიწყო კონსტ-
ანტინოპოლის მარცვა და მოსახლეობ-
ის ხოცვა-ჟლეტა. 60 ათასზე მეტი კა-
ცი ტყვედ წაასხეს. 1453 წლის 30 მაისს.
დილის რვა საათზე, მუჰამედ II დიდი
ზარ-ზეიმით შევიდა კონსტანტინოპოლ-
ში და წმიდა სოფიოს ტაძარში მადლი-
შესწირა ისლამის ღმერთს.

**ბიზანტიური კულტურა პალეოლოგთა
ეპოქაში**

საერთოდ დეკადანსის მიუხედავად
ბიზანტიური კულტურის ცხოველყოფ-
იანობა იმპერიის არსებობის უკანას-
კნელ დღეებამდე იმდენად დიდი იყო.
რომ თვით პალეოლოგების ეპოქაც კი
განათებულია ლიტერატურული და
მხატვრული აღორძინების მიმწუხრისა-
ჩამავალი მზის აღმაცერი შუქით.

XIV-XV საუკუნეების კონსტანტინო-

პოლი კვლავინდებურად რჩებოდა მსო-
ფლიოს ერთ-ერთ ყველაზე დიდებულ
და მოშობლავ ქალაქად, მართლმადი-
დებლობის აკვნად, საითკენაც მოისწ-
რაფოდნენ პილიგრიმები მთელი ბერ-
ძნული და სლავური აღმოსავლეთიდან.
დიდ საეაჭრო ცენტრად, სადაც თავს
აყრიდნენ მთელი დასავლეთის ვაჭრე-
ბი, და ხელოვნებისა და მეცნიერების
ცხოველყოფელ კერად. ბიზანტიის
დედაქალაქის სკოლები განათლების
ყველაზე დიდ ცენტრებად ითვლებოდ-
ნენ და ყველაზე მეტად იზიდავდნენ მრავ-
ალრიცხოვან შევირდებს, ხოლო უნ-
იერისტიების სახელგანთქმული პრო-
ფესორები — პლანუდე, მოსხოპულო-
სი, ტრიკლინიოსი XIV საუკუნეში,
უფრო გვიან კი — ქრისოლორასი და
არგიროპულოსი კვლავინდებურად გა-
ნაგრძობდნენ ანტიკური მწერლობის
კლასიკოსთა სწავლებას, ასე რომ, ამ
მხრივ, შეიძლება აღორძინების ეპოქის
ჰუმანიტთა ღირსეულ წინამორბედე-
ბად იქნენ მიჩნეულნი. მათთან ერთად,
ისეთი ფილოსოფოსები, როგორც იყ-
ვნენ გემისტე პლეტონი და ბესარიონი,
კვლავ განაგრძობდნენ პლატონური მო-
ძღვრების კვლევას მრავალსაუკუნოვან
ტრადიციას და გზას უხსნიდნენ მის
გავრცელებას დასავლეთში. აქვე უნდა
გვახსენებოთ თვითმყოფი და განუმი-
ერებელი ტრადიტიების მთელი პლეადა:
ისტორიკოსები — იოანე კანტაკუგენი
და ნიკიფორე გრიგორასი XIV საუკუ-
ნეში, ფრანქესი, დუკა, ქალკონდილე
და კრიტობულებ XV-ში, თეოლოგები
— გრიგოლ პალამა და ორივე კავასი-
ლასი XIV საუკუნეში, მარკოზ ევგენი-
კოსი და გრიგოლ სქოლარიოსი — XV-
ში; ორატორები — ნიკიფორე ხუმნოსი
და დიმიტრი კიდონისი, ლიტერატორ-
ები — თეოდორე მეტოხიტი და მიხეილ
პალეოლოგი; პოეტები, მაგალითად, მა-
ნუელ ფილესი; სატირიკოსები, როგ-
ორც მაგალითად, „მაზარისის ჯოჯო-
ხეთად ჩასვლის“ ანონიმი ავტორი და
სხვანი და სხვანი. ისეთი მეცნიერებები,
როგორცაა ასტრონომია, მედიცინა თუ
ბუნებისმეტყველება, არანაკლები პა-
ტივისცემით სარგებლობდნენ, ვიდრე



მწერლობა, და იმდროინდელ ბიზანტი-
ელ სწავლულებზე სავსებით სამართ-
ლიანად შეიძლება გვეთქვა, რომ
მათ ისეთივე სამსახური გაუწიეს მეც-
ნიერებას, როგორც, ვთქვათ, როჯერ ბე-
კონმა დასავლეთში. მართალი ვიქნებ-
ოდით, თუ ვიტყვოდით, რომ დაღუპვის
წინა დღეს ბიზანტიამ შესძლო მოეკ-
რიბა მთელი თავისი სულიერი ძალა,
რათა უკანასკნელად გაენათებინა გარს
შემოწოლილი წყვილიაღი.

ზუსტად ასევე, ბიზანტიურმა ხელ-
ოვნებამაც უკანასკნელი განახლებისა-
თვის გამოიღვიძა XIV საუკუნის დამ-
ღვს. ეს ხელოვნება უბრუნდება თავის
ძველ საწყისთ, კერძოდ, ალექსანდრი-
ულ ტრადიციებს, რომლებსაც ასე
აფასებდნენ იმდროინდელი ჰუმანისტე-
ბი, თანდათანობით კარგავს თავის აბ-
სტრაქტულობას, უფრო ცოცხალი და
ცხოველმყოფელი, დროთა ვითარება-
ში კი უფრო გულისშემძვრელი, დრამა-
ტული და მომწუსხველი ხდება. იკო-
ნოგრაფია ახლდება და მდიდრდება,
სულ უფრო მეტ პათეტიკურობასა და
გრძობათა სიუხვეს იძენს. დიდი ხე-
ლოვნებით, ჰარმონიულად შერჩეულ
ფერებს თითქმის იმპრესიონისტული
ტექნიკით იყენებენ. იქმნება სხვადა-
სხვა მიმდინარეობისა და სტილის სკო-
ლები: კონსტანტინოპოლის სკოლა, კა-
პრიე ჯამის დიდებულად მოხაიკებით
(XIV საუკუნის დასაწყისი); მაკედონ-
ური სკოლა, რომლის ოსტატებიც მა-
კედონის, ძველი სერბიისა და ათონ-
ის უძველეს ეკლესიებს ამკობენ, —
როგორც ჩანს, ამ სკოლის უკანასკნელი
წარმომადგენელი იყო სახელგანთქმუ-
ლი მანუელ პანსელინოსი (XIV ს.),
კრეტის სკოლა, რომლის შედევრებადაც
მისტრის ფრესკები გვევლინებიან. ამრი-
გად, ერთის შეხედვით გამოფიტული
ბიზანტია XIV საუკუნეში, ისევე როგ-
ორც ოდესღაც X-ში, ანტიკურ ტრადი-
ციებთან ზიარების შედეგად კვლავ უწ-
ველურ ძალმოსილებას იძენს და ხელო-
ვნების ამ მძლავრი აღმავლობის წყა-
ლობით, რომელიც შეიძლება XIV სა-
უკუნის იტალიურ აღორძინებას შევა-
დართო, — თუმცა აქვე უნდა ითქვას,

რომ ეს ხელოვნება აბსოლუტურად კრი-
იგინალურია, — ბიზანტიის გავლენა
კვლავ ვერცელდება სერბიაზე, რუსეთ-
ზე, რუმინეთზე, ერთის სიტყვით, მთელს
აღმოსავლურ სამყაროზე.

მისტრის საღვსოტო. — ხელოვნები-
სა და მეცნიერების ამ ცენტრებს შორ-
ის საგანგებო აღნიშვნის ღირსია მისტ-
რა.

ვიომ დე ვილარდუნის მიერ იმ ხე-
ობის ზემოთ დაარსებულს, სადაც უწი-
ინ მღებარეობდა სპარტა, და შემდეგ
პელოპონესის ბერძენ ღესპოტთა რეზი-
დენციად ქცეულ მისტრას, ფრესკებით
უხვად შემკული ეკლესიებით, დიდებუ-
ლი გაღავენებით, საცხოვრებელი სახ-
ლებითა თუ სრა-სასახლეებითურთ,
სავსებით სამართლიანად უწოდებდნენ
ბიზანტიის პომპეის. 1262 წელს, რო-
ცა ქალაქი ბიზანტიელების ხელში გა-
დავიდა, ანდრონიკე II მის შემკობას
და გამშვენიერებას შეუდგა და მრავლა
ეკლესია ააგო იქ. უფრო გვიან იოანე
კანტაკუზენი კიდევ უფრო დიდ ყურა-
დღებას აქცევდა მას. იმპერატორმა თავისი
უმცროსი ვაჟის, შემდგომში „ღეს-
პოტად“ წოდებული მანუელის საუფ-
ლისწულო სამკვიდროდ აქცია მორეის
პროვინცია, რომელიც თანდათანობით
წარმოიშვა ფრანკებს, და როგორც მანუ-
ელის, ისე მისი მემკვიდრეების (1383
წლიდან) — პალეოლოგების დინასტიის
უმრწემეს წარმომადგენელთა მმართვე-
ლობისას, მისტრა, თავისი დიდებული
სასახლის კარით, ბრწყინვალე ინტელ-
ექტუალური და სულიერი კულტურის
ცენტრი, ელინიზმისა და ჰუმანიზმის
ნამდვილი კერა და სულთმობრძავი ბერძნული
ნაციონალიზმის უკანასკნელი
თავშესაფარი იყო.

ჭეშმარიტად საგანგებო ყურადღებ-
ის ღირსია ის გარემოება, რომ ბიზან-
ტიაში, რომელსაც დიდი ხნის მანძი-
ლზე საერთოდ აღარ აინტერესებდა ან-
ტიკური საბერძნეთი, კატასტროფის
წინა დღეს კვლავ გაიღვიძა ელინურ
საწყისთა ხსონამ. XIV საუკუნეში,
სრულიად მოულოდნელად, ყველას პი-
რზე აკერია დიდი სახელები: პერიკლე,
თემისტოკლე, ლიკურგე, ეპამიონდა.



და ბიზანტიელები სიამაყით იგონებენ, თუ ვინ იყვნენ და რანი იყვნენ ეს გმირები „საზოგადოებისა და სამშობლო-სათვის“. იმ დროის ყველაზე სახელ-განთქმული ადამიანები — გემისტე პლეთონი და ბესარიონი ანტიკური ტრადიციების გამოღვიძებას სასწაულომოქმედ საშუალებად მიიჩნევენ, რომელიც იხსნის იმპერიას, და თავიანთ მბრძანებელს სთხოვენ, უარყოს „რომაელთა ბასილევსის“ დრომოჭმული ტიტული და მის ნაცვლად „ბერძენთა მეფის“ ახალი და ცოცხალი სახელი დაირქვას, რომელსაც, მათი მტკიცებით, „თავისთავად ძალუძს დაიხსნას ბერძენი და მათი დამონებული ძმები“. ბესარიონი სამასი სპარტელის გმირობას შეახსენებს უკანასკნელ პალეოლოგს და გულმხურვალედ ევედრება, სათავეში ჩაუდგეს მათ შთამომავალთ, რათა თურქებისაგან გაათავისუფლოს ევროპა და აზიაში უკანვე დაიბრუნოს წინაპართა მემკვიდრეობა. საბოლოო კატასტროფის წინა დღეს პლეთონი მანუელ II-ს სთავაზობს ელადის აღორძინებისათვის აუცილებელი რეფორმების პროექტს. ხომ ფუჭი და ამაო ჩანდა ამნაირი ილუზიები იმ მომენტში, როცა მუჰამედ II კონსტანტინეპოლის გალავანთან იდგა, მაგრამ თავისთავად ნიშნდობლივია ელინიზმისაკენ მიბრუნების ეს ფაქტი, შორეული მომავლის ეს პროფეტული ხილვა, როცა, XV საუკუნის მწერლის ქალკონდილეს სიტყვით, „ინათებს დღე და ბერძენთა მბრძანებელი და მისი მემკვიდრენი კვლავ აღადგენენ სამეფოს, სადაც ელინთა ძენი თვითონვე იქნებიან თავიანთი თავის ბატონ-პატრონი და თავისუფალი ერის შვილებად იწოდებიან“.

ამ სასოებას ყველაზე სრული გამოხატულება ჰპოვა მისტრის სასახლის კარზე და იქაურ ეკლესიაში — მეტროპოლიში (XIV საუკუნის დასაწყისი), პერიბლექტოსსა (XIV საუკუნის შუა წლები) და პანტანასაში (XV საუკუნე). სადაც ბოლომად გვხვდება იმდროინდელი აღორძინების მხატვრული შედეგები. აქ ჩვენ ვხვდებით დეკორაციული ოსტატობის, ფერწერული სინატიფის, მო-

ტიკობის, ექსპრესიულობის, დახვეწილი ვემოვნების, იშვიათი სიმსუბუქის, მომზიბელელობის, ნაზი და, იმავედროულად, საოცრად მეტყველი ფერების დიდოსტატურ ურთიერთშერწყმას; ეს ჭეშმარიტად მაღალი და თავისუფალი ხელოვნებაა. იგივე თვისებებს გვივლენენ მაკედონიის ეკლესიების ფრესკება და ათონის მონასტერთა ძველი ხატები. ისინი მოწმობენ შემოქმედებითი ორიგინალობის მაღალ დონეს, რისი მიღწევაც ჯერ კიდევ შეეძლო ბიზანტიურ ხელოვნებას, და დიდების უკანასკნელ სხივსა ჰფენენ პალეოლოგების ეპოქას.

ტრაპიზონის ბერძენული იმპერია. — იმავე დროს, ბიზანტიური სამყაროს საპირისპირო მხარეს, შავი ზღვის პირას, ბერძენული კულტურის მეორე ღირსშესანიშნავი ცენტრი იყო შორეული ტრაპიზონის იმპერია.

XIII საუკუნის დამდეგს კომნინთა საგვარეულოს წარმომადგენელმა ალექსი I-მა (1204—1222 წ.), ნიკეის მბრძანებელთა და თურქ-სელჯუკთა შეტევების მიუხედავად, დააარსა სახელმწიფო, რომელიც მთელ ძველ „პონტოს პოლემონიაკოსს“ მოიცავდა და აღმოსავლეთით ფასისამდე ვრცელდებოდა. მაგრამ სადღაც შორს, აღმოსავლეთში გადაკარგული, თურქებითა და მონღოლებით გარშემორტყმული, თავისი მემამბოხე ფეოდალების აჯანყებებითა და შინააშლილობებით გაწამებული, გენუელების მიერ ექსპლოატირებული და ბიზანტიის იმპერატორთა შურის საგნად ქცეული ახალი იმპერიის არსებობა არცთუ იშვიათად ბეწვზე ეკიდა. თუმცა მას თავისი ძლიერების დროც ახსოვს; ასეთი იყო ის, მაგალითად, ალექსი II-ისა (1297—1330 წ.) და ალექსი III-ის (1340—1390 წ.) მმართველობისას; ამ უკანასკნელმა ტამბრებითა და ეკლესიებით შეამკო დელაქალაქ-ზღვის პირას, მდინარეებსა და მწვეანედ მოხსახსავ ველ-მინდვრებს შორის მდებარე და შიდა აზიასთან გაცხოველებული ვაჭრობის წყალობით განსაცვიფრებლად მდიდარი ტრაპიზონი იმდროინდელი აღმოსავლეთის ერთ-ერთი უღამაზესი ქალაქი და მთელ მსოფლიოში



ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საეკლესიო ცენტრი იყო. ზღვის პირას, ბორცვზე აღმართული სასახლე სიდიადისა და სინატიფის ნამდვილ სასწაულს მოგაგონებდათ; ქალაქის მეტსახელი — „ზიის თავი და თვალი“ მთელს აღმოსავლეთში იყო ცნობილი. მართალია, XV საუკუნეში კომნიენების სასახლის კარზე იწყება აშკარა ზნეობრივი დეგრადირება, იზრდება სისხლიანი ინტრიგებისა და ტრაგიკულ მოვლენათა რიცხვი, მაგრამ შორს, შავი ზღვის პირას მდებარე ტრაპიზონის იმპერია კვლავინდებურად ინარჩუნებს ბიზანტიის ძველი დიდების ანარეკლს და ორნახევარი საუკუნის მანძილზე ბერძნული ნაციონალური სულის თავშესაფრად გვევლინება.

მორეის სადესპოტომ და ტრაპიზონის იმპერიამ მხოლოდ რამდენიმე წელს იარსებეს კონსტანტინოპოლის დაცემის შემდეგ. ალბანელთა შეჭრამ პელოპონესში თურქების ყურადღება მიაპყრო მორეას, და დესპოტები — კონსტანტინე XI-ის ძმები, დასახმარებლად რომ მოუხმეს თურქებს იძულებული შეიქნენ, სულთანის ვასალებად ელიარებიანთ თავი. მდგომარეობა კიდევ უფრო გართულდა 1459 წელს, როცა დესპოტმა თომამ ხარკის მიცემა შეუწყვიტა თურქებს. მუჰამედ II თვითონ ჩავიდა მორეაში და ყოველგვარი წინააღმდეგობა ჩაახშო, თუმცა ჯერ კიდევ ვერ შესძლო მისტრის აღება. დესპოტებმა ერთხელ კიდევ მოიდრიკეს ქედი, მაგრამ მალე ისევ აჯანყდნენ. მაშინ სულთანმა პირდაპირ მისტრას მიაშურა, დესპოტი დიმიტრი დაამხო და ტყვედ წაიყვანა; მეორე ბერძენი უფლისწული იძულებული შეიქნა იტალიაში გაქცეულიყო, და მორეა თურქეთის პროვინციად იქცა (1460 წ.).

დავით კომნინი, ტრაპიზონის უკანასკნელი იმპერატორი 1461 წელს დაემხო. ამაოდ ცდილობდა იგი, თავისი მმისწულის ქმარს, თურქ მთავარს უზუნ ჰასანს დაყრდნობოდა. 1461 წელს მუჰამედ II ანატოლიაში გამოჩნდა, და ამარცხა ჰასანის ლაშქარი და ტრაპიზონისაკენ დაიძრა, რომელიც იძულებული შეიქნა სულთანს დანებებოდა.

იმპერატორის ოჯახის ცოცხლად დარჩენილი წევრები სულთანის ბრძანებით დილეგში ჩაყარეს მაკედონიაში, სერეს მახლობლად. ეს უკანასკნელი ბერძნული იმპერიის აღსასრული იყო.

ასე დაიღუპა ბიზანტიის იმპერია თავისი სახელოვანი ათასწლიანი არსებობის შემდეგ. საუკუნეების მანძილზე ის იყო ქრისტიანობის დასაყრდენი ისლამის წინააღმდეგ, ბარბაროსობის წიაღში კულტურის ბურჯი, სლავურა აღმოსავლეთის აღმზრდელი, და მისი გაუღწეა მოიცავდა არა მარტო აღმოსავლეთს, არამედ დასავლეთსაც. თვით მას შემდეგაც კი, რაც ბიზანტია დაეცა და არსებობა შეწყვიტა, როგორც იმპერია, ის მაინც მძლავრ ზემოქმედებას ახდენდა და კვლავაც ახდენს მთელს აღმოსავლურ სამყაროზე. საბერძნეთის სანაპიროდან შუა რუსეთამდე აღმოსავლეთ ევროპის ხალხებმა — თურქებმა, ბერძნებმა, სერბიელებმა, ბულგარელებმა, რუმინელებმა და რუსებმა დღემდე ცოცხლად შემოინახეს არყოფნის უფსკრულში დანთქმული ბიზანტიის ტრადიციების ზსოვნა.

აი, რატომაა, რომ ეს ძველი ისტორია, ჩვენს დროში საკმაოდ ცუდად ცნობილი და, ცოტა არ იყოს, დავიწყებული, საყოველთაოდ გავრცელებული შეხედულების საპირისპიროდ, არამც და არამც არ შეიძლება მიჩნეულ იქნეს მკვდარ ისტორიად. მისი გავლენის კვალი დღესაც ატყვია იღურ მიმდინარეობებსა თუ პოლიტიკურ ვეგმებს, და იმ ხალხებისათვის, რომლებმაც შეკვიდრებით მიიღეს იგი, თავის წიაღში კვლავაც ინახავს მომავლის დვრითას და თესლს. სწორედ ამიტომ, ბიზანტიური კულტურა ორმხრივი თვალსაზრისით იმსახურებს ყურადღებას: ჩვენთვის თანაბრად საინტერესოა ისიც, რაც იყო ეს კულტურა თავისთავად, და ისიც, რაც მას შეაქვს ჩვენი დროის ისტორიაში.



ვნის კედელში. (ამჟამად ძეგლი დაცულია თბილისში, ანჩისხატის ეკლესიის ეზოში).

პროფესორ ლეონ მელიქსეთ-ბეგი თვლის, რომ ძეგლი წარმოადგენს ვეშაპს (ვეშაპიოდს), რასაც ადასტურებს მასზე წარმოდგენილი რელიეფური სიმბოლოებით. ხოლო ავტორისეული ხედვა და მისეული არგუმენტაცია ასე გამოიყურება:

1. „ქვაზე გამოქანდაკებულია ვეებერთელა თევზის ხერხემალი, თითქოს ორაგულია“.

2. „ქანდაკებას აქვს მერმინდელი დროის (ეს სიტყვები ხაზგასმითაა აღნიშნული ე. ნ.) ქართული ასომთავრული წარწერა (უკუღმართი), რომელიც ასე იკითხება. „ქტე შ-ე ს-ლი ე-ესი“ ე. ი. „ქრისტე შეიწყალე სული ე-სი (ეგნატესი? ერასტესი?)“.

3. „ქანდაკებაზე გამოსახულია ერთმანეთში ჩახვეული ორი გველი, რაც ზოგიერთ შემთხვევაში „ვეშაპისათვის“ დამახასიათებელ ატრიბუტს წარმოადგენს, და ამდენად ბუნებრივია საკლავი ძეგლისათვის“.

ვიდრე უშუალოდ გავამახვილებდე ყურადღებას ამ არგუმენტზე, უნდა აღვნიშნო, რომ პროფესორს, ძეგლის აღწერილობისას, მხედველობიდან გამოჩნა ერთი უადრესად საყურადღებო დეტალი, რაც ძირითადი განმსაზღვრელია ძეგლისათვის, კერძოდ, ეს გახლავთ ცხვრის თავი და რქები, რომელიც ტანთან მთლისნობაში ზომორფულს ხეულად აღიქმება. მკვლევარს ძეგლის აღწერა, შესაძლოა, რთულ ვითარებაში მოუხდა და ვერ მოახერხა მისი ზუსტი დახასიათება. მაგრამ, მეორეს მხრივ, აღწერილობა ზედმიწევნით სკრუპულოზურადაა შესწავლილი და ამგვარი მიდგომისას თითქმის შეუძლებელი იქნებოდა არ შეემჩნია უმთავრესი დეტალი.

პირველი და ყველაზე მთავარი ამ ძეგლში სწორედ ეს ნიშანი გახლავთ, რომელიც აბსოლუტურად გამორიცხავს მის „ვეშაპობას“ და აქცევს მას მემორიალური კულტურის ძეგლად, რაც ასე გავრცელებული და მიღებული

ლი იყო ზემო თუ ქვემო ქართლის ისტორიულ წარსულში.

ახლა კი გამოვთქვამ ზოგიერთ მოსაზრებას მკვლევარის ზემოთ წარმოდგენილი ვარაუდის შესახებ.

ქვაზე გამოქანდაკებული თევზის ხერხემლად მიჩნეული რელიეფი არავითარ საფუძველს არ იძლევა მსგავსი გაგებისათვის (მითუმეტეს ორაგულინას), უპირველეს ყოვლისა, თავისი აგებულების გამო. აქ არ შეიძლება არავითარ ხერხემალზე ლაპარაკი, რადგან საქმე გვაქვს აბსოლუტურად ჩამოყალიბებულ და მხატვრული თვალსაზრისით რეალურ სურათთან, რომელიც წარმოადგენს ოთხკუთხედებში ჩასმულ იქსისებურ, ანუ დიაგონალურ ჯვრებს, რასაც მეცნიერებაში დაფანჯრულ ორნამენტსაც უწოდებენ. ვჭკარობთ აღვნიშნოთ, რომ ასეთი ორნამენტი განსაკუთრებით დამახასიათებელია ჯავახეთის მემორიალური კულტურის ძეგლებისათვის, ხოლო ასეთნაირად შემკული საფლავის ქვების საუკეთესო ნიმუშები ჩვენ მრავალჯონ დაგვიდასტურებია ჯავახეთში, სოფელ საღამოსა და პუბლიკანის ახლომდებარე ძველ ქართულ ნასოფლარზე, (რის საშუალებითაც აუცილებლად მტკიცდება, რომ დაფანჯრული ორნამენტის გაიგივება თევზის ხერხემალთან საფუძველსაა მოკლებული და მისი ამ ნიშნის მიხედვით დაკავშირება ვეშაპთან არააღმაჯერებელია.

ვინც გიუმბათისა და საღამოს ძეგლებზე გამოსახულ ორნამენტს შეადარებს, შეამჩნევს, რომ ისინი ერთმანეთის ზუსტი ანალოგები არ არიან, მაგრამ ეს არავითარ საფუძველს არ იძლევა მათი გამოიჯენისათვის, რადგან აგების პრინციპი აქტიურად ერთნაირია. ორნამენტულ სიმბოლიკაზე დაკვირვება ამის უამრავ მაგალითს წარმოადგენს, ერთი სიმბოლოს ქვეშ გაერთიანებული ორნამენტები არცთუ იშვიათად შესამჩნევად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ცნობილია, რომ „სიმბოლოური ნიშნების შინაარსი მუდმივ ვერ იქნებოდა, რამდენადაც საზოგადოების

შეხედულება გარემომცველ სამყარო-ზე იცვლებოდა და რთულდებოდა“.² ასევე ითქმის მათი ფორმის შესახებ. ნიშანდობლივია, რომ ერთი კონკრეტული სიმბოლური ნიშნის გამოკვეთას ხელოსნის მხატვრული შესაძლებლობანი განსაზღვრავდნენ, და ამდენად, შეუძლებელია ისინი ერთმანეთის ზუსტი ანალოგები იყვნენ.

როგორც ზოგად სამეცნიერო ლიტერატურაშია გამოკვლეული, დიაგნოზური ჯგრებით შემკული, ანდა ბადურით შევსებული ორნამენტები ზოგიერთ ხალხში აღნიშნავდა დათესილ მინდორს. საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ბადურით შევსებული სწორკუთხედის შემერებისეული იდეოგრაფია შემოზღუდულ სივრცეს ნიშნავდა. ასევე ოთხი კიდე აქვს, ქართველებს წარმოდგენით, ქვეყანას და ცას. ფაქტია, რომ ჩვენ წინაპრებს „მსგავსად თავიანთი მეზობლებისა, ცა და ქვეყანა ოთხკუთხოვანი ეგონათ და ეს ვითარება, გარდა ფოლკლორული მასალებისა, სხვადასხვა სახის მატერიალური კულტურის ძეგლებზედაც გამოკვეთილადაა ასახული. საბოლოოდ ირკვევა, რომ „ბადურით შევსებული ოთხკუთხედი, ლოკალური ნიშანი, კონკრეტულ სივრცობრივ პუნქტს აღნიშნავს (ქალაქი, სახლი, სახნავი ფართობი). ამ იდეურ ნიადაგზე ვითარდება სხვადასხვანაირად გაფორმებული ოთხკუთ-

ხედი სიმბოლო-ნიშნები, რომელთა მატერიალური არეალი ტერიტორიის, სივრცის აღნიშვნის ფარგლებს არ სცილდება.³ ყოველივე აქედან გამომდინარე, შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ განსახილველ ძეგლზე წარმოდგენილი ორნამენტები მივიჩნიოთ გარკვეული სივრცობრივი პუნქტის ან პუნქტების მნიშვნელოვან სიმბოლოდ, რომელიც უნდა უკავშირდებოდეს როგორც რეალურ, ასევე ირეალურ სამყაროს, ანუ როგორც საქაო, ისე საიქიო ცხოვრების მიმდინარეობას. მემორიალური კულტურის ძეგლებისათვის სიმბოლოთა ასეთი გამოყენება სრულ შესატყვისობაშია მათი შემქმნელი ხალხის რელიგიურ შეხედულებებთან. შესაძლოა, აზრი იმის შესახებ, რომ ეს თევზის ხერხემალია, ლ. მელიქსეთ-ბეგს უფრო განუმტკიცა ქანდაკების ზურგის გადასწვრივ აღბეჭდილმა რელიეფმა, რომელიც წარმოადგენს წყვილი ხაზებით დაკავშირებულ ოთხ წრეს. თუმცა აქაც აღვნიშნავთ, რომ მისი ფორმა, რეალური სახე ამის სავარაუდოდ არავითარ საფუძველს არ იძლევა. წრე, როგორც ყველაზე გავრცელებული სოლარული სიმბოლო, რელიგიური აზროვნების უძველეს შრეებს განეკუთვნება, მიუხედავად იმისა, რომ ქრისტიანული იდეოლოგიისათვის მზის ხატი არასდროს წარმოადგენდა მნიშვნელოვან სიმბოლოს, ქრისტიანულმა

მემორიალური ძეგლი სოფ. გიუმბათიდან





მემორიალურმა კულტურამ ეს ნიშანი თავისი მრავალნაირი ფორმით შეითვისა და ფაქტიურად იშვიათად გვხვდება ისეთი ორნამენტირებული ძეგლი, სადაც ეს სიმბოლო არ ფიგურირებდეს. ცნობილია, რომ რელიგიაში მუდამაა ორი მიმართულება, ერთი კანონიკური, ხოლო მეორე წარმართული — საკულტო და საწესო, სადაც ტრადიციულობა განსაკუთრებული მდგრადობით ხასიათდება. ამის დასტურია ის ფაქტი, რომ ხშირად, როგორც ქრისტიანული სიმბოლო, ფიგურირებს ასტრალური კულტის ნიშნებთან და თუმცა გვიანდელი იდეოლოგიის ნიშნებით უძველესი პლასტი გადაფარული უნდა იყოს, ძველი სიმბოლოები მაინც თვალდათვალ ჩანან. ზემო და ქვემო ქართლის მატერიალური კულტურის ძეგლებზე მზის გამოსახულების მრავალნაირი კომბინაციასთან გვაქვს საქმე. ეს განსაკუთრებით ეხება საფლავის ქვებს. მზე, როგორც უძველესი ხალხის თაყვანისცემის ობიექტი, მრავალნაირი სიმბოლური აზრით გაიშიფრება: ერთ-ერთი აზრის მიხედვით, რომელიც ეკუთვნის გამოჩენილ მეცნიერს პიუი-ი-კადაფალკს — საიდუმლო ადგილები, სამყაროს ვარეთ განლაგებული, სავსეა სინელით. ადამიანს ეშინია მისი და სურს, რომ სინათლე ახლდეს მას, სინათლე — როგორც ბედნიერების ნიშანი სხვა ცხოვრებაში.⁴

სარა ბედუკაძის ჩაწერილი მისალითა და მისივე გამოკვლევით მითულეთში წესად იყო მიღებული ქვის ლოდისათვის ბორბლების, ანუ მზეების გამოკვეთა, რაც ქირისუფალთა რწმენით, უნდა დახმარებოდა მიცვალებულს სამცხე-ჯავახეთსა და ქვემო ქართლში საიქიო ცხოვრების მოწყობაში. ქართული ხალხური ფოლკლორი სავსეა მზისადმი თაყვანისცემის ნიმუშებით და აქ ამის შესახებ სიტყვას არ გვაგარძელებ. ვიტყვი მხოლოდ, რომ მზის სიმბოლო ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია საფლავის ძეგლისა და უფრო ის უნდა გავკვირებოდა, რომ ეს სიმბოლო ჩვენს განსახილველ ძეგლზე აღბეჭდილი არ ყოფილიყო. მზის გამ-

ოსახულებანი, როგორც ვთქვით, სხვადასხვა ვარიანტით გვხვდება და ზოგჯერ ერთ ძეგლზე რამდენიმეს ვადასტურებთ. ასეთ ვითარებას კადაფალკი ხსნიდა, როგორც საგნის ზედაპირის შეცვების სურვილით გამოწვეულსაც, ანუ სიმეტრიულობის მოთხოვნის გამო ნაკარნახევს. ვფიქრობ, რომ გიუმბათის ძეგლის ეს სიუჟეტი ორივე ზემოთ ხსენებული მოსაზრების ფარგლებში ექცევა და გამონათავს საერთო სულისკვეთებას, რომელიც ძალზე მიღებული და გავრცელებული იყო მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში.

ახლა ორიოდ სიტყვა ლეონ მელიქსეთ-ბეგის მეორე არგუმენტის შესახებ, თითქოს ქანდაკებას ჰქონდეს მერმინდელი დროის ქართული ასომთავრული წარწერა, ისიც უკუღმართად შესრულებული. ბუნებრივია, წარწერის გვიანდლობა ძეგლზე აქ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, რადგან ქართულწარწერიანი (და საერთოდ წარწერიანი) ქვა შეუძლებელია ვეშაბი იყოს. ამ შემთხვევაში წარწერის გვიანდლობით მითითებულია ძეგლის მეორადი გამოყენების შემთხვევა, რაც არ უნდა შეეფერებოდეს სიმართლეს. ამის უფლებას, უპირველეს ყოვლისა, იძლევა ორნამენტებით დაფარული ქვის ზედაპირი, სადაც ყოველი გოჯი, მომჭირნობითაა გამოყენებული საამისოდ. ერთი შეხედვითაც ჩანს, რომ სიუჟეტის განლაგების სისტემა აქ წინასწარაა მოფიქრებული და რომ წარწერას აქ თავდაპირველ ჩანაფიქრში თავისი ადგილი ჰქონდა განკუთვნილი. წარწერა არცერთ სილუეტს არ ავიწროებს, არცერთ დეტალზე არ გადადის და არის იქ, სადაც უნდა ყოფილიყო მისთვის განკუთვნილი ფართზე. ამასთანავე იგი არ არის უკუღმართი, როგორც ამას ლეონ მელიქსეთ-ბეგი ფიქრობს. საქმე იმაშია, რომ მკვლევარს იგი მიაჩნდა ვეშაბად, რომლის ბუნებრივი პოზიცია „ფეხზე დგომა“ ანუ ვერტიკალურად მდგომარეობაა და რაკი მისი თავდაპირველი მდგომარეობა ასე წარმოედგინა, ძალაუვნებურად წარწერაც უკუღმა აღიქმებოდა. პოზა კი, რომელიც ძეგლს



უჭირავს (იგი მიწაზეა გართხმული), სავსებით ბუნებრივი გახდება თუ დავუშვებთ, რომ იგი ვეშაპი კი არა, საფლავის ქვაა, წარწერა ხომ სულის მოსახსენებელ ეპიტაფიას წარმოადგენს, სადაც გარკვეულად იკითხება „ჩ. ტ. ე შ. ე სოლი მშია“ „ქრისტე შეიწყალე სული მამისი“ (ან მამისაჲ). ყველაზე უმთავრესი დეტალი კი, ქანდაკებას რომ ცხვრის თავი აქვს, აბსოლუტურად შემჩნეველი დარჩა მეცნიერს. ჩვენ ამ ფაქტის გარშემო აღარას ვიტყვი, აღენიშნავთ მხოლოდ რომ ზოომორფული ძეგლების საფლავის ქვებად გამოყენება ძალზე გავრცელებული იყო (თეთრიწყარო, დმანისი), ამის დამადასტურებელი უამრავი მასალა არსებობს და მას მივუძღვნით საგანგებო გამოკვლევა კრებულში „ქვემო ქართლი“.⁶ სადაც ისტორიული, ეთნოგრაფიული და მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის შედეგად მივიღით იმ დასკვნამდე, რომ საქართველოში გავრცელებული ამ ტიპის ძეგლები, რომლებიც შესაძლოა თავისი წარმოშობით სცილდებიან საქართველოს ფარგლებს, ასახევენ ქართულ სინამდვილეს და მათი დამზადების საუკუნოვანი ტრადიცია გაგრძელდა თითქმის ჩვენი საუკუნის შუა წლებამდე. შესაძლოა, უკმარისობის გრძნობას იწვევდეს ის გარემოება, რომ ზოომორფული (ამ შემთხვევაში ცხვრის ქანდაკებათა), უმეტესი ნაწილი ფეხზე დგას, ხოლო ჩვენი განსახილველი ძეგლი, რამდენიმე ნიმუშთან ერთად პორიზონტალურ (გართხმულ) მდგომარეობაშია, არც მეტი უნდა არც ნაკლები, ძიების ფაქტორით უნდა აიხსნას, რაც ძალზე დამკვიდრებულია მემორიალური ძეგლების დამზადების პრაქტიკაში. გარდა ამისა, ასეთი პოზა საკმაოდ დამუშავებული უნდა ყოფილიყო მესხურ ქვითხურობაში, რასაც ამჟღავნებს თუნდაც ახალციხის მუზეუმის ეზოში დაცული საწებრის ქვა, რომელიც ცხვარს განასახიერებს.

რაც შეეხება ქანდაკებაზე ორი გველის გამოსახულებას, სიუჟეტის ამგვარი ახსნაც ნაძალადეგია. თუნდაც იმ-

იტომ, რომ აქ ორი კი არა, ერთი სიმბოლოა წარმოდგენილი. კერძოდ, იგი განსახიერებს ლედიისებურ ან მსხვილი ბაწრის მსგავს საგანს, რომელიც ორგან გადახლართული სახითაა ამოქანდაკებული. საგულისხმოა, რომ მას არ გააჩნია გველის თავი (თუნდაც უხეშად გამოკვეთილი), რაც აუცილებლად უნდა აღენიშნა ხელოსანს, თუკი მას ამგვარი სიუჟეტის შექმნა ჰქონდა განზრახული. საყურადღებოა, რომ ამგვარი ნივთი, ოღონდ გაშლილი სახით, გამოსახულია ჭავჭავეთის მემორიალური კულტურის ერთ-ერთ უძველეს ნიმუშზე, რომელიც ამჟამად ინახება საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში. ამ ნიმუშზე დაკვირვება ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს, თუ რა სახისა შეიძლებოდა ყოფილიყო გიუმბათის ქვის სიუჟეტი, მაგრამ ძეგლის მხატვრულმა განვითარებამ, სიმბოლოთა განლაგებამ, მოითხოვა მისი დაბვეული სახით გამოკვეთა, რაც გარკვეული იერით, შესაძლოა, მართლა გველის იმიტაციას ქმნიდეს. ვვარაუდობთ, რომ ეს სიმბოლო უნდა განასახიერებდეს დიდი გუთნისათვის საჭირო ღვედს, ანუ ჯამბარას. სამცხე-ჯავახეთში, სადაც არსებობდა უმდიდრესი სამიწათმოქმედო ტრადიციები, სახენელისა და მასთან დაკავშირებული ატრიბუტების გამოსახვა საფლავის ქვებზე ჩვეულებრივი მოვლენა იყო. ამის მაგალითია ხულგუმოს ეკლესიის ეზოში მდგარი ცხვრის ქანდაკება, რომელსაც გვერდზე გამოსახული აქვს გოგრებიანი გუთანი წყვილი ხარით. კოთელიაში საფლავის ქვაზე გამოსახულია ზუთწყვილურელისანი გუთანი, პტენაში, ეშტაში, ხიზაბაკრაში. ასეთი მიმართულების ერთ-ერთ ძველ ნიმუშს წარმოადგენს საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცული ცხენის ქანდაკება (ჯავახეთიდან), რომელსაც მარცხნივ გამოსახული აქვს გოგრებიანი სახენელი ხელში ჭვარალმართული გუთნისდგდათი. როგორც ცნობილია, ჭავჭავეთი წარმოადგენდა მიწათმოქმედებით დაწინაურებულ მძლავრ ცენტრს, სადაც გამოყენებული იყო დიდი გუთანი და ჯი-



ლა სახენელი. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ მოდგამით მუშაობისას უფრო ხშირად გუთნის ნაწილები სხვადასხვა პირებს მოჰქონდათ და ალოები იმის მიხედვით ნაწილდებოდა თუ ვის რა მნიშვნელობის ნივთი ეკუთვნოდა, შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ ეს იყოს ღვედი ანუ ჯამბარა, რომლის საშუალებითაც მის პატრონს გარკვეული საალოე დრო ჰქონდა გამოყოფილი. ასეთმა დამოკიდებულებამ შემდგომ საფლავის ძეგლზეც ჰპოვა ასახვა. ერთობ საინტერესოა, რომ ხელოვნების მუზეუმის ძეგლზე გამოსახულ ნივთს ბოლო ნაწილი სახენელი გუთნის ღვედისებურად აქვს ვასკვნილი. ამით იგი მაგრდებოდა გუთანზე და უშუალოდ მისი შემწეობით ხდებოდა სახენელის მოძრაობაში მოყვანა.

ორიოდე სიტყვა მიცვალბულის სულის მოსახსენებელი წარწერის შესახებ, რომელიც გარკვევით იკითხება ასე:

„ქრისტე შეიწყალე სული მამაისი“ (მამასი) (მელიქსეთ-ბეგი კითხულობს ევანტს ერასტეს). პროფესორმა პალეოგრაფიული ნიშნებითა და საბიტანჩის ეკლესიის კედლის წარწერის ანალოგად, იგი მიიჩნია XII-XIII ს. მიჯნის წარწერად. ჩვენი თხოვნით, წარწერა შეისწავლა და ამავე პერიოდით დაათარია ცნობილმა მეცნიერ-პალეოგრაფმა ვალერი სილოგავამ.

ყოველივე აქედან გამომდინარე უნდა დავასკვნათ, რომ გიუმბათის ძეგლის სახით საქმე გვაქვს XII-XIII სა-

უკუნეების საფლავის ქვასთან, რომელიც მომავალში სათანადო ადგილს დაიკავებს საქართველოს მემორიალური კულტურის ტიპოლოგიისა და კლასიფიკაციის განსაზღვრაში. ამასთან, იგაერთხელ კიდევ უარყოფს იმ მოსაზრებას, თითქოს საქართველოში მსგავსი კულტურის გავრცელება უკავშირდებოდეს თურქმანული მოდგმის ტომებს, აღ-ყოინლუსა და ყარა-ყოინლუს, რომლებიც ზემო და ქვემო ქართლში XVI ს-ში გამოჩნდნენ.

უდავოა, რომ ჯავახური მატერიალური კულტურის ეს ძეგლი ერთ-ერთა უძველესია საქართველოში გავრცელებულ ზოომორფულ ძეგლებს შორის.

შენიშვნები:

1. ლ. მელიქსეთ-ბეგი, მეგალითური კულტურა საქართველოში, თბ. 1938 წ. გვ. 105.
2. ირ. სურგულაძე. „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა“, გვ. 50.
3. ირ. სურგულაძე, დასახელებული ნაშრომი; გვ. 52.
4. P. Шмерлинг. Архитектурные памятники древних селений Адзикви и Бза. Тб. 1954.
5. ს. ბედუქაძე, ქვეთხურობა მთიულეთში, მსე, VIII.
6. ე. ნადირაძე, საფლავის ქვის ზოომორფული ძეგლები, კრებ; „ქვემო ქართლი“ თბ. 1990.
7. გ. ჯალაბაძე, მემინდერეობის კულტურა აღმოსავლეთ საქართველოში, თბ, 1986.

ქართული ბაღვის მსახური

ნონა გუნია

ეროვნულ კლასიკურ ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიაში შესულია რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის თენგიზ სანაძის სახელი. იგი 30 წლის მანძილზე თავდადებით ემსახურებოდა ამ შესანიშნავი ხელოვნების განვითარებას, მთელი არსებით იყო ჩართული ქართული საბალეტო თეატრის განვითარების პროცესში. თ. სანაძე ქორეოგრაფიული სასწავლებლის დამთავრებისთანავე მივიდა თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. საბალეტო დასის იმჟამინდელმა მხატვრულმა ხელმძღვანელმა ვახტანგ ჭაბუკიანი მოიწონა 19 წლის ჭაბუკის კლასიკური ცეკვის გამოკვეთილი მანერა და ახალბედა მოცეკვავეს დააკისრა ზიგფრიდის როლი ჩაიკოვსკის „გედის ტბაში“. დებიუტი წარმატებით ჩატარდა. პრესაც და მაყურებელიც მიესალმა შემოქმედებით ასპარეზზე თენგიზ სანაძის გამოსვლას. შემდეგი როლი გახლდათ ვაცლავი ასაფიევის ბალეტში „ბახჩისარა-

ის შადრევანი“. ამ პარტიაში თენგიზმა უფრო ლაღად იგრძნო თავი. გამოირჩეოდა მისი დახვეწილი ცეკვა მარიასთან დუეტში. ელეგანტურად ასრულებდა პოლონურ სამეჯლისო ცეკვებს სასახლის ბაღის სცენაში (I მოქმედება)...

ზიგფრიდისა და ვაცლავის პარტიებმა ნათელჰეი ახალგაზრდა მოცეკვავის მიდრეკილება კლასიკური ცეკვის ნატიფი ფორმებისადმი. მოკლე ხანში იგი ჩამოყალიბდა, როგორც კლასიკური სტილის მოცეკვავე, აქტიურად იყო ჩართული კლასიკურ რეპერტუარში.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თ. სანაძე დიდი მონდომებით მონაწილეობდა მცირე ფორმის კლასიკურ ანსამბლებშიც, განსაკუთრებით გასტროლიორების სტუმრობისას. ამას მოითხოვდა საბალეტო წარმოდგენის მაღალი დონე. ეს ის დრო იყო, როცა ვ. ჭაბუკიანი დეამდა კომპოზიტორ გრ. კილაძის ახალ ბალეტს „სინათლეს“. თენგიზ სანაძე დანიშნული ჰყავდა ავთანდილის მმის რამაზის როლზე. მაყურებელი ინ-

თენგიზ სანაძე





ტერესით ელოდებოდა ამ დადგმას. პრემიერამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. სპექტაკლმა წარმოაჩინა ქართული მოცეკვავეების მრავალმხრივი ნიჭიერება, ბრწყინვალე არტისტიზმი. თენგიზ სანაძემ მოზიბლა მაყურებელი დახვეწილობით, ზეიმური შემართებით. თენგიზი სიხარულისაგან გაბრწყინებული მოძრაობებით ფეხდაფეხ მიჰყვებოდა თავის დიდებულ პარტნიორს ვ. ჭაბუკიანს (ავთანდილი). საზეიმო იყო მათი გამოსვლის მიზანსცენა. სამეფო დარბაზში, რაინდად კურთხევის ცერემონიალის დროს ისინი მარცხენა უკანა კულისიდან მწყობრი ცერულით მოემართებოდნენ მეფე-დედოფლის ტახტისაკენ. თენგიზს თავი ისე ეჭირა, როგორც მეფისწულს. დახვეწილად ასრულებდა მიზანსცენებს, მკვირცხლად ცეკვავდა ხორუმს ავთანდილთან ერთად, ვაჟების კორდებალეტის თანხლებით. პრემიერის შემდეგ, გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ გამოქვეყნდა პაველ ხუჭუას რეცენზია, რომელშიც ხაზგასმით აღინიშნა თ. სანაძის წარმატება. ვახტანგ ჭაბუკიანი მეტად კმაყოფილი დარჩა, მაღლე თენგიზი თავის დუბლიორად დანიშნა ავთანდილის პარტიაზე. თ. სანაძე გულმოდგინედ ამუშავებდა ავთანდილის პარტიის გარეგნულ იერს. პირველ ორ მოქმედებაში მის გამოსვლას მაყურებელი ცივად შეხვდა, თუმცა ცეკვის ფორმას არ უწუნებდნენ. ბოლოს, როდესაც დიდი პირუეტის შესრულების დრო მოვიდა, თენგიზი ისეთი არაჩვეულებრივი სისწრაფითა და სიმწყობრით დატრიალდა, რომ მაყურებელმა მქუხარე ტაშით დააჯილდოვა. ძალიან ძალე ვ. ჭაბუკიანმა მას საბოლოოდ გადაულოცა ავთანდილის პარტია.

თ. სანაძე გამოირჩეოდა განსაკუთრებული შრომისმოყვარეობით, პროფესიული კეთილსინდისიერებით. ყოველთვის „სრულ ფორმაში“ იმყოფებოდა, შექმნილ რამდენიმე რეპეტიციით ნებისმიერი პარტიის ათვისება. სწრაფად შეისწავლა გორდას როლი და დაამკვიდრა იგი თავის რეპერტუარში, გორდას აქვს ვარიაცია სამშობლოში დაბრუნების

სცენაში, რომელსაც ყველა მოცეკვავე დიდი მონდომებით ასრულებს. ეს ვარიაცია ხელეწიფება იმ მოცეკვავეებს, ვისაც ძლიერი და მაღალი ნახტომი აქვს. თენგიზი გამოირჩეოდა ამ ვარიაციაში განსაკუთრებული სისხარტით და სილადით. მას ბუნებით მომადლებული ჰქონდა რბილი და მაღალი ნახტომი. იგი სცენის მთელ სივრცეს ერთი ამოსუნთქვით შემოეცლებოდა ზოლმე. თენგიზ სანაძე თავისუფლად ფლობდა ბრუნვით ტექნიკას, ახასიათებდა დინამიკურობა, პლასტიკური ნახაზის მკაფიობა. ასეთნაირად წარმოსახა მან მალიჩინის პარტია გლიერის ბალეტში „წითელი ყაყაო“. ამ თვისებების წყალობით რელიეფურობას ანიჭებდა ეპიზოდურ პარტიებსაც.

როდესაც საკითხი დაისვა ოტელოს როლზე (ალ. მაჭავარიანის „ოტელო“), დუბლიორის დანიშვნის შესახებ, ვახტანგ ჭაბუკიანმა არჩევანი რევაზ მაღლაშვილზე გააკეთა, შემდეგ გამოსცადა თენგიზ სანაძე და კმაყოფილი დარჩა მოცეკვავის შემართული და გატაცებული მუშაობით. თ. სანაძე მაქსიმალურად იყენებდა მთელ თავის შესაძლებლობებს. შინაგანი ძალების მობილხაციის შედეგად წარმატებით წარმოსახა ეს ურთულესი როლი. თ. სანაძე ასრულებდა ოტელოს არა მარტო თბილისის სცენაზე, არამედ საგასტროლო წარმოდგენებზე ერევანში, ბაქოში, ლენინგრადსა და პარიზშიც.

1965-66 წლების სეზონში თბილისში საოპერო თეატრის მოწვევით ჩამოვიდა მოსკოვის სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის მუსიკალური თეატრის მთავარი ბალეტმამისტრი ალ. ჭიჭინაძე. მან ჩვენი თეატრის სცენაზე განახორციელა ერთაქტიანი ბალეტები რ. შტრაუსის „დონ ჟუანის“, პ. ჩაიკოვსკის „ფრანჩესკა და რიმინის“ და ს. ცინცაძის „პოემის“ მიხედვით. თ. სანაძეს დაეუღლა ჯოტოს პარტია პ. ჩაიკოვსკის ერთაქტიან ბალეტში „ფრანჩესკა და რიმინი“. ამ პარტიამ თ. სანაძის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ღრმა კვალი დატოვა; ამ როლის სცე-



ნურ განსახიერებაში თვალნათლივ გამოჩნდა თენგიზის სამსახიობო ოსტატობის ზრდა. მან შესძლო გამოეხატა ეჭვიანობით გახლებული და გაბოროტებული ადამიანის გაცდები. ბალეტ-მაისტერმა ჯოტოს სასოწარკვეთილების გამოსახატავად გამოიყენა ბრუნვითი მოძრაობების ვაჭვი, რომლის შესრულების დროს თ. სანაძემ გამოავლინა სიშმავე, შინაგანი ტკივილი და მუქარა. ეს აღსანიშნავია მით უფრო, რომ ეს ეპიზოდი სრულდებოდა ძალზე სწრაფ ტემპში.

1973 წელს თ. სანაძემ დატოვა სცენა, არადა უკვე მზად ჰქონდა ბაზილის პარტია (მინკუსის „ღონ კიხოტი“). გატაცებული იყო სადადგმო ხელოვნებითაც (თავის კოლეგებთან ა. წერეთელთან და ვ. დოლიძესთან ერთად განხორციელებული აქვს კომპოზიტორ ს. ცინცაძის საბავშვო ბალეტის „ციხფერქ მთის საიდუმლოების“ დადგმა, რომლის მთავარ პარტიას თვითონვე ასრულებდა). იგი საჭირო იყო თეატრისათვის. ვფიქრობთ, თ. სანაძის გადაწყვეტილება ნაკარნახევი იყო ახალი შემოქმედებითი იდეით, რასაც ცხადყოფს 1972 წლის თებერვალში გაზეთ „თბილისში“ გამოქვეყნებული მისი საპროგრამო წერილი „გიწვევთ საცეკვაოდ“, რომელიც ეხება სამეჯლისო ცეკვების როლს ბავშვთა ესთეტიკურ აღზრდაში. თენგიზ სანაძე ისეთივე თავდადებით ემსახურება სამეჯლისო ცეკვების დანერგვას მოსწავლე-ახალგაზრდებში, როგორც ხვეწავდა დღენიადავ თავის საცეკვაო ხელოვნებას.

ამ დარგში მან ბევრი რამ გააკეთა. შეიმუშავა სწავლების ეფექტური მეთოდი, ჩააბა მოსწავლე-ახალგაზრდობა სამეჯლისო ცეკვების წრეებში. იგი პირველთაგანია, ვინც ხალხურ მასალაზე დაყრდნობით პლასტიკური მოტივების მოდერნიზაციის გზით შექმნა ქართული სამეჯლისო ცეკვები. მან დიდი წარმატებაც მოიპოვა სამეჯლისო ცეკვების 1972 წლის კონკურსზე, სადაც მოწონებული იქნა მისი პირველი ნაშუ-

შევარი — ქართული სამეჯლისო ცეკვა „ნარნარი“.

1975 წლის მე-2 რესპუბლიკურ კონკურსზე მის მიერ შექმნილ სამეჯლისო ცეკვას „მზიური“ (ა. რაქვიანიშვილის მუსიკა) I პრემია მიენიჭა. თენგიზ სანაძის მოწაფეები სამეჯლისო ცეკვაში ამჟღავნებენ პლასტიკურ კულტურას.

1975 წელს კიევიში გამართულ საკავშირო კონკურსზე, თ. სანაძის „მზიურმა“ წამახალისებელი პრემია მიიღო და შეტანილი იქნა სამეჯლისო ცეკვების საკავშირო რეპერტუარში.

თ. სანაძემ ჩამოაყალიბა რამდენიმე კარგად ცნობილი კოლექტივი, მათ შორისაა „გაზაფხული“ და თანამედროვე რიტმული ცეკვების შემსრულებელ გოგონათა ანსამბლი „ციცინათელა“. ქორეოგრაფიული ხელოვნების ამ ჟანრში თ. სანაძემ დანერგა მრავალი საინტერესო სიახლე, საინტერესოდ გამოიყენა ხალხური წარმოშობის რიტმო-პლასტიკური მოძრაობები. იგი ამდიდრებს საბავშვო საცეკვაო რეპერტუარს ასაკისათვის შესაბამისი სიუჟეტური ცეკვებით („თხა და გიგო“, „სუვენირი“, „თოჯინები“, „თალგამი“, „ჩარლსტონი“), რომელთა საფუძველზე იხვეწება ბავშვთა საცეკვაო ჩვენები.

ამჟამად თენგიზ სანაძე მოღვაწეობს ქორეოგრაფთა სახალხო უნივერსიტეტში. სამეჯლისო ცეკვების ფაკულტეტის დეკანი და დიდი გატაცებით ამზადებს ამ დარგის სპეციალისტებს. თენგიზ სანაძის პედაგოგიური მოღვაწეობაც მშვენიერებას ემსახურება.

როცა ხიხა შიბნილან ტყდება

ბაჩანა ხალვაში

კოლმეტიური ხელოვნების ფარგლებში საავტორო უფლებების გადანაწილება ყოველთვის იყო და ალბათ, მომავალშიც იქნება ურთიერთობების დრამატული სფერო. განსაკუთრებით საგრძნობი და ხელშესახები ეს გარემოება თეატრის შემთხვევაშია, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია, შემოქმედებითი ინდივიდუალობების ურთიერთმიმართება, კოლექტიურობასა და სინთეზურობის თვალსაზრისით, მონათესავე კინოხელოვნების ფარგლებშიც. ჩვენ, რა თქმა უნდა, ახლა არ შევუდგებით ამ დრამატული დაპირისპირების სტრუქტურულ ანალიზს, რომელიც არაერთხელ ყოფილა როგორც ხელოვნების მოღვაწეთა, ისე მეცნიერთა მსჯელობის საგანი. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ იშვიათია შემთხვევა, როცა სცენარის ავტორი რეჟისორთან ერთად ყოველგვარი წინასწარ შეთანხმებულობის გარეშე მოხსენიებულია ნაწარმოების სრულუფლებიან ავტორად. ამ თვალსაზრისით მინდაძისა და აბდრაშიტოვის დუეტი მართლაც რომ უნიკალურია. ეს ის იშვიათი შემთხვევაა, როცა ორი, ინდივიდუალობის თვალსაზრისით, განსხვავებული შემოქმედის ძალისხმევა ემსახურება ერთი მთლიანი მოდელის, ანალიტიკური მოდელის შექმნას.

მინდაძე და აბდრაშიტოვი წლების მანძილზე შესაშური თანმიმდევრობით იკვლევენ სამყაროს იმ ნაწილს, რომელიც თავისი განსაკუთრებულ ფორმაციული მდგომარეობის გამო ამოვარდნილი იყო კაცობრიობის ბუნებრივი, ისტორიული განვითარების კონტექსტიდან. დღევანდელი გადასახედიდან ჩვენს გაცეხას იწვევს არა მა-

რტო მხატვრულად ღირებული ფილმების სიმრავლე, არამედ ამ ავტორთა მოქალაქეობრივი პოზიციაც. მოქალაქეობრივი, ადამიანური პოზიციის უქონლობა, სიმხდალე აღიარა მ. ბულგაკოვმა თავის მშვენიერ რომანში „ოსტატი და მარგარიტა“ ადამიანის უდიდეს ცოდვად ზნეობის წინაშე. რადგან როგორც შემდგომ გაირკვა, თურმე ეს ადამიანური სისუსტე, სიმხდალე ყოფილი ის საძირკველი, რომელზედაც შენდება უზნეობის მეუფება. ეს უზნეობა ჩვენთვის ცნობილია. შიში განსაკუთრებული სივრცის ფარგლებში ვითარდება მინდაძისა და აბდრაშიტოვის შემოქმედებითი ანალიზი.

სინამდვილე, რომელშიც ჩვენ ვიბადებით, მზა კონსტრუქციების სახით გვათავაზობს ცხოვრების გარკვეულ მოდელს, რომელშიც მორალური თუ ზნეობრივი კრიტერიუმები ხორციელდება საზოგადოების სუბიექტური შეთანხმებულობის ფარგლებში. ეს შეთანხმებულობა, როგორც წესი, სუსტი, პიროვნის თვისებებს მოკლებული ადამიანების ურთიერთგაგებას ეფუძნება. ესაა ერთგვარი დაუწერელი, ზეპირი თამაშის წესები, რომელთა გადალახვაც თითქმის შეუძლებელი გვეჩვენება. წინააღმდეგობის სიძლიერე განსაზღვრულია პიროვნულ თვისებებს მოკლებული, ადამიანების ერთობლიობით. და მაინც, მისი გადალახვა შესაძლებელია, გააჩნია პიროვნების ნებას და ამ ნების შეთანხმებულობას ობიექტური მორალის კანონებთან. მაგალითად, ჰამლეტი პოულობს გზებს სუბიექტური შეთანხმებულობის შიგნიდან ასაფეთქებლად, მაგრამ თვითონაც მის ნანგრევებში იღუ-

ბება. აქ მთავრდება ანტიკურობის ბედისწერის ტრაგედია და იბადება ახალი ხატი დრამატული დაპირისპირებისა, რომელშიც ჰამლეტის ტრაგედია გამოცდილების სახით გადმოდის ჩვენი სულიერების კრილში. ეს გამოცდილება მზა კონსტრუქციების გვერდიდან დანახვის შესაძლებლობას გვიქმნის და იმასაც ვამჩნევთ, თუ რამდენად არ შეესაბამება სინამდვილის შემოთავაზებული სახე მის ჭეშმარიტ არსს.

მინდაძისა და აბდრაშიტოვის გმირი ფილმში „მელიაზე ნადირობა“ იბადება ჩვენს თვალწინ. ესაა ფილმი ადამიანის მეორედ დაბადებაზე. ეს დაბადება მნიშვნელოვანია ჩვენთვის, რადგანაც ხორციელდება სრულიად უნიკალურ გარემოში. აქ იგულისხმება ის სივრცე, რომელიც ვიცით მხოლოდ ჩვენ და, რომელსაც ვერასვხით ვერ გავუზიარებთ სხვას, ატმოსფეროს შეგრძნების დონეზე მაინც. ყველგან და ყოველთვის დაშვებული იყო შესაძლებლობა ადამიანის სულიერი დაბადებისა. წინააღმდეგობები იწყებოდა მხოლოდ შემდგომ. ჩვენი სინამდვილე კი იყო ის სივრცე, რომელშიც ეს დაბადება საერთოდ არ უნდა შემდგარიყო. რაოდენ დიდი სიხარულის მომგვრელია ამ შემთხვევაში ის ფაქტი, რომ ადამიანი ევოლუციის შედეგი ნამდვილად არაა და რომ სულიერი ადამიანის დაბადება აღემატება ადამიანს. ეს ის კოდია, რომლის საბოლოო განადგურებაც რაიმე თავს მოხვეული მექანიზმის საშუალებით შეუძლებელია. მინდაძისა და აბდრაშიტოვის გმირიც ამის მოკრძალებული, მაგრამ ერთობ მომხიბლავი და დასტურებაა.

ფილმში მხატვრულად დამაჯერებლადაა განხორციელებული ერთი ჩვეულებრივი ადამიანის სულიერი აღორძინების პროცესი. ეს გზა ძნელია იმდენად, რამდენადაც გმირი შეგუებულია ყალბ სიმშვიდეს. პირველი დაეჭვება ფიზიკური ტკივილის ტოლფასია და გმირიც ყრუდ ეწინააღმდეგება სულიერ ძვრებს. ავტორთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მსახიობის

ვარეგნობაც კი შესაშური სიზუსტითაა შერჩეული. ესაა ერთობ ბლავი გამოსახულება ადამიანისა, რომელიც ნელ-ნელა, შიგნიდან იწყებს ნათებას. არ მინდა შეიქმნას შთაბეჭდილება, თითქოს, ფილმში ამისთვის რაიმე განსაკუთრებული კეთილბედის, არა, ამ ფილმის მომხიბვლელობა მისი მარტივი, ძალდაუტანებელი განვითარებითაა განსაზღვრული.

ცხოვრობს ერთი, ჩვეულებრივი, საბჭოთა ადამიანი თავისი მეტ-ნაკლებად მოწესრიგებული ცხოვრებით და დარწმუნებულია, რომ ეს ყველაფერი კარგია, მაგრამ, შეემთხვევა პატარა უსიამოვნება, მას სცემენ და აღმოჩნდება, რომ ყველაფერი მთლად რიგზე ვერ ყოფილა.

მართლმსაჯულება, მართალია, სჯის ჩვენი გმირის შეურაცხმყოფელს, მაგრამ, სასჯელი ჩადენილ დანაშაულზე რაღაცით მეტია. და, აქ, იწყება შეუსაბამობის მიზეზთა ძიება. აშკარაა, რომ ის, რითაც სასჯელი დანაშაულზე მეტია, საძიებელია დანაშაულის წინ და გასათვალისწინებელია დამნაშავის მომავალიც. აქედან გამოტანილი დასკვნები ხდება საფუძველი გმირში თანაგანცდის დასაბადებლად. იბადება აუცილებლობა, ჩავერიოთ და როგორმე გამოვასწოროთ მდგომარეობა. მაგრამ როგორ? ყველაფერი ის, რასაც ფილმის გმირი აკეთებს თავისი თანამომის ხვედრის შესამსუბუქებლად, ღიმილის მომგვრელია თავისი „სოციალისტური“ რეცეპტულობით. მას მიაქვს წიგნები პატიმართან; თანახმაა, ეს თანაგანცდა საზოგადოებრივი მზრუნველობით მონათლოს. სხვა გამოცდილება ხომ მას არც გააჩნია, მაგრამ როგორი მახინჯიც არ უნდა იყოს ფორმა გრძნობათა გამოვლინებისა, ის მაინც შემცველია ღრმა ადამიანური განცდისა და ერთხელაც იქნება, დადგება არჩევანის აუცილებლობა. იმ არჩევანისა, რომელიც საფუძველი გახდება რაღაც უფრო მნიშვნელოვანის გასაშუქებლად. ამ არჩევანის მხატვრული გადაწყვეტა ფილმის უინალურ ეპიზოდშია გამქლავებული — მელა-



ზე სანადიროდ გამზადებული გმირა: გარბის ცრუ მიზნისაკენ. გარემო გაყვლილია რიგითი სადღესასწაულო განწყობით. გმირი შეანელებს სირბილს, შემდეგ, ერთგვარი გულდაწყვეტილია და დაბნეული სახით გამოხედავს მოზეიმე საზოგადოებას და გზიდან გადაუხვევს ტყის ბილიკზე. ჩვენ ვიცით ეს ბილიკი. ჩვენი აღტაცება რაღაც კერძო, სევდის მომგვრელი გამოცდილებითაა გაჯერებული.

ამ ავტორთა შემოქმედებაზე ფიქრისას, თავიდანვე, ერთი გარემოება იწვევს ჩვენს ყურადღებას. ესაა ადამიანის არამარტო სოციალური არსების ფარგლებში განხილვა. ამიტომაც, მინდაძისა და აბრაშოტოვის შემოქმედება, სათქმელის თვალსაზრისით, მაინც ყოველთვის მნიშვნელოვანია და საინტერესო.

ერთი ადამიანი ყოველთვის მეტიანებისმიერ ფორმაციაზე. სხვანაირად ყოვლად წარმოუდგენელი იქნებოდა შეგრძნებათა ის სპექტრალური მრავალფეროვნება ფილმის „პლუმბუმი, ანუ საშიში თამაშის“ მეშვეობით რომ იხადება ჩვენში. თუ „მელაზე ნადირობას“ პირობითად „სიკეთის დაბადება“ შეიძლება ეწოდოს, მაშინ „საშიში თამაში“ იქნება ფილმი „ბოროტების დაბადებაზე“.

აქ ძალიან საინტერესო გმირია მოცემული. თუმცა ეს ფილმი მოკლებულია იმ უშუალობას, რომლითაც ხასიათდებოდა მინდაძისა და აბრაშოტოვის ადრეული ფილმები და მათ შორის „მელაზე ნადირობაც“. ეს გარემოება გამოწვეულია განზოგადების ხაზგასმულობით. მაგალითისათვის, „მელაზე ნადირობაში“ ეს ხაზგასმული მეტაფორები არ ყოფილა, მაგრამ თავისი ჩვეულებრივობის მიუხედავად ნაწარმოები მოკლებული არ იყო განზოგადების შესაძლებლობას. „საშიში თამაშში“, როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრული დამაჯერებლობა მოიკოპილებს, მაგრამ საერთო ჯამში ფილმის მხატვრულ სახეზე მაინც ვერ ახდენს გავლენას. თუმცა ტენდენცია ფილმის თხრობითი ენის გართულებისა, უკვე

საშიშ ზღვარს აღწევს „მსახურში“ ისევე და ისევე, საინტერესო პრობლემატიკის მიუხედავად, ერთობ სუსტი მხატვრული ფორმის ნაწარმოებს გთავაზობს. სხვათა შორის, მინდაძე და აბრაშოტოვი არ არიან ის გამოჩენილი მხატვრები, ვისთვისაც შემოქმედებითი გამოცდილება და პროფესიონალიზმი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გარკვეულ ეტაპზე, რატომღაც, ხელის შემშლელიც კი ხდება. ხელოვნებაში კარგი ოსტატია ის, ვინც სრულყოფილად ფლობს თავისი ხელოვნების სტრუქტურას. ამ სტრუქტურათა აღმოჩენა ხდება შემოქმედებითი პროცესის განხორციელების პარალელურად (რა თქმა უნდა, ამ პროცესში იფულისხმება გამომსახველობითი საშუალების 'პრეპალფეროვნებაც). ეს სტრუქტურები მომხიბველობას, ცოცხალი ორგანიზმის სითბოსა და სურნელებას მხოლოდ მანამდე ინარჩუნებს, სანამ ავტორი თავისი „ნამეტანი“ პროფესიონალიზმით არ იწყებს დალექვას ქიქის ფსკერზე. ნებისმიერი არქიტექტონიკა, სტრუქტურა, ისევე როგორც ნებისმიერი ელემენტარული კომპარატივა, ყოველთვის თავიდანაა აღმოსაჩენი და მოსაპოვებელი. სტრუქტურაში ჩადებული არის მოხელთება შესაძლებელია მხოლოდ პროცესში. სტრუქტურა რომ მხოლოდ რაიმეს შედეგი იყოს, მაშინ არავითარი დანსხვავება არ იქნებოდა, მაგალითად, ღარამის მკეთებელსა და ნამდვილ ღრამატურგს შორის.

დავუბრუნდეთ ჩვენთვის საინტერესო ფილმს „საშიშ თამაშს“. ამ ნაწარმოების გმირი, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, საინტერესოა იმავე მიზეზის გამო, რა მიზეზითაც საერთოდ მნიშვნელოვანი ხდება მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟი. ესაა გარკვეული კონკრეტული მოცემულობა, რომელიც ერთი გარკვეული ფორმაციით ვერ შემოისაზღვრება და რომელიც გამოარჩევს მნიშვნელოვანს რიგითისაგან. ჩვენ ვერაფრით ვერ ვიტყვი, რომ ჩვენი ახალი გმირი ის შემცდარი მოზარდია, რომელსაც სწორი ინფორ-



რმაციის მიწოდებით გამოვასწორებდა: არა, ეს თხუთმეტიოდე წლის ბიჭუნა ორგანული პროდუქტია თავისი დროისა და განსაკუთრებულ მიდგომას მოითხოვს. სხვათა შორის, ხასიათის ეს ჰიბრიდულობა, რასაც ვეთავაზობენ ფილმის ავტორები, ფრიად ორიგინალურადაა გადაწყვეტილი. ბიჭუნას (ძნელია ამ ერთობ სერიოზული ადამიანის ბიჭუნად მოხსენიება) არ უყვარს უსამართლობა, უჯანონობა. ვინ შეიძლება იყოს წინააღმდეგი ამ ადამიანური მოთხოვნისა? არც არავინ! მაშინ რატომ იწვევს გმირის ყველა უსამართლობის წინააღმდეგ მიმართული ქმედება ჩვენს შეშფოთებას?

ყველაზე იოლი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ამის მიზეზია საშუალებები, ხერხები, რა ხერხებითაც ეს პატარა, ადრე დაბრძენებული მოქალაქე თავის შეხედულებებს ანხორციელებს, მაგრამ ეს არ იქნება ბოლომდე დამაკმაყოფილებელი პასუხი. ყოველ შემთხვევაში, ვგრძნობთ, რომ მსგავსი პასუხი რატომღაც არ გვაკმაყოფილებს. აი, ამ ზღვარს მიღმა საძიებელი პრობლემა ხდის მინდაძისა და აბდრაშიტოვის პერსონაჟებს ფართო დიაპაზონის; ტყვიადი პრობლემატის გმირებად. ამიტომაცაა, რომ ეს პატარა გმირი გვაძრწუნებს თავისი სიმართლით, თავისი შეხედულებით სიმართლეზე: ჩვენ მასში ვხედავთ იმ ინკვიზიტორს, რომელიც ღვთიური სამართლიანობის სახელით კოცონზე დასწვავს მშვენიერს და ერთგვარი თანაგრძნობის საგანი იქნება ჩვენთვის მისი „სამართლიანობის“ სიმცდარე. მასში ვხედავთ იმ შემცდარ რევოლუციონერსაც, რომლის სიმკაცრეც ადამიანებს (ჩვენს შემთხვევაში მილიონობით ადამიანს) სიცოცხლის ფასად დაუჭრათ და რომელთა ქმედებაც თავისი დარწმუნებულობისა გამო მათი სიმკაცრის შენდობისაკენ გვიბიძგებს. ესაა, ალბათ, ის საშიში ზღვარი, სადაც ძნელი გასარჩევი ხდება სიკეთე და ბოროტება, სადაც სამართლიანობას ამოფარებული ამპარტაგნული ნება თან გვხიბლავს, თან გვაძრწუნებს და უსაშველოდ გვა-

შინებს კიდევ. მსგავსი სამართლიანობა, დაკავშირებული ურყევ ნებასთან, ხომ გვარწმუნებს თავისი შედეგებით, მაგრამ ეს უბედურების ნახევარია მხოლოდ, მეორე ნახევარი ის შიშია, რომელიც ჩვენდა სამარცხინოდ, მომხიბვლელობას ამოფარებული, ნელა მოიპარება ჩვენი სულსაკენ და თანმიმდევრულად ეუფლება მის ყველა კუნკულს: ამ დროისათვის, გონება ჯერაც არჩევს შავს თეთრისაგან, მაგრამ სულიერი სიძაბუნე სრულიად უმოქმედოს ხდის ჩვენს ნებას. აქ კიდევ ერთხელ, ვაგვახსენდება ბოლშევიკის პილატე და შემკრთალი ოსტატი. მათ ხომ სულ პატარა სიმხდალემ შეუშალა ხელი იეშუასთან ერთად ევლოთ მთვარის შექმნე. „საშიში თამაშის“ გმირი იმ პიროვნების ბავშვობის ხანაა ვისა სატანური ნებაც ჩვენს სიძაბუნეზე აშენებს თავის მეუფებას. მინდაძესა და აბდრაშიტოვს არც ეს „მშენებლობა“ გამორჩენიათ მხედველობიდან. ფილმი „მსახური“ მთლიანად ამ თემას ეძღვნება. ამ ფილმში ერთი ადამიანის მიერ, მეორე ადამიანის სულიერი დამონების ისეთი პროცესია ნაგულისხმევი, რომელშიც მყურებლის თანაგანცდა საბოლოოდ, ფიზიკური ზონის შეგრძნებაში უნდა გადაიზარდოს.

სანამ ზოგადად ფილმზე ვისაუბრებდემ, მინდა მისი თხრობითი ენის გასაშუქებლად ერთი სცენა განვიხილო, ესაა ფილმის პირველივე ეპიზოდი, ადამიანის (შემდგომში პატრონის) ტყეში მგელთან შეყრისა. ეს ეპიზოდი თავისი სწორხაზოვნების მიუხედავად მე, მაინც, ერთობ საინტერესო მეჩვენება. მეტაფორის ქმედითობა აქ განპირობებულია ტრადიციულის სინამდვილესთან, ჩვენს რეალობასთან ორიგინალური შერწყმით. ტრადიციულია, რომ ადამიანი ადამიანისთვის მგელია; ორიგინალურია, რომ საბჭოთა ადამიანი მგელზე უფრო მგელია. როგორ საცოდავად გამოიყურება ეს საწყალი ტყის ბინადარი თავისი ქალაქელი თანამოქმის ფონზე. ეს რა თქმა უნდა, კონკრეტულ შემთხვევაში, თორემ, არც სხვა ფორმაციის ადა-

მიანია ჩვენს მეგლკაცზე ნაკლები ზოგადად.

— მსგავსი მეტაფორული ხასიათის ებიზოდები მრავლადაა ფილმში მიმობნეული, მაგრამ ავტორთა ყველა მცდელობის მიუხედავად, მისი მთავარი სათქმელი მაინც, გარკვეულწილად, ერთმნიშვნელოვანია — სანამ ნარჩენებით ვიკვებებით, ყოველთვის სხვისი შემყურენი და მსახურნი ვიქნებით. ხოლო ამ ნარჩენებზე უარის სათქმელად ნებაა საჭირო. ამ ნებასა მოკლებული მსახური. ფილმის ფინალურ ეპიზოდში ცოლ-ქმარი აცილებს თავის კეთილისმყოფელს და ერთგულებასა და მონური მორჩილების გამოსახატავად დიდხანს, ძალიან დიდხანს მისდევს მატარებლის შემადგენლობას, რომელშიც თავისი კეთილისმყოფელი ეგულება. ასე მისდევს ხოლმე ერთგული ძალი თავის პატრონს. ყველაფერი ვასაგებია, ეს ეპიზოდი იწვევს ავტორთა ჩანაფიქრის შესატყვის შეგრძნებასაც, ზიზღს. და მაინც ყველაფერი ეს ერთგვარი გაკეთებულობის შეგრძნებას ბადებს. სადღაც აშკარა შეცდომაა დაშვებული და ეს ის შეცდომაა, რომელიც არ იწვევს იმ უშუალო განცდებს, რომლითაც ხასიათდებოდნენ ავტორთა ადრეული ფილმები.

მაინც რატომ არ მუშაობს ფილმის სასიკეთოდ ეს მეტაფორული, სიმბოლური ხასიათის სცენები. ამის გარკვევა, ალბათ, ცოტა შორიდან უნდა დავიწყეთ.

ნებისმიერ ადამიანს, ვისაც ერთხელ მაინც უცდია გაეანალიზებინა ჩვენი საბჭოური სინამდვილე, არ შეიძლება მისი საშინელი ლოგიკურობის აღმოჩენისას არ წამოსცდნოდეს ან არ აღმოხდნოდეს კითხვა; ვის სჭირდება ყველაფერი ეს? პასუხი, თითქმის ყოველთვის, ერთნაირია — სატანას. სხვანაირად შეუძლებელია, შეუძლებელია ყოველივე ეს ადამიანის ნამოქმედარი, ადამიანის მოფიქრებული იგოს. აი, ეს პასუხი არის პირველი საცდური განზოგადებათა აღიარებისა საბჭოური სინამდვილის მხატვრული გააზრე-

ბის შემთხვევაში და როგორც ჩვენს ჯერაც ეს მეთოდი, მეთოდი მეტაფორული სიმბოლური გადაწყვეტისა ვერ ახდენს ბოლომდე დამაჯერებელ შედეგს. თითქოს ამ მეთოდს უნდა შეექმნა ნაწარმოებში ის ატმოსფერო, რომელიც მოვლენათა ანალიზისას აბსტრაგირებულად გვეუფლება და რომლის გამორიცხვის შემთხვევაში, თითქმის, გაუგებარი ხდება ადამიანური ქმედების როგორც მიზეზი, ისე შედეგიც. მაგრამ ეს პოეტური მეთოდი ვერაფრით ვერ ეგუება, უმეტესწილად, ჩვენს ყველაზე არაპოეტურ სინამდვილეს და აი, რატომ — როგორი ჯოჯოხეთური ხასიათისაც არ უნდა იყოს ის ყოფა, რომელსაც ჩვენ შემოქმედებითად ვიკვლევთ, არ უნდა დავვაიწყედეს, რომ სატანურობა აქ შედეგის მთლიანობაშია მოცემული მხოლოდ. ხოლო თავად პროცესი, განხორციელებულია ადამიანთა მიერ, ძალიან კონკრეტულ ადამიანთა მიერ. და, საქმის წარმოდგენა ისე, თითქოს, ვინმეს რაიმე მიზნის დასახვის შემთხვევაში მრჩეველად გვერდით სატანა ედგა, ყოველად დაუშვებელია. ბოროტს ადამიანი ჰქმნის უპირველესად საკუთარ თავში, თავისსავე ნებაზე დაყრდნობით და ეს ნება ჯოჯოხეთური სიძლიერისაა. ის იმორჩილებს და იმრავლებს „მრევლს“ და ამ „მრევლის“ მოსაპოვებლად მისი სიძლიერის ქვაკუთხედია უზნეობა. ნიჭიერების შემთხვევაში ის მანიპულირებს ზნეობით, რაც განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას ანიჭებს ამ უკანასკნელს. თუ ძლიერ ნებისყოფასაც გავითვალისწინებთ, მაშინ, ხომ, მით უმეტეს. „საშინ თამაშში“ პატარა ბიჭუნას რკინისებური ნებისყოფა შემადარწუნებელია თვით მრავლისმნახველ ადამიანთათვისაც. ეხლა, „მსახურის“ საწყის ეპიზოდსაც გადავხედოთ ამ თვალსაზრისით: ადამიანი მცირე სერობის დროს ტყეში ხვდება მგელს, მგელივით დაოთხილი, მგლურივე ღრენით აფრთხობს მოწინააღმდეგეს. ამ შემთხვევაში ადამიანს ნაჯახით, ცეცხლით, ერთი სიტყვით, ნებისმიერი



ადამიანური საშუალებით რომ დააფრთხო მგელი, ვიფიქრებდით, რომ ეს ადამიანი ვაჟკაცია, გულადია. მაშინ ის ადამიანი ვიღაა, მგელს კბილებით რომ დაუპირებს შებმას?! ასეთი ადამიანი, რა თქმა უნდა, ადამიანზე მეტია და არც ღვთის შეწევნით მოუპოვებია ეს გამარჯვება. ეს მეტაფორული სცენა ქმედითია, როგორც აღვნიშნეთ, თავისი ორიგინალური გააზრებით. მსგავსი პრეტენზიებით გადაწყვეტილი სხვა ეპიზოდებზე იფიგის ვერ ვიტყვი, განსაკუთრებით მათზე, კულტურის სასახლეში ცეკვის გაკვეთილებს რომ უჯავშირდება. მათ მხოლოდ ერთი სათქმელი აქვთ, — პატრონისნაირი ადამიანები თავის ჭკუაზე აცეკვებენ ათასებს, მათ მშვენიერად იციან თავისი ხელობა. მართლაც, მგელკაცა თავდავიწყებული მოცეკვავეა თითქოს. მეორეს მხრივ, როგორი გულისამაჩუყებელია უყურებდე იმ ადამიანის თავდავიწყებულ როკვას, რომელსაც კბილებით შეუძლია შეებას მგელს.

ეს ერთგვარი სტერეოტიპია, უზურპატორის ხასიათის რთული ბუნების გამოსახატავად რომ მიმართავენ ხოლმე. თ. აბულაძის ვარლამიც მშვენიერი დეკლამატორია და მომღერალი. პიტლერი თურმე ხატავდა და ა. შ. მაგრამ შეუსაბამობა აქ შემდეგში მდგომარეობს: ის, რაც მხატვრული გააზრების შემთხვევაში წარმოჩინდება ხშირად ამ ტირანთა შეშინებული თანამედროვეობის თვალთ დანახული „სიმართლე“ უფროა, ვიდრე ის, რაც იყო სინამდვილეში. სტალინით მოხიბლულებს ეჩვენებოდათ, რომ ის მშვენიერი პოეტია, ენათმეცნიერი, კინომცოდნე და ა. შ. იმ ადამიანებს ვისაც ბერიასთან ჰქონდათ ურთიერთობა, წარმომიდგენია, ალბათ ბულბულის გალობად მოეჩვენებოდათ, ამ კაცისკამიას სიმღერის მაგივრად კნავილი რომ დაეწყო. აბა, ერთი ენათმეცნიერებსაც ვკითხოთ, როგორი გენიალური ენათმეცნიერი იყო ბელადი ან, კინომცოდნეებს — მისი კინომცოდნეობის შესახებ. რა თქმა უნდა, მათს პოლი-

ტიკურ მოღვაწეობას თუ გამოერყინებთ, მათი ნიჭიერება, ალბათ, სრულიად შეუქმნეველი დარჩება. ყველა ამ მიზეზთა გამო, ალბათ, უნდა დავასკვნათ, რომ მსგავსი პრობლემატიკის ფილმები, განსაკუთრებით საბჭოთა სინამდვილეზე, უნდა იქმნებოდნენ რეალისტური კინო ენისადმი უპირატესობის მინიჭებით. მაგალითად, ა. გერმანის ფილმი „ჩემი მეგობარი ივანე ლაშინი“ გადაღებულია ჰიპერრეალისტური სტილისტიკით და უფრო მეტი განზოგადების პოტენციას შეიცავს, ვიდრე მინდაძისა და აბდრაშიტოვის „მსახური“ ან თ. აბულაძის „მონანიება“. ამის მიზეზი, შესაძლოა, ჩვენი ყოფის დრამატულ კოლიზებშიც იყოს საძებნი. ხომ აშკარაა, რომ ჩვენი ბედუკუდმართი წარსული ისეთი ტრაგიკული მდგომარეობაა, საიდანაც რაიმე გამოცდილების გამოტანა ყოველად შეუძლებელია. ეს ის ჯოჯოხეთური ტრაგედიაა, რომელიც არ ბადებს კთარხისს. ყოველივე ამის „მონანიება“ შეუძლებელია. ამის მხოლოდ დავიწყება თუ შეიძლება. ყოველ შემთხვევაში, მსგავს ვარიანტს გვთავაზობენ მინდაძე და აბდრაშიტოვი ფილმში „არამავირი“. ეს ფილმი მისი კეთილშობილი იდეის გამო განსაკუთრებული მნიშვნელობის ნაწარმოებად მესახება. მთელი ფილმის მანძილზე, განსაკუთრებით ფინალური სცენების გააზრებისას, აღტაცებული და გულდაწყვეტილიც ვიმეორებდი, „ჩემს ვარდა ხომ ამას არავინ არ დაიჯერებს, ჩემს ვარდა ხომ არავინ არ იცის, რომ ეს ყველაფერი მართლაც სინამდვილეა“. ამ შემთხვევაში ჩემს თავში ვგულისხმობდი იმ ადამიანთა განსაკუთრებული საკრებულოს, საბჭოთა ადამიანი რომ ჰქვია. ხოლო სხვათათვის დაუჩერებელი მეჩვენებოდა ის წარსული, რომელიც „არამავირის“ გმირთა გარემოს წარმოადგენდა და რომლის თავიანთ ცხოვრებად აღიარებაც არა მარტო არავის არ სურს, არამედ არც შეუძლიათ.

როგორი უნაყოფო და ჯოჯოხეთური უნდა ყოფილიყო ეს წარსული, რომ



ადამიანებს ასე სდომებოდათ მისი ამოშლა საკუთარი ბიოგრაფიიდან. თუ ამ ავტორთა ადრეული ფილმი „მელაზე ნადირობა“ ერთი ადამიანის ზნეობრივ დაბადებას ასახავდა, ეს ბოლო ფილმი, მცდელობაა უფრო მასშტაბური გახდეს ანალიზის ობიექტი. თუ იქ ერთი ადამიანი ამბობდა თავის სოციალურ ფუნქციებზე უარს (რა თქმა უნდა ამ ფუნქციების არანორმალურობისა გამო), ამჯერად, ადამიანთა მთელ დასს არ სურს წარსულის არანაირი სახით გადმოტანა იმ ახალ რეალობაში, იმ ახალ ცხოვრებაში, რომელშიც რაღაც იმედისმომცემი მოწყურებულობა იგრძნობა. განახლების სურვილი, შეცნობილი თუ შეუცნობელი, ინსტიქტის დონეზეც კი, სასტიკად ეწინააღმდეგება წარსულს. ხოლო თუ რა წარსულია ეს, ამას ეხება ამ ორი ნიჭიერი ავტორის მთელი შემოქმედება. მე ასე მესახება; თუ ვინმე, როდისმე დაინტერესდება ჩვენი სამოცდაათწლიანი ისტორიული სინამდვილით, იმ მცირერიცხოვან ავტორთა შორის, ვისაც შეიძლება ამ წარსულით დაინტერესებული ადამიანი დაეყრდნოს. იქნება ა. მინდაძისა და ვ. აბდრაშიტოვის ღუბაჯი.

რატომღაც, ამ ავტორთა შემოქმედების (გარკვეული ნაწილის) ანალიზისას მეტ ადვილს ვუთმობ არა გმირთა ბუნების შესწავლას, არამედ იმ სოციალურ-ფორმაციულ გარემოს, რომელშიც მას განიხილავენ ავტორები და ეს, ერთის მხრივ, ალბათ, კანონზომიერიცაა, რადგან, ის, რაც ახლა ასე ნორმალური და ნებადართულია, სულ რაღაც რამდენიმე წლის უკან ტაბუდებული და შეუძლებელი ჩანდა. ესეც რომ არ იყოს, ჩემთვის, როგორც ამ წარსულის ერთ-ერთი წარმომადგენლისთვისაც, საინტერესოა მასთან გარკვეული ანგარიშსწორება. დღეს ეს ანგარიშსწორება სხვადასხვა სახით, სხვადასხვა ფორმით მოიცავს ჩვენი საზოგადოების თითქმის ყველა ფენას. გუშინდელი კომუნისტი ფუნქციონერები დღეს პროგრესისა და დემოკრატიის ჩირაღდნებად გვევლინებიან

და მათაც, ალბათ, აქვთ ამის უდრეული უფლება. ხოლო თუ რამდენადაც ეს მეტამორფოზები გამოწვეული ქეშმარიტი განახლების სურვილით, ამას მომავალი გვიჩვენებს. ჩვენ ხომ ყველანი ვცეკვავდით იმ გემზე, რომელიც ჩვენივე ცოდვების ქიმებს მიემსხვრა. და თუ გადავრჩით მინც, ყველას ერთნაირი უფლება გვაქვს მომავალზე. ავტორთა მიერ „ცხოვრების გემი“ მშვენიერადაა შეფარდებული ჩვენი ქვეყნის ბედთან, ხოლო ერთთანამონაწილეობა „შემაკის ბორბალის“ ტრიალთან. ის ლოგიკური კატასტროფა, რომელიც განიცადა ერთმა, კონკრეტულმა „არმაიერმა“, ყველას ერთნაირად გვეხება მომავლის ქრილში, ქართველსაც და ლიტველსაც, რუსსა და უზბეკს და ა. შ. ყველამ ერთად და ცალ-ცალკე უნდა ვეცადოთ „ბუნებრივის“ ფარგლებში დაბრუნება.

ამ ფილში გრძნობათა სიწრფელი-სა თუ სიძლიერის მიუხედავად ვგრძნობთ, რომ ყველაფერი ეს არაა სუფთა ნიადაგზე აღმოცენებული. მე მეხამუშება ერთგვარად ასეთი შედარება, მაგრამ ამ გრძნობათა აღმოცენებაში, რომლის მატარებელიც არიან ფილმის გმირები, დიდია „მაენე ნიტრატების“ როლი. და რამდენადაც შებილწულია ამ გრძნობათა აღმოსაყენებელი გარემო, იმდენად და უფრო მეტადაც, დიდია სურვილი ნაყოფიერებისა, სიყვარულისა. სამწუხაროდ, შედეგი მოკლებულია მშვენიერებას, პარამონიულობას; მამის, შვილისა და შეყვარებულის ურთიერთობა კანონია საფუძველშივე და ამიტომაც განწირულია უარსაყოფად. აქ ყველაფერი, თითქმის, მეტია საჭიროზე. მამა მამაზე მეტია, შვილი — შვილზე, ხოლო შეყვარებული შეყვარებულზე მეტიცაა და ხნიერიც, მაგრამ ეს მეტობა არაა ნაკლები მზისა და მიწის შეურყენელი ენერგიით. ეს, მხოლოდ ადამიანში კოდირებული ღვთიურობის გაუქმდმართებული, მაგრამ ჭულწრფელი ლტოლვაა ნათელისაკენ და ეს არაპარამონიული მდგომარეობა, გაზავებუ-



ლი განცდათა სტიქიურობით, ბადებს იმ განუყოფელ შეფერილობას, ატმოსფეროს, რომელიც მხოლოდ მსგავს ნიადაგზე აღმოცენებულთ გვესმის ბოლომდე და რომელიც ჩვენი უბედურების კიდევ ერთი რგოლია არაფრის მომცემი და ფუჭი.

სიყვარული უნდა ყოფილიყო, ალბათ ის ერთადერთი ხედი, რომელიც დაგვაკავშირებდა წარსულთან. ამ იმედით მოქმედებენ საზღვაო კატასტროფის დროს დაღუპული თუ გადარჩენილი მგზავრების მიძიებელი ნათესავები, მაგრამ „არმივირის“ გადარჩენილ ბინადართ არ შეუძლიათ უკან დაბრუნება. საზღვაო კატასტროფა, როგორც გარკვეული ფსიქოლოგიური სტრესის სრულებით საკმარისი აღმოჩნდა იმ ქვეშეცნეულის დონეზე ნალოლიავები ლტოლვის დასაბადებლად, რომელსაც, ეტყობა, ყველა ჩვენთაგანი ატარებდა წლების მანძილზე. ფილმში ეს ფსიქოლოგიური სტრესის ატმოსფერო ცალკეულ ეპიზოდებად არ ნაწევრდება. გამოსახულებაში მიღწეულია მოქმედების განვითარების ისეთი ვიზუალური დენადობა, რომელიც სულეირად აფორიაქებული ადამიანის მდგომარეობის შესატყვისია. ამ შესატყვისობას დამაჯერებლობას მატებს ზუსტად შერჩეული, ქმედითი ხასიათის დეტალები. აქედან ერთი, უბრალოდ, შედეგია. ესაა ფინალური სცენა: ქალიშვილის ძებნით გატანჯული მამა სადგურში სტოვებს აწ უკვე ყოფილ თავის სასიძოს. ისინი მარტონი არიან იმ უკაცრიელ შენობაში. მატარებლის მოლოდინში ორივეს ჩასძინებია. მამა შეცბუნებული, ცდილობს მკლავიდან ჩამოიშოროს ზედ შეყვნიული თანამგზავრი, რომელიც თურმე, ჭერ ცოცხალია. უკანასკნელი თანახმაა მარტოდ დარჩენილი შეეგებოს სიკვდილს. შემზარავია ეს ეპიზოდი თავისი ფარული ლტოლვით. აქამდე ამ ორ ადამიანს აკავშირებდა ერთი საერთო სიყვარული, ახლა ეს ავადმყოფობაც განწირულია უარსაყოფად. ყველამ თავისებურად უარყო წარსული. ზოგმა ნებით, ზოგმა უნებლიეთ,

მაგრამ მაინც ყველამ, უთქმელი თანხმებულობით. მატარებელი კი მიდის, უკან რჩება წარსული. წინ რა იქნება, არავინ იცის. მხოლოდ ერთი შეიძლება დარწმუნებით ითქვას: წინ იქნება ცხოვრება, ყოველთვის ძველი და ყოველთვის ახალი.

კიდევ ერთხელ გავიმეორებ; წარსულზე, ვთქვათ ცოდვაზე, უარის თქმის ის ფორმა, რომელსაც გვთავაზობენ ავტორები, ჩვენი ეპოქის ფილოსოფიური გააზრებიდან გამოტანილი დასკვნების ტოლფასია და შესატყვისი. პრობლემის მხატვრული გადაწყვეტის ეს შესატყვისობა განსაკუთრებით საცნაურია მ. მამარდაშვილის ნააზრევთან. ყოველივე იქიდან, რაც იყო, რაიმეს გადმოტანა არა მარტო არ შეიძლება, არამედ შეუძლებელიცაა. წარსულის ჩვენი ცნობიერებიდან ძირფესვიანად ამოძირკვის სურვილი სპარბოზს ყველა იმ მცირედ ნოსტალგიურ გრძნობებს, რომელიც მოტყუების, გაცურების, გაბითურებისა თუ დატანჯულობის მიუხედავად მაინც გვაკავშირებს ჩვენს მართლაც ჯოჯოხეთურ წარსულთან.

არავითარი მიტევება, არავითარი მონანიება, არავითარი პასუხისგება. ყველაფერ ამაზე უფრო მეტი, ცნობიერებიდან ამორთვა, სრული დავიწყება. მით უმეტეს, ამას მაინც არავინ არ დაგვიჯერებს, უფრო სწორად ვერ გაიგებს. ვერ გაიგებს რადგანაც არავინ, ჩვენს გარდა, არ იცის კოდი, რომელიც ჩვენ ჯოჯოხეთში ყოფნისაა გავიგეთ და რომელიც იქედან გამოსვლისას ამოგვივარდა, გაქრა, აღარ გვახსოვს. ვირწმუნოთ ეს თორემ სხვანაირად შეუძლებელი გახდება ახალი ცნობიერების მშენებლობა.



ლამაზი და ფაქიზი ნახელავები

ლილა თაბუაჯიშვილი

მარინე სოსელიას თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ქსოვილების მხატვრული დამუშავების ფაკულტეტი რომ არც დაემთავრებინა (აკადემია 1986 წელს დაამთავრა) და სამომავლო პროფესიად სახვითი ხელოვნებისგან დაშორებული რომელიმე სხვა დარგი აერჩია, ადრე თუ გვიან მასში მაინც გაიღვიძებდა მხატვარი, ვინაიდან მშვენიერების უფაქიზები განცდა აქვს მომადლებული და ეს მადლი უთუოდ შეისხამდა ხორცს მხატვრულ ნაწარმოებში (ისევე როგორც ხელოვნების ქმნილებათა ავტორებად გვევლინებიან ხალხური ოსტატები, თუ თვითნასწავლი შემოქმედნი ყოველ ეპოქასა და ყოველ დროში). პროფესიული განათლება — ეს უკვე სხვა სივრცეა, რომელიც ნიჭს ამადლებს, შემოქმედებით ჰორიზონტს აფართოებს, სახვითი ხერხებისა და საშუალებების დაუფლებაში ეხმარება მომავალ ხელოვანს.

შემოქმედებითი ფანტაზიის სიფართოვეზე მეტყველებს მარინე სოსელიას ნამუშევრები, — მრავალრიცხოვანი მინიგობელები, რომელთა ზომები 30-40 სანტიმეტრს არ აღემატება. საკუთარი ხედვის, განცდის, ნაზრების გამოხატვისას მხატვარი არა მხოლოდ ტრადიციულ მასალებს და სახვით ხერხებს იყენებს, არამედ ხშირად თვითვე „თხზავს“, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ახალ „სიტყვებს“ სათქმელის გამოსახატავად. ნახელავები მოწმობს ახალგაზრდა ოსტატის შეუწინაღებელ შთაგონებას აბრეშუმის ფერადი ძაფებითა და მასთან მასალის შერწყმით მი-

აღწიოს უსასრულოდ მრავალფეროვან, ლამაზ ეფექტებს. სოსელიასული მინიგობელნი — ეს არის უფაქიზესი ნაქსოვი დაზგაზე, რომელიც დიდ გულმოდგინებასა და შესრულების დახვეწილ ტექნიკას ითხოვს. ფერთა შეპირისპირების, მათი ურთიერთმეზობლობის შედეგი მეტყველებს ავტორის ფაქიზ გემოვნებაზე საერთო ჰარმონიის მიღწევაში. სწორედ ეს ჰარმონიაა, თითოეულ ამ ნაქსოვს ესოდენ მიმზიდველსა და სასიამოვნოს რომ ხდის. განსხვავებული კოლორისტული წყობის ნამუშევარში ნათელი ხდება მხატვრის სწრაფვა მიაგნოს სულ ახალსა და ახალ ფერადოვან — ფაქტურულ გამომსახველობას. გობელენის თავისთავად მშვენიერი გამის ფონზე ოსტატი „გათამაშებს“ ნაირნაირ ფერით და ფაქტურულ აქცენტებს, — განსხვავებული მასალებისაგან შექმნილ დეკორატიულ ელემენტებს, რომლებიც მოულოდნელ, ლამაზ ელერადობას ანიჭებს ნაქსოვს. ეს „დეტალები“ — ჰაეროვანი, „თავისუფალი“ ძაფები თუ მძივები, მაქმანი თუ ამოზურცული ნაქარგობანი, მხატვრის მიერ მიგნებული მრავალი სხვა „შტრიხი“ ორგანულად ერწყმის ფონს და განაპირობებს საერთო მხატვრულ ეფექტს.

მარინე სოსელიას ნაკლებად იზიდავს მკვეთრი, კაშკაშა ფერების შეხამებაზე აგებული კოლორიტი. იგი ერთმანეთში გარდამავალ ნაზ ტონალობას არჩევს და აქცენტების შერჩევაც ამ მიზანს ემსახურება. თვით ამ მინიგობელების ზომა მხატვრის ალლოთი აქვს შერჩე-

ული. საერთო დეკორატიული ჩანაფიქრის კვალობაზე ეს ნამუშევრები არც ითხოვს სიდიდეში გადაზრდას. თავიანთი მასშტაბით ისინი კუთვნილ ადგილს იკავებენ ოთახის მყუდრო ინტერიერში და „მოკრძალებულ“ ჰანგზე სითბოსა და სილამაზეს ასხივებენ ირგვლივ.

თუ ნაქსოვ-ნაქარგებში მარინე სოსელია ნაირნაირ „სილამაზეებს“ თხზავს, გუაშით და აკვარელით ქალღმრთელზე შესრულებული შინაატურები მცენარეთა სამყაროს ეძღვნება. ამ მცირე კომპოზიციებს ვერ უწოდებ ნატურმოტს ან თაიგულს. ყვავილთა, ფოთლოვანთა ბუნებრივ სიმშვენიერეს ხაზს უსვამს ერთმანეთთან მეზობლობა და მათი ფორმისა და ფერადოვნების კომბინაციებით იქმნება საერთო დეკორატიული თუ ორნამენტული გამომსახველობა. ყვავილების მოტივებზე შექმნილი ეს მინიკომპოზიციები, რომლებიც მხატვრის შთაგონებას ასაზრდოებს, არ არის განკუთვნილი ქსოვილთა დასაჩინთავად, თუმცა ზოგი მათგანი შესაძლოა კიდევ გამომდგარიყო საამისოდ. მეორე მხრივ, მათში, ალბათ, ვლინდება ძიებათა ერთგვარი გაგრძელება. ჯერ კიდევ სტუდენტობის პერიოდში რომ იღებს სათავეს: მარინე სოსელიამ სადიპლომო შრომის სახით ჟაკარდული ქსოვილის მხატვრული გაფორმება წარადგინა და უმაღლესი შეფასება დაიმსახურა. მხატვარს შესრულებული აქვს საფარდე და საშპალერო ესკიზები, საერთოდ ქსოვილებისათვის განკუთვნილი მრავალი დეკორატიული ნამუშევარი.

ახლოხანად საქართველო-ავსტრიის საზოგადოების მიერ ავსტრიაში მოწყობილ ქართულ მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა-გაყიდვაზე მარინეს რამდენიმე მინიგობელენი გაიყიდა.

1. ახსურლის სიცოცხლე...

აი უკვე მერამდენე დღეა, დავიარები ქალაქის ქუჩებში და დავეძებ ქარს.

თქვენ იოლი გგონიათ იმ ქარის პოვნა, რომელიც გჭირდება? ო, რამდენი ქარია ჩვენს ქალაქში! ამ ბოლო დროს ის ისე ხარბად დაემგერა ჩვენს ეზოებსა და სახეებს, რომ ვერც კი ასწრებ თვალების და ტუჩების არიდებას. თვალები მუდამ გეცრემლება ამ მძაფრი ქროლვისაგან, ტუჩები კი გიშრება, გემანჭება და დაგცდება სიტყვები, რომლებიც გაურნავს ცრემლისა და მანჭვისაგან.

ქარი ბევრნაირია. მყვირალა, ხმაურიანი, აბეზარა; გამჭოლ-მოთავსებლო, ერთი წუთითაც კი არ გაძლევს გარინდების საშუალებას.

მე არ მიყვარს ასეთი ქარი. მე ვერ ვიძინებ, როდესაც ის თავისი ეკლიანი ბრჭყალებით ფხაჭნის ჩემს ფანჯარას. მე ვერ ვფიქრობ, როდესაც ის ცდილობს ყურში ჩამწურჩულოს მთელი ქვეყნიდან მოგროვილი ჭორები. მე ვხდები სუსტი და ბავშვურად თავმოყვარე, როდესაც ქარი თავხედურად მიტრიალებს სულს, როცა იგი ტკეპება თავისი განუკითხაობით.

არ მიყვარს ასეთი ქარი, მაგრამ ახლა მე ის მჭირდება. დავდივარ ეზოებში და მისხალ-მისხალ ვაგროვებ მას.

ფანჯრის ჭუჭურუტანებში ის მტირალაა, ხის ტოტებში — უილაჯო? ხოლო ზოგჯერ უდაბურ ასფალტზე განრთხმული ის ნაღვლიანი ხდება და ემსგავსება შორეულ სევდას.

ახლა მე სწორედ ასეთი მჭირდება, სევდის მსგავსი. უფრო სწორად მე კი არა...

ამას წინათ ჩვენს ქალაქში გამოჩნდა კიდევ ერთი ადამიანი. სახელი არაქართული აქვს — ლეონარდო. თვითონ ტიპიური თბილისელია. თუმცა არც იმდენად ტიპიური. უცნაურია რაღაც. მთელი ცხოვრება ერთ და იმავე სახლში გაატარა, მეზობლებმა კი ამ ერთობლივი ცხოვრების მანძილზე ვერც კი გაი-

ორი ფილმი აბსურდის თემაზე

ბარი კუნცაძე

გვს ვინ იყო ის, რას აკეთებდა, რომელ ტალღაზე ქმნიდა და ქმნიდა კი საერთოდ...

უცნაურია ის... მისი დიდი ოთახების კედლები, რომელთა გამო მეზობლები საბოლოოდ ერთმანეთს გადაჭამენ, მოხატულია ველურ ადამიანთა ჩინებული სილუეტებით, რომელთა სხეულები და სახეები გაგონებენ ურჩხულებს გოიას, „გონების სიზმრიდან“ და სალვადორ დალის ფანტაზიებიდან.

ეს სურათები ლეონარდომ თავად შექმნა.

პატარა, შეუმჩნეველი კაცუნა, ის ხატავდა თავისთვის. მაგრამ სად, რომელ სიზმარში ნახა მან ეს სატანური სახეები, რომლებშიც არ არის სიკეთის არც ერთი წვეთი, იმედის ერთი ნაპერწკალიც კი? ყველაზე დიდ ოთხაში ყველაზე დიდი სურათია ლეონარდოს კოლექციიდან. გიგანტური ადამიანი, მძლავრი ხელებითა და ფეხებით მიბჯენილი კედლებს, ცდილობს მათ განზიდვას, ყრუ აგურის განგრევას, თავის დახსნას. გიგანტი ვერ დაეჭია სახლის მთელ ფართობზე, მისი თავი სცილდება ჭერს, ხელ-ფეხის თითებიც გადასულია რაღაც ზღურბლს იქეთ. სილუეტი გამოკიდებულია ცასა და დედამიწას შუა, ყოფნა-არყოფნას შორის. როგორც თვით ლეონარდო, ეს ნახატი ჰგავს თითოეულ ჩვენგანს და მაინც ასეთი უცნაურია!

მას დაარქვეს გენიალური ადამიანის სახელი იმ იმედით, რომ ის თვით შექმნის რაიმე გენიალურს. როდესაც გვირჩევედნენ სახელებს ჩვენს წინაპრებსაც ხომ რაღაცის იმედი ჰქონდათ. ლეონარდომ კინაღამ არ გაამართლა მათი იმე-

დი, ვინც მას სიცოცხლე აჩუქა. მას შეეძლო გამხდარიყო გოია, ვივალდი. თურმე ოდესღაც ის ყველაზე უკეთ უკრავდა ორკესტრში... მას შეეძლო გამხდარიყო კარგი ქმარი, მისი უცნაურობა იზიდავდა ქალებს. როდესაც ის თავს მოუყრის მათ საკუთარ დაკრძალვაზე, დავინახავთ, რომ ისინი არცთუ ისე ცოტანი ყოფილან — და ყველა მათგანი თავისებურად მიმზიდველი და ლამაზი. ხოლო აღსასრულის წინ, როდესაც ლეონარდო გადაწყვეტს საბოლოოდ დაანგრიოს კედლები, რომლებიც თრგუნავს ადამიანს, ბედისწერა მას მზის კიდევ ერთ სხივს აჩუქებს. ხალხში ის შეხვდება გოგონას, რომელსაც იგი აღიქვამს სწორედ იმ წერტილად, საიდანაც შეიძლება ახალი ათვლის დაწყება. და ხელს წამოავლებს დიდი ხნის წინ გადაგდებულ ნახშირს, რომლითაც მოხატულია მშობლიური კედლები და ხელი გაცოცდება ცარიელი ადგილისაკენ, ფანჯარასთან და განთავდება ბალერინისა თუ იმედის ქალღმერთის მსუბუქი მონახაზი, მაგრამ რაღაც ისევ მოირღვევა სულის თავისუფალ კუთხეში და ქალღმერთი — ბალერინაც დაუმთავრებელი რჩება, სახის და მოფარვატე ხელების გარეშე, ურომლისოდაც ცეკვა ვერ შესრულდება... და მერამდენედ დატოვებს ლეონარდო თავის სიზმრებსა და ბალერინას, გავა ქუჩაში და ივლის ღამესა და მთელ დღეს და კიდევ ერთ ღამეს... და არ შეხვდება მას სულიერი, რომელიც დაიძახებს: „მოიცა... მოდი ვილაპარაკოთ...“ ხოლო ისინი, ვისაც ის შემთხვევით მაინც შეხვდება, სადღაც გარბიან, გულგრილნი ერთმანე-

თის შიმართ, ძველი ჭუჭყისა და ძველი გაზეთების შარიშურით, ქურდები, ნარკომანები, მეძავეები, ფსიქიატრიულიდან გამოქცეული გიგები, რომლებიც დასეირნობენ მეტროში მონკვნებითად ნორმალურ მოქალაქეებს შორის, რომელთაც ხელში გაზეთები უჭირავთ, რომლებიც ერთი წამის შემდეგ დასველება თბილისის ქუჩების გუბებში...

ხოლო როდესაც ლეონარდო ყველაზე ყრუ ქუნაბანდში აღმოჩნდება, სადაც უამრავი მონაბერი ხმელი ფოთოლი და გაზეთია, მას ტალახის შხეფების ფრკვევით დაეწევა საიდანაც აღმოცენებული შავი ლიმუზინი, საიდანაც დიქტატორის ნაბიჯით გადმოვა ვიდაც, თავის მცველებთან ერთად, უძლეველი კაცის თავდაჯერებით, რომელსაც მისი აზრით მიეკუთვნება ეს მანქანაც, ეს ქუჩებიც და ეს სახელებიანი პატარა კაცუნებიც, რომლებსაც შეეძლოთ გამხდარიყვნენ ვივალდიცა და გოიაც...

დიქტატორი — პატრონი, ის-ისაა, დაიწყებს ჭკუისდაპრიებულური სიტყვის წარმოთქმას, რომ ამ დროს მოულოდნელად მოხდება თითქოს და დაუჯერებელი რამ — ვიდაც შემთხვევითი გამელელი, ყოველგვარი პატივის გარეშე, — შეურყრებლად, მთელი ძალით პანდურს ამოკრავს დიდებულ მეფუკას და აქვე მოხდება კიდევ ერთი უჩვეულო რამ: ლეონარდომ ეს აღიქვა ჩვეულებრივ, სიცილით, ისე ჩვეულად, როგორც ვერკვევით სროლას ქუჩებში, სიკვდილს, სიდატაკეს, ჭუჭყიან გუბებებს, დიქტატორის სიტყვებს...

აი, სწორედ ამ სცენისათვის დაკეძბე საჭირო ქარს.

სცენა ამ ჯერ კიდევ უცნობი ფილმისათვის, რომელსაც ასეც ქვია, — „ლეონარდო“, ჯერ უცნობი რეჟისორის, რომელსაც მშობლებმა მისცეს ქართული სახელი დავითი იმ იმედით, რომ ის წინა დავითების მსგავსად დიდ რაიმეს ჩაიდენს. ჩვენ მას უბრალოდ დათოს ვეძახით. დათო ნაკვლიშვილი. ტიპიური ქუთაისელი, ტიპიური თბილისელი. თუმცა არც იმდენად ტიპიური, რაღაც უცნაური... შეეძლო გამხდარიყო მხატ-

ვარი, მშვენივრად ხატავდა ბავშვობიდან, სწავლობდა კიდევაც არქიტექტურულზე. შეეძლო გამხდარიყო მუსიკოსი, მშვენივრად უკრავდა როიალზე, გამოიღოდა კიდევაც პროფესიულ ანსამბლში. მაგრამ გახდა კინოხელოვანი, შეაბიჯა სამყაროში, რომელიც უმისოდაც სასვეა მხატვრებითა და მუსიკოსებით. უცნაურია, როგორი... ირგვლივ მხოლოდ სიმულვილია, ურთიერთ სინაზის სრული უარყოფა, ის კი დაუდალავად აგროვებს თავის გარშემო მეგობრებს. ირგვლივ სრული უსაქმურობაა, ის კი ჩივის, რომ დროის უქონლობის გამო ხშირად ვერ დადის შექნილ ვენახში, რომლითაც ძლიერ ამაყობს. „რომ განახა, როგორ გიხმობს თავისკენ თითოეული ბუნქი! — ყველა ის, — თითოეულ ფოთოლს უნდა შეეხო ხელით, იმ ძირებმა, რომლებსაც ამას წინათ არ მივეაღერსე, გახზობა დაიწყეს, ხოლო როდესაც გარშემო ბალახი შემოვაცადლე, რაღაც ჩაეჭურჩულე, მაშინვე გამოცოცხლდინე“. უცნაურია, ...თმაში უკვე ჭალარა გაერია, მას კი სადაც ტუნსაკრავი უშოენია, თავისუფალ დროს ახალ მელოდებს თხზავს. როიალს უკვე სრულყოფილად ფლობს, ახლა ახალ ინსტრუმენტს მოკვიდა ხელი, რომ უფრო მხიარული იყოს ეს წუთისოფელი, თორემ ირგვლივ სევდამ დაისადგურა. საქართველოს არ შეენის ამდენი სევდა... აი, მისი ფილმიც ამის თაობაზეა. სევდა ხომ ქარივით არის, სხვადასხვანაირია. ტრაგიკულიც და სასაცილოც, დათო — დავითმა იხეტიალა ამ ჩვენს სევდაში და იპოვნა ის, რომელშიც ტრაგიზმს და სიცილს აერთებს სიკვდილი, რომელიც ყველაფერზე ბატონობს აბსურდის ეპოქაში.

ამ ფილმში სიკვდილი არ არის განყენებული ცნება. მისი სუნთქვა აქ იმდენად საგრძნობია, მისი რეგალიები და აქსესუარები იმდენად კონკრეტული, რომ უკვე რამდენიმე კადრის შემდეგ მეუფლება არა მისტიური საშინელება, არამედ სიცილი. ჩვენი აბსურდული ყოფის გამომცნობი ნაღვლიანი სიცილი.

...დრო აღრეულია. ამ ფილმში ვერ



გაიგებ სად ვართ — გაზაფხულზე თუ შემოდგომაზე.

ეს-ეს არის ფილმის გმირი, ლეონარდო, ლამის პერანგის ამარა, თითქმის ფეხშიშველი, დილის იღუმალებაში ჩასუვლის რუსთაველის პროსპექტს, დაცხრილულ სახლებს, წამის შემდეგ, პანაშვიდზე, ლეონარდოს კუბოსთან მიდიან სამეჯლისო კაბებში გამოწყობილი ქალები, მოშიშველებული მხრებით, კიდევ ერთი წამის შემდეგ ლაბადაში გახვეული ლეონარდო მიდის ქუჩაში, და ვერ გაიგებს, ეს უბრალო შემოდგომის წვიმაა, თუ აპოკალიფსის პირველი ნიშნები. ასეთ ლაბადას ჩვენ ყველაზე დიდი სიცივეების დროს ვიცვამთ.

დმერთო, მართლაც როგორ აცივდა ამ ბოლო დროს!

ბუნება არაფერ შუაშია, ის ჩვენ გვზოგავს, არც იმდენი ყინვაა, ძვლები კი გტეხავს და გტეხავს, უმიელო შებოჭილობაა. და ვერც გათბები ვინმესთან. გლობალური სიცივეა. ყველგან და ყველაფერში... თითქოს ერთბაშად აორთქლდა სითბოს კალორიები. ჩვენ არც კი გვახსოვს რა ერქვა ამ კალორიებს ჩვეულებრივ ენაზე. „სინაზე“?... „სიყვარული“?...

ლეონარდო შემთხვევით კინოთეატრში აღმოჩნდება. ფილმის დასაწყისის მანვერ მოუსწრო, დარბაზიდან ისმის ოპერის ხმა, სადაც უძღერიან სიყვარულს. ლეონარდო ჩაჯდება თუ არა სავარძელში, ინთება სინათლე, მიმოიხედავს და გაოგნებული აღმოაჩენს, რომ ის სულ მარტოა დარბაზში! გაუგებარია ვინ და ვისთვის ატრიალებს ამ ყველასთვის უსარგებლო ფილმს, ყველასთვის უსარგებლო სიყვარულზე. მთელი კალორიები დაგვეკარგა. სინაზისა და სიყვარულის კალორიები. ზუსტად ისინი, რომლებიც ქარებს აწყნარებენ და რომლებისგანაც მოუთმენლად გვინდება ერთმანეთის ნახვა, უბრალოდ შეხვედრა, სიცილი და სიმდერა. ბუნებას ერთი ბრძნული კანონი აქვს — არაფერი არ მოდის უბრალოდ და უკვალოდ არ ქრება. ვიღაცა კარგავს, ვიღაცა კი პოულობს ჩვენს მიერ დაკარგულს. დაკლივარ ლეონარდოსთან ერთად ჩემი ქალა-

ქის მშობლიურ ქუჩებში და მასთან ერთად ვცდილობთ გავიგო, ბოლოს და ბოლოს ვინ შთანთქა ჩვენს მიერ დაკარგული კალორიები, ამბობენ, რომ მისი სახელი „ანტიქირისტია“. ანტიქირისტე წამოწვა ჩემს ზღურბლთან, ჩემს მშვენიერ და ნახ მიწაზე. მიფრინავდა საღვაც თავის შავ საქმეებზე და უცებ შეცვალა მარშრუტი, ჩამოხტა აქ უცნობი გალაკტიკიდან. ჩვენ ვვრძობდით... ვწინასწარმეტყველებდით... მის ლოდინში ვაკვირდებოდით უძირო ზეცას, თავს ვიწყნარებდით, რომ ჩვენ გამორჩეულები ვართ, რომ ეს განსაცდელი ჩვენ აგვიცილდება, რომ ანტიქირისტე გვერდით ჩაკვიფრენს, გაფრინდება მათთან, ვინც ჩვენზე უარესია, ჩვენ ხომ სხვებზე უკეთესები ვართ, უფრო მხიარულები, უფრო ხმაინები... აი, რამდენი სხვა პლანეტა არსებობს სამყაროში! დაიბნევა იქ, ჩვენთვის აღარ ეცლება... აღუმართეთ თავები, ვცდილობდით, დროზე დაგვენახა შავი ანრდილი, ის კი... ის კი უახლოესი კუთხიდან გამოხტა. აქვე აღმოჩნდა ანტიქირისტე, გვერდით. ხომ დაიძახა დასაწყისშივე ვიღაცამ, ვისაც უფრო უჭირს თვალის: „ხალხო! ცას კი არა, საკუთარ თავებს შეხედეთ! ნუ ელოდებით ანტიქირისტეს, რამეთუ უკვე მიწაზეა ის. ანტიქირისტე დანაწევრებული, დანაკუწებული. ის დანაწილდა ყველაზე და ჩემზე. მინიანტიქირისტე სუფევს ყოველ თქვენთაგანში და ჩემშიც! ხალხო!“ მავრამ როგორ გაგვეგო ეს ყვირილი უკანლორიო აურაში, გაყინული დაძმიანების გუნდში, მოძინებული ხმებით რომ აყვენ რელიგიურ სიმღერას, რომელიც მხოლოდ ერთი სიტყვისგან შედგება — ახლადგაჩენილი კერპის გამუდმებით განმეორებული სახელისგან... ჰიმნი ჩვენი არსებობისა ცოტა ხნის წინანდელ ზამთარში... და ვინც მოახერხა გაგება — მას აგდებდნენ საერთო გუნდიდან, მისთვის განკუთვნილი იყო ყველაზე დიდი და ყველაზე ცივი ქვა სიყვარულის კალორიების ნაცვლად დაგროვილი ქვებიდან... „შენ კი, უფალო, ნუ განმშორდები; ძალავე ჩემო! გამოეშურე საშველად ჩემდა...“ — ჩურჩულებდა ის,

ვინც დაუძახა დაბრმავებულებს ანტი-ქრისტეს შესახებ. „ძალავე ჩემო! გამოეშურე სამეველად ჩემდა“... — დაიყვირეს პასუხად ერთხმად მათ, ვინც თვალს არ ამორებდა კერპს, თავის ბატონს. ერთი და იგივე სიტყვები, რადგან ერთი და იგივე ფსალმუნდანაა. „გამოეშურე სამეველად...“

ვის ვეძახით?... ვინ მოვა?... ვინ გვიშველის?... და რა არის სამეველი?... რაღა ღარჩა?... არის სილამაზის იმედი. თითქოს ის გადაარჩენს მსოფლიოს. კი მაგრამ, როგორ? ის ხომ თავად ითხოვს გადარჩენას. აქაც, როგორც ფსალმუნებში — სილამაზე შეიძლება სიკეთეც იყოს და ბოროტებაც. სილამაზე გულგრილია სიკეთის მიმართ და მისი ნდობა არ შეიძლება. საშინელება ისაა, რომ სილამაზე არა მარტო შემზარავია არამედ იდუმალიცაა. აქ „ეშმაკი ღმერთს ებრძვის, ბრძოლის ველი კი ადამიანის გულია“ — უთქვამს ბრძენს.

როგორც კი ღმერთმა შექმნა ცა და მიწა — უფსკრულზე გაჩნდა წყვდიადი. იმავე წამს თქვა უფალმა — იყავ ნათელი! და იქმნა ნათელი. მაგრამ წყვდიადი ხომ უფრო ადრე იშვა. ამიტომაც იგი ყოველთვის უფრო მეტია. ბოროტებაც წყვდიადივითაა. იგი მუდმივად გრძელდება. სიკეთე კი... ერთი გამონათებაა. მერყევი გამარჯვება წყვდიადზე. სიკეთე მოკვდავია. მაშ, რაღა ვქნათ? რა საჭიროა, რომ მან, რაც მოკვდავია, ხარჯოს ძალა მასთან ბრძოლაში, რაც მარადიულია?! მაგრამ ყოველი ჩვენთაგანიც, ბოლოს და ბოლოს, მოკვდავია, ამის გამო ჩვენ უარს ხომ არ ვამბობთ სიცოცხლეზე... ჩვენ ვართ ჯაჭვის ერთი რგოლი მარადისობაში, ჩვენ ვართ გამონათება, მერყევი, მაგრამ გამარჯვება ყოველად ძლიერ სიკვდილზე. ხეს იმედი აქვს, რომც მიჩეხონ, ხელახლა გაიცოცხლდება და მისი შტოები არ შეწყვეტენ არსებობას — ნათქვამია იმავე ბიბლიაში, ჩვენ გამონათება ვართ... მაგრამ ბოროტი წყვდიადი მაინც უფრო მეტია. შეიძლება იმიტომ, რომ სიკეთეზე ლოცვით ჩვენ თავად ვამრავლებთ ბოროტებას. რასაც ვთესავთ, იმასვე ვიმკით... მაგრამ ზოგჯერ მხო-

ლოდ გვეჩვენება, რომ საკითხს ვთესავთ და მაშინ მოტყუებულები წარმოვშობთ უიმედობის, აბსურდის ეპოქას. არა, ეპოქას არა, წამს, როგორც უკვე მრავლად ყოფილა. იყო სიცოცხლე ჩვენამდეც და ჩვენს მერეც იქნება, ზოგი მათგანი უკეთესია, ზოგი — უარესი. შეიძლება ხვალ უკეთესი იყოს. მაგრამ ახლა ერთი ღიდი სისხლიანი ჭრილობა ვართ, რომელსაც არათუ თითით, პეპლის ფრთითაც ვერ მიეკარები, ტკივილისგან ყველა ერთად ვკრთებით, ცხოვრებაშიც და ეკრანზეც, ვკრთებით კენესით, რომელიც სასიკვდილოდ დაჭრილი მხეცის ღმუილს უფრო წააგავს. როდესაც არ ჩანს გაჯანსაღების იმედი... გაუგებრობა გვსპობს ჩვენ. სხუელი ცხოველური გვაქვს, ცხოვრების სურვილები კი — ღვთაებრივი. გადავიქცეთ ზეადამიანებად, მივიღოთ ზეადამიანური ძალა, მაგრამ ზეადამიანურ გონებადვე კი ვერ მივალწიეთ, და რაც უფრო იზრდება ჩვენი ძლიერება, მით უფრო ღარიბები ვხდებით, რაც უფრო ზეადამიანებად ვიქცევით, მით უფრო არაადამიანებად ვიქცევით, მით უფრო არაადამიანურები ვხდებით.

„მოკვდი, თუ ჯერ კიდევ ცოცხალი ხარ?!“ — კითხულობს ზარდაცემული ექიმი, რომელიც თითქოსდა მკვდარი ლეონარდოსთვის ბალზამის დასადებად მოსულა და უცებ შეამჩნევს, რომ მისი კლიენტის, თითქოს აქ არაფერიყო, წამოიძარება სასიკვდილო სარეცელიდან.

„მე იქაც ვარ და აქაც“ — მშვიდად პასუხობს ლეონარდო, მან უკვე შეიცნო რაღაც და სხვებზე ადრე გადააბიჯა სინათლისა და წყვდიადის გამოფხვ მკრთალ ზღვარს. ის რაღაცას უფრო ადრე მიხვდა, პატარა ბრძენი ნაღვლიანი თვალებით, რომლებშიც უკვე აღარ არის განწირულება და მხოლოდ ტკივილი ღარჩენილა. შეცნობილი ჭეშმარიტების ტკივილი. იმ ჭეშმარიტებისა, რომელშიც სიკეთე მოკვდავია და რომ ყოველი ჩვენთაგანი — გამონათებაა მუდმივ წყვდიადში... დაყვენეთ სიცოცხლის უსასრულო ყანაში პაწაწინა მარცვლი, დავარქვით ლეონარდო, მარცვლი გაიზარდა, დამწიფდა და აღმოჩნდა, რომ



ტყუილად არ დაგვიტესია, დავთესეთ აფრებით, ნიჭის აფრებით. იგი შეიძლება ვივალდი გამხდარიყო, ან გოია... ბრიჯიტ ბარდომ, მშვენიერმა ქალმა და მშვენიერმა მსახიობმა მოისმინა საყვარელი ადამიანისგან ასეთი სიტყვები: „შენ ლამაზ იალქნიან ნავს გავხარ, რომელსაც აფრები დაშვებული აქვს. თუ არავინ არ დაბერავს ქართ, ხომალდი უძრავი დარჩება“.

ბრიჯიტმა უპასუხა: „ჩემი ცხოვრების დრამა სწორედ ის არის, რომ მე თვითონ შემიძლია ავაკოს ქართ აფრები“.

დრამა ჩვენი ცხოვრებისა, რომელშიც დადის ლეონარდო ეკრანზე და რომელიც ჩვენს ფანჯრებს მიღმაა, ის არის, რომ სამყაროში ბევრი სხვადასხვა ქარია, ხომალდის დამძრავი, მაგრამ არც ერთი არ უბერავს ჩვენს იალქნებს. სწორედ ამიტომ ლეონარდო მართალია, იგი თითქოს არის ამქვეყნად, და თითქოს არც არის... ასეთი ბედი ჰქონია აბსურდულ სამყაროში ცხოვრებას. არსებობდა იგი ჩვენამდეც... გასოვთ კაბირია, ჯულიეტა მაზინას გმირი? ის ხომ უფრო სუსტი და დაუცველია, ვიდრე ლეონარდო. ერთი შეხედვით, განსაკუთრებული ნიჭითაც არ გამოირჩევა. უბრალო ქალი, ჩვეულებრივი, შეუმჩნეველი. მაგრამ ხელ ბოლოს, როდესაც არანაირი ძალა აღარ რჩება, ის მოულოდნელად გვიღიმოდა ეკრანიდან და ამ ღიმილით ცხოვრება უფრო ასატანი ხდებოდა. ახლა ღიმილი უკვე ვეღარ გვიშველის, ღიმილი აღარ კმარა. შეიძლება სიცილი... ნაღვლიანმა, მაგრამ გულწრფელმა სიცილმა შეიძლება გამოაცოცხლოს რაღაც ჩვენს სიღრმეში?.. იქნებ ასეთი იმედით გვიყვება ჩვენ დათო ნაცვლიშვილი თავის ლეონარდოზე და თავს ნაღვლიანი სიცილით იმხნევეს?

უნდა ვაღიაროთ, რომ ამაში მას ძალიან ეხმარება თავად ლეონარდო.

ლეონარდოს სახეს, აბსურდულობის თვალსაზრისით, ძალიან ზუსტად ქმნის რეზო ესაძე. მე ახლოს ვიცი ამ ადამიანს და ამ ცოდნამ გამიღვიბა ძლიერი ეჭვი, რომ როდესაც დათომ თავისი

ფილმი ჩაიფიქრა, მან თავიდანვე მივიჩნიე „გადმოიხატა“ თავისი გმირისთვის რეზო ესაძისგან. მრავალი, რაც შეუძლია ფილმში ლეონარდოს, შეუძლია და აკეთებს ცხოვრებაში მსახიობი. ეს მისი ხელითა და ფანტაზიით არიან შექმნილი ადამიანი-აჩრდილები ლეონარდოს სახლის კედლებზე, ეს მის უსასრულოდ სევდიან სიმღერას ღიღინებს ლეონარდო მარტოობის დროს, ეს მისი ბრძნული თვალებით უყურებს სამყაროს ლეონარდო. ალბათ ამიტომაც არის ასე ბუნებრივი მსახიობი-რეჟისორი-მხატვარი, უცნაური მხატვარი მუსიკოს-მოქალაქის, ლეონარდოს როლში, რომელსაც ასე შორს გატურვა შეუძლია... აბსოლუტური განცალკევება, აბსოლუტური თავისუფლება შემოჭვისგან, აბსოლუტური ჰარმონია აბსურდულ სამყაროსთან. გასაოცარი სულიერი თუ გარეგანი პლასტიკა ესაძე-ლეონარდოსი გვაიძულებს ვერწმუნოთ ეკრანზე მომხდარი რეალიზები, ვერწმუნოთ, რომ ასეთ ადამიანს შეუძლია თავისი ნებით გამოაცხადოს თავი მკვდრად და საღ გონებაზე მყოფი ჩაწვეს კუბოში ფილმის პირველი კადრებიდანვე. რეზო ესაძის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია სასაცილოში სევდიანის დანახვა, სევდაში კი სასაცილო. კიდევ ერთი შტრიხი არსებობს, რომელიც მის შემოქმედებას მნიშვნელობას ანიჭებს. რეზო ესაძემ იცის სილამაზის დაფასება. ქალის სილამაზის, ადამიანის ხასიათის, ნიჭიერი ხელი შექმნილი ხაზის სილამაზის დაფასება. ტყუილად არ ქვია მის ყველაზე რომანტიულ ფილმს სიყვარულის შესახებ „ერთი ნახვით შეყვარება“. მე მქონდა ბედნიერება მემუშავა ამ ფილმზე და დღემდე მახსოვს გმირების აღფრთოვანებული სიყვარული სიცოცხლის მიმართ, სიყვარული, რომელსაც ასე ხელგაშლილად ფანტავდა ეზოებში ესაძე-მხატვარი, და სადაც ახლა დახეტიალობს მსახიობი ესაძის ლეონარდო. მსახიობისა და მისი გმირის ბიოგრაფიებში მრავალი რამ არის საერთო. მაგრამ არის განსხვავებაც. ესაძემ შეძლო თავისი იალქნების ქართ ავსება. მის ბაღე-



რინებსა და იმედის ქალღმერთებს თვალებიც აქვთ და მოფარფატე ხელებიც, რომელთა გარეშეც წარმოუდგენელია ცეკვა.

**ლირიკული გადასვვა
აბსურდის ფილმებიდან**

რეზო ესაძეს ცოტა ფილმი აქვს — სამაგიეროდ ნახატი აქვს ბევრი, ალბათ იმიტომ, რომ ნახატი ჩნდება, როცა შენს თავთან მარტო რჩები. ფილმი კი უფრო რთულია. მას მრავალი სხვადასხვა თვალი და ენა აქვს, საჭიროა დრო, რომ მოშორდე ამ ხმაურს და რაღაც ახალი დაიწყო. ფილმს აუცილებლად სჭირდება მაყურებელი, რომ არ მოკვდეს. სურათები კი უფრო ხშირად საკუთარი თავისთვისაა. თუ მათ განსაკუთრებული მიმდევრობით დავაწყობთ, რომელიც მხოლოდ ავტორისთვისაა გასაგები, მხატვარი ასეთ ადღუმზე გენერალიცაა და რიგითიც.

მხატვარი ესაძე ეჭვინია. მას არ უყვარს სხვათა სამსჯავროზე თავისი სურათების ხშირად გამოფენა. მაგრამ დგება მომენტი, როცა საჭიროა ერთი ჩასუნთქვა, როგორც მოცურავისთვის გრძელ დისტანციასზე. მაშინ მხატვარი თავად ირჩევს თავისი „ჯარიდან“ იქნებ არც თუ ყველაზე ძლიერს, იქნებ არც თუ ყველაზე საყვარელს, მაგრამ სწორედ იმას, რისი გამოფენაც იმ მომენტში არის საჭირო სხეულისთვის გაუგებარ ადღუმზე.

რეზო ესაძეს კარგად ვიცნობ, მაგრამ მხოლოდ ერთხელ მომიხდა მისი გამოფენის ნახვა. ჩუმად შევიპარე კინოს სახლში, როცა იქ არავინ იყო და სრულ სიჩუმეში დაეიწყე ნამუშევრების თვალიერება, თანაც სრულიად შემთხვევით იმ კუთხიდან, სადაც ეკიდა „პლანეტების ადღუმი“.

ბუნებაში ზოგჯერ სასწაულები ხდება. გაზაფხულზე ციდან ვარსკვლავები ცვივა და თან საიდუმლოებები მიაქვთ, ხოლო იშვიათად დარჩენილი პლანეტები უეცრად ვილაცის ბრძანებით დაეწყობიან ერთ მწკრივში, რომელსაც „პლანეტების ადღუმი“ ქვია და რომელიც უკ-

ვალოდ არ ქრება. დედამიწაზეც იმ წუთებში სრულიად გადარეული რაღაცები ხდება: ცოცხლებიან მკვლარი ვულკანები, კვდება თითქოსდა მარადიული ჭეშმარიტებები, მოკვლავთა სულებში სახლდება სატანა ან ანგელოზი, გააჩნია ვისი ხელი მართავს ადღუმს.

რეზო ესაძის სურათებზე ხელი, რომელიც პლანეტებს აბურთავებს, ძლიერია. თითებზე მრავალი სხვადასხვა პლანეტა, დიდები, პატარები, ბრწყინვალეები, შორეულები, ბევრია იმედის მალალი და მდაბიო. ერთ კუთხეში ხელია, მეორეში — ბნელი ქარბუმი, რომელიც ერთ წამში გაფანტავს პლანეტებს სხვადასხვა ორბიტებზე და თან წაიღებს მბრძანებელი ხელის სითბოსა თუ სიცივეს... ამბობენ, რომ თუ დაიჭერ მომენტს როდესაც პლანეტები შეუცნობელ მწკრივში დადგებიან, ავისრულდება ყველაზე ნანატრი სურვილი. არ ვიცი, რა სურვილი ჩაიფიქრა მხატვარმა, როდესაც შორეული გალაქტიკების ადღუმში დაინახა, მაგრამ ვიცი, რომ ვარსკვლავებმა მას მრავალი რამ აჩუქეს. თუნდაც მშვენიერი წამის შეჩერების ძალა... კალმით, ფუნჯით, კინოკამერით...

მხატვრობა, კინო — ეს გრანდიოზული პლანეტებია, რომელთა დაწყობა ჩაფიქრებულ ადღუმზე ძნელია. ხელი, თვალი და რაღაც კიდევ, გაურკვეველი და აუხსნელი, რაც ვარსკვლავებს თავის ორბიტებზე აკავეს — ყველაფერი უნდა იყოს ზუსტი, განუმეორებელი და ნატიფი.

რეზო ესაძის ნამუშევრები სწორედ სინატიფით არიან განუმეორებლები.

მიღებულია სურათების მანძილზე თვალიერება. მასთან კი ყველაფერი პირიქითაა. მისი სურათები განსაკუთრებულ ყურადღებას ითხოვს.

საქმე ალბათ იმაშია, რომ ხაზები იმდენად თხელი, გამჭვირვალე და ეფემერულია, რომ შორიდან, მხატვრის საყვარელი თეთრი ფურცლები, შავი ტუშის ქსელით დაფარულები, მიწის ნაკვეთს გავს, რომელიც პირველყოფილ ყინულს შეუბოჭავს, ზედ კი ჩვენს თვალწინ გაიბრზინა დამდნარი წყლის წერილ-

მა ნაპრალებმა გაზაფხულის დაბადების დღეს. ან ქაოქათა შუბლზე ფრთხილ ნაოჭებს გავს... მაგრამ როგორც კი მიუახლოვდები — ეს ნაოჭები, ისევე როგორც პლანეტების აღლუმზე, ხელის ჯადოსნური მოქნივით ლაგდება თავისებურ, პოეტურ კოსმოსად, რომელსაც „რეზო ესაძის მხატვრობა“ ეწოდება.

ყველაზე საოცარი ამ კოსმოსში წერის მანერაა.

სურათების უმრავლესობას მხატვარი ერთი განუწყვეტელი ხაზით ქმნის. შეუძლებელია გაიგო, რომელი წერტილიდან იწყებს — თვალებიდან, ტურებიდან, ფერდიდან თუ ნაზი თითების ბოლოებიდან, რომლებითაც იგი თავის გმირებს ასაჩუქრებს ჩვეულებრივ. მაგრამ ეს ხაზი გვაშეშებს თავისი ვირტუოზული ჩახლართულობით, თავისი მოფარფატე ჩუქურთმებით. გეჩვენება, რომ არაიდანს ძაფს მისდევ, რომელსაც წყვილიდან გამოყავხარ. თუ დაუკვირდები, იმ ნაზ ლექსსაც გაიგონებ, ვიღაცა რომ ჩუმიდ უჩურჩულებს თავის თავს.

აგერ, აღმდგარი, ამალღებული ამაოებზე ადამიანი... აფრინდა და გაშეშდა, რაღაც დაინახა თავის სიზმარში. „უწონობა“ — ასე ქვია ამ ლექს-სურათს. აქვე „მოგონებები გოიას შესახებ“, „გონების სიზმრები“ დიდ ოსტატზე, კიდევ ერთი მოგონება „ლიანა ისაკაძეზე“, ჩემს საყვარელ მუსიკოსზე, დამატყვევებელ აღმაფრენაზე, რომელიც თავად არის კოსმოსი... მშვენიერი სახის ნაზი სილუეტი და თხელი, მაგრამ ძლიერი ხემის... ყველაფერი ერთ ხაზში, ერთ ამოსუნთქვაში... დანარჩენი მინდობილი აქვს ჩვენს წარმოსახვას, დანარჩენი მუსიკაშია...

ესაძის აღლუმზე მრავალი ასეთი მოგონებაა.

„მოგონებები ოთარ იოსელიანზე“... კარლო გოციზე... სოკრატეზე.

მოგონებებში მიაზროვნე სოკრატეს ვხედავთ მიმავალს ისეთი სწრაფი ნაბიჯით, რომ მისი ტანსაცმლის შრიალი გვესმის, ქარის ხმა გვესმის, მის ჭაღარა თმაში რომ ჩახლართულა. ეს ქარი გვიტაცებს, მივეყვართ ბრძენის კვალდა-

კვალ და ჩვენც გვინდა, რომ გავიქვითო მას, მუდამ ეჭვიანს, ხელიდან დასხლტარი ჭეშმარიტების მაძიებელს. კარლო გოცი კი ათასგვარი „ნიღბებისა“ და „კლოუნების“ გარემოცვაში შემთხვევით არაა ჩავარდნილი. მანაც ხომ ერთ-ერთი ყველაზე პოეტური ზღაპარი შექმნა — ზღაპარი მეფის ასულ ტურანდოტზე, და მერვენება, რომ რეზო ესაძე უბრალოდ არ იხსენებს მეზღაპარეს. სიყვარულის ოცნება რომლითაც ცხოვრობდა მეფის ასული, რეზო ესაძის ფილმებშიც ბატონობს. მათში, როგორც ზღაპარებში, არის ყველაფერი, რითაც მდიდარია სიყვარული, აღფრთოვანება, ღვთიური ცეცხლი, და აუცილებლად ის, ვიზეც პოეტი ამბობდა „...მომანიჭე არწივის ფრენა!“ ყველაფერი, ყველაფერი სიყვარულისგანაა! — ამტიკებენ მეზღაპრეები და სოკრატები. რეზო ესაძეს სწამს მათი: „ყველაფერი მისგანაა...“ იგი რომ არა — მუსიკა დაიშლება, დარჩება ხმაური, ეს ორი სურათი ყოველთვის გვერდი გვერდით ყველა გამოფენაზე და სახელოსნოს მღუმარებაშიც „დაშლილი მუსიკა“ და „ხმაური“. სიყვარულის ჰარმონიის აფეთქებული სამყარო საშინელია. მაშინაც კი, თუ ის უნაზესი მაქმანით არის გამოყვანილი. აფეთქებული სამყარო, რომელშიც ვერ გაიგვს ისაკაძის მუსიკა, იოსელიანის ფილმები, სოკრატეს — მამარდაშვილის აზრები — საშინელია და განწირული. ასეთ სამყაროში ყველა თავისთვისაა. ასეთი სამყაროს აღლუმს სატანა მართავს. როგორც ფელინისთან, მსოფლიო ორკესტრის რეპეტიტორზე ან ნადიმზე შავი ჭირის დროს. მარადიული წყვილი, მარადიული ტკივილი... ჰამლეტის დროიდან, კაცობრიობის პირველი დღის დროიდან. „კლოუნთა ქეიფი“ — ასე უწოდებს მხატვარი თავის დანახულ სატანას ნადიმს და ეს არ არიან მხიარული, უღარდელი მასხარები ჩვენი ბავშვობის ცირკიდან. მასხარის ნიღაბი ორპირობისა და უძირო სიხარბის ბოროტი ნიშანია, რომელსაც ყოველივე წმინდას დაუფლება სურს. ცოტა მოშორებით — ისევე „ჰამლეტი“. რეზო ესაძე კვლავ და

კვლავ უბრუნდება ამ თემას. აქ არის დეკორაციების ესკიზები, სპექტაკლისა, რომელზეც ოცნებობს, ან ფილმისა, რომელიც ხელახლა ტრიალებს თვალწინ რეფრენით „ყოფნა-არყოფნა!“... აქვეა ჰამლეტის მამის აჩრდილი, მისი მეგობრები და მტრები, მაგრამ ყველაზე მეტად ამ სურათში დამატყვევა ერთმა პატარა სურათმა — „ჰამლეტი, მსახიობები“. მომღიძარე მსახიობებს, მსახარებებით თავდახრილებს მოაქვთ ტახტრევანი. ტახტი ჯერ ცარიელია, მაგრამ თავყანისცემა უკვე აღსრულებულია. ღმერთმა ქნას, რომ ეს მხოლოდ მსახიობების მიერ გათამაშებული თავყანისცემა იყოს... თუმცა, მთელი ცხოვრება — თვატრია და ჩვენ — მსახიობები... რა გადაარჩენს ჩვენს დღევანდელ სპექტაკლს?... რომელი დივანოლოგი?... რომელი ლოცვა?... ეს ლოცვა ერთ-ერთი სურათიდან მესმის — „ლოცვა საქართველოსთვის“ — სურათი, რომელიც ხატსა გავს. ადამიანი კომპოზიციის ცენტრში ზეადმართული ხელებით ცისკენ, სამშობლოს მთებისკენ და დგას როგორც ჯვარი გოლგოთაზე, რომლის ფრთის ქვეშ ჩვენ ყველამ იმედით მოვიხარეთ თავები. რეზო ესაქეს სჯერა იმედის... „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ — მისი აღფრთოვანებული შემახილი. ამ სიმბოლურ ნახატზე რაღაც რიტუალურ ტეკვა-შელოცვაში თუ განმამტკიცებელ აღმაფრენა-ექსტაზში ჩამთრევი მორევის თავზე გაშუებული ადამიანი, არც ადამიანი, მოჩვენება, სული, ცოდვილი სხეულის გარეშე. არაფერია აქ ზედმეტი, რაც ხელს შეუშლიდა სულს, მხოლოდ აღმაფრენა! ჰოპლა!.. ჰოპლა... დაფრინავს იმედი ჩვენს თავზე, გვერდით კი სურათები ნაცნობი სახელით: „ლეონარდო!“ სწორედ ის ლეონარდო... ფილმიდან. გუყურებ ნახატებს და თვალწინ მიდგას ცოცხალი ლეონარდო, და აი, რა არის საოცარი — ეს როლიც და მხატვრის ყველა სურათი აღმოჩნდება იან ერთ აღლუმზე, ერთ ორბიტაზე. ლეონარდოს სახეში რაღაც შეუცნობელი გზით შეირწყა ერთ ჰარმონიად კლოუნადაც ესაქე-მხატვრის სურათებიდან

თავისი ნიღბებითა და ლოცვებით ესაქე-მხატვრის კინოგმირების სულთა მუსიკაც, რომლის შეხებაც არ შეიძლება უხეში თვალებით. იმედი ნათელი დღისა, როცა დაემზობა ყველა ტახტრევანი, ჩვენს კუბებს რომ აწევა, და ნათელი ხდება აზრი, რომ მხატვრობაშიც და ფილმებშიც რეზო ესაქის გმირთა ოცნებები, ტკივილი და ამ ტკივილის მუსიკა არაა შემთხვევითი. ეს ხომ მისი ტკივილი და მისი მუსიკაა. როდესაც ვაკვირდებით მის ნამუშევრებს ქაღალდზე და ეკრანზე, მინდა დავიჯერო, რომ მის ლოცვას ზეცა შეისმენს, რომ ჰამლეტი იპოვის პასუხს, სოკრატე კი ჩვენამდეც მოვა... ჰოპლა! ჩვენ ვცოცხლობთ!...

დათო ნაცვლიშვილმა ზუსტი არჩევანი გააკეთა. ვგულისხმობ არა მარტო მთავარი გმირის არჩევანს. დათო ზუსტად იცავს ფილმის სტილს, აბსურდს, სულბოლო კადრამდე. ბოლო კადრი კი არ არის მოთხრობის წერტილი. იგი უფრო მრავალწერტილს გავს. მიპატიჟების განსჯისაკენ. ჰოდა, მეც ვფიქრობ... რატომ არ აიღო ახალგაზრდა რეჟისორმა უფრო გამოცდილი კოლეგისაგან მაგალითი და არ გადაიღო ფილმი სიყვარულზე? ვინ უნდა ილაპარაკოს სიყვარულზე, თუ არა ახალგაზრდამ! რა დრო დადგა, როცა ახალგაზრდები ლაპარაკობენ არა სიცოცხლის სილამაზეზე, არამედ სიკვდილზე?!

...დავდივარ, დავეძებ ქარს...

2. აბსურდული ცხოვრება.

ელდარ შენგელაიას ფილმში „ექსპრეს-ინფორმაცია“ ყველაფერი პირიქითაა. აქ არავინ თვითნებურად არ აპირებს ცხოვრებასთან ანგარიშის გასწორებას! ყველა გმირს უყვარს სიცოცხლე მთელი თავისი დიდებულებით: ირგვლივ ლამაზი სახეებია, ძვირფასი ტანსაცმელი, მდიდრულად მორთული ბინები, უცხოური მანქანები, ფულის მსუქანი დასტები „ყოველდღიური ხარჯისთვის“, საყვარლები — ერთი სიტყვით ჩვენს წინ „ცხოვრების პროფესიონალები“ არიან. საკუთარ თავში დარ-



წმუნებულები, ბედის ფაფორიტები და ამავე დროს — ჩვეულებრივი ადამიანები, რომლებიც მრავლად არიან ჩვენს ნაცნობ-მეგობართა შორის.

აქ ყველაფერი რეალურია, ელდარ შენგელაიას არაჩვეულებრივი გამოფენისთვის აქ ვერ იპოვით შერეკილებს.

შერეკილი — ეს ხომ სხვებისგან განსხვავებული ადამიანია, შერეკილი ოცნებობს საკუთარი ხელებით, საერთო ურწმუნოების ფონზე, შექმნას მფრინავი ხომალდი და აფრინდეს, იგი მთელი ცხოვრება ინახავს იშვიათ მარმარილოს ქვას და არ კარგავს იმედს, რომ მოაშორებს მას ყველაფერ ზედმეტს და ადამიანებს მშვენიერებას აჩუქებს, აჩუქებს თავის აფროდიტეს, ყოველდღიურობის ქაფიდან გაჩენილს. შერეკილი ის ადამიანია, რომელიც ცდილობს სიმართლის მოპოვებას სიცრუესა და პირფერობის ტოტალურ აურაში.

შერეკილებს ხშირად ვერ შეხვდებით. ამიტომაც აგროვებს მათ ელდარ შენგელაია ასე აუჩქარებლად. ალბათ ყველა შერეკილის ერთ პატარა კამპანიად შეკრება შეიძლება. პირადად მე სიამოვნებით გავატარებდი საღამოს მათთან ერთად და გულს გადავაცოლებდი ამ კეთილ და პატიოსან ადამიანებთან, რომლებიც რეჟისორმა სულ სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ხალხში აირჩია თავისი ფილმების გმირებად, და რომლებიც მაიმულებენ ისევ და ისევ გაუღიმო მათ და ვიფიქრო დროსა და საკუთარ თავზე. ახლაც მაოცებს ის წინასწარმეტყველური სევდა, რომელიც იგრძნობა მის ფილმებში, შერეკილებთან განსორების სევდა, რაღაც განსაკუთრებულ ეპოქასთან განსორების სევდა, როდესაც პატიოსნება, სიკეთე და ადამიანურობა ცარიელი სიტყვები არ არის. ეპეჰეი! ბატონო ქრისტეფორე და ერთაოზ!.. სად ხართ?! ნუთუ ასე შორს გაფრინდით თქვენი საჰაერო ხომალდით, რომელიც ქარის წისკვილს ჰგავს, ოდესღაც რომ დონ კიხოტი ეომებოდა?! ჩვენც წაგყვანეთ შორს ამ ჭუჭყისა და აბსურდული ცხოვრებისაგან, რომელიც თქვენს მიერ ასრულებული ოცნების საშუალებით

ბით დატოვებულ მიწაზე შემოიჭრა. ჰეი, აგული!.. ფილმის ბოლოსთვის შენ ვერ გამდიდრდი, მაგრამ ჩვენზე ბედნიერი გახდი... შენ ხვდებოდი თანაკლასელებს ისე, უბრალოდ, რომ გაგეხუმრათ, გეცეკვათ და თითო ჭიქა ღვინო დაგელიათ. ახლანდელ ცხოვრებაში კი მეგობრებს ხშირად ჩვეულებრივ ამახად ქცეულ გასვენებებში ვხვდებით.

„ცისფერ მთებს“ სხვა სახელიც ჰქონდა. ამ ისტორიას რეჟისორმა „დაუჯერებელი“ უწოდა. მაშინ, თავისი ბასრი თვალითაც კი ვერ დაინახა, რომ ცხოვრების „დაუჯერებლობანი“ ჯერ კიდევ მომავლის საქმე იყო. ის სიტუაციები, რომლებთანაც შეხვედრა ჩვენ გვიწევს ცხოვრებაში თავისი აბსურდულობით მხოლოდ ცოტად თუ ბევრად ცივილიზებული ქვეყნის სტუმარს თუ გააოცებს.

„ექსპრეს-ინფორმაცია“ ზუსტად ამის შესახებაა. აბსურდი იმდენად გაგვიჯდა სისხლში და „ჩვენი“ აბსურდული ცხოვრება იმდენად „ჩვენი“ გახდა, რომ უკვე ელდარ ვამჩნევთ ყოფიერების ყოველწამიერ მარაზმს, რომელშიც, როგორც თევზები მღვრიე წყალში, ვერ ძლებენ შერეკილები. ასეთ მარაზმში მხოლოდ „ჩვენიანები“ ცხოვრობენ. მარაზმის მსხვერპლნი და მისი შემქმნელები. ელდარ შენგელაიამ სპეციალურად მოიგონა ასეთი რამ: დამნაშავეებსა და უდანაშაულოებს, დევნილებს და მდევნელებს, მონებსა და ბატონებს ერთი და იგივე მსახიობები თამაშობენ, როგორც სარკეში — უყურებ და ვერ გაგირჩევია, რომელ მხარეს უფრო ნამდვილია გამოსახულება... ამ ფილმსაც აქვს მეორე სახელი: „წითელი ასკილის ყვავილი“ (რომლის წვენიც, სიუჟეტის მიხედვით, იწამლება ნახევარი საქართველო). ასეთი საშინელი საწყისი წერტილი თურმე არც ისე საშინელი ყოფილა. რადგანაც მიუხედავად მოწამელისა, არავინ აპირებს სიკვდილს. ელდარ შენგელაიას წესებში არ შედის თავისი გმირების „მოკვლა“. თუმცა ამ ფილმსარკეში არის ერთი სახიფათო მომენტი, როდესაც ყველა: კაცები, ქალები, სუსტები, ძლიერები, ცოცხლები და

ცოცხალ-მკვდრები იღებენ დამალულ ათასნაირ იარაღს, ჩაპაევის ტყვიამფრქვევიდან დაწყებული მშობლიური „კალაშნიკოვი“ დამთავრებული და იწყება ისეთი სროლა, რომლიდანაც ჩვეულებრივი არსება ვერ გამოძვრება ცოცხალი და უვნებელი, მაგრამ „ჩვენები“ გადარჩებიან ერთი ნაკაწრის გარეშე. არა იმიტომ, რომ ვაზნები ცარიელია. ხსნა სიცოცხლის გასაოცარ სიყვარულშია (ეს ეხება გმირებსაც და რეჟისორსაც). ამას ფილმის ბედიც ამტკიცებს. ჯერ კიდევ პრემიერამდე მან რამდენიმე ეპოქა გამოიარა. „მომიცვა ყოველმხრივ სიკვდილის ტალღებმა და უსამართლობის ნაკადები მაშინებს მე; ჯოჯოხეთის ჯაჭვებით დავიბორე და სიკვდილის ქსელში გავეხვიე“... ეს ფილმიდან არაა. ეს ბოტლის ხმაა. მაგრამ იგივე შეიძლება ეპოქა ფილმს რამდენიმე თვის წინ, რომელშიც იბადებოდა. ჯერ კიდევ „პრეზიდენტის ეპოქამდე“ ჩასახული ფილმი ჩვენი საუკუნის ყველაზე აბსურდულ და უიმედო ეპოქაში იქმნებოდა. ეპოქაში, როცა სიცრუეს ჭეშმარიტება ერქვა, ინტრიგებს – სიმამაცე, გმირებს – მტრები, მტრებს – პატრიოტები, განათლებული ადამიანები, რომელთა სახელი და შრომა ოკეანეებს მიღმა ფასდებოდა „უეიცებად“ იწოდებოდნენ, უეიცები და მღელტავები კი გაუთავებელ საპრეზიდენტო მიტინგებს ხელმძღვანელობდნენ და მათი ბრძანებით ათასობით გაოგნებული ხალხი დაზუსტულ სიტყვებს იმეორებდა.

გადაღების მონაწილეებს ვერც კი წარმოგვედგინა, რომ სულ რამდენიმე დღეში ფანტასმაგორიული სცენა დეტალურად განმეორდებოდა ცხოვრებაშიც და კომედია ტრაგედიად იქცეოდა. ძალაუნებურად ჩვენი ფილმი ერთგვარ არასტანდარტულ დოკუმენტად იქცა, რომელსაც, ღმერთმა ქნას, არ დაიჯერებენ ჩვენი შთამომავლები. არ დაიჯერებენ, რომ ოდესღაც საქართველოში შეიძლება მომხდარიყო ის, რაც მოხდა.

ამბობენ, რომ ძლიერი სულის ადამიანები სიცილით ეთხოვებიან წარსულს. ელდარ შენგელაიას ფილმი ძა-

ლაუნებურად გვაიძულებს გავიცინოთ იმაზე, რაც ჯერ კიდევ გუშინ სრულიად სერიოზულად აღიქმებოდა ჩვენი გონებითა და სულით, როგორც ურყევი ჭეშმარიტება ახლადმოვლენილი შესიის უმაღლესი გასხვიოსნება, გავიცინოთ იმ ჭაობისმაგვარ აურაზე, რომელმაც აბსურდულისა და უიმედობის უწყალო მარწუხებით შეგვბოჭა და ჩაგვითრია...

რეჟისორი არ ცდილობს აღძრას სიცილი სიცილის გულისთვის. მან უბრალოდ იპოვა თავისი რაკურსი, საიდანაც ჩვენი ყოველდღიურობის ცოტა ხნის წინანდელი ტრაგედია კვლავ კომედიად, ფარსად იქცევა... ღმერთმა ქნას, ვიმეორებ ისევ, რომ ჩემს შეილიშვილებს არანამდვილი ეგონათ კადრები, სადაც ნაჩვენებია სოლიდური ქალი, თბილ ქურთუქში, რეზინის ჩექმებში, მუქ სათვალევებში, რომელთა მიღმაც არ ჩანს ოდესღაც ალბათ ცოცხალი და ლამაზი თვალები – ქალი, რომელმაც მთელი შეგნებული ცხოვრება ერთ საქმეს შესწირა – ის დგას სპეციალურად გამოყოფილ ადგილზე და უგონო მეთოდურობით ამსხვრევს ახალთახალ ბოთლებს, სპეციალური კონვეიერი რომ აწოდებს, ჯერ კიდევ ცხელ ბოთლებს, ახლახან დაბადებულებს ჯოჯოხეთის ცეცხლში. და რადგანაც იგი ამ საქმეს სხვებზე უკეთ ასრულებს, მას „მოწინავე მსხვრეველის“ წოდება აქვს, რის გამო რეკომენდაციას უწევენ უმაღლეს ორგანოებში. ორწუთიან ეპიზოდში – მთელი ჩვენი ბიოგრაფიაა იმ სიმსუბუქით მოყოლილი, რომელიც რეჟისორის ნიჭს ახასიათებს. მთელი ფილმი ნაზი, მრავალფეროვანი – სამსახიობო, თუ სიტყვიერი – პალიტრით გაფერადებული პეპლის გაფრენას ჰგავს, რომელიც თავისთვის გადაადის ყვავილიდან ყვავილზე, ეპიზოდიდან ეპიზოდზე...

აქ იგივე ქუჩებია, რაც „ლეონარდოში“, ოღონდ სხვა შუქით განათებული. უფრო გამჭვირვალე, მეტი მზით, რომელიც ასე უნდება ჩვენს ქალაქს. აქ ყველაფერი პირიქითაა, ვიდრე „ლეონარდოში“. არავინ არ ფილოსოფოსობს, არავინ არ გამოირჩევა განსაკუთრებუ-



ლი ნიჭით, ელდარ შენგელაიას ფილმში ყველას თანაბრად აქვს მინიჭებული ერთი ოსტატობა — „მედროვეობა“. გმირები მშვენივრად ვრძნობენ თავს იდეოლოგიის ნებისმიერ ფერებში და ლენინარდოსგან განსხვავებით თავიანთი ნებით არ ჩაწვებიან კუბოში, თუმცა მათაც აღმოაჩინეს რაღაც ჭეშმარიტება. მათ ღამაში ტანსაცმელი აცვიათ, ღამაზად აქვთ მიყენებული ცხოვრებისათვის ღამაში ლოზუნგები. „დემოკრატია“, „დიპლომატი“, „ხალხის აზრი“ — ეს გადაღეჭილი ტერმინები ცვივა „უფროსობის“ პირიდან ქრთამებს შორის ჩამოვარდნილ პაუზაში. „საპატიო მოქალაქეებად“ საზეიმოდ არჩეული დადამიანები ჩვეულებრივი აფერისტები არიან; ყველამ იცის ამის შესახებ, მაგრამ არავინ ამას მნიშვნელობას არ ანიჭებს, აბსურდული ცხოვრების კანონების თანახმად: ერთი იცი, მეორეს ფიქრობ და სულ სხვას ამბობ... სწორედ ეს გადაარჩინს გმირებს ყველა დროსა და ეპოქაში. გახსოვთ, როგორ მთავრდება „ციცფერი მთები“? მთელი სისტემა იშლება, ნანგრევებზე ჩნდება ახალი შენობა, მაგრამ აქედანაც ნაცნობი სიტყვები ისმის, წრე ისევ იკვრება და ჩვენც მივრბივართ, დავრბივართ ამ წრეზე, ვიცით, რომ არ არსებობს პირიზონტები, არ გააჩნია მომავალი შენობას, რომელიც ძველი აგურებიდანაა ნაგები. წრე ვერ იქცევა ასაფრენ ბილიკად და ჩვენ მაინც მივრბივართ, თავს ვიტყუებთ, თითქოს აფრენისათვის ვემზადებით. ელდარ შენგელაია ერთ სვლას აკეთებს — „ექსპრეს-ინფორმაციაში“ „ციცფერი მთებიდან“ გადმოჰყავს ერთ-ერთი მთავარი რაილის შემსრულებელი, თემურ ჩირგაძე, ბრწყინვალე, მომხიბლავი მსახიობი, პროფესიის კი არა, ღვთის მიერ მომადლებული ნიჭით, ასე ორგანულად რომ ერწყმის ელდარ შენგელაიას რეალურ-ფანტასტიკურ სამყაროს, და თავისებურ ხიბლსაც მატებს მას. ეს ხიბლი, ეს ეშხი განასხვავებს ქართულს სხვა დანარჩენისგან. თითქოს უნდა ვტიროდეთ ჩვენი მუდმივი აბსურდის გამო, ჩვენ კი ფილმებით უნდა გვძულდეს ეს „საპა-

ტიო მოქალაქეები“, მაგრამ ვინ ვინც აბსურდს ლოვიკა?! ამიტომაც ვერ ეთხოვება რეჟისორი ცისფერი მთების სისტემის ნანგრევებში დამარხულ გმირებს და ისევ ვგაზვედრებს ამ უკვდავ მოქალაქეებს ყოველგვარი აბსურდის გარეშე... ვიყურებით როგორც სარკეში, სიცილის ოთახში. ყველაფერი დაღრეცილია — თავი, მხრები, ფეხები — და მაინც ეს ჩვენ ვართ და ავტობორტრეტს ვერსად ვავექცევით! დავეცინით მახინჯებს სარკეში, დავეცინით იმედით, რომ სიმახინჯე სარკის მიღმა რჩება, რომ გონება ურჩხულებს მხოლოდ სიზმარში ხედავს... „იქნებ გვეჩვენება, რომ ვარსებობთ, სინამდვილეში“ კი არც ვართ... ნეტავ არ ვარსებობდეთ!“... ეს ფილმიდან არაა. ეს ჩეხოვიდანაა. ამას ჩურჩულვდა იგი ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში. იქნებ ჩვენც მხოლოდ გვეჩვენება? არა, ვილაცამ ხომ გაგაჩინა და მოგვცა სახელი იმის იმედით, რომ შევიცნობთ ჭეშმარიტებას, გვერდს ავუვლით სიცრუეს. უბრალოდ, ჩვენ ყველაფერი აუბრეთ, დავიწყოვეთ ელემენტარული წესები, — არ არსებობს მდაბიო ჭეშმარიტება და მაღალი სიცრუე, არის მხოლოდ მაღალი ჭეშმარიტება და მდაბიო სიცრუე... სწორედ ამის შესახებ არის ორივე ფილმი, რომლებზედაც მე, ბედის სურვილით, მომიხდა მუშაობა ერთდროულად, დღე-დღეზე, საათი საათში, თუმცა ჩვეულებრივ ასე არ ხდება ხოლმე. ძნელია აკეთო ორივე ფილმი ერთდროულად, მაგრამ ისეთი ვრძნობა მაქვს, თითქოს ერთ დიდ ფილმს ვაკეთებთ, ცხოვრებასავით ფილმს. ეს ორი ვალუნული სარკეა, რომლებიდანაც ერთში მე ლენინარდო ვარ, მეორეში — ვილაც სხვა, შეიძლება ისეთივე ღამაში და კმაყოფილი როგორც შენგელაიას გმირები, მაგრამ ისეთივე სასაცილო და სევდიანი ჩემი წილი ანტიქრისტეიანი სულმა, რომელიც ტოლად განაწილდა ყველაზე უუყურებო, ვიცინი, ვტირო და... ვიცქირები ირვკვილ, ვცდილობ ვიპოვო შერევილი და მისი ხომალდით გავემართო შესასვლელ-გამოსასვლელისკენ.

რეკვიემი დაპარზული თაოზისათვის

გიორგი ცაიტიშვილი

ლაშა თაბუკაშვილის პიესების „მინდა ვიცოცხლო, მინდა მიყვარდეს“, „შენსკენ სავალი გზები“-სა და „მაგრამ უფლება არ მოუცია“-ს მიხედვით. დამდგმელი რეჟისორი—ლია მირცხულავა. დამდგმელი მხატვარი — ნუცა მესხიშვილი. კომპოზიტორი — ბადრი ბაგრატიონ-გარუზინსკი. თბილისი. სანდრო ახმეტელის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი. 1992 წ.

ამ საყოველთაო გაჭირვებისა და გულგატეხილობის დროს ს. ახმეტელის სახ. თეატრის მუშაობა მართლაც მისასალმებელია. მაშინ, როდესაც რესპუბლიკის სახელმწიფო თეატრების უმეტესობა, უკიდურესად მძიმე პირობებისა და სულიერი კრიზისის გამო, ნახევრად ან საერთოდ არ ფუნქციონირებდა, ამ თეატრმა ექვსი სპექტაკლი დადგა. ესენია: ოთარ ჩხეიძის — „ერთი მერცხლის ჰიკიკი“ (რეჟისორი — ა. ჯანთარია. 1991 წ.), პოლიკარპე კაკაბაძის — „დემეტრე მერაბე“ (რეჟ. ა. ჯანთარია 1991 წ.), ა. პოლონსკის — „არავინ დაიჯერებს“ (რეჟ. ქ. ხარშილაძე. 1992 წ.), ლაშა თაბუკაშვილის — „მინდა ვიცოცხლო, მინდა მიყვარდეს“ (რეჟ. ლია მირცხულავა. 1992 წ.), ჯუზეპე მაროტას და ბელიზარიო რანდონეს — „ქერივთა ნუგევისმცემელი“ (რეჟ. ა. ჯანთარია. 1992 წ.) და ზურაბ სამადაშვილის — „წრე“ (რეჟ. ა. ჯანთარია. 1992 წ.). ალბათ, პროფესიონალიზმის ცნება იმასაც შეიცავს, რომ მიუხედავად არსებული სირთულეებისა თუ აუტანელი პირობებისა, ადამიანი მაინც საკუთარ საქმეს უნდა აკეთებდეს.

ასეთი შესავლის შემდეგ, როდესაც ამ თეატრის გულმოდგინე მუშაობა, პროფესიისადმი ერთგულება და ნაყოფიერი მოღვაწეობა აღენიშნე, თითქმის ძნელია კრიტიკული იყო (ბუნებრივია, ობიექტურ კრიტიკას ვგულისხმობ). მკითხველი იფიქრებს, თეატრი ასეთ პირობებში მაინც არსებობს, სისხლსავსე, აქტიური შემოქმედებითი ცხოვრებით ცხოვრობს და კრიტიკა ვერაფერი მოსაწონიაო. მაგრამ, თუ თეატრისაგან პროფესიონალიზმს და საქმისადმი კეთილსინდისიერ დამოკიდებულებას მოვითხოვთ, მაშინ კრიტიკოსი რატომღა უნდა იყოს გამოჩაქვნილი? მითუმეტეს, ყალბი შექება, გაზვიადებული ქება-დიდება თეატრს არაფერს შემატებს და მათ წინაშე მეც პირშავად ვიქნები. ამიტომ შევეცდები ვიყო ობიექტური და შეძლებისდაგვარად აღენიშნო სპექტაკლების ღირსებები და ნაკლოვანებები.

ლაშა თაბუკაშვილის პიესის „მაგრამ უფლება არ მოუცია“-ს არჩევს მიზეზი რეჟისორ ლია მირცხულავას სპექტაკლის გადაწყვეტაში ნათლად წარმოუჩენია. ესაა წარმოდგენა — მი-



ძღვნა დაკარგული, არარეალიზებული, უკვალოდ გამქრალი თაობისადმი, რომელმაც საკუთარი სათქმელი ვერ თქვა. სამწუხაროდ, ჩვენი ქვეყნის ტრაგიკული ისტორიაში ამგვარი თაობა არაერთი იყო. დამდგმელ ჯგუფს მყურებლამდე ფუჟად, უაზროდ დახარჯული, ქეშმარიტ ღირებულებებს მოკლებული, მოტყუებული თაობის ტკივილი მოაქვს. თუმც მათ ნიჭიერება და განათლება არ აკლიათ, მაგრამ სიცრუეში მოუწიათ ცხოვრება. ამიტომ დაიშხვრა ბევრი მათგანის ილუზია, მრავალი იმედი გაუცრუვდათ, საყრდენი, სულიერი მხნეობა და რწმენა გამოეცალათ. ვინც ვერ მიიღო ამგვარი რეალობა და შემგუებლად ვერ იქცა, გაირიყა, განმარტოვდა, საკუთარ თავში ჩაიკეტა. ზოგი სმითა თუ ნარკოტიკით გაექცა რეალობას, სინამდვილეს. უფრო აქტიურნი, მემბოხე სულის ადამიანები, შინაგანი პროტესტის გრძობამ დამნაშავეებად აქცია და კანონგარეშე დააყენა. ასეთნი ან ციხეებში აღმოჩნდნენ, ანდა ფიზიკურად განადგურდნენ.

რეჟისორის კონცეფცია სცენოგრაფიაშიც (მხატვარი — ნუცა მესხიშვილი) მქადავდება. გორგოლაკებზე შემდგარი მასიური, მოძრავი ფარი, რომელიც მოქმედებაში აქტიურადაა ჩართული და ხშირად თამაშდება, სხვა ფუნქციას და აზრობრივ დატვირთვას იძენს. მისი ოდნავი გადაადგილებაც კი მოქმედების ადგილის მონაცვლეობის მაუწყებელია, სპექტაკლის პროლოგსა და ეპილოგში კი ერთგვარ ობელისკად წარმოგვიდგება, რომელიც, როგორც საფლავის ქვაზე, მოქმედ პირთა სახელები და ასაკია ამოტვიფრული. ამხეტელელთა წარმოდგენა ამ თაობისადმი მიძღვნილ რეჟიჟმალ აღიქმება. მყურებელში ამგვარი განწყობილების, სათანადო ემოციის დაბადებას ხელს უწყობს კომპოზიტორ ბადრი ბაგრატიონ-გრუზინსკის მუსიკა.

მოგხსენებათ, არასრულფასოვანი დრამატურგია, მაღალმხატვრული წარმოდგენის შექმნაში, თითქმის დაუძლეველი, გადაულახავი დაბრკოლებაა. ასე მოხდა ამ სპექტაკლშიც. ლაშა თა-

ბუჯაშვილის პიესის „მაგრამ უფლებები არ მოუცია“ მრავალ ნაკლს შორის უპირველესი, ჩემი აზრით, ხასიათების არალოგიკური, არათანმიმდევრული განვითარებაა. ეს მხარე დრამატურგიულად დაუმუშავებელია, რის გამოც პიესაში არ ხდება ხასიათების განვითარების პროცესის ჩვენება, ადგილი აქვს მხოლოდ შედეგების წარმოჩენას. ეპიზოდში, დიალოგიდან დიალოგში გადადიან სქემატური პერსონაჟები, რომელთა სულიერი განცდები კულისებს მიღმა რჩება და სცენაზე მხოლოდ ზიღმეტად უხვმეტყველებაში განცხადებების სახით ცხადდება. საყოველთაო ქეშმარიტებაა, თუ მყურებლის თვალწინ, სცენაზე არ ჩაიარა გმირის ცხოვრების მძლავრი სულიერი ქარტეხილებით აღსავსე გარკვეულმა მონაკვეთმა და სცენაზევე არ მოხდა დიდი შინაგანი ძვრები, რამაც პერსონაჟი ერთი განწყობილებიდან მეორეში, ერთი სულიერი მდგომარეობიდან მეორეში უნდა გადაიყვანოს და სახე უცვლავს, მაშინ დრამატურგისა და სპექტაკლის დამდგმელი ჯგუფის შრომა ამაოა. ასეთ შემთხვევაში იტყვიან, პიესა და წარმოდგენა არ შედგაო.

საერთოდ, ლ. თაბუჯაშვილის დრამატურგიისათვის (იშვიათი გამონაკლისის გარდა) დამახასიათებელია სწორედ ეს ზემოთ აღნიშნული უმთავრესი ნაკლი. მის პიესებში ზედმეტი, არაფრისმომცემი ენაწყლიანობა, სიტყვაუხვობა ქარბობს. დრამატურგიის ძირითადი მამოძრავებელი ზამბარაა — ქმედება, რომელიც მოცემული პირობების, შექმნილი ვითარებისა თუ სხვა ადამიანებთან ურთიერთობის, მათთან დაპირისპირების, შეხლა-შემოხლის, კონფლიქტის საშუალებით გმირის სულში მიმდინარე პროცესების წარმოჩენით ვითარდება, შემდგომ კულმინაციას აღწევს. „ვაზროვნებ — ესე იგი ემოქმედებ“ — წერდა ბელინსკი. მხოლოდ მეტყველება, უხვსიტყვაობა, მართო სიტყვით მოწოდებულ-ნაჩვენები განცდა არასრულფასოვანია. დრამატურგი პიესის მეშვეობით მსახიობს სცენური სახის შეთხზვის საშუალებაა



უნდა აძლევდეს. თუ პიესის დიალოგში ყველაფერი ზედაპირზე დევს, ყოველივე სიტყვით წარმოითქმება, მისინ ნაწარმოები მოკლებულია სიღრმეს, ქვეტექსტებს, რისი ამოხსნაც რეჟისორ-მსახიობის პერფორმაციაა და სრულყოფილი, სისხლსავსე სცენურა სახის შექმნის უტყუარი წინაპირობაა. მოგვხსენებათ, თეატრალური წარმოდგენა დიდაქტიკური ლექცია არ გახლავთ, სადაც ყოველი სათქმელი სიტყვით უნდა გაცხადდეს. თანამედროვეობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო დრამატურგი ჟან ჟიროდო წერდა: „თეატრი თეორემა კი არა, სანახაობაა. არა გაკვეთილი, არამედ ჯადო სამსალა...“¹

სწორედ ამ სერიოზული ნაკლოვანებებით სცოდავს ლ. თაბუკაშვილის პიესა „მაგრამ უფლება არ მოუცია“, ასეთ დროს, რეჟისორსა და მსახიობებს სცენური სახის შექმნისათვის აუცილებელი ქვეტექსტი ხელიდან ეცლებათ და შედეგად სავალალო ხოლმე. როგორც თეატრალურ წრეებში იტყვიან — სუსტი პიესაა, მსახიობებს სათამაშო არაფერი აქვთო, ამიტომ, დასადგმელად ამგვარი პიესების არჩევა ყოველთვის გაუმართლებელ კომპრომის წარმოადგენს. მესმის, რომ რეჟისორ ლ. მირცხულავას სწორედ ეგრეთწოდებული „დაკარგული“ თაობის შესახებ სურდა წარმოდგენის განხორციელება და ამ პრობლემაზე თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში ვერაფერი მოიძია. ჩვენი დრამატურგია მალწლამხატვრული, სრულფასოვანი პიესებით ხომ არც თუ ისე ანებივრებს რეჟისორებს. ამ მხრივ არჩევანი მართლაც ძალზე მწირია. მაგრამ მაინც, მსგავსი კომპრომისი ყოველად გაუმართლებლად მიმანია, რადგან შედეგი, უმეტეს შემთხვევაში წინასწარ მარცხითაა განსაზღვრული.

ლ. მირცხულავას პიესის სისუსტის დაძლევა იმით უტედა, რომ ლ. თაბუკაშვილის წინამორბედი ნაწარმოე-

ბიდან („შენსკენ სავალი გზები“) ზოგადერთი ეპიზოდი, რამდენიმე სცენა პიესაში გადმოუტანია. ასე შეუტოვნიბია წარმოდგენა, რომლისთვისაც ახალი სახელწოდება — „მინდა ვიცოცხლო, მინდა მიყვარდეს“ დაუტყმევია. დრამატურგის ჩანაფიქრით „მაგრამ უფლება არ მოუცია“, „შენსკენ სავალი გზები“-ს გაგრძელებაა. მასში წინა პიესის ორი მთავარი გმირი მოქმედებს, შემოყვანილი არიან ახალი პერსონაჟებიც. მიუხედავად რეჟისორის მცდელობისა, შეოქნიებული წარმოდგენის კომპოზიცია მაინც არამყარი, დაუსრულებელი და ხელოვნურია. წინა პიესიდან ამოკრეფილი ეპიზოდები არაორგანულად ერწყმიან სპექტაკლს და ჩართული სცენების შთაბეჭდილებას სტოვენენ. წინა პიესიდან გადმოსული მთავარი გმირების, კახას და ირინას მოგონებების სახით გადმოტანილი ეპიზოდები ვერაფერს მატებენ წარმოდგენას.

სპექტაკლის ხუთივე პერსონაჟი, მიუხედავად ასაკში მცირედი განსხვავებისა, ერთი თაობის წარმომადგენელი არიან. ამ წარმოდგენის ძირითადი მიზანი მათი აღწყობელი, არშემდგარი ცხოვრების, განუხორციელებელი ოცნებების, უშიზნო ყოფისა და დაგუბებული ტკივილის წარმოჩენაა. მათ ეძღვნება ეს სპექტაკლი. მათი სახელები და ასაკია ამოტიფრული გორგოლაკებზე შემდგარ, მოძრავ ფარზე. წარმოდგენის მთავარი გმირი კახა (გიორგი გორგასანიძე) სწორედ ამ თაობის ის წარმომადგენელია, რომელმაც მიუხედავად ახალგაზრდობის ბევრი რამ ნახა და განიცადა. მან ნახა ღალატი დედის, საყვარელი გოგონასი. ბევრჯერ მოტყუვდა ადამიანებში. ნახა თანამომეტა სისასტიკე თუ დაუნდობლობა. გამოიარა ციხის საკნები, მაგრამ არ დაკარგა კეთილშობილება, ვაჟკაცობა, მეგობრისადმი უანგარო თავგანწირვა. სულის სიღრმეში მაინც შეინარჩუნა ადამიანისადმი, მოყვასისადმი რწმენა და სიყვარული. პიესის მიხედვით, კახას ყოველივე უკვე წინა ნაწარმოებში გადახდა თავს. ჩვენს

¹ ანდრე მორუა — „ლიტერატურული პორტრეტები“. გამოც. „განათლება“, თბ. 1983 წ. გვ. 274.



წინაშეა მრავალკირანახული ახალგაზრდა კაცი. პიესის ზემოთ ნახსენები ნაკლოვანებები მეტად ზღუდავს ხუთივე პერსონაჟს. განსაკუთრებით კახას როლის შემსრულებელ მსახიობს, რადგან მისი ცხოვრების მძაფრი სულიერი ქართველები წარსულშია მომხდარ-განცილილი. გ. გორგასანიძე მაინც ცდილობს ჩვენს წინაშე ცოცხალი ადამიანის წარმოჩენას, რომელსაც თავისი სატკივარი აქვს და მდიდარი სულის ადამიანია. მსახიობი თავგამოდებით ებრძვის სქემატურად დაწერილ პერსონაჟს. კულმინაციურ, ალბათ სპექტაკლის ყველაზე მნიშვნელოვან ეპიზოდში, რომელშიც არსებითად ყველაზე ნათლად, ცხადდება წარმოდგენის სათქმელი, დამდგმელი ჯგუფის სატკივარი, გამარჯვებასაც აღწევს. ეს ეპიზოდი გახლავთ კახას მიერ ლენიკოსთან (ქეთინო ქიტიაშვილი) წარმოთქმული სადღევრძელო, რომელსაც გ. გორგასანიძე გულწრფელ, ღრმად ემოციურ აღსარებად აქცევს. აქ ბოლომდე იხსნება მის მიერ განსახიერებელი გმირის ხულიერი სამყარო, სულისშემძვრელი ხდება უქმად განვლილი წლებით მოგვრილი ტკივილი. ყოველივე ამის თვალნათლივ წარმოდგენა-წარმოჩენას მსახიობი ახერხებს მეტად მოზრდილი, საკმაოდ ტრაფარეტული, პათეტიკური. დიდაქტიკური ტექსტის ფონზე. გ. გორგასანიძემ თავი აარიდა დრამატურგის მიერ შემოთავაზებულ წამგებთან ტექსტს. მსახიობი ამ ეპიზოდში

თავშეკავებული მიმიკით, ძუნწი მსახველობითი ხერხებით, სადად ახერხებს გმირის სულში ჩაგუბებული ტკივილის მაყურებლამდე მიტანას. არადა, ამ ეპიზოდში, დრამატურგიულად დიდი იყო ყალბი პათეტიურობის ცდუნება. გ. გორგასანიძის კახას აღსარება მეტად მიწიერი, ჩვეულებრივი და ზედმიწევნით გულწრფელია, რაც ყოველგვარ ცრუ თეატრულობას, ხელოვნურობას, სიყალბეს გამოირიცხავს. ეს ეპიზოდი სპექტაკლის უმთავრესი ადგილია, სადაც ნათლად ცხადდება დამდგმელ რეჟისორის კონცეფცია. შესრულების ოსტატობითაც იგი წარმოდგენის ერთ-ერთ (თუ ერთადერთს არა) საუკეთესო მონაკვეთს წარმოადგენს.

აქ თავს იჩენს ჩვენი თანამედროვეობისათვის დამახასიათებელი უკუჩრებელი სენი. საუბარი მაქვს მაყურებლის პრობლემაზე და საერთოდ თეატრში მის ქცევაზე. დღევანდელი მაყურებელი, უმთავრესად კი ახალგაზრდობა, თეატრის იშვიათი სტუმარია. ეს ახალი ამბავი როდია. მაგრამ თუ შემთხვევით მაინც მოხვდნენ წარმოდგენაზე, დარბაზში ენით აღწერელი რამ ხდება. თავს იჩენს რაღაც ველური, დაუოკებელი ყინი, რომელიც მიზანდასახულად, გეგმაზომიერად სპექტაკლის ჩაშლისაკენაა მიმართული. ახალგაზრდა მაყურებელში პირველყოფილი, აგრესიული ინსტინქტები ქარბობს. ხმაური, გინება, მსახიობების მიმართ ხმამაღლა წამოსროლილი უხა-





მსი ფრაზები მთლიანად ფარავს სცენაზე მყოფთა მეტყველებას, თითქმის წყვეტს წარმოდგენას და რაც მთავარია, მსახიობს ხელს უშლის სცენური პერსონაჟის სრულყოფილ განსახიერებაში. მაყურებელთა ამგვარი ქცევა ბუნებრივია მსახიობთა უკურეაქციას იწვევს. ისინი ძლივს ერევიან სიბრაზეს, შემდეგ კი მოვალეობის მოხდის მიზნით ცდილობენ სწრაფად ჩაათავონ სპექტაკლი. ამის გამო, თვითნებურად კვეცენ, ამცირებენ ტექსტსა თუ ეპიზოდებს. ვერც გაამტყუნებ. მსახიობს ამგვარი ქმედებისაკენ თავად მაყურებელი უბიძგებს. არადა მსახიობისათვის მაყურებლის გულგრილობაზე უფრო მტკივნეული რა უნდა იყოს. გულსატკენი სანახავია, როდესაც გ. გორგასანიძის მიერ გულწრფელად განცილილი და გადმოცემული სატიკვარი, მაყურებლის ღრიანცელით ავისილი დარბაზისაკენაა მიმართული. ამაოდ შვრება მსახიობი, მისი ხმა რჩება ხმად მღაღადებლისა უდაბნოსა შინა.

მაყურებლის ამგვარი კულტურა (თუ ამას საერთოდ შეიძლება კულტურა ვუწოდოთ) ერთობ საგანგაშო სიმპტომაა, მაგრამ მე მაინც სხვა ამბავზე მსურს მკითხველისა და თეატრის მესვეურთა ყურადღების გამახვილება მართალია თეატრებს ძლიერ უჭირთ (ან კი ვინაა ახლა დაღვინებული), მაყურებლის სიმცირეს განიცდიან, თითქმის ცარიელ დარბაზში სპექტაკლის თამაში, ან მაყურებლის მოუხველეობის გამო წარმოდგენის მოხსნა მსახიობისათვის ერთგვარი ტრაგედიაა, მაგრამ ბილეთების გავრცელებით, ლამის იძულებით მოყვანილ „მაყურებელს“ იქნებ დარბაზში რამდენიმე, მართლაც საკუთარი ნებასურვლით მოსული ადამიანის ყოფნა სჯობდეს?

კახას მსგავსად ლენიკოც დრამატურგიულად არასრულყოფილად დამუშავებული, სქემატური პერსონაჟია. ქიტიაშვილის შესრულებით იგი ბავშვურად უშუალო, გულწრფელი ადამიანია, რომელსაც ჭეშმარიტი სიყვარული, ადამიანური სითბო სწყურია. ამიტომაც მიელტვის კახას. თუმცა მათ

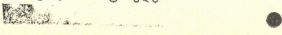
შორის წარმოშობილი ძლიერი გრძნობა თუ ურთიერთლტოლვა, რომელსაც ლენიკოს ძმა სიყვარულს უწოდებს, დრამატურგიული თვალსაზრისით ერთობ ნაუცბათევი, არასათანადოდ მომზადებული და არადამაჯერებელია. პიესის ავტორის ჩანაფიქრით მაყურებლის დასარწმუნებლად გიას მიერ სიტყვიერად მოწოდებული ეს ინფორმაცია ამომწურავი და საკმარისია. სინამდვილეში ამ ორი პერსონაჟის სცენური ურთიერთობა საკმაოდ ხანმოკლე და არაფრისმთქმელია. მათ შორის გამართული ორიოდე დიალოგი საქმეს ვერ შველის. ამის გამო, მსახიობებს არც თავად სჯერათ ამ გრძნობის ჭეშმარიტება და მაყურებლის დარწმუნებასაც ვერ ახერხებენ. მითუმეტეს, სპექტაკლის მიხედვით კახაშა ჯერ კიდევ არ მოშუშებულა ირინას (თამარ ბეჟუაშვილი) დალატით მიყენებული ჭრილობა. გ. გორგასანიძის კახა ჯერ კიდევ იხსენებს ირინასთან დაკავშირებულ ცხოვრების ეპიზოდებს. ლენიკოს ბინაში თ. ბეჟუაშვილის ირინასთან შემთხვევითი შეხვედრა ძლიერ ააფორიაქებს კახას. რისხვა და წარსულის მოგონებანი ერთმანეთს ენაცვლება. თ. ბეჟუაშვილის გმირს კიდევ უყვარს კახა. მსახიობი გვიჩვენებს წერტილს, გაღიზიანებულ პერსონაჟს. რომელსაც აუწყობელი პირადი ცხოვრება ტანჯავს. თ. ბეჟუაშვილის ირინა გულმოდგინედ ცდილობს გარშემომყოფთაგან საიმედოდ დაფაროს თავისი საქციელის სინანული. საკუთარ თავსაც არ უტყდება, თუმცა შინაგან წინააღმდეგობას ბოლომდე ვერ ერევა. გარეგნულად ირონიული, ცინიკური. თითქოსდა უდარდელი ახალგაზრდა ქალის ნიღაბი აუფარებია. ეს ნიღაბი საზოგადოებისათვისაა. განკუთვნილი, მაგრამ საკმარისია კახასთან მოულოდნელი, უნებლიე შეხვედრა, რომ სიფრიფანა, ნაზი ირინა მძლავრ სულიერ მღელვარებას ვეღარ ერევა.

ამ თაობის კიდევ ერთი გზაბანეული წარმომადგენელია დეთო (ნუკრი კვანტალიანი). იგი ნარკოტიკებში ეძებს თავდავიწყებას, სინამდვილიდან მოწყ-



ვეტას. ირგვლივ მყოფთათვის მასაც აუფარებია ნილაბი. გარეგნულად, სხვათა თვალისათვის „გამოსული ბიჭის“, თავხედისა და ცინიკოსის თვისებებს ავლენს. ლენიკოსთან, ყოფილ მეუღლესთან გამომწვევად, ხაზგასმით უტიფრად იქცევა. მაგიდაზე ფეხებზემომწყობილი უღარდელი კაცივით ქირჩილებს. მაგრამ საქმარისია მცირეოდენი მოდუნება, ემოციის მოზღვაება, რომ გამოგონილი ნილაბი უცერად ქრება. ნ. კვანტალიანის დათო ამ ერთადერთხელ ავლენს ქეშმარიტ განცდებს, მხოლოდ ახლაა გულწრფელი. მსახიობი ლენიკოში შეყვარებულ, გრძნობამოზღვავებულ კაცს წარმოაჩენს. იგი არ ერიდება თვითდამცირებას, ხელის ერთი მოსმით უკუაგდება დაყენებულ პოზას, სხვათა დასანახად განკუთვნილ მოჩვენებით ამპარტავნობას და საყვარელი ქალის წინ მუხლებზე დაეცემა. საღლა თავმომწონე, საკუთარი თავით: კმაყოფილი დათო. ნ. კვანტალიანის გმირი ტირის, ფეხებს უჟოცნის ცოლადყოფილს, ემუღარება დამიბრუნდიო. მსახიობი ამ როლში არ უფრთხის მკვეთრ ფერებს, უტრირებასაც კი მიმართავს, სქემატური სახის გამდიდრებას, გაცოცხლებას ცდილობს. ეს არ განლავთ იოლი ამოცანა, რადგან ისედაც მკრთალად და უდიდამოდ დაწერილ როლს, ისიც თან ერთვის, რომ ამ პერსონაჟს მხოლოდ ერთი გამოსვლა აქვს. მხოლოდ ერთ ეპიზოდში დაკრულებული სცენური სახის შექმნა, ჩარგ დრამატურგიასთან ერთად დიდ სამსახიობო ოსტატობასაც მოითხოვს. ამ შემთხვევაში ახალგაზრდა მსახიობი მარტოოდენ საკუთარი თავის ამარაა დარჩენილი. ნ. კვანტალიანის მცდელობამ ის შედეგი გამოიღო, რომ მის მიერ განსახიერებული პერსონაჟი პიესისეულზე უფრო საინტერესოა, მაგრამ სრულყოფილებისაგან მაინც შორსაა. დროის მიხედვით მცირე მონაკვეთში, მარტლაც წარმოუდგენლად ძნელია ყოველივეს ჩატევა. არადა მსახიობი ცდილობს მისთვის განკუთვნილი ხანმოკლე ეპიზოდში ბევრი რამე, კერძოდ, მისი სცენური გმირის ხასიათის სხვადასხვა მოვლინება წარმოგვიდგინოს. ამიტომ ნაუცბათევი და არათანაბრად დამაჯერებელია მისი ერთადერთი გამოსვლის სხვადასხვა მონაკვეთი. ნ. კვანტალიანის დათო ნილბის მოხსნამდე, უფრო საინტერესო, ტიპური, ვიდრე შემდეგ. სექტაკლის მეხუთე, ყველაზე ახალგაზრდა პერსონაჟი ლენიკოს უმცროსი ჰმა, ჯერ კიდევ სკოლის მოსწავლე ვოა (ირაკლი მკერვალიშვილი), ესაა მოზარდი, რომელიც ახლა იწყებს ცხოვრების გაცნობას, იგემებს პირველ დარტყმებს, რასაც მტკივნეულად განიცდის. მსახიობი გვიჩვენებს ცხოვრების რეალობასთან პირველად შეჩახებისას ილუზიების მსხვერველს. სამყაროზე საკუთარი წარმოდგენა ნელ-ნელა საპნის ბუშტივით ქრება. ი. მკერვალიშვილის გია მამლაცინწობის ასაკშია, ცდილობს თავი დამოუკიდებლად ეჭიროს, რომ სხვებიც დიდ, ზრდასრულ კაცად აღიქვამდნენ.

მოძრავ ფართან დგას დანით მუცელ-გაფატრული კახა (გ. გორგასანიძე). მის ზურგს უკან საფლავის ქვასავით, ობელისკივით აღმართულა გაცრეცილწარწერებიანი ფარი. დაჭრილის აგონია ნელ-ნელა ამოატივტივებს ყოველ მოქმედ პირს, რომელსა აჩრდილებიც მის ირგვლივ დაბორილებენ. თანდათან ეკვეთება მუხლი კახას. ისიც მის თაობის მრავალი წარმომადგენლის მსგავსად უაზროდ, უკვალოდ მიდის ამ ქვეყნიდან. მარტოდმარტო, ყველა-საგან მიტოვებული, უპატრონო მამლაცინწალასავით ამთავრებს სიცოცხლეს. მიუხედავად თანამედროვე ეროვნული დრამატურგიის სიღარიბისა, სასურველია თეატრმა ნაკლებად მიმართოს მსგავს კომპრომისს და პიესა არამარტო სატიკვარის გამოსატანად, პრობლემის დასასმელად, არამედ მისი მაღალმხატვრულობის გამო აიჩიოს. მაშინ რეჟისორსა და მსახიობებს საკუთარი ნიჭის, ოსტატობის გამოსავლენად მეტი გასაქანი მიეცემათ. ყოველი თეატრი ღირსეულ რეპერტუაზე უნდა ზრუნავდეს.



როსა სირუჟა მეზყველავს...

ჯოზეფ კონრადის „წყვილის გულში“ მიხედვით

ლალი კერესელიძე

„აპოლო ნადეჟ, კორჟენიოვსკი,
მოსკოვის ტირანიის მსხვერპ-
ლი. დაიბადა 21 თებერვალს, 1820,
გარდაიცვალა 23 მაისს, 1869.
იგი იყო კაცი, რომელსაც უყ-
ვარდა თავისი სამშობლო, იღვწო-
და მისთვის და შეეწირა მას“.
მისი თანამემამულეებისაგან“ —

ასეთი წარწერა ამშვენებს ჯოზეფ კონრადის მამის, პოლონელი არისტოკრატისა და პოეტის, შექსპირის პოლონურ ენაზე მთარგმნელის, თავისი სამშობლოს რუსეთის ტირანიისაგან განთავისუფლებისათვის დაულაღავი მებრძოლის აპოლო კორჟენიოვსკის საფლავს კრაკოვში. თერთმეტი წლის ბავშვს, ჯოზეფ კონრადს დაამახსოვრდა მამის დასაფლავება, როგორც გრანდიოზული პატრიოტული მოვლენა, რომლის შედეგადაც იგი დიდხანს ღრმა, უნუგეშო მწუხარებას მიეცა.

რუსული ცარიზმის იმპერიალისტურ ამბიციებს შეწირული მშობლების სახე ფაქტიურად მთელი ცხოვრების მანძილზე განაპირობებს კონრადის დამოკიდებულებას ამ ქვეყნისადმი. თავის განწყობას რუსეთისადმი იგი არა-ერთხელ ავლენს თავის მეშუარეობაში და მხატვრულ შემოქმედებაში. რუსეთი „ვალში“ არ რჩება გენიალუ-

რი მწერლის დამოკიდებულების მიმართ და პრაქტიკულად „ნონ გრატად“ აცხადებს მას. მხოლოდ ბოლო პერიოდში გამოჩნდა კონრადის ნაწარმოებთა ორტომეული რუსულ ენაზე, ხოლო რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში იგი მოიხსენიება როგორც მწერალი, რომლის თემატიკა „საზღვაო ფათერაკების“ აღწერით შემოიფარგლება. სსრკ-ის რესპუბლიკებამდე ამ მწერლის სახელს პრაქტიკულად თითქმის არც ჩაუღწევია.

წინამდებარე სტატია წარმოადგენს ერთგვარ ცდას ჯოზეფ კონრადის, ინგლისურენოვან სამყაროში ესოდენ დაფასებული და აღიარებული მწერლის, მოდერნისტული რომანის ერთ-ერთი ფუძემდებლის შემოქმედების ზოგიერთი პრობლემის დასმისა და გაცნობისა ლიტერატურით დაინტერესებული ქართველი საზოგადოების წინაშე.



„იზი (კურტი) მხოლოდ სიტყვა იყო ჩემთვის. მე აღარ ვხედავდი კაცს ამ სახელის მიღმა ზუსტად ისევე, როგორც თქვენ ვერ გხედავთ. ხედავთ თქვენ მას? ხედავთ ამ ამბავს? ხედავთ რაიმეს? ასე მგონია, თითქოს სიზმრის მოყოლას ვცდილობ თქვენთვის, — ამოდ ვცდილობ, რადგან არავითარ ხსენებას სიზმრისა არ შეუძლია შეცვალოს სიზმრის შეგრძნება; აბსურდულობის, გაკვირვების, გახელებისა და მშფოთვარე ამბოხის მდგომარეობა, გაცნობიერება იმისა, რომ შეუძლებელმა შეგპყრო, იმან, რაც სიზმრის არსს წარმოადგენს..

ეს შეუძლებელია, შეუძლებელია გადმოსცე სიცოცხლის შეგრძნება... ჩაწვდევ იმას, რაც მის ჭეშმარიტ საფუძველსა და მნიშვნელობას ქმნის — მის სათუთსა და ღრმა შინაარსს. ეს შეუძლებელია. ჩვენ ისევე ვცხოვრობთ, როგორც სიზმრებს ვნახულობთ — მართლად მარტო“ (გვ. 57. თარგმანი ლალი კერესელიძის).

ეს მნიშვნელოვანი პასაჟია, რომელშიც მოხრობელი (მარლოუ) შეგნებულად ამახვილებს ყურადღებას თავისი მიზნის მიმართ — მოთხრობის მნიშვნელობის გადმოცემის უძძიმესი ამოცანისადმი. მდგომარეობს თუ არა სიძნელე სხვათა გამოცდილების გადმოცემაში, თუ თვით მნიშვნელობის „შეუცნობადობაში?“ ემფაზა, როგორც ჩანს მეორე დებულებაზე მოდის. რამდენადაც თხრობა გრძელდება, ჩვენ ვიწყებთ დაეჭვებას იმაში, არსებობს თუ არა რაიმე მნიშვნელობა საერთოდ, რაღაც ჭეშმარიტების მარცვალდი ამ მონაყოლში. მთელი თავისი აბსურდულობითა და ხელოვნურობით ეს ამბავი გარემოცულია შეუცნობადი და მისტიკური გარსით. ეს იწყებს აუცილებლობას იმისა, რომ მოხრობელმა, მარლოუმ ან მკითხველმა. მუდმივად მოახდინოს ტექსტის ინტერპრეტაცია, მაგრამ ისინი ვერა-

სოდეს მიაღწევენ სიზუსტეს, რადგან მნიშვნელობა მუდამ ბინდითაა მოცული და არასოდეს გაიხსნება.

აქმის სირთულე სათაურიდანვე იწყება. აქვს სიტყვა „წყვილიაღს“ ნომიანტიური თუ განსაზღვრებითი ფუნქცია? სიტყვა „გული“ „წყვილიაღს“ განსაზღვრავს, თუ პირიქით? ნიშნავს ეს წყვილიაღის გულს, თუ გულს, რომელიც წყვილიაღით არის მოცული? სათაური ჩვენ უკვე დაგვაპირისპირებს ენას, რომელიც თავად არ არის მყარი და მთელი ნაწარმოების მანძილზე დაეინახავთ, რომ კონრადი მხატვრული ტექსტის ყველა დონეზე ქმნის მნიშვნელობათა და აღუზიების ისეთ სისტემას, რომელიც რადიკალურად მერყევა.

რამდენადაც წინ მივიწევთ ტექსტის კითხვისას, ეს სათაური რეტროსპექტულად უწყობს ხელს შემდგომი ბუნდოვანი კონოტაციების შექმნას. როდესაც მარლოუ იწყებს თავისი მოგზაურობის ამბის მოყოლას, კურტცის გადასარჩენად, „წყვილიაღში“ შეღწევა თითქოს მისი მოგზაურობის საბოლოო მიზნად გვესახება. მაგრამ თანდათანობით ვიწყებთ ფიქრს იმის თაობაზე, თუ ამ წყვილიაღის გულს რა გეოგრაფიული მეტაფიზიკური ან ფსიქოლოგიური მნიშვნელობა გააჩნია. „გული“, როგორც ჩანს ასოცირებულია ცენტრთან, წარმოქმნელ მარცვალთან, სულთან და სიყვარულთან, მაგრამ იმავედროულად ეს არის საბუდარი ჯოჯოხეთური ვნებებისა, ირაციონალურისა და სიცარიელისაც კი, ხოლო „წყვილიაღი“ ნიშნავს შეუცნობადს, ბოროტსა და ველურს, მაგრამ აგრეთვე პირველყოფილს, სასიცოცხლოსა და შეურყენელს.

დაწერილია რა უკიდურესად ამბივალენტური ენით, არ არის გასაკვირი, რომ კონრადის ამ მოთხრობამ შექმნა მასიური და მართლაც უსასრულო მასა წიგნებისა, რომლებიც კრიტიკულ კომენტარს შეიცავენ ამ ნაწარმოებისად-



მი. ერთ-ერთი გზა მჭიდრო ნარატიული შრეების გაგებისათვის შეიძლება იყოს მხატვრული მეტაფორებისა და ალუზიების თანდათანობითი გახსნა. მაგრამ ისინი არიანდეს გორგალივით მიგვიძღვებიან ბნელ ლაბირინთში და ხშირ შემთხვევაში ნაკლებად იძლევიან ერთნაირად დასკვნების გამოტანის საშუალებას.

„ამ მდინარეზე აღმასვლა სამყაროს ადრეული საწყისებისაკენ უკან დაბრუნებას ჰგავდა“ — ამბობს მარლოუ. გზა წინ ამავე დროს არის გზა უკან. მარლოუს ინდივიდუალური მოგზაურობა იმეორებს გენეტიკური საწყისების ძიების რთულ გზას, რაც ცივილიზაციის გამოცანათა ამოხსნის სურვილითაა განპირობებული. მათი ძიება ამავე დროს ორმაგი ასპექტით ხასიათდება, რადგან ონტოგენეტიკური მიზანი ერწყმის კურტცის (remarkable Nurtz) მიახლებების დაუოკებელ სურვილს, რომელიც ამ უცნაური მოგზაურობის ძირითად მოტივს ქმნის.

მარლოუს მონაყოლში მოგზაურობის მიზნის მოტივაციას მის შუაგულში ვხვდებით, როდესაც თვით მარლოუ გააცხადებს ამას: „მე არ ვიცი როგორ ევონათ პილიგრიმებს (იგულისხმება გემის ეკიპაჟი და მგზაურები — ლ. კ) და რას ფიქრობდნენ იმის შესახებ, თუ საით მივიწევთ. სანამდღოს ჩამოვალ, ელოდნენ, რომ მივიდოდი სადღაც და ავიღებდი რაღაცას! ხოლო ჩემთვის გემი კურტცისაკენ მიდიოდა — მხოლოდ და მხოლოდ მისკენ!“ ამ მიზნის გამორჩეულობა, მისი ერთად-ერთობა უფრო სპეციფიკური ხდება, როდესაც გემს თავს დაესხმებიან ადგილობრივი მაცხოვრებლები. ჰგონია, რა რომ ამ თავდასხმამ შესაძლოა კურტცის სიცოცხლე უკვე შეიწირა (თუმცა მოგვიანებით ვიგებთ, რომ კურტცმა თავად მოაწყო ეს თავდასხმა), მარლოუ უკიდურეს სასოწარკვეთაში ვარდება. „მე მთელი გზა გამოვიარე ერთადერთი მიზნისათვის, დავლაპარაკებოდი მისტერ კურტცს, დავლაპარაკებოდი...“ მარლოუ

აცნობიერებს იმ ფაქტს, რომ კურტცი აინტერესებს მხოლოდ როგორც მოლაპარაკე. „მე მივხვდი, რომ სწორედ ამისაკენ მოვილტვოდი — კურტცთან საუბრისათვის. მე უცნაური აღმოჩენა გავაკეთე იმის თაობაზე, რომ არასოდეს წარმომედგინა იგი კეთების პროცესში, არამედ მხოლოდ როგორც მოლაპარაკე... ეს კაცი მენვენებოდა მხოლოდ ხმად (მესახებოდა).. მის არსებაში იყო უამრავი ტალანტი, მაგრამ ყველაზე მეტად თვალშისაცემი, რაც მის რეალურ არსებობაზე მიგვანიშნებდა, იყო მისი საუბრის უნარი, მისი სიტყვები... აზრის გამოხატვის უნარი, გამოაზრებელი. გამახივოსნებელი, უაღრესად ეგზალტირებული, და უკიდურესად შემადრწუნებელი; სინათლის მოციმციმე ნაკადი, ან მატყურა შუქი, გადმოღვრილი შეუვალი წყვდიადის გულიდან“..

კურტცის განსაზღვრა, როგორც „ხმისა“, ხოლო ამ ხმას გააონებს ერთადერთ მიზნად მიჩნევა მთელს მოგზაურობაში ემსახურება თავად თხრობისა და ხმის, არტიკულაციის კონცეპტუალიზაციას იმ ფენომენად, რასაც ეძახიან „სიბრძნეს“ და რისი მიღწევაც არის ნებისმიერი თხრობის ბოლო საფეხური, ინდივიდუალური ცხოვრების საზრისი.

კლასიკურ რომანისტიკაში ცხოვრების აზრის გაგება შეუძლებელია მანამ, სანამ არ მოაღწევს სიკვდილის დროს. სწორედ ასეთ მომენტში იძენს სიცოცხლე გარდამავალ ფორმას და ხდება დასრულებული მნიშვნელობის მატარებელი ფენომენი. სიკვდილის სცენა მე-19 საუკუნის რომანში წარმოადგენს ცხოვრების აზრის შეჯამებისა და მომავალი თაობებისადმი დავროვილი სიბრძნის გადაცემის მომენტს. (ვოლტერთან: დაამუშავე ბალი შენი“, რაბლესთან: „trink“, ჰამლეტში: „The rest in silence“ ჯოისთან: „yes“ ფიზიოლოგიური ყოფისადმი) იგი ხშირად ერთი სიტყვით ან წინადადებით არის გამოხატული.



მარლოუსათვის ეჭვგარეშეა. რომ კურტი ამგვარი სიკვდილის სარეცელს მიჯაჭვული პერსონაჟია და საკუთარი ნეკროლოგის ავტორი. მან მიაღწია მოგზაურობის დასასრულს, დაიმკვიდრა ადგილი წყვდიადის გულში და „ნავიგაციის ამ უკიდურესად შორი წერტილიდან გვთავაზობს დიალოგს, ანუ გვიგზავნის „სინათლის მოციმციმე ნაკადს“ და „მატყუარა შუქს“, როგორც ამას მარლოუ უწოდებს. კურტმა ყველაზე უფრო ღრმად შეაღწია არსობის შრეებში და მისი არტიკულაციის უნარი ნიშნავს, რომ იგი შეძლებს მოახდინოს თავისი გამოცდილებისა და განცდილის ერთ დასრულებულ დებულებად შეჯამება.

„კურტი საუბრობდა, ხმა! ხმა!“ — იგონებს მარლოუ და ამით ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ კურტს აქვს იშვიათი უნარი იხმაროს ნაღდი სიტყვები, გახსნას სიბნელე და დაგვანახოს ანუ გაგვაგონოს უკუნეთი სიბნელიდან ჭეშმარიტების პულსაცია. აქ აშკარად საცნაურია ბიბლიური თემა სიტყვის სინათლესთან, სიცხადესთან გაიგივებისა, სიტყვის ღმერთად წარმოჩენისა, რასაც მოგვიანებით ჰაიდეგერი მთელ მეცნიერებად ჩამოაყალიბებს და ენასა და სიტყვას არსობის სიბნელის გახსნის ერთადერთ საშუალებად მიიჩნევს.

კურტმა სიცოცხლის ბოლოს „გადააბაჯა ზღვარს“, შეაღწია წყვდიადში და მოახდინა „შეჯამება“. რამდენადაც სწორედ ეს შეჯამებაა მარლოუსათვის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი, რათა მისთვის რეტროსპექტულად განათდეს ყველაფერი, რაც მანამ ზღებოდა; მისი დაჟინებითი მტკიცება. რომ კურტმა „მოახდინა შეჯამება“, სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი ზღება.

ამ მოგზაურობის ბოლოში ძევს არა სპილოს ძვალი, ოქრო ან სიჭაბუკის ელექსირი, არამედ გამოცდილების ენად გარდაქმნის უნარი, რასაც მარლოუ უწოდებს „ხმას“. თავად მარლოუც ძლივს გადაურჩა სიკვდილს კურტის სიკვდილის შემდეგ, მაგრამ მას არ აღმოაჩნდა

უნარი „შეჯამებისა“. — „მე ბევრჯერ დავერჩი და მქონდა შესაძლებლობა ბოლო არტიკულაციისა, მაგრამ ჩემდა სამარცხეინოდ აღმოვაჩინე, რომ ალბათ არაფერი არ მქონდა სათქმელი. სწორედ ეს არის მიზეზი, რომ კურტი გამორჩეულ ადამიანად მიმაჩნია. მას ჰქონდა სათქმელი. მან წარმოთქვა ის. რამდენადაც მე თვითონ შევიჭვრიტე ზღუდის გადაღმა, მე უკეთ შემიძლია გავიგო კურტის ხილვის არსი, რომელსაც არ შეეძლო სანთლის შუქის დანახვა, მაგრამ მისი მზერა იყო იმდენად ფართო, რომ მოიცვა მთელი სამყარო; იმდენად გამჭოლი, რომ შეძლო შეღწევა ყველა გულელებში, რომლებიც წყვდიადში ძგერენ. მან შეაჯამა — მან განსაჯა: „სამინელება“! იგი გამორჩეული კაცი იყო. ჩემი განსჯა ალბათ არ იქნებოდა ასეთი უდარდელი ზიზღით აღსავსე: მისი ყვირილი სჯობს, ბევრად სჯობს. ეს იყო მტკიცება, მორალური გამარჯვება, რომელიც საზღაურია ურიცხვი დამარცხებისა, სამინელი შიშისა და საზიზღარი სიამოვნებებისათვის. მაგრამ ეს გამარჯვება იყო!“

ამ პასაჟიდან ჩანს მთელი ის სიძნელე, რაც დაკავშირებულია მარლოუს, როგორც მთხრობელის პიროვნებასთან, რადგან მისი ეთიკურ მსჯელობათა რეზონანსი რამდენადმე ხელს უშლის აშკარა და შესაძლოა სრულიად საწინააღმდეგო ბუნების ჭეშმარიტების წვდომას. მისი მორალური რიტორიკა გარკვეული გაგებით ბოჭავს სიმართლეს. იგი ამბობს: — „მე სიამოვნებას მგერის იმის გაფიქრება, რომ ჩემეული შეჯამება არ იქნებოდა ასეთი უდარდელი ზიზღით აღსავსე“. მაგრამ, ამავე დროს, მარლოუ აღიარებს, რომ მორალურ-ეთიკური ვარსით ჭეშმარიტების შემოსვა დამარცხების ტოლფასია, მაშინ როდესაც კურტის ამოძახილი არის გამარჯვება. და თანაც მორალური გამარჯვება, რადგან იგი შეიცავს თვისობრივად სხვა, ტრანსცენდენტალურ მორალს, რომელსაც შეიძლება მხოლოდ დიდი ფიზიკური და სულიერი



გმირობისა და მსხვერპლის შედეგად მისწვდება ადამიანი, გადააბიჯებს რა ობიექტური რეალობის „ზღურბლს“, სადაც ძვეს „სრული შემეცნების უმაღლესი მომენტი“, მომაკვდავის პანორამული ხედვის ნაყოფი, ultima verba, herra! რომელიც გამოიჭედა კურტის აზროვნებაში, როგორც დიდი გამარჯვების ამოძახილი. ამგვარი განხეთქილების სტილისტური გამოხატულება (ჩვეულებრივ მოკვდავსა (მარლო) და ზეკაცს (კურტცი) შორის – შეიძლება შეფასდეს ბახტინისეული ტერმინით „ორმაგი ხმა“, რომელსაც ჯოზეფ კონრადი ქმნის კურტის ხმის ექოს სახით. „მისი (კურტის – ლ. კ.) დიდებული მჭკვერმეტყველების ექო“, რომელიც ადრეა ნახსენები, მნიშვნელობას იძენს მხოლოდ ნაწარმოების დასასრულს, მარლოუს შეხვედრაში კურტის დანიშნულთან, – „ისეთივე გამჭვირვალედ წმინდა არსებასთან, როგორცაა ბროლის კრისტალის ჩამონაჭერი“. ოთახში, სადაც მარლო და ქალიშვილი საუბრობენ, გაისმის კურტის ხმის ექო. ის, რასაც ქალი მოისმენს, არის ტყუილი, ფიქცია, და სრულიად საწინააღმდეგოა იმისა, რასაც მარლო ექოს სახით ისმენს ამავე ოთახში: „საშინელება!“ „საშინელება!“ ეს ერთ-ერთი ცენტრალური მომენტია ამ ნაწარმოებში. მარლო მთელი ტექსტის მანძილზე ამტკიცებს, რომ კურტს გააჩნია იშვიათი უნარი სწორად განსჯისა, ადამიანური ენის პირდაპირი და არა ყალბი კომუნიკაციური მიზნებით გამოყენებისა. მას შეუძლია ზუსტი შეფასება მისივე სულის მიერ განვლილი გზისა, რაც მისი გამარჯვების საფუძველს შეადგენს; ეს თვით მეტყველების გამარჯვებაა. იგი იმდენად ზუსტია, რომ მარლო მას ამოძახილს უწოდებს და არა სიტყვას (сры), რადგან ამოძახილი უფრო უშუალოდ არის დაკავშირებული სიტყვის წარმოქმნელ ორგანოსთან, გონებასთან, ვინემ თვით სიტყვა, რომელიც ათასგვარ პლასტებს იძენს სანამ ამოითქმის, ანუ ამოიძახება. ამოძახილი

წმინდად ემოციონალური, პირველყოფილი რეაქციაა, ხოლო სიტყვა ტექსტუალური კონოტაციის მატარებელი ფენომენია. მარლო, სრულად აცნობიერებს რა კურტის ამოძახილის მნიშვნელობას, ვერ იმეორებს მას ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ცხოვრების კონტექსტში, ლონდონის ცივილიზირებულ სამყაროში, რამეთუ როგორც კაცს, არ ძალუძს გაარღვიოს მორალურ-ეთიკურ პირობითობათა ის სქელი ვეზირი, რომელიც მან ასე ადვილად გადალახა ჯუნგლებში, წყვლიდან ახლოს. მას კურტის ტრანსცენდენტალური ამოძახილი საკუთარ სახელამდე დაჰყავს და ამბობს: „უკანასკნელი სიტყვა. რომელიც მან წარმოთქვა, თქვენი სახელი იყო“. საკუთარი სახელით კურტის სიტყვის შეცვლა არის კურტის შემაჯამებელი დებულების უბადრუკი ტრანსფორმაცია. მიუხედავად ამისა, რომ კურტის ბოლო სიტყვის მნიშვნელობა თავისთავად ორაზროვანია: არის თუ არა ეს საშინელება თვით კურტში თუ მის გარეთ? არის თუ არა ეს გარკვეული გამოცდილება, თუ რეაქცია ამ გამოცდილებისადმი? ერთი რამ ნათელია, რომ ეს ოსტატური შეჯამება და გამარჯვებულის არტიკულაცია წარმოგვიდგება როგორც მინიმალური ენა, ენა რომელიც ველურობის საზღვარზე დგას და ეს საზღვარი თითქოს ენიდან ამოვარდნას უდრის. ის, რომ კურტის გამოცდილება წყვლიადის გულში წარმოადგენს ენიდან ამოვარდნას, არ უნდა გვაკვირვებდეს: ეს თვითონ წყვლიადის გულის ლოგიკიდან გამომდინარეობს, რომელიც ამ ნაწარმოებში მუდმივად ხასიათდება ეპითეთით: „გამოუთქმელი“. ის, რაც ძვეს წყვლიადის გულში – ამ მოგზაურობის ბოლოში და ამ მოთხრობის ცენტრში, არის გამოუთქმელი, ექსტრალინგვისტური ფენომენი.

ეს არც შეიძლება სხვაგვარად იყოს, რადგან წყვლიადის გული და კურტცი მის ცენტრში – ადამიანური სოციალური სტრუქტურების მიღმა მდებარეობენ, სადაც ენა შესაძლებელი ხდება.



ხოლო თავად ეს სტრუქტურები შესაძლებელი ხდებათ ენის მეშვეობით. ისინი წარმოუდგენელი გახდებოდნენ ენის გარეშე, რომელიც გამოჰყოფს კულტურას ბუნებისაგან. ენა ქმნის სოციალური სტრუქტურის საფუძველს, თვით საზოგადოებას, ტრანსინდივიდუალურ და სუბიექტაშორისო სისტემას. ამას უპირისპირდება უკიდურესი სიჩუმი, გამომდინარე უკიდურესი მარტობიდან: ის სამყარო, რომელიც სიტყვების გაცვლის, დიალოგისა ან თავად ენის მიღმა მდებარეობს. ამას თავად მარლოუ აღიარებს როდესაც ცდილობს დააბრუნოს კურტცი ჯუნგლებიდან გემისაკენ: „მე საქმე მქონდა იმ არსებასთან, რომელსაც ვერ მივმართავდი როგორც ვინმეს ან ჩემს მადლა ან დაბლა მდგომს... იგი მოწყვეტილი იყო დედამიწას“.

კურტცის ბოლო სიტყვა ანტი-ენის სფეროდანაა და უაზრობის ზღვარზე დგას. მარლოუ ცდილობს ასახოს რაღაც დიდი და მნიშვნელოვანი — კურტცის სიტყვების მიღმა მდგომი სამყარო, მაგრამ მთელი მისი მონათხრობი გვიჩვენებს, რომ ამ სიტყვების მიღმა არის არარა. მარლოუ გვიპირდება წყვდიადის გულში შეღწევას და იმპედროულად მიგვანიშნებს, რომ მას „მხოლოდ ზედაპირული ჭეშმარიტების“ აღქმა შეუძლია. იგი ვერ ანხორციელებს ამ დაპირებას, ხოლო მიზეზი შეიძლება იყოს ის, რომ ენით, როგორც საკომუნიკაციო და სოციალური სისტემით, არ შეიძლება შევეხოთ გამოუთქმელს. ენისათვის არაფერიდან შეიძლება მხოლოდ არაფერი იშვას.

ნათელია, რომ კურტცის მიერ მოწოდებული შეჯამება არ შეიძლება გახდეს საბოლოო სიბრძნე, ის ჭეშმარიტება, რომელსაც მარლოუ დაეძებს, რათა გაიზაროს კურტცის აზრები, თავისი საკუთარი თავგადასავალი და ამგვარად მიიყვანოს თხრობა შეკრულ და მნიშვნელობის მქონე დასასრულამდე. კურტცის საბოლოო გამონათქვამი შეიძლება აღვიქვათ, როგორც ანაფორა, რომელიც მიუთითებს წყვდიადის გულის მუნჯ

გამოუთქმელობაზე და სრულყოფილად დაბოლოებული ტექსტის შეუძლებლობაზე.

ამ თვალსაზრისით, კურტცის მონაცოლი ფაქტიურად არ არსებობს, ბოლომდე არ გამოითქმის; ამიტომ მარლოუს თხრობა ვერ აღწევს იმ დასასრულამდე, რომელსაც იგი დაუინებოთ დაეძებს. იქმნება სიტუაცია, რომელშიც შეუძლებელია დაბოლოების მიღწევა. ამგვარი მოდერნისტული თვალსაზრისი, ან უფრო სწორად რომ ვთქვათ, მეთოდი, დამახასიათებელია კონრადის მთელი შემოქმედებისათვის. „ლორდ ჯიმი“ იგი წერს: „ამას ვარდა, ბოლო სიტყვა არ თქმულა — ალბათ არც არასოდეს ითქმება. ცხოვრება ძალიან მოკლეა იმისათვის, რომ მთელი ჩვენი წაბორძიკების მიუხედავად, მივალწიოთ სრულად გამოთქმას იმ საზრისისა, რომელიც ჩვენს ერთადერთ მიზანს შეადგენს. მე უკვე დაკარგე იმედი ამ უკანასკნელი სიტყვების პოინისა, რომელთა ქედრადობა, თუკი შესაძლებელი გახდებოდა მათი წარმოთქმა, ქვესკნელსა და ზესკნელს ერთნაირად შეძრავდა... ბოლო სიტყვის სათქმელად დრო არასოდეს გვრჩება, იმ სიტყვისათვის, რომელიც შეცვლიდა ჩვენს სიყვარულს, ლტოლვას, ბედისწერას, მონანიებას, მორჩილებასა და ამბოხს.“

ამის შედეგად საორჭოფო ზღება მარლოუს გამომდებელი მტკიცება კურტცის „გამარჯვების“ შესახებ და მისი კურტცისადმი „ლოიალობა“ ამ გამარჯვებისათვის. ამით მთხრობელი უმაღალბათ თავისი ბოლო სიტყვის შეტყობისადმი ლტოლვას უფრო ამჟღავნებს, რაც საზრისს შესძენდა ყოველივე დანარჩენს. მარლოუს ლოიალობა კურტცისადმი მოწმდება ნაწარმოების ფინალში, როდესაც დანიშნული მოითხოვს გაიგოს მისი საქმროს, კურტცის ბოლო სიტყვები: „რაღაც უნდა დარჩენილიყო, მისი სიტყვები ბოლოს და ბოლოს ვერ მოკვდებოდნენ“ — ამბობს იგი. „მისი სიტყვები დარჩება“ — პასუხობს მარლოუ, მაგრამ აქვე გაიახ-

რებს, რომ მიუხედავდ მისივე მტკიცე-
ბისა კურტცის ბოლო წამოძახილის უნ-
იკალურობის შესახებ, ამ სიტუაციაში
ეს სიტყვა არ გამოდგება. მარლოუს უკან-
დახევა და გადახრა ტრადიციული, კლასი-
სიკური დაბოლოებისაკენ, რაც ნიშ-
ნავს ტყუილის თქმას, ხოლო მას ეზიზ-
ღება ტყუილები, რადგან „მთ მოკვდა-
ვობის ელფერი დაჰკრავთ“, კვლავ ხაზს
უსვამს იმ გარემოებას, რომ კურტცის
ბოლო სიტყვები გამოუთქმელის კატე-
გორიას ეკუთვნის. დასასრული მიღწეუ-
ლია მარლოუს მიერ სატრფოს სახე-
ლით, კურტცის სიტყვის ჩანაცვლებაში,
რომელსაც, სხვათა შორის, კონრადი
საერთოდ არ იძლევა. საკუთარი სა-
ხელის ჩანაცვლებადობა თვით თხრო-
ბის სხვადასხვა პლანებსაც ჩანაცვლე-
ბადს ხდის: ის ამბავი, რომელსაც
მარლოუ კურტცის სატრფოს უყვება,
განსხვავდება იმისაგან, რომელსაც სხვა
მსმენელებს უყვება იგი „ნელის“ გემ-
ბანზე. თხრობა ამ ნაწარმოებში მნიშ-
ვნელოვანწილად არის დამოკიდებული
იმაზე, თუ ვინ არის მსმენელი, აგრეთ-
ვე თხრობის სიტუაციაზე („ნელიზე“
ბნელა) და იმაზე, თუ ვინ არის მთხრო-
ბელი.

ფაქტიურად კურტცის მონათხრობი,
რომელიც ნაწარმოების ძირითად
ღერძს შეადგენს, არ არის მოცემული,
თუმცა გამუდმებით გვეუბნებიან, რომ
იგი „საუბრობდა“. კურტცი არასოდეს
ჰყვება პირადად თავის ამბავს: მხოლოდ
გარკვეული ფრაგმენტები მოდის ჩვე-
ნამდღ და ისიც არა თხრობის ფორმით,
არამედ კურტცის რუსი თაყვანისმცემ-
ლის მეშვეობით: — „ეს იყო განსაკვი-
ფრებელი ამბავი, რომელსაც არა იმ-
დენად მომითხრობდნენ, რამდენადაც
წარმომიდგენდნენ სასოწარკვეთილი შე-
ძახილებით, მხრების აჩეჩვით, წყვეტი-
ლი ფრაზებითა და მინიშნებებით, ხო-
ლო ეს ყველაფერი ღრმა ამოოხვრით
მთავრდებოდა“ — ამბობს მარლოუ. ნა-
წარმოების ბოლოში ისევ შემოდის პი-
რველი მთხრობელის ხმა, რომელიც თავისი
საბოლოო კომენტარით თითქოს-

და ასრულებს, ამთლიანებს მთელ ამ
პოლიფონიურ ხმოვანებას — „მე ავსო
თავი. წყლის ჰორიზონტი შავი ღრუბ-
ლებით იყო ჩახერგილი და მშვიდი ნა-
კადი, რომელიც მიემართებოდა დე-
დამიწის უკიდურესად ბოლო ნა-
წილისაკენ, პირქუშად მიედინებოდა ჩა-
მოწოლილი ცის ქვეშ — თითქოსდა
უერთდებოდა წყვდიადის გულს“ (162).
ამგვარად აქ უმაღ სიბნელის განზოგა-
დლება ხდება მარლოუსა და კურტცის
მონაყოლში, ვინემ რაიმე განმსაზღვ-
რელი სინათლის მოფენა ამ ამბისად-
მი. მდინარე ტემზა, რომელიც თავი-
დანვე წარმოგვიდგება, როგორც წყვი-
ადისაკენ მიმართული გზა, პირქუში
ადგილი, რომელიც ერთ დროს (რომა-
ელთა დაპყრობამდე) თავად იყო წყვი-
ადის გული, ახლა კვლავ სიბნელისა-
კენ მიგვიძღვის. სიბნელე ყველგან მოს-
ჩანს. მთელი მოთხრობა არ შეიცავს
მნიშვნელობას, მაგრამ გამოკვეთს მას
გარსის სახით, რომელიც ახვევია სათ-
ქმელს და წარმოადგენს ილუმინაციის
პოტენციურ წყაროს. ისევე, როგორც
„მთვარის დაბინდული რკალი შეიძლე-
ბა გამოჩნდეს საექტრალური ილუმინა-
ციით“, მარლოუს მონაყოლიც გარედან
აშუქებს და ხილულად ხდის სიბნელეს,
რათა მეტნაკლებად ლოგიკურად შე-
ეძლოთ ამ პროცესის გაგება, უნდა
ისევე მივმართოთ მთხრობელ-მსმენე-
ლის რთულ ურთიერთდამოკიდებულებას,
რომელსაც ნაწარმოების ავტორი აგებს
და რომლისგანაც საბოლოო ჯამში,
მოელის ჭეშმარიტების აღქმასა და გა-
აზრებას. ამ თვალსაზრისით ალბათ
ყველაზე დრამატული მომენტია ის,
რომელიც დასაწყისში მოვიტანეთ, რო-
დესაც მარლოუ დაჟინებით სთხოვს
სრულ სიბნელებში გაწვავებულ მსმე-
ნელებს დაინახონ მომხდარი, დაინა-
ხონ კურტცი და დაინახონ მისი სათქ-
მელი, თუმცა მსმენელებს ამ შემთხვევა-
ში მხოლოდ ფიზიკურად გაგონების
უნარი შესწევთ. როგორც სჩანს, აქ
მარლოუ უმაღ ხედვის ტირესიასეულ
უნარს გულისხმობს, შინაგანი ხედვის,

ანუ მეტაფიზიკური წვდომის უნარს, რის გარეშეც შეუძლებელია მის მიერ დასახული წყვილადის გულში შეღწევის გზის გავლა.

ამ გარემოებას ხაზს უსვამს პირველი მთხრობელი, რომელიც ამბობს, რომ თვითონ, ისევე როგორც სხვა მსმენელები, ვერ ხედავდნენ მარლოუს და ერთმანეთსაც კი. ისევე როგორც კურტცი, მარლოუს უსხეულო ფიგურა გახდა, გარდაისახა ხმად. ხოლო რადგან იგი ხმად იქცა, მისი მონათხრობიც მხოლოდ მის ვერბალურ-რიტორიკულ ქმედებაზე გახდა დამოკიდებული. როგორც მარლოუს მსმენელი, პირველი მთხრობელი გვეუბნება, რომ ეძებდა სიტყვებს ან წინადადებას მარლოუს ნათქვამში, რომელიც გასაღებს მისცემდა მას მთელი ამ მისტერიული გამოცანის ამოსახსნელად. მაგრამ იგი ისეთივე აირად ხელმოცარული რჩება, როგორც თვით მარლოუ კურტცის საიდუმლოს წვდომისას, რადგან ორივე ამბის ერთადერთი მახასიათებელი არის „ამოუხსნელობა“, „გამოუთქმელობა“.

რაც უფრო ახლოს მიდის მარლოუ კურტცის ამბის გადმოცემასთან, სიტყვები მით უფრო კარგავენ მნიშვნელობას, რაც თავის მხრივ იწვევს უფრო ინტენსიური თხრობის აუცილებლობას, ხოლო ამგვარი თხრობა მნიშვნელობის პოვნის მიზანს კი არ ემსახურება, არამედ მუდმივად აიხსლიტავს მას. ეს არის წინსვლა მეტონიმურ ჯაჭვში, რომელიც არასოდეს არ ადგენს მნიშვნელობას, რადგან იგი არ არსებობს როგორც სახელდებითი ფენომენი, როგორც ეს კურტცის დანიშნულს ჰგონია, არამედ მხოლოდ თავის ადგილსამყოფელზე მიუთითებს და გამოხატავს მხოლოდ ამ სამყოფელის პოვნის სურვილსა და მოძრაობას მისკენ.

შეჯამების, ანუ საბოლოო დასკვნის გამოტანის შეუძლებლობით, ან ბუნდოვანებით, რაც მთელი მოდერნისტული ლიტერატურის ძირითად მახასიათებელს წარმოადგენს, შეიძლება აიხსნას ის, თუ რატომ ჰყვება მარლოუ თავის

ამბავს „ნელის“ გემბანზე, რადგან მნიშვნელობას თხრობითი „სპექტრულ ილუმინაციაში“. მარლოუს თხრობითი აქტის შემდგომ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ჩვენ უნდა გავაგრძელოთ იგი: რომ ის ორაზროვანი, ბუნდოვანი სიბრძნე, რომელიც მან გადასცა მსმენელებს, მათ უნდა გადასცენ შემდგომ მსმენელებს. ეს პროცესი პოტენციურად უსასრულოა, ხოლო ნებისმიერი დასასრული ან თხრობის შეწყვეტა მხოლოდ პირობითია. „წყვილადის გულში“ არ მთავრდება, იგი არსებითად უწყვეტი ანალიზია, რომელიც უბრალოდ შეიძლება შეყოვნდეს. ეს ამბავი ციკლურია: მარლოუმ უნდა გაიმეოროს კურტცის ამბავი და იგულისხმება, რომ მსმენელებმა უნდა გაიმეორონ მარლოუს მიერ მოთხრობილი კურტცის ამბავი. ფაქტიურად, მარლოუს მონათხრობის თვით დასაწყისი გეთავაზობს განმეორებათა უსასრულო შესაძლებლობას, როდესაც იგი უბრუნდება 19 საუკუნის წინანდელ ამბავს, წარმოიდგენს რა რომაელ სარდალს, რომელიც მიცურავს ტემზის აღმა, რათა შეაღწიოს ველური ქვეყნის სიღრმისეულ შრეებში; ეს არის ის უძველესი სქემა, რომელიც შეიძლება ნებისმიერმა თანამედროვე მოთხრობამ გაიმეოროს. ამიტომ ცდილობს მარლოუ მსმენელის დიალოგში ჩათრევას, რადგან საზრისი მხოლოდ დიალოგის მეშვეობით აღიქმება; დიალოგი წარმოადგენს უცენტრო გარდამავალ სტრუქტურას, რომელსაც შეუძლია შვას ინტერპრეტაცია და ანალიზის უწყვეტი პროცესი, გადაცემის დინამიკა, რომელშიც მკითხველს არა მხოლოდ იმაში ენდობიან, რომ გაიგოს მონაყოლი, არამედ დაამთავროს კიდევ იგი: გაამდიდროს და მოაწესრიგოს ძირითადი დებულებანი, ანუ გააკეთოს ის, რასაც არსებითად გულისხმობს ჰერმენევტიკა.

ხელში დაჭერილი მზა

თეთრ გალერეაში მოეწყო თბილისის უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტის IV კურსის სტუდენტის ნიკა ბახიას ნამუშევრების გამოფენა.

ნიკა პატარაობიდანვე ხატავს, სახვითი ხელოვნების წრეებში ეფუძლება მხატვრობის საიდუმლოებებს. ბოლო წლებში იგი განსაკუთრებით ინტენსიურად მუშაობს ფერწერაში. შედეგად — ჩვენს წინაშეა თავისებურად მოაზროვნე შემოქმედი, სინამდვილის საკუთარი ხედვითა და განზოგადების ხერხებით.

მხატვრად სრულყოფილი ჩამოყალიბებისკენ ნიკა ბახიას ჯერ კიდევ წინ უძევს სავალი გზა. მაგრამ უკვე დღეს მისი სურათები აღძრავს გარკვეულ ინტერესს, რისი დასტურიცაა ნინო სამხბარაძის ეს წერილიც, რომელშიც ახალგაზრდა ხელოვნებათმცოდნე თეთრ გალერეაში გამართული გამოფენიდან მიღებულ შთაბეჭდილებებს გვიზიარებს.

სათამაშოების ხმაური, მზის სუნით გაჟღენთილი ბავშვის ოთახი, შენს მეხსიერებას და წარმოსახვას რომ ელამუნება... მასში არის სიხარულიც და ნოსტალგიაც. აქ არაფერია მოუხეშავი და ტლანქი, არსად იჭრება ცხოვრების სიმკაცრე...

სურათში იგრძნობა ახლად მიტოვებული ბავშვობა. სახის ნაკეთები გამქრალია სფეროსმაგვარი თავებიდან, აქტიური ხაზები შემოხაზავენ ჩვენთვის უსახელო ადამიანთა სახეებს. მაგრამ რჩება განწყობა, რომელიც განსაზღვრავს სახეთა გამომსახველობას.

სურათებზე დღის რომელიღაც მონაკვეთის, ოთახის რომელიღაც კუთხის იდილია სუფევს, ვერძნობთ დეტალთა ურთიერთკავშირს ხანმოკლე დროით, ანუ იმას, რაც დროზე უფრო ცვალებადია, ის, რისი დამახსოვრებაც უნდა მოასწრო და აუცილებლად უნდა ვიყვარდეს.

ტილოთა ფორმატი საშუალო ზომისაა, რადგან სიდიდე, ალბათ, დაუკარგავდა ოთახს მყუდროებას, დაიფანტებოდა მზის ის ენერგია, რომელიც მხოლოდ ამ ერთი ნაწილისთვისაა განკუთვნილი. ამიტომ მხატვარი კომპაქტურად იყენებს სიბრტყის მცირე ნაწილს, რომელიც ერთი მნიშვნელოვანი დეტალის ჩართვით, რაც, ხშირად, მოთამაშე სულია კეთილგანწყობას აძლავნებს.

მხატვარი არ ცდილობს გაუსწროს საკუთარი ცხოვრების ტემპს. მას არ სურს იყოს ოდნავადაც მკაცრი. ამიტომაც, რაც მის ტილოებზე სუნთქავს, ხალასია, ისინი ნიკას პატარა, ლამაზი სამყაროს ასეთივე ლამაზი არსებანი არიან, მისი ფერადი აზრები.

ზეთის პალიტრა ცოცხალი, ჟღერადი, ხშირად ნარინჯისფერი, ყვითელი, ლილისფერი ფერებია, მაგრამ ისინი არ წვავენ, სიმზურვალე მათში ნელი სითბოთია შეცვლილი, უფრო საამაო, ვიდრე მგზნებარე. ფონი პირობითია, სხეულები ხშირად კონტურებით შემოისაზ





ღვრებიან, გამოიყოფიან ფონიდან, მაგრამ ეს განცალკევება არ აშორებს მათ, არ ანცალკევებს დროში, მხოლოდ ამახვილებს ჩვენს მხერგს არსებულის ყოფნაზე, მის უბრალოებაზე, ყოველდღიურობის სილამაზეზე.

ნიკას სურათებში იგრძნობა სახლს ინტიმი, მინიშნება კარს თუ ფანჯრის მიღმა მიმდინარე მშვიდ ცხოვრებაზე და ადამიანებზე, რომლებიც დაბმული ძაღლების პატრონები და მოთამაშე ბავშვების მშობლები არიან. ამ განცდას ბადებენ ცოცხალი მოძრაობანი; გოგონას თითქოს არამყარი დგომა, დასასვენებლად წამოწოლილი ბიჭის ფიგურა, გოგონა რკოლით, გოგონა ბურთით, რომელიც მზეს მოგვაგონებს; თითქოს ნარინჯისფერი სფერო ზღვის ჰორიზონტიდან სახლში წამოუღია და ხელებში მოუქცევია, ოღონდ ისე, რომ ხელების გულები სულაც არ ეწვის, როგორც არ ეწვით ყავისფერი სხეულები მზის გულზე მჯდომ ორ ადამიანს, რომელთაც თავები გვერდზე გადაუგდიათ და თბებიან. ეს სითბო მათი ტანისამოსის ფერად იშლება სიბრტყეზე; ორი დიდი ლაქა, ნარინჯისფერი და ყვითელი ერთმანეთისკენ იწევენ, რომ უფრო მცხუნვარე მზისფერად გადაიქცნენ. გვერდით კი მუქ შავ ფონზე იშლება ორი ფიგურა, პლასტიკური, მგრძნობიარე სხეულით. ეს სხეულები თითქოს იტოტებიან, იქსაქსებიან, სადღაც იქით ექაჩებათ საკუთარი მე, უხმოდ ყვირიან, სახეზე ხელს იფარებენ და მაინც ერთ, ჩაკეტილ სამკუთხედში ექცევა მათი

ტანები. კვლავ ნარინჯისფერი-მოყავისფერო სხეული, კვლავ სითბოა გოგონას ბურთიდან წამოსული და ის გზნება, რომელიც ასეთი სიმძაფრით სხვაგან არსად არ იფეთქებს ტილოზე. ეს სურათი გზაჯვარედინის ნიშანს ჰგავს, შეკვივლებაა მოულოდნელობით თუ აღმოჩენით გამოწვეული.

ფიგურების სიმშვიდე მათი დროებითი მდგომარეობაა. წამოწოლილი ბიჭის ფიგურაში არის რაღაც წუთიერიც და ხანგრძლივიც. შავი კონტური, რომელიც შემოუყვება მის სხეულს, იმდენად მოძრავია, რომ არღვევს სრული სიმშვიდის განწყობას. ნარინჯისფერი რბალი ლოგინი მისთვის განმარტოვებია, დროის მოკვლის ადგილია, ოთახის ყველაზე თბილი კუთხეა, სადაც ის თავის ოღნავ გადადლილ სხეულს მოასვენებს. დიაგონალურად გაწოლილი ფიგურა ოღნავ მოხრილია და ამთლიანებს გადასაფარებლის დიდ ლაქას, რომელიც ბიჭის არსებობასთან ერთად საკუთარ თავსაც ამკვიდრებს სიბრტყეზე; ქსოვილის სიბრბილე ბიჭის მდგომარეობაა იმ წუთში, მისი ფერი მოსვენებული სხეულის ცხოვრებაა მარტობისას, თუმცა ეს მარტობა არაფრით ჰგავს შიშისმოძვერულ განცდას. იგი დაცლილია რაიმე ტკივილისგან და შუადღის სიჩუმეს წააგავს თბილი ჰაერით სახსე ინტერიერში, სადაც ნარინჯისფერი მზე ხელისგულებით უჭირავს ვიღაც უსახელო გოგონას...

ესთეტიკური ძიების მთავარი მომენტი აეროკაბიტულ მოძღვრებაში

გენიო ბარათელი

დღეისათვის ჩვენში ესთეტიკური პრობლემების ყოველგვარი დაყენება, შესაძლებელია, ბევრს კურიოზად, ან უადგილოდაც კი მოეჩვენოს. ამის მიზეზია ის მწვავე სოციალური და სულიერი კონფლიქტები, პოლიტიკური წინააღმდეგობები, საომარი ვითარება, ზნეობრივი და ესთეტიკური ღირებულებების დეფიციტი და საერთოდ, ათასგვარი მანკიერი მოვლენა, რომლებსაც თავს გვაზვევს თანამედროვე სინამდვილე, ის ბოხოქარი და დინამიური ეპოქა, რომელშიც ჩვენ ვვიწევს ცხოვრება. ამიტომ, ბუნებრივია, დაიბადოს კითხვა: ხომ არ არის ესთეტიკური პრობლემების — კერძოდ: მშვენიერების, ჰარმონიის, მხატვრული სახის და ა. შ. — შესახებ მსჯელობა ფუჭი საუბარი, ან კიდევ, უტოპიური ცნობიერების აღორძინება? ბევრს მიაჩნია, რომ ამ საკითხებზე მსჯელობა რომანტიკული რეფლექსიის სფეროში რჩება. მათი აზრით, დღევანდელობაში ამ ღირებულებათა ადგილს ქაოსი, დისჰარმონია, სიმახინჯე იჭერს.

აქედან გამომდინარე, თითქოსდა რეალურად ვღვაკართ დილემის წინაშე:

ან უნდა ვაღიაროთ, რომ უძღვრნი ვართ ადამიანური არსებობის წინააღმდეგობებისა და სირთულეების დაძლევის წინაშე და ამის შესაბამისად ჩვენი ყოფის ძირითად პრინციპად ქაოსი, დისჰარმონია, სიმახინჯე გამოვაცხადოთ, ანდა, შევეცადოთ იმას, რომ მოვახდინოთ ქაოსის ჰარმონიზება, მოვძებნოთ საკუთარი ადგილი ადამიანური ღირებულებებისა და სირთულეებით აღსავსე შემეცნების სამყაროში.

თუ გავითვალისწინებთ კაცობრიობის მრავალსაუკუნოვანი ცხოვრებისა და ამ ცხოვრება-საქმიანობაში ადამიანური შემეცნების ტრადიციად ქცეულ გამოცდილებას, უნდა ვაღიაროთ, რომ აღნიშნულ დილემას რეალური საფუძველი არ გააჩნია. უფრო ზუსტად, ასეთი დილემის წინაშე ადამიანი და მისი კულტურა არაერთხელ დამდგარა, მაგრამ საბოლოო ჯამში ყოველთვის ოპტიმისტური მსოფლხედვა იმარჯვებდა და ადამიანი ყოველთვის ხელახლა იწყებდა ბრძოლას სოციალური ქაოსის მოსაწყვსრიგებლად და ამ გზით სამყაროში თავისი თავის დამკვიდრება-განმტკიცებისათვის. ეს კი გულისხმობს იმ უმაღლესი და



საქართველოს
ქვეყნული
ბიბლიოთეკა

აბსოლუტური ღირებულებების იდეური ძალის აღიარებას, რაც ადამიანური არსებობის ნამდვილ საყრდენს წარმოადგენს. ამასთანავე, ამ აღიარებას ყოველთვის თან ახლდა აღნიშნულ ღირებულებათა მნიშვნელობის ხელახალი გაცნობიერება, ხელახალი ფილოსოფიური გააზრება.

სწორედ ამიტომ, რომ ფილოსოფიაში საერთოდ, და, კერძოდ, ესთეტიკაშიც ძირითადი პრობლემატიკა მარად აქტუალურია. სხვა სიტყვებით, ფილოსოფიური (და, მაშასადამე, ესთეტიკური) აზრი ყოველ ეპოქაში უბრუნდება უძველეს პრობლემებს და ცდილობს მის ახლებურად დაყენებასა და გადაწყვეტას. ბუნებრივია, ეს ეხება, აგრეთვე, ესთეტიკის ისეთ პრობლემებსაც, როგორცაა მშვენიერების, ესთეტიკურ-მხატვრული შემოქმედების, ესთეტიკური შემეცნებისა და სხვა პრობლემები.

ისიც ბუნებრივია, რომ ასეთ შემთხვევაში ადგილი სულაც არა აქვს ახალ-ახალი ველოსიპედების გამოგონებას. პირიქით, ფილოსოფიაში არსებობს მყარი ტრადიცია იმისა, რომ რაიმე პრობლემის პოზიტიური დამუშავებისას გათვალისწინებულ იქნას ფილოსოფიური შემეცნების ისტორიული გამოცდილება. ფილოსოფიურ შემეცნებაში ისტორიულისა და ლოგიკურის დიალექტიკა, რასაც პირველად ჰეგელმა გაუსვა ხაზი, თითქმის ყოველთვის სახეზეა.

ამიტომ, შემთხვევითი არაა, რომ ფილოსოფიური შემეცნების რეალურ, ცოცხალ პროცესში ადგილი აქვს ხშირ მიმართვას, განსაკუთრებით, დიდი ავტორიტეტებისადმი. ასეთთა რიცხვის მიუკუთვნება, აგრეთვე, თხზულებათა კრებული, რომელიც „არეოპაგიტული კორპუსის“ სახელწოდებით შევიდა ფილოსოფიური აზრის ისტორიაში.

არეოპაგიტული პრობლემების შესწავლისადმი ინტერესი დიდად გააღრმავა შ. ნუცუბიძე — ე. ჰონიგმანის კონცეფციამ (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელისა და პეტრე იბერიელის იდენტურობის შესახებ), რომელმაც თავის დროზე ფართო აღიარება მოიპოვა. ამ პრობ-

ლემათა შესწავლის სფერო საკმაოდ ფართოა, გადაჭარბების გარეშე შექმნილი ითქვას, უნივერსალურიც კი. იგი საჭიროებს კვლევას ფილოსოფიური, თეოლოგიური, თეოსოფიური, ისტორიული, ფილოლოგიური, ენათმეცნიერული, ხელოვნების ისტორიისა და, რაც მთავარია, ჩვენი მიზნებისათვის — ესთეტიკის მიმართულებით.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ წმინდა ესთეტიკური ნააზრევი ამ მოძღვრებაში იშვიათია, რამ ალარაფერი ვთქვათ ესთეტიკური ტერმინოლოგიით ოპერირების შესახებ. ამაში არაფერია გასაკვირი, ვინაიდან სულიერი ატმოსფერო, და, კერძოდ, კულტურის ისტორიის ამა თუ იმ პერიოდის ფილოსოფიურ-რელიგიური შეხედულებები არსებით ზეგავლენას ახდენენ თავისი დროის ესთეტიკურ აზრზე. იშვიათად გვხვდება სულიერი კულტურის სფეროში ისეთი თხზულებები, რომლებშიც ფილოსოფიურ-ესთეტიკური რეფლექსია იმდენად თანაზომიერი იყოს თავისი დროის მხატვრული აზროვნების მიმართულებასთან, რომ ამ უკანასკნელს უნარი შესწევდეს ამ თხზულებების იდეები აღიქვას როგორც თავისებური შინაგანი პროგრამა საკუთარი მხატვრული სპეციფიკური ენის განვითარებისათვის. სწორედ ასეთ ტექსტებს განეკუთვნება Corpus Areopagiticum.

არეოპაგიტული კრებული შედგება ოთხი ტრაქტატისა და ათი წერილისაგან (ეპისტოლენი ათნი). თეოლოგიურობის მაჩვენებელია თვითონ ტრაქტატების სახელწოდებები: „საღმრთოთა სახელთათუს“, „ზეცათა მღვდელთ-მთავრობისათუს“, „საეკლესიო სამღვდელთმთავრობისათუს“, „საიდუმლოდ ღმრთის-მეტყუელებისათუს“. რაც შეეხება წერილებს, ისინი იმდროინდელი ეკლესიის ყოფით პრობლემებს ეხება. ამათ გარდა, არეოპაგიტიკის ავტორს უნდა დაეწერა სხვა თხზულებანიც, რომელთა სახელწოდებებიც მოღწეულ ტექსტებშია დამოწმებული. ესენია: 1. „ღმრთის-მეტყუელებითნი სახის-შემოღებანი“ — „ღმრთის-მეტყუელებითნი განწესებანი“



(27, 1, 1; II, 3); 2. „თეისებანი და წესნი ანგელოზებრნი“ (27, IX, 2); 3. „სულისათუს“ (27, IX, 2); 4. „საღმრთონი ქებანი“ (27, XII, 4); 5. „სიმართლისა და საღმრთოთა შჯულისათუს“.

არეოპაგიტულ კრებულში შემავალი ტრაქტატები და მათში გატარებული თვალსაზრისები წმინდა ნეოპლატონური ხასიათისაა. არც ისაა შემთხვევითი, რომ არეოპაგიტიკაში გადამუშავებულ ნეოპლატონურ იდეებს და მათს მიმართებებს პლატონისა და პროკლეს მოძღვრებათა ძირითად პრინციპებთან არაერთი გამოკვლევა მიეძღვნა. აქ მხოლოდ ამ გამოკვლევების ავტორებს ჩამოვთვლით: ჰ. კოხი, ს. შტივლმაირი, ა. დემჟი, ვ. პრეგერი, ვ. ტრიტი, ი. დრეხეკე, ე. ივანკა, ჰ. მიულერი, კ. კრემერი. ეს იმის მანიჭებელია, რომ არეოპაგიტული მოძღვრების ძირითად წყაროს პლატონის, პლოტინის, პროკლეს ფილოსოფია წარმოადგენს.

ყოველივე ზემოაღნიშნული სრულებითაც არ გამოირცხავს არეოპაგიტიკის სხვა მიმართებით განხილვის შესაძლებლობას, კერძოდ, იმ მიმართებით, სადაც ნათლად გამოჩნდება ნეტარი აეგუსტინესა და კაპადოკიელი მამების (განსაკუთრებით, გრიგოლ ნოსელის) გავლენა, რაც განსაკუთრებული შესწავლის საგანია.

დიდი არეოპაგიტული კორპუსის მნიშვნელობა როგორც ფილოსოფიის ზოგადი ისტორიისათვის, ასევე ქართული ფილოსოფიური აზრის ისტორიისათვისაც. ასევე დიდა ამ მოძღვრების საფუძვლიანი კვლევისა და შესწავლის მნიშვნელობა, როგორც საერთოდ მსოფლიო საკაცობრიო კულტურის, ისე ქართული კულტურის არსების გაგების თვალსაზრისითაც.

ამიტომაც, შუა საუკუნეების ქართული კულტურა, და არა მხოლოდ შუა საუკუნეებისა, არამედ ქართული კულტურა საერთოდ, დამოუკიდებლად იმისა, თუ ვინ იყო არეოპაგიტული თხზულებების ავტორი, მნიშვნელოვნადაა დავალებული ამ ძეგლისაგან. მისი გულდასმითი ანალიზი ცხადს ხდის არეოპა-

გიტული მოძღვრების დიდ მნიშვნელობას ქართველი მოაზროვნეებისათვის.

ამ მხრივ, ყურადღების ცენტრში დგას „ქართული ნეოპლატონიზმის“ თვალსაჩინო წარმომადგენელი ეფრემ მცირე, იგი არეოპაგიტიკის ქართულ ენაზე მთარგმნელია. ეს მის მიერ სათარგმნელი ლიტერატურის შერჩევიდანაც კარგად ჩანს. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ მის მიერ ბერძნულიდან ქართულ ენაზე გადმოცემულმა არეოპაგიტულმა თხზულებებმა, პროკლეს „კავშირის“ პეტრიწისეულ თარგმანსა და საკუთრივ პეტრიწისეულ დამოუკიდებელ ნაშრომ „განმარტება“-სთან ერთად გადამწვევები გავლენა მოახდინეს XI-XII საუკუნეების ქართულ კულტურაზე.

ეჭვგარეშეა არეოპაგიტიკის გავლენის კვალი პეტრიწის მსოფლმხედველობაზე. პეტრიწის შეხედულებებს საფუძვლად დაედო შემდეგი თვალსაზრისი: „თუსდა ხატად წარმოიქმნ ყოველი წარმოქმნილი ყოველსა თუსგნით წარმოქმნილსა.“¹

სათანადო ადგილები პეტრიწის შრომებიდან გვიჩვენებს, რომ ყოველგვარი ახალი არსის წარმოქმნას იგი (პეტრიწი იოანე) გაიზარებს როგორც ხელოვანის მიერ მხატვრული სახის შექმნას. ამასთან დაკავშირებით გავიხსენოთ როგორია არეოპაგიტული დამოკიდებულება ამ მოსაზრებასთან. კერძოდ: ღმერთი-მხატვარი, ღმერთი-ხელოვანის იდეა ნეოპლატონიზმში და არეოპაგიტიკაშიც დიდად მძლავრობს. ამ მხრივ გარკვეული სიახლოვე შეინიშნება ამ საკითხში არეოპაგიტიკასა და პეტრიწს შორის. პეტრიწისათვის თვით ქმნადობა მშვენიერების გამოხატულება, მისი განხორციელება არის. თავისი აზრის ნათელსაყოფად პეტრიწი ანალოგიას მიმართავს და ამ მიზნით ნეოპლატონიკოსებისათვის ჩვეულებრივ ხერხს — მზის ანალოგიას იყენებს. მზის სხივები „მისთანავე“ ეფინება ყოველივეს („თანავე აღმოაჩენსა მზისა დისკომსასა აპა და მიფენაიცა შარავანდეთა“).² სამყაროში მშვენიერების ყველაზე მაღალ გამოვლინებას პეტრიწი მზეში ხედავს. (ასე



არეოპაგიტიკაშიც). დიდია პეტრიწის სიახლოვე არეოპაგიტიკასთან სამყაროს სტრუქტურის იერარქიული საფეხურების სახის წარმოდგენით.

რაც შეეხება იერარქიულობის პრინციპს, პეტრიწი მას განიხილავს დაღმავალი და აღმავალი თანმიმდევრობით. დაღმავალ თანმიმდევრობაში ქვემოთ საფეხურები შეიძლება იყოს მაღალმდგომის ხატი, მისი მომდევნო კი ხატის ხატი. აღმავალი თვალსაზრისით „ხატის“ ზემოთ საფეხური მისი „იგავია“, და ა. შ. ამდენად, სამყაროს მთელი სტრუქტურა, მისი იერარქიული წყობის საფეხურთა მთელი სისტემა პეტრიწთან წარმოდგენილია ესთეტიკური ცნებებით.

ისევე, როგორც არეოპაგიტიკის მიხედვით „კეთილისა (ე. ი. მშვენიერების) მიერ შეიერთა ყოველი და იგი მძლავრობს ყოველსა კეთილსა ზედა, ვითარცა მიზეზი და მძვრელი შემოქმედებითი და შემომკრებელი ყოვლისავე თუსსა სიკეთისა,“³ ასევე, პეტრიწთანაც არ არსებობს სამყაროში საგანი, რომელზედაც მშვენიერება არ იყოს „მიფრქვეული“ პირველსაწყისისაგან. საყოველთაო მისწრაფების საგანია მშვენიერება პეტრიწთან, საყოველთაო მნიშვნელობის მქონეა იგი არეოპაგიტიკაშიც. მშვენიერებას, ამბობს პეტრიწი, „უფორმო ნივთებიც“ კი ეტრფიან, რადგან „გუართა (ფორმათა) კუალი“ ნივთებში სხვა არაფერია თუ არა მათი „წადილი მშვენიერებისა და მორთულობისა“.⁴

საერთოდ, არეოპაგიტიკის გავლენა, იქნება ეს პეტრიწის ფილოსოფიაზე, თუ რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანზე“ (იხ.: შ. ნუცუბიძე, შ. ზიდაშელი. ნ. ნათაძე, რ. თვარაძე, ა. გაწერელია, ზ. კიკნაძე), ცალკე, და, ვფიქრობთ, მეტად შრომატევადი შესწავლის საქმეა. ჩვენ ამ გავლენის ერთი კონკრეტული მხარის წარმოჩენით შემოვიფარგლებით, მხედველობაში გვაქვს „ბაძვის“ ცნება, გაეიხსენოთ ცნობილი ადგილები პოემიდან:

„იგია საქმე საზეო, მომცემი აღმაფრენათა.“

„მართ მასვე ბაძვენ, თუ უფესი არ სიძვენ, შორით ბნდებთან“.

„მასვე“-ში საზეო მიჯნურობა იგულისხმება და ბაძვა „ქვენა ხელობიდან“ საზეო მიჯნურობისაკენ არის მიმართული. განსახიერებელი სიყვარული არის ხორციელი გრძნობა, მაგრამ ისეთი, რომელიც საზეოს, იდეალური სიყვარულის ბაძვას წარმოადგენს, როდესაც ეს ორი სახეობა სიყვარულისა ერთ მთლიანობაში არის მოცემული. როგორია და რა საფუძველზეა განხორციელებული ეს გაერთიანება — ამაზე პასუხს „ბაძვის“ ცნების შინაარსის გარკვევა იძლევა.

„ბაძვა“ მოცემულ კონტექსტში ერთადერთი შემთხვევაა ამ სიტყვის გამოყენებისა „ვეფხისტყაოსანში“. ის არ გვხვდება არც პრევერებიან ფორმებში (მაგალითად: წა-ბაძვა, მი-ბაძვა და სხვა). ეს ფაქტი იძლევა საფუძველს, ვიფიქროთ, რომ სიტყვა „ბაძვა“ რუსთაველთან მწიგნობრულად წარმოშობისა და ეპოქის სხვა სააზროვნო სფეროდან შემოტანილი.

„ბაძვა“ ცნობილი ტერმინია ანტიკურ ფილოსოფიაშიც. კერძოდ: იგი გვხვდება პლატონთან და გამოხატავს ზილული სამყაროს ნივთების იდეებთან მიმართების გარკვეულ ასპექტს. გრძნობადი ნივთები ბაძვენ იდეებს, როგორც თავიანთ პარადიგმებს და ამით აკლენენ მათთან მსგავსებას. „ბაძვის“ ცნება გადავიდა ნეოპლატონიზმშიც და აქ ახლებური დასაბუთება მიიღო. ყოველი მოვლენა ეზიარება იდეას ანუ მონაწილეობს იდეაში, ეს მონაწილეობაა ის საფუძველი, რომ ბაძავს იდეას.

განსხვავებით პლატონისაგან, რომელიც უმთავრესად ორი (იდეათა და ნივთთა) სამყაროთი იფარგლება და ბაძვა მათ შორის მიმართებას ეხება, ნეოპლატონიზმი უფრო რთული სისტემაა და აქ გონის სფეროს ერთ-ერთი შუალედი ადგილი უჭირავს პირველსაწყისსა და სამყაროს შორის. ამიტომ, ზიარებას და ბაძვას უფრო რთული შინაარსი აქვს, არსის ყოველი საფეხური მონაწილეობს შესაბამის მაღალ საფეხურში და ბაძავს მას, უკანასკნელი — უფრო მაღალ საფე-

ხურს და ასე უზუნაეს პირველსაწყისა-
მდე.

აქედან ნათელია არეოპაგტიკის გა-
ველნა როგორც იოანე პეტრიწის მსო-
ფელმხედველობაზე, ასევე რუსთაველის
„ვეფხისტყაოსანზე“. ამას გარდა, ლა-
პარაკობენ ამ მოძღვრების საგარაუდო
გავლენებზე დავით გურამიშვილთან, ნი-
კოლოზ ბრათაშვილთან, ვაჟა-ფშავე-
ლასთან, რაც ცალკე და საფუძვლიანი
შესწავლის საგანია.

წინამდებარე სტატიის ძირითადი მი-
ზანი იმაში მდგომარეობს, რომ ვაჩე-
ნოთ ესთეტიკური ძიების შესაძლებლო-
ბა არეოპაგტიკულ მოძღვრებაში, რაც ამ
მოძღვრების სხვა მომენტების ესთეტი-
კური ანალიზის საფუძველს შეადგენს.

ესთეტიკურ პრობლემათა ძიება არე-
ოპაგტიკულ კორპუსში იმ სფეროს მიე-
კუთვნება, სადაც მრავალი გარემოება
დაზუსტებასა და სიცხადეს მოითხოვს.
ამას თავისი მიზეზები აქვს, რომელთა-
გან უმთავრესია ის, რომ მთლიანობაში
აღებული ამ მოძღვრების პრობლემატი-
კა, რომელიც მოიცავს საზარგონო სი-
ტუაციების სხვადასხვა სფეროებს, და-
უცილებელია ერთმანეთისაგან. ეს გარე-
მოება ართულებს ერთმანეთისაგან მათს
მკვეთრად გამოიჯნას, თუმცა, ასეთი შე-
საძლებლობა მაინც არსებობს. იგი მი-
მართულია არეოპაგტიკული ესთეტიკუ-
რი კონცეფციის გამოყოფა-გამოიჯნის
გზით მისი ჩამოყალიბებისაკენ. ეს გან-
ხორციელდება ამ მოძღვრებაში როგორც
წარმოდგენილი მხატვრული სახეების,
ისე მასში ნათლად ფორმულირებულ დე-
ბულებათა ანალიზის საფუძველზე. ამი-
ტომ არის, რომ არეოპაგტიკის ესთე-
ტიკური კოდექსი ამ მოძღვრების ესთე-
ტიკური პრინციპების საფუძვლიანობა-
ზე მუტყველებს.

ისიც უნდა ითქვას, რომ არეოპაგ-
ტიკის ესთეტიკური პრობლემატიკა თე-
მატური ვაგრძელებაა იმ ხაზისა, რაც
წინამორბედებთან გვქონდა, მოყოლებუ-
ლი ანტიკურობიდან, ესე იგი, არეოპა-
გტიკა თემატურად, შინაგანად არის
დაკავშირებული წინამორბედ ფილოსო-
ფიურ-ესთეტიკურ შეხედულებებთან,

რის გამოც მისი (არეოპაგტიკის) პრო-
ბლემატიკა მარად აქტუალურია, იგი უბ-
რუნდება უძველეს პრობლემებს და ცდი-
ლობს მის ახლებურად დასმასა და გა-
დაწყვეტას.

ამ მიმართულებით საყურადღებოა ის
ტერმინოლოგიური და კატეგორიული
აპარატი, რაც არეოპაგტიკაში გვხვდე-
ბა. მხედველობაში გვაქვს ის ესთეტიკუ-
რი ტერმინები და ცნებები, რითაც ამ
მოძღვრებაში სახეზეა წინა პერიოდების
ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ძიებათა ზო-
გადი სურათი და მისი მემკვიდრეობითი
ბუნება. არეოპაგტიკული მოძღვრებისათ-
ვის დამახასიათებელი ესთეტიკური კა-
ტეგორიებისა და ტერმინების შესახებ
საკითხი ცალკე მსჯელობის საგანია. აქ
კი შევეცდებით ზოგადად ჩამოვყალიბო-
თთ ისინი, რაც იმის შესაძლებლობა-
საც მოგვცემს, ვაჩვენოთ ძველი ფილო-
სოფიის ესთეტიკური ორიენტაცია, რის
გამოც არეოპაგტიკის ონტოლოგიაც
ესთეტიკურ ონტოლოგიად გვეკლინება.
ამასთანავე, მასში, ძველთანაგან განს-
ხვავებით, აქცენტირებულია შემოქმედე-
ბის ზოგადფილოსოფიური პრობლემა.

დავიწყებთ იმით, რომ არეოპაგტიკა-
ში პირდაპირ არის საუბარი მშვენიერ-
ებისა და სილამაზის ფენომენის შესა-
ხებ. „ამაღლებული“ კი ძირითადად
მშვენიერების მნიშვნელობით იხმარება
და შეიძლება ითქვას, გაიგივებულიცაა
მასთან. არ არის დავიწყებული ჰარმო-
ნიის, ბაძვის ცნებები, ესთეტიკური შე-
მეცნების, ესთეტიკური აღქმისა და ფა-
ნტაზიის საკითხები. ხაზგასმულია მხა-
ტვრული სახის ფუნქცია და მისი მნი-
შვნელობა, სრული და ჩამოყალიბებუ-
ლი სახე აქვს ფერის, სიმბოლოსა და
სინათლის თეორიებს, რაც მთლიანობა-
ში ქმნის არეოპაგტიკული ესთეტიკის
კატეგორიებისა და ტერმინების სრულ
სურათს. რაც შენება მსჯელობას ხელო-
ვნებისა და ხელოვანის შესახებ, არეო-
პაგტიკაში იგი გაგებულია როგორც
ღმერთი-ხელოვანი, ღმერთი-მხატვარი.

ყოველი ესთეტიკური ფენომენი არე-
ოპაგტიკაში წარმოადგენს პირველ-
საწყისის, ანუ აბსოლუტის, ასე ვთქვათ,

გამოვლენის ფორმებს. თუ ძველი, ანტიკური ფილოსოფია და, შესაბამისად, ესთეტიკა პირველსაწყისის მატერიალურ საფეხებში ეძებდა (გაეხსენოთ ოთხი ელემენტი), არეოპაგტიკისათვის დამახასიათებელია ღვთაებრივი, ზებუნებრივი საწყისი. თუ ჰერაკლიტე მშვენიერებასა და ჰარმონიას მატერიალურ საფეხებში ხედავდა, რაც წარმოდგენილი იყო ცეცხლის მოდიფიკაციაში, არეოპაგტიკისათვის ეს ხედვა განპირობებულია ღვთაებრივი პირველსაწყისიდან. სწორედ ღვთაებრივი პირველსაწყისი ქმნის სამყაროს და საკითხი ამ პროცესის შესახებ კონკრეტდება როგორც მხატვრული შემოქმედების პრობლემა.

არეოპაგტიკის ზემოხსენებული მთელი კატეგორიული და ტერმინოლოგიური აპარატი, რომელსაც ახლა ჩვენ დეტალურად არ განვიხილავთ, ასრულებს მშვენიერების წარმოქმნის ფუნქციას. ესაა მისი ძირითადი დანიშნულება. მხატვრული სახე, რომელიც შენდება „მსგავსების“ პრინციპზე, „მიმეზისის“ ცნებას უკავშირდება. იგი, თუ შეიძლება ითქვას, თვითონ ბაძავს და იმეორებს ამ ცნების შინაარსს, მისი ნიშნების მატარებელია, ეს უკანასკნელი კი გაგებულია როგორც მხატვრული შემოქმედების დამახასიათებელი თავისებურება. ხაზი უნდა გაესვას, რომ ისევე, როგორც სხვა საკითხებზე მსჯელობის დროს, აქაც „ბაძვის“ ცნებასთან დაკავშირებით, არეოპაგტიკის ავტორი თავისებური ორიგინალობითა და პრობლემების ახლებური გააზრებით გამოირჩევა.

ანალოგიური ვითარება გვაქვს ფერის, სიმბოლოსა და სინათლის კატეგორიათა განხილვის დროს არეოპაგტიკაში, რომელთა მთავარი ესთეტიკური ასპექტი სილამაზისა და მშვენიერების რეალიზებაში მდგომარეობს. სწორედ მშვენიერების იდეის საკითხი წარმოადგენს არეოპაგტიკაში განმსაზღვრელს ყოველი სხვა საკითხისა, რომელიც კი შეიძლება მასში (არეოპაგტიკულ ესთეტიკაში) წამოიჭრას. ამასთანავე, მშვენიერების იდეა არეოპაგტიკაში კვალ-

დაკვალ მიჰყვება პრინციპული ფუნდამენტური საკითხების გადაჭრას და მათთან უშუალო კავშირშია, რის გამოც მიზანშეწონილია არეოპაგტიკაზე ვილამარაკოთ როგორც „ესთეტიკურ ფილოსოფიაზე“, მაგრამ ისე კი არა, თითქოს მას, ესე იგი, მშვენიერების იდეას, მხოლოდ გამოყვანილი ხასიათი ჰქონდეს და წინასწარ განისაზღვრებოდეს არეოპაგტიკული მოძღვრების სხვა უფრო ძირითადი მომენტებით.

ერთი სიტყვით, მთავარი მომენტი აღნიშნულ მოძღვრებაში ეხება მის მთელ აგებულებას, რომლის უშუალო გამოხატულებას წარმოადგენს იმ გარემოების დადგენა, თუ სადღა მოთავსებული ან მოიაზრება ის, რაც ჩვენი საძიებელი სფეროს დასაყრდენი უნდა იყოს.

თუ გავითვალისწინებთ ყოველივე ზემოთქმულს და კერძოდ იმას, რომ არეოპაგტიკული ესთეტიკის მთელი კატეგორიული და ტერმინოლოგიური სისტემა მშვენიერების წარმოქმნისაკენ არის მიმართული და ამ სისტემის მთავარი ფუნქციაც ამით გამოიხატება, მაშინ არ შეეცდებით თუ ვიტყვით, რომ სწორედ მშვენიერება არის არეოპაგტიკული ესთეტიკის ცენტრალური მომენტი, რის გამოც სწორედ მშვენიერების ფენომენთან კავშირში უნდა განვიხილოთ სხვა დანარჩენი საკითხები არეოპაგტიკაში.

როგორც ვხედავთ, მშვენიერება არის ის მომენტი, რის გამოც და რის ირგვლივ იშლება არეოპაგტიკის მიხედვით მხატვრული შემოქმედება. რადგან მშვენიერება მივიჩინებთ არეოპაგტიკული ესთეტიკის ცენტრალურ მომენტად, ჩვენი ესთეტიკური ძიებაც ამ მომენტიდან, ესე იგი, მშვენიერების მომენტიდან გვინდა დავიწყოთ.

რასაკვირველია, შეიძლება კიდევ სხვა მიდგომაც გვესახებოდეს და არსებობდეს, საიდანაც შეიძლება დავიწყოთ არეოპაგტიკაში ესთეტიკურ დაკვირვებათა რიგი, მაგრამ საკითხის შესწავლის მეთოდოლოგია ხომ არ ფარავს იმ აღნაგობას, რომელშიც იშლება ესთეტიკურის მთლიანობა არეოპაგტიკულ მოძ-

ღვრებაში?! (თუმცა არც ისაა გამორიცხული, რომ ის, რაც ჩვენი შეხედულებით ამ მოძღვრებაში პირველია, თავისთავად არ აღმოჩნდეს პირველი).

ის გარემოება, რომ მშვენიერების ირგვლივ იშლება არეოპაგითიკაში მხატვრული შემოქმედების პროცესი, განსაზღვრავს სწორედ იმას, რომ მშვენიერების ფენომენის საშუალებით ხორციელდება მასში შემოქმედების ზოგადფილოსოფიური პრობლემის ესთეტიკურ-მხატვრული შემოქმედების პრობლემად დაკონკრეტება. საქმე ისაა, რომ არეოპაგითიკის მიხედვით მშვენიერება ის ღირებულებაა, მიზანი და იდეაა, რომლის ირგვლივ იშლება მოქმედებათა რიგი. მოქმედებასა და შემოქმედებას შორის კი არეოპაგითიკის მიხედვით უშუალო კავშირი არსებობს. ამიტომ, არ არსებობს შემოქმედება გარეშე მოქმედებისა. არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ არეოპაგითული ესთეტიკის თავისებურებასა და აზრს მხოლოდ მშვენიერების იდეა კი არ ქმნის, არამედ ამ იდეის განხორციელების ნაირობა. განხორციელებას კი იგი თავისი ბუნებით მოითხოვს, ვინაიდან ჯერარსის სფეროს განეკუთვნება და არა არსისა, თუმცა აქ არსი და ჯერარსი ერთი მთლიანი კომპლექსია, რისი თავდებიცაა შემოქმედებისა და მოქმედების უშუალო გადანასკვი. ერთი სიტყვით, სწორედ მშვენიერების იდეა მიანიშნებს იმ სფეროს, სადაც მისი განსახიერება უნდა მოხდეს. ამ განსახიერების ნაირობაც მშვენიერების ბუნებასთანაა დაკავშირებული და მასზეკვა დამოკიდებული.

მიზანშეწონილია, ყურადღება გამახვილდეს მოქმედებისა და შემოქმედების ერთიანობაზე ესთეტიკური მნიშვნელობით. სწორედ ამ განასერში განხილვისას გამოჩნდება მათი (მოქმედება-შემოქმედების) შინაგანი კავშირის მექანიზმი, რაც ერთმანეთისაგან განუყოფლობასა და დაუცილებლობაში მდგომარეობს; და რასაც ხაზი ესმება არეოპაგითულ ესთეტიკაში.

უკანასკნელის თანახმად, მოქმედება არის იქ, სადაც არის პირველსაწყისი-

დან, ესე იგი, აბსოლუტის საკუთარს ბუნებიდან მომდინარე დინამიკა. სწორედ იგი განაპირობებს იმ წესს, რომელსაც მნიშვნელობა აქვს მოქმედების შემდგომი წარმართვისა და განვითარებისათვის და რაც შემოქმედებამდე აამალვებს ამ მოქმედებას. მაშასადამე, აქტივობა, დაწყებული საკუთარი მეობით (ეს არის პირველსაწყისი), მითვე განსაზღვრული და მისი წესის ფარგლებში მოქცეული, არის მოქმედება-შემოქმედება.

მოქმედება და შემოქმედება, როგორც ეხედავთ, ერთი მთლიანი პროცესის მომენტებად არის წარმოდგენილი, სადაც, არსებითად რომ ითქვას, მოქმედებისა და შემოქმედების ესთეტიკაა მოცემული. ორი მომენტი აქ ცხადზე უცხადესი: 1. შემოქმედება და მოქმედება ორივე რეფლექსიის გარეშე გაშლილი ფენომენებია, — ერთიცა და მეორეც ხანათდება ობიექტთან უშუალო კავშირით, უფრო სწორედ, აქ სახეზეა თავისებური მთლიანი პროცესი, რომლის ერთი მხარეა პირველსაწყისი, ხოლო მეორე — მის მიერ შექმნილი სამყარო. 2. მოქმედება და შემოქმედება ერთმანეთში გადადიან და ეს ხდება, ერთის მხრივ, საფეხურებრივი სისტემის გაშლის ნიადაგზე, მეორეს მხრივ, — ერთი (მოქმედება) იშლება მეორედ. მოქმედება-შემოქმედებას შორის კავშირი რაღაც საერთო გარემოებას უნდა ემყარებოდეს. ეს საერთო პირველსაწყისის შიგნით უნდა ვეძებოთ, რადგან სწორედ მასში (ესე იგი, პირველსაწყისში) მოქმედებს რაღაც ძალა, რომელსაც წარმოქმნის, უფრო სწორედ, შექმნის სურვილი აქვს და ამის უნარიც შესწევს. ესე იგი, პირველსაწყისში სახეზეა სურვილისა და უნარის ერთიანობა.

როგორც ეხედავთ, მოქმედება და შემოქმედება არეოპაგითიკაში ერთმანეთისადმი გარკვეულ ურთიერთგამაპირობებელ დამოკიდებულებას გულისხმობს და ეს დამოკიდებულება ცალმხრივი კი არა, შექცევითი პოტენციალის მქონეა. რამდენადაც პირველსაწყისის ბუნება,

როგორც შემოქმედების საფუძველი, წესის ცნებასთანაა დაკავშირებული, ამდენად, ამით უკვე უზრუნველყოფილია მისი გადასვლა მოქმედებაში. აქედან გამომდინარე ნათელი უნდა იყოს ისიც, რომ მოქმედებისა და შემოქმედების ურთიერთობა პროცესუალური ბუნებისაა და შექცევითი მიმართების შემცველიც. ამასთანავე, შემოქმედება არეოპატიკაში, მიუხედავად იმისა, რომ აუცილებლობით ხასიათდება, რომ სამყაროს წარმოქმნა გარკვეულ წესებს ემორჩილება და აუცილებლობით ხდება, მაინც განუყოფელია თავისუფლებისაგან, როგორც ნ. ბერდიევი ამბობს, „მხოლოდ თავისუფალი ქმნის. აუცილებლობა ბადებს ევოლუციას, თავისუფლება წარმოშობს შემოქმედებას. შემოქმედება საიდუმლოა. შემოქმედების საიდუმლო თავისუფლების საიდუმლოა“.⁵

მოქმედებისა და შემოქმედების ურთიერთობის ესთეტიკური ასპექტით განხილვა მოითხოვს შემოქმედების ბუნებისათვის მსჯელობას იმ თვალსაზრისით, რომ გაირკვეს მასში შემეცნების მომენტის მონაწილეობის მნიშვნელობა. ეს პატარა საკითხი როდია. ამიტომ, ჩვენი კვლევის ფარგლებს რომ არ გავცდეთ, დავკმაყოფილებით იმ დებულების კონსტატირებით, სადაც გამოჩნდება, თუ რა ადგილი უკავია შემოქმედებაში შემეცნების მომენტს არეოპატიკული ესთეტიკის მიხედვით.

შეიძლება ითქვას რომ არეოპატიკაში მშვენიერება შემოქმედებისათვის იგივეა, რაც შემეცნებისათვის ჭეშმარიტება. მშვენიერება იმ სფეროს ეკუთვნის, რომელსაც ეკუთვნის ჭეშმარიტება, მაგრამ თვით არაა ჭეშმარიტება. ჭეშმარიტება, როგორც ასეთი, შემეცნების მიზანია და უკანასკნელის მიღწევათა ეფექტი ჭეშმარიტებაში იშლება: მშვენიერება კი შემოქმედების მიზანია არეოპატიკულ ესთეტიკაში. იმის გამო, რომ მშვენიერება ისეთსავე როლს თამაშობს შემოქმედებისათვის როგორც ჭეშმარიტება შემეცნებისათვის, ლოგიკურია ვარაუდი, რომ შემეცნება მაშინაა სწორი, თუ ის ჭეშმარიტებისაკენ სავალ გზას

ადგია და მისგან არ უხევებს; შემოქმედება მაშინაა ნამდვილი, თუ ის მშვენიერებისაკენაა მიმართული და მას არ ღალატობს. შემეცნების ნეგატიური ინსტანცია — შეცდომაა, შემოქმედებისა — სიყალბე.

არეოპატიკაში ესთეტიკური შემეცნება იერარქიულ-საფეხურებრივი შემეცნებაა. მართალია, საბოლოო მიზანი დვთაბრივი მშვენიერების შეცნობაა, მაგრამ იერარქიის ამ საწყის საფეხურზე, ესთეტიკური ობიექტი გრძობად-საგანობრივია. ამის ნათელი დღდასტურებაა არეოპატიკული კორპუსის წიგნები, კერძოდ: — „საღმრთოთა სახელთათქს“, და „ზეცათა მღღელთ-მთავრობისათქს“. ამ წიგნებიდან ნათელია ესთეტიკური შემეცნების მჭიდრო კავშირი შემოქმედების პროცესთან, რომელიც არეოპატიკულ ესთეტიკაში გაგებულია როგორც პირველსაწყის ბუნებიდან გამომდინარე მოქმედება, რომელსაც დირებულებითი მნიშვნელობა აქვს. ამ დროს იქმნება ახალი და ღრებული.

პირველსაწყისის შემოქმედებაში შეიძლება ვიგულისხმობთ მეორე მნიშვნელობაც. იგი ამ შემთხვევაში აღნიშნავს არა შემოქმედების პროცესს, არამედ მის შედეგს, პროლუქტს, ასე ვთქვათ, შენამოქმედ. შემოქმედების პროცესი გულისხმობს შემდეგ წვერებს: 1. შემოქმედი სუბიექტი — პირველსაწყისი; 2. შემოქმედების მიზანი — პირველსაწყისის შემოქმედების შედეგი, — შენამოქმედი.

საერთოდ, როგორც ცნობილია, შემოქმედების ცნების ფენომენოლოგიურ ანალიზს, მისი არსის განსაზღვრის ცდებს დიდი ხნის ისტორია აქვს. ჩვენ აქ გვინტერესებს სისტემური და არა ისტორიული მიდგომა, რის გამოც მხოლოდ იმ მოსაზრებებს განვიხილავთ, რომელთაც, ჩვენი აზრით, არსებითი მნიშვნელობა ენიჭებათ შემოქმედების ცნების დადგენისათვის, რაც თავისებურად აისახება არეოპატიკულ ესთეტიკაში შემოქმედების საკითხებზე მსჯელობისას.

კანტმა თავის ესთეტიკაში ზაზი გაუსვა განსხვავებას მეცნიერულ და მხატვრულ შემოქმედებას შორის. მისი აზ-

რით, ჭეშმარიტი შემოქმედება და ნამდვილი გენიოსი შესაძლებელია მხოლოდ ხელოვნებაში, სადაც ადვილი აქვს არა მხოლოდ აღმოჩენას, რაც მეცნიერებისათვისაა დამახასიათებელი, არამედ შექმნას. ხელოვნება არ უშვებს იმის შესაძლებლობას, რომ მშვენიერება გამოიყვანილ იქნეს რომელიმე წესიდან, რომლის საფუძვლადაც ცნება იგულისხმება. ამიტომაცაა, ფიქრობს კანტი, რომ „გენიოსს თვითონ არ შეუძლია ვააცნობიეროს, ვაიგოს და სხვასაც აცნობოს ის, თუ როგორ ქმნის იგი.“⁶

მხატვრული შემოქმედების თავისებური გაგება განავითარა ნეოკანტიანელმა ჰ. ფაიჰინგერმა, რომელსაც მოსდევს ი. ლაპშინი თავის ნაშრომში გამოგონების შესახებ. თუ აღმოჩენა მოწოდებულია იმისთვის, რომ მოაწესრიგოს ემპირიული მონაცემები, გამოგონებაც ანალოგიური ფიქციაა, ოღონდ, იგი არის ინსტრუმენტული მნიშვნელობის ფიქცია. ი. ლაპშინის აზრით, აზროვნების შემოქმედებითი მუშაობის შედეგების, მინალწევრების მიმართ ეს განსხვავება უნდა შევიხარჩუნოთ (ამერიკა აღმოაჩინეს, და არა გამოიგონეს, მაგრამ მანქანა გამოიგონეს და არა აღმოაჩინეს, ასევე: არისტოტელემ სილოგოზში, როგორც დასკვნა-დასაბუთების იარაღი, გამოიგონა და არა აღმოაჩინა), ხოლო, რაც შეეხება თვითონ შემოქმედების პროცესს, აქ იგი ძალას კარგავს, რადგან „ყოველ აღმოჩენას, თუკი მას შემთხვევით არ წავეწყდომივართ, საფუძვლად უდევს აზრის ახალი გამოჩენა, ახალი მეცნიერული ცნების კონსტრუქცია“.⁷ როგორც აქედან ჩანს, ი. ლაპშინი უპირატესობას ანიჭებს შემოქმედების პროცესს და არა შემოქმედების მინალწევარს და შემოქმედების არსის დახასიათებისთვის ინარჩუნებს ტერმინს „გამოგონება“, რათა ზაზი გაუსვას ახლის კონსტრუირების მომენტს შემოქ-

მედების პროცესში, წინააღმდეგ აღმოჩენისა, რომელიც, უბრალოდ, ხილვას ნიშნავს იმისა, რაც ისედაც არის.

აღმოჩენის ნიშანი აუცილებელია შემოქმედებისათვის, მაგრამ აღმოჩენა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს შემოქმედებას, საჭიროა სხვა ასპექტებითაც დახასიათდეს შემოქმედება და სათანადო ნიშნებიც დაემატოს. ერთ-ერთ ასეთ ასპექტს წარმოადგენს ღირებულებითი დახასიათება. შემოქმედება არის მოქმედება სწორედ ღირებულებათა სფეროში, კერძოდ — ობიექტური ღირებულების ვითარებათა წვდომა და გამოსახვა. შემოქმედებითი მინალწევარის ობიექტურ-ღირებულებითი ხასიათი შემოქმედების არსს უკავშირდება — შემოქმედება არის აღმოჩენა ობიექტურ-ღირებულებით სფეროში. ეს, ერთის მხრივ, მიუთითებს შენამოქმედის ობიექტურ, საყოველთაო მოხმარებაზე, რასაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს შემოქმედებითი მინალწევარის შეფასების სუბიექტურობა-ობიექტურობის საკითხის გადაჭრისათვის. მეორეს მხრივ, ეს მოღვაწეობა თვით წვდომით, აღმოჩენით, შემოქმედების ხასიათს განსაზღვრავს. ობიექტური ღირებულებაა ის, რისკენაც ისწრაფვის შემოქმედი და რაც მის შთაგონებას, ინტუიციას აძლევს მიმართულებას. ყოველივე ამის აღნიშვნა აუცილებელი გახდა იმასთან დაკავშირებით, რომ ჩვენ შევხვებთ არეოპატივულ ესთეტიკაში შემეცნების მომენტის მონაწილეობას შემოქმედების პროცესში და მიუთითებ, რომ შემეცნებისათვის ჭეშმარიტება იგივეა, რაც მშვენიერება შემოქმედებისათვის. ამის გათვალისწინებით არეოპატივითაა შესაბამისად შეიძლება ორი სფერო გამოვყოთ: ერთი — მეცნიერული შემოქმედებითი და მეორე — მხატვრული შემოქმედებითი. ორივე თავისი ღირებულებებით ხასიათდება. კერძოდ, მეცნიერული შემოქმედების შემთხვევა-

ში ეს ობიექტური ღირებულება ჰუმანიტებაა, რაც შეეხება მხატვრულ შემოქმედებას, ამ შემთხვევაში ასეთი ობიექტური ღირებულება მშვენიერებაა.

სწორედ მშვენიერება იგულისხმება არეობაგიტული მოძღვრების მიხედვით ესთეტიკური შეფასების საფუძველში, როგორც ობიექტური ღირებულება. მხატვრულ შემოქმედებას ყოველთვის შეფასებითი მომენტი განსაზღვრავს და სწორედ ამიტომ მხატვრული შემოქმედების საფუძვლადაც ობიექტური ესთეტიკური ღირებულება გვევლინება.

ესაა, სწორედ ის ინსტანცია პირველსაწყისის ბუნებიდან მომდინარე, ადამიანურ შთავსებას, ინტუიციას რომ განსაზღვრავს მხატვრულ შემოქმედებაში. ამრიგად, არეობაგიტულ ესთეტიკაში ჩვენ მივუთითეთ ორ მთავარ ელემენტზე მშვენიერებასა და შემოქმედებაზე, ვაჩვენებთ შემოქმედებისა და მოქმედების ესთეტიკური საზრისი, აღვნიშნეთ შემეცნების მომენტის მონაწილეობაზე შემოქმედების პროცესში, ვნახეთ, რომ მშვენიერების ირგვლივ იშლება შემოქმედება, რომელიც არ არსებობს გარეშე მოქმედებისა. ყოველივე ამით გამოჩნდა, რომ მათ შორის არსებობს მჭიდრო კავშირ-ურთიერთობა, ეს კავშირ-ურთიერთობა კომპლექსურია და შექცევითი მიმართების შემცველი.

შენიშვნები:

1. ი. პეტრიწი, შრომები, ტ. II, თბ. 1937, გვ. 7.
2. იქვე, გვ. 76.
3. პეტრე იბერიელი, შრომები, თბ. თსუ, 1961, გვ. 36.
4. ი. პეტრიწი, შრომები, ტ. II, თბ. 1937, გვ. 76.
5. Бердяев Н. Смысл творчества, М., 1961, ст. 220.
6. Кант И. Критика способности суждения — соч. т. V, М., 1966, ст. 323-324.
7. Лапшин И. Философия изобретения и изобретение в философии, М., 1922, ст. 36—37.

დიზაინის განმარტებითი ლექსიკონი*

ეთერ ციციუშვილი
რუსუდან ვაჩნაძე
ელენე წარბთელი

მარბონომიტა — დისციპლინა, რომელიც კომპლექსურად სწავლობს ანტირობომეტრიულ, ბიომექანიკურ, ფსიქოფიზიოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ ასპექტებს, ადამიანის ურთიერთმოქმედებას ტექნიკურ საშუალებებთან, ურთიერთდამოკიდებულებას, მოღვაწეობას, მუშაობას სავანსა და გარემოსთან იმ მიზნით, რომ სისტემას „ადამიანი—მანქანა—გარემო“ მიეკუთვნოს ისეთი თვისებები, რომლებიც უზრუნველყოფენ მის ყველაზე ეფექტურ, ფუნქციონირებას, იმ პირობით, რომ შენარჩუნებული იქნეს ადამიანის ჯანმრთელობა და პიროვნების განვითარება. დიზაინური დამუშავებების ერგონომიკული უზრუნველყოფა ხორციელდება დაპროექტების პროცესში ერგონომისტების უშუალო მონაწილეობით, ერგონომიკული მოთხოვნების და სტანდარტების ნორმების დამუშავების და დანერგვის მიზნით.

ერგონომიკული თვისებები ნაწარმის—ნაწარმის მახასიათებლები, თვისებები, რომლებიც ვლინდება სისტემაში:

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „ხელოვნება“ № 8, 1991.

„ადამიანი—ნაწარმი — გამოყენების ვარემო“ ერგონომიკული მოთხოვნების რეალიზაციის შედეგად. ერგონომიკული ანალიზი — სისტემაში „ადამიანი — მანქანა — გარემო“ ადამიანის მოღვაწეობის შინაარსის, საშუალებების, მისი შეფასების ან უსაფრთხოების დაცვის, მოხერხებულობის და მოღვაწეობის საიმედოების მიზნით: ერგონომიკული უზრუნველყოფა — ერგონომიკული მოთხოვნების დადგენა და რეალიზაცია და სისტემის „ადამიანი — მანქანა — გარემო“ ერგონომიკული თვისებების ფორმირება, მისი დამუშავების და გამოყენების საფეხურზე, რეალიზაცია ხდება საორგანიზაციო ღონისძიების, სამეცნიერო-კვლევითი და საპროექტო სამუშაოების ერთობლიობაში, რითაც მაღლდება სისტემის ეფექტურობა და შრომის ხარისხის ექსპლუატაციის და მომსახურების მოხერხებულობა და უსაფრთხოება, რაც შრომის პირობებს და შინაარსს აუმჯობესებს, ამცირებს სისტემებს ათვისების ვადებს, ეკონომიკურს ხდის მომუშავე ადამიანის ფიზიკურ და ნერვულ-ფსიქოლოგიურ დანახარჯებს. ამასთანავე მიიღწევა მნიშვნელოვანი სოციალ-ეკონომიკური ეფექტი, რომელიც გამოისახება შრომის შინაარსის მაქსიმალური გაზრდაში, ჯანმრთელობის და მაღალი შრომისუნარიანობის შენარჩუნებაში, სამუშაო და არამუშაოებულთა დროის შემცირებაში, შედეგადად კომპენსაციების მისაცემად შრომის არახელსაყრელ პირობებში ხარჯების შემცირებაში. ე. უ. წარმოადგენს დიზაინური დაპროექტების საჭირო და აუცილებელ ეტაპს. ერგონომიკული დაპროექტება — საპროექტო მოღვაწეობის სახეობა, რომელიც მიმართულია სისტემის „ადამიანი — მანქანა — გარემო“ ისეთი ერგონომიკული თვისებების ჩამოყალიბებისათვის, რომლებიც უზრუნველყოფენ მის ფუნქციონირებას აუცილებელი ან მაქსიმალურად შესაძლებელი ხარისხით ადამიანის რესურსების მინიმალური ან და-

საშვები დანახარჯებით (ოპერატორების რაოდენობა, პროფესიული მომზადების დრო, დალილობა, ტრავმატიზმი და ა. შ.).

ე. დ. ობიექტებს წარმოადგენს პროცესი (ორგანიზაცია ალგორითმი) და მოღვაწეობის საშუალებები — გარეგანი, ტექნიკური (ნაკეთობა, მანქანა, მოწყობილობა) და შინაგანი, ადამიანისთვის დამახასიათებელი (ცოდნა, უნარი, ჩვევები), აგრეთვე მოღვაწეობის საგანი (დამზადება, სამუშაო ველი) და მისი პირობები (სამუშაო ადგილი, გარემო, ფსიქოლოგიური კლიმატი).

ე. დ. შედეგად უნდა განისაზღვროს: რაციონალური ფუნქციები, რომლებსაც შეასრულებს ადამიანი; ამ ფუნქციის რეალიზაციის ხერხები (ციკლოგრამები, მოღვაწეობის ალგორითმები, შრომა-დასვენების რეჟიმი); ინფორმაციის მახასიათებლები, რომლებაც ცირკულირებენ სისტემაში მამოძრავებელი მოქმედებებით; ინფორმაციის წყაროების და მართვის ორგანოების სივრცობრივი ორგანიზაცია; სამუშაო ადგილის და მისი დამხმარე მოწყობილობის გეომეტრიული და ჰიგიენური პარამეტრები; მოთხოვნილებები მომუშავეთა ან მომხმარებელთა ცოდნის, უნარის, ჩვევების, მათი სწავლების, საშუალებების და ხერხებისადმი და საჭირო ფიზიოლოგიური და ფსიქიკური მდგომარეობის დაცვა, შენარჩუნება შემოქმედების პროცესში.

ე. დ.-ის პროდუქტად გვევლინება ერგონომიკული გადაწყვეტები, რომლებიც მოიცავს ურთიერთშეთანხმებულ განმარტებებს, ზემოთ ჩამოთვლილ პოზიციებს, გაფორმებულია გრაფიკული მასალით, განმარტებითი ბარათით და მომუშავეისათვის (მომხმარებლისათვის) ინსტრუქციით. ე. დ. მეთოდები, თავის მხრივ, მოიცავენ საპროექტო მოღვაწეობის აზრობრივ ხერხებს, მრავალფაქტორიან ექსპერიმენტებს ოპტიმალური პროცედურების გამოყენებით; მათემატიკურ მოდელირებას; სტა-



ტისტიკური და დიზაინური დაპროექტების ნაწილს.

ერგონომიკული მოთხოვნები — მოთხოვნები, რომლებსაც უყენებენ სისტემას „ადამიანი — მანქანა — გარემო“ ადამიანობერატორის მუშაობის ოპტიმიზაციის ამოცანებიდან გამომდინარე, მისი ანდროლოგიური, ფსიქოფიზიოლოგიური, ფსიქოლოგიური და ფიზიოლოგიური მახასიათებლებისა და საშუალებების გათვალისწინებით. ე. მ. კლასიფიცირდება სახიერი საგნობრივ-ფუნქციური პრინციპის, მათი ობიექტების წარმოდგენის, ამ ობიექტის ფუნქციური დანიშნულების, სტრუქტურული შენების და ინფორმაციული ურთიერთობების მიხედვით. ე. მ. წარმოადგენს ნაწარმის ფორმათწარმოქმნის საფუძველს, და დიზაინური დამუშავების სისტემის მთლიანობაში სივრცობრივ-კომპოზიციური და მისი ცალკეული ელემენტების გადაწყვეტისას.

ესთეტიკური ღირებულებები — ობიექტების განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რომელიც იქმნება ადამიანთან კონტაქტის პროცესში ესთეტიკური აღქმის და გაცდის სიტუაციაში. ე. ლ. ატარებს ობიექტურ ხასიათს, მხოლოდ იმ ფარგლებში, როცა ობიექტის ესთეტიკური შეფასება ეთანხმება საყოველთაოდ მიღებულ ესთეტიკურ ნორმებს. საგნობრივი გარემოს ესთეტიკური ღირებულების შექმნა წარმოადგენს დიზაინერის სპეციფიკურ ამოცანას.

ვიზუალური აზროვნება — ახალი სახეების შექმნის პროცესი, რომლის შინაარსობრივი დატვირთვა, მიმართულია ფუნქციის ხილვადობისაკენ. ვიზუალური აზროვნება მატერიალური სამყაროს ფორმათა შინაარსს ხდის ხილვადს და სტრუქტურულს; ადამიანი ამას ქმნის ხილვადი სახეების მანიპულირებით, როგორც ცნობიერ, ასევე ქვეცნობიერ დონეზე, და წარმოადგენს შემოქმედების და მხედველობითი აღქმის მნიშვნელოვან კომპონენტს. ვ. ა.-ს პროდუქტი არის ახალი სახეები, ვიზუალური

ფორმები და ვიზუალური შინაარსობრივობებიც ფიქსირდება საგნების ფორმებსა და ვიზუალურ ენებში. ვ. ა.-ს კანონების გათვალისწინება მნიშვნელოვანია დიზაინური დაპროექტებისას, განსაკუთრებით რთული ინფორმაციული სისტემებისა და მართვის პულტების შექმნისას, სადაც ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაა ვიზუალური ინფორმაციის ოპტიმიზაცია, სრულყოფა.

ვიზუალური ენა — პირობითი გამოსახულებების სისტემა, რომელიც განკუთვნილია სპეციალური ინფორმაციის გადასაცემად—მომხრობის წესების, უსაფრთხოების სიგნალების, ფორმის კუთვნილების და სხვ. ვ. ე. იქმნება ვიზუალური სიმბოლოების საფუძველზე (რეალური ობიექტების ან პროცესების პირობითი გამოსახულება, რომლებიც მყარადაა აღბეჭდილი ადამიანის ცნობიერებაში) და ვიზუალური ნიშნებით (ერთეული სიმბოლოების და მათი შეერთებების მატერიალურა ხორცშესხმა). ვიზუალური ნიშნები შეიძლება იყოს გამოსახულებითი, სატყვიერი და შერეული, სიმბოლური ანბანის (გამოცემული სიმბოლური ენისათვის შერჩეული სიმბოლურიზის ერთობლიობა) საფუძველზე, რომლის მთლიანობაზეც დამოკიდებულია ვ. ე.-ის შინაარსობრივი დიაპაზონი. ვიზუალური ენის სინტაქსის მეოხებით (ვიზუალური სიმბოლოების და ნიშნების შესაკავშირებელი წესებით) დგება ვიზუალური ტექსტი ცალკეული შეტყობინებებით, რომლის შინაარსი გადაიცემა ვიზუალური ნიშნებით, ნაკეთობების ვიზუალური ფორმით და წარმართავს მოქმედების და ქცევის პროგრამას. გამოსახველობით ნიშნებს ეკუთვნის იდეოგრაფია — გამოსახულება ან აბსტრაქციული სიმბოლო, რომელიც გამოხატავს გარკვეულ ცნებას და არ არის დაშლილი შემადგენელ ელემენტებად, ხატი სებრაი (იკონიკური) ნიშანი — საგნის ლაკონიური გამოსახულება; პიკტოგრაფია — „ნახატი წერილი“-ის (ნახატის უძველესი ფორმა, პირობითი ნახატი, რომელიც ასახავს მოცემულ წერილობით შინაარსს)



საშუალებით ხდება საგანთა გამოსახულებისა და მასთან დაკავშირებული მოქმედების შეტყობინება. სიტყვიერ ნიშანს ეკუთვნის ლოგოტიპი — ობიექტის (ფირმის, საწარმოს, ნაწარმის) სრული ან შემოკლებული დასახელება, სპეციფიკური დაწერილობა, მოხაზულობა, რის არჩევაშიც როლს ასრულებს არა მარტო მისი გრაფიკული, არამედ ფონეტიკური გადაწყვეტილებაც. გამოსახულებითი და სიტყვიერი ნიშნები ექვემდებარება პატენტირებას.

ვიზუალური კომუნიკაცია — ფუნქციური პროცესების კოორდინაცია სპეციალური ვიზუალური ნიშნებით და ნიშანთა სისტემების შექმნით.

ვ. კ. სივრცობრივ-საგნობრივ გარემოში ასრულებს მარგანიზებელ, მაკოორდინირებელ და მარგულირებელ როლს. ვ. კ. სისტემების დაპროექტება დიზაინის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ამოცანაა, რომელიც უზრუნველყოფს ოპტიმალურ კავშირს ადამიანსა და გარემოს შორის, საგნობრივი გარემოს შინაარსის სწრაფ და ზუსტ აღქმას და სივრცობრივი ორიენტაციისა და მოქმედების პროცესების რეგულირებას. ვ. კ. პროცესში მონაწილეობს „გამგზავნი“, რომელიც ფორმირებას უკეთებს შეტყობინების შინაარსს; „კომუნიკატორი“, რომელიც შინაარსს გადასცემს ვიზუალური საშუალებებით. „ნიშანი“ — შექმნილი „კომუტატორის“ მიერ, არის აზრის შეტყობინების მატერიალურ-ვიზუალური გასაორციელება.

იერსახე, სახე დიზაინში — იდეათა და აზრთა (დედააზრთა იდეურ-მგრძნობიარე საგნობრივი წარმოდგენა, რომელიც ყალიბდება ნივთის ფორმირების პროცესში. დიზაინური დაპროექტების კატეგორიაა და ასახავს სასიცოცხლო სტრუქტურის მრავალმნიშვნელობას და მის ორგანულ-საგნობრივ მთლიანობას. ნივთის იერსახეს ასახავს მისი ფუნქციური ასპექტების რთულ სტრუქტურულ ურთიერთკავშირს, იქცევა კულტურის მოდელად. ნივთის წყალობით აღქმის და ათვისების პროცესში ხდება მისი კულტურული ღირებულების შეცნობა, გაცნობიერება,

მყარდება კომუნიკაციური კავშირი დიზაინერსა და მომხმარებელს შორის. საპროექტო იერსახე — დიზაინერის წარმოდგენის შედეგად შექმნილი ობიექტის იდეალური წარმოსახვა, მისი სინამდვილისადმი დამოკიდებულების ამსახველი, ერთდროულად უკვე ჩანაფიქრის სტადიაში, ეს არის მთლიანი და შეკრული ფორმა. იგი განსაზღვრავს დაპროექტებისადმი მიდგომის ასპექტებს: სოციალურ-კულტურული სიტუაციების მხატვრული მოდელირება, მთლიანი, ერთიანი ობიექტების კომპოზიციური ფორმათწარმოქმნა და მათი შინაარსობრივ აღჭურვა, რომელიც რეალიზებას პოულობს ობიექტის სივრცობრივ სტრუქტურაში.

იკოგრაფია — გრაფიკული დიზაინის საერთაშორისო საბჭოს გაერთიანება (ჩამოყალიბდა 1964 წელს ციურხში), რომლის საქმიანობას შეადგენს ძირითადად გამოყენებითი გრაფიკის (შეფუთვა, რეკლამა) და ნაკეთობების გრაფიკის საკითხების გადაწყვეტა. მკვიდროდ თანამშრომლობს იკსიდთან.

იკსიდი — დიზაინის საზოგადოებრივი და კერძო, ეროვნული ორგანიზაციების საერთაშორისო საბჭო (დაფუძნებულია 1957 წელს ლონდონში), რომლის მიზანია დიზაინურ ორგანიზაციებს შორის კავშირის დამყარება, დიზაინური პრაქტიკის სრულყოფა და გაფართოება, ქვეყნების ეკონომიკის განვითარებაში თვისი წვლილის შეტანა, ინიციატიური დიზაინ-პროგრამების შედგენა, ადამიანის სულიერ და მატერიალურ კეთილდღეობასთან დაკავშირებული პრობლემების გადაწყვეტა.

ინტერდიზაინი — საპროექტო სემინარები, რომელზედაც სხვადასხვა ქვეყნის დიზაინერთა ჯგუფი ერთობლივად ამუშავენ კონკრეტულ პროექტს ან დიზაინ-პროგრამის ნაწილს. ეს ტარდება 1971 წლიდან იკსიდთან და იმავე ქვეყნის დიზაინურ ორგანიზაციასთან ერთად. ი. მიზანია ქვეყნებს შორის გამოცდილების გაზიარება და პროფესიული კავშირების გაღვივება.

ინფორმაცია — ცნობები, რომელიც არის შენახვის, გადაცემის და დამუ-



შავების ობიექტი. დიზაინში დოკუმენტების და სხვა წყაროების შინაარსი (ტექსტების, ფოტოგრაფიების, ნახაზების, სტატისტიკური მონაცემების და სხვ.) გამოიყენება დიზაინერის მუშაობისას. ამავ დროს წარმოადგენს მისი შემოქმედების შედეგსაც. გარედან მიღებული ინფორმაცია ინახება მისთვის ხელსაყრელი ფორმით (ხშირად მაქსიმალურად ვიზუალიზებული), რომელიც აადვილებს მის გამოყენებას კონკრეტულ გამოკვლევებისა და მხატვრულ-საკონსტრუქტორო დამუშავების დროს და წარმოადგენს საჭირო ინფორმაციის ბაზას. დიზაინერის მიერ მოწოდებული იზრდება და ვლინდება როგორც შედეგი წინასაპროექტო კვლევების, დიზაინური ანალიზისა და შუალედი ეტაპების დაპროექტებისას და ატარებს შემოქმედებითი ხასიათის განსაკუთრებულ შინაარსს: ახალი წარმოდგენები და კრიტიკიუმები, რომლებიც ფიქსირდება ვარდამავალ და ბოლო საპროექტო დოკუმენტებში, დიზაინერის სტატიებსა და გამონათქვამებში, სახვით მასალაში დაბოლოს, განხორციელებულ ნაწარმში ან დაპროექტების კომპლექსურ ობიექტებში. ვიზუალური სახეები, აღქმული ადამიანის თვლით. ვ. ი. აქვს სპეციფიკური სახეობრივი შინაარსი, ფორმის საშუალებით გადმოცემული, საგნების თანაფარდობა და განლაგება, გრაფიკული ნიშნებისა და სიმბოლოების დამწერლობის ხასიათი, შრიფტის ფორმა, ფერის, განათების და სხვ. დახასიათება ვიზუალური რიგი — ნაგებობის, მათი კომპლექსების და სხვ. თემატურად დაკავშირებული გამოსახულებების ერთიანობა, რაც საშუალებას იძლევა წარმოვადგინოთ ფორმის ევოლუცია, პლანეტური მახასიათებლების ცვლილებების დინამიკა. გამოვიცნოთ ფორმათწარმოქმნის კანონზომიერება, ფორმის სპეციფიკა, ფერითი გადაწყვეტა და სხვ. გ. რ. საჭიროა დიზაინის ობიექტის ინფორმაციული მოდელია შექმნა და ნაწარმის ფორმის დიზაინური ანალიზისათვის. სახეობრივი ინფორმაცია —

ინფორმაცია გამოსახულებადი სახეების ერთ და წარმოდგენილი ვიზუალური საშუალებები (ფოტოები, ნახაზები, ნახატები, დიაგრამები, სქემები და სხვ.). ს. ი.-ის განსაკუთრებული როლი დიზაინისათვის შედგება მის უნარში გადმოგვეცეს სხვა სახის ინფორმაციისათვის მიუწევდომელო ფორმის ვიზუალური მახასიათებლები. ს. ი. მუშაობა, რომელიც თან ახლავს პროექტს ან შეადგენს მის ნაწილს, წარმოადგენს დაპროექტების მეტად საპასუხისმგებლო ეტაპს, რომელზედაც დამოკიდებულია მომავალი ნაწარმი ან მისი კომპლექსის ესთეტიკური დონე. კომბინატორიკა — (შევერთება, შერჩევა, დაჯგუფება, დალაგება, კომბინაციების მოწყობა, დღეისათვის მიღებული ახალი ტერმინი, რომელიც წარმოებულია კომბინატორიკა და კომბინირებული (საგან) დიზაინში ფორმათწარმოქმნის ერთ-ერთი მეთოდი, რომელიც ეყრდნობა კვლევა-ძიებას და სივრცობრივ-კონსტრუქციულ, ფუნქციურ და გრაფიკული სტრუქტურების ვარიანტული ცვლილებების კანონზომიერების გამოყენებას; აგრეთვე, დიზაინის ობიექტების ტაბიზებული ელემენტებას, დაპროექტების ხერხებს. კ.-ს სპეციფიკა ენათესავება ფორმათწარმოქმნას, საშუალებას იძლევა რაც შეიძლება ეკონომიკურად გამოიყენოს კონსტრუქციის ელემენტები და აქვს პირდაპირი დამოკიდებულება მასობრივ უნიფიცირებულ წარმოებასთან. კ. ფართოდ გამოიყენება დაპროექტების ავტომატიზაციაში. კომპოზიციკა — ნივთის ელემენტების სივრცობრივი ერთობლიობა, მოწყობილობა როგორც ფორმათწარმოქმნის შედეგი. კომპოზიციური ფორმათწარმოქმნა გულისხმობს ფორმის შინაგან ორგანიზებას, საპროექტო ობიექტის მასალის აწყობას დიზაინური მუშაობის პროცესში. იყენებს რა კომპოზიციის კლასიკურ ხერხებს, გაიზარებს მათ ერთობლივ ფორმათწარმოქმნას ადამიანის ყოფა-ცხოვრებაში, საგნის ცოცხალ და მრავალნაირ წარმოდგენებს თანამედროვე ინდუსტრიული კულტურის კონტექსტში მათ ჩასართავად. მზა პროექტი-

ციის ესთეტიკური შეფასებისას კ-ის ანალიზი წარმოებს ფორმის სათანადო ლოგიკური სრულყოფით და, მხატვრული მთლიანობის თვალსაზრისით, დიზაინერის გარკვეული ჩანაფიქრისა და კულტურის სისტემაში ჩართვით. კ-ის საშუალებები და ხერხები ვერ იარსებებს კულტურული ნიმუშებისა და ისტორიულად განვითარებული ღირებულებების გარეშე; რაც ვლინდება სტილოში, სკოლის მხატვრულ მიმართულებასა, შემოქმედებით მეთოდში და სხვ. კ. კლასიკური საშუალებებია: პ რ ა კ ო რ ც ი ა — თანაფარდობა, ფორმის ელემენტების ფარდობითი მოწესრიგება; ს ი მ ე ტ რ ი ა — ფორმის ელემენტების ადეკვატური განაწილება სწორი ხაზის (სიმეტრიის ღერძის) ან სიბრტყის (სიმეტრიის სიბრტყე) მიმართ, და აღიქმება თვალთ, როგორც ფორმის მოწესრიგების განსაკუთრებული სახე; ა ს ი მ ე ტ რ ი ა — სიმეტრიის უქონლობა ან დარღვევა; მ ა ს შ ტ ა ბ უ რ ო ბ ა — ფორმის ან მისი ელემენტების საზომის დადგენა, მათი სიდიდეების ერთმანეთთან შეფარდების, ადამიანისადმი ან გარემომცველი სივრცისადმი დამოკიდებულების თვალსაზრისით; რ ი ტ მ ი — ფორმის, ფერის, ფორმის ელემენტების განსაკუთრებული თანმიმდევრული* მონაცვლეობა; ტ ე ქ ტ ო ნ ი კ ა — ნაკეთობის მასის თანაფარდობა გამზიდი და არგამზიდი, მძიმე და მსუბუქი, ძირითადი და შექმნილი ელემენტების გამოყოფა; ნ ი უ ა ნ ს ი — ოდნავ შესამჩნევი გადასვლა ფორმისა და ფერის. ი გ ი ვ ე ო ბ ა — ერთნაირი ფორმის ან მისი ელემენტების გამეორება (ხშირად საფუძვლად უდევს რიტმულ წყობას); კ ო ნ ტ რ ა ს ტ ი — ფორმის ან ფერის მკვეთრად გამოკვეთილი სახეობა.

კ ო მ პ ო ნ ი რ ე ბ ა — შედგენა — ფორმის სხვადასხვა ელემენტების ოპტიმალური თანაფარდობის ძიების პროცესი და მათი სივრცობრივი შეკავშირება ერთ მთლიანობაში. ამ პროცესის შედეგი კ. დიზაინში ფორმათწარმოქმნის პროცესის მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილია.

კ ო მ ფ ო რ ტ ი — ადამიანის დადებით

ფსიქოლოგიურ და ფიზიოლოგიურ შეგრძნებათა ერთობლიობა ნივთთან ან გარემოსთან კონტაქტის პროცესში. კ. ხასიათდება ისეთი მაჩვენებლებით, როგორც არის საცხოვრებლის სრულყოფა მოწყობილობით, სამუშაო ადგილით, მომსახურების სფეროს ზონებით, დაპროექტების დროს მათი ფუნქციური სრულყოფით და სხვ. ეგრეთ წოდებულ ფუნქციური კომფორტის მიღწევა ეკონომიკური მოთხოვნების ერთ-ერთი ძირითადი პირობაა. კ. დონე განისაზღვრება, და ფასდება საზოგადოებრივი გამოცდილებით, ტრადიციებით. ინდივიდუალური სურვილებით, საზოგადოების ეკონომიკური და ტექნიკური შესაძლებლობებით, დიზაინში ანგარიში ეწევა ნაწარმის მოხმარების მოხერხებულად გამოყენებას. რემონტის შესაძლებლობებს და კომფორტის სხვა მაჩვენებლებს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კომფორტის ის მაჩვენებლები, რომლებიც გარემოს საგნობრივ-სივრცობრივი დაპროექტების დროს განსაზღვრავენ ცხოვრების წესს და მის ხარისხს.

კ ო ნ ს ტ რ უ ქ ე ი ა — ნივთის, ნაგებობის, კვანძის მატერიალურ-ტექნიკური, სივრცობრივ-სტრუქტურული და მოძრავი, მობილური ორგანიზაცია. კ. როგორც მორფოლოგიური სტრუქტურა წარმოიქმნება მასალის, გამოსავალი ელემენტების კრებულის გარდაქმნისა და მისი ორგანიზაციის შედეგად, ნაკეთობის ფუნქციის შესატყვისად. კ. არის ნივთის სტრუქტურული დონის დამამთავრებელი, დამაგვირგვინებელი და გამაერთიანებელი; უზრუნველყოფს მოცემული ფორმის სტაბილობის ან მისი მოცემული პარამეტრების გარდასახვას, დიზაინერისათვის დამახასიათებელია კ. ფართო გაგება: იგი შეიძლება იქცეს მიზნად და საშუალებად, დასაპროექტებელ მასალად, რადგანაც აქვს უნარი გამოამჟღავნოს სახიერ-ფსიქოლოგიური შესაძლებლობების ტენდენციები. კ-ს ვლდებულობთ შემოქმედებითი გააზრების შედეგად. კონსტრუქციული ხერხების სპეციფიკა ნაკეთობას ანიჭებს ავტორისეულ თავისებურებას, გამომსახველობას და დიდ როლს ასრულებს მი-



სი მხატვრული იერსახის შექმნაში. დიზაინური დაპროექტების ზოგადი პრინციპების მასშტაბურობა საშუალებას იძლევა ფართოდ მივეუდგეთ კ-ის ტიპოლოგიას, ე. ი. მუშაობის პრინციპების მიხედვით მათ კლასიფიკაციას, ელემენტების დაკავშირების და შერწყმის, მოძრაობის ორგანიზაციას, ენერჯის ან მასალის შერჩევას, აგრეთვე ნაწარმის ფორმის ორგანიზაციის პრინციპების გამოყენებას. არჩევენ და ხუ რ უ ლ კ. რომლის ძირითადი მუშა ელემენტები დამალულია თვით შეკრულ, დახშულ ფორმაში ან სპეციალური გარსაცმის ქვეშ; და ღ ი ა კ.; რომელსაც ძირითადი ელემენტები ღია აქვს და მუშაობის დროს ხილვადია. არის განსხვავებული მნიშვნელობის კ., როდესაც ნივთის მოხმარების პირობების შესაბამისად შესაძლებელია დაშენდეს, შეიცვალოს, გადაამუშავდეს. კ-ს ყველაზე ღირებული თავისებურებაა მისი ფუნქციური მოქმედების ეფექტურობა, ტექნოლოგიურობა, კონსტრუქციის ძირითადი პრინციპის შესაბამისად.

კონცეფცია დიზაინში — დაპროექტების ძირითადი მასტრუქტურებელი იდეა, მიზნების, ამოცანების დაპროექტების საშუალებების აზრობრივი მიმართება. კ. შეიძლება არსებობდეს სხვადასხვა დონეზე — დაწყებული დიზაინის კონცეფციით, როგორც შემოქმედებით, რომელიც წარმოდგენას იძლევა ამ სახის დაპროექტების თავისებურებებზე და მის საერთო პრინციპების ფორმულირებაზე, დამთავრებული კონკრეტული ნაწარმის კონცეფციით, რომელიც დაკავშირებულია დიზაინერის შემოქმედებით პოზიციასთან, აგრეთვე მოცემული საპროექტო დამუშავების ამოცანებთან. კ. დიზაინში, როგორც შემოქმედებას, აქვს სამეცნიერო-თეორიული ხასიათი: დიზაინი (სფერო, პროფესია და ა. შ.) განიხილება; როგორც კვლევის საგანი და მოდელირების ობიექტი. იგი შეიცავს ყველაზე საერთო კონცეპტუალურ-შემოქმედებით ორიენტაციებს — მხატვრულ და ტექნიკურს, რომლებიც საზღვრავენ მომავალი დიზაინერების მომზადების ხასიათს, დიზაინერების მუ-

შაობის პროფილს (ვიწრო სპეციალიზაცია ან უნივერსალური ობიექტის არჩევა, დაპროექტების მიზნის განსაზღვრა და სხვ.), აგრეთვე სოციალურ-კულტურული ორიენტაცია, რომელიც პასუხობს საზოგადოების გლობალურ მოთხოვნებს და წყვეტს ისტორიულად გაპირობებულ დაპროექტების პრობლემებს. საერთო კ.-ს ძირითადი ტიპებია: სისტემური (სისტემური მიდგომა) გარემოებითი (გარემოს გათვალისწინებით მიდგომა) და აქსეოლოგიური (ღირებულებითი მიდგომა). შემოქმედებით კ.-ში მეტნაკლებად შეიცავენ სამეცნიერო-თეორიულ კ.-ის დასახლებულ დონეებს და ტიპებს, რომლებსაც აქვთ ავტორის ხანგასმული ხასიათი, მჭიდრო ურთიერთობაშია და დამოკიდებულია კონკრეტულ მხატვრულ იდეოლოგიასთან. შემოქმედებითი კ. გადმოიცემა, როგორც წესი, გონებრივ მხედველობითი ფორმით, მაგრამ ამით არ ამოიწურება მისი შინაარსი, ვინაიდან მასში დიდი ადგილი უჭირავს ინტელიციანს. შემოქმედებითი კ. უფრო მეტად ორგანულ და ადეკვატურ გამოსახულებად შეიძლება ჩაითვალოს სირთულით და პროცესუალობით დატვირთული კონკრეტული საპროექტო კ. ეგრეთწოდებული დიზაინ-კონცეფციები.

კულტურული ნიმუში — საგანი, სივრცობრივ-საგნობრივი კომპლექსი, წესჩვეულება ან მოვლენა, რომელიც ასახავს კულტურის მნიშვნელოვან ნიმუშებს; სოციალური და საზოგადოების პროგრამულ-ღირებულებითი განწყობა; მიზანდასახულობა, იგი შეირჩევა საპროექტო მოღვაწეობისათვის როგორც სიმბოლური ნიმუში. კ. შ. შეიძლება შეფასდეს ამა თუ იმ თვისებით, იმისდა მიხედვით თუ რომელი კულტურულ-მხატვრული პროგრამების კონტექსტში მიიღება და აღიქმება. დიზაინერი, რომელიც სწავლობს და აპროექტებს საგნობრივ გარემოს, მუდმივად აკავშირებს თავის მოღვაწეობას კ. ნ. სამყაროსთან და ავლენს ცხოვრების წესთან, დამახასიათებელ თავისებურებებს და კავშირებს.

მაკეტო — დასაპროექტებელი ან არ-



სებული ნაკეთობის მატერიალურ-სივრცობრივი გამოსახულება, რომელიც სრულდება დაპროექტების შუალედურ სტადიაში, ან წარმოადგენს პროექტის ნაწილს, საპროექტო დოკუმენტის (პოლიგრაფიულ გამოცემებში — ძირითადად) მ. აფიქსირებს მხატვრული კონსტრუირების პროცესს, მის შუალედურ და საბოლოო შედეგებს, მსვლელობას საპროექტო ჩანაფიქრიდან დაწყებული სამრეწველო ნიმუშამდე ფუნქციის მიხედვით არჩევენ საძიებო მ., შესრულებულია დაპროექტების შუალედურ სტადიაზე სხვადასხვა საფენურზე სრულყოფილობის შემოწმების მიზნით და საპროექტო გადაწყვეტილებას შესაძლო შედარებებისათვის (მოცულობით-სივრცობრივი სტრუქტურისათვის, პლასტიკის, დეკორატიული მასალების გამოყენების და სხვ.); დასრულებამდე მიყვანილი მ., მზადდება არა მარტო გარეგნული სახის დასაზუსტებლად, არამედ დეტალების, კვანძების, ზედაპირული შეუღლებების დასამუშავებლად, ზოგიერთი ფუნქციური ამოცანის გადასაწყვეტად (აკრფა-დაშლა, საგანთა კომპლექტების შედგენა ნაკეთობის დეტალების შემოწმება ნატურაში, მაგალითად, ევრეთწოდებულ მოსარგებ მ.-ზე, რომელიც ნატურალური ზომით, იმიტირებს სატრანსპორტო საშუალებებს, საწარმოო და სამედიცინო მოწყობილობას და სხვ.); სადემონსტრაციო მ., ყველაზე მეტად იძლევა წარმოდგენას ნაწარმის გარეგან სახეზე და სრულდება დაპროექტების ბოლო სტადიაზე — ხანდახან სპეციალურად გამოფენებისათვის; მოქმედი მ. სრულდება ახალი ნაწარმის არსებულთან შესადარებლად, ძირითადად ნატურალური ზომით, რეალური მასალის გამოყენებით და მრეწველობაში დამზადებული ახალი კონსტრუქციების კინემატიკური სქემების გამოყენებით ექსპერიმენტული ცალკეული ნაწილების შესამოწმებლად (დიდი ხარჯების მქონე რთული ნაწარმის მ. შეიძლება დამზადდეს მცირე მასშტაბით); საცდელი მ., მარტივად გამოსახული სავამოცდო ობიექტი ან მისი ნაწილები.

მაკეტირება — სხვადასხვა მასალისაგან დამზადებული ნაწარმის და მათი კომპლექსების მაკეტების დამზადება, ნატურალური ან საჭირო მასშტაბური ზომით. მ. არის არა მარტო ნაკეთობის ფორმის სრული ინფორმაციის მიწოდების საშუალება, არამედ დაპროექტების ერთ-ერთი მეთოდიც. მ. პროცესში სრულდება, ზუსტდება ობიექტის ფორმირება, მოწმდება ცალკეული მოცულობითი პარამეტრები, რომლებიც შეუძლებელია გათვალისწინებულ იქნეს სუფთა გრაფიკული დაპროექტების დროს — გარეგანი იერსახე, ხმარების მოხერხებულობა, დეტალების და აგრეგატების შინაგანი ურთიერთდაკავშირება და სხვ. მ. საშუალებას იძლევა გადაწყდეს დაპროექტების მნიშვნელოვანი ამოცანები დაწყებული საპროექტო იდეების ფორმირებით, შემოწმებით და საპროექტო გადაწყვეტილების უფრო მნიშვნელოვანი და საბასუხისმგებლო მხარეების შემოწმებით, რომელიც დაკავშირებულია ობიექტის მომავალ ფუნქციონირებასთან საპროექტო აზროვნების მოქმედების მნიშვნელოვანი მეთოდური ფუნქციის ფიქსაციით დაპროექტების სხვადასხვა ეტაპზე და საპროექტო გადაწყვეტის თვალსაჩინო დემონსტრირების დროს. ამიტომ მ. წარმოადგენს დიზაინერი შემოქმედების მნიშვნელოვან საპროექტო-კვლევით ნაწილს და მიჩნეულია როგორც ერთ-ერთი მთავარი დისციპლინა დიზაინერების პროფესიულ მომზადებაში.

მასალა — ნაწარმის დასამზადებლად გაწეული შრომის საბოლოო საგანი — დიზაინერისათვის მასალის ცნების განსაზღვრის ძირითადი მომენტია, მისი გარდაქმნა. დიზაინერი, გარკვეული კონცეფციის მქონე შემოქმედი, იყენებს თავისი შემოქმედებისათვის იდეებს, ასოციაციებს, კონცეპციებს, ვიზუალურ ინფორმაციას, ხოლო როგორც კონსტრუქტორი, — ჩვეულებრივ მოცულობით საწარმოო მასალებს, მზა ნაკეთობებს, ნახევარფაბრიკატებს და ა. შ. დიზაინერის მიერ გარდაქმნილი მ. შეიძლება პირობით დაიყოს: შემოქმედებით — კონცეფტურ, საპროექტო და საწარმოო მ.



მ. თვისებები — ფიზიკური თავისებურებები (სტრუქტურა, სიმკვრივის ხარისხი, ფაქტურა, ტექსტურა და სხვ.), რაც ახასიათებს მ. და ემორჩილება დამუშავებას, საჭირო გარეგანი სახის მიცემის მიზნით. მ. თ. აქვს უნარი ნაკეთობაში შეასრულოს ესა თუ ის ფუნქცია, მათ შორის ჰიგიენური და ამავე დროს დაექვემდებაროს დამუშავების გარკვეულ ხერხებს. ფორმათწარმოქმნის და დეკორაციული თვისებების მიხედვით ანსხვევებენ კონსტრუქციულ, დეკორაციულ-კონსტრუქციულ და დეკორატიულ მ. (მათ შორის დეკორაციულ-დამცველი). კონსტრუქციული მ. — რომელიც ატარებს კონსტრუქციების მუშა დატვირთვებს, საჭირო სიმაგრის, სიმკვრივის, სიმტკიცის, მოქნილობის და სხვ. უნარის თვისებების გამო. დეკორაციული-კონსტრუქციული მ. — მასალის კონსტრუქციული და დეკორაციული თვისებები ნაკეთობაში ერთდროულად არის გამოყენებული (გამოვლენილი). ამ დროს უფრო მეტად გამოიყენება ხე, ქსოვილი, პლასტმასა, ზოგიერთი მეტალი.

მასალის გარეგნული სახე, მხარე — 1. ბუნებრივი ან ხელოვნური მასალის ვიზუალურად აღქმითი მახასიათებლები, რომლებიც ვლინდება ნაწარმში, მისი საბოლოო დამუშავებისა და გადაამუშავების შემდეგ. მ. გ. ს. განისაზღვრება ფერით, ფაქტურით, ბრწყინვალეობით, ტექსტურით და ზედაპირის სიგლუვით. შესაძლებელია იგი წარმოდგენილი იქნეს როგორც ზედაპირის გარეგნული სახის ნიმუში. 2. ბუნებრივი ან ხელოვნური მასალის მხედველობით აღქმული ფორმა, რომელიც შემოდის წარმოებაში და განკუთვნილია შემდგომი გადაამუშავებისათვის, გადახალისებისათვის; ხასიათდება ფიზიკური მდგომარეობით (სითხე, ფხვნილი, ჩამონაჰრები, ძელაყები), ფერთა და სხვა მახასიათებლებით. მასალის ზედაპირის გარეგნული სახის მაჩვენებელი — ნიმუშის რიცხობრივი გამოსახულება ან ფერის, ფაქტურის, ბზინვარების, ტექსტურის და ნიმუშის ზედაპირის სიწმინ-

დის ხარისხობრივი მახასიათებლები აღწერა; ფაქტურა — ზედაპირის გარეგნული წყობა, რომელიც განისაზღვრება უსწორმასწორობის (გლუვი, ხორკლოვანი, რელიეფური ნახატი) ხარისხით და ხასიათით. დამოკიდებულია მასალის ბუნებაზე და დამუშავების ხერხებზე; ხორკლიანობის ხარისხი იზომება ინსტრუმენტული მეთოდებით პროფილოგრაფ-პროფილომეტრით მიკრონებში; ბზინვარება — ზედაპირის უნარი სარკისებრად ასახოს სინათლე, ის განისაზღვრება ვიზუალურად და ინსტრუმენტულად. გამოისახება პირობით ერთეულელებში, რომელიც გვიჩვენებს სინათლის სარკისებრი და დიფუზიური არეკვლის ინტენსივობას, რაც დამოკიდებულია მასალის ხარისხზე და მისი დამუშავების ხერხებზე; ტექსტურა — მასალის ზედაპირის ნახატი, რომელიც გაპირობებულია მისი შინაგანი აგებულებით; ზედაპირის სისუფთავე (სუფთა ზედაპირი, ზედაპირის მახასიათებელი, გაპირობებულია დასაშვები ჩართვებით, დამატებით და აგრეთვე სხვადასხვა ტონალობის უქონლობით, ყოველივე დამოკიდებულია მასალის მიღების ტექნოლოგიასა და ნედლეულის სიწმინდეზე.

მიზანშეწონილება დიზაინში — ნივთის წარმოების საჭიროებისა და მისი შესაძლებლობების ხარისხის შეფასება სოციალურ-ეკონომიკური, ტექნიკური, საზოგადოებრივი, ფუნქციური და ესთეტიკური ასპექტების თვალსაზრისით. მ. გულისხმობს მინიმალური ხერხებით მიღწეულ იქნეს მაქსიმალური შედეგები, ნივთის ეფექტიანობა, კონსტრუქციები (მ. კონსტრუქცია), დამზადების ტექნოლოგია (მ. ტექნოლოგია) და ა. შ. მფორმა — ფორმის უნარი უფრო ეფექტურად შეასრულოს მასზე დაკისრებული ფუნქცია, ოპტიმალურად შეეწყოს ნივთის წარმოებას ან მის მოხერხებულად მოხმარებას.

მოდა — კულტურის ამა თუ იმ გარეგანი გამოვლენის ხანმოკლე ერთობლიობა და მასობრივი გავრცელება — გემ-



ოგნების, ქცევის, ნაკეთობის სტილისტური ნიშნების, ესთეტიკური შეფასებით მიღებული კრიტერიუმების და სხვ. მ. ძირითადი თვისება (სტილისაგან განსხვავებით) არის მისი ცვალებადობა — როგორც შედეგი ესთეტიკურის, ასევე სხვა საერთო კულტურული წინამძღვრების — მათ შორის ეკონომიკურის, საწარმოო და ტექნოლოგიურის. მ. მოიცავს ადამიანის მოღვაწეობის სხვადასხვა სფეროს, მნიშვნელოვნად ზემოქმედებს წარმოებაზე და მოხმარებაზე. დიზაინში მ. თავის გამოხატულებას პოვნებს დასაპროექტებელი და გამოსაშვები ნაკეთობების გარეგან ფორმაში — განსაკუთრებით ტანსაცმელში; მ. მასობრივი, მისი სოციალურ-ფსიქოლოგიური ბუნება, ცვალებადობის კანონზომიერებები, გავლენა ცხოვრების წესზე და მოსახლეობის ფართო ჯგუფების მოთხოვნილებებზე. მ. გვევლინება მნიშვნელოვან სოციალურ მოვლენად, რომელიც შეისწავლება და გასათვალისწინებელი ხდება დიზაინური დაპროექტების პროცესში. განსაკუთრებული სახით ორიენტირებულია მოდაზე სტილიზმი.

მოდელი — იდეალური, წარმოდგენითი, ნიშნობრივი ან მატერიალურად რეალიზებული სისტემა, შექმნილი ობიექტის კვლევის ან საპროექტო იდეის წარმოდგენის მიზნით. მ-ის აგების — საშუალებების მიხედვით იგი შეიძლება იყოს ნიშანდობლივი (მათემატიკური, ინფორმაციული), თვალსაჩინოსახეობრივი (საპროექტო-გრაფიკული), მატერიალური (ტექნოლოგიური). ფუნქციის მიხედვით მ. შეიძლება ასახავდეს ამა თუ იმ საგნის კვლევის პროცესს ან ექსპერიმენტს (ტექნოლოგია, მოქმედების პრინციპი, პარამეტრი და სხვ.). ამ თვალსაზრისით განასხვავებენ: მხატვრულ მ. — ობიექტის სახე, რომელიც ასახება დიზაინერის წარმოდგენაში და მოიცავს ასოციაციურ-კულ-

ტურულ, კონსტრუქციულ-ტექნოლოგიურ და პლასტიკურ სრულყოფილებას; წარმოადგენს მომავალი ობიექტის ყველაზე პროდუქტიულ და მეთოდურად აქტიურ მ., რადგანაც, თავის მხრივ, მოიცავს სინთეზურ წარმოდგენებს ადამიანთა კავშირებზე, ცხოვრების წესზე, ნივთთან ან გარემოსთან ურთიერთობაში. ინფორმაციული მ. მონაცემთა სისტემატიზებული მთლიანობა, რომელიც აღწერს ობიექტის მნიშვნელოვან პარამეტრებს და რომელიც მკლავდება წინასაპროექტო კვლევების ანალიზის შედეგების საფუძველზე. მოიცავს მომავალი პროდუქციის, როგორც საგნობრივ, ასევე სოციოლოგიურ-ფსიქოლოგიურ პარამეტრებს; მატერიალური მ. — ელემენტების მსგავსების პრინციპით გეომეტრიულად ზუსტი გამოსახულება რეალური ობიექტისა, რომელიც აწყობილია მასშტაბის მიხედვით და შეესატყვისება ყველა მის ფუნქციურ და კონსტრუქციულ პარამეტრებს; ტექნოლოგიური მ. — ობიექტის მატერიალური მ., რომელიც ასახავს მის ფუნქციურ-მორფოლოგიურ თვისებებს; იმიტაციური მ. — ასახავს ნაკეთობის გარეგან სახეს მხატვრული შინაარსის გადმოსაცემად. შეუძლია შეითვისოს ფუნქციური და იმიტაციური ამოცანასრულდება როგორც ნატურალური სილიდით, ასევე მასშტაბური ზომით; მოქმედი მ. რეალური მასალით შესრულებული დაპროექტებული ნაკეთობის სარეალიზაციოდ შესამოწმებლად.

მოდელირება — მთლიანი ობიექტის (ობიექტების სისტემის) წარმოსახვის, წარმოდგენის და აღწერის პროცესი, სტრუქტურის განსაკუთრებული ასპექტების, სიტუაციის ან ფუნქციური პროცესის, მათი არსებითი მხარეების, ამა თუ იმ პარამეტრების (მათ შორის სივრცობრივის) გამოსარკვევად, მოცემულ პირობებში ქცევის, ობიექტების და გა-



რემოს სისტემაში შეტანის შესაძლებლობით და სხვ. მის შედეგს წარმოადგენს ობიექტის მოდელი. მ-ის საშუალებები — ობიექტის აღწერის და წარმოსახვის სხვადასხვა ხერხი; ამასთან დაკავშირებით განირჩევა: მხატვრულ-სახეობრივი, მათემატიკური, საპროექტო-გრაფიკული, მოცულობითი, სიტყვიერი. მ. დიზაინისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ფლობდეს მხატვრულ-სახეობრივ მ., ე. ი. შეუძლია წარმოსახვის და სინამდვილის ამსახველი მხატვრული მოდელის (ნივთის, ნივთთა კომპლექსის, სიტუაციის) შექმნა, სადაც იერსახე გვევლინება როგორც დაპროექტების კატეგორია.

მოდერნიზება ნაწარმის — ნაწარმის და (ან) მისი გარეგანი სახის სტრუქტურის შეცვლა თანამედროვე ნორმების და მოთხოვნილებების ცვლილებებთან დაკავშირებით. ნ. მ.-სას შესაძლებელია იცვლებოდეს ნაკეთობის ერთი ან რამოდენიმე პარამეტრი (კონსტრუქცია, ფორმა, დასამზადებელი მასალა ან ტექნოლოგია). მ. აუმჯობესებს ნაწარმის ტექნიკურ, საექსპლუატაციო და სამომხმარებლო თვისებებს და მოყავს ისინი წარმოების და მოხმარების სოციალურ-კულტურულ ცვლილებათა შესატყვის სიტუაციაში.

მოდულიზაცია — ნაწარმის-ნაკეთობის გარდასახვა, რომელიც გამოწვეულია საწარმოო ან ეკონომიკურ-კონსტრუქტურული აუცილებლობით, აგრეთვე მ. ნ-ის ამოცანაა საექსპლუატაციო თვისებათა გაუმჯობესება, რომლის დროსაც ნაწარმის სტრუქტურა პრინციპულად არ იცვლება, ხდება მხოლოდ ნაწილობრივი ცვლილება-მასალის ტექნოლოგიისა და ფორმის ცალკეული დეტალების შეცვლა.

მოთხოვნილება — ამა თუ იმ პირობებში ან საგნებში გაცნობიერებული ან გაუცნობიერებელი აუცილებლობა სისტემის ნორმალური ფუნქციონირებისათვის (საზოგადოება, სოციალური ჯგუფი, ორგანიზაცია, ინდივიდუუმი და

ა. შ.) ვლინდება როგორც აბსტრაქტული ან აქტიურობის შინაგანი სტიმული და როგორც მოქმედების ძირითადი შინაარსი, მისი დაკმაყოფილების ზერხებისა და საშუალებების ძებნაში. მ. დინამიკურია, ცვალებადია, შეიძლება სტიმულირებულ იქნეს და გაიზარდოს. დიზაინერი დაპროექტების პროცესში სწავლობს და ავლენს მოთხოვნებს, რათა დააპროექტოს ნივთი, საგანი, რომელიც მაქსიმალურად დააკმაყოფილებს ადამიანის მატერიალურ და სულიერ მოთხოვნებს, მეორე მხრივ, ამით უშუალოდ ერთგება ადამიანის აღზრდის პროცესში; **სოციალური მ.** — საზოგადოების მიერ მიღებული მოთხოვნა, ციკლის, ელემენტი „მოთხოვნა-სოციალური დაკვეთა-დაპროექტება — წარმოება-მოხმარება-მოთხოვნა“.

მოწყობილობა — საცხოვრებლის, საწარმოს, ქალაქის, გზების და სხვათა ტექნიკური აღჭურვილობის ელემენტები და ობიექტები, რომელთა ფუნქციები უშუალოდ დაკავშირებულია ამა თუ იმ გარემოს სარგებლობისა და მასში წესრიგის დასაცავად. მ. შედის ნაგებობების (ტექნიკური კეთილმოწყობა, სანტექნიკა, ვენტილაცია, გათბობა, გაწნობა, ლიფტები, ნაგავამტარები), წარმოების და დაწესებულებების სპეციალური ავეჯი, დაზგები, სტელაჟები (თაროები) და ა. შ. ქალაქის აღჭურვილობის ძირითადი ელემენტები, ქალაქის გარემოს სამშენებლო და წარმოებაში დამზადებული ელემენტები (კიბეები, გადასასვლელები და ხიდები, დობეები, საბავშვო მოედნების და პარკების მოწყობილობა, ნაგვის გასატანი აღჭურვილობა, მოწყობილობა და სხვ.) მოწყობილობის დაპროექტება დიზაინერის წინაშე აყენებს რიგ სპეციფიკურ ამოცანებს, რომლებიც დაკავშირებულია გარემომცველი გარემოს ჰარმონიულ ორგანიზაციასთან და რომლებიც განსაკუთრებით წარმატებით წყდება დაპროექტებისას გარემოს ყველა ფაქტორის გათვალისწინებით.



მხატვარ-კონსტრუქტორი (დიზაინერი) — დამპროექტებელი. მუშაობს დიზაინური მეთოდებით და ამუშავებს სამრეწველო ნაწარმს და სხვა ობიექტებს, მხატვრული ჩანაფიქრით და დანერგვით პრინციპულად ახალს, აუმჯობესებს მათ სამომხმარებლო თვისებებს და ჰარმონიულად აყალიბებს სივცობრივ-საგნობრივ გარემოს. მ. კ. დამუშავების პროცესში უზრუნველყოფს ფუნქციურ-ტექნიკურ, სოციალურ-კულტურულ, ტექნიკურ, ერაგონომიკულ და ესთეტიკური ფაქტორების ურთიერთკავშირს.

მხატვრული კონსტრუირება (დიზაინ-პროცესი) — საპროექტო ამოცანის კონკრეტული გადაწყვეტის პროცესი დიზაინის კატეგორიული აპარატის გამოყენებით: კონცეფციის დამუშავება, ძირითადი მიზნების გამოკვეთა, ობიექტის ანალიზი, დაპროექტების ოპერაციების ჩატარება, შესრულება (მოდელირება, მაკეტირება და სხვ.), საპროექტო დოკუმენტაციის დამუშავება. ფუნქციური მ. კ.-ის მორფოლოგიური და ტექნოლოგიური ასპექტები შეტანილია მხატვრულ-სახოვან დაპროექტებაში — მ. კ. სტრუქტურის მნიშვნელოვანი ასპექტი, დაკავშირებულია თვით დიზაინის საგანთან — სივცობრივ-საგნობრივი სტრუქტურების მთლიანი, ერთიანი ფორმის შექმნასთან. მ. კ. ყველა ასპექტი დაკავშირებულია ერთმანეთთან და შინაარსობრივად გამოისახება ნივთის იერსახეში. მ. კ. შედეგად მიიღწევა ნაწარმის მატერიალურ-ტექნიკური და სოციალურ-კულტურული სამომხმარებლო თვისებათა მთლიანობა, რომლებიც პასუხობენ სამრეწველო წარმოების, ნაწარმის მიმართ სხვადასხვა მოთხოვნებს. ამ მოთხოვნათა გამოვლენა ხდება სპეციალური წინასაპროექტო და საპროექტო კვლევების შედეგად, რომელშიც დიზაინერი იყენებს საბუნებისმეტყველო და ჰუმანური მეცნიერებების, ზელოვნების და ტექნიკის მეთოდებს და ხერხებს, აერთიანებს და გარდაქმნის მათი დაპრო-

ექტების საერთო მიზნების შესაბამისად. მ. კ. პროცესი ფიქსირდება სპეციალურ დოკუმენტაციაში.

ნაწარმის მორფოლოგია — ნაწარმის წყობა, მისი ფორმის სტრუქტურა, რომელიც ორგანიზებულია მისი ფუნქციის, მასალის და დამზადების ხერხების შესაბამისად და გამოვლენილია ანალიზის პროცესში. ფორმის მორფოლოგიურ სტრუქტურაში შეიძლება განლაგდეს ორი ფენა: სივცობრივი და ფუნქციურ-ტექნიკური. ნ. მ. ერთი მნიშვნელოვანი კატეგორიაა დიზაინურ დაპროექტებაში, რადგანაც სწორედ მასში რეალურად ისახება დიზაინერის ჩანაფიქრი;

ნაწარმის ფუნქციურ-მორფოლოგიური თვისებები — სტრუქტურული თავისებურებები, რომლებიც უზრუნველყოფენ ნაწარმის მუშაობას და რომლებიც გაპირობებულია მასალის წყობით, დამზადების ხერხებით და ნაწარმის ფუნქციური დანიშნულებით.

ნაწარმის ფუნქციურ-სივცობრივი სტრუქტურა—ნაწარმის მთავარი მოცულობების ფუნქციური ზონების, კვანძების და ლეტალების ორგანიზაცია და მათი ურთიერთგანლაგება.

ნაწარმის ზარისხის ექსპერტიზა — ნაწარმის ზარისხის ან მისი თვისებების ანალიზი და შეფასება, თვისებების, რომლებიც ახასიათებენ ტექნიკურ დონეს, გამოყენების ეფექტურობას, ნაწარმის ვარგისიანობას შეასრულოს ესა თუ ის ფუნქცია მოხმარების კონკრეტულ პირობებში, მისი შესატყვისობა ამ პირობებთან, აგრეთვე წარმოების პირობებთან (ტექნოლოგიურობა, სტანდარტების შესატყვისობა და სხვ.). ნ. ხ. ე. ტარდება საანგარიშო-გასაზომო, ექსპერტული, ექსპერიმენტული და სხვ. მეთოდების (გამოკვლევის) გამოყენებით. ნ. ს. ე. ძირითადი ეტაპები და პროცედურებია: ნაწარმის, მისი წარმოების და მოხმარების პირობების და საშუალებების შესწავლა, ზარისხის თვისებათა და მაჩვენებლების ნუსხის და-



გენა, დამატებითი გამოცდების და ექსპერიმენტების ჩატარება, შეფასების კრიტერიუმის და საბაჟო ნიმუშების შერჩევა შეფასების ჩატარება და ნაწარმის ხარისხის დონის შესახებ შედეგების ფორმულირება, ჩამოყალიბება. **ნაწარმის სამომხმარებლო თვისებების ექსპერტიზა** — ნაწარმის ანალიზი და შეფასება მისი სამომხმარებლო თვისებების, ხარისხის დონის განსაზღვრის მიზნით. ნაწარმის, მისი მოხმარების პირობების და საშუალებების ანალიზის საფუძველზე ელინდება მომხმარებელთა სხვადასხვა ჯგუფის მიერ მოხმარების ეფექტურობა, გამოიკვეთება ნაწარმის სოციალური მნიშვნელობა, მისი პრაქტიკული სარგებლიანობა, მოხმარების მოხერხებულობა, ესთეტიკური სრულყოფილების ხარისხი და სხვ. რეალურ პირობებთან მიახლოების პირობებში გამოიყენება ექსპერტული და ექსპერიმენტული — ლაბორატორიული მეთოდები, ტარდება სოციოლოგიური გამოკითხვა და ნაწარმის მომხმარებლების მიერ აპრობირება. ნ. ს. თ. ე. ხშირად დიზაინური დაწესებულებების მიერ სრულდება, რათა ნაწარმს მიენიჭოს სპეციფიკური ნიშანი, რომელიც ასახავს ტექნიკური ესთეტიკის მოთხოვნებს. ნ. ს. თ. ე. **მეთოდები** განსაზღვრება ანალიტიკური პროცედურების ტიპებით (საანგარიშო-გაზომებით, ექსპერტული, ექსპერიმენტული, სოციოლოგიური, სტატისტიკური), ოპერაციების შემადგენლობით (დიფერენციალური, კომპლექსური, კომბინირებული), ექსპერტიზის ორგანიზაციის ამოცანებით და ფორმებით (ექსპრეს-მეთოდი), ექსპერტის და ჯგუფის მეთოდი, კომპლექსური ექსპერტიზის მეთოდი). **პროლექციის ხარისხის გამოცდა** — პროლექციის (ნაწარმის) თვისებათა ერთობლიობის ყოველმხრივი შემოწმება. რომელიც ხორციელდება დამამზადებლის, მომხმარებლის ან რომელიმე სხვა ორგანიზაციის მიერ, მაგ., კვლევითი ინსტიტუტის. პ. ხ. ა. არ არის დაკავშირებული, როგორც წესი, პროლექციის თვისებათა განსაზღვრასა და კლასიფიკაციასთან. **პროლექციის ხარის-**

ხის ექსპერტული შეფასება — პროლექციის ხარისხის მახასიათებლებს ეფუძნება მეთოდით, რომელიც დაფუძნებულია ექსპერტების მსჯელობის გამოყენებაზე.

ნომენკლატურა — ნაკეთობათა სია, რომელიც კლასიფიცირებულია ფუნქციური დანიშნულებით ძირითადი მანქნებლების აღნიშვნით.

პროლექციის თვისება, — პროლექციის ობიექტური თვისება, რომელიც შეიძლება გამოვლინდეს მისი შექმნის, ექსპლუატაციის ან მოხმარების პროცესში. **პ. სამომხმარებლო თ.** — თავისებურებათა ჯგუფი, რომელიც ვლინდება მისი გამოყენების, ექსპლუატაციის ან მოხმარების პროცესში და დაკავშირებულია საზოგადოების ან პირთა გარკვეულ მოთხოვნებთან დანიშნულების მიხედვით **პ. თ. ნორმირება** — ნაწარმის თვისებათა პარამეტრების დადგენა, მასზეა დამოკიდებული როგორც მისი განსაზღვრული ფუნქციური პროცესების ოპტიმალური მიმდინარეობა, აგრეთვე მისი დამზადების ან მისი მოხმარების პროცესები. ნორმირება ექვემდებარება ზედპირის, მასალის, სამომხმარებლო თვისებების, ფასის და სხვ. მახასიათებლებს.

პროლექციის ან ნაწარმის ნიმუში — პროლექციის (ნაწარმის) ერთეული, დამზადებული სპეციალურად ან აღებული ეტალონად, მრეწველობაში დასაბრკეველად, შესადარებლად, საკვლევად და ა. შ. ფუნქციის მიხედვით გამოირჩევა: **საკონტროლო ნიმუში** დადგენილი წესით მიღებული პროლექციის ერთეული, მისი ნაწილი, ან სხვა, რომელთა მახასიათებლები აღებულია საფუძვლად მსგავსი პროლექციის დამზადებისა და კონტროლის დროს, მგავლითად, ნაკეთობის ს. ნ. ხანდახან იწოდება **ეტალონად; ფერის ს. ნ.** — დამტკიცებული ნიმუში, რომელიც წარმოების პროცესში განკუთვნილია ფერის ნორმის დადგენისათვის და მისი მასა-

ლაში დანერგვისათვის. ფერთი გადაწყვეტის სიწმინდის შემოწმებისათვის; ნაწარმის ფერთი დამუშავების ს. ნ. — ნაწარმის დამტკიცებული ნიმუში, რომელიც განკუთვნილია ნაწარმის ფერთი დამუშავების ნორმირებისათვის და გამოსაშვები ნაწარმის მასთან შესატყვისობის შესამოწმებლად (ფერის, ფაქტურის, ტექსტურის, ზედაპირის სიგლუვისა და მათი კომპოზიციური კავშირებისა, **სამრეწველო ნიმუში** — ახალი მხატვრულ-საკონსტრუქტორო გადაწყვეტა, რომელიც ტექნიკური ესთეტიკის მოთხოვნების შესაბამისად განსაზღვრავს ნაწარმის გარეგან სახეს სამრეწველო წესით დანერგვისათვის, რამაც უნდა მოგვცეს დადებითი ეფექტი; **მხატვრულ-საკონსტრუქტორო გადაწყვეტის სიახლე** — ჩვენს ქვეყანაში ან საზღვარგარეო ცნობილი ანალოგებისაგან განსხვავებული არსებული ნიმუშის ერთობლიობა. სავალდებულო მოთხოვნა სამრეწველო ნიმუშის რეგისტრაციისა, და მისი შემდგომი იურიდიული დაცვისათვის: შეინახება თუ განაცხადს სამრეწველო ნიმუშის ან პატენტის მოწმობას წარადგენენ სამრეწველო ნიმუშების გამოქვეყნების დღიდან არა უგვიანეს 6 თვისა მისი ღია გამოყენებისა ან ჩვენებდან; **საბაზო ნ.** — პროდუქციის ნ., რომელიც შესაბამება მოწინავე სამეცნიერო-ტექნიკურ მიღწევებს და გამოიყენება შესაძარბელად ტექნიკური დონისა და ხარისხის შეფასებისათვის. იგი დგინდება გარკვეული პერიოდისათვის და გარკვეული პროდუქციისათვის. რომელსაც გააჩნია გამოყენებისათვის კონკრეტული პირობები ფუნქციური დანიშნულება, მოქმედების პრინციპი და განკუთვნილია მომხმარებელთა კონკრეტული ვგუფისათვის არსებობს **პერსპექტიული საბაზო ნიმუში**, რომლის მიხედვით უნდა დამუშავდეს პროდუქცია და რომელიც უნდა ხასიათდებოდეს ტექნიკური გაუმჯობესების მაჩვენებელთა მნიშვნელობის (დანიშნულების) პროგრესულობით; ნ., რომელიც მოცემულ პერიოდში ასახავს საერთა-

შორისო უმაღლეს დონეს (ნაწარმის მოცემული ტიპის რეალური საბაზო ნიმუში) და საბაზო ნიმუში, რომელიც ასახავს სახალხო მეურნეობის და ქვეყნის მოსახლეობის თანამედროვე მოთხოვნებს და შესაძლებლობებს; **საბაზო ერგონომიკული ნიმუში** — რეალური ან პიპოთუზაზე დაყრდნობილი ნაწარმი, რომელსაც ახასიათებს ერგონომიკული მაჩვენებლების მნიშვნელობის ერთობლიობა და რომელიც წარმოადგენს საფუძველს ერგონომიკული დონის შეფასებისათვის; **საცდელი ნიმუში** — პროდუქციის (ნაწარმის) ერთეული, რომელიც დამზადებულია ახლად დამუშავებული სამუშაო დოკუმენტაციის მიხედვით. შემოწმება ხდება გამოცდის გზით მოცემული მოთხოვნელობის შესაბამისად, იმ მიზნით, რომ მიღებული იქნეს გადაწყვეტილება, მისი წარმოებაში ან დანიშნულების მიხედვით გამოყენებისათვის.

პროდუქციის ხარისხი — პროდუქციის თვისებათა ერთობლიობა, რომელსაც დანიშნულების შესაბამისად აქვს უნარი დააკმაყოფილოს განსაკუთრებული მოთხოვნები. **პროდუქციის ხარისხის მართვა** — მოქმედება ხორციელდება პროდუქციის შექმნისა და მოხმარების ან ექსპლუატაციის, საჭირო ხარისხის დონის დადგენის, უზრუნველყოფისა და შენარჩუნებისათვის;

პროდუქციის სახელმწიფო ატესტაცია — ორგანიზაციულ-ტექნიკურ და ეკონომიკურ დონისძიებათა სისტემა, რომელიც ითვალისწინებს პროდუქციის ხარისხის კატეგორიას, მიმართულს მისი ხარისხის გვერდობითი ამაღლებას და სამეცნიერო-ტექნიკურ მიღწევათა დროულ დანერგვას. **პროდუქციის ხარისხის კატეგორია** — სახელმწიფო ატესტაციის შედეგად განსაკუთრებული სახის პროდუქციისათვის მინიჭებული ხარისხის დონის აღნიშვნა. **ხარისხის ნიშანი** — გრაფიკული სიმბოლო, როდესაც ნაწარმს ანიჭებენ უმაღლეს კატეგორიას. სხვადასხვა ქვეყანაში ხარისხის ნიშნები განსხვავდება ფერთი ან



ფორმით იმისდა მიხედვით, თუ რისთვისაა ის მინიჭებული: სიახლის, ტექნიკური სრულყოფის, კონსტრუქციების, პროგრესულობის, ფორმის სიწმინდის, სრულყოფის, აგრეთვე, სხვა მახასიათებლებისათვის, რომლებიც ატარებენ პროლუქციის ხარისხის შეფასების უმთავრეს კრიტერიუმებს. **ხარისხის შეფასების კრიტერიუმი** — მოცემული სახის ნაწარმისადმი ისეთი ხარისხის მოთხოვნა, რომელიც ფიქსირებულია სტანდარტებით ან ტექნიკური პირობებით; ასევე ეს არის საბაზო ნიმუშები, საბაზო ნიმუშების რიგები, პროლუქციის ხარისხის საბაზო მაჩვენებლები და პერსპექტიული დამუშავება, რომელიც პროლუქციის სამომხმარებლო თვისებების შედარებითი ანალიზის შედეგად წარმოადგენს ხარისხის დონის დადგენის საზომს. **პროლუქციის ხარისხის მაჩვენებელი** — პროლუქციის ერთი ან რამდენიმე თვისების რაოდენობრივი მახასიათებელი, რომელიც ხარისხის შემადგენელი ნაწილია და განიხილება მისი შექმნის და ექსპლუატაციის ან მოხმარების სპეციფიკურ პირობებთან ერთად. **პროლუქციის ხარისხის ერთეული მაჩვენებელი**, რომელიც ახასიათებს პროლუქციის ერთ რომელიმე თვისებას. **პროლუქციის ხარისხის კომპლექსური მაჩვენებელი** — პროლუქციის ხარისხის მაჩვენებელი, რომელიც ახასიათებს პროლუქციის რამდენიმე თვისებას. **პროლუქციის ხარისხის ინტეგრალური მაჩვენებელი** — პროლუქციის ხარისხის მაჩვენებელი, რომელიც წარმოადგენს შეფარდებას: პროლუქციის ექსპლუატაციისა და მოხმარების შედეგად მიღებულ სასარგებლო ეფექტის ჯამის და შემაჯამებელი დანახარჯებისა, რომლებიც გაწეულია, პროლუქციის შექმნისა და ექსპლუატაციის ან მოხმარებისათვის. **პროლუქციის ხარისხის მაჩვენებლის საბაზო მნიშვნელობა** — პროლუქციის ხარისხის მაჩვენებლის მნიშვნელობა, რომელიც მიღებულია საფუძვლად მისი ხარისხის შედარებითი შეფასებისას. **პროლუქციის ხარისხის დონე** — პროლუქციის ხარისხის

შედარებითი მახასიათებელი, რომელიც ეყრდნობა შესაფასებელი პროლუქციის ხარისხის მაჩვენებლების მნიშვნელობის შედარებას შესატყვისი საბაზო მნიშვნელობების მაჩვენებლებთან. **პროლუქციის ხარისხის დონის შეფასება** — ერთობლივი ოპერაციები მოიცავენ შესაფასებელი პროლუქციის ხარისხის მაჩვენებლების შერჩევით ნომენკლატურას, ამ მაჩვენებლების განსაზღვრასა და მათ შედარებას შესაბამისი მაჩვენებლების საბაზო მნიშვნელობებთან. დიზაინისათვის უფრო მნიშვნელოვანია პროლუქციის სამომხმარებლო თვისებათა შეფასება, განსაკუთრებით მისი ესთეტიკური დონის თვალსაზრისით, რომელიც ტარდება ექსპერტული მეთოდით და ისაზღვრება შესაბამისი ნაკეთობების მომხმარებელთა მოთხოვნით და ფორმის მხატვრული მთლიანობის კატეგორიებით.

პროექტი დიზაინში — დასაპროექტებული ობიექტის გარდამავალი ან საბოლოო აღწერა, დაფიქსირებული მხატვრულ-საკონსტრუქტორო დოკუმენტაციის შესაბამისად, რომელიც აუცილებელია; ტექნიკური დოკუმენტაციის, წარმოებისა და პროლუქციის შემდგომი ექსპლუატაციისათვის.

პროტოტიპი — მსგავსი ფუნქციის მატარებელი ნაწარმის ნიმუში, რომელიც წარმოადგენს ამოსავალ წერტილს ანალიზისათვის და საპროექტო იდეის შემუშავებისათვის: 1. ნაკეთობები, რომლებიც წარმოებაშია და განიცდის ცვლილებას ან მოდერნიზაციას მათი ფუნქციონირების ძირითადი პრინციპის დაურღვევლად; 2. მოცემული ტიპის და ფუნქციის ნაწარმი, რომელიც ათვისებულია წარმოების მიერ და ჩართულია წინასაპროექტო კვლევებში; 3. ნაწარმის შუალედი ვარიანტები, რომლებიც წინ უსწრებენ საბოლოოს და რომლებშიც შეაქვთ ცვლილებები, მათი ფუნქციონირების კვლევის შესაბამისად. დაპროექტება განირჩევა პროტოტიპის გამოყენებით და უპროტოტიპოდ.



საგანი, ნივთი — დიზაინერის შემოქმედების მატერიალურ, ფიზიკურ მთლიანობაში შექმნილი ობიექტი, რომელსაც ასახულია ფუნქციური კომპონენტი. საგნის ფორმაში ისახება არა მარტო ფუნქციური, და სოციალ-კულტურული მნიშვნელობა (სამომხმარებლო, ეკონომიკური, საწარმოო, საპროექტო და ღირებულებითი ორიენტირების, მაგ., ესთეტიკური), აგრეთვე სოციალურ-კულტურული კავშირები ადამიანსა და მისი მოქმედების ობიექტს შორის, ვაჭრობასა და მოხმარებას შორის და ა. შ. ს.-ს ადამიანისათვის აქვს განსაკუთრებული ღირებულება. ს. არის დასაბირისპირებელი ობიექტი და ასახავს ადამიანის მხატვრულ და ესთეტიკურ დამოკიდებულებას საგნობრივ გარემოსთან. დიზაინის თვალსაზრისით, ს. არის არა მარტო გარემოს კონტექსტის ნაწილი, გარემოს ერთეული და, ამ მხრივ მისი ღირებულებითი მოდელი, არამედ არის აგრეთვე ფუნქციური მოდელიც, ვინაიდან ატარებს შემოქმედების ძირითად ნიშნებს და უზრუნველყოფს მისი არსებობის მთლიანობას.

საგანი, ნეკთობა 1. ყოველგვარი მატერიალური ნივთი, ნაწარმი, შრომის პროდუქტი. 2. ობიექტში შემდეგი სფეროების გამოვლენა: კვლევები, გარდასახვები, ყურადღება, ობიექტის საპროექტო ცვალებადობის მიზანი (ობიექტის ახალი ფორმების და სტრუქტურების შექმნა და სხვ.); მოქმედების, კვლევის ს., დაპროექტების ს., შეფასების ს., და ა. შ., ნივთი როგორც მოხმარების საგანი, წარმოადგენს დიზაინური დაპროექტების ერთ-ერთ ობიექტს.

საგნობრივი გარემო — ადამიანის გარემომცველი საგნების და მათი კომპლექსების მთლიანობა, რომელსაც ადამიანი იყენებს მისი ყოფითი პროცესების ფუნქციური ორგანიზაციის და სულიერი და მატერიალური მოთხოვნების დაკმაყოფილებისათვის.

საგნობრივ-სივრცობრივი გარემოს ფორმირება — საგნობრივ-სივრცობრივი გარემოს დაპროექტებისა და რეალიზაციის პროცესი კომპლექსური ობიექტების გამოვლენით (საცხოვრებელი, საამქრო, ოფისი, საწარმო და სხვ.), როგორც გარემოს შექმნის საშუალება და როგორც მისი შედეგი. იგი აგრეთვე გულისხმობს ფუნქციური ზონების განსაზღვრას, მოწყობილობის, ვიზუალური კომუნიკაციების დაპროექტებას, რომელიც უზრუნველყოფს გარემოში ფუნქციის ოპტიმალურ მიმდინარეობას, გარემოს ურთიერთდაკავშირებული სტრუქტურების ლოგიკურ შენება-შექმნას, რომელიც ასახავს ცხოველმოქმედების სტრუქტურას. გარემოს ელემენტების მთლიანობის და ჰარმონიის შექმნა გარემოებითი მიდგომის დროს იძლევა მაღალხარისხოვან შედეგს.

სამომხმარებლო მოთხოვნილებები — დაპროექტების შედეგის მისაღებად სოციალური, ფუნქციური, ეკონომიკური, ერგონომიკული და ესთეტიკური ნორმების ერთობლიობა, რომლებსაც ობიექტის ანალიზის საფუძველზე ავლენს დიზაინერი, როგორც სავალდებულოს დაპროექტების შედეგებისათვის, მაგალითად, ნაკეთობების კონკრეტული ფუნქციური პროცესების ჯამი და ამისათვის სპეციალურად კონსტრუირებული მოსახმარი მოდელი. ს. მ. გარემოსათვის, მაგალითად საცხოვრებლისათვის ისინი აერთიანებენ რიცხობრივ და ხარისხობრივ მოთხოვნებს და შეიცავენ საცხოვრებელი ფართობის და დამხმარე სათავსების ნორმებს (კეთილმოწყობილი პარობების უზრუნველყოფა, მოწყობილობა და საინჟინრო კომუნიკაციები, კეთილმოწყობის დონე). საცხოვრებელი ბინის ს. მ. ზასიათი განირჩევა საცხოვრებლის ტიპის, მისი განლაგების და სხვა პარამეტრების მიხედვით და განსაზღვრავს (სხვა ფაქტორებთან ერთად) ადამიანის ცხოვრების დონეს და ხარისხს. დიზაინის განვითარება მეტწილად გაპირობებულია



ს. მ. ხასიათის ცვალებადობით გარემო-
სა და სამრეწველო წარმოების ნაწარ-
მთა მიმართ, რომლებიც ყოველ ახალ
შემთხვევაში აყენებენ ახალ ამოცანებს.

სამრეწველო ნაწარმი — სამრეწვე-
ლო პროდუქციის ერთეული, რომლის
რაოდენობა შეიძლება განისაზღვროს
ცალკეულებით ან ეგზემპლარებით. არ-
სებობს საბოლოო (მზა) ან შუალედი
პროდუქტი, რომელშიც შედის მკომპ-
ლექტებული ელემენტები (დეტალები;
ანაკრები ერთეულები და ა. შ.), რომ-
ლებიც, როგორც შემადგენელი ნაწი-
ლები, თავის მხრივ, შედიან სხვა ნა-
წარმში. ნ. ერთობლიობა, რომელიც
შექმნილია საერთო კონსტრუქციების
საფუძველზე და აქვს ანალოგიური ფუნ-
ქციები ან ემსახურება ერთ ფუნქციურ
პროცესს, იწოდება **გამად, ოჯახად ან
ჯგუფად**. ერთნაირი ნაწარმის ჯგუფი
რომელსაც უშეკვრად სამრეწველო საწარ-
მო, იწოდება **სერიად**. მის ზომებზეა
დამოკიდებული ნ. კონსტრუქცია და
ტექნოლოგია, აგრეთვე საწარმოს ორ-
განიზაცია, რომელიც შესაბამისად იე-
ოფა წერილ (მცირე), მსხვილ (დიდი)
და მასობრივ სერიებად. ნ. განსაზღვრუ-
ლი რაოდენობა (**ნ. მცირე სერია**) მზად-
დება საწარმოს პირობების შესაძოწ-
მებლად, ახალი წარმოების კლათისე-
ბლად, სტანდარტების დასაძოწავებ-
ლად და სხვ. გამოშვების ამოცანის შე-
საბამისად განასხვავებენ ნ. საცდელ,
ექსპერიმენტულ, შესაძოწმებელ, ინ-
ფორმაციულ სერიებს. ფუნქციის და გა-
მოყენების სფეროს მიხედვით ნ. იყო-
ფა საწარმოო-ტექნიკურ და საყოფა-
ცხოვრებო ნაწარმად. ნ. დაჯგუფებისას
დანაშნულების და გამოყენების სფე-
როს მიხედვით გამოიყოფენ ნ. სახეებს,
ქვესახეებს და ტიპებს, რომლებიც
უზრუნველყოფენ რაიმე ყოფით პრო-
ცესს და გაერთიანებული არიან ფუნქ-
ციურად ან გარემოს პრინციპით, და
წარმოქმნიან **სამომხმარებლო კომპ-
ლექსს**.

**სამრეწველო ნაწარმთა არქიტექტო-
ნიკა** — ნაწარმის ფორმით გამოსახუ-

ლი კონსტრუქციული საფუძვლის და
მასალის მუშაობის ხასიათის მხატვრუ-
ლი გააზრება. ს. ნ. ა. ვლინდება მზი-
დი და არამზიდი ნაწილების ურთიერთ
კავშირით და ურთიერთ განლაგებით
(რაც ამჟღავნებს და ცხადს ხდის
კონსტრუქციის სტატისტიკურ და დი-
ნამიკურ დატვირთვებს), და ფორმის
რითმული წყობით. ს. ნ. ა. დიზაინისა-
თვის მნიშვნელოვანი გააზრება, რაც
ვლინდება სამრეწველო ნაწარმის, რო-
გორც ერთიანი პლასტიკური ფორმის
რითმულ წყობაში.

სამხატვრო-საკონსტრუქტორო (დი-
ზაინური) დოკუმენტაცია—დოკუმენტების
კომპლექსი, რომელიც სრულდება მო-
ცემული ფორმის შესაბამისად და სა-
დაც ასახულია დიზაინური დაპროექტ-
ების შედეგები. ს. ს. დ.-ის ძირითა-
დი სახეობებია: ნაწარმის საერთო ხე-
დი — ობიექტის საერთო ხედი, მისი
მთლიანი, ერთიანი კომპოზიცია. ცალ-
კეული ელემენტების (მაკეტე, ნახატი
ან ფოტო), გეომეტრიული, ფერითი და
ფაქტურული გადაწყვეტა; **ერგონომიკუ-
ლი სქემა** — **სისტემა** „ადამიანი-ნაწარ-
მი-გარემო“ ელემენტების და პარამეტ-
რების კავშირების აღწერა; **გრაფიკული,
ელემენტების ორიგინალი** — საფირმო
ნიშნის, ლოგოტიპის, ემბლემის, შე-
ფუთვის და ნაწარმის თანხლებადი დო-
კუმენტაციის ზუსტი გამოსახვა, რეპ-
როდუციერება; **ნაწარმის ფერითი და ფაქ-
ტურული გადაწყვეტის რუკები** — დო-
კუმენტი, რომელიც აფიქსირებს ნაწარ-
მის ფერითი და ფაქტურული გადაწყვე-
ტის ვარიანტებს, საზღვრავს მის დასა-
მზადებლად საჭირო მასალებს, ფერის,
ბრწყინვალების, ფაქტურის, ტექსტურ-
ის, ზედაპირის სისუფთავის ნორ-
მებს ციფრობრივი მნიშვნელობის ან
საკონტროლო ნიმუშების სახით. ემსა-
ხურება პროექტის წარმოებაში გან-
ხორციელების პროცესის კონტროლს.

საპატენტო სამსახური დიზაინში. —
დიზაინური ქვეგანყოფილების მომსახუ-
რების სისტემა დოკუმენტების გაფორ-
მებისათვის (განაცხადის მიცემა, პატენ-



ნა. ის მიმდინარეობს ცხოვრების წესის გათვალისწინებით და გამოკვლევების გამოყენებით საცხოვრებლის ფსიქოლოგიური, სოციოლოგიური, ეკოლოგიური და დემოგრაფიული ასპექტის მიხედვით. დიზაინურ დაპროექტებისას მნიშვნელობას იძენს საცხოვრებლის კლასიფიკაცია სახეებისა და ტიპების მიხედვით, რომელსაც საფუძვლად უდევს ესა თუ ის შერჩეული პრინციპი, როგორცაა ბუნებრივი პირობებისადმი შეგუების (ჩრდილოეთის და სამხრეთის, ზამთრის და ზაფხულის და ა. შ.), გამოყენების ხასიათი (პირადული, კოლექტიური, მუდმივი, დროებითი, მობილური, ვადასატანი), კონსტრუქციული პრინციპი (სტაციონალური უნიკალური, სტაციონალური ტიპური, ანაკლები), ფუნქციურ-სამომხმარებლო ნიშნების მაჩვენებელი (სახლი, ბინა, ოთახი და ა. შ.). საცხოვრებლის ტიპის შესაბამისად ხდება ავეჯის დაპროექტება, რის შედეგადაც მიიღწევა კომფორტის სასურველი დონე.

საწარმოო გრაფიკა — გრაფიკული საშუალებით შექმნილი კომპლექსი, რომელიც დაკავშირებულია თვით ნაკეთობასთან, დაწყებული მისი ელემენტების სათანადო გრაფიკული დამუშავებით (დაზატვით), დამთავრებული მისი შეფუთვით, მარკით, ეტიკეტით და სხვ. ს. გ.-ის გადმოცემის ძირითადი საშუალებებია შრიფტები, ნიშნები და სიმბოლოები, რომლებიც ნაწილობრივ შესაძლებელია სტანდარტიზებულ იქნეს, ხოლო ნაწილობრივ კი ინდივიდუალურად ფორმირებული დიზაინერის მიერ. ს. გ. ინფორმაცია ზოგჯერ დაკავშირებულია (მაგ., კომპიუტერების მონიტორებზე ელექტრონულ საათებზე) მოწყობილობებთან, რომლებშიც ინფორმაციის გადაცემა ხდება სპეციალური ტექნიკური საშუალებებით, რაც განაპირობებს მის ფორმას. დიზაინერს დიდი თავისუფლება ეძლევა შეფუთვისა და ეტიკეტების დამუშავებისას, რამაც მყიდველის ყურადღება უნდა მიიქციოს ორიგინალური მხატვრული გა-

დაწყვეტი. ს. გ. ინფორმაცია საპროექტო სამსახურს ექვემდებარება.

სივრცობრივ-საგნობრივი გარემო — უშუალო გარემოცვა, ბუნებრივი და ხელოვნური სივრცეების მთლიანობა და მისი საგნობრივი შევსება, რომელიც მუდმივ ურთიერთქმედებაშია ადამიანთან და იცვლება მისი მოღვაწეობის პროცესში: ლანდშაფტი, როგორც ბუნებისა და ადამიანის ერთობლივი შემოქმედება, — ქალაქი, სოფელი, შენობა და ტექნიკური ნაგებობები, სატრანსპორტო გზები და საშუალებები, საცხოვრებლის და საწარმოო ნაგებობების ინტერიერი, მათი მოწყობილობის კომპლექსები და სხვ. ადამიანის და საზოგადოების მოთხოვნების და ცხოვრების წესის ობტიალური უზრუნველყოფისათვის. ს.-ს. გ.-ს ორგანიზაცია წარმოადგენს არქიტექტურისა და დიზაინის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ამოცანას;

ს.-ს. გ. და მისი ელემენტები — დიზაინის მნიშვნელოვანი ობიექტი, ხოლო ს.-ს. გ.-ს სტრუქტურირება — მისი საგანია. ს.-ს. გ.-ს მთავარი თვისებაა სუბიექტთან ურთიერთქმედება. აქედან გამომდინარე, განხილვის დონე დამოკიდებულია სუბიექტზე, (ინდივიდი, სოციალური ერთობა, მთელი კაცობრიობის ჩათვლით). სუბიექტი თავისი ცხოველმოქმედების პროცესში აწყობს, მოსავს და ცვლის გარემოს თავისი ცხოვრების წესთან შეთანხმებით და ამით შინაგანად სტრუქტურულს ხდის მას. ბუნებრივი და სოციალური მხრიდან ს.-ს. გ. ასევე ექვემდებარება სტრუქტურებს. ფუნქციური სტრუქტურების ტიპების შესაბამისად ს.-ს. გ. შესაძლებელია დაჯგუფებული, კლასიფიცირებული იქნას ბუნებრივ და ხელოვნურ, ქალაქისა და სოფლის საცხოვრებელ (საყოფაცხოვრებო) და სამრეწველო გარემოდ. ს.-ს. გ. შინაგანად მოიცავს საგნობრივ გარემოს, ტექნიკურ გარემოს (მოწყობილობა), საინჟინრო ნაგებობებს, სოციალურ-კულტურულ გარემოს და სხვ.



სინთეზი დიზაინურ შემოქმედებაში — დიზაინური ანალიზისას შერჩეული სპაროექტო მონაცემების გონებრივი ან პროცედურული მოწესრიგება და მათი ერთ სპაროექტო სახეში გამოვლიანება. დიზაინერი ამოცანის გადაწყვეტის მნიშვნელოვანი რგოლია: კონცეფციის წამოყენება, დიზაინ-პროგრამების შედგენა, ან დამუშავების მიმართულების შერჩევა. ს-ური მეთოდები და პრინციპები დიზაინში ატარებენ ან სისტემურ (მორფოლოგიურ, კომბინატორულ, ანალიზების), ან სპონტანურ-ინტუიციურ (ასოციაციურ) ხასიათს. შესაბამისად, დიზაინერის სამუშაოს აქვს ან აღწერითი ხასიათი, მაგ., პროდუქციის კოდური დასახელების ძიება, ან ვიზუალური — ცხრილების, დიაგრამების, სქემების, ჩანახატების, ნახატების შედგენა. როგორც წესი, სინთეზის მეთოდების და პრინციპების შერჩევა დამოკიდებულია ანალიზის მეთოდების არჩევაზე, მაგრამ დიზაინერთა სპაროექტო მუშაობაში ისინი სუფთა სახით იშვიათად გვხვდება, უფრო ხშირად გვხვდება კომბინირებული სახით.

სისტემა „აღამიანი-მანქანა-გარემო“ (სამგ.) — სისტემა, რომელიც შედგება აღამიანი-ოპერატორის (ოპერატორთა ჯგუფის), მანქანისაგან, რომლის საშუალებითაც იგი (ისინი) ახორციელებს შრომით საქმიანობას და აგრეთვე აწარმოებს სივრცობრივი გარემოს ორგანიზაციას, სადაც ეს საქმიანობა ხორციელდება. მანქანას ამ სისტემაში უწოდებენ ტექნიკური საშუალებების ერთობლიობას, რომელსაც აღამიანი-ოპერატორი იყენებს თავისი მოღვაწეობის პროცესში.

სისტემური მიდგომა — დიზაინური დაპროექტების რთული განშტოებული ობიექტი. განიხილება, როგორც ერთი-ერთდაკავშირებული მატერიალურ-ფუნქციური და სოციალურ-კულტურული ელემენტების სისტემა, რაც მოითხოვს ზუსტი ფუნქციური კავშირების დადგენას გარემოსა და მის ელემენტებს, ნივ-

თებსა და პროცესებს შორის, რომლებიც მიმდინარეობს მასში აღამიანის (აღამიანთა ჯგუფის, საზოგადოების) მონაწილეობით. ასეთი განხილვის შედეგი გახლავთ სისტემური ობიექტის შექმნა, შენება.

სტაილიზი — ფორმალურ-ესთეტიკური მოდელირების განსაკუთრებული ტიპი, რომლის დროს ცვლილებას განიცდის ნაწარმის მხოლოდ გარეგანი სახე, იგი არ არის დაკავშირებული ფუნქციის შეცვლასთან და არ ეხება მისი ტექნიკური და საექსპლუატაციო მახასიათებლების გაუმჯობესებას. ს. ანიჭებს ნაწარმს ახალ კომერციულად მომგებიან სახეს. ს. მჭიდროდ არის დაკავშირებული ცხოვრების სახესთან, წესთან, — მოდასთან და უპირატესობის მიმნიჭებელი ცვლილებების კონკრეტულ მახასიათებელ ნიშნებთან.

სტანდარტიზება დიზაინში — დაპროექტების და წარმოების ერთიანი ნორმებისა და წესების სავალდებულო დადგენა, რომლებიც დაკავშირებულია სამრეწველო საქონლის, პროდუქციის ხარისხისადმი ტექნიკური ესთეტიკის მოთხოვნილებებთან. **სტანდარტიზაციის ობიექტები დიზაინში:** საწარმოო და სპაროექტო დოკუმენტაციაში გამოყენებული დიზაინური ტერმინები, აგრეთვე ისიც, რომ დიზაინის ობიექტში მომხმარებლისათვის მნიშვნელოვანია გარეგანი სახე, ერგონიკული პარამეტრები, მასალა, ფერი, გაბარიტები, ნაკეთობის მუშაობის ფუნქციური პარამეტრები და სპაროექტო გადაწყვეტის ესთეტიკური დონე.

სტილი — სავნობრივი გარემოს მხატვრულ-პლასტიკური ერთგვარობა, რომელიც იკვეთება აღქმის პროცესში და ღვინდება მატერიალური და მხატვრული კულტურის განვითარების დროს, როგორც ერთიანი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროს გამაერთიანებელი. ს-ს. მახასიათებელი ნიშანია — მისი შედარებითი მდგრადობა. უფრო ვიწრო გავე-



ბით, როგორც ერთი მხატვრის, ერთი სახელოსნოს, გარკვეული ტერიტორიის ან საზოგადოების ფენის სტილი. დიზაინისათვის მნიშვნელოვანია სტილის გამოვლენის მჭიდრო კავშირი ეპოქის საზოგადოებრივ და ესთეტიკურ ნორმებთან, აგრეთვე ს-ს გამოვლენის ღირებულებითი ხასიათი, დიზაინში სტილური გადაწყვეტა ხშირად ატარებს კონცეპტუალურ 'ხასიათს, გაბოსახავს შემოქმედებით პლატფორმას.

სტილიზება დიზაინში — 1) დიზაინერის მიერ ნაკეთობის დაპროექტებისას ამა თუ იმ სტილის ნიშნების შეგნებული გამოყენება (ხშირად გამოიყენება სტილიზაცია); 2) ყველაზე მნიშვნელოვანი ვიზუალური ნიშან-თვისებების მქონე კულტურული ნიმუშების პირდაპირი გადატანა დასაპროექტებელ საგანზე (ნივთზე); უფრო ხშირად მისი დეკორის სფეროში; 3) პირობითი დეკორაციული ფორმის შექმნა, ბუნების გარეგნული ფორმების ან დამახასიათებელი ნიშნების მქონე საგნების მიბაძვით. სტილიზების ძირითად ოპერაციას შეადგენს პლასტიკური მოტივების ფორმალიზაცია, მათი გამარტივება ან გართულება საერთო აზრობრივი ან დეკორაციული აქცენტების მიღწევის მიზნით.

სოციალური დაკვეთა — სამრეწველო პროდუქციის დაპროექტების, ასორტიმენტის, სახეობების და ფორმის ხარისხისადმი სოციალურ-კულტურულ და ეკონომიკურ მოთხოვნილებათა განზოგადება, რომლებიც ასახავენ საზოგადოების მოთხოვნილებებს და ნორმატიულ კრიტერიუმებს ისტორიული განვითარების მიცემულ ეტაპზე. ს. დ. ერთ-ერთი მთავარი რგოლია ციკლისა „მოთხოვნილება-სოციალური დაკვეთა-დაპროექტება-სამრეწველო წარმოება-განაწილება-მოხმარება“, რომლის დამთავრების შემდეგ ვლინდება ჯერ კიდევ დაუკმაყოფილებელი ან ახლად წარმოშობილი მოთხოვნილებები. მათგან ყველაზე მნიშვნელოვანი შემდგომში სა-

ფუძვლად ედება ახალი სოციალური დაკვეთის ფორმირებას.

ტექნიკური ესთეტიკა — დისციპლინა, რომელიც კომპლექსურად სწავლობს საგნობრივი გარემოს ფორმირების სოციალურ, ესთეტიკურ, ფუნქციურ, ერგონომიკულ და ტექნიკურ ასპექტებს და რომელიც ქმნის დიზაინის სამეცნიერო-მეთოდურ საფუძვლებს.

ტექნოლოგია დიზაინში — ცოდნის ერთობლიობა, რომელიც უზრუნველყოფს საწარმოო პროცესების მიმდინარეობას არჩეული ხერხებით და საშუალებებით, ამასთანავე თვით ეს საშუალებები და ხერხები გასაგებებელია ნაწარმში და შედის დიზაინურ პროექტში, როგორც აუცილებელი შედეგეული ნაწილი. ტექნოლოგიური პროცესი, როგორც ასეთი, შეიძლება გახდეს როგორც დიზაინური დამუშავების დამოუკიდებელი ობიექტი იმ შემთხვევაში, თუ ძველი ტექნოლოგიით დასაპროექტებელი შედეგების მიღწევა არ არის შესაძლებელი. ამ ასპექტების გარდა, რომლებიც საერთოა ყველა საპროექტო დისციპლინისათვის, დიზაინერი გაიაზრებს ტექნოლოგიას, როგორც ერთ-ერთ თემას, როგორც მხატვრულ საშუალებას, რომელიც წინა პლანზე სწევს ნივთის ტექნოლოგიურ ფორმას, როგორც დიზაინური დაპროექტების ერთ-ერთ ძირითად კატეგორიას. ტ.-ის მხატვრული გააზრება გამოდის ტექნოლოგიური ფაქტორის უბრალო აღნუსხვის ფარგლებიდან, რამდენადაც იგი ტ.-ას აქცევს საპროექტო სახის შექმნის ერთ-ერთ წყაროდ, მის ბირთვად, რის გამოც ნივთის ტექნოლოგიურ სახეს ექვემდებარება საპროექტო გადაწყვეტის დანარჩენი მომენტები, იქცევა თანამედროვეობის სიმბოლოდ, საზომად და ნაკეთობის ესთეტიკური სრულყოფის მაჩვენებლად.

ტიპიზება, ტიპობრიობა დიზაინში — 1. დასაბუთებული ცნობები მანქანების, მოწყობილობის, ხელსაწყოების, შენობების, ნაგებობების, პროცედურების და სხვ. კონსტრუქციების მრავალფეროვ-

ნებათა შესახებ და მათი შედარება მცირე ჯგუფებთან რომლებიც აერთიანებენ ნიშუშებს (პროცესებს) საუკეთესო მაჩვენებლებით მათი წარმოებაში შემდგომი დაწერვისათვის; 2. ნაწარმის ან მისი ელემენტების ტიპების, რომლებიც ობტიმალურია მათი მომხმარებლებისათვის, განსაზღვრა ანაწილობით, კომპლექსითა, ზომებისა და სხვ. მხედვეთ; 3. ნაწარმთა (ნაწარმთა ჯგუფის) კონსტრუქციულ-სამონტაჟო კვანძების სრული ან ნაწილობრივი დამთხვევა ეკონომიკურად სასარგებლო საერთო უზრუნველყოფისა და წარმოების მეთოდების გამართების მიზნით—აწყობა, მექანიზაცია და სხვ. ტ. მაღალი ხარისხი უზრუნველყოფს წარმოების ეკონომიკურ რენტაბელობას, აძლევს შრომის ნაყოფიერებას. ტ. შეიძლება ემსახურებოდეს დიზაინ-პროექტის თემას ან იკვეთებოდეს როგორც დაპროექტების მოცემულობა.

ტიპოლოგია დიზაინში — დიზაინის მრავალგვარი ობიექტის და მათი ელემენტების შესწავლა და მათი სისტემაში მოყვანა მოთხოვნათა ტიპების, მომხმარებელთა ტიპების, ფუნქციური პროცესების, მოხმარების პირობების და სხვ. გამომდინარე დაპროექტების მიზნებისა და ამოცანებიდან, ტ. შედეგებს წარმოადგენს ობიექტების ნომენკლატურული და ტიპოლოგიური რიგები;

ნაწარმის ტიპოლოგია — ნაწარმთა ჯგუფებად დაყოფა, გამომდინარე მათი ფუნქციიდან, მოხმარების პირობებიდან, პარამეტრებიდან და სხვ; **მომხმარებელთა ტიპოლოგია**—მომხმარებელთა ჯგუფების გამოყოფა ამა თუ იმ კრიტერიუმების, სქესის, ასაკის, სოციალური კუთვნილების, უზრუნველყოფის დონის და სხვ. საფუძველზე; **კონსტრუქციის ტიპოლოგია** — კონსტრუქციის ჯგუფების გამოყოფა მათი მუშაობის ხასიათის, ენერგოუზრუნველყოფის, მასალის მიხედვით.

უნიფიცირება დიზაინში — სხვადასხვა სახის პროექციის და მათი წარ-

მოების საშუალებათა მოყვანა რაციონალურ ტიპური ზომების, ფორმის, თვისებათა და სხვ. რიგებში. დიზაინერისათვის განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს შექმნა უნიფიცირებული ელემენტების და კვანძების სისტემისა, რომლებიც შეიცავენ სტანდარტული ურთიერთშემადგენელი დეტალების რამდენიმე ტიპსა და ზომებს, რომელთაგან შესაძლებელია დამზადდეს რთული ნაკეთობების სხვადასხვა, ნაირგვარი წყობის, შენაერთების (კომპანოვკა) ვარიანტები, სპეციალური ფუნქციის შესასრულებლად უფრო მეტად მორგებული, ვიდრე ერთნაირი წყობის და ზომის ნაკეთობები, უ-ს ძირითადი მიზანია ყოველი ვარიანტის ცალკე დაპროექტების და წარმოების აუცილებლობის თავიდან აცილება. უ. წარმოადგენს აგრეთვე საშუალებას სივრცობრივ-საგნობრივი გარემოს კომპოზიციური და კონსტრუქციული მთლიანობის მისაღწევად.

ფერადონების კოორდინატები — ფერის სამი კოორდინატიდან თითოეული მათგანის დამოკიდებულება შეფარდება მათ ჯამთან. **ფერის სისტემატიზირება** — ფერის (მათ შორის მასალის ფერის ნიშუშების ნაკრების) განაწილების და აღნიშვნის განსაკუთრებული, სპეციალური პრინციპების დადგენა.

ფერთი სისტემა (ფერთი რიგის სისტემა) — ყველა რეალურად არსებული ფერის (ან მისი ნაწილის) განაწილებისა და აღნიშვნის ამა თუ იმ პრინციპზე დაფუძნებული და განსაზღვრული რაოდენობის ფერის შერჩევა, ადეკვატურად წარმოდგენილ ფერთა ურთიერთდამოკიდებულ სისტემაში. ფ. ს. ნაწილდება: ფერების შერევის სისტემა, საღებავების სისტემა და ფერის აღქმის სისტემა. ფ. ს. წარმოგვიდგება სხვადასხვა ფორმით — რიცხობრივი, გრაფიკული ან როგორც ნიშუშების ნაკრები.



ფერთმცოდნეობა — ცოდნის სფერო, რომელიც მოიცავს ფიზიკის, ფიზიოლოგიის, ფსიქოლოგიის და ესთეტიკის მონაცემების სისტემატიზებულ ერთობლიობას და რომელიც უკავშირდება ფერის აღქმის, ზემოქმედების, გაზომვის, სისტემატიზაციის საკითხებს. **ფერის აღქმა** — ფერთი შეგრძნების ფსიქოლოგიური და კულტურული შეფასება და მოკიდებულია, ერთი მხრივ, განათების ხარისხზე, ხასიათზე და მიმართულებაზე, ფერთი მეზობლობაზე, აღქმის დროზე (დილა, დღე, საღამო) და სხვ., მეორე მხრივ — კულტურულ ტრადიციებზე, რომლებიც ზემოქმედებენ ფერის არჩევაზე, მასზე ემოციურ რეაქციაზე („სადღესასწაულო“ ფ., „სამგლოვიარო“ ფ. და სხვ.). **ფ. ზეგავლენა** — ფერთი შეგრძნების საპასუხოდ განსაკუთრებული რეაქციის წარმოქმნა. ფსიქოლოგიური (ემოციები, ასოციაციები, კულტურული სიმბოლიკა); ფსიქოფიზიოლოგიური (სულიერი მდგომარეობის შეცვლა, ყურადღების კონცენტრაცია ან განფანტვა, ხედვის პირობების გაუმჯობესება და გარემოს ან ობიექტის ცალკეული ელემენტების განსხვავების დადგენა, დადლილობის მომატება ან მოხსნა და სხვ.); ფიზიოლოგიური (ფიზიოლოგიური პროცესის მსვლელობის შეცვლა, ცვლა-სუნთქვა, პულსი, ნერვული და კუნთოვანი სისტემების მდგომარეობა). **ფ. ზ-ნის კანონების ცოდნა** განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დიზაინერისათვის, რომელიც აპროექტებს ადამიანის გარემომცველ გარემოს; **კოლორიმეტრია** (ფერთი გაზომვები) — ფერის აღწერის მათემატიკური ხერხების ერთობლიობა და მისი გაზომვის მეთოდები. გაზომვის შედეგად მიიღება ფერის და ფერადონების კოორდინატები. **ფერის კოორდინატები** — ფერის რაოდენობის გაზომვის პროცესში განისაზღვრება სამი ძირითადი ფერი, რომელიც აუცილებელია გასაზომ ფერთან კოლორისტული წონასწორობის მისაღებად (აღსაქმელად სრული თანაფარდობა).

ფერი — თვალთ შეფასებულად, რაღაღური ობიექტების თვისება, უნარი ასახოს (ან გამოატაროს) გარკვეული სიგრძის სინათლის ტალღები, ამასთანავე ფ. აღქმადია, როგორც გარკვეული ხედვითი შეგრძნება, რომლებსაც აქვს აქტიური დასახელება (წითელი, ყვითელი, ლურჯი და ა. შ.) ან მახასიათებლები. **ფ. ფორმის, გარემოს ორგანიზაციის ფ. ემოციურ-ფსიქოლოგიური ენის მნიშვნელოვანი თვისებებია**, წარმოადგენს დაპროექტების საზოგადოებრივ საზღვრავს პროდუქციის ხარისხის დინეს. **ფ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია** სანიშნო ასპექტების დაპროექტებისას, ვინაიდან მასთან დაკავშირებულია მრავალი კულტურულ-სიმბოლოური მნიშვნელობები. **ფ. დახასიათება** — **ფ. ხარისხობრივი და რაოდენობრივი განსაზღვრა**. **ფ. არის** სუბიექტური-ფსიქოლოგიური ე. ი. ფერი, რომელიც განისაზღვრება აღქმის პროცესში და ფერი — ობიექტური-ფსიქოლოგიური და ფსიქოფიზიოლოგიური. პირველს ეკუთვნის: **ფერთი ტონი** და მისი მსგავსი ან სხვა სპექტრალური ან მეწამული ფერები; **ნათელი ფ.** — სინათლის დიდი ან მცირე მიწვევებითი ნაწილი, რომელსაც მოცემული ფერის ზედაპირი არეკლავს; **ნაჯერი ფ.** — ფერის განსხვავების ხარისხი იმავე სინათლის აქრომატული ფერისაგან.

ფერის წარმოქმნა — გარკვეული მასალისათვის სასურველი ფერის მიღება. ფერის წარმოქმნა მნიშვნელოვანი ეტაპია მასალებისა და ნაკეთობის წარმოების, დიზაინერი პროექტების დამუშავების, მაკეტირებისა და სხვ. **ფერის ნორმირება** — მასალის ფერისადმი მოთხოვნილებების დადგენა ნორმატიულ ტექნიკურ დოკუმენტებში ფერთი მახასიათებლებისა და ფერის საკონტროლო ნიმუშების სახით; **ფერის სტანდარტიზება** — ზოგი ვიზუალური კომუნიკაციის ობიექტების და მასალის ფერისა და მისი სიდიდეების დასაშვები გადახრების მახასიათებლების დადგენა.



ნა, აგრეთვე ფერის გაზომვის და საკონტროლო პირობების ნორმირება, როძელიც ფიქსირდება დარგობრივი, სახელმძიფოებრივი და საერთაშორისო დონის სტანდარტებსა და ნორმატიულ-ტექნიკურ დოკუმენტებში; **დასაშვები გადახრები** ფერში—ფერის ზღვრული გადახრა, მასალის დამუშავების დროს, რომლის დადგენა ხდება ფერის რამდენიმე ნიმუშით ან ფერით მახასიათებლების რიცხობრივი მნიშვნელობით. პრაქტიკაში ფ. დასადგენად ხმარობენ: **ფერების ატლასს** — ბარათების კრებული ფერის ნიმუშებით, რომლებიც შერჩეულია, განაწილებული და დანიშნულია გარკვეული ფერითი სისტემის მიხედვით; **ფ. კარმონის** მომცემია რეკომენდებულ ფერთა შერჩეული კრებული (ორ-ორი ან სამ-სამი ფერი), რომელიც დაწვობილი და შერჩეულია მათი ურთიერთშეფარდების გარკვეული სისტემით; **ფ. კარტოთეკა** — (ბარათი, კატალოგი, რეგისტრი, სკალა) — ფერის ნიმუშების კრებული წარმოდგენილი მასალის გარკვეულ სახეებში.

ფორმა — 1) ნივთის მორფოლოგიური და სივრცობრივ-მოცულობითი სტრუქტურული ორგანიზაცია, რომელიც წარმოიქმნება მასალის შინაარსობრივი გარდაქმნის შედეგად; 2) რაიმე შინაარსის გარეგანი ან სტრუქტურული გამოსახულება უმნიშვნელოვანესი კატეგორიაა და საგანია შემოქმედებითი მოღვაწეობისა — ლიტერატურის, ხელოვნების, არქიტექტურის და დიზაინის დარგში. ფორმა ცოცხლობს როგორც სივრცეში, ასევე აღქმის სფეროში და მოიცავს ღირებულებით-ორიენტირებულ ინფორმაციას.

დიზაინ-ფორმა-საგანის (სამრეწველო ნაწარმის) განსაკუთრებული მთლიანობა, ორგანიზებულობა, რომელიც წარმოიქმნება როგორც დიზაინერის შემოქმედებითი მუშაობის შედეგი ნაწარმის ყველა ურთიერთდაკავშირებული თვისებების ერთიანობის მიღწევის მიზნით. ეს არის: კონსტრუქცია, გარეგანი იერ-

სახე, ფერი, ფაქტურა, ტექნოლოგიური მიზანშეწონილობა და სხვ. პასუხობს მომხმარებლის მოთხოვნილებებს და პირობებს, წარმოების საშუალებათა ეფექტურად გამოყენებასა და დროის ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს.

ტექნოლოგიური ფორმა — დიზაინური დაპროექტების კატეგორიაა, რომელიც განსაზღვრავს ობიექტს, როგორც მასალის ტექნოლოგიური გარდაქმნის პროექტს. იგი გამოდის როგორც დაპროექტების მორფოლოგიური და ტექნოლოგიური ღონეების შემაკავშირებელი რგოლი. დიზაინერის ამოცანაა მიაგნოს ამ კავშირის საშუალებებს. ე. ი. წარმოვედგინოს მორფოლოგია, როგორც გასაგნებული ტექნოლოგიური პროცესი, ხოლო ტექნოლოგია, როგორც მორფოლოგია, განხორციელებული ნივთის წარმოების საშუალებაში, ამასთანავე ტ. ფ. თვით მხატვრული გააზრების პრინციპი ძირეულად განსხვავდება ტექნოლოგიური ფაქტორების აღნუსხვის ტაქტიკისაგან. **ვიზუალური ფორმა-ნივთის**, (ნაკეთობის ფორმის ხილვადი აღქმა.

ფ. აღქმა — ნივთის (ნივთთა კომპლექსის) ფორმისათვის დამახასიათებელი ნიშნების გამოკვეთის ფსიქოლოგიური პროცესი, ფუნქციური და კულტურული მნიშვნელობის თვალსაზრისით, დამყარებული ვრცნობად შეგვრძნებებზე — როგორცაა მხედველობითი, ტაქტილური, ბგერითი. პლასტიკური ფორმის შეფასება, რომლებიც დაფუძნებულია ამ ფორმის უნარზე გამოიწვიოს ფსიქოლოგიური და სოციალური ასოციაციები (სიცივე—სითბო, გლუვი — ხორკლიანი, მოხერხებულობა, მოუხერხებულობა, სიმდიდრე—სიღარიბე და ა. შ.). დიზაინერმა გარემოს, ნაწარმის ან მისი კომპლექსების დაპროექტების დროს მხედველობაში უნდა მიიღოს მისი კანონზომიერებები, რამდენადაც ამაზე დამოკიდებული ესთეტიკური შეფასება და მომხმარებლის არჩევანი, **დეკორი** — ნაწარმის ვიზუალური ფორმის ელემენტები,



განკუთვნილი მათი გალამაზებისათვის. ფერი, სპეციალური მასალით გაწყობა ან ნაირგვარი ფაქტურის მიღებისათვის ზედაპირის სპეციალური ხერხებით დამუშავება. ორნამენტი, სახვითი ელემენტები და სხვ. დ-ს ესთეტიკური ღირებულება მით უფრო დიდია, რაც უფრო ორგანულადაა დაკავშირებული ის ნივთის ფორმასთან, ავითარებს და განავრცობს მის სისტემას მთლიანობაში, შეაქვს საგანში ახალი კულტურული მნიშვნელობები, რომლებიც პასუხობენ ნივთის აღქმასა და მის ფუნქციონირებას.

ფორმათწარმოქმნა — მხატვრული შემოქმედების დიზაინური და ტექნიკური შემოქმედების კატეგორიაა, რომელიც ასახავს ფორმის დადგენისა და შექმნის პროცესს, კულტურის საერთო ღირებულებითი წესების შესაბამისად, მიზანდასახულობით და რომლებსაც კავშირი აქვს, ამა თუ იმ არჩეული კონკრეტულ პრინციპებით, მომავალი ნაწარმის ესთეტიკურ გამომსახველობასთან, ფუნქციასთან, კონსტრუქციასთან და მასალასთან. ნაწარმის ფ. პროცესში წყდება მისი ფუნქციურ-კონსტრუქციული, სივრცობრივ-პლასტიკურ ტექნოლოგიური სტრუქტურები; **კომპოზიციური ფორმათწარმოქმნა** — ნაწარმის ელემენტების სივრცობრივი ორგანიზაციის პროცესი, სადაც მეთოდებითა და სხვადასხვა საშუალებებით ტექნიკის ობიექტებში გათვალისწინებულია ადამიანის მასშტაბები, მისი ფიზიკური შესაძლებლობები და მიიღწევა ცხოველმობელების პროცესში ადამიანსა და ნივთს შორის სტრუქტურული კავშირების ჰარმონიით. ამ თვალსაზრისით იკვეთება პროპორციული და მასშტაბური თანაფარდობა, მისი ანთროპომეტრიული სტრუქტურა, გარემოსთან მისი კავშირის ცნებები, გაგება, წარმოდგენები. კ. ფ.-ის ობიექტს დიზაინერისათვის წარმოადგენს ნივთის, საგნის ვიზუალური, ანთროპომეტრიული და მატერიალური სტრუქტურა; კ. ფ.-ის ხერხებში იკვეთება სტილი, ზომა-მიდულური და

მასშტაბური ჰარმონია (ადამიანის ნივთის თანაფარდობა), ტექტონიკური ფორმათწარმოქმნა.

ფუნქცია — მუშაობა, რომელსაც ასრულებს ან მოწოდებულია შეასრულოს ნაწარმმა; ნივთის შინაარსობრივი, ნიშნობრივი და ღირებულებითი როლი. ფ. განსაზღვრავს ნაწარმის სახეს და ხასიათს (ან მასთან ქმედებას). შემოქმედების ტიპზეა დამოკიდებული თუ რომელ ჯგუფში შედის ნაწარმი. ანსხვავებენ: **ადაპტური ფ.** — ნივთის ან გარემოს უნარი გაუადვილოს ადამიანს ადაპტაციის პროცესი, რათა შეიქმნას პირობები შემოქმედების ოპტიმალური მსვლელობებისათვის. ა. ფ. განსაზღვრავს გარემოს ხარისხს ადამიანის თვალსაზრისით, ადამიანთან შედარებით, მაგ., კომფორტი; **ინსტრუმენტული ფ.** — ნივთის ფუნქცია, დაკავშირებული მასალის მუშაობასთან ან გარემოს გარდაქმნასთან. ის არის საფუძველი შრომის იარაღების, აღჭურვილობის და სხვა; **რეზულტატური, შედეგიანი ფ.** — ნივთის მიერ შექმნილი ფუნქცია საზოგადოების ცნობიერებაში მისი როლისა და მნიშვნელობის, შინაარსის ნიშნობრივი დამკვიდრების პროცესში, განკუთვნილი ადამიანის შემოქმედებისათვის; **ინტეგრალური ფ.** — ნივთის ფ. კულტურის სფეროში, რამდენადაც მასში გაერთიანებულია და ასახული კულტურის დონე მთლიანად: შინაარსი, ტრადიცია, ღირებულება, გამოვლენილი მასალასა და ფორმაში, როგორც ცხოვრების სახის, წესის ამსახველი, ის გამოსახულებას ჰპოვებს, აგრეთვე ისტორიულ, სოციალურ ან გარემოს კონტექსტში.

ფუნქციური ზონა — სივრცობრივი გარემოს (ქალაქი, სოფელი, საწარმოო კომპლექსი, საცხოვრებელი და სხვ.) ნაწილი. ასევე, მართვის პულტის, ჩარხის ნაწილი და სხვ., რომელმაც უნდა შეასრულოს მისი დანიშნულების მიხედვით ერთი ან ჯგუფური ფუნქციური პროცესები. ფ. ზ.-ამ შეიძლება დაიკავოს ცალკეული სივრცე; ხანდახან ერთ



სივრცეში თავსდება რამდენიმე ფ. ზ.; შესაძლებელია, აგრეთვე, ფ. ზ. შეერთება, ერთმანეთზე დადება, არის ფუნქციის დროებითი დაშლის, განშლის შემთხვევები. ფ. ზ. როგორც სივრცობრივ-სავსანობრივი ორგანიზაცია-დიზაინის ერთ-ერთი ძირითადი ობიექტია. ხდება დაპროექტება მათი შეზღუდვის ხერხებისა, გარემომცველ სივრცესთან და სხვა კავშირისა ფ. ზონებთან, ფუნქციური პროცესების, მოწყობილობის, იარაღების და სხვ.; წარმოების, საზოგადოებრივი შენობების, საცხოვრებლის ფ. ზ. განეკუთვნება დიზაინის კომპლექსურ ობიექტებს და მისი სივრცობრივ-სავსანობრივი გარემოს ოპტიმალური გადაწყვეტისათვის აუცილებელია მრავალი ფაქტორის გათვალისწინება, როგორცაა ფუნქციური, კონსტრუქციული, ეროგონომიკული, ეკონომიკური, სოციალურ-კულტურული და სხვ.

ფუნქციური კომფორტი — ადამიანის ოპტიმალური ფუნქციური მდგომარეობა, წარმოინებული იმ შემთხვევაში, როდესაც მიიღწევა შრომის პირობებისა და საშუალებების, ან გამოყენებული ნაწარმის თვისებათა და აქტიურად მომუშავე ადამიანის ფუნქციური შესაძლებლობების თანაფარდობა. ფ. კ.-ის დროს ადამიანს უმუშავედ დადებითი განწყობა, კმაყოფილების გრძნობა შემოქმედებითი პროცესისა და შრომის პირობებისადმი, მისი შედეგების, ნაწარმის ტექნიკური მახასიათებლების და ესთეტიკური თვისებების მიმართ. შემოქმედებისადმი დადებითი დამოკიდებულება განაპირობებს ადამიანის ფსიქოფიზიოლოგიური პროცესების ადეკვატურ მობილიზაციას და ნერვულ და ფსიქიკურ ფუნქციებს, ფ. კ.-სათვის დამახასიათებელია მოქმედების მაღალი ეფექტურობის და მისი დაბალი ნერვულ-ფსიქოლოგიური დანახარჯის შეთავსება, შეხამება („ფსიქოფიზიოლოგიურ ფასად“), რაც ხსნის, ასუსტებს დალილობას და ხელს უწყობს, ახანგრძლივებს მაღალეფექტურ შრომისუნარიანობას ადამიანის ჯანმრთელობის

გაუარესებისა და ზიანის გარეშე. ფ. კ. მდგომარეობა შეიძლება გამოიყვეთს ობიექტური ფსიქოლოგიური პარამეტრების კომპლექსის და ექსპერიმენტულად გარკვეული სტატისტიკური მაჩვენებლების დახმარებით. მათი ეროგონომიკული დაპროექტებისას შეიძლება განხილული იქნას ტექნიკური მოწყობილობის ოპტიმალური განზოგადებული კრიტერიუმი. ფ. კ. კრიტერიუმი გამოიყენება, აგრეთვე, ერთი კლასის ნაწარმის შედარებითი ეროგონომიკული შეფასებისას.

ფუნქციური სფერო — შემოქმედების ტიპების ორგანიზაციული გაერთიანება მათი საერთო ფუნქციური მიმართულების პრინციპებზე დაყრდნობით (მაგალითად, მედიცინის, ვაჭრობის, კომუნალური ან საყოფაცხოვრებო მომსახურების, მართვის, წარმოების და სხვა სფეროები), ფ. სფეროში შესაძლებელია გამოიყოს რთული ობიექტები, რომელთა გარემოს სივრცობრივ-სავსანობრივი დაპროექტება უნდა ითვალისწინებდეს, ერთი მხრივ, საერთო ფ. ს. სპეციფიკურ ნიშნებს და, მეორე მხრივ, ყოფილი ობიექტის დანაწევრებას ფუნქციურ ზონებად, სადაც წამყვან ფუნქციას შეიძლება ჰქონდეს განსხვავებული ხასიათი, ვიდრე ფ. ს.-ს მთლიანად (ქარხნის მმართველი კორპუსი, პოლიკლინიკა ოფისის შენობაში და სხვ.). ფ. ს. დაპროექტების ობიექტებია — საწარმოს და კანტორის სათავსოები, მაღაზიები, საავადმყოფოები და სხვ.

ფუნქციურობა — ნაწარმის, ნაწარმთა კომპლექსის, გარემოს თვისება შესასრულოს გარკვეული მუშაობა ან შექმნას პირობები მის შესასრულებლად; ნაწარმი უნდა შეესატყვისებოდეს მის დანიშნულებას, ე. ი. უნარი, რომ ადამიანის ცხოველმოქმედების პროცესში შესასრულოს ესა თუ ის ფუნქცია. **მრავალფუნქციურობა** — თვით ნაწარმში ჩადებული უნარი რამოდენიმე ფუნქციის შესასრულებლად.



ქალაქური დიზაინი (ქალაქური გარემოს დიზაინი) — ქალაქის სივრცობრივ-საგნობრივი გარემოს კომპლექსური ფორმირება მისი ელემენტების დაპროექტების, დიზაინის საშუალებებისა და მეთოდების დახმარებით, ქალაქგეგმარებითი გადაწყვეტის ბაზაზე და არქიტექტურის, ლანდშაფტური არქიტექტურისა და რივი ტექნიკური დარგების (მშენებლობის, საინჟინრო უზრუნველყოფის, კომუნალური მეურნეობის და სხვ.) სინთეზით. ქ. დ.-ის ელემენტების დაპროექტების მნიშვნელოვან ასპექტს წარმოადგენს მასშტაბის, მასალის, ფორმისა და ფერის შეთანხმება განაშენიანების ხასიათთან; **მცირე არქიტექტურული ფორმები** — ქალაქური სივრცეების მოწყობილობის ნაწილი, მცირე მსუბუქი კონსტრუქციები, ხანდახან ფუნქციური ინტერიერით, შეზღუდული ტექნიკური მოწყობილობით (მუდმივი, გადასატანი და დროებითი პავილიონები, კიოსკები, ტელეფონის კაბინები, ფარდულები და ა. შ.). იგი განკუთვნილია მოსახლეობის მომსახურებისათვის — ვაჭრობის, ტრანსპორტის, კავშირგაბმულობის, ინფორმაციის, პროპაგანდის, გართობისა და სხვა საფეხურებისათვის. ის იცავს აგრეთვე არასასურველი ატმოსფერული პირობებისაგან; **ქალაქის აღჭურვილობის ტექნიკური ელემენტები** — კავშირგაბმულობის, განათების, ენერგეტიკული, სიგნალიზაციის, წყალსადენების სისტემები და მათი ელემენტები (ქუჩის ნათურები, ელექტროქსელის საყრდენები, ქუჩის მოძრაობის სიგნალიზატორები, ელექტრო-სატრანსფორმატორო ქვესადგურები, კომუნალური დანადგარების სადენები, აგრეთვე ანძები, ბოძები, საყრდენები და სხვ.); **ქალაქური მოწყობილობის ფუნქციური სამშენებლო ელემენტები** — მცირე ზომის კონ-

სტრუქციები, რომლებიც ქალაქის სივრცობრივ სტრუქტურაში გამოიყენება ადგილმდებარეობის რელიეფის ფორმირებისათვის, მიკროკლიმატის შექმნასა და ქვეითად მოძრაობის ორგანიზაციაში (კედლები და საყრდენი მცირე კედლები, კიბეები, ფეხის და საცალფეხო გზები, ხიდეები და გადასასვლელები ქვეითად მოსიარულეთათვის, ქუჩების ქვემოთ, კედლები, რომლებიც იცავს ქარისა და ხმაურისაგან და ა. შ.);

ქალაქის ვიზუალური ინფორმაციის ელემენტები — ქალაქში ორიენტაციისათვის საჭირო ინფორმაციის საშუალებები: გზის ნიშნები, მანევრებლები, განცხადებები, რეკლამა და სხვ. **ქალაქის ფუნქციური დანიშნულების მოწყობილობის ელემენტები** — ობიექტები და მოწყობილობა, მოსახლეობის სხვადასხვა მოთხოვნილება უშუალო დაკმაყოფილებისათვის, აგრეთვე ქალაქში წესრიგის დამყარების მიზნით (ფეხით მოსიარულე, გარემოში მოწყობილი სკამები, სანაგვე ურნები, სკვერების ღობეები, პარკების, ეზოების და სხვა სათამაშო მოწყობილობები და ა. შ.). **ქალაქის დეკორატიული ელემენტები** — ობიექტები და მოწყობილობა, რომელთა დანიშნულებაა, უპირველეს ყოვლისა, ქალაქის გარშემო ესთეტიკური კომფორტის შექმნა, აგრეთვე შესაძლებელია მათ შესარულონ გარკვეული საექსპლუატაციო ფუნქციებიც (საყვავილეები, შადრევნები, წყალსაცავები, დეკორატიული ქანდაკება, ფლაგშტოკები და სხვ.).

ღირებული მიდგომა — დაპროექტების, როგორც მოღვაწეობის განხილვა, როგორც რიგი ობიექტური და სუბიექტური ღირებულების შექმნა, რაც დაკავშირებულია ინდივიდის ცხოვრების წესის მოწყობასთან, შესაბამისად, პი-



როვნების ტიპთან, სოციალური და პიროვნული ღირებულებითი ნორმატივებით, მათ შორის ესთეტიკურითაც.

ცხოვრების წესი — ცხოველმყოფელობის ფორმათა ერთობლიობა, მის პირობებთან მთლიანობაში, რომელიც მკვეთრად განსაზღვრულია გარკვეული სოციალური ურთიერთობით და გარემოთი, ასევე პიროვნების მიერ თავისუფალი არჩევანით. **ც. წ.** მჭიდროდაა დამოკიდებული პიროვნებაზე და იმ ღირებულებებზე, რომლებიც აქტიურ გავლენას ახდენენ პიროვნების დამოკიდებულებაზე გარემოსთან. ღიზაინის საგნობრივი გარემოს ორგანიზაციის გზით ზემოქმედებს მოსახლეობის დიდი ჯგუფების **ც. წ.-ზე**; **ც. წ. მაჩვენებლები** — ცხოვრების კომპონენტები, რომელთა ხასიათი განისაზღვრება **ც. წ.**-ით შრომა, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ინფორმაცია, ყოფა-ცხოვრების სოციალურ-კულტურული ასპექტები, ქორწინება და ოჯახი, განათლების და ჯანმრთელობის სისტემა, ეროვნული ურთიერთობები, მატერიალური, საცხოვრებელი და სოციალური უზრუნველყოფა, ტრანსპორტი და კავშირი, გარემოს დაცვა და განსაკუთრებით ღირებულებითი ორიენ-

ტაციები. ღიზაინერისათვის **ც. წ.**-ის კატეგორია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია საზოგადოების ღირებულებითი ორიენტაციის თვალსაზრისით, კულტურული ნიმუშების შერჩევის, პიროვნებისა და მისი განწყობის გამოვლენისათვის, რომელთა მთლიანობა ექვემდებარება მხოლოდ აზროვნების მხატვრულ-სახეობრივ სისტემას; **ცხოვრების ხარისხი** — **ც. წ.** მაჩვენებლების მნიშვნელობის, სხვადასხვა ურთიერთობების ინტეგრალური დახასიათება; **ცხოვრების დონე** — ცხოვრების პირობების ინტეგრალური, ეკონომიკური დახასიათება, რომელიც ითვალისწინებს მოხმარების ხასიათის ეკონომიკურ ფაქტორებს და მათი დამოკიდებულების საშუალებებს, **ცხოვრების სტილი** — პიროვნების ან სოციალური ჯგუფის ქცევის, ურთიერთობის, გემოვნებითი უპირატესობის თავისებურებების მთლიანობაში გამოვლენა. ეს გამოვლენა აქტიურია, რადგანაც ასახავს ცხოველქმედების თავისუფლად არჩეულ ფორმებს, ვინაიდან მისი წყალობით პიროვნება ან ჯგუფი ზემოქმედებას ახდენს გარემოზე, ამდენად ღიზაინერმა ის უნდა გაითვალისწინოს დაპროექტების მიზნების განსაზღვრისას.



ღირსეულად განვლილი გზა



გიორგი ბარნაბიშვილი

ოთარ ღიპაძის ფილი

გამონაწილმა ვიოლონელისტმა გიორგი ბარნაბიშვილმა თავისი არტისტული და პედაგოგიური მოღვაწეობით დიდი ამაგი დასდო ქართულ სამემსრულებლო, კერძოდ, სავიოლონელო და საკვარტეტო ხელოვნებას.

გიორგი ბარნაბიშვილის პიროვნებაში პარმონიულად იყო შერწყმული მაღალი პროფესიონალიზმი და ჭეშმარიტი მოქალაქის დიდებუებუვნება. მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე იგი მაღალნიჭიერად და თავდადებათ ემსახურა ქართულ სავიოლონელო ხელოვნებას, რომელიც სათავეს იღებს გასულ საუკუნეში.

მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში ასპარეზზე გამოვიდნენ პირველი პროფესიონალი ინსტრუმენტალისტი მუსიკოსები, რომლებმაც განათლება მიიღეს რუსეთსა და დასავლეთ ევროპაში. ისინი იღვწოდნენ ქართული სამემსრულებლო ხელოვნების განვითარებისათვის. ამ პლეადას განეკუთვნებიან პიანისტი ალიოზ მიხანდარი, მევიოლინე ანდრია ყარაშვილი და ვიოლონელისტი ივანე სარაჯიშვილი. ჩვენ ყურადღებას სწორედ ივანე სარაჯიშვილზე გავამახვილებთ, როგორც ქართული სავიოლონელო ხელოვნების პირველ წარმომადგენელზე და გიორგი ბარნაბიშვილის შემოქმედების წინაპარზე.

ივანე სარაჯიშვილმა 1886 წელს დაამთავრა მოსკოვის კონსერვატორიის ჩელოს კლასი გამოჩენილ ვიოლონელისტთან პროფესორ ე. ფიტცენგაგენთან, დაჯილდოვდა დიდი ვერცხლის მედლით და მიენიჭა თავისუფალი მხატვრის დიპლომი.

ივანე სარაჯიშვილის დამსახურება მრავალმხრივია: გამოდიოდა კონცერტებზე როგორც სოლისტი და ანსამბლისტი (მონაწილეობდა საფორტეპიანო ტრიოში, უკრავდა კვარტეტში).

ივანე სარაჯიშვილი იყო ერუდირებული მუსიკოსი, რომელიც სამემსრულებლო და პედაგოგიურ მოღვაწეობასთან ერთად, დიდი მონღომებით აგროვებდა ფოლკლორულ მასალებს, ნოტებზე გადაჰქონდა ქართული ხალხური სიმღერები და წერდა მცირე ფორმის საგუნდო ნაწარმოებებს. (ცნობისათვის საინტერესოა, რომ ივანე სარაჯიშვილთან ჩელოზე დაკვრას სწავლობდა გამოჩენილი მომღერალი ვანო სარაჯიშვილი).

ივანე სარაჯიშვილის მიერ გაკავალული გზა წარმატებით განაგრძეს შესანიშნავმა ვიოლონელისტებმა ილია აბაშიძემ და გიორგი თაქთაქიშვილმა.

¹ Г. М. Тактакишвили — «К истории струнного квартета и фортепианного трио в Грузии».



მეოცე საუკუნის დასაწყისისათვის საქართველოში უკვე ფართოდ იკადებს ფეხს ხემიან-საქრავიერი და საერთოდ ინსტრუმენტული შემსრულებლობის ფორმები. ამ პერიოდში მრავალი ქართველი და არაქართველი მუსიკოსი იბრძოდა ეროვნული პროფესიული მუსიკალური კულტურის განვითარებისათვის. ამ პროცესს დიდი სტიმული მისცა დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის გამოჩენილ მუსიკოსთა კონცერტებმა. მათ შორის შეიძლება დავასახელოთ პიანისტი ანა ესპიოლა, მევიოლინე გ. ვენიავსკი, ვიოლონჩელისტი დ. პაპერი და სხვები.

თბილისის ახლად დაარსებულ კონსერვატორიაში (1917) იმთავითვე აქტიურად შეუდგა მუშაობას სიმებიანი განყოფილება, რომელმაც შემოიკრიბა გამოჩენილი პედაგოგები, პროფესორები: ვილი ვილშუ, ევგენი გუზიკოვი, სერგეი ბუზროდნი (ვიოლინოსა და კამერული ანსამბლის კლასი) და კონსტანტინე მინიარი (ჩელოს კლასი).

პროფესორ კონსტანტინე მინიარის აღზრდილ მრავალ სახელოვან მოწაფეთა შორის გამოჩენილი ადგილი უკავია გიორგი ბარნაბიშვილს.

გიორგი კირილეს ძე ბარნაბიშვილი დაიბადა 1917 წლის 25 იანვარს ქ. ოდესაში. გიორგის პაპა გახლდათ, საქართველოში მუსიკალური სკოლის პირველი დამაარსებელი ხარლამპი სავანელი. დედამ თამარ ზაალის ასულმა ჩიკოიძემ, გორის ქალთა გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ მთელი თავისი ენერგია შეიღებების აღზრდას მოახმარა.

მამა კირილე (კიაზო) ივანეს ძე ბარნაბიშვილი წარმოშობით იყო ბარნაბანთ კარიდან (კასპის რაიონი). დაწყებითი განათლება გორში მიიღო, ხოლო თბილისის ვაჟთა გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ სწავლა განაგრძო ოდესაში, ნოვოროსიისკის უნივერსიტეტის სამკურნალო ფაკულტეტზე ქირურგის პროფილით.

ბარნაბიშვილების ოჯახი ქართული ინტელიგენციის იმ საუკეთესო შტოს განეკუთვნება, რომელიც ერის სულიერი სიძლიერის შენარჩუნებისა და განმტ-

კიცების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საშუალებად განათლებას, ცოდნას მიიჩნევდა. ამიტომაც დიდ ყურადღებას უთმობდნენ შვილებისა და საერთოდ მომავალი თაობის აღზრდას.

ოდესაში მუშაობის პერიოდში ბარნაბიშვილების ოჯახს ორი შვილი ჰყავდა, უფროსი ელისაბედი (ლიზიკო) და უმცროსი გიორგი (ბიჭიკო). თბილისში დაბრუნების შემდეგ ოჯახს შეეძინა ნინო.

1920 წელს კირილე ბარნაბიშვილმა მუშაობა თბილისის სამხედრო ჰოსპიტალში დაიწყო, შემდეგ არამიანცის, ამჟამად ქალაქის პირველი საავადმყოფოს, ქირურგიულ განყოფილებაში, რომელსაც შემდეგ თვით ხელმძღვანელობდა.

გამოჩენილი ქირურგი, აღიარებული სპეციალისტი — კირილე ბარნაბიშვილი მრავალმხრივ განათლებული, ჰუმანური პიროვნება იყო. ბარნაბიშვილების ოჯახი სტუმართმოყვარეობით გამოირჩეოდა, აქ თავს იყრიდნენ მედიცინის, ლიტერატურისა და ხელოვნების შესანიშნავი წარმომადგენლები — გრიგოლ მუხაძე, ძმები გიორგი და სერგო ხუნდაძეები, დავით შოთაძე, მიხეილ გიგოლოვი, ნიკოლოზ ვესელაგზაროვი, ლადო გუდიაშვილი, გიორგი ლეონიძე, გერონტი ქიქოძე, იოსებ გრიშაშვილი, მარიჯანი, შალვა ნუცუბიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, გიორგი ქუნიშვილი, ძმები შალვა და გიორგი თაქთაქიშვილები, დიმიტრი (დოდო) ალექსიძე და სხვები.

კირილე ბარნაბიშვილი ოდესაში სწავლისა და სამსახურის პერიოდში საქართველოდან ჩასულ ბევრ ახალგაზრდას გაეცნო, რომლებთანაც თბილისში განაგრძობდა ურთიერთობას. პირველ რიგში კი მოვიხსენიებთ ცნობილ დასტაქარს მიხეილ გიგოლოვს. საგულისხმოა, რომ მშობლების მიერ დამკვიდრებულ მეგობრულ ტრადიციას მათი შვილებიც აგრძელებდნენ. მიხეილ გიგოლოვი აღიარებულ სპეციალისტად ითვლებოდა და ამავე დროს იყო ერუდირებული პიროვნება, ლიტერატურისა და ხელოვნების თაყვანისმცემელი. აი რას იგონებს მისი ვაჟი, გიორგი ბარნაბიშვილის ყრმობის მეგობარი პროფ. გიორგი გიგოლოვი:



„გიორგი ბარნაბიშვილზე საუბარი, (რომელსაც ყველა ბიჭიკოდ ვიცნობდით), უძვობესია მისი ოჯახით დაეწყოთ, რომელიც ნათესავეებისა და მეგობრების დამაკავშირებელი უსაყვარლესი კერა გახლდათ. ამის საფუძველი კი იყო არა მარტო ნათესაური, არამედ მეგობრული გრძნობა. ოჯახის თითოეული წევრი, მიუხედავად ასაკისა, საერთო ინტერესით ცხოვრობდა. მათი ბინის სამი პატარა ოთახი (კეცხოველის 2, სადაც ამჟამად ცეკავშირის მაღლივი შენობაა აღმართული) დღე-ღამის განმავლობაში სასვე იყო ნათესავეებითა და სტუმრებით; მთელი ჩემი სიცოცხლის მანძილზე არ შემხვედრია ბარნაბიშვილების მსგავსი სტუმართმოყვარე ოჯახი. იქ იშლებოდა ასაკის, პროფესიისა და თანამდებობის ზღვარი, ახალგაზრდები მეგობრობდნენ როგორც ერთმანეთთან, ასევე უფროს თაობასთან. ოჯახში სუფევდა ურთიერთგაგება და სიყვარული. ასეთ კეთილსა და არაჩვეულებრივად თბილ ატმოსფეროში იზრდებოდა ბიჭიკო, რომელსაც თავის ზნეობრივ-ფსიქოლოგიურ გამოვლინებაში შენარჩუნებული ჰქონდა ოჯახის ყველა საუკეთესო ჩვევა და თვისება.

ბიჭიკოს დები კარგად უკრავდნენ ფორტეპიანოზე. მას შემდეგ ბევრი დრო გავიდა, მაგრამ მე თითქოს ახლაც მესმის ქალბატონ თამარისა და მისი დის ბაბაღეს სიმღერები, რომელთაც ხშირად აკომპანიმენტს უწევდა კირილე ბარნაბიშვილის უფროსი ქალიშვილი ლიზიკო. ისინი განსაკუთრებით კარგად მღეროდნენ რომანსებსა და ხალხურ სიმღერებს. ქალბატონი ბაბაღე შესანიშნავად უკრავდა ვიტარაზე.

ბიჭიკომ მუსიკის სწავლა ადრე დაიწყო. მისი პირველი პედაგოგი ჩელოზე იყო გიორგი თაქთაქიშვილი, ხოლო შემდეგ პროფ. კონსტანტინე მინიარი. მახსოვს ბიჭიკოს დაწყებითი კონცერტები, პატარა ჩელო, მსმენელთა იმთავითვე გულთბილი მიღება, პირველი წარმატებები და შემახილები. ბიჭიკოს სიმსუბუქე, მახვილგონიერება და იუმორის

განუსაზღვრელი გრძნობა, გარკვეული უდარდებლობა, რომლის მიღმა იფარებოდა ღრმა სულიერი სამყარო — ცხოვრებისადმი სერიოზული დამოკიდებულება. მახსოვს, ბიჭიკოს დის — ნინოს ინფექციური დაავადების გამო ბიჭიკო ჩვენთან ცხოვრობდა. მას ძლიერ იზიდავდა მოძრავი ბავშვური მხიარული თამაშები, მაგრამ როდესაც წიგნი გაიტაცებდა, კითხულობდა თავდავიწყებით. ჩვენ ხშირად დავდიოდით ოპერაში, ვესწრებოდით სიმფონიურ კონცერტებს; ბიჭიკო კარგი ტანმოვარჯიშე იყო, კარგად ცურავდა. დავდიოდით ჯერ საცურაო აუზში (იქ, სადაც ამჟამად რესტორანი „არაგვია“), ხოლო შემდეგ ე. წ. „სატივის უბნიდან“ დაუწყებოდათ მიტკერის დინებას. ზაფხულობით ხშირად ბაკურიანში ვისვენებდით. თვალწინ მიდგას სახლი ტყის პირას. ბიჭიკო ბევრს მეცადინეობდა. ახლაც მახსოვს, როგორ თავგამოდებით სწავლობდა ჩაიკოვსკის „ვარიაციებს როკოკოს თემაზე“.

უადრესად გულისხმიერი და კეთილშობილი, მეგობრული და გამტანი, იგი მუდამ მზად იყო საჭიროების შემთხვევაში დაეცვა და დახმარებოდა მეგობარს. ჩვენი მშობლებიც მეგობრობდნენ და ჩვენც გაავარძელეთ მშობლების ტრადიცია. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ არც ჩვენ მშობლებსა და არც ჩვენ შორის სხვა მრავალ სიკეთესთან ერთად არასოდეს იგრძნობოდა ჩვენი მოდგმა — ჯიღაგის სხვადასხვაობა; მე და ბიჭიკოს ისე, როგორც ჩვენ მშობლებს, გულწრფელად გვიყვარდა ერთმანეთი“.

მუსიკისადმი სიყვარული და მისწრაფვა პატარა ბიჭიკოს ოჯახში შთაუწერდა. კირილე ბარნაბიშვილის ბიძაშვილის, ვანო სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის პროფესორ თამარ დაფქვიაშვილის მოვლენებიდან:

„პატარა ბიჭიკოს მშობლებმა ადრე დააწყებინეს ფორტეპიანოზე მეცადინეობა, მაგრამ რატომღაც ბავშვი არ დაინტერესდა, არ მიიზიდა ფორტეპიანომ. ერთხელ დედამ ბიჭიკო კონცერტზე წაიყვანა. „ამ ფორტეპიანოს მოძულეს“



კონცერტზე ფორტეპიანოსა და ვიოლინოს გარდა, ვიოლონჩლისტ გიორგი თაქთაქიშვილის შესრულებით რამდენიმე ნაწარმოები მოუსმენია. ჩელოს ამ პირველმა მოსმენამ განსაზღვრა პატარა ბიჭიკოს მთელი მომავალი“.

1927 წელს ბიჭიკომ ჩელოზე სწავლა დაიწყო პედაგოგ გიორგი თაქთაქიშვილთან. ოჯახის ახლო მეგობარმა და კეთილის მსურველმა გიორგი თაქთაქიშვილმა თავისი გულისხმიერი და ჰუმანური დამოკიდებულებით ბავშვზე დიდი გავლენა მოახდინა; ბიჭიკოს შეუყვარდა ჩელო და თავისი პირველი მასწავლებელი. საგულისხმოა, რომ ახალგაზრდა დამწევი პედაგოგის გიორგი თაქთაქიშვილისთვისაც ბიჭიკო პირველი მოწაფე იყო. გიორგი თაქთაქიშვილმა განსაზღვრა რა ბიჭიკოს ბრწყინვალე მონაცემები, გადაწყვიტა, მოსწავლე თავის აღმზრდელ პროფესორთან კონსტანტინე მინიართან მიეყვანა. იმავე წელს ბიჭიკო კონსერვატორიასთან არსებულ „უმცროსი კლასების“ ჩელოს კლასში ჩაირიცხა კონსტანტინე მინიართან.

მაღალი გემოვნების მუსიკოსმა პროფესორმა კონსტანტინე მინიარმა სწრაფად აუღო ალღო იშვიათი მონაცემების მქონე მოწაფესა და მთელი ენერგიით შეუდგა მეცადინეობას.

გიორგიმ თავისი ბრწყინვალე მონაცემებითა და თავდადებული შრომით სწრაფად გამოიჩინა თავი. იგი ითვლებოდა განსაკუთრებული მუსიკალური მონაცემების მქონე მოწაფედ, რომელიც ასაკთან შეუფერებელი რთული პროგრამით მიჰყვებოდა სახელოვანი პედაგოგის ადებულ კურსს, რის საფუძველსაც მოსწავლის განსაკუთრებული ნიჭი და ალღო იძლეოდა.

კონსერვატორიასთან არსებული „უმცროსი კლასების“ დამთავრების შემდეგ გიორგი ბარნაბიშვილმა სწავლა კონსერვატორიასთან არსებულ მუსიკალურ სასწავლებელში გააგრძელა. სწავლის პერიოდში რეგულარულად მონაწილეობდა აკადემიურ კონცერტებში. 14 წლის გიორგი ბარნაბიშვილს იცნობდნენ არა მხოლოდ „უმცროსი კლასე-

ბის“ მოსწავლეები; კონსერვატორიის სტუდენტები და პედაგოგები, არამედ მუსიკით დაინტერესებული საზოგადოება. 15-16 წლის გიორგი ხშირად გამოდიოდა კონსერვატორიის მცირე დარბაზში და ქალაქის სხვადასხვა საკონცერტო სცენებზე. ფლობდა რა უკვე საგულისხმო საკონცერტო რეპერტუარს, აქტიურად იყო ჩაბმული ქალაქის მუსიკალურ ცხოვრებაში.

1933 წელს ალექსანდრე ჩიჯავაძე და გიორგი ბარნაბიშვილი ერთობლივად მონაწილეობდნენ კონცერტებში. თბილისის მუსიკის მოყვარულთათვის დაუვიწყარია „სავიოლონჩლო საღამოები“ ამ ორი უნიჭიერის ახალგაზრდის მონაწილეობით. გარდა თბილისისა, მათ კონცერტები ჩაატარეს ერევანში, ბაქოში, ხოლო შემდეგ მიიწვიეს მოსკოვსა და ლენინგრადში. „ქართველ ნიჭიერ ახალგაზრდების საღამოებს“ გამოეხმაურა პრესა.² კონცერტებზე შესრულებული იყო დვორჟაკის, ლალოს, ჩაიკოვსკისა და სხვათა ნაწარმოებები.

კონსტანტინე მინიარს ჯგუფური შესრულების მიზნით კონცერტზე გამოჰყავდა მთელი კლასი, ხშირ შემთხვევაში ამა თუ იმ ნაწარმოებს უნისონის სახით ასრულებდნენ (ფორტეპიანოს თანხლებით) მაგალითად, სრულდებოდა: ი. ს. ბახის „არიოზო“, „არია“, კარლ დავიდოვის „პიმნი“, ჰენდელისა და სხვათა ნაწარმოებები.

მინიარის კლასში მიღებული ჩვევები გ. ბარნაბიშვილს მთელი შემოქმედების მანძილზე გაყვა. იგი უკვე აღიარებულ შემსრულებლად ითვლებოდა, მაგრამ როგორც კანონი, მუდამ ვარჯიშობდა, კონცერტის წინა დღეებშიც კი. კონცერტის დღეს ცოტას მეცადინეობდა. ნაწარმოების ტონალობებიდან გამომდინარე რამდენიმე გამას უკრავდა ნელ ტემპში, ხოლო შემდეგ კონცერტისათვის გამიზნულ ნაწარმოებთა ზოგიერთ ადგილს იმეორებდა და კონცერტამდე ისვენებდა. დასვენებად ძირითადად ბუნე-

² Алла Финкельзорд — «Александр Чиджавадзе». Издательство «Хеловнеба» — 1976.



ბაში გასვლა ითვლებოდა. ამ მხრივ იგი დიდად განსხვავდებოდა ალექსანდრე ჩიჯავაძისაგან, რომელიც კონცერტის დღეს სულ მცირე ოთხ საათს უკრავდა, როგორც მოგახსენეთ, გიორგი მუსიკასთან ერთად ძლიერ იყო გატაცებული სპორტით. მას ტანვარჯიშში პირველი თანრიგი ჰქონდა, კარგად ცურავდა, იყო ფეხბურთის მოყვარული. ბევრი მეგობარი — სპორტსმენი ჰყავდა, მათ შორის იყვნენ: კოკა თაყაიშვილი, შურა ჯორჯაძე, სახელოვანი ფეხბურთელები ბორის პაიჭაძე, ალექსანდრე დოროხოვი და გიორგი ვანნაძე (მეტსახელად „ფისიშკა“), რომელიც შემდგომ მისი დის ლიზიკოს მეუღლე გახდა.

გიორგი ბარნაბიშვილი სპორტის მკაცრ რეჟიმსა და პრინციპებს ხშირად იყენებდა საშემსრულებლო საქმიანობაში. მახსოვს, ერთხელ ბატონ გიორგისთან დარბაზში რეპეტიციის საათი უნდა დაიწყო, მაგრამ დიდხანს ვეძებდი და, როგორც იქნა, სპორტდარბაზში ვიპოვე. თვალს ვეღარ მოვაშორე ორძელზე მის ურთულეს ვარჯიშებს. დარბაზში შემოვიდა მისი სიყრმის მეგობარი ნიჭიერი მევიოლინე ფარნაოზ (ფარნა) სულხანიშვილი. ფარნამ გაკვირვებით უთხრა — „მე წაივითხე აფიშა, ხვალ შენ კონცერტზე უკრავ საკმაოდ სერიოზულ პროგრამას, დღეს როგორ შეიძლება ხელების ასე დაძაბვა“-ო. გიორგიმ გაიღიმა და უპასუხა: „ატროფირებული მომღერლისა არა მწამს“.

1932 წელს გიორგი ბარნაბიშვილმა წარმატებით დაასრულა თბილისის სახ. კონსერვატორიასთან არსებული მუსიკალური სასწავლებელი და იმავე წელს ჩაირიცხა კონსერვატორიის ჩელოს კლასში.

გიორგი ბარნაბიშვილი მყარ პროფესიულ საფუძველზე იდგა ჯერ კიდევ სასწავლებელში. მის საკონცერტო გამოსვლებს დიდი ინტერესით ელოდნენ არა მხოლოდ ჩელოს კლასის მოსწავლეები, არამედ კონსერვატორიის სტუდენტები და პედაგოგები. საერთოდ ცნობილი გახდა, რომ გიორგი ბარნაბიშვილის სახით იზრდებოდა დიდი შემოქმედებითი

პოტენციის მქონე პროფესიონალი ლონწელი. 1933 წლის 9 თებერვლის „ზარია ეოსტოკაში“ კონსერვატორიის რექტორთან ა. დუღუნავასთან ინტერვიუ დამშვენებულია ფოტოთი, რომელსაც ასეთი მინაწერი აქვს: „გიორგი ბარნაბიშვილი, როგორც თბილისის სახ. კონსერვატორიის ერთ-ერთი საუკეთესო მოწაფე“.

კონსერვატორიაში პროფესორი კონსტანტინე მინიარი კიდევ უფრო მეტს სიმკაცრითა და მომთხოვნელობით წარმართავდა ნიჭიერ მოწაფესთან მეცადინეობის პროცესს. გიორგი ბარნაბიშვილი ჩელოს ვრცელ სოლო-საკონცერტო პროგრამებთან ერთად დიდი გატაცებით ასრულებდა სხვადასხვა ხასიათის კამერულ საანსამბლო ნაწარმოებს.

1935 წელს კონსერვატორიის სტუდენტთა სიმფონიური ორკესტრის თანხლებით, რომელსაც ჩვენი ქვეყნის უდიდესი ხელოვანი ევგენი მიქელაძე დირიჟორობდა, გიორგი ბარნაბიშვილმა შეასრულა ჩაიკოვსკის „ვარიაციები როკოკოს თემაზე“. მაღალტექნიკურმა და მხატვრულად სრულფასოვანმა შესრულებამ აღაფრთოვანა დარბაზი, ორკესტრი. თავისი აღტაცება გამოხატა თვით სახელოვანმა მკესტრომ. ეს ნაწარმოები გიორგი ბარნაბიშვილის ჩვეული ოსტატობით მრავალჯერ აჟღერებულა დირიჟორების: ალექსანდრე გაუკის, კონსტანტინე ივანოვის, კირილე კონდრაშინის, შალვა აზმაიფარაშვილის, ზაქარია ხუროძისა და სხვათა თანხლებით.

გიორგი ბარნაბიშვილისათვის 1935 წელი თავისებურად სამახსოვრო გახლდათ: ამ წელს მან დაამთავრა თბილისის მერვე შრომის სკოლა, გახდა საქ. სახ. ფილარმონიის სოლისტი და მონაწილეობა მიიღო მუსიკოს-შემსრულებელთა საკავშირო კონკურსში.

გიორგი ბარნაბიშვილი მუსიკოს შემსრულებელთა საკავშირო სამ კონკურსში მონაწილეობდა (1935-1937-1945 წწ.). 1937 წელს კონკურსზე დაიმსახურა განსაკუთრებული ქების სიგელი. სხვა საკონკურსო პროგრამებზე ვერაფერს მოგახსენებთ, მაგრამ 1945 წელს



კონკურსზე გამგზავრების წინ რუსთაველის საკონცერტო დარბაზში შესრულებული საკონკურსო პროგრამიდან ჩემზე წარმუღელი შთაბეჭდილება მოახდინა ი. ს. ბახის სიუიტამ № 3 და ჰაიდლის ღო მაჟორულმა კონცერტმა.

გიორგი ბარნაბიშვილი ჯერ კიდევ კონსერვატორიის დამთავრებამდე ფართო საზოგადოებისათვის ცნობილი იყო როგორც ნიჭიერი არტისტი, ჰუმანიტი პროფესიონალი. იგი დახვეწილი ტექნიკითა და ღრმად გააზრებული ფრაზირებით გადმოსცემდა სავიოლონჩელო ლიტერატურის მაღალმხატვრულ ნიმუშებს. განსაკუთრებული მომზობლავობით გამოირჩეოდა მისი ტემბრულად მდიდარი და გამომსახველი ბგერა. მღერად ეპიზოდებში მარცხენა მხარს ოდნავ წინ და მაღლა წამოსწევდა, ჩელოსაც თავისებურად მოიმარჯვებდა — მკერთან ახლოს მიიკრავდა და საოცრად ფაქიზ — პიანოს გამოსცემდა. იგი ოსტატურად ფლობდა ყველა სახის შტრიხს, მიზანშეწონილად ანაწილებდა ხემს და როგორც მაღალი გემოვნების მუსიკოსი ნაწარმოების ტექნიკურ ადგილებს ისეთივე სითბოთი და ტემბრული სიღამაზით გადმოგვცემდა, როგორც კანტილენას, მას ახასიათებდა ფორმისა და შინაარსის მთლიანობაში შეცნობის უტყუარი უნარი. იგი როგორც ხემის განაწილების დიდოსტატი ვირტუოზულად ფლობდა ყველა შტრიხს, მისთვის არ არსებობდა საშემსრულებლო სიძნელე. სიღრმითა და არტისტული ტემპერამენტით ასრულებდა ჰაიდლის, ბეთჰოვენის, სენ-სანსის, ღვორჟაკის, ბახის, შუმანის, ბოკერინის, ლალოს, დავიდოვის, მიასკოვსკის, პოპერის, ჩაიკოვსკისა და სხვათა ნაწარმოებებს.

გიორგი ბარნაბიშვილი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ტემბრულ დრამატურებას, განწყობილებათა სპექტრის ლოგიკური მონაცვლეობით აღწევდა ფორმის ზუსტ ასახვას. ეს განსაკუთრებით გამოჩნდა სენ-სანსის ერთნაწილიან კონცერტში, რომელშიც აშკარად შეინიშნება სამნაწილიანობის ნიშნები. გ. ბარნაბიშვილი სწორედ ტემბრული და

დინამიკური ვარდასახვის მეშვეობით აღწევდა ამ კონტრასტული განწყობილებების ასახვას, ისე, რომ არ დაერღვია ერთნაწილიანობის მთლიანობა. ტემბრული დრამატურების ფაქიზი შეგრძნება განსაკუთრებულ ელფერს სძენდა მის მიერ იმპრესიონისტ კომპოზიტორთა ნაწარმოებების ინტერპრეტაციას. ღებეუსის შესრულებისას ფერითი კოლორიტი ფერწერულ ტილოზე ასახული ბუნების პეიზაჟის ბგერითი გამოხატულება იყო. რაველის „ხაბანერას“ დაკერისას კი ესპანური ცეკვის დინამიკასთან ერთად, ფერადოვან „კოსტიუმირებულ კარნავალსაც“ აცოცხლებდა.

გიორგი ბარნაბიშვილს მრავალწლიანი საშემსრულებლო და პედაგოგიური მოღვაწეობის მანძილზე კონსერვატორიის ბეერს გამორჩენილ მუსიკოს-პედაგოგთან უზღვებოდა საინტერესო ნაწარმოებთა შესრულება, მაგრამ იგი განსაკუთრებით იგონებდა და აფასებდა პიანისტ ელენე ტერ-მინასოვასთან ერთობლივ მუსიციერებას. მქონდა ბედნიერება მათი შესრულებით მრავალჯერ მომესმინა სხვადასხვა სტილის ნაწარმოებთა მაღალი გემოვნებითა და ღრმა აზროვნებით აღბეჭდილი ინტერპრეტაცია.

1939 წელს გიორგი ბარნაბიშვილმა წარმატებით დაამთავრა თბილისის სახ. კონსერვატორიის ჩელოს კლასი — მიენიჭა სოლისტისა და მუსიკალური სასწავლებლის პედაგოგის კვალიფიკაცია. იმავე წელს იგი ჩაირიცხა სახ. კონსერვატორიის საორკესტრო განყოფილების ასპირანტურაში. პედაგოგიური საქმიანობა დაიწყო I მუსიკალურ ტექნიკუმში, ხოლო 1941 წლიდან მუშაობა განაგრძო ცენტრალური მუსიკალური სკოლის ჩელოს კლასის პედაგოგად.

1941 წლიდან გიორგი ბარნაბიშვილი კონსერვატორიის საორკესტრო განყოფილების პედაგოგი, ხოლო 1942 წლიდან ასპირანტურის დამთავრების შემდეგ — უფროსი პედაგოგი. კონსტანტინე მინიარისაგან გიორგი ბარნაბიშვილმა ინსტრუმენტზე საშემსრულებლო დაოსტატებასთან ერთად, მეტად საინტერესო და საგულისხმო პედაგოგიური ჩვე-



ვები და მეთოდები აითვისა. ასპირანტურისა და ასისტენტობის პერიოდში გიორგი ბარნაბიშვილი პედაგოგიურ საქმიანობას უშუალოდ კონსტანტინე მინიარის ხელმძღვანელობითა და მითითებით ასრულებდა.

* * *

1944 წლის 8 იანვარს გარდაიცვალა ღვაწლმოსილი პროფესორი კონსტანტინე მინიარი. გიორგი ბარნაბიშვილი, როგორც სოლისტი, ანსამბლისტი და პედაგოგი, მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე მუდამ იცავდა და აძლიერებდა კონსტანტინე მინიარის საშემსრულებლო და პედაგოგიურ ტრადიციებს.

იგი აანალიზებდა თანამედროვე და უფროსი თაობის ინსტრუმენტალისტ-მუსიკოსების გიორგი თაქთაქიშვილის, ნინო კოზმინსკაია-ჩიგოვიძის, ემილ კაპელნიცკის საშემსრულებლო და პედაგოგიურ მეთოდებს და პრინციპებს. იცნობდა რუსული კლასიკური სავიოლონჩელო სკოლის ფუძემდებლის კარლ დავიდოვის უმდიდრეს საშემსრულებლო პედაგოგიურ და შემოქმედებით მემკვიდრეობას, მოსკოვის ჩაიკოვსკის სახელობის სახ. კონსერვატორიის პროფესორების სიმონ კოზალუხოვის, სვატი-სლავ კნუშვიცკისა და ლენინგრადის სახ. კონსერვატორიის პროფესორ ალექსანდრე შტრიმერის პედაგოგიურ მიმართულებებს. დიდ ინტერესს იჩენდა საქვეყნოდ აღიარებული მუსიკოსების — პაბლო კაზალის, გასპარ კასადოს, მორის მარეშალის, პიერ ფურნიესა, ჰუგო ბეკერის, კარლ დავიდოვის, გიორგი პიატიგორსკისა და ანატოლი ბრანდუკოვის ხელოვნებისადმი.

გიორგი ბარნაბიშვილი იყო სიახლეთა დაუცნობელი მაძიებელი. მან გაანალიზა მრავალი გამოჩენილი შემსრულებლისა და პედაგოგის მეთოდ-პრინციპები და ტრადიციულ სისტემას ბევრი ორიგინალური შემატა. მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ:

„ყველა მუსიკოსს ერთმანეთისაგან განსხვავებული თავისებურება ახასიათებს. ერთსა და იმავე ფრაზას ყველა თავისებურად აღიქვამს, რაც შეეხება

რთულ პასაჟს, აქაც არსებობს მისგან განსხვავებული ქმისა და დაუფლების განსხვავებული მეთოდური მიდგომა“. გიორგი ბარნაბიშვილს როგორც შემსრულებელს, საკუთარი ხელწერა ჰქონდა, იგი მიბაძვის წინააღმდეგი იყო. გააჩნდა გარდასახვის არაჩვეულებრივი უნარი და უტყუარი ინტუიცია.

პროფესორ კონსტანტინე მინიარის გარდაცვალების შემდეგ გიორგი ბარნაბიშვილი, როგორც დასრულებული პროფესიონალი, ფართო საკონცერტო და პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა. იგი სოლო კონცერტებს მართავდა თბილისში და მოძვე რესპუბლიკების ქალაქებში. ომის პერიოდში თბილისში მუსიკალური ცხოვრება არ ჩამქარალა, პირიქით კიდევ უფრო გაფართოვდა, თბილისის ადგილობრივ მუსიკოსთა საკონცერტო გამოსვლებს დაემატა კავშირის გამოჩენილ მუსიკოსთა მრავალრიცხოვანი გასტროლები.

ომის წლებში დიდი აღძვლობით უღერდა საქ. სახ. სიმფონიური ორკესტრი, რომელსაც გამოჩენილი დირიჟორი ალექსანდრე გაუკი ხელმძღვანელობდა. ორკესტრში გაერთიანებული იყვნენ საკავშირო მასშტაბით აღიარებული მუსიკოსები. იმ პერიოდში ორკესტრში განსაკუთრებით ძლიერი იყო ჩელოს ჯგუფი: გერც ცომიკი (კონცერტმასტერი), არნოლდ ფერკელმანი, ნინო კოზმინსკაია-ჩიგოვიძე, ალექსანდრე ჩიჯავაძე, გიორგი ბარნაბიშვილი და სხვები.

გიორგი ბარნაბიშვილი ომისა და ომის შემდგომ პერიოდში სხვადასხვა დროს იყო საქ. ოპერისა და საქ. სახ. რადიო-კომიტეტის სიმფონიური ორკესტრის კონცერტმასტერი. კონსტანტინე მინიარის გარდაცვალების შემდეგ თბილისის კონსერვატორიის ჩელოს კლასებს ხელმძღვანელობდნენ: დოც. ნინო კოზმინსკაია-ჩიგოვიძე და დოცენტის მოვალეობის შემსრულებელი გიორგი ბარნაბიშვილი. 1946 წლიდან მათთან ერთად კონსერვატორიის საორკესტრო განყოფილების ჩელოს კლასს ხელმძღვანელობდა გერც ცომიკი. მან როგორც კონსტანტინე მინიარის აღზრდილმა (წარმოშო-

ბით თბილისელმა) თავის ღრმა ცოდნით და საშემსრულებლო ოსტატობით ბევრი შესძინა კონსერვატორიის სიმებიან განყოფილებას.

გიორგი ბარნაბიშვილი კონსტანტინე მინიარის პედაგოგიურ-მეთოდური სისტემის შემდგომი გადრმაგებისა და სრულყოფის გზით წარმართავდა თავის აღსაზრდელებთან მუშაობის პროცესს. მისი აზრით საერთოდ ინსტრუმენტზე დაკერძოდ ჩელოზე სწავლება ძირითადად ორი ნაწილისაგან შედგება: 1. ინსტრუმენტზე ტექნიკური დაოსტატება, 2. მუსიკალური აზროვნება. იგი აღნიშნავდა: „ორივე უადრესად მნიშვნელოვანია, მაგრამ პირველი გადამწყვეტი“. მან მოსწავლის ინსტრუმენტზე ტექნიკური დაოსტატებისა და ინტერპრეტაციის მრავალი საიდუმლო იცოდა, რომელთაც თანმიმდევრულად იყენებდა პედაგოგიკაში. იგი მუდამ იბრძოდა ნაწარმოების ცალკეულ კონტრასტულ შემადგენელ ნაწილთა მთლიანობისათვის, ფრაზირებისა და მუსიკალური აზროვნების სრულყოფისათვის. იგი დიდ ყურადღებას აქცევდა ბგერის გამოშუშავების პროცესში ხელების შეთანხმებულ მოძრაობას — ე. წ. „კოორდინაციას“. გადამწყვეტად მიაჩნდა ოთხი ფაქტორი: სიმთა ცვლა, თითთა ცვლა, ხემის ცვლა და პოზიციათა ცვლა. მკაცრად მოითხოვდა პოზიციათა ზუსტად ცვლას დამხმარე ბგერის გამოყენებით. მიზანშეწონილად მიაჩნდა შტრიხებისა და აპლიკატურის შერჩევა. ნაწარმოების ამა თუ იმ ეპიზოდის სტილის, ხასიათის, რიტმული სახეობისა და პოზიციათა ცვლის მიხედვით. დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ხემის გააზრებულ განაწილებას, მაღალ რეგისტრში პოზიციური საყრდენის — ე. წ. „ცერმბჯენის“ ოსტატურ გამოყენებას.

გიორგი ბარნაბიშვილი დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა გამების სრულყოფილ ათვისებას; განსაკუთრებით ორმაგი გამის ყველა რეგისტრში კმ-

თილხმოვანებასა და ინტონაციურ ზუსტეს; მნიშვნელოვნად მიაჩნდა სხვადასხვა ხასიათის სავარჯიშოები და ეტიუდები, მაგალითად კონსტანტინე მინიარის „კვირეული სავარჯიშოები“, ლოცაურის, გრიუცმახერის, მერკის, პოპერის, დავიდოვისა და სხვათა სავარჯიშოები და ეტიუდები, რომლებსაც იგი მხატვრულ ნაწარმოებთა ტექნიკურ სრულყოფას უფარდებდა. ეს ყოველივე ხანგრძლივ და გულმოდგინე მეცადინეობას მოითხოვდა. ერთმა მეგობარმა ჰკითხა მას: — 8 საათს დაკვრა მუსიკოსს ავიყუებს? არა—უპასუხა გიორგიმ, — როდესაც მუსიკოსი 8 საათს დაკვრას გადაწყვეტს, ის უკვე გიჟია, ჩვეულებრივი ადამიანის აღქმით, მისთვის კი ეს ყველაზე ბედნიერი მომენტი იყო.

მხატვრული ნაწარმოების შესწავლა-დამუშავებისას იგი ხშირ შემთხვევაში ამა თუ იმ ადგილის პრაქტიკულ ჩვენებაზე თავს იკავებდა, წინააღმდეგი იყო ბრმა მიბაძვისა. მოწაფეს მრავალი ხერხითა და საშუალებით ამზადებდა დამოუკიდებელი აზროვნებისათვის. მაგრამ იყო შემთხვევა, როდესაც იგი გაკვეთილის ნაწილს კონცერტის სახეს აძლევდა, ასრულებდა ნაწარმოების ამა თუ იმ ეპიზოდს, ზოგჯერ მთელ ნაწარმოებსაც. მთავარი და ძირითადი ის გახლდათ, რომ გიორგი ბარნაბიშვილის გაკვეთილი იყო შემოქმედებითი.

საინტერესო და თავისებური გახლდათ გიორგი ბარნაბიშვილის ი. ს. ბახის ჩელოს სოლო სიუიტებისადმი დამოკიდებულება — იგი მოითხოვდა სიუიტის ცალკეული ნაწილის პოლიფონიური ქსოვილის ღრმად გააზრებულ აღქმას. დიდი ყურადღებით ეკიდებოდა განსაკუთრებული მნიშვნელობის ბგერათა გამოყოფას, ცალკეულ ეპიზოდთა დაზუსტებასა და სიუიტის მთლიანობაში მიზანშეწონილ ჰარმონიულ ჟღერადობას. დიდად აფასებდა პროფესორ სიმონ კოზალუპოვის რედაქციის შტრიხებს.

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სიმებიან საკრავთა სპეციალობის სტუდენტთა რიცხვის ზრდასთან დაკავშირებით და მათი უკეთ აღზრდის მიზ-

3. თბილისის სახ. კონსერვატორიის სიმებიანი ჯგუფი 1947 წელს გამოეყო საორკესტრო განყოფილებას.



ნით 1965-66 სასწავლო წლიდან სიმე-
ბიან საკრავთა კათედრა გაიყო ორ და-
მოუკიდებელ კათედრად: ვიოლინოსა
და ალტის კათედრა და ჩელოს, კონტ-
რაბასისა და არფის კათედრა.

ჩელოს, კონტრაბასისა და არფის კა-
თედრის გამგედ დაინიშნა საქ. სსრ. და-
მსახურებული არტისტი პროფესორის
მოვალეობის შემსრულებელი გ. ბარ-
ნაბიშვილი.

გ. ბარნაბიშვილი ინტერესით შეუდგა
ამ ახალი კათედრის ხელმძღვანელობას.

გიორგი ბარნაბიშვილის პედაგოგი-
კის მთავარი ელემენტებია: ვოკალთან
მიანხლოებული, პლასტიკური მღერად
ბგერის გამომუშავების რაციონალური
მეთოდიკა; რეგულარული კონტროლის
გამომუშავება ხემის სწორ მოძრაობა-
განაწილებაზე, ტემპის ცვლასა და სიმ-
თა შორის გადასვლებზე, ინტენსიურ
„ვიბრატოზე“. იგი საშტრიხო და მალა-
ლპოზიციური აპლიკატურული ტექნიკის
განვითარების ქმედით საშუალებად სცნო-
ბდა კონსტანტინე მინიარის, ღოცაუე-
რის, გრიუცმახერის, ბეკერის, პოპერის
სავარჯიშოებსა და ეტიუდებს; ტექნიკის
და მალაღზარისხოვანი, ინტონაციურად
წმინდა ხმოვანების ურყევ საფუძვლად
კი აღიარებდა გამებს — ერთმაგი და ორ-
მაგი ბგერებით, ტემპობრივი, საშტრი-
ხო — აპლიკატურული და რიტმულ-ფი-
გურაციული ვარიანტულობით. დიდ
მნიშვნელობას ანიჭებდა მოწაფეთა ინი-
ციაციას, ინტუიციის გამოვლენას მათ-
თვის უცნობ ნაწარმოებთა გარჩევასა და
საანსამბლო-საორკესტრო პარტიების
ფურცლიდან კითხვაში. არ იფარგლე-
ბოდა მარტო კლასიკური მეთოდოლო-
გიით, მუდამ ამდიდრებდა ტექნიკურ ამო-
ცანებს ორიგინალური ჩანაფიქრით, რო-
მელსაც წარმატებით ახორციელებდა
პედაგოგიურ პრაქტიკაში.

გიორგი ბარნაბიშვილი მზრუნველი და
ამავე დროს მომთხონე პედაგოგი იყო.
მახსოვს ერთხელ გაკვეთილზე დავალე-
ბა სათანადოდ ვერ შევასრულე. განრის-
ხებულმა მითხრა: „ისწავლე და შემდეგ
გაკვეთილზე მოდიო!“ აუხსენი ჩემი სა-

ბინაო პირობები, მან მითხრა „იპოვე
ვისუფალი კლასი და იმეცადინეო“.

დეკემბრის თვე იყო. ვცხოვრობდი
მარტოდ, საიათნოვას ქუჩაზე. ოთახში
ძალიან ციოდა, გათბობის არავითარი
საშუალება არ გამაჩნდა, ფანჯრები ყი-
ნულის „ორნამენტებით“ იყო მოქარგუ-
ლი. ნაქსოვ ხელთათმანებს სათითებები
მოვაჭერი და შევეცადე მეცადინეობას,
მაგრამ ვერაფერს მივაღწიე, შემდეგ გაკ-
ვეთილზე არ მივედი — მომერიადა.

ერთ დღეს დილით ადრე კარებზე
ხმაური შემომესმა, გავიხედე — ბატონი
გიორგი! მე დავიბენი და გამიკვირდა.
„ჩაიცივი წავიდეთო!“ რა უნდა მექნა,
ინსტრუმენტსაც დაუწვეე მზადება. მან
მითხრა ინსტრუმენტი არ არის საჭი-
როო. ქუჩაზე სულ რაღაც ასიოდე მეტ-
რი გავიარეთ — გააჩერა მანქანა, მე
უკან დავექეი. კარგა ხნის მგზავრობის
შემდეგ დიდუბის „ჩრდილოეთის პარკს“
მივადექით. შესასვლელში მუშებს ცეც-
ხლი დაენთოთ. მე მათთან დამტოვა და
მითხრა აქ დამელოდეო. არც თუ მალე
დაბრუნდა შემით დატვირთული მანქა-
ნით. მანქანიდან გადმოვიდა და მითხ-
რა — მძღოლს არაფერი უნდა, გასტუმ-
რებულიაო, დაუჯექი გვერდით და გზა
უჩვენეო, თანაც ჯიბეში ფული ჩამიღო
— დახეჩხინეო. დავიბენი, შექწუხდი,
მადლობა როგორ ვუთხარი არ მახსოვს.
დამეშვიდობა და მითხრა გაკვეთილი
არ გააცდინოო. გზაში ჯიბე მოვსინჯე,
ჯიბიდან ორი წითელი სამთუმნიანი
„ამობრწყინდა“, ცრემლები მომერია და
ჩემ თავს ვუთხარი: „მოდი ახლა და ნუ
იმეცადინებ“. დავანთე ჩემი თუნუქის
ლუმელი, ფანჯრებმა სახე იცვალა, გა-
თბა თითები და გული...

კიდევ ერთი ფაქტი მსურს გავიხსენო.
ერთ საღამოს მე და ბატონი გიორგი
კონსერვატორიაში მეცადინეობის შემ-
დეგ შინ ვბრუნდებოდით. 1949 წლის
თებერვლის თვე იყო, იმ წელს თბილი-
სში დიდი თოვლი მოვიდა. ჩვენ, როგ-
ორც წესი, ერთმანეთს პუშკინის ძეგლ-
თან ვეზობოდით, იგი იქვე კეცხო-
ველის ორში ცხოვრობდა, მე კი სააა-
თნოვას ქუჩისაკენ ვაგრძელებდი გზას.



ორივეს ჩელო გვეჭირა და ხელმკლავით დიდი სიფრთხილით მივაბიჯებდით. ვა- ვიარეთ კავშირგაბმულობის სახლი, ყო- ფილი ერთსართულიანი უნივერსალი, ის იყო პიონერთა სასახლეს მივუახლო- ვდით, რომ ერთბაშად სამი ახალგაზრ- და წამოგვეწია. ერთ-ერთმა გვთხოვა დაუკარიო; ბიჭიკომ მკლავზე ხელის მოჭერით მავრძნობინა, რომ ხმა არ გა- მელო. ეტყობოდათ, ნასვამები იყვნენ, წინ გადაგვიდგნენ და მკაცრად დაჟინე- ბით დაგვაძალეს დაკვრა. ბიჭიკომ ერთ- ბაშად ჩელო მომაწოდა და ელვის სის- წრაფით მიიჭრა მათთან. არ მახსოვს, რა მოძრაობა შეასრულა, მაგრამ ერთ- ერთი „თავდამსხმელი“ ქათქათა თოვ- ლზე გაიშხლართა, მე ინსტრუმენტები კიბეებთან დავაწყე და შემოვბრუნდი, ბიჭიკომ თოვლზე მწოლიარე წამოაყე- ნა, ოდნავ უკან დაიხია და ჰკითხა, კმა- რა თუ... მან უპასუხა „მარტო მე ხომ არ ვიყავი“-ო. ვავიხედ-ვაპოვიხედეთ, დანარჩენები არსად ჩანდნენ.

გიორგი ბარნაბიშვილი დაჯილდოე- ბული იყო იუმორის გრძნობით. რომ შეიძლებოდა მისი ხუმრობების შეკრე- ვა, ღიდტანიან კრებულს მივიღებდით.

ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბი- ლისის კონსერვატორიის ჩელოს, კონ- ტრაბასის, არფისა და კამერული ანსა- მბლის კათედრაზე მოღვაწეობდნენ შე- სანიშნავი მუსიკოსები: თამარ გაბარა- შვილი, თამაზ გომელაური, ილდარ ისა- კაძე, რევაზ მაჩაბელი, ოთარ საფარი- შვილი, გიორგი ტოროშელიძე, ილარი- ონ ჭეიშვილი და მიხეილ ხოშტარია. ამათგან ექვსი გიორგი ბარნაბიშვილის მოწაფეა, ისინი ღირსეულად აგრძელე- ბენ საყვარელი მასწავლებლის საშემს- რულებლო და პედაგოგიურ ტრადიცი- ებს. გ. ბარნაბიშვილის მოწაფეები ნა- ყოფიერად მოღვაწეობენ ჩვენი რესპუბ- ლიკის ქალაქებსა და მის გარეთაც.

მიუხედავად იმისა, რომ გიორგი ბა- რნაბიშვილი წარმატებით მოღვაწეობ- და როგორც ვიოლონჩლისტ-კონცერ- ტანტი თანდათან აშკარა გახდა მისი ვატიცება საანსამბლო ხელოვნებითაც. მისი ჭეშმარიტი სტიქია კვარტეტი აღ-

მოჩნდა. საანსამბლო ხელოვნებაში სრუ- ლად გამოვლინდა მისი ნიჭის საუკეთე- სო თვისებები — მუსიციანობის მაღალი კულტურა, ბგერის მომხიბველობა, არტისტული ელასტიურობა შერწყმუ- ლი ერუდიციასთან, ინტელექტთან, რაც საშუალებას აძლევდა ჰარმონიულად შე- თვისებოდა კვარტეტის სამი სხვა მუსი- კოსის აზროვნებას. შეიძლება ითქვას, რომ გიორგი ბარნაბიშვილმა თავისი ცხოვრების არსი კვარტეტში ჩააქოცია.

გიორგი ბარნაბიშვილი სამ საკვარ- ტეტო გაერთიანებაში მონაწილეობდა: პირველში შედიოდნენ — ლეო შიუკაშ- ვილი, ირაკლი ბერიძე, ლუარსაბ იაშვი- ლი, გიორგი ბარნაბიშვილი, მეორეში — ბორის ჭიაურელი, გივი ხატიაშვი- ლი, ალექსანდრე ბეგალიშვილი, გიორ- გი ბარნაბიშვილი. მესამეში — კონსტა- ნტინე ვარდელი, თამაზ ბათიაშვილი, ნოდარ ჟვანია, გიორგი ბარნაბიშვილი.

ბეკრი რამ შეიძლება ითქვას სიმე- ბიანი კვარტეტის თვითფულ შემადგე- ნლობაზე, მათ დამსახურებაზე, რაც სპე- ციალური კვლევის საგანია.

აქ აღვნიშნავთ მხოლოდ იმას, რომ გიორგი ბარნაბიშვილის სახელი ოქროს ასოებით არის ჩაბეჭდილი საქართველ- ოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის ისტორიაში. ამ სახელოვან კოლექტივ- ში მთელი სისავსით გამოვლინდა გიო- რგი ბარნაბიშვილის როგორც ანსამბ- ლისტ-კვარტეტისტის უნიკალური თვი- სებები. ის ფლობდა ფართო, ხორცსაეხე ბგერის ტემბრულ-დინამიკური მოდი- ფიციანობის და მოხდენილი ფრაზირე- ბის ხელოვნებას. მისი საშემსრულებ- ლო პალიტრა გამოირჩეოდა მდიდარი ბგერწერითი ელემენტებით, დინამიკუ- რი და ავოგიკური ნიუანსებით, რითაც მრავალფეროვნება შექმნდა კლასიკისა თუ თანამედროვეობის შედევრთა ინ- ტერპრეტაციაში; მისი ჩელო ჰარმონი- ულად ერწყმოდა ანსამბლში შემაკალი სხვა ინსტრუმენტების ჟღერადობას. თავის ნათელ არტისტულ ინდივიდუა- ლობას გ. ბარნაბიშვილი უმორჩილებდა ანსამბლური დაკვრის კანონზომიერე- ბებს, მუსიკის მსველელობის ლოგიკას.



უადრესად შთამბეჭდავი იყო მის მიერ გამოქმნილი კანტილენის და რიტმულად მახვილი ეპიზოდების კონტრასტული შესრულება. თვით ბატონი ვიორგი მაღალკვალიფიციური ანსამბლისტის მთავარ დირსებად თვლიდა თითოეული წვერის გამოკვეთილი ინდივიდუალობის, ვირტუოზ-სოლისტის საშემსრულებლო თვისებებისა და ერთობლივ-ჯგუფური გრძნობის ურთიერთ შეჯერებას, ნაწარმოებთა სტილისადმი ერთგულებას, მუსიკის იდეური და მხატვრული შინაარსის სწორად გახსნას.

გიორგი ბარნაბიშვილი როგორც კვარტეტისტი, თავისი შესანიშნავი საშემსრულებლო მანერით, ინტუიციითა და არტისტული გარდასახვის უნარით დაუეწიყარ შთაბეჭდილებას ტოვებდა. მას კვარტეტში დაკრის საკუთარი „ხელწერა“ ჰქონდა, განსაკუთრებით საინტერესო იყო მის მიერ შესრულებული სოლო ეპიზოდები. ტემბრულად მიმზიდველ ბეგრასა და გააზრებულ გამომსახველ ფრაზირებას იგი მაღალოსტატურად უფარდებდა კვარტეტის დანარჩენ ინსტრუმენტთა ხმოვანებას, გააჩნდა ანსამბლის ღრმა შეგრძნების, რთული რიტმული ეპიზოდების მკაცრი სიზუსტით გადმოცემის უნარი.

გიორგი ბარნაბიშვილი თავის პარტნიორებთან ერთად დიდად უწყობდა ხელს ქართული საკვარტეტო მუსიკის განვითარებას, განსაკუთრებით აღსანიშნავია სულხან ცინცაძის საკვარტეტო შემოქმედება, რომელსაც ბიძგს აძლევდნენ ქართველი კვარტეტისტები.

საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის რეორგანიზაციის შემდეგ 1967 წელს გიორგი ბარნაბიშვილმა ნიჭიერ ახალგაზრდა მუსიკოსებისაგან შეადგინა ე. წ. „ახალგაზრდული“ კვარტეტი, რომელშიც როგორც შემსრულებელი (ვიოლონჩელისტი) მონაწილეობდა მისი დაარსებიდან 1972 წ.-მდე.

გიორგი ბარნაბიშვილთან ერთად „ახალგაზრდულ“ კვარტეტში გაერთიანდნენ: კონსტანტინე ვარდელი — I ვიოლინო, თამაზ ბათიაშვილი — II ვიოლინო, ნოდარ ჟვანია — ალტი. ამ კოლექ-

ტივმა გ. ბარნაბიშვილის თაოსნობით დიდ წარმატებებს მიაღწია. შედარებით მოკლე დროში სოლიდური რეპერტუარი აითვისა და დაიწყო ფართო საკონცერტო მოღვაწეობა, მალე საერთაშორისო აღიარება მოიპოვა. პირველ კონცერტზე ჰაიდნის და ბეთჰოვენის კვარტეტებთან ერთად აქდერდა სულხან ცინცაძის მე-9 კვარტეტი. წინა კვარტეტის კვალად ამ ახალმა ანსამბლმა გააგრძელა და კიდევ უფრო გაამყარა შემოქმედებითი კონტაქტები სულხან ცინცაძესთან, სხვა ქართველ კომპოზიტორებთან.

გიორგი ბარნაბიშვილი დაძაბულ პროფესიულ მოღვაწეობასთან ერთად დიდ ინტერესს იჩენდა ლიტერატურისა და ხელოვნების სიახლეებისადმი. იყო შესანიშნავი მეოჯახე. გახლდათ განსაკუთრებული, მრავალთავან განსხვავებული პიროვნება.

მას ფანატიკურად უყვარდა თავისი ინსტრუმენტი ჩელო („გვარნერი“). არაჩვეულებრივად უფრთხილდებოდა და უვლიდა თავისი სიცოცხლის თანამგზავრს. მასთან ერთად მუდამ ატარებდა სტერილურ ბინტსა და სუნამოს: ყოველი დაკრის შემდეგ გულმოდგინედ წმენდდა ინსტრუმენტის გრიფს.

1977 წლის 24 თებერვალს გიორგი ბარნაბიშვილის დაბადების 60 წლისთავთან დაკავშირებით ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გაიმართა საიუბილეო საღამო.

გიორგი ბარნაბიშვილმა სამოცდახუთი წელი იცოცხლა. მას კიდევ ბევრი სიკეთის მოტანა შეეძლო საშემსრულებლო ხელოვნებისა და პროფესიონალ მუსიკოსთა აღზრდის საქმეში.

გიორგი ბარნაბიშვილი იყო მაღალი რანგის პროფესიონალი მუსიკოსი; რაინდული სულის პიროვნება — ერისა და ქვეყნის პატრიოტი, სიკეთის, სიმართლის, გულისხმიერების, კაცთმოყვარეობისა და სისპეტაკის განსახიერება.

„ხელოვნება“

№ 3-4
1993წ.

საკაბი გეწახამ

ორი ფინილანი

ღრამა ორ ნაწილად

ერთი შეილი ღობეს ჩხირიო,
ქართული ხალხურა ანდაზა.
სადაც კი ბავშვი არა ტირის, იმედი ხვალის,
იქ მომავალი იცრემლება ორივე თვალით.
ადრინდელი ჩემივე ლექსიდან.

პიესაში მოქმედებან:

მაცნე — შეიძლება ითამაშოს კაცმაც და ქალმაც.

- ნიწო.
- პიორპი.
- გიონა.
- თედორა.
- პავლე.
- ბაბალე.
- ნიკო.
- გულქანა.
- მუხვალა.
- სიდონია.

ლალო.
მათხოვარა ქალი — შეიძლება ითამაშოს ბაბალემ.
ლიო. — ჰგავს გიორგის. სასურველია ეს როლიც. გიორგის როლის შემსრულებელმა ითამაშოს.
უცხო.
რამდენიმე სოფლალი.
მოქმედება ხდება ჩენს დროში.

პირველი ნაწილი

სცენა პირობითია. იგულისხმება სოფლის შარავზა. მის აქეთ-იქით რამდენიმე დაბალ-ჭიშკრიანი პატარა ეზო და აიენიანი სახლი. მთის კონცხზე ღვას მხარჩამონგრეული ძვე-ლისძველა ციხე-კოშკი.

ფარდის ახდამდე ერჭმანეთს ენაცვლება, ხანაც ერწყმის იავნანა და მოთქმა-ტირილი — წუთისოფლის ორი უმთავრესი ხმა. ფარდის ახლისას სცენაზე არავინაა. ისმის გრუხუნო. შემოგორდება ლოდი, რომელიც უჩქურთმო საფლავის ქვას ჰგავს. იგი დაეჯახება სცენის კუთხეში მიდგმულ მზის ჩუქურთმიან ცარიელ აკვანს და მის შორიხლოს გაჩერდება.

ისმის ცვლავ გრუხუნო. გზაზე გაიბრუნს რამ-დენიმე დამფრთხალი ადამიანი.

მაცნე. ბერხევში ვართ. ამ სოფელ-ქვეყანას ერთ მხარეს მთის დაუდგრომელი პატარა მდინარე ბერხეულა ჩაუდის, მეორე მხარეს, გაშლილ ველზე—მდორედ მიმავალი დიდი მდინარე რუბოძალა. რუბოძალა ნთქავს ბერხეულას. რატომღაც ამ ადგილს მაინც მდინარეთა თავშესაყარს ეძახიან. პატარა მდინარე ხომ იქ კარგავს წყლის სახეს, სადაც დიდ მდინარეში ინთქმება და... სადაც სახელს კარგავს, იქ კვდება კიდევაც.

ისმის გრუხუნო.
ეს ქექა-ქუხილი არ გეგონოთ. ბერხევის ქედზე მდგარი ძველისძველი ციხე-კოშკი ინგრევა. იქიდან დაგორებული ლოდები ხან ვის სახლს ეჯახება, ხან ვისას, ზოგჯერ აკვანსაც ამსხვრევს. მავანი და მავანი შერე იმ ლოდს საფლავის ქვადაც თლის. ცალკე ამ ციხე-კოშკის ნგრევა აფრთხობს აქაურ ხალხს და ბერხევიდან ცხრა მთის გადაღმეთში მიერეკება, ცალკე რუბოძალა კვამს დიდ მდინარესთან დასახლებულ სოფელ-ქვეყანას და... თანდათან ილევა და ცოტადდება ისედაც პატარა ბერხევი. ხალხიც თითქოს თანდათან შეერვია ამ ამბავს და ბედისწერას მინდობილი



წუთისოფლის გზას ხშირად არხინად წიპყე-
ბა. აღარც მხარჩამონგრეული ციხე-კოშკის მუ-
ჭარა აწინებს, აღარც — დიდი მდინარე რომ
უჭამს ევოსა და ყანა-ვენახს, სათიბ-საძოვარს
და ტყეებუჭქნარს..

კვლავ ისმის გრუხუნეი,
ბერბევეში წინათ მხოლოდ ბერიშვილები
ცხოვრობდნენ, ამჟამად კი ერთობ აქრელდა
ეს სოფელ-ქვეყანა, მეც ბერბეველი გახლავართ
და... გაიმშობთ აქ მომხდარ ამბებს.

ანთებული მამალებით შემოდის მონაწი-
ლეთა ერთი ჯგუფი.

ქორწილია ბერბევეში. ერთ აქაურ ქაბუეს
ზემოური ქალი მოჰყავს.

შორიდან ისმის მაყრული — „მოგვყავს ქა-
ლი ლამაზი, დავეცალეთ დარბაზით“.

სანამ მექორწილენი სოფელში შემოვლენ,
გავეცნით მომლოდინე ხალხს. ეს ბერიკაცი
თედორე ბერიშვილია. ეს მისი უფროსი ვაჟია,
პავლე. ეს — პავლეს მეუღლეა, ბაბაღე. ეს—
ნათი ტაბუცაძეა, ესეც — მისი ცოლი, გულ-
ქანა. ეს სიდონია გახლავთ. ამთავითვე გავიშ-
ხალთ: სიდონია ორჯერ დაქვრივდა და იმ ორი
ქმრიდან ხუთი შვილი დარჩა. ახლახანს მესა-
მედაც გათხოვდა. თავისი საქციელი რომ გაა-
მარჯლოს, სხვა ქვრივების გათხოვებაზეც
ზრუნავს ხოლმე. ეს — ნინოა, თედორე ბე-
რიშვილის უმცროსი რძალი. როგორც ხედავთ,
ჯერ საპატარძლო კაბა არც გასცვეთია. სოფე-
ლი მაყრობის ელოდება, ნინო კი — ქმარს.
მაყრობის მისი გიორგიც ამწუნებებს...

უცხო. (ახლად შემოსული მომლოდინე
ხალხში მიმოდის). ჰეი, ჩვენნი ძმა, აქ სამოსახ-
ლო მიწა არავინ გაყიდის?

უხმოდ ეუბნებიან უარს, აქაოდა, რა დროს
ეგაო.

თედორე. აქ გასაყიდი მიწა კარგა ხანია
აღარავინ აქვს. მიწა თვითონაც ღვიპირს.

უცხო. მე შვიდი შვილი არის უკვე... ჩემი
ცოლი კიდევ ორსული არის, აღარ იცის,
შვილები სად გაუქოთო დასახლება... მე დიდი
ჭალაბი არის... ჩემი და-ძმებიც დიდი ჭალაბი
არის...

ნიკო. საიდანაც მოსულხარ, იქ გაბრუნდი,
გაღამთიელო!

უცხო. მე აქ გინდოდეს შვილების დასახ-
ლება, აქ კარკი იყოს.

მაცნა. შეაყოლე, შეაყოლე!

უცხო. რატომ შეაყოლე? მე აქ გინდა.
შენ რატომ აკეთებ უში სიტყვით გაწყრომას?

ნიკო. კი არ გიწყრობით, გთხოვთ, რომ წახ-
ვიდე აქედან.. ჩვენ მიწით ისედაც ღარიბები
ვართ..

უცხო. მე წმურად მოხვედი აქ...

მაცნა. ძმურად მოხვედი და ძმურად წადი.

უცხო. მე აქ სამოსახლო იყოფს, თქვენ
რატომ დამიშალო? ეგ არის თქვენი წმობა?

მაცნა. თავხედია ვიღაცაა.

უცხო. თავხედი შენ არის, ცუდი
შენ არის, შენ რატომ უნდა გამოკეთო
მოშეება?

თედორე. ვერ გაიგე, ჩვენ გასაყიდი მიწა
რომ არა გვაქვს?

უცხო. აი, ვისაც ბუხარი გაცოდეს, მე ის
სახლ-კარი იყოფს.

ნიკო. რას იწყებლები აქ, გადაშენდი, ვილა-
ცა ხარ!

უცხო. მე არ გადაშენდი, თქვენ გადაშენ-
დი! მე დიდი ჭალაბი არი, მე არ გადაშენდი...
(ხალხში მიიმალა).

მოახლოვდა მაყრული. მომლოდინე ხალხი
აჩოჩქოლდა. ისმის ცხენის თქარა-თქურე. გა-
ვარდა დამბაჩა.

სიდონია. გაიხარე, ნინო, მახარობლად
შენი გიორგი მოქენობს, შენი გიორგი! ბედ-
ნიერი ქალი ჯარ, ბედნიერი!

ნინო ჯერ გაიბადრა და მერმე თავი მორც-
ხვად ჩაჰკიდა. უცებ ხალხმა შეჰკვივლა, ზოგმა
თვალბუტე მიიფარა ხელები, მუხანი გაიქცა.
ნინო ვახვედა.

ხალხის ჩოჩქოლი:
— რა მოხდა, დამანახეთ, მეც დამანახეთ,
რა მოხდა?

— იაკინთეს ბიჭუნამ მახარობელს ანაზლად
ცხენს გზა გადაუჭრა, გიორგიმ ზავში არ გა-
ვსრისოო, ცხენი უცებ უაღუყე შეაყუნა. ბიჭუ-
ნამ ფელოქებუქვეშ გაიბრინა, მხედარმა კი
თავი უღვარ დაიჭირა და ლღვს დაენარცხა კე-
ფით...

— ვაი, ვაი, ვაი!
ისმის ცხენის ქიხინი. რამდენიმე კაცს შა-
ვი ნაბლით შემოაქვს თეთროზიანი გიორგი.

თედორე. შვილოო..

პავლე. გიორგი, ძმამო! ძმამო, გიორგიო..

ნინო. ვაიმეეე!.. (ნაბაღთან მოწყვეტით
დაეცა სასოწარკვეთილი.) გიორგიო.. გიორგიო..

გიორგი. ნინო, შენც აქა ხარ?

ნინო. აქა ვარ, გიორგი, აქა ვარ! გელოდი,
გელოდი!

გიორგი. კარგი ქალი ხარ, ახა, შენ იცი..

ნინო. რა, რა ვიცი?!

გიორგი. თუ ქუღისა გეყოლოს, ჩემი სა-
ხელი დაარქვე... მათიეო.. საპატარძლო კაბის
გაცვეთაც არა.

ნინო. გიორგიო.. შენს ხმას ვენაცვალე, კიდევ
მითხარი რაიმე!.. გიორგიო.. აღარ გესმის ჩემი
ხმა? გიორგიო..

თედორე. ვაიმე, შვილო, სულ მეცლები
ხელიდან?

პავლე. ძმამო, ძმამო! მაყრობაც და მახარობ-
ლობაც რა სახედისწეროდ გეცა! ვაიმე!

ნინო. ვაი ჩემ შავ დღეს!.. გათვდა, გა-
ჭყვდა! (თმას გაიშლის და გმინავს.)

ცხედარს ნაბლით მიასვენებენ. მუსიკალური
ტიტრები.



სიღმონი. ვაი, შე უბედურო გიორგიო.. რა ვაჟაკი დაიღუპე ასე უბრალოდ.. ვაი, შე საცოლო ნინო, რა ვაჟაკი დაკარგა.. ღმერთო, სად არის შენი სამართალი... (გულდათუთქული მისტრის.)

როცა სენა ცარიელდება, კვლავ ისმის ციხის ნგრევის გრუბუნე და შემოგორდება ისევე ლოდი. ბნელდება. როდესაც ნათდება, ესედით იმ ლოდთან ჩაჩქილ მგლოვიარე ნინოს.

ნინო. (ჩურჩულით). შენს სულს ვენაცვალე, გიორგი, ეს რა დღეში ჩამავდებ? რატომ მიმტაცებ მარტო, რატომ? (დაეშხო საფლავის ქვას.)

აქაურობას შორიდან უთვალთვალებს უცხო. შორიასლოდ დადგენ სიღონა და გულქანა. **სიღმონი** (გულქანას). ფეხშიშვე ქალი სასულაოზე რატომ წამოხვდები? შენ დამზღუდელი არავინ გაყავდა? არავინ გაგაფრთხილა, არ ვარგაო? თუ არ დაუქერე?

გულქანა. სიღონა, შე რა მიჭირს, აგერ, ფეხზე ვდგავარ... თუ გული ძალიან შეტკივა ჩვენითანებზე, მოიხიბ მადლი და ნინოს მიზეზზე, შე არ მიქერებს, ეგება შენ მაინც დაგაფრთხილოს ყური. ამდენი ტირილი ვის გაუგონია, მავასთან მართლა საშინაო, უბედურს ახალი უბედურება არ მიემატოს, მუცელი არ მოსწყუდეს.

სიღმონი (ჩურჩულით). ყური მათხოვე, გულქანა, საჩუმათოდ გეტყვი. შე შენ გიფქოხილდები, თორემ ნინოს თუ მოეშლებო მუცელი, უკეთესიც იქნება ახლა... ახალ ბელს ეწევა უფრო ადვილად.

გულქანა. რას ამბობ, ეგ რა სიტყვაა, ქალო?

სიღმონი. რას ვამბობ და, რაც გაიგონე. ნინოსთან ქალი წუთისოფლის უღელს ცალად დიდხანს ვერ გასწევს, ხოდა, ვინემ უმანვილქალობის იერს დაკარგავდეს, უნდა გათხოვდეს, აბა, რა!... შვილიანი ქვრივის გათხოვება კი, რა თვალტანადიც უნდა იყოს, მიგებხენება...

გულქანა. ნუ იტყვი უცნაურს. აგერ, შენ თუ შეიღებინი ქვრივი იყავი, იმიტომ ვეღარ გათხოვდი მესამედ?

სიღმონი. ჩემო გულქანა, სამჯერ რომ გავთხოვდი, იმიტომაც ვიცი უკეთ დღე-ღამესავით შავ-თეთრი ამ წუთისოფლის ავ-კარგი და ისიც. შვილიანი ქალის გათხოვება რომ პირს ხოლმე, აბა, არ მომხდარიყო ის უბედურება, დიხაც კარგი იქნებოდა ოჯახისთვისაც და სოფლისთვისაც, მაგრამ ბედისწერას ვინ გაქცევია... ან — ტირილსა და ვეებას ვინ გაუცოცხლებია... შენ კი, გულქანა, გაკრიდე აქაურობას. წამო, წყაროსთან მივიდეთ... იმისთანა კარგ

სასაცილო ამბავს მოგვიყვები... (მიკვავს; ისრავნული მის ხოლმე სიღონის სიცილ-ხარხარა.)

ნინო (თავს ასწევს). განგებ გამაგონა სიღონამ, განგები ეპ, რა ხარ, აღმაინო, რა? ქერ ჩემი გიორგის საფლავზე ბალახიც არ ამოსულა, ეს შოქშოქა დედაკაცი კი უპვე ჩემი გათხოვების თადარიგს იქერს: შვილიან ქვრივს ცოტა ეტანებო და... ეეე! ქვა-გული გქონია, ჩიღონია, ქვა-გული ჩიხრისუფლის ქალობას ხედავ და დედობას — ვერა? მეგე რა, ჩემი ბარტყი ქერ ბუდეში რომ ზის, მე მაინც დედა ვარ უპვე, დედა, გესმის! ამ ბარტყს უბედობად ისიც ეუფოა, ბუდეშივე რომ დაობლდა, შენ კი, სიღონა, თურმე მისთვის მზის დანახვაც გენახება. ჩემი გიორგის ბარობაზე, მის ნაქალ სულს ვენაცვალე, ამანაც გაიაროს ციქვეშ, შენს შვილებს ხომ არ შეეცილება შიხს... ან: დედაშიწის ზურაზე ადვილს ხომ არ წაართმევს? გიორგის დაღუპვა გულდათუთქულმა დაიტირე, მისი ხსოვნის იმედი კი, მისი ერთადერთი ასაფრენი ბარტყი ოღნავადც არ გენახება? მიცვალებული დაიტირე და გასაჩენ ახალ სიცოცხლს დაბადებამდე უსწრაფებ საცოცხლს? არ გინდა ჩემი გიორგის სახელზე ხამწოში იაროს? სად არის შენი გულის სამართალი სიღონა, სად?! (მუცელზე ისე იფარებს ხელს, თითქოს შვილს ვიღაც იღუმალის თავდასხმისაგან იცავს.)

კვლავ ისმის სიღონის მოგუდული სიცილი. **სიღონა**, მკვდართა საუფლოშიც კი რობრობით იცინი? შენში წმინდა არაფერი არ არის?! ნუთუ ის ცრემლებიც უაღბო იყო, ჩემი გიორგი შენც რომ დაიტირე მაშინ?.. იცინის, ისევე იცინის. მუცელში უხილავი წიხლი ჩამარტყა და ახლა არხინედ იცინის. ეპ, ვინც კლავს, ეტყობა, თავი რომ იმართლოს, რაღაც მიზეზს ყოველთვის პოულობს, ასაფრენ ბარტყს ბუდეშივე იმიტომ მიქლავს, ვითომ ჩემთვის სიკეთე სწადია... ადანაშაულებს კიდევაც: თუ მამაშენს ასე შვეი ბედი ეწერა, შენ დედის ბორკილად რატომღა ჩაიხანყო. ერთი ჩემ გულშიც ჩამოხედე, სიღონა! სწორედ ეს ასაფრენი ბარტყია, ნადვებს რომ მიმსუბუქებს... შენ კი, შენ... ეეე!.. ო, რა უგულლო ქალი ყოფილხარ, სიღონა, იმიტომაც გამოიგლოვე ადვილად ორი ქმარი, ეტყობა... ისევ რობრობებ? ეგებ ჩემს ჯიბურაც იცინი!.. ადრე რა ძალიან მიყვარდი და დღეს უცებ შემეჭავრდი, შემეჭავრდი! შე შოქშოქა, სიტყვას არ გავიშართლებ, არა! მაგ სიცილსაც არ შეგაწევი! იცილდე, მე შენ არ გგავარ! აგერ, ქმრის საფლავთან ვდებ ფიცს, საფლავთან დადებულ ფიცს კი უშტიყნობა, არ ევალატიბა.

სიღმონი (გამოინდება). რატომ მიბღვერ, ნინო? მე შენთვის არაფერი წამირთმევია. მხოლოდ შენი სიკეთე მწადია... თუ ვიცინი ხოლმე, არც არავის დავცინი, არც ვინმეს ჯიბურე



ვიცინი, სიცოცხლე მისეფარს და ვეზარხარებო, ასე რომ, ტუულიად მოგდის ჩემზე გული. მე შენი ერთგული ვიყავი, ნინო, და ერთგულადვე დავრჩები..

(მუსიკალური აქტენტი. ბრუნვლება, ისმის ჩვილის ტირილი.)

ბაბაღე (ქმარს კისერზე წაპკრავს ხელს). პავლია, გაიმაგრე ქერო: ამიერიდან შენი და შენი დანატორარი ცოლ-შვილიც მარტოკა შენ უნდა არჩინო, დავიბერდა მამა, დავიბერდა...

პაპღე. იყურე, ბაბაღე, ოჯახს ბავშვი შემოემატა, ქალო.. იმის მაგივრად რომ გაგხარებოდა...

ბაბაღე. გამხარებოდა... შენ მოგემატა სარჩენი და საპატრონო, შე დაბღურა, და ეს გამხარებოდა? შენ მეცოდები, შენ.

თედორეს ლილინით მოაქვს აქვანი. ისმის იაენანა.

მაცნე. დაიბადა პატარა გიორგი, გოგია. ნინო სასულაოზე სახიარულოდ ედღარ იცხლი — შვილის აქვანა დააიწუა ქმრის საფლავი. მალე გულქანასაც შეეძინა შვილი, გოგო ეყოლა, მაყვალა დაარქვეს.

ისმის ორი ჩვილის სიცილ-ტირილი, ერთმანეთს რომ ერწყმის.

პაპღე. ბაბაღე, სადა ხარ, ქალო?

ბაბაღე. დავიბრძანდეს ეგ შტორი თვალეზი, სად ჭირში ვიქნები, დობეზე გადმოიხედე, აგერ, ბოსტანს ვკვალავ, მე შენ გეტყვი, შვილი წამომახმარებს ხელს. სულ მარტოკა ვჯახირობ, გავწყვიდი წელში გაფითი. რას მეძახი, კაცო, გინდა ახლა შენც მოგეზნარო?

პაპღე. ა, გამომართვი ეს... გუშინ ბავშვებს შაქარ-ყინულს დავპირდი და... ეს ჩვენს გოგო-ბიჭებს, ესეც ნინოს გოგიას...

ბაბაღე. გადმელ-გამომღელი მეზობლების ღლაპებიც დავიწყებია, შენ შტებრების ერთო.. ვითომ ის არ გვეყოფნის, დედა-შვილი სარჩენად კისერზე რომ გვავის, ახლა შაქარ-ყინულიც უწიდე! ვაი შენს პატრონს! (ყველა კოლოფი გაბრაზებულმა გამოტაცა ხელიდან, გაიქცა და სკივრში ჩაეკეტა.)

პაპღე. ბაბაღე, ეს რა ქენი, ქალო? გოგისთვის მოტანილი შაქარ-ყინულიც რატომ ჩაეკეტე სკივრში?

ბაბაღე. არ არის ეს შენი კუთხის საკითხავი, ის მე ვიცო, რასაც ვაკეთებ. მოტანა შენი საქმე იყო, შენახვა — ჩემი.

პაპღე. ამოიღე ახლავე გოგის კუთხინილი!

ბაბაღე. შენს შვილებს აკლდეს და სხვას უწაწილო? ნინომ თვითონ მოუაროს თვისაც და თავის ბლარსაც! დაბღურა, შენ საკუთარი ცოლ-შვილის საპატრონოდაც არ გვეყოფნის ჩანი.

პაპღე. ბაბაღე, ბავშვს დავპირდი, ბავშვს კი..

ბაბაღე. სუ, გაჩემდი! ხმა, კრინტი! რაიკ

შენ ქუა გაკლია, აწი როგორც მე შენგებო, ისე იქნება უველაფერი. რაც უფრო მეტს დავეზმარებო და ვუშედავათებო, უფრო გვიან მოგვეშორდებიან..

პაპღე.. ქალო, ქალო.. (რალაცის თქმა დააპირა.)

ბაბაღე. ხმა ჩაიწყვიტე-მეთქი, ვის ვუთხარი მე! ოჯახის საქმისა მე უკეთ ვიცი, შენ დაბღურა! (გაშორდა.)

პაპღე. ვაი ჩემი ბრალი შენს ხელში! (მხრები აიჩეხა და მონუსხულივით გახევდა.) ბნელდება და ნათდება.

გოგია ეზოში სათამაშო ურემს მართავს. ზეზშიშეველა. გამოჩნდა ასევე ზეზშიშეველა მაყვალა. გოგიამ ურემს თავი დაანება, გოგოს გაეკილა.

გომბი. მყ.. მაყვალა! მომიცადე! მაშვალა. რა გინდა?

გომბი. წამო, ლელეში ერთად ვიბანაოთ! მაშვალა. არ მცალია, დედას უნდა მივებხარო.

გომბი. იიპ, შენ ჩემთან საბანაოდ არც ერთხელ არ გყალია. სიღონის ლადოსთან ხომ კარვად ბანაობ ხოლმე! (თმაში ჩაველო ხელი.)

მაშვალა. (ატირდა). გამიშვი, გამიშვი, თმას ნუ მიწეწავი.. (გაუსხლტა.)

გომბი. დამაცა, მე შენ გიჩვენებ სიერს! (გაქაქულს მუშტით ემუტყრება.)

პაპღე. გოგია-ბიჭო, რას ერჩოდი ნიკოს გოგოს?

გომბი. პავლე ბიძია, დაბრუნდი? შაქარ-ყინულს რომ დავგპირდი, მოგვითანე?

პაპღე (ალურსით გადაუსვამს თავზე ხელს). აღარ დამწვდა, ჩემო კულარაჟა, გამოილია... გუშინვე გამოილია... ვეღარ მივუსწარი.

გომბი. კიდევ რომ მოიტანენ, მაშინ ხომ მოგვითანე?

პაპღე. კო, თუღა მოიტანეს.. (თავჩაქინდრული გაშორდა.)

თედორემ ლილინით შემოაგორა ურმის თვალი, თლის.

გომბი. თედორე ბაბუა, აქ მოდი, რა გარვენიო!

თედორე. ვნახე, უკვე ვნახე შენი ურემი.

გომბი. ურემი არა.. აი, მე კიბი. (პერანგს აიწეკს.)

თედორე. ოპო, ეს რა გქონია, კაცო?

გომბი. აბა, მაჩვენე, შენც გაქვს?

თედორე. მეე?! იცი რა, ჩემო პატარა ანგელოზო, შენხელა რომ ვიყავი, მაშინ მქონდა...

გომბი. მერე?! მერე?!

თედორე. მერე, ჩემო ცუგრუმელ.. ცუგრაიმ მომეპება.

გომბი: ჩვენმა პატარა ცუგრაიმ? **თედორე**. არა, მაშინ სხვა ცუგრაია გყავდა, უფრო ავი.



გოგინა. მერე, კიბი რომ მოგაკვამა, ეზოდან გააგდე?

თედორე. გავაგდე, აბა, მოვუთმენდი!

გოგინა. ამ ცუგრიამაც იცის კიბის მოკმა?

თედორე. თუ გააჭვრებ, აბა, ვისათრებს? აი, ჭოხის შეჩინხინებით რომ გიყვარს ხოლმე გახვლება... ხომ აღარ გააბრაზებ?

გოგინა. არა, აწი აღარ გავაბრაზებ... ჩიჩიას კი ვაჭმევ ხოლმე.

თედორე. ხო, ჩემო ანგელოზო, ძალი არ უნდა გააბრაზო, თორემ გიკბენს... კიბსაც მოგაქვამს და სხვა რამესაც, აბა. წადი ახლა, მგონი, დედა გეძახის. (მოეაღერსა და ბორბალი დიდინით გაავარა.)

გოგინა. დედა, დედიკო, შენ მეძახლი?

ნინო. არა, შეილო. ითამაშე ეზოში, ითამაშე.

გოგინა. დედიკო, იცი, ბაბუას კიბი არა ჰგონია, თურმე ცუგრიას მოუტამია, როცა ჩემხელა უოფილა. შენ გაქვს კიბი?

ნინო. მაქვს, დედა გენაცვალოს, მაქვს. (მოეაღერსება.)

გოგინა. აბა, დამანახე!

ნინო. ეჰ, შეილო, შეილო, ნებაჲი შენ, სხვა რომ არაფერი გადარდებს. რაო, პავლე ბიძიამ?

გოგინა. შაქარ-ყინული გამოილია.

ნინო. ჰო, შენთვის გამოილეოდა, აბა, რა. შედი შინ! თაროზე ჩურჩხელა დაგიდე, ჩურჩხელა არ ჭობია შაქარ-ყინულს. (შინ მიმავალ გოგიას თვალი გააყოლა და ტირილი წასკდა.)

თედორე (შემობრუნდა ურმისუთვლოდ.) რა გატორებს, რძალი?

ნინო. არაფერი, მამა, არაფერი, ცრემლი გულში დამიგუბდა და... ქალის ამბავი ხომ იცი, კურცხალი უნებურად მომერია.

თედორე. აბა, თვალი გამისწორე! ხომ, ასეა. შენ ტყალით თქმა რომ არ გიყვარდა, ვინ გასწავლა, შეილო? ამ ბოლო ხანს რაღაც მაღლული გაწუნებს და არ მიმხელ... კი, მიმაორაღაცას, ვიცი შენი ამბავი... ნუ დამიმალავ, შენი კირიშე!

ნინო. აღარ დავიძლავ, მამა... ცალკე უნდა ვავიდე.

თედორე. გაწუნინა ვინმე?

ნინო. არა, მაგრამ...

თედორე. რა, მაგრამ?... ცხოვრებას მარტოკა აპირებ, თუ...

ნინო. მარტოკა რატომ? აგერ, ბიჭი მყავს.

თედორე. ბიჭუ არ გაკეთებია... ბიჭის ამარა, ცალუღელად აპირებ ცხოვრებას მუდამ, თუ...

ნინო. მხოლოდ გოგიას ამარა, დედა შემოვგლოს.

თედორე. აბა, ერთხელაც გამისწორე თვალი!

ნინო. / მამა, რამ დაგეკვამ?

თედორე. არა, აღარ ვეკვობ, ოღონდ... ოღონდ ეს ამბავი მაინც არ მომწონს... გოგინა, პატარაა, ძნელია ქალის ასე მარტოკა ცხოვრება.

ნინო. მეც სწორედ მაგას გავურბივარ, მავანს რომ ჰგონია, თითქოს მე და ჩემი ბიჭი სხვის კისერზე ვსხედვართ და ასე უნდა ვისხედოთ კიდე დიდხანს... თითქოს სხვის ნაოფლიას შევექცევით არბენად.

თედორე. ვინ არის ეგ მავანი, ჩემთან არ გაიხილებია?

ნინო. ვინც არის... ჩემი დღე და მოსწრება სხვას ხომ არ უნდა ვუყურო თვალწარბში, რა ეწყინება? და რა გუხარდება-მეთქი! პატარა ყანა-ვენახს ხომ მერგება, პატარა საღვოვე მიწაც... ჩავდგამ პატარა ქოხ-მახს და...

თედორე. არ გინდა, შეილო, ჯერ არ გინდა ცალკე ცხოვრება, ვინმე მე საშვეოში დავდევარ, არ გინდა... ხომ იცი, როგორ მიყვარხარ... შენ რომ ჩემ კარმიდამოში გაყუთებ, თითქოს გიორგიც ცოცხალი მყავს... ხო, ცოცხალი მყავს...

ნინო. მამა, შენზე არასდროს მოთქამს — ნაწყენი ვარ-მეთქი, არც გულში გავიძლია საყვედური, გიორგის ნათეს სულს გვეიცოცხე, მაგრამ... მაინც ცალკე მინდა უოფნა... ვინმეს დასამადლებელი არაფერი მჭირს, არა... არც ჩემ შეილს! ბარის მოხმარა შემოძლია, თოხისაც, ნაჯახისაც... ვენახის გასხვლაც ვისწავლე, ჰრა-ჰერვაც მემარჯვება... ან მჭირს ვინმეს დასაყვედრებელი, თორემ კი... (გაიქცა.)

გოგინა. დედა, დედა, სად გარბინარ? ვის გაურბინარ, დედა? ბაბუამ გაწყენინა? დედა, დედა! (ტირილით გაეკიდა.)

თედორე. ეჰ, ნინო, ნინო, მართლაც სად გარბინარ?!... თუმცა, ეგება არც სტყუი, შეილო... დაგელოცოს ქალბა! მე იმის მაღლობელიც ვარ, ჩემი გიორგის საყვარული აქამდე ასე წმინდად რომ შეინახე, ბიჭუნასაც მისი სახელი რომ დაარქვი. აწი კიდეც რომ გათხოვდე, არც მე მენწყინება, ღმერთმანი, და ვერაფერ დამარხავს. ახალგაზრდა ქალი ხარ, მიწაში დამარხული სიყვარული ცოცხა ზამთრის მწესავით, საფლავის ლოდითაც, ვერ გათბები, ვერა... არც ვისაყვედრებ, არც მენწყინება... ოღონდ შენ იყავი ბედნიერი და... მე თვითონ მოგეხმარები, ჩემი ხელით დაგიდგამ ცალკე სახლს, ჯერ ცოტა ჯანი კიდე მერჩის ხოლმე, მთლად არ გამომღვია. რუბოძალას პირას რომ საყანე მიწა გვაქვს, იქ დაგასახლებ ცალკე, არც ისე შორსაა, მოგხედვე ხოლმე, ვინმე პირში სული მიდგას... ეჰ, მიგორავს წუთისოფელი ურმის თვალისით...

შუქი ჩაქრა და აინთო.

ნინომ გიორგისეული ნაბალი სკივრში ჩაღო



და... სიკვრს თავი რომ დაახურა, რალაქამ შე-
აშინა, სწრაფად ამოიღო ნაბალი და კაჩხუ
ჩამოკრა თვალსაჩინოდ. ნაბალზე დაკიდა გი-
ორგის გადიღებული სურათი.

გოგბიძ. დედა, დედიკო, ეს მამაჩემის ნაქონი
ნაბალია, ხომ?

ნინო. ხო, შვილო, ნამდვილად მამაშენისაა.
ეეჰ!

გოგბიძ. მე რომ გავიზრდები, ჩემი იქნება?
ნინო. აბა, ვისთვის ვინახავი დაწევი, გვი-
ანია! ხო, ასე, დედა შემოგველოს. (ტახტზე
დააწვიანა.) საბანი შენით ამოვიგე, დიდი ბიჭი
მყავხარ უკვე, დიდი. ხო, აგრე მარჯვედ, გე-
საცვალე. ახლა მაგრად დახუბე თვალეში და
დაიძინე.

გოგბიძ. რომ დავიძინებ, ცაში გავფრინდე-
დები, ხომ, დედა?

ნინო. კი, სიზმრის ფრთებით გაფრინდები
ცაში.

გოგბიძ. შაქარ-ყინულივით მყავხარ, როცა
სიზმარში დავფრინავ... ვერავინ მეწევა, ვერც
სიღონიას ლაღო, ვერც გულქანას მყავლა,
ვერც ჩემზე უფროსი ბიძაშვილები... დედიკო,
აწი ჩვენ სულ აქ ვიქნებით?

ნინო. კი, შვილო, ეს ჩვენი სახლია, მარ-
ტო ჩვენი, შენი და ჩემი.

გოგბიძ. ახლა მამაც გაკაცობს და
ისიც აქ მოვა საცხოვრებლად.

ნინო. არა, მამაშენი აქ ვერ იცხოვრებს,
შვილო.

გოგბიძ. მე კი მეგონა, მოვიდოდა... შენ ხომ
თქვი, ამიერიდან ეს მამაშენის კერააო.

ნინო. მოსვლით ვერ მოვა, მაგრამ საღაც
არის, იქ კი გახარდება, ჩვენს აქ ცხოვრებას
რომ გაიგებს... თუმცა, ზოგჯერ ღამით მოვა
ხოლოდ და დაგვედავს, ხომ არაფერი გიჭირ-
თო. დაიძინე, შე კოტო, დაიძინე! თუ არ
დაიძინებ, არ მოვა... ფხიზელთან არ მოვა.

გოგბიძ. დედა, გულქანა დედას მყავალაც
ხომ მოვა ხოლმე აქ?

ნინო. მოვა, გენაცვალე, მოვა!.. ოღონდ
თმაზე ხელის ჩავლებსთ აღარ აატირო. ხომ
არ აატირებ?

გოგბიძ. არა, აღარ ავატირებ... მე მინდა,
მყავლა ჩემი პატარაძალი იყოს..

ნინო. რა იყოს?

გოგბიძ. პატარაძალი, პატარაძალი... გუშინ
მითხრა: თუ აღარ ავატირებ, სიღონიას ლა-
ღოსთან კი არა, სულ შენთან ვითამაშებ, შე
შენი პატარაძალი ვიქნებიო..

ნინო. (სიცილს ძლივს იკავეს). მერედა,
იცი შენ ჭერ, პატარაძალი რა არის?

გოგბიძ. ვიცი, როცა გოგო და ბიჭი ერთად
თამაშობენ სახლობაქას; გოგო პატარაძალი,
ბიჭი კიდეც — სიძე... დედა, როცა შენ მყავ-
ვალახსენლა იყავი, ვისთან თამაშობდი პატარ-
ძლობას?

ნინო. შენ დღეს, ბიჭო, რა ლაპარაკი
დერდელი აგეშალა? დაიძინე, დაიძინე!

გოგბიძ. მიმღრე და დავიძინებ... როცა
მიმღერი, მღლე შეძინება... სიზმარშიც სულ
დავფრინავ და დავფრინავ...

ისმის ძილისპირული. ცოტას ფანჯრიდან
საესე მთვარემ შემოიხილაო, ბნელში განათდა
ნაბალი და სურათი. შერბა ნაბალი და სურათი
გაცოცხლდა.

ნინო. მართლა მოხვედი, გირაგი? (ვი-
ორგი იღიმება.) ხომ სწორად მოვიქეცი, შენს
უფროს ძმას, მის ცოლს რომ გამოვექეცი?
ზელ-ფები მამია და არც მუშაობა მეზარება,
მტერს არ გავხარება, არა! არც სულმბაბლ
აღამიანებს!.. ამიერიდან ამ კერას შენი სახე-
ლი ჰქვია, გირაგი!.. შენი და ჩემი ერთად..
ზოდა, მარტო ნუ მიგვატოვებ მე და შენს
შვილს! ამიერიდან შენ იქნები ოჯახის მფარ-
ველი ანგელოზი, იმედი და ნუგეშო!.. მე აქ
არავის შემოვუშვებ შენს გარდა, არავის!..

გიორგი იღიმება. ყოვიან მამულები. ნინომ
შვილს ზელი ვაღებია და ასე დაიძინა.

უცხომ (ავანსცენაზე). პეი, ქართვლებო, აქ
მიწა ვინ გაყიდოს? თუ არ გაყიდოს, წააგოს,
ჩემი შვილები მოვიხიოს და ისე წავართვის.
მე თორმეტი შვილი არის.. მე აქ გინდა და-
სახლება, აქ!

გულქანა. რას შემოგვიჩინდი, გადამთიელო,
ვერ გაიგე, ჩვენ თვითონაც რომ არ გვეოფნის
მიწა? ეგლა გვაქლია, სხვებიც შემოვიხიწოთ
და შევიზიაროთ.

სიღმონიძ. შეაყოლე, შეაყოლე, გაბრუნდი,
საიდანაც მოსულხარ?

უცხომ. აი, ქაფიოიოდლი! რა უკიშო ხალხი
არის აქ! შე თქვენ ბევრი ხაზურზაკი და ბე-
რი ზადრეჩანი გაქამო, ბევრი კიტრი, პამიდო-
რი და კარტოფილი გაქამო, ბევრი მწვანელი
გაქამო..

გულქანა. არ გვინდა შენი ზაღა-ბოსტნუ-
ლი, არა, ოღონდ მოგვასვენე! (სიღონიას.) რას
გადაგვიქიდა ეს გადამთიელი! ადრე თურმე
ხმლით და თოფ-იარაღით გვემუქრებოდა, ახლა
ზედაც, ზაღა-ბოსტნულით სწავლია ჩვენს მი-
წა-წყალს დეპატრონოს! ეს რა მოუშორებელი
პირი გავვიჩინდა?! (უცხომ შემოღუბღვირა ქა-
ლებს და გავიდა.) რა უნდა ექნათ, პა?

სიღმონიძ. ჩვენ არ უნდა დავძაბუნდეთ და
მოგვეშვება. რას იზამ, ჩემო გულქანა, ასეთია
ცხოვრება, ყველა თავისთვის ზრუნავს. ნახე,
ქალო, ნინომ რა სახლი წამოვიძია გრიბოძალას
პირას — თავისი საკუთარი ეზოც არაფერია და
ყანა-ვენახიც. ახლაც იტყვი, რომ გუმანმა არ
გაშიმარტოლა?

გულქანა. რა გუმანმა გაგიმარტოლა, სიღო-
ნია?!



სიღონი. კმარი პატონად გამოგლოვა, ზედმეტად პატონადაც კი, მერე მოესურვილა გათხოვება, შეეხატრა მამამთლის — ამ ოჯახ- შვიც ხომ არ დავიდგამ მეორე გვირგვინსო, და... ცალკე დაიდგა სახლი, ამერიკიდან ჩიტი- ვით თავისუფალია, როგორც უნდა ისე მოიქცევა. მე შენ გეტყვი, მაგ ლამაზ ქვრივზე თვალი არავის უჭირავს. ნამეტანი ჭკვიანი ქა- ლი გამოდგა, ნამეტანი... კარგა ხანს მოიცადა და სარჩევად გაიხალა საქმე.

ბუღმანს. სიღო, ნუ იცი ყველაფერზე შენე- ბური კულის გამოშბა.

სიღონი. რა კულის გამოშბა ვიცი, ალა- მინაო! ნინოს მე მისხლადაც არ ვამტყუნებ, პირიქით, ძალიანაც მომწონს მაგის თავდაკე- რება. ალაშინი ქვეყანაზე ერთხელ იხადება, გენაცალებ, ერთხელ. სამშეოში მეორედ მო- სული ჭერ არვინ უნახავთ.. შენი მხოლოდ იმ არის, რასაც ამ ერთ წუთისოფელში მოას- წრებ. სისულელეა, ასე ახალგაზრდა ქალმა დაღუპულ ქმართან ერთად დამარხოს თავი- სი ქალობა, ქვრივმა შავი კახისქვეშ დაიბეროს მამაკაცისთვის ასე რიგად საალერსო სხეული... თუნდაც ძვირფასი განძი დაუმარხავს სამუდა- მოდ, გადამალული განძი ცხოვრებას უნდა დაუბრუნოს, აბა, მერე რა, კმარი ძალიან რომ უყვარდა, ამდენხანს ხომ სცა პატივი? კმარა, გენაცავლებ, კმარა!

ბუღმანს. სიღო, ნუ გავიწყდება, ნინოს შვილი ჰყავს.

სიღონი. ერთი დინტლა შვილი? ერთი შვი- ლი რა შვილია, ქალო? ერთი შვილი — ღო- ბებს ჩხირიო, არ გავიგონია? ღობის ჩხირს შე- იძლება შეაჩერდეს ამსთანა თვალტანადი ქა- ლი? ერთი შვილის იმედით მხოლოდ მარიაშ ღვთისშობელი ცხოვრობდაო, ამბობენ, მაგრამ ეგება არ ვიცი და ერთი შვილის ამარა არც ის დარჩა. ჩვეულებრივი ქალი კი ერთი შვი- ლის შემუერედ რატომ უნდა დარჩეს? არც დარჩება? თუ ქუასს მოიხმარს. დამიჭერე, გულქანა, ნინო იმითმ დავსახლა ცალკე, აჩქ- როლებულმა სისხლმა გახსოვება მოსთხოვა. კი, ასეა, ღიახ.

ბუღმანს. გათხოვება რომ სდომებოდა, შე ქალო, მამამთლის ოჯახიდან აქამდეც აიკრავ- და გულა-ნახაღს, აკეებდა ვინმე თუ რა! ნინო სხვა ქალია, ჩემო სიღო, შენ კარგად არ გცნობია. ხომ ნახე, კმართან წელიწადიც არ უთვთვია ღამე, თავისი კარგი ქალობით კი ნა- თელი ძეგლი დაუდგა, კელაპტარივით ნათელი.

სიღონი. ძეგლი!.. ძეგლი კი არა... ეგ რა ძეგლია?! მე თუ მკითხავთ, ნინოს მავნაირე კარგი ქალობა მიწისა და ცის შუაა გამოკიდე- ბული, ეგ ახლა არც ცისაა და არც ქვეყნის, იმასაც ვიტყვი: ქმრის ამგვარი ერთგულება, სიცოცხლის დაღატია. თუ სანთელი არავის უნათებს; გინდა ნთებულა და გინდა არა.

ბუღმანს. ნინოს სანთელი შვილს უნათებს, გზა-კვალი. ეს სანთელ-საქმეველი კი თანა- გზას არ დაკარგავს.

სიღონი. გულებები, ნინომ მიწაში ამო- დებული ქმრის გვერდით არ უნდა დამარჩოს თავისი ლამაზი ქალობა. ამას, თუ სადმე გაეგ- ბაა, ქმრის ნათელი სულიც არ მოუწონებს, არც სიცოცხლის გამგებელი აპატიებს. გულ- ქანა ჩემო, მკვდარი სიყვარული არავის არ- გაია, არც საიქოშიო, არც ხაქაოშიო, არც მკვდარს, არც ცოცხალს. ასე მოთქვამს მე. სიყვარული თუ მოგიყვდა, კი არ უნდა დამარხო, ახალი სული უნდა ჩაბერო, ვააცოცხლო. ძნელია ასე მარ- ტოხლად ქალის ცხოვრება, სხვა თუ არაფერი, მარტოხლას მუდამ ეშინია. სულ შიშით კი შენმა და ჩენმა დამაწყევარმა იაროს!

ნინო. (რომელიც კანას ყურს უღებდა). ე, რამდენს ლაშაშებე სიღონია, თანაც, იცი, რომ მეც შესძის ხოლმე. ჩემი გათხოვების გა- რდა სალაპარაკო ვერაფერი იშოვე? აქემეც გამოიხედე მაგ დასაშრეტი თვლებით! სნამ ქმრისეული ნაბადი შინ მიკილია, მე არც ეშ- მაკის მეშინია, არც შვილის. არც მაჭლაჭუ- ნანსი, არაფრისაც არ მეშინია... ამ ნაბ:დთან ერთად გორგიც ჩემთან ათვის ღამეს. გათხო- ვება-არგათხოვების დარდი სულაც არ მანუ- ხებს, იმის ფიქრიდა შჭამს, ახალ ბუნარში ცე- ცხლი არ ჩამიჭრეს, მოყვარესთან არ შევრცხ- ვე. მტერსაც თავი არ დავაჯანნიო, ორივეს საქადრისი მივუწლო. აქამდე თუ ამირანი ვი- ყავო, ამერიკიდან ამირანთ ამირანი უნდა გავხდე- ეშ, სიღონია, სიღონია!..

სიღონი. შენ ისევ მიბღვერ, ნინო. რას მერჩი, ქალო? აკი გითხარი, მე შენთვის არა- ფერი წამირთმევია-მეთქი. ნუ ეწინააღმდეგები ჩვეულებრივი ქალის ბუნებას... უფრო სწო- 'ელ, ღმერთისა და ქალის ბუნებას... ღმერთმა ქალი იმისადვის გააჩინა, სიცოცხლე გაამრავ- ლოს!

ნინო. დამანებე თავი, სიღონია! მომასვენე ალაშინი!

სიღონი. მე ჩემი გულისა მოთქვამს, და- ნარჩენი შენ იცი, ნინო! არაფერს გაძალებ, არაფერს! (გულქანას ანიშნა, გამომყვირო. წა- ვიდნენ.)

მაცნე. კარგ ვეყავიებს უჭირავთ ნინოზე თვლი. ვინც თუნდაც ერთხელ დაინახა, ამბოზ- და: ციური ანგელოზიაო. ბერძი მთხოვნელი გამოუჩნდა, ქვრივიც და ქალუბოვარიც, ეწო აუტალახებს მაჰანკლებმა, ნინომ კი ახლოსაც არავინ გაიკარა. სოფელ-ქვეყნისაჟივის რომ დაეშტიკებინა, უშამაქოდ ცხოვრება ოღნა- ვადაც არ მიჭირსო, ვენახსაც უფლიდა, ყანასაც მარტოღმარტო დახტრიალებდა თავს, პარპალა ცელიც კი დაიჭირა და თივის ზვინებიც მარ-



ტოკამ დადგა. მერმე, მიწები რომ გაერთიანდა, საერთო საქმესაც არასოდეს აღვლდებოდა. თანდათან გაშამაცდა და გაღონიერდა. უამრავი ხაქმის დავიდარაბამ თავისი ქალობაც კი დაავიწყა თითქოს.

ნინო. ემეი, გესმით! ჩემს ევოლიც უცივის მამალი! ჩემი ბუზრიდანაც აღის მაღალი კვამლი და უერთდება ცის უხასრულობას. ჩემი სახლის თავზეც ამოდის და ჩაღის მზე, იცნება და იღვრება მთვარე. დეე, დაინახოს მთელმა სოფელ-ქვეყანამ ნინო ბერიშვილი ვინც უოფილა. მირჩენია, ჩემი ბიჭი ობლის კვერით გაიზარდოს, ვინმე გერობამ დაჩაგროს! ბაბაღე, ჩემო შვილო, გამოიხედე აქეთ! შენც გამოიხედე, მაწლო! გოგას არც შექარყინული აქაღია, არც სხვა სიკეთე. ლუქმას კერავინ დაამდღის, ვერავინ. ჰეი, პავლია!

პავლი. ნინო, მომესმა, თითქოს მეძახდი?!
ნინო. არა, შენ არ გეძახდი, მაწლო. ეს—იხე... ჩემსავე თავს ველაპარაკებოდი გულში და ფეხრი უცებ თავისით ამიყვირდა.

პავლი. კი, მარტოობას თავისთავთან მუსაფი სჩვევია. ხმის გამცემი გინდა შენ, ხმის გამცემი.

ნინო. ხმის გამცემი დაიხაც შეყავს მე შენ. წაღი, პავლია, შენს ცოლს მიეხმარე, ცოღვაა ქალი, საქმეს ვერ აღუღის...

პავლი. გგონი, ჩვენზე ნაწყენი ხარ.

ნინო. პირიქით, მაღლობელი ვარ თქვენი.

პავლი. რა ვიცო, აღმაცერად კი გვიყურებ და... რაც ოჯახური გაყოფის წესით გერგებოდა, ხომ მოგვით ყველაფერი? სახლის აშენებაზეც ერთფულად მოგებმარეთ. ხომ მოგებმარეთ?

ნინო. მაღლობელი ვარ-მოუკი... აველაფრისათვის მაღლობელი ვარ, დიდად მაღლობელი!

პავლი. ნამდვილად მაღლობელი უნდა იყო, აბა, რა! რაკი ცალკე დეგახლდე, ქარივით თავისუფალი ხარ, სადაც გული გაგჩივებს, გაუტყვ... გეტყობა, ცოტა მარტოობა გაწუხებს ხოლმე, მაგრამ... მალე ამასაც ეშველება... ბევრს მოწონხარ ჩვენებურსაც, ზემოურსაც, გაღმელსაც, გამოღმელსაც... სულნათელი ჩემი ძმის ხსოვნას შენ იმგვარი პატივი დასდე, ბარაქალა შენს ქალობას, შენსავით ვერავინ დაიკვივნის — დიდსულღვან ოჯახში გავიზარდეთ. რა თქმა უნდა, დადგა ახლა დრო, შენს თავზეც იფიქრო, შენს მომავალზეც აბა, რა!

ნინო. კეთილო მაწლო, დღის რა მაქანკალივით მიღაპარაკები? ვინ რა დაგავალა?

პავლი. დავალემა აქ არაფერ შუაშია. ღმერთმა თუ ღმერთის დალოცვილიმა ბუნებამ მამაკაცი, უპირველეს ყოვლისა, დედაცაცისათვის გაჩინა, დედაცაკი კიდევ — მამაკაცისათვის, წუთისოფელს გემო არც კაცისათვის მოუღმადლებია უქალოდ, არც ქალისათვის — უშამაკაციოდ. შინაურები ვართ და ამიტომაც არ

ვერიდები ამის თქმას: ქალმა და კაცმა ერთმანეთი არ გაათბეს ხოლმე, ამ ოხერ, გულცივ წუთისოფელს რა თავში იხლიან?! ქალი და კაცი ამ ოღორ-ჩოღორო ქვეყნებზეა გერთმანეთის სააღერსოდ მოღან და ვინმე ამის გულისწადილი შესწევთ, უნდა ისიამბტბილონ, მამ! დანარჩენი ქვეყანაზე ყველაფერი მოგონილია... შენ რა ცხვირი აიხსუე!

ნინო. ჩემიანი რომ ხარ, იმითომ ყველაფერი კი არ უნდა მაქადრო!

პავლი. ღმერთმანი, ცული არაფერი მიკადრებია. კარგად დამიგდე ყური! ადამიანი ერთხელ იბადება და მამინაც თუ რიგინად ვერ გათბა, რაღა ქირად უნდა სიცოცხლე?! ტყუილად ცვიონს დედამიწა და ქვარტლოს ცა?

ნინო. მტერ-მოყვარე ხეღავს, მე ტყუილად რომ არ ცვივთავ დედამიწას და არც ცასა ვქვარტლავ... უსაქმური არა ვარ, არც სხვისი ხელის შემყურე...

პავლი. მოიცა, მოიცა, ნინო, მე მაგაზე არ გეუბნები, სიტყვას ბანზე ნუ მიგდები უსაყვარლესი ქმარი ბედისწერის ფათერაკმა წაგართვა, ამას უნდა შეურვიდე. დამიწებულ სიყვარულს განა როდემდე უნდა მისტროდე, ქალო? სხვა კი არა, სწორედ იმ ცხონებულის დვიძლი მმა გეუბნება ამას, გეყოფა გლოვა... გიმეორებ: შენი კაი ქალობა რა ხანია დაუმტკიცე სოფელ-ქვეყანას, შენს აუგს ვერავინ იტყვის ვერც შენ, ვერც გარეთ. მოგიკვდა ის შენი საყვარელი მეუღლე, მოგიკვდა, შეიგნე ეს. შენ რომ ვეუკაცები გეძღვევიან, სხვა ქვრივებს სიხმარადაც არ მოელანდებათ, აირჩიე უკეთესი!

ნინო. მაწლო, ახლა ჩემ სახლშიც აღარ მაყენებთ? არ მინდა, არავინაც არ მინდა, ვერ გაიგეთ, რომ არავინაც არ მინდა?! ვთქვით, სიღონია თავისი გულის არშინით ზომავს სხვების წუთისოფელსაც, შენ რაღა ეშმაკმა აგიხვია თვალი? ჩემი მარტოობა თუ ცალფელღობა რატომ გაწუხებს ჩემზე მეტად? ამუჟამადაც შენი დეა შენი ხელმოკლე ცოლის სარჩენ-საპატრონო ხომ არ გგონივარ? შენს შვილებს ხომ არ უყოფს ლუქმას ჩემი გოგა?

პავლი. ეგება ჩვენ რაღაცა დაგიშვეთ მამაშინ, ჩემო ნინო, მაგრამ ახლა კი შენ არ ხარ მართალი, მე შენთვის ვამბობ, შენი სიკეთე მწაღია, თორემ თვითონ მე რა?! განა მე კი არ მირჩენია, თუ ჩემი ძმისწული ისე გაიზრდება, მამინაცვალი არ ეყოლება? შენა ხარ ცოღვა, მხოლოდ შენ, ვაითუ, ბოლოს სანანებლად დაგირჩეს წუსოფელი.

ნინო. ვინც ჩემი ბედისა იყო, ბედისწერამ უდროოდ გამომტოქა ხელიდან და მეორედ გვირგვინს აღარ დავიღვა, არა!.. გიორგის საფლავს შევფიცე ეს და მიწაში ამოდებული კაცის სულს ვერ ვუღალატებ. ათასი საქმე შე.



ლოდება შინ თუ გარეთ, თქვენ კი მაცთენით უთაური ჩიჩინით... აი, ახლაც, აგერ, შეშა თუ არ დაჯიხეხე, ბუხარში ცეცხლი გამომელევა და გიორგის სულს ეწყინება... (ნაჭახი აიღო და ჯირკს მიადგა.)

ბავშვი. ამ გაწვივებულ კუნძს შენ ვერ მოერევი, ნინო, მათხოვე ნაჭახი, მოგეშველები.

ნინო. (შეუბღერს). მოვერევი, არ შეირდება არავის მოშველება!..

ბავშვი. საერთოდაც, შეშის ჩეხვა, მით უმეტეს, კუნძის, რა ქალის საქმეა!

ნინო. ახლა მამაკაცის საქმეც მემორჩილება და დედაცაცისცა, პავლია, წილი, შენს წელადვერა ცოლის მოუარე, მე არა შეირდება შენი მოხმარება, არც — რჩევა-დარიგება.

პავლემ მხრები აიწურა და წაიღია. ნინო ჯირკს ჩეხავს.

ბოზბი. (ორფეხებით შემოვიდა). დედა, დედა, შემომხედ, რამხელა გავიზარდე!

ნინო. ოროფეხებით გავზარდას რა ჭკუა აქვს? შე ჭკუა მოკლე!

ბოზბი. აი, მე ოროფეხებით სირბილიც შემიძლია. აბა, თუ დამეწვიე! (ორფეხებით გარბის.)

ნინო. ნუ გარბიხარ, არ წაიქცე, მოუსვენარო, თორემ ცხვირს-პირს გაიმთვლებ.

ბოზბი. ოროფეხებით სირბილში ვერც ღადო მეწევა, ვერც სხვა ბიჭი. ერთხელაც არ ჩამოვვარდნილვარ და რაღა ახლა... აბა, კიდევ ვცადოთ, შენ თუ დამეწვიე. (კვლავ გაიქცა.)

ნინო. ნუ გიფოხ, მოიცა! (გოგია წაიქცა, ნინომ შექვიცლა.)

ბოზბი. ნუ გეშინია, დედა, ნუ გეშინია, არაფერი მტკენია, სულ არაფერი. უცხად ცალფეხზე საფეხური თითი ჩამიტყდა და... კატასავით დავხტი ძირს.

ნინო. ოროფეხებზე შემდგარი და გაქცეული აღარ გნახო, თორემ არ ვიცო, რას გიზამ! შე თავქარიანო. ხრამში რომ გადავარდნილიყავი, რა მეშველებოდა!

ბნელდება და ნათდება.

შემოვიდა ჯოსზე დაყრდნობილი მათხოვარი ხეიბარი.

მათხოვარი. ღმერთოც შეგეწევა, ღამეს ვერ გამოთვიხებ?... თუნდაც საბძელში დავწევები. ვაჯვადარებას აპირებ, ოღონდ გადახურული იყოს და რა მიზავს, შეჩვეული ვარ.

ნინო. საბძელი ადამიანისათვის რა საკადრისია, შემოდი, შინ შემოდი.

მათხოვარი. დაილოცე, დაილოცე, დაილოცე! ზოგს ჩემთვის საბძელიც კი დაენანა ღამის გასათევად. არ ვიცო, რამე შეაშინათ: ჩემმა ხეიბრობამ, საბჭენმა ჯოსმა, კონკიძველა კაბამ, მათხოვრას ძველმა ტოპრაკმა თუ იმან, ჰიორი არაფერი მოგვითრისოს. დაილოცე, დაილოცე!..

ნინო. მოდი, მოდი, აგერ დაქეი, ცეცხლთან! ვიცო, გეშინება, ტახლასაც ახლავე გაგიშლი. (აფუსფუსდა.)

მათხოვარი. გაიხარე, გაიხარე! (პირჯვარს იწერს.) მამაშეციტრმა ყოველ დღე და ყოველ ღამე კეჩილი თვალით მოგხედოს! შენი შვილის შვილიშვილს შეგასწროს უფალმა! ისევე ბნელდება. როცა ნათდება, ნინოს სახლიდან გამოდის ხეიბარი.

მათხოვარი. ცის ხელა მადლობა, შენი პირიშე! სულ გულკეთილად დაგყურებდეს ცარგვალი! შენ უბრალო გამკითხავი არ ყოფიხარ, ჩემ სიცოცხლეში ამისთანა პატივი არავის უცია. შენი შვილით ბედნიერად იყავი უკუნიით უკუნისამდე, ამინ! (პირჯვარს გადაიწერს და წასვლას დაიპირებს.)

ნინო. მოიცა! ა, გამომართვი!

მათხოვარი. გემრიელად დამაპურე, თბილ ლოკინში მომასვენე, ახლა ახალ კაბასაც მტყენი, დალოცვილო?!
ნინო. მე დამიპატარავდა, შენ მოგერგება. მაგ კონკიძველათი რიღემდე ივლი. ა, ახლავე გადაიცივი, თუ გინდა, მაგაზევე გადაიცივი!

მათხოვარი. (ნაჩქარ კაბას ძონძნევე იცევა). შენ ქალი კი არა, ეკლესია ხარ, ეკლესია!

ნინო. რა ვარ?

მათხოვარი. ეკლესია, ეკლესია... აი, ისეთი, ბერხელასთან რომ დგას და თქვითი სანთელით ანათებს — ჭვარშემართულ თეთრ კელაპატარასაც რომ ჰგავს.

ნინო. ეგ ეკლესია, ჩემო კარგო, უწინ სოფელში ყველაზე ღამაში ყოფილა, ახლა კი ერთბაშე მოგვიბერდა და დავეჩინანავდა. თუ ამას გულისხმობ, მაშინ მართალი ხარ, მე უკვე ნამდვილად ვგავარ იმ ეკლესიას.

მათხოვარი. არა, გულმადლიანო, მე მაგდენი რა ვიცოქ.

ნინო. შენისთანებო ზოგჯერ ისეიქს იტყვიან, ბრძენს შეეხარებება.

მათხოვარი. ღმერთი არ მწამსო! (ჭერ თავს მოღუნანს გავიკრეხებით, მერე გაიკინებს.) ეივე, მივხვდი!.. ღმერთს შენ რატომ იწამებ, დალოცვილო, თვითონა ხარ ღმერთი.

ნინო. კარგი ერთი, თუ ქალი ხარ. ყოველი შენნაირი, ასე უცნაურად მოლოპარაკე როგორ არის?

მათხოვარი. მართლს გეუბნები, ღმერთიშინი, მართლს! ღმერთიც შენ ხარ, წმინდა ნინოც და დღისმშობელიც... გამოიკა, ჩვენი ღმერთი წმინდა გიორგიცაო, სოდა, შენც ვყავს შენ შენი წმინდა გიორგი, შენი შვილიანად დაგლოცოს მამაშეციტრმაც და ადამიანმაც. შეგეწიოს ყოველი ხალოცვის ხატ-ანგელოზი! კიდევ მადლობა, ცარგლავისხედა მადლობა ყველაფრისათვის! ამირტყდებ მხოლოდ შენვე ვილოცებ დღე-ღამე! (მიდის, თან კაბაზე წამდალუწმე იყურება და იღიმება.)



გულქანს. ნინო, მათხოვარს შენი კაბა ჩააცვი, ქალო?!

ნინო. დიდი ამბავი!

გულქანს. აჩუქე, ხომ? (ნინომ თავი დაუქნია.) სასწაული ქალი ხარ. წინა პარასკევს პატარძლობისდროინდელი ოქროს საყურეები გამოტანე, ჩუმიდ გამოვიდო, ფული ძალიან მჭირდებაო, დღეს კი ახალთახალი კაბა აჩუქე მათხოვარს?! შენი თავი მარტლა წმინდა ნინო ხომ არ გგონია, ქალო?!

ნინო. რა მოხდა, ეს მათხოვარს ჩემივე შეკერილი ერთი კაბა ვაჩუქე? შენ ეს მითხარი, გამიყიდე ის საყურეები თუ ვერა?

გულქანს. ა, ფულიც მოგიტანე.

ნინო. ასე მალე ვის მიყიდე?

გულქანს. სიღონიამ გამომართვა.

ნინო. სიღონიამ?! ვისთვის?!

გულქანს. ჭერ მე ვიხმარ ხოლმე, მერე კი რომელიმე რძალს ვაჩუქებო.

ნინო. რაღა მინცდვამინც სიღონიამ?.. ასე რომ მცოდნოდა...

გულქანს. შენთვის სულ ერთი არ არის?

ნინო. გაუმხილე, ვისიც იყო?

გულქანს. არა. ხომ გამაფრთხილე, არავის უხზარო.

ნინო. კეთილი, რაც არის, არის. ეს ფული შელისთვის მჭირდება. მალე სკოლაში წავა და... ხომ იცი. გმადლობ, გულქანა! შენისთან ერთგული მე არავინ მყავს.

გულქანს. ეჰ, ერთგული კი ვარ, მაგრამ... რა დავამალო და, ის საყურეები მინც არ უნდა გაგეყიდა. ეგება უცაბედად დაგპირდეს.

ნინო. არ დაშვირდება, ნამდვილად ვიცი, მე აღარ დამპირდება.

ისმის მდინარის დუღუნო.

გულქანს. შეხედე ქალო, რუბოძალა რა გავეშებული მოსდგომია შენს ისედაც პატარა ეზოს, ღრღინს და ხრავს, ხრავს და ღრღინს. ყოველი ადიდებისას თუ ასე მოვალდა მშვიერი მგელივით, სახლსაც მალე წავართმევს და ეზო-კარმიდამოსაც მალე შეგვიპაშს, კი, დასტურ.

ნინო. რა ვქნა, ჩემო გულქანა, დიდი მდინარისთვის სხვას ვის უჩონბია, მე რომ მოვერიო? მამამიილი დიხაც დამპირდა, გოლო-ყუყულებით ჭებირს გავუყუტებო, მაგრამ სიბერემ ერთობ დარია ხელი, ღონე მოაკლო და... ბოლო ხანს ისედაც ხშირად ავადმყოფობს.

გულქანს. ჭიუტი ხარ, ჭიუტი!.. მართლაც-პატარონი უნდა შენს კარმიდამოს, პატრონი.

ნინო. აბა, მე ვინ ვარ, ადამიანო?

გულქანს. სახლის კედლები ერთმანეთს რომ არ იპერდნენ, მარტო საძირკველი ბევრს ვერაფერს უშველოდაო. ასეთ კარმიდამოს ვაეცაცის ღონიერი ხელი სჭირდება.

ნინო. ენაცვალს დედა, აგერ გოგია თვალ-

სა და ხელს შუა მეჭრდება, მალე ყანაგუნაშიც საც მოუვლის და რუბოძალასაც ჩაუდგამს მაგარ ჭებირს.

გულქანს. ნუ ჩაუდექი ჭებირში ვილაცს თუ რაღაცას! ამდენი ვაჟაკი გემღევა, გოგო, შენ კი.

ნინო. გულქანა, შენც სიღონის სასწორზე შედექი? დედა შემოველოს გოგიას, ჩემ ხელში ობლობას არ გრძნობს, ხოლო თუ გავთხოვდი, ეშვამკა უწყის, რა კაცი შემომხედება... ვაითუ...

გულქანს. დავიჭერო, ქვეყანაზე შენი გუნების ადამიანი გამოილია?!

ნინო. ძნელია. ზოგს, ჩემო გულქანა, ცოლის თხოვამდე ანგელოზის ფრთები ასხია, მერე კი... ესეც რომ არ იყოს, არ მინდა ბიჭბელი გამოვეუცვალო, ჩემი შვილი სხვის გერად ვაქციო, ვაითუ სიცოცხლე გაუმწარდეს...

გულქანს. არ გაუმწარდება. შენი სიყვარულით შენს შვილსაც შეიყვარებს.

ნინო. დღეს ერთობ სხვანაირად მელაპარაკები. ვინ მოგაგზავნა? სიღონიამ? მისმა რომელიმე ნათესავმა? (პაუზა.) გამოტული!

გულქანს. ვინც მე მომაგზავნა, შენს გიორგის ჰგავს გაჭირილი ვაშლივით. იერიითაც და ბუნება-ხასიათითაც. არც ვაეცაცობა აკლია, არც თვალტანადობა, გაჭირდობასაც უქებენ და ოჯახისშვილობასაც. მუყაითია, ზნეკეთილი... შენ თვითონაც კარგად იცნობ იმ ვაეცაცს. ისიც კი მითხრეს, თურმე უმარტლქალობისას მოგწონდა კიდევაც. გიორგიმ დაასწრო, თორემ... მერე, შენი დაქვრივება რომ გაიგო, სხვა ქალისკენ ყახიდადაც აღარ გაიხედა.

ნინო. ვისზე მეარაკები, გულქანა? ნუთუ ზემოურმა ლეომ..

ლეომ (გამოწნდა. მართლაც ძალიან ჰგავს გიორგის). ჰო, ნინო, მე დავამოციქულე დღეს გულქანა... გულმა შენს გარდა ახლოსაც არავინ გაიკარა... შენ სიყრმიდან მიცნობ, ნახირს ერთად ვმწყემსავდით ხოლმე. დიდ დედისეც ერთად ვზნაობდით. რომ გათხოვდი, თავს შევებრძოლე, მინდოდა, გულში ჩამეკლა შენი სიყვარული, ვერ ვაჭობე თავს... რომ დაქვრივდი, სიყვარული უფრო გამიხელდა, შენ ხარ ჩემი სიხმარ-ცხადი. ოღონდ უარით ნუ გამსიტუმრებ და... ხელისგულზე გატარებ, ცოც ვიყავსაც არ მოვაკარებ, დედოფალივით შეგინახავ... შენს გოგიასაც დვიძლი შვილივით მოვუყვლი, ჩიტის რძესაც არ მოვაკლებ... ბერბიჭად რომ დავებრდე, სხვა ქალის მძხოვნელი არა ვარ. გულწაკლულს და ცარიელს ნუ დამტოვებ ამ ტპილ-მწარე წუთისოფელში.

ნინო. მებრალეები, ლეო, მებრალეები!..

ლეომ. ცარიელ სიბრალულს არ გათხოვ, შემეყვარე... თუნდაც სიბრალულით შემეყვარე... როდის მოვიდე დასანიშნად?



ნიწმ. ვაიშე, რა ვქნა? (აფორიაქლა.) არ ვიცი, ლეო, არ ვიცი... რატომ დამენახე, ბიჭო, რატომ? შენ ხომ... შენ ხომ... რატომ ჰგავხარ ასე ძალიან, რატომ?!

ლიწმ. მჭონდეს იმედი?
ნიწმ. მადროვე... დავფიქრებდი, დავეკითხებდი...

ლიწმ. ვის დავეკითხები? შენი თავი შენ არ გეკითხვინა? ვის დავეკითხები-მეთქი?

ნიწმ. ვის და. ჩემ თავს... ცხახვ კვითხავ, მიწახაც... წაიდა ახლა შინ, ლეო, დამტოვე მარტო!.. რატომ ჰგავხარ ასე ძალიან, რატომ ჰგავხარ!..

გულქანა. ლეო, შენი ბედ-იღბლის ჩარხი, მგონი, წაღმა შემოტრიალდა. (გახარებული წაველებს ხელს ლეოს და წაიყვანს.).

ნინო მოცელილივით ჩაიკეცება. და პირისახეს ხელისგულეში ჩამალავს.

ლაშე. ნინოს სანთელი უჭირავს ანთებული და ნაბაღში გაბეულ გიორგის შეჭურებს. გიორგის პირისახე ლანდლ ჩანს.

ნიწმ. მირჩე, რა ვქნა გიორგი, რა ვქნა, ბიჭო? ისევე გგავს შენ, მგონია, გამიცოცხლდი და გამომეცხადე... შენივე სიყვარული მებედნიეებს დათანხმებას... დღე-ღამეს ვასწორებ, მაგრამ ჩემი ქალური ძალ-ღონე მაინც არ ყოფნის ოჯახს... ჩემი ვარჯა... ბოლო ხანს რუბო-ძალაც სასტიკი მრისხანებით დამეშტერა, მიჭამს და მივამს კარმიდამოს, მიაქვს საღადაც დასაკარგავში... ვიღაც გადამითილიც უთვალთვალებს ჩემს სახლ-კარხს... როდემდე, როდემდე? ჰოდა, რა ვქნა, ბიჭო, უნდა დავეთანხმო... შენ, შენ რას მეტყვი?

გიორგი უსიტყვოდ, თავის დაქვევით ეთანხმება. ამ დროს ატყვა ქუქა-ქუხილი, თითქოს ცამ ყრულ გადაიხარხარაო, ნინო შეტყუნდა, ეტყობა ეს ხმა სიღონის სიცილად მოეღანდა.

ეს რატომ, რატომ? მიწამ თითქოს გაიგო ჩემი ფიქრი და დამეთანხმა, მიწაში ჩაწოლილი კაცის ლანდიც თითქოს დამეთანხმა, ცა კი — არა?! (აეცაცახდა. გაიქცა და ტანტზე მძინარე გოგიას ჩაეხვია.)

გობიბა. დედიკო, რამ შეგაწინა, მგელი ხომ არ მოგვიტა?

ნიწმ. არა, ჩემო ანგელოზო, მგელს აქ რა უნდა, დაწყნარდი... მგელი ტყეშია, შორეულ ტყეში, ცხრა მთის გადაღმეთში...

გობიბა. აბა, რა გაკანკალებს, გცივა?

ნიწმ. არა, აღარ მცივა... მციოდა და აღარ მცივა... აი, შენ რომ ჩაგეხუტე, ვამათბე. მე შენი სითბო ყველაფრად მყოფნის, შვილო, ყველაფრად! დაიძინე! ა, ერთად დავიძინოთ!.. (პაუზა. ეტყობა გოგიას კვლავ ჩემინა მალე. ელვა შემოიჭრა სარკმელში და გაანათა ნაბღიანი გიორგი. ნინო შეშლილივით წამოვარდა

ტანტიდან და ნაბღის წინ მუხლებზე დაეცახელებატატებული.) გიორგი, მამატიე, მამატიე გულშიც არ უნდა გამეველო, რაც გითხარის შენს ნათელ სულს ვენაცვალე, შენს ნაბაღსა და მოღანდებას ვენაცვალე, მამატიე, ჩემო მფარველო ანგელოზო!..

ბნელდება. მუსიკალური აქცენტი. განათდა. **გულქანა.** ნინო, ადამიანი პასუხს ელოდება.

ნიწმ. ვერა. საფლავზე დაღებულ ფიცს ვერ ვუღალატებ, ვერა! ქვეყანა დილია, სხვაგან ემებოს ბედი, სხვაგან! ყველას გადაეცი, სამაქანკლოდ მოხვლა აღარავინ გაბედოს, თორემ!..

გულქანა. (თავს დანანებით გადააქნევს და მივა ლოსთან, აქამდე მოშორებით რომ იდგა.) გაბოგნე?

ლიწმ. (ამოიხრებეს.) ბედი არ მჭონია, არა! მთებს გადაღმა უნდა გადავიკარგო. (თავჩაქინდრული წაიღია. გულქანა გააკყია.)

უცხო. (ავანსცენაზე.) ჰეი, ბერხველებო, ექვსი შვილი ჩემი მეზობელი სოფელში არის სახლ-კარი, ექვსისთვის კიდეც უნდა ვქნა მოძებნა დასახლების მიწა... ახლა ცხრა შვილიშვილიც არის, მალე გაიზარდოს... სამი-ოთხი სამოსახლო აქაც გინდა ყიდავა. მე ბევრს ხარბუხაკი გაუიღოს, ბევრი მწვანელი და ბადარიანი გაუიღოს... მე ბევრი თული არის. მე ბევრი შვილი და შვილიშვილი არის, სამოსახლო ცოტა არის ჩემო... ჰეი, ვინ გაუიღოს მიწა? არავინ? მალე შემომეხვეწოს, მალე შემომეხვეწოს!..

ბნელდება. ისმის ნაღური. როცა ნათდება, ვხედავთ ნამგლიან ნინოს, აქეთ-იქით რომ დარბის შემფოთებული.

ნიწმ. ბიჭო-გოგია, სადა ხარ? გოგია-ბიჭო! ვაიშე, არსად არის! (ნამგალი გაუვარდა. ჩაეფეხვა ღონემისდილი.)

მაცნე. იმ დღეს ნინო მთაში წაიღია სამკალად. გოგია მონადირე ფირანას უფროს გოგოს დაუტოვა. დაბრუნებისთანავე შვილი მოიკითხა და ელდა ეცა: არც შინ დახვდა, არც ფირანას ოჯახში. გოგონა ამბობდა: ჩემ ძმას სამწყემსურში გაეკიდაო. ძმამ თქვა: ბერხვეულას ხილთან უკან ჩამომხარა, მივიხედ და ვეღარ დავინახე, მეგონა, შინ გაბრუნდაო.

ნიწმ. რა მეშველება! ვაი შენს დღებს, შვილო, სადა ხარ? წყალში გადამივარდი, თუ... თუ ტყეში შესული ნადირმა მოგიტაცა?

ნიწმ. ჰეი, ბერხველებო, გამოდით გარეთ! ნინოს ბიჭუნა დაეკარგა! ჰეი, ბერხველებო, არ გესმით? ნინოს ბიჭუნა დაეკარგა, ვუშველოთ, მოვაძებნინოთ, მოვაძებნინოთ! გულქანა, ნინოს მიხედ!

მაშხალებით შემოვიდა ხალხი.



ბულქანან, ნინო, ადექი! ადექი, ნინო! მაგარი ქალი ხარ და ასე მალე რამ დაგაძაბუნა? უცებ ნუ გადაიწყვიტე იმედი, ვიპოვიჭ ტუქში შემოუხვევდა და გზა დაუხეოდა. მთელი სოფელი ფეხზე დადგა, ვიპოვი, ვიპოვი!

თედორე (გონზე დაბნეული შემოვალსადა). მეზობლებო, მომეხმარეთ! ჩემი შვილი-შვილი ნამდვილად ტუქშია საქებარი, თუ ხალხებო, ტუქში იქნება.. ტუქში ვეძებოთ, ტუქში ნიკო. ციხის ქონგურზე დაანთეთ ცეცხლი! ნადირი თუ დაძრწის ახლომახლო, დაფრთხება. ნადირს ცეცხლის ძალიან ეძინია. ეგება ბავშვი ტუქში რომ შევიდა, ჩაშდა დაღლილი და ჩაქვინა. ცეცხლის შიშით ნადირი ვერ მიეკარება.

ნიკოს ხმა. ვერა ნახე, თედორე?
თედორეს ხმა. ვერა, ვერა!

ამგვარი გაძახილ-გამოძახილი რამდენჯერმე მეორდება.

ბულქანის ხმა. ბიჭო-გოგია! ბიჭო-გოგია!
ნიკო. (თითქოს სისწრაფით გააკლდევაო, ქანდაკებასავით დგას.) ვიი შენს დედას, შვილო! სად დამეკარგე, ბიჭო?..

თითქოს ნისლიდან ამოტივტივდაო, გამოჩნდა ნამძინარევი გოგია, შარვლიდან ხალათი ამოსჩაჩვია, თმაბურტყნული დამფრთხალი იყურებდა.

ნიკო. თედორე, აქეთ, აქეთ! ქედის ბილიკს ამოუყვიცი! ვნახეთ!..

თედორე (შეშლილივით შემოიჭრა). ცოცხალი ხარ? ცოცხალი ხარ, ჩემო სიცოცხლე? ნინოს მიმიხედეთ, ნინოს, მგონი, გული შეუღონდა.

ბულქანან (ნინოს). საღ-სალამაძია გოგია, გონს მოდი, ადამიანო!
ნინო წამოღდა, დაინახა შვილი და ისევე გულწასული ჩაიკეცა.

ნიკო. ნინო, გონს მოდი! ბავშვი მართლაც ტუქში შესულა, ხისქვეშ ჩაწოლილა და ჩახსინებია. ა, შეხედე, შეხედე!

ნიკო. მართლა ცოცხალი ხარ, ბიჭო, არ მელანდებო? (უცებ ხელმოუწომავედ გამეტებით გაართყამს შვილს). რა დღეში ჩამაგდე, ბიჭო! (ახლადა აუვარდა ტირილი.) ტუქში რა გინდოდა?! ნადირს რომ შეეჭამე!.. (ისევე გამეტებით გაართყამს.)

ბულქანან. ქალო, შვილი საღ-სალამათი იპოვე და ახლა ცემით კლავ?

ნიკო. გავარტყი, ხომ? მაგრად გავარტყი, ხომ? რა ვქნა, თავი ვეღარ შევიკავე. რომ არ გამერტყა, გული გამიკლებოდა სიხარულით. გამაღლობ, ხალხო, გამაღლობ! ლხინში გადამებალოს, ლხინში!

თედორე (გოგიას მოეხვია და შეხუტულად აკოცა). სიცხე აქვს, ალბათ უშუშური აქვს ნინო, მიხედე ბავშვს, ჩქარა ჩააწვინე ლოგინში და შმრის საფენებო დაადე! ჩქარა! ზღვას გადარჩენილი წვეთმა არ დაგვიტრიალოს! ჭერ კი, ა, ჩოხას გავიხიდი და ზედ დააწვინეთ.

გოგია თედორეს ჩოხით აიტაცეს და ტანტუე დააწვინა.

გოგია. დედა, დედა, სადა ხარ, დედა?

ნიკო. მოგვიკვდეს დედა, აგერა ვარ, შვილო, რა გინდა?

გოგია. მიშველე, დედა! (ხელს სიკარბილში ასახვევებს). მაჭალაქუნა შავ ხრამში მაგადებს, მიშველე დედა!

ნიკო. ნუ გეშინია, შვილო! (გოგიას ხელს ჩაქვიდა.) მე მიჭირავს შენი ხელი, ვერ გადაგადებს, ვერა!

გოგია. ვაიშე, მინც მაგადებს!.. არ გამიშვა ხელი, დედა, არ გამიშვა!

ნიკო. მე არ გაგაშვებ ხელს, შვილო, ოღონდ, ოღონდ, არც შენ გამიშვა ხელი, თორემ ორივე დავიღუპებით!.. ორივე ერთად გადავვარდებით იმ რაღაც შავ ხრამში!..

უსცო (ავანსცენაზე გაივლის მძიმე გოდორაკიღებულთ). შუშა კატრი! მწვანოლი!.. სისხლივით წითელი და თაფლივით ტკბილი ხარ-გუზაკი!.. (ლიღინით.) ვენაცვალე ახალ დროსა, ეს რა კარგი მოგვცა დროშა!.. სისხლივით წითელი ხარბუზაკი!.. აა, ცოტადა დამჩრა!.. (თავისთვის.) მაშა, მაშა, კარგი დრო დაგიდგეს, ზმარ ამბობენ, მიწაზე კერძო პატრონი აღარ იყოსო, სადაც ჩვენი ზმა დავსახლოს, ის მიწა მისი იყოსო!.. მე ახლა ფული არ დახარჯოს, ბევრი მიწა ისე აშოვოს, შეილებიც დაასახლოს. შეილიშვილებიც! (ლიღინით გადის).

ისმის ქალის კვიცილი.

ნიკო. კიდევ რაღაც უბედურებაა სოფელში! ვაი, ვაი!..

ბულქანან, რამ შეგაშინა კაცო? სიღონას კვიცილი ვერ იცანი? მესამე ქმართანაც იმრავლებს შვილებს — ეს უკვე მისი მეშვიდეა.

გოგია. დედა, არ გამიშვა ხელი, არ გამიშვა უფსკრულში ვვარდები!

ნიკო. არც შენ გამიშვა ხელი, შვილო, თორემ ორივე დავიღუპებით!.. მიშველეთ, მეზობლებო! მეწვის ბავშვი, მეწვის, მიშველეთ!..

პირველი ნაწილის დასასრული.

მეორე ნაწილი

მაცნა (ავანსცენაზე). მოდის და მინდის წუთისოფელი. ამოდის და ჩადის მზე. იგებმა და იღვევა მთვარე. მიწას ხან წვიმა ენატრება, ხანაც ..მზე. ნინო არ გათხოვდა, სიღონია აღარ დაქვრივებულა, მაგრამ შვილებს კვლავ აჩენს, უკვე ცხრა მკვას, ექვსი ვაჟი, სამიც გოგო. მისი ერთი ბიჭი, ლალო, გოგია და მკვალა ერთად წავიდნენ სკოლაში და წელს ამ-



თავრებენ ათწლეულს. რუმბოძალა აღიღებინას კვლავ ემუქრება ნინოს კარ-მიდამოს, ჰამს და ჰამს ქვრივის ეზოს. გოგიამ თანაკლასელი ბიჭები დაინშარა და ჭებირი ჩაუყენა, მაგრამ ის ჭებირიც წაიღო წყალმა. ახე ჩამოვდგა ათას ცხრაას ორმოცდარეტი წლის ზაფხულად.

მასპალობ. ლადო, გოგია მანდ რას კინკლაობთ, მოდით აქ! აი, მე გავიციედი და, აბა, რომელი უფრო მალე დამიბერს! ბერიო, ბიჭო, პერიო, ფრანკო.. (დარბის. მავთულის დაშენებით და ფიცრის ფარებით შეიარაღებული გოგია და ლადო დასდევდნენ. ერთმა ერთ ხელში ჩაავლო ხელი, მეორემ — მეორემ, აქეთ-იქით ეწევიან). გამიშვით, ჭვარჭვარს ნუ დამაშვავნეთ! არ გეცხმით? გამიშვით!

გოგია. პირველად მე დავავლე ხელი.
ლადო. არა, მე უფრო მალე მივწვდი.
გოგია. თვითონ თქვას, ვინ დავწია პირველი.

ლადო. მაჟე, ხომ მე დავწიე პირველი?
მასპალობ. პირველი ჭოგია დამეწია, ხელი კი უფრო მალე შენ დამავლე. გამიშვით, გამიშვით!

გოგია. მაყვალა რას ამბობ?! ეს — როგორ?!
მასპალობ (კისკისებს). რა ვიცო.. (ვაუსხლტა ბიჭებს და კედელს აეკრა). შემომხედეთ, ერთ წელშიაღწი რამხელა გავწრდილვარ. ა ჩემი შარშანდელი ნიშანი. მოდით, თქვენც დაეტკოთ.

გოგია (დაეტოლა კედელს). ეუბ, მეც მაგრა მომშატნია.

ლადო. მე შენზე მეტი ვარ მომატებული.
მასპალობ. მე ორივეს ვაჯანყარით, ბიჭებო.
გოგია. დიდი ამბავი. ჩვენს ასაკში გოგოები თურმე ბიჭებზე სწრაფად იზრდებიან.. გოგოებს ტანი ემატებათ, ბიჭებს — ჭკუა.

მასპალობ. ო, ჰო, ჰო, ჰო, გამომიჩნდა ახალი სოლომონ ბრძენი! ჰეი, რაღას უყურებთ, მუშკეტებო, თქვენი რაინდული სული თუენდაც მაგ უბრალო მავთულის დაშენებით შერკინებისას მიჩვენეთ!

გოგია და ლადო ერთმანეთს ყვირით ებრძვიან, მაყვალა სიერს უყურებს.

გოგია: „სამოზობლოს არვას წავართმევთ, ჩვენც ნურვინ შეგვეცილება, თორემ ისეთ დღეს დავაყრით, მკვდარსაც კი გეციენება!“

ლადო. „ვისაც მოუკლავს, ის მოკლავს ნადირსა ხშირსა ტუჩისას!“

მასპალობ. „ამირან-დევი შაიბენე, მიწას გაჰქონდა გრიალი.“

ლადო. მაჟე, ჩვენ ორში ამირანი რომელია და დევი — რომელი?

მასპალობ. ეგ ჭერ გამოცანაა. ვინც გაიშარჩევს ის იქნება ამირანი, დამარცხებული კი — დევი. ასე რომ, ჭერჭერობით ორივე ხართ ორივე: ამირანიც და დევიც.

გოგია. შენ ვინა ხარ, ეამარ-ქალი?

მასპალობ. ეამარ-ქალი ცის კოშკში ცხოვრობდა, მე მიწაზე ვდგავარ.

გოგია. დამიდექ, უთავო დევი!
ლადო. თვითონა ხარ უთავო დევი, დამიდექი! (იბრძვიან).

გოგია. ჩემია ეამარ-ქალი, უსიკდილოდ არ დაგიტოვებ!

ლადო. ნახათ, ბოლოს ვის დარჩება!
გოგია. „ვაჟაცაა გული რკინისა, აბჯარი თუნდაც ხისაო.“

მასპალობ. ძიგვი-ძიგვი მამალა, შენ იცი და მტანა.. ჰე, მე თავერქიანებო, გეყოფათ ომობანას თამაში, ვტყუბ, მაგ მავთულის დაშენებით ერთმანეთს მაროლა დაასახიჩრებთ!

მოფარევავენი ყვირით გავიდნენ.
ლადო, რას შვრები? გოგია, ვერე ნუ, ბიჭო ვანიმე, მართლა მტრები ხომ არ ხართ, თავქარიანებო, ერთმანეთს ხოცავთ?! ხრამთან მაინც ნუ იბრძვით, ხრამთან მაინც ნუ იბრძვით! ვანიმე.. (გაიქცა).

ნინომ შინიდან საბანი გამოიტანა და აღიანდაგებს.

გულქანს. აშხელა საბანს ვის უყრავ ნინო?

ნინო. სულ სხვებისთვის როდი ვყრავ, ჩემო გულქანა.

გულქანს. სამოითვოს ჰგავს, ღმერთმანი. შენ საორკაცო საბანი რად გინდა? თავის დროზე არ გათხოვიდი და ახლა..

ნინო. ხედავ, რუმბოძალა რიგჯარ გარბის? მდინარესავით გარბის წუთისოფელიც. გულში ჩემმა გოგიამ და სიდონიას ლადიკომ სალაშინის პირით გაიპარეს პირი, ლოყებზე გინგლი მოიორეს.. ეჩქარებათ წვერ-ულვაშის ამოსვლა, სხვა რამეებიც ეჩქარებათ. აღბათ გოგია მალე ქალის მოყვანასაც მომთხოვს და რაღას შიშველ ტახტს ხომ არ დავახვედრებ? თუ ახლავე არ დავეიბრე თადარიგი, ხომ იცი.. განა შე კი არ მჩქარება გოგია ქორწილი? ბეზობას რა ჯობია, ჰელო?

გულქანს. ღმერთმა კი ყურით გისმინოს, ღმერთმა კი ყურით გისმინოს დაველოცოს, დაველოცოს! კარგად მეყოლიე, კარგად! (გაღიანდა).

გოგია შემორბის, გლობუსი უჭირავს.
ნინო. ბიჭო, ეგ ღმერთგამომძვრალი გლობუსი რად გინდა?

გოგია. დედი, ბაბუას ნაქონი ხანჯალი სად დევს?

ნინო. ახლა შენ და ლადიკო ნამდვილი ხანჯლებით ხომ არ აპირებთ ბრძოლას, თავქარიანებო?

გოგია. არა, ამ გლობუსის ვასაქრელად მიენდა. მუშარადი უნდა გავკეთო.

ნინო. სკივრში შევიანებ, მე გამოგიტან.
გოგია. უბ, რა ძნელი ვასაქრელი ყოფილა, პარპალა ხანჯალსაც კი გაუჭირდა. ესეც ასე. (ხანჯლით შუაზე გაყოფს გლობუსს და ნახევარს მუშარადად მოირგებს). დედი, მშვენის? **ნინო.** უცნაური ნუ ხარ ხოლმე, ბიჭო!
გოგია. შემომხედე, რა დიდებულია: ნახე-



ვარი მსოფლიო მუშარადად მახურავს თავზე. მფარავს სამი დიდი ხმელეთი: ამერიკის, აზიის და ევროპის. მფარავს სამი ოკეანე: ატლანტის, წყნარი და ყინულოვანი.

ნიმე. არ გინდა შენ ეგ მუშარადი, დედა შემოგვევლოს!

გომბი. მინდა, დედი, რატომაც არ მინდა ამგვარი მუშარადი ქვეყნიერების ზურგზე ჭერ არცერთ რაინდს არ ხურებია. მე ვახლავართ უძლეველი გამრთამირი. ეპეი, ვინ ხარ მანდ ვაჟაკი, დამიდექი წინ! ეპეი, შემერკინოს, ვისაც გული ერჩის!.. დედი, შეინახე ხანჯალი, გლობუსის ნახევარი კი კედელზე ჩამოყიდე; სათადარიგოდ შექნება. ნახევარი მსოფლიო თავზე, ნახევარიც — თადარიგად! ვაშააა! (გაქცევას აპირებს).

ნიმე. სად გარბიხარ, დაუდგრომელო, ისევ ომობანას სათამაშოდ?

გომბი. დღეს ბერხევის ციხის ასაღებად უნდა ვიშოთ. ეპეი, მოვდივარ, ბიჭებო! (გარბის).

ნიმე. ბიჭო, ნუ გჭრბიხარ გეივიით! ნახევარი მსოფლიო კი გახურავს მუშარადად, მაინც ფრთხილად იყავი! ეგე, რას აიტხებს ეს ომობანა? ნუ თამაშობთ ომობანას, შეილებო, ნუ! (გაჰყურებს შორეთს).

მუსიკალური აქცენტი ლაშქრული სიმღერისაა. ისმის ბიჭების საბრძოლო ყიყინა: — დაუხვდი არ მოუშე! დაჰკარი!

მაშპალა. მე, ეგრე, ეგრე, ბიჭებო! აი, მე ლექსს დაფიქრეთ, ვითომ ეგ ციხე-კოშკი მე ვარ! მისმინეთ, მისმინეთ! (ხით გაკეთებული ციხე-კოშკი აიფარა).

ეპეი, ხალხო! ძველისძველი ბერხევის ციხე შთის კონცხზე უდგავარ გულდაკოდილი. ხშირად მეხვევა დიდი ღრუბელი, თითქოს ცარგვალი იარებს მიხვევს. ეპეი, ხალხო! ბევრი ბრძოლის მხილველი ციხე

შორჭის! გაჰყურებ დაფიქრებულნი. გარდასულ უამთა უამრავი ყიყინა მახსოვს, მაშინდელ ხმალთა ნაბერწყლებით გული მაქვს სავსე..

შემდეგ დამთავრდა ბრძოლების უამთა და ჩემ გოდოლზე დაღვრილი სისხლი გააშრო ქარმა, ჩარეცხა წვიმაჰმ, დაცარიელდნენ ჩემი კოშკები, დაცარიელდნენ ჩემი ქვეყრები.. ახლა ბერხევის გოგო-ბიჭები ხშირად მოდიან ჩემთან ყიყინით, მავთულის ხმლებით, ფიცრის ფარებით, აქ ომობანას თამაშობენ აღრზაურით და ბრუნდებიან შენ სიმღერებით. მე ეს ყიყინა, ბავშვთა ყიყინა, გულს მიხალისებს ბრძოლებზე უფრო. ომების უამთა გადავიდა უკვე. მე ბევრს არაფერს არა ვთხოვ სოფელს: მარად ვიცოცხლებ ბავშვთა ყიყინით.

კვლავ ისმის ბიჭების ხმა: — არ მოუშე! დაუხვდი! დაჰკარი! ფრთხილად, მტერი ხურავიდან გეპარება! ბიჭების ყიყინა გრუხუნმა დაფარა.

ნიმე (შეშინდა). ვილაცას ციხის ლოდი გამოცალა ფეხქვეშ?! ვითოჲ.. (შემოგორდა მუშარადადქცეული გლობუსის ნახევარი). ვაიშე, შეილო! (გაქცევას აპირებს) **მაშპალა.** დედა ნინო, სად ხარბიხარ, მკვდრის ფერი გაქვს?!

ნიმე. იქ ჩემი გოგია.. ჩემი გოგია... აი, მისი მუშარადი!..

მაშპალა. ნუ გეშინია, მე კარგად დავინახე, გოგას მხოლოდ ეგ მუშარადი გადმოუფარდა, თვითონ ისევ ლომივით იბრძვის, ნამდვილი ვაჟაკია უკვე.

ნიმე. მართლა? ვითომ მხოლოდ მუშარადი გადმოუფარდა? რომ ვეღარ ვხედავ?

მაშპალა. ეს-ესაა მიუფარა ქონჯურს. დაწყნარდი! წვაიღეთ შენ დედა ნინო!

ნინომ გლობუსის ორივე ნახევარი შეაერთა: — ამით თითქოს გოგას გადარჩენის იმედით გამოთელა.

დედა ნინო, ამ ლამაზ სახანს ვის უკერავ?

ნიმე. ვისაც მოეწონება, მოდი, ჩემო მანუ-გეშებდლო, მომეხმარე! იცი დალანდაგება? **მაშპალა.** შარშან არ მასწავლე?! (ეხმარება).

სიმღერით შემოდინა ხელგადახვეული გოგია და ლადო.

ლადო. გამარჯვებით, გოგი! (მიდის).

გომბი. გამარჯვებით, ლადო!

ნიმე. დაღლილხარ, ბიჭო.

გომბი. მერე რა, დედი, ამნაირი დღელა ჯანდონეს უმრავლებს ადამიანს, ახლა დევი რომ დამეკიდოს, წავაქცევ.

ნიმე. ოღონდ, ომობანას ნუ თამაშობთ, შეილებო, ნუ თამაშობთ ომობანას! მერე რა, რომ თამაშია, მაინც მეშინია.

გომბი. რაა საშიში, დედი, აი, მავალა ლექსურად გვიმტკიცებს, რომ ბერხევის ციხეს უხარია თურმე, ჩვენ რომ იქ ავდივართ. მართლაც, დაღუმებული მაშინვე გამოცოცხლდება ხოლმე. ეს რაა, შეგივრდიც გაჩინე?

მაშპალა. ჭრა-კერვა ყველა ქალმა უნდა იცოდეს, ვაფხატონო.

გომბი. დედი, ციხის დიდი კოშკი რომ აკრავს, ლედი იქ პირველად შევედი და მარცხენა კედელზე, იცი, რა ვნახე? ხელის მტკვნის უშველებელი ანაბეჭდი. ბიჭებმა თქვეს: როცა ბერხევის ციხეს აშენებდნენ, საძირკველის ამოყვანისთანვე ინგროდა და მთვემ კედელში ჭაბუკის ჩაკერვა ბრძანაო..

მაშპალა. თითქმის ყველა ძველი ციხის აშენების ამბავს ასე ჰყვებიან, ბიჭო.

გომბი. ალბათ, ყველგან ასე იქცეოდნენ და იმიტომ.. ჰოდა, მიუყვანიათ სამსხვერპლო. მერე თურმე როცა ციხის დულაბში დაუწყეს ჩაკერვა, ჭაბუკს კედლისთვის ხელა

კატორტყამს.. განა გაბარაზეთ, შესამოწმებლად: ზომ მაგრად შენდებოა და ასე დარჩენია ანაბეჭდი. მე იმ ხელის მტევანს ჩემი დავატალე და კელაბარით მსხვილ ნათითარებში ჩემი თითები წინდის ჩხირებით წერილი გამოჩნდა. ანაზღად ისიც მომჩვენა: იმ უცნობმა გოლიათმა ქაბუყმა ხელი ჩამოპარა-მეთქი.

ნინო (შეცბა). მოგეჩვენა, რომ ხელი ჩამოგართვა?

გომბიძა. დედი, რს დაგემართა? შირდაპირ მიწისფერი დაგედო?

ნინო. არაფერია, შვილო, არაფერი. ომობანას ნულარ ითამაშებთ, ნულარ ითამაშებთ ომობანას!

მასპაპლა. დედა ნინო, წავალ ახლა შინ!

ნინო. გამადლობო. ჩემო ნუგუშო. გამადლობო, გულაფორიაქებული მარტო რომ არ მიმატოვე.. შენმა ხელმა, აი, სახანცი უფრო გამილამაზა. ისარე და იბედნიერე!

გომბიძა. რატომ აჩქარდი, მაყვ? ჩემი შინ მოსვლა გეწყინა?

მასპაპლა. შენი შინ მოსვლა რატომ უნდა მწყენოდა, სულელი? შინაც იმდენი საქმე მიცდის, ბიჭო..

ორივეს ეტყობა, რომ ვანწორება უქირს.

გომბიძა. გაგაცილებ!

მასპაპლა. რა გაცილება მინდა, მგლები კი არ დაშლივინობენ ბერხვის ორლობებში? (მიდის, თან თვალი გოგასკენ რჩება).

ნინო. ხელავ, ბიჭო, მაყვალამ რა უცებ აიყარა ტანი, თუ მალე არ გათხოვდა, მოიტაცებენ. (გოგამ მორცხვად ჩაიფა თავი). რა დაგემართა, ბიჭო? რამ შეგიცვალა ფერფური?

გომბიძა. ფერფური შემეცვალა კი არა... არაფერმაც არ შემეცვალა ფერფური.. (კრიკა-შეკრული ძირს იყურება).

ნინო (ღიმილით). თითქოს რაღაცამ შეგაშინაო.

გომბიძა. შემაშინა კი არა.. რას უნდა შევეშინებინე?..

ნინო. თუნდაც იმას, მაყვალა მარტო რომ წავიდა.

გომბიძა. დედაფალი ზომ აქაა, მსლებლები დასდევდენ? აქამდეც სულ მარტოა არ მიდი-მოდიოდა?

ნინო. აქამდე სხვა იყო.. არავინ უთვალთვალებდა მოსატყებლად. მართლა გიყვარს, ბიჭო?

გომბიძა. მიყვარს კი არა... დედი, ნაჭახი სად არის, შეშას დაჩეხავ. (განერიდა).

ნინო. კმ! ვითომ მართლა შეშის დაჩეხა მონდა. გამერიდა, გამერიდა.. მჭლე ეგება ჩემგან არც გამოიხედოს! (ჭირბე ჩამოჭდა დაფიქრებულ).

მაცნა. რამ აგაფორიაქა, ნინო? ვერ მიცანი?

ნინო. გიცანო გულთამხილავო, გიცანი..

ჩემი დღე და მოსწრება ვფიქრობდი, გოგონა ცოლს როდის ვეღირსები-მეთქი. აგერ, ბიჭს ქალის მოყვანის დრო წამოეწია და დედას ფიქრი ორად გამეყო. ერთმა გული გამინათა, მეორე იღუპალი ეკალივით მიჩხვლავა. აქამდე გოგას გული მოლიანად ჩემი იყო მხოლოდ, დედის; ამიერიდან კი ამ გულს სხვაც უნარება. უყვარს მაყვალა, ბავშვური გატაცებით კი არა, ნამდვილად. მაყვალა მეც ძალიან მიყვარს და.. რაკი ის ჩემი შვილის გულის მოზარედ გამიხდა, ამან გამიყო ფიქრი? და, აი, გულს ვეკითხები, რამ შეგაშინა, ნინო, ვითუ შვილის გულის მოზარედ გოგას გული თვლიანად თვითონ დაინაკუთროს და სამუდამოდ წაგართვას?

მაცნა. განა ამგვარი რამ ცოტა ახსოვს სოფელ-ქვეყანას? შენც ალბათ ეს გაშინებს, ნინო.

ნინო. ჰო, ახსოვს, ახსოვს.. მეც მაგას ვჩივი, გულთამხილავო. ქვეყნად, მგონი, ყველაფერს ორი გული აქვს. ტბილ-მწარეა მზე, ტბილ-მწარეა წვიმა, ტბილ-მწარეა თოვლი და, საერთოდაც, ტბილ-მწარეა წუთისოფელი. დასტურ, ტბილ-მწარეა: აქვს ორი უხილავი ძუძუ. ერთიდან რძე-თაფლი სდის, მეორედან — შხამ-სახსალა. აი, ახლაც, გაჩენისთანავე ჩემი ფიქრიც ორ ტოტად გაჩობის: სინათლედ და ჩრდილად. ეტყობა, ყველაფერზე ორი აზრი უჩნდება ადამიანს. მერე ეს ორი აზრი ერთმანეთს ერთდროულად ეალერსება და ექიშება კიდევაც, თითქოს ერთი-მეორის მშებენ არიან და მტრებიცო. ყველა ფიქრს, სასიყეთოს თუ საავის, რაღაც ეჭვი უჩნდება გულში და შუაზე ხლეჩს. რა, ასე არ არის, გულთამხილავო?

მაცნა. ნინო, ნინო, შენც შეგებარა თავი-არმოების ჭია გულში? რამ დაგაფრთხო? გოგის ცოლი შვილის გულს თუ წაგართმევს, სამაგიეროდ, შვილიშვილს გაჩუქებს: დედას ბებიად გაქცევს. შვილმა გული გაიარა, შვილიშვილმა გულის გულიო.. სიყვარული არ დაგეკარგება.

ნინო. გამადლობო დაიმედებისათვის.. ამ ნუგუშისათვის ქვეყნიერების გამგებელმა ნუგუშო ნუ მოვიშალის.. ეს სახანი მე სწორედ გოგის საცოლისათვის მინდა.. რალა დაგიშალო და მაყვალისთვის მინდა... ესეც და ჩემი პატარძლობისდროინდელი ბეჭედიც. (საბანს დასხევს). საბანსაც და ბეჭედსაც ერთად შევიხანავ სკივრში.

მაცნა. კაი ყურით გისმინო ქვეყნიერების გამგებელმაც და ბუნებამაც! (ვაშორდება).

გომბიძა. ა, ის დაჩეხილი შეშა სამ კვირას მაინც გვეყოფა, დედი.

ნინო. მეყოფა თუ გვეყოფა, ბიჭო?

გომბიძა. ხვალისთვის საჯალა მომიშნად, გელოგებს მიყვები მთაში.

ნინო. ვინ გელოგებს?



გოგია. ბარბის ეძებენ.
ნინო. კი, მაგრამ... რა დროს გეოლოგებთან სიარულია?

გოგია. აბა, შინ ხომ არ მოვკრუნდები?
ნინო. სკოლაში რაო ატესტატებს როდის დაგირიგებთო?

გოგია. ორ კვირაშიო.
ნინო. მერე? უმაღლესში არ აპირებ წასვლას? (გოგიათ თავი გადააქნია). რატომ, ბიჭო, მუტი სწავლა აღარ გინდა?

გოგია. მოვეწერები, ჭერ ორ-სამ წელიწადს შინ წავიმუშავებ.

ნინო. ეგ რამ გაფიქრებია, შვილო?
გოგია. ცოდვა ხარ, დედი. ცოტა შენც ხომ უნდა დაისვენო? ახლა ვაჯს ჩავყრი, სახლზეც ყვავრი გამოსაცდელია... ბევრი სხვა საქმეც გაგვიჩნდა... ასე აჯობებს.

ნინო. კქთილი, შვილო როგორც გულმა გირჩიოს და გუმანმა გიკარნახოს, ისე მოიქეცე.

მაცნე. იცით, ახლა ნინომ რა გაფიქრა? შვილს უმაღლესის დაუმთავრებელს როგორ დავტოვებ, მაგრამ ჭერ დავაქორწილებ, ოჯახში ხმისგამცემ რძალს დავისვამ, კალთაში შვილიშვილს ჩავიგორებ და გოგიას სხსწავლებლად მერე ვაფუშვებო. (ისმის საქორწილო მაყრული, რომელსაც ერწყმის ჩვილის ტირილი). ეს კი — ნინოს ფიქრში ერთდროულად გაჩენილი სიმღერა და ტირილია... ნინოს უკვე შვილიშვილის ტკბილი ტირილი ელანდება.

ბნელდება და ნათდება. ნინო ქვავს ხეხავს. მაცვალამ ჩუმად გაიარ-გამოიარა, ეტყობა, გოგიას ეძებს.

ნინო (შეამჩნევს მაცვალას). რა ქურდულად იუტრები, გოგო, შემოდი ეხოში.

მაცვალა. ოჰ, ვამაჩოვბა, დეიდა ნინო! შე ის... გოგა არ ჩამოსულა?

ნინო. დანაბარებით დღეს უნდა ჩამოვიდეს. რადაც ორი კვირაა წასული და მგონია, მთელი საუკუნე არ მინახავს... შემოდი, შემოდი, ერთად დაველოდოთ.

მაცვალა. არა, ის... მერე გამოვივლი...

ნინო. რომ ჩამოვა, რა ვუთხრა?

მაცვალა. ისეთ არაფერი... ხვალ-წევ ალბათ ატესტატები უნდა იქნება და... ვიფიქრე, ასაღებად ერთად წავალთ-მეთქი.

ნინო. პო, ერთად იარეთ მუდამ, შვილებო, ერთად!

მაცვალა. ნახვამდის, დეიდა ნინო! (მიმავალს თვლი უკან რჩება).

ნინო. ნახვამდის, ჩემო ანგელოზო!.. უყვართ, ნამდვილად უყვართ ერთმანეთი. ბუნების მადლმა სულ ერთად გატაროთ, კეთილად და ბედნიერად!

პაუზა მუსიკალური აქცენტით.
გოგია (ჩანთაიკიდებული შემოდის ღიღინით).

გზა სიარულმა დალია, სიბი ქვა — წყლისა ჩქერა...
 ლამაზი გოგო და ბიჭი — ერთმანეთისა ცქერა...

პეი, დედი, დავბრუნდი!
ნინო. როგორ გარუჭულხარ, შემოგელოს დედა!

გოგია. ასე იცის მთის შგემ.

ნინო. ნამდვილი ვაჟკაცის იერი დავდებიო.
გოგია. ეგვეც მთის ბრალია, (ჩანთას ამოცლის). ა, ჩაიბარე!

ნინო. საქაბე?!

გოგია. საქაბე და თავსაფარც. ნახევარი თვის ჭამაგირი უკვე მომცეს და...

ნინო. კარგია შვილო, კარგია, ნამდვილად დროა, მოუშალო...

გოგია. მოვუშალო? ვის მოვუშალო, დედი?!

ნინო. საცოლენ ვაჟკაცი ვის უშაადებს, ბიჭო?

გოგია. გგონია, ქალის დახანიწნად ვიყიდე? რა ხანია იმას ვნატრობდი, პირველი ჭამაგირით დედას თეთრ ვარსკვლავებდაყრილ მწვანე სკაბებს და თეთრკოპლებიან იისფერ თავსაფარს ვუყიდი-მეთქი და... საბედნიეროდ, ორივე ვიშოვე.

ნინო. ჩემთვის იყიდე, შე თავქარიანო?

გოგია. აბა, საჩინეთის მეფის ასულისათვის? (თავსაფარს მოახვევს, საკაბებს მეგრულზე ააფარებს). მიდი, ერთიე სარკეში ჩაიხედე!..

ნინო. მშვენი, შვილო, მშვენი. უსარკოდაც ვზედავ, ძალიან მიხდება. (გოგიაში ცარიელი ჩანთა გაიტანა. ნინოს ქალურმა ცნობისმოყვარეობამ სძლია, საარკის წინ შეტრიალ-შემოტრიალდა). ასე ლამაზი კაბა პატარა-ლობისასაც არ მცმია. კობხად შევიყვარე და მერე უფრო მომიხდება... შენ კი მომიკვიდი. ქალო, ვის ებრანებე, შვილის ნაყიდი კაბით? აი, მეხი კი დავცემს თავსე!.. არა, ამ ლამაზს საკაბებს მე არ შევიყვარე, რა დროს ჩემი ვარსკვლავებიანი კაბაა, სარძლოს შევუნახავ ბეჭედთან და საბანთან ერთად... (ჩამოჯდა და ფიქრებულად). დმერთო, თუ სადმე ხარ, რატომ ხდება ასე, რატომ?! საკაბე რომ შვილის ხელში დავინახე, მეგონა, საცოლენ უყიდა და რადაცნაირად გული დამწყუდა, დედა რატომ დავაიწყებდი-მეთქი, შე მაჩუქა და ახლა უკვე ჩემთვის აღარ მემეტება, რა ხარ, ადამიანო, რა?! როდის გეძენება გაუუყოფელი გული? (საჩუქარს სკვირში ჩადებს).

გოგია (შემობრუნდა). გაისინჯე დედი?

ნინო. უცებ ჭამაახალგაზრდავ?

გოგია. მერე?

ნინო. რა მერე? აგერ შევინახე.

გოგია. შესანახად მოგიტანე? როდის შეიყვარე?

ნინო. რა მეჩქარება, ხვალაც ამ თვისაა.



გოგია. ბარბის ეძებენ.
ნიწო. კი, მაგრამ... რა დროს გეოლოგებთან სიარულია?

გოგია. აბა, შინ ხომ არ მოვკრუსდები?
ნიწო. სკოლაში რაჟ, ატესტატებს როდის დაგირიგებთო?

გოგია. ორ კვირაშიო.
ნიწო. მერე? უშაღლესში არ აპირებ წახვლას? (გოგია თავი გადააქნია). რატომ, ბიჭო, მეთი სწავლა აღარ გინდა?

გოგია. მოვესწრები, ჭერ ორ-სამ წელიწადს შინ წავიმუშავებ.

ნიწო. ეგ რამ გაფიქრება, შევილო?!
გოგია. ცოდვა ხარ, დედი. ცოტა შენც ხომ უნდა დაისვენო? ახლა ვაზს ჩავერი, სახლ-ზეც უავარი გამოსაცდელია... ბევრი სხვა საქმეც გავგინდა... ასე აჭობებს.

ნიწო. ქეთილი, შევილო, როგორც გულმა გირჩიოს და გუმანა გიკარნახოს, ისე მოიქეცო.

მასწანე. იცით, ახლა ნინომ რა გაიფიქრა? შეიღს უშაღლესის დაუმთავრებელს როგორ დავტოვებ, მაგრამ ჭერ დაეპორწილებ, ოჯახში ხმისგამცემ რძალს დავისვამ, კალთაში შევიღიშვილს ჩავიგორებ და გოგიას სასწავლებლად მერე გავუშვებო, (ისმის საქორწილო მაყრული, რომელსაც ერწყმის ჩვილის ტირილი). ეს კი — ნინოს ფიქროს ერთდროულად გაჩენილი სიმღერა და ტირილია... ნინოს უკვე შევიღიშვილის ტკბილი ტირილი ელანდება.

ბნელდება და ნათდება, ნინო ქვავს ხეხავს. მაცვალამ ჩუმად გაიარ-გამოიარა, ეტყობა, გოგის ეძებს.

ნიწო (შეამჩნევს მაცვალას). რა ქურდულად იყურები, გოგო, შემოიდი ეზოში.

მასწანეს ოჰ, გამაჩქობა, ლეიდა ნინო... მე ის... გოგია არ ჩამოსულა?

ნიწო. დანაბრებით დღეს უნდა ჩამოვიდეს. რაღაც ორი კვირა წასული და გგონია, მთელი საუფუნ არ მინახავს... შემოიდი, შემოიდი, ერთად დაველოდოთ.

მასწანეს. არა, ის... მერე გამოვივლი...

ნიწო. რომ ჩამოვა, რა ვუთხრა?

მასწანეს. ისეთი არაფერი... ხვალ-ზეგ აღბათ ატესტატები მზად იქნება და... ვიფიქრე, სააღებად ერთად წავალთ-მეთქი.

ნიწო. მო, ერთად იარეთ მუდამ, შევიღებო, ერთად!

მასწანეს. ნახვამდის, დეიდა ნინო (მიმავალს თვლი უკან რჩება).

ნიწო. ნახვამდის, ჩემო ანგელოზო!.. უყვარო, ნამდვილად უყვარო ერთმანეთი, ბუნების მადლობა სულ ერთად გატაროთ, კეთილად და ბედნიერად!

პაუზა მუსიკალური აქცენტით.

გოგია (ჩანთააკიდებულა შემოიდის დიღანით).

გზა სიარულმა დალია, სიბი ქვა — წყლითა
 ღამაში გოგო და ბიჭი — ერთმანეთისა
 ცქერაში.

შეი, დედი, დავბრუნდი!

ნიწო. როგორ გარუჭულხარ, შემოგველოს დედა!

გოგია. ასე იცის მთის შუგმ.

ნიწო. ნამდვილი ვაჟკაცის იერი დაგდებია, გოგია. ეგვეც მთის ბრალია. (ჩანთას ამოცლის). ა, ჩაიბარე!

ნიწო. საკაბე?!
გოგია. საკაბე და თავსაფარო. ნახევარი თვის ჭამაგირი უკვე მომცეს და..

ნიწო. კარგია შევილო, კარგია, ნამდვილად დროა, მოუშალო...

გოგია. მოუშალო?! ვის მოუშალო, დედი?!

ნიწო. საცოლე ვაჟკაცი ვის უშაღდებს, ბიჭო?

გოგია. გგონია, ქალის დასანიშნად ვიყიდე? რა ხანია იმას ვნატრობდი, პირველი ჭამაგირით დედას თეთრ ვარსკვლავებდაყრილ მწვანე საკაბებს და თეთრკაღლებიან იისფერ თავსაფარს ვუყიდი-მეთქი და... საბედნიეროდ, ორივე ვიშოვე.

ნიწო. ჩემთვის იყიდ, შე თავქარიანო?

გოგია. აბა, საჩინეთის მეფის ასულისათვის? (თავსაფარს მოახვევს, საკაბეს მკერდზე ააფარებს). მიდი, ერთიც სარკეში ჩაიხედე!..

ნიწო. შუგენის, შევილო, შუგენის, უსარკოდაც ვზედვ, ძალიან მიხდება. (გორგინი ცარიელი ჩანთა გაიტანა, ნინოს ქალურმა ცნობისმოყვარეობამ სძლია, სარკის წინ შეტრიალ-შემოტრიალდა). ასე ღამაში კაბა პატარძლობისასაც არ მცვია. კოხტად შევიკერავ და მერე უფრო მომიხდება... შენ კი მომიკვიდი. ქალო, ვის ებრანქები, შევიღის ნაყიდი კაბით? აი, მეხი კი დავცეცს თავზე!.. არა, ამ ღამაზე საკაბებს მე არ შევიკერავ; რა დროს ჩემი ვარსკვლავებიანი კაბაა, სარძლოს შევეუნახავ ბეჭედთან და საბანთან ერთად... (ჩამოჯდა და ფიქრებულა). ღმერთო, თუ სადმე ხარ, რატომ ხდება ასე, რატომ?! საკაბე რომ შევიღის ხელში დავინახე, მეგონა, საცოლეს უყიდა და რაღაცნაირად გული დამწყდა, დედა რატომ დავავიწყდი-მეთქი, მე მაჩუქა და ახლა უკვე ჩემთვის აღარ მემეტება. რა ხარ, ადამიანო, რა?! როდის გექნება გაუყოფელი გული? (საჩუქარს სკივრში ჩადებს).

გოგია (შემობრუნდა). გაისინჯე დედი!

ნიწო. უცებ ჭამახალგაზრდავ,

გოგია. მერე?

ნიწო. რა მერე? აგერ შევინახე.

გოგია. შესანახად მოგიტანე? როდის შეიკერავ?

ნიწო. რა მეჩქარება, ხვალაც ამ თვისაა.



ბობია. მაინც, მაინც?
ნინო. ხომ ხედავ, რა ალღოსთვის გაწამა-
 წაა.

ბობია. შენგანვე განიგონია, ავადდებული
 სქმე ეშპისააო.

ნინო. ჭერ არ მცალია, შვილო!

ბობია. რატომ? რატომ მერე? ერთხელ მა-
 ინც მოცალე შენთვის, იმ კვირისათვის გეო-
 ლღების შინ მოპატუნებას ვაპირებ, იცოდე,
 ამ ახალი კაბით უნდა დახვდე, ძალიან მინდა!

ნინო. ვეცდები, შვილო, ვეცდები რაქილა
 ამ დღეს მოვესწარი.. ჭერ შინ არ ჩამომჭადარხარ
 და ხად გამირბიხარ?

ბობია. რიუეზე ქვას მოვავროვებ.

ნინო. რისთვის, ბიჭო? ქვიტიკირის სახლი
 გინდა წამოიწყო?

ბობია. აქ ქვიტიკირის სახლს ვერც დადგამ,
 ხომ ხედავ, ხომ ხედავ, ენო წყალს მიაქვს,
 გულცივი რუბოძაღა ერთობ გადაგვემტერა,
 მოიწვევს და მოიწვევს ჩვენკენ, გვჭამს და გვჭამს
 ოხერი. თედორე ბაბუამ რომ ჭებირი გააკე-
 თა, როდემდე გაძლებდა? იმ ჭებირს აღვად-
 გენ, ახალ გოდორაყულებს ჩავყრი. უნამუსო
 მინდარეს რომ შევაჭმევინო ჩვენი მიწა, ასე
 მგონია, ბაბუას სული შეწრიადდება, სადაც
 არის...

ისმის ხალხის ჩოჩქოლი და წივილი-კივილი.
 დედა-შვილი გახედა.

ნინო. აშკარაა რაღაც დიდი უბედურება
 დატრიალდა.

შემოდის აგანგაშებული ხალხი. მათ შორისაა
 ნიკო, რომელსაც თოხი უჭირავს და თავი ჭრე-
 ლი ხილბანდით გაუქრავს.

ნიკო. ო, მე მისი დედა!.. ეცოდო, განა არ
 ეცოდო, რომ არ მოგვასვენებდა ო, მე მისი
 დედა!..

ნინო. ნიკო ბატონო, შენ და გინება? პირ-
 ველად მესმის შენი უშვერი სიტყვა?! რა მო-
 ხდა, რა უბედურებაა ჩვენს თავს, მეზობლე-
 ბო?

ნიკო. ომი დაიწყო, ომი!

ნინო. ომი? რა ომი?!

ნიკო. რძითხვლეპია გერმანელები მოგვიბ-
 ტნენ მგლებივით... ფაშისტები, მე იმითი დედ-
 მამის სული!

ნინო. ფაშისტები?! (ნინომ მკლავები გაშა-
 ლა და შვილს ისე აეფარა, თითქოს ომი უკვე
 კარს მოადგა და ეს ქალი კიშკართან გადაე-
 ლობა, თავის ეზოში რომ არ შემოეშუშასო. გა-
 ხეებული ჯვარცმულს ჰკავს). რას გვერჩის,
 რა დავუშავით გერმანელ ხალხს?!

ნიკო. კაცი კაცს განა მარტო დანაშაული-
 სათვის კლავს.. ქვეყნად იმდენი ბოროტება
 ღრინავს..

ნინო. ვინ იგონებს ომს, ვინ?

ნიკო. ხშირად ვინც იგონებს, თვითონ
 ომში არც მიდის, შორიდან სეირივით უთვა-
 ლთვალეებს ომს, ადამიანები ერთმანეთს უღ-

მერთოდ როგორ ხოცავენ, ო, მე მისი დედა-
 მის სული, ო, მე მისი დედ-მამის სული..

ლაღო. გოგია, ბიჭო, სადა ხარ, კომისარ-
 ატში გვეძახიან.

ნინო. ასე მაღე?

ბობია. ბედი არ გინდა, სახლის ახალი ყა-
 ვრით ვადახურვა მაინც მომესწრო!..

ლაღო. ომია, ომი აღბათ, დღესვე გადაგ-
 ვხოტრავენ თავს და... ჰერი, რუსეთის ტრამა-
 ლებისკენ!.. ეს-ესაა ქოჩორი კობტად დავიყენე
 და..

მასპალა. ქოჩორს ჩივი, ლაღო?

ბნელდება და ნათდება, ისმის ლაშქრული
 სიმღერა.

სიდონია (გვერდით უღვას ლაღოს და მე-
 რღნე მიხეტებულ, ფალს-ფულასებში გახვე-
 ულ, ატირებულ ჩვილს უწყურება). გარუშდო,
 უწყურო! ომში მიმავალ ძმას ცრემლს ნუ გაა-
 ტანი გაიციენ, გაიციენ, გენაცვალე. სიცილო
 და ღიმილი უსავაზღე! ასე, ჩემო კუდრაქა!
 პატარა კი აღარა ხარ.

ნინო (მხარზე აკიდებულ ჩანთას უსწორებს
 გოგიას). აბა, შენ იცი, ბიჭო. თავს გაუფრთ-
 ხილდი! ზედმეტი არც შიში ვარგა, არც —ვა-
 ქაკობა! დღე-ღამე გახსოვდეს, რომ მე გელო-
 დები!

ბობია. ოღონდ, ცრემლი არ დამანახო!

ნინო. არა, არ ვტირი, შვილო, სატირელო
 მტერს ჰქონდეს! იმან იტიროს, ვინც ჩვენს!..

სიდონია (კვლავ აწყნარებს ერთ ხელში და
 ჰერილ ატირებულ ჩვილს, ხოლო მეორე ხე-
 ლით ჩანთას აკვიდებს ლაღოს). იცოდე,
 დღეიდან შენი თავი მარტო შენ არ გეკუთვ-
 ნის!.. დიდი ჩეჭმები აირჩიე, ფაყვი, ფეხი ხა-
 ლვთაოდ გეჭნება შიგ და ნაკლებად შეგცოდე-
 ბა. ლუგმა გამოიწოგე ხოლმე: მუცელს აღო-
 რებ — ღორია, აქორებ — ქორია. ტუციას ძა-
 ლიან ნუ გაუთამამდები!..

ლაღო. დედა, ბავშვი ხომ აღარა ვარ?

სიდონია. ჩემთვის მუდამ ბავშვი ხარ. აბა,
 წაღმა შემოტრიალდი სამჯერ, ხო, ასე! მშვი-
 დობით იარე!

ლაღო. ომში მშვიდობით როგორ ვიარო,
 დედა?!

სიდონია. ომშიც შეიძლება მშვიდობით სი-
 არული. შემი ლოცვა გიძლოდეს წინ!

მასპალა. ყოჩაღად, ბიჭებო, ყოჩაღად! აბა,
 თქვენ იცით, როგორ ივაქცაებთ!

ბობია. ყურები ნუ ჩამოყარეთ, ჩვენ მაღე
 დავბრუნდებით!..

ლაღოს გადახვია ხელი და სიმღერით წაიღ-
 ნენ. გამცილებლები ერთად დგანან. სიდონიას
 გახვეული ჩვილი ჩაუსუტებია და აწყნარებს
 ხოლმე.

სიდონია (მაცალას). შენ გოგო, ვის უფრო
 მტად გააყოლე თვადიცი და გულიცი?

მასპალა. დეიდა სიდონია, რა დროს ეს
 არის?!



სიღმონის, ომი კაცს კლავს, სიყვარულს კი ვერა! ომის დაწყებით სიცოცხლე კი არ შეწყვეტილა, გოგო, მე პირველად სწორედ პირველი „ვენეობისას“ გავთხოვედი, ახა თვრამეტის არც ვიყავი, ახა რატომ შემომიღვივებ, გოგო, ისეთი რა გითხარა?!

მაცპალა (ნინოს დაუღვა გვერდით). წავიდეთ, დეიდა ნინო, შინ წავიდეთ!.. მე მარტო არასოდეს დაგტოვე!

ნინო, გაიხარე, შელო, გაიხარე! ეპ, ნეტავი არ ემღერათ, ისე წახსულიყვენსი რა ემღერებოდათ, რა! (შემოხარუნდა, აიღო ნამგალი და გაუყვა გზას მძიმედ. მაყვალა გვერდით გაჰყვა).

მაცპალა. იმ ხანად ხალხს უამრავი სადავითარაბო გაუჩნდა. ნინო ალონიდან დაბინდებამდე ყანა-ვენახში ტრიალებდა, ასი ხელი გამოიბა, ვული საქმისათვის რომ არ ვადაეყოლებინა, ომში დედისერთას გამგზავნი ქალი აღბნო გაგვიღებოდა... შრომდა იყო მისი ჭირვარამის ერთადერთი წამალი.

ნინო (მძიმე ტვირთაკიდებული შემოლასლასდა. ტვირთი ვადაიღო და, ასე ვთქვათ, წინ შევიდა). რა ბნელი და ჩუმი ღამეა, საშინელებზეა ერთად სიბნელე, სიჩუმე და მარტოობა.

მაცპალა. ნინო, შენ ღამეული სიჩუმის აქამდე არასოდეს შეგშინებია, რა მოგდის? ვანა აქამდე ღამე მარტოა არასდროს გაგითვისია? ეგებ ამგვარი წყვილიდ და თვალგაუფელ სიბნელეში შესუდრული სიჩუმე არასდროს გინახავს და ამან შეგაშინა?

ნინო. მინახავს, როგორ არ მინახავს. მაყვალას ვენაცვალე, როდესაც სცალია, ყოველთვის ჩემთან არ ათებს ღამეს, მაგრამ, ვაი, რომ, შხირად ვეღარ იცლის. ამაზე ბნელი ღამეც მინახავს და ამაზე ხმაიანყვეტილიც, მაგრამ ახლად ვიგრძენი, რომ მარტოა დაჯრის ამ უზარმაზარ ქვეყანაზე, სულ მარტოა. სამარისებური ბნელი სიჩუმეა, ღამე მაინც არ იყო. მინდა ამ მღუშარე წყვილადს გავქცე, მაგრამ სად?

მაცპალა. დაწვი და დაიძინე! სიზმარში გაქეცი საშინელ ღამეს, რატომ არ წვიბი?

ნინო. დავწვე? ლოგინში დავმალე წყვარამს? ვერა, ლოგინში ვეღარ ჩავწვები. ჩემს გოგიას ახლა აღბათ არც ლეიბი უგია, არც საბადი ახურავს, შეიძლება ქვეშ ხმელი მიწაც არ უღევს, ქაობშია ჩაწოლილი და... ვერა, მე ლოგინში ვერა!.. აიერ დავწვები, მოშველ სოხანეზე, ტანგაუხდელად.. (დაწვა). აი, ასე.

მაცპალა. ვაცვიდები.
ნინო. რა გამაცვიბს, როცა უცებ მიშეღავათა?

მაცპალა. გგონია, შენ თუ აქ ასე დაწვები, იქ შენს შვილს გაუიოლდება?

ნინო. გაუიოლდება, გაუიოლდება... ეს ნუგეზია, დედის ნუგეზი... მე ჩემ შვილზე უკეთ რატომ უნდა მოვისვენო, რატომ! იმასაც

კი ვნანობ, აქამდე რომ ლოგინში ვწვებოდი, თითქოს რაღაც ცოდვას ჩავდიოდი. შვილს დაბრუნებამდე ტახტზე აღარც დავწვები, აღარც!..

ყრულ ისმის ომის ხმა. მუსიკალური აქტენტო. ნათლება.

ნინო სამკუთხა ბართს ჩუმად კითხულობს. იქვე დგანან ბარებზე დაყრდნობილი გულქანა, ნიკო და მაყვალა.

მაცპალა. დეიდა ნინო, რომ იცოდე, როგორ მიხარია, ფოსტალიონმა შენც რომ მოგტანა ბარათი.

გულქანა. რაო, ნინო, რას გწერს ბიჭი?
ნინო. მტერი შარშანდელივით ძლიერი ვეღარ არისო.

ნიკო. რა ვიცო, ის შობილძალი ჩვენცენ გამგელბული კი მოშლიგინობს და..

მაცპალა. მალე ჩამაწარებენ მაგ ველურ შლიგინს.

ნინო. მო, მართლა! (მაყვალას). გოგია შენ განსაკუთრებულ მოკითხვას ვითვლის, პატარასაკვედურსაც: ბარათი რომ გამომიგზავნოს ხოლმე, ბერბევის ხატ-ნაგელოზი ხომ არ გაუწყრებაო.

გულქანა. გაუგზავნე ხოლმე, გოგო, წერილს ამაღლი?

მაცპალა. ლადოს ამბავსაც კითხულობს. რაც გამშორდა, მისი ახავალ-დახავალისა აღარაფერი გამიგიაო.

მაცპალა. ლადოს ამბავსაც მიგწერ, ყრულ ისმის ომის ხმა.

ნინო. ერთობ მეუცნაურა ეს ბარათი?! ადრინდელ გამოგზავნეღს არ გავს. (კითხულობს). „ტვეში ჩვენს ნებაზე ვცხოვრობთ. აქვე მდინარე ახტუბა ჩამოგვდის, დილიდან საღამომდე იხვებივით ვცურავთ. ხელუშმბარებით თევზებს ვაყრუებთ, რიყევივე ვწვავთ და გემრიელად შევექცევით. ამდენი თევზი ჩემ სიცოცხლეში არ მიქამია“. შეგერგოს, შვილო, ალალი იყოს! ოღონდ, ამაღმვე მიგწერ, ნედლ თევზს მოერიდე, არ გაწყინოს-მეთქი. მდინარეში დიღხანს ნუ გაჩერდები, უცხო წყალმა არ დაგცადოს-მეთქი. ნეტავ სად არის ის ახტუბაა თუ რაღაცა? სიწყნარე იქ რატომ არის? ისე იწყებდა, თითქოს ომი დამთავრებულიყოს მიხთვის. ფრონტიდან შორს ხომ არსად გააგზავნეს? ეგება მტრის ღრმა ზურგშიც? მაყვალა, შენ გეცოდინება, ახტუბა სად არის? მდინარე.

მაცპალა. მდინარე ახტუბა? (დაფიქრდა). ახტუბა, ახტუბა... ახტიუბინსკი... მომაგონდა ვოლგას ერთვის... სტალინგრადის ახლომახლოა.

ნინო. სტალინგრადის ახლო-მახლო?! (ნიკოს). მერედ, ფაშისტები ხომ დღესდღეობით სწორედ მანდ უტყვენ?

ნიკო. კი, ასე წერენ გაზეთებში.

ნინო. მაშინ გოგია ასე მშვიდ წერილს რატომ მიგზავნის?



ნიკო. ამ წერილის გამოგზავნისას სიწყნარე იქნებოდა იქ, ალბათ, ფრონტის ყველა უბანზე მუდამ ჭოჭობით ხომ არ ტრიალებს.

ნიკო. ნუთუ მხოლოდ სანუგეშოდ მწერს ასე, თვითონ კი ჭოჭობეთის ორომტრიალშია? ვაი შენს დედას, შვილო! (ომის ხმა მატულობს). მაყვალა, ერთხელაც წამოიხტეს! გოგიას წერილი შენი ხმით რომ მესმის, უფრო მეიმედება. მამპპალა, იმედს როგორ დავამაგლი, დეიდა ნინო.

კვლავ ომის ხმა მუსიკალური აქცენტით.

მამპპა, ორომცდაოთხის შემოდგომაზე გოგიას ბარათები შეწყვედა, სარდიონა ფოსტალიონი ნინოს ქიშკართან გავლას ერთდებოდა, არც იქ ჩნდებოდა, სადაც ნინოს შორიდან მოპკრავდა თვალს. ნინო ამას ამჩნევდა და გული უღამდებოდა.

ნიკო, ნუ გეშინია, ნინო, ნუ! სხვა ნაწილში გადაიყვანდნენ და წერილის გამოგზავნას ალბათ ვეღარ ახერხებს. ნუ გეშინია, ნუ!

ნიკო. ეჰ, შიში რა შუაშია, ჩემო ნიკო... ან მარტო შიში რას მიშველის, თორემ კაი შენ... რა ექნა, რა ვიღონო!..

მამპპა. ამ ყოფაში ჩავარდნილს ნუგეშად შვილის ბოლო ბარათილა შემოჩრა, როგორც კი დროს იხელთებდა, ჩაიკითხავდა და ჩაუკვირდებოდა, ყველა სიტყვას მესად წონიდა, ცდილობდა, იმ გაცრეცილ ფურცელზე ისეთი რაჩამოეკითხა, რაც შეიძლება იღუმალ ნაწილში გადასვლაზე ქარაგმულად მაინაშნებდა და ნიკოს ვარაუდს ოდნავ მაინც გაამართლებდა. ბარათში ამგვარ რაიმეს ვეღარ პოულობდა და კი უფრო უკლავდა გულს.

სიმონა. გამხნევი, ნინო! შენ ისეთი კერპი რა ქალი იყავი... ახლაც გამხნევი! მე ოთხი მყავს ომში, მაგრამ ძველად.

ნიკო. შენ ორის ამბავი მაინც მოგდის, მე კი... ახლაც დაგრწმუნდი, ბევრშვილიან დედას ბევრი დარდი ჰქონია, მაგრამ იმაზე საცოდავი დედისერთას პატრონი ყოფილა — ერთი მყავს კერპად, გულზე კი ცხრა შვილი: დედაზე ცხრაჯერ მეტი შიში და დარდი აწევს.

სიმონა. გამაგრდი კავი ფუტუროდ ნუ იქცევი! ვისი ამბავიც არ მოგდის, ყველა როდია დაღუპული, ომში თურმე იმდენი არეულობა და გაუგებრობა ხდება, იმდენი კვამლია...

მამპპა. ამოდის და ჩადის წუე, იცხება და ილგვა მთვარე. რუბოძალა ახლა უფრო დაუნდობლად კამს ბერბევის მიწას, კარგა ხანია მიწყდა ომის გრუხუნი. მავანი და მავანი უგზო-უკვლოდ დაკარგული ან სულაც ნამდვილად დაღუპულიც რომ გეგონათ, ცოცხალი გამოჩნდა, საღალამათიც კი, გოგიას ბაიბურციც არსაიდან ისმის. ნინოს გამუდმებით გზისკენ უჭირავს თვალი, ფარაჯანი მგზავრს რომ დაინახავს, გული გადაუქანდება, არც გოგიას ამბავი მოაქვს ვინმეს, არც თვითონ მოდის.

ნიკო. ვაი შენს დედას, შვილო!.. (შემეფლებულია იტაკზე დაწეა). დავიძინებ, ეგებ სრწმარე მაინც ვნახო. (ნაბლიდან გამოიხედა ვიორგინი). ჭერ ნუ მებახი, ჩემო კაცო, ნუ! ვერ წამოგყვები ჭერი! ეგებ ცოცხალია სადმე ჩვენი გოგია და... ჩამპრალ-გაცივებული კერა ხომ არ უნდა დახვდეს. თუ უკვე შენთან არის, მამცნე ბარემ და მაშინვე დაუპატუბლად წამოგყვები, ჩემი ფეხით... ჭრქერობით კი მაცალე, ნუ წამოყვან გემუდარები!

მამპპალა, ნინო დეიდა, ავად ხარ?

ნიკო. ავად? არ ვიცი, არ ვიცი.

მამპპალა. გტკივა რაიმე?

ნიკო. კი. ახლა წუთისოფელთან ტკივილია მაკავშირებს, შვილის მოლოდინის ტკივილი, საერთოდაც, ეტყობა, ბევრი ადამიანის მთელი სიცოცხლე ტკივილი ყოფილა. როცა აღარაფერი გტკივა, როცა ყოველი ტკივილი გიჭრება, სიცოცხლეთ გთავადება თურმე. ახლა სწორედ ჩემს ტკივილს ვეღარ ვეღვევი... ცამ ჩაყლაპა თუ მიწამ უყო პირი? შვილის ამბავს არც ავად მიმხელს ვინმე, არც კარკარგად. შესაძლოა, მთელმა სოფელმაც იცის უკვე და გულში ინახავს? ეჰ, ჩემო მაყვალა, ავი ამბის მაცნეობას ყველა ერიდება, ყველა... თითქოს მისი ბრალიც იყოს... დეჯერო, ომმა შემეპამა შვილი?.. შენს გახარებას, ლამაზ ამინთ!

მამპპალა. მე აქ ყველაფერი ზეპირად ვიცი. ბნელშიც მივანებ, რა გინდა?

ნიკო. არაფერი არ მინდა, სინათლის გარდა... გოგია ეგებ ღამით მოვიდეს და შუქის შორიდან დანახვა გაუხარდება. ასანთი ფიტონწეა, ჰო, ასე. გულის ნათელი ათას წელნიწადს არ მოგეშოლოს! ფიტონზე ნუ, ფანჯრის რაფაზე დადე!

მამპპალა. რაფაზე?! რაფაზე როდის დაგვიღვამს!

ნიკო. სკოლიდან მომავალს ხილით შორი გზის მოვლა ეწარებოდა ხოლმე და ბერბეულში გამოტოპავდა. განსოვს?

მამპპალა. მეც წყალში გამოყვავდი, ზურგზე აკიდებულა.

ნიკო. მოდა, ეგება ახლაც წყალში გამოტოპვა მოსუსტროს, ცოტა დაუწევი, შუშა არ გამუროს. ეგრე, ჩემო მაიმედებელი ანგელოზო! ჩემი სინათლე ხარ შენი როდესაც ერთ ადამიანს ორი ელოდება, მეტი იმედია.

ისმის ციხის ნაცნობი ბერბეხუნი, თანდათან რომ ძღვერდება.

მამპპალა. ისე ინგრევა ბერბევის ძველისძველი ციხე, რადაცაზე გაგულისებული მთელ სოფელს უშენს ლოდებს.

ნიკო. მთელ სოფელს კი არა, მგონი, გულმოსული მხოლოდ მე მიშენს ლოდებს, მე შემეჭრება ჩაქოლვით, მაყვალა, თითქოს ბერბევის ეკლესიაც მიბღვერს ბოლო ხანს. ან ერთს რა დაუშავე, ან — მეორეს?



მასპალა, დაწინარღ, ნინო დეიდა! შენ არავინ გემუქრება ჩაქოლვით, არც გიბღვერს, დაიძინე აი, მეც გვერდით მოგიწვები..

ნინო, კი, მემუქრება, მიბღვერს კიდევ, შენ, შენ ამას ვერ დაინახავ, მასუვლა, ვერა. ბნელდება და ნათდება, ნინო დაჩოქილია მარტო.

ბერხევის ხატ-ანგელოზო და სალოცავო, გიწამებ, ოღონდ.. ოღონდ, შვილი დამიბრუნე!, ფეხშიშველა გეახლები და ბატკანს მოგართმევ მარიამობას, შენთვის გეწარადე თეთრი ბატკანი, შუბლი წითლად გეზულებზე, ყელზე წითელი თასხა შევაბი, ჩვილივით ჩავისტებ, ფეხშიშველა გეახლები და მოგართმევ, ოღონდ, შვილი დამიბრუნე! (ბატკანი ჩაისტა, ფეხშიშველა ჩოქელა წავიდა, ჩვილდაპერილი ღვთისმშობლის ხატის წინ შეჩერდა და შეილაღა), ღვთისმშობელო მარიამ, შენც ხომ დედა ხარ? ჩამხედ სულსა და გულში, ამოიკითხე ჩემი ქირ-ვარამი და მითანავრძინე, დედა და სათნოებავ, მხოლოდ ერთს გემუდარებ: შვილი დამიბრუნე! თუნდაც ერთხელ დამანახე, და მარწმუნე, რომ ცოცხალია და მერე იმავ წამს სამარადისოდ დამახუჭვინე თვალემი მისხალ სახუედურს არ ვიტყვი, არა მე ხომ გიწამებ შენ, შენც მიწამე მე! გევედრები, მთლად ნუ გამწირავ!

მამოსობარა, ვაიმე, ბეჩა?! ეს ქვრივი ნინო არ არის?! ასე რამ გამოცვალა?! რას დამგვანებია ბეჩა, რას!.. აკი ღმერთი არა მწამსო?! ნინო ჩოქეთვე გავა, მათხოვარა გაკყევა, ნინო სხვა მხრიდან შემობრუნდება, ეტყობა, გულგახალკეთებულია.

ეჰ, ნინო, ნინო, აკი ადრე ეკლესიისაკენ არც იყურებოდი? ბერხევის ხატ-ანგელოზს ფეხშიშველა ეახელ და ცხვარიც მართავი?

ნინო, გულმა მომთხოვა ასე, ჩემო ნიკო, ვინმე გულში იმედი რომ ჩავიკოს, ოღონდ ცხვარი მარჯვე და ომში დაკარგულ შვილს დაგიბრუნებო, ერთი ბატკანი რატომ არ უნდა გაიმეტო?

ნიკო, მეცნიერი ხალხი ამბობს, ღმერთი ტყუილაო.

ნინო, ასეა თუ ისე, სადაც, გულის კუნჭულში იმედად ხომ უზის აღმიანს? პატარა რწმენა ხომ არის, ცოტათი მაინც ხომ ანუგეშებს? ეს ერთი ცხვარი არ ღირს? სახუედურს ნუ მეტყვი, მეზობელო, ნუ! ოღონდ გოგია დამიბრუნდეს და...

ნიკო, ერთბაშე უცნაური ქალი ხარ, ღმერთი თუ მართლა სადმეა, შენ არ უნდა გაგწიროს, არა!..

ბნელდება და ნათდება. მუსიკალური აქტენტი.

ნინო, ნიკო, შენი ურემი ჩემს ენოში რატომ დგას, ეს რაა?!

ნიკო, ზამთრისთვის ცოტა შეუშა მოგიტანე.

ნინო, სხვის სამადლოდ აქამდე არ მიცხოვრია და ახლა დავგლახავდე?

ნიკო, იმე, იმე! ამისთანა დაპარავი არ იყ...

ოსი რა მოხდა, შე კაი ქალი? ჩემი მასუვლა შენი შეკერილი კაბებით არ მყავს ვარდიწიფედღეს მე შეშა მოგიტანე, ხვალ საქალგო საქმეზე შენ მომეხმარებო, აბა, კაცი კაციოაო, ღობე — კაცივითაო, აბა მერე შენი გოგიაც დაგიბრუნდება და ის მომეხმარება, აბა.

ნინო, ოღონდ დამიბრუნდეს და მიხმარებას, ვიცი, არავის დაამადლოს.. ეჰ, თუ ცოცხალია სადმე, ერთი წერილი როგორ ვერ მომწვდინა ან ხმა? რა ხანია ომი დამთავრდა..

ნიკო, მოულოდნელად დაგიბრუნდება, ერთბაშად გაგახარებს, იცის ზოგმა ასე, წერილი რა არის, თვითონ ჩამოგა მღე.

ნინო, ღმერთმა კარგი ყურთი ვისმინოს! (ნინო უცებ პატარა ტაბლა დაუდგა ნიკოს), დაილოცე! კეთილი კაცის დალოცვის ღმერთი უადგობს ყურს.

ნიკო, კეთილი, დავილოცები. მალე ამ ენოს მდელიო შენს შვილიშვილს გაეთელოს!

ნინო, კაი შენი გამაღმოს იცოცხლე! ისე, ლექსით კი გამოგივიდა, ეტყობა, მასუვლა შენ გამოგეგვანა, ლექსებს რომ წერს ხოლმე.

ნიკო, კი, ზოგჯერ ლექსიც კარგია, ხო, იმის თქმა ბინდოდა, ლიხაურში შვიდი წლის დაკარგული სახლდათი დაბრუნებულა.. თანაც, მარტოკა კი არა, ცოლ-შვილიც ჩამოყუვნანია.

ნინო, იქ გაუჩენია?

ნიკო, იმე, იმე, რა მოხდა მერე? ომმა იმისთანების მეტი რა იცის, ხან ისე ხდება, ხან ასე, ის სალიეთელი სალდათი უცებ მოსულა, ამბის შეუტყობინებლად.

ნინო, სალიეთელიო? წედან ლიხაურელი არ თქვი?!

ნიკო, ხო, ლიხაურელი, ლიხაურელი!.. გამოვტყუდებდი ხოლმე! თუმცა, რაღა ლიხაურელის ამბავს გიყვები, აგერ, მე თვითონ იმ პირველი „განუზობისას“ უფრო უცნაური აზრავი არ გადამხდა თავს ჩემიანებს შავი ქალაღი მიუღიათ, ესა და ეს სალდათი გმირულად დაიღუპაო, ოჯახში გამოიჭირეს თურმე, მაგარამ, აგერ, თვითონვე ხედავ, ცოცხალი დავდივარ ისევ, თანაც არც ხელი მაქლია, არც ფეხი, პატარა ოჯახიც მოვკავარაჩხინე. შენ გაგიმარჩოსი ღვთისნიერი ქალი ხარ, შენი ენო რომ დაცარიელდეს, ცასაც ეწყინება და მიწასაც. აფსუსია, შენი ფეხვი არ დარჩეს სამწეოში. როგორც იტყვიან ხოლმე, დამმარხავი და გულზე მიწის დამურელი დაგბრუნებოდეს!

ნინო, გამაღმოს, ჩემო კეთილო მეზობელო! ოჯახის ცეცხლის შემნახავი და მამის სახელის გამგრძობელებო დამბრუნებოდეს, თორემ გულზე ცრემლებს და მიწას მეზობელებიც კარგად დამყაროთ, დამმარხავი ვინ დარჩენილა. (ნინო უცებ გახედა).

ნიკო, რა მოგივიდა, ნინო?!

ნინო, ჰქეთენ ფარჯიანი კაცი მოდის, ეგება... მივეებებო. (გაიქცა).



ლადო (ფარაჯითაა, კოკლობს). გამარჯობათ, გამარჯობათ!

ნიმე. შენ სიდონიას ლადიკო არა ხარ?

ლადო, კი, ნამდვილად ლადიკო ვარ, დეიდა ნინო.

ნიმე. ძლივს გიცანი.

ლადო. ზოგამა ძლივსაც ვეღარ მიცნო, რამდენი წელიწადი გავიდა... (უხერხული პაუზა). ხომ კარგად ბრძანდებით?

ნიმე. როგორ ვითხრა, შეილო, დავდივარ ჩერჩერობით თვალგახელილი.

მამუკალა (გამოჩნდა მხარზე კოკაშედგმული). ვინ არის?!

ლადო, მაცუ, ვეღარც შენ მიცნობ?

მამუკალა. ლადო?! დაბრუნდი ბიჭო?

ლადო, მეღირსა... აქ წყალი ვისთან მიგაქვს?

მამუკალა. ისე.. დეიდა ნინოს ვეხმარები ხლამე. რა ბედნიერი ხარ, რომ დაბრუნდი.. თქვენებმა იციან?

ლადო. წუხელი ჩამოვედი.

მამუკალა. ყველა გელოდა.. ერთობ დაგაგვიანდა.

ლადო. სჯობს გვიან, ვიდრე არასდროსო. (მაყვალამ ნინოს შეხედა და ტირილი წასკდა). მაცუ, რა გატარებებს, გოგო?

მამუკალა. უნებურად.. ისე, რადაცნობრად.. სიხარულმაც იცის.. იმ ჭოჭოხეთს როგორ ვაღარჩი, ბიჭო?

ლადო. ვადავურჩი, ეტყობა, ღმერთს არ მოვეწონე სისხლით მთლად მოსვრილი და საიქიოდან სამჭერ გამომაგდო კინწის კვრით: პირი ბერხეულას წყლით კარგად დაიბანე და მერე მეწვიეო... ხუმრობა იქით დარჩეს, და ძალიან მომენატრა აქაურობა, გავისერიანო... მერე ციხეზეც ავიდეთ... ფრონტზე დღე-ღამე ჭოჭოხეთი კი არ ტრიალებდა, ზოგჯერ ისეცო სასაცილო ამბებზე ხდებოდა... თუ გაინტერესებს, წამომყვიე და მოგაყვიე.

მამუკალა. იცი რა, ლადო, დღეს მე აქ ვარ, დეიდა ნინოსთან და..

ნიმე. გაპყვეო, მაცუალა, გაპყვეი!. (მაყვალა შეუყოყმანდა, მაგრამ მაინც გაპყვა. ნიკოც წავიკლა. ნინომ კოკა ენოში შეიტანა და აღწენ-მიხბილი ჩამოქდა). თავიხი ძმაცაკის ამბავიც არ მქითხა. თუმცა, რომ ეკითხა, რა მეთქვა? გოგიას დეკარგვის ამბავს შინაც ეტყოდნენ და მაინცდამაინც ჩემთვის რატომ უნდა ეკითხა?.. აქამდე მე და მაცუალა წყვილად ველოდებოდი გოგიას, ახლა კი ლადოსთან გაუწია გულმა.. გაისერიანა ლადოსთან.. მარტოკა დამტოვა... ემ, ქვეყნითრება ყველას საამოდ და ვახანარად როდია მოწყობილი... რაღა ჩემი სიცოცხლე, საკუთარი ჩრდილის გარდა აღარავინ დამჩრა... თუ ბიჭი არ დამიბრუნდა, ეს ჩრდილიც ჩემთან ერთად გაქრება..

ისმის მაცუალას კისკისი და ლადოს გულიანი სიცილი. აფორაქებული ნინო შინ შევარდა. ისმის გრუხენი. ეს ისევე ციხე ინგრევა.

ბნელდება. მუსიკალური აქცენტი. როცა მუსიკა ნათდება, სიცილ-კისკისით გაიელან ლამაზად ჩაქმულ-დახურული მაცუალა და ლადო. ისინი ერთმანეთს ღიმილით ეთამაშებიან.

მამუკალა, იცი, ლადო, წუხელი დედაშენზე ლექსი დავწერე, მივიდეთ, ერთად წაუფიოთხოთ, გაეხარდება.

ნიმე (ქალ-ვაქს თვალს სინანულით გააყოლებს). ვაი შენს დედას, შეილო, სად მყავხარ, სად?

უცხო, ჰეი, სალამე, სალამე, ბერხეველებო! ჩვენი ზმა როგორ გიკითხოს?

ნიმე. შენ კიდევ არ გვეშვები, კაცო? ხომ გაგაგდო სიდონიამ ერთხელ, ბერხევეში აღარ განახო?! წადი, შეაყოლე, მოგვეშვი, მოგვეშვი!

უცხო. მე რატომ მოგეშვი, მე ხომ თქვენი ზმა იყო. მე ჩემი ზმები ბევრი მწვანელი მოგიყვანოს, ბევრი კიტრი და კოვხოსო მოგიყვანოს, ბევრი ხარბუჯა, კარტოფილი და ზადირჩანი მოგიყვანოს, მე თქვენ ბევრი სიყვითე გიყოს.. მე აქ ახალი მიწა გინდა, ახალი სახლის დაგვა გინდა, ჩემი თორმეტი შვილი კარგად დასახლდეს გაღმა, გამოღმა, ახლა სამსი შვილიშვილი გეუოლოს ჩემი, ყოველი წელიწადი კიდევ ბევრი მატება გაქ, აქ შვილიშვილები დასახლდეს.

ნიმე. მაინცდამაინც ბერხევეში და ბერხევის მეზობლად? მაინცდამაინც ჩვენს მიწაზე გინდა ჩამოეთესლო?

უცხო. რა შენი მიწა, რა შენი მიწა? მიწა ახალი დრო კერძო აღარ იყო, ვინც სადაც დაესახლდეს, ის მიწაც მისი იყო.. სადაც მე გინდოდეს, ჩემი შვილები და ჩემი შვილიშვილები იქ დაესახლდეს, მაშ! გუშინ მე გეთხრეს, ერთი ქვრივი იყო, ნინო ბერიშვილი, იმას ძრავინ დარჩეს პატრონი და მისი სახლი მე იყოდოს... რომელი არის ნინო ბერიშვილი, მოგელაპარკოს..

ნიმე. ეს ვინ მკითხულობს?

უცხო. სალამე ჩვენი და! გაიგოს შენ სულ მარტოკა დარჩი, სახლი და ეწო აღარ გინდოდეს. მე ფული მოგცეც, შენ იმით სხვაგან იხზოვროს, ეს მე მოგხეს... თუ გინდა, აქ დარჩეს შენ, სანამ ისოსხლოს შენ, მე მოგაიაროს (ნინოს ტირილი წასკდა).

ნიმე. მოშორდი აქაურობას, თავხედო იმედს სულ ნუ უკარგვ ადამიანს! (თითქმის ძალით გაიყვანს უცხო. მუსიკალური აქცენტი).

ბულძანს. ნინო, შენთანა ვარ.. ჩემმა კაცომა გამომაგავანა... აღბათ, გაიგებდო..

ნიმე, კი, გაიგებ... გაიგებ, რომ საქორწილოდ ემზადებით.

ბულძანს. ხო, საქორწილოდ ვემზადებით.. რაღას მოვუცადოთ... შენთან სწორედ დასაპატიებლად მოვედი.. თუ მეწვევი, გამახარებე!.



ნიწმ. დაპატიებდა რად მინდა, გულქანა, შორებლები კი არა ვართ... დღესვე გადმოვალ და მოგხმარებში.

გულქანა. არა, შენი ქირიმე, არა, დამხმარე სხვაც ბევრი მყავს, სიღონიამ მონაგრის ნახევარზე მეტი მე გამომიგზავნა. შენ ვერ გაგარჩი... შენ პირდაპირ ქორწილზე მეწვიე. (გაღს).

ნიწმ. დაპატიე, მყავალას ქორწილში დაპატიე... ეტყობა, მყავალამ სულ გაღიწყვიტა ჩემი ბიჭის დაბრუნების იმედი და... მყავალა, ჩემი მყავალა... აღარ არის ჩემი... ამა, რას იზამდა?! ომში დეკარგულს მხოლოდ დედა ელოდება სიკვდილამდე, მხოლოდ დედა... მიმატოვა, მიმატოვა... თუმცა, რა შენი ბრალია, ჩემო მანუგებებელო. შენ როგორღა გაგამტყუნო, როცა ახლა მეც მეთანადრება გული, ქვრივი რომ აღარ გავთხოვდი, წუთისოფელი შავი კაბით რომ დავაღამე. ერთ შვილს შეგჩერებოდი, ერთს... კენტად ვჭრდიდი, იმასთან ერთად იმედიც მჭრდებოდა, დღეს კი... დღეს ტორილასაც ვეღარ ვბედავ — ეგება სადმე ცოცხალი დადის და... მყავალა, მყავალა... გათხოვდი და გამრავლდი, შვილო, ვერ გისაყვედურებ, ვერა! გათხოვდი და გამრავლდი, ერთი შვილი ამარა ნუ დარჩები, თორემ რა იცი... მე ქვეყნის ავკარბათა მხოლოდ ის ერთი შვილი მაკავშირებდა, ამას ახლალა მიგხვდდი, როცა ის ერთიც დამეკარგა... დამპატიე, მყავალას ქორწილში დამპატიე. რომ არ წვიდოდი, გულს შევსკვდიდი, ფიქრი გადამრევს... ახლავე წვალი, ახლავე, სანამ... ოღონდ, ხელტარეილი ხომ ვერ მივალ?! აგერ ჩემი სიყვრი, აქ მიწყვია ყველაფერი, აქ... (სიკვრიდან ამოიღო საბანი, მერე გოგის მოტანილა საკაბე და თავსაფარი, თავსაფარი ჩააბრუნა და მის მაგივრად ამოიღო ბეჭედი).

მაცნე. ნინო, ატლასის საბანი სად მივაქვს?

ნიწმ. სად უნდა წავიღო?! მყავალას ქორწილი აქვს და...

მაცნე. გულქანას ქალიშვილს შენ აშვითებ?

ნიწმ. რა გამშითებდა ეს? საქორწილო საჩუქარი ხომ უნდა რაღაც! თანაც ამ საბანს რომ ვყვრჯდდი, ჩავუთქვი... მყავალასთვის ჩავუთქვი... ჰოდა, მიმაქვს...

მანთხმარა (რომელიც ნინოს ყურს უღლებდა, მაცნეს მიმართავს). შეხედეთ, შეხედეთ, გაგაფუტულა საწყალო! გოგო რძალად უნდოდა და ახლა თვითონ აშვითებებს, სრულ ჭკუაზეა ეგ ვითომ? რას მოვეწყარით, რას მოვეწყარით! უბედურია რა უქნა შვილის დაკარგვამ, რა!

ნიწმ. ეპ, გიჟადაც მომნათლებს! რას ვიზამთ, ყველას როდი შეუძლია სხვის გულში ჩახედვა. ვაი შენს დედას, შვილო! რომ დამბრუნებოდა, ჩემთვისაც კარგი იქნებოდა და მყავალასთვისაც... ამერიიდან მყავალამ მაინც იხედნიეროს... გამხნედა, ნინო, და ისე შედი ნიკოს ოჯახში! ქორწილს პატარძლის უცნაური

ცრემლი უყვარს მხოლოდ, სხვისი — არავინ... სი, არ წაგედებს ცრემლი! (წვილა მხმეტ). გულქანა! (გულქანა გამოეგება. ნინომ საბანი მიაწოდა). ღმერთმა კეთილად და საბედნიეროდ მოახმაროს შენს გოგოს, ასეთი ბებერი გაეცვიოს, იხაროს და იმრავლოს!

გულქანა. ნინო?

ნიწმ. ჩემო გულქანა, თქვენგან იმდენი სისიკეთე მახსოვს... მყავალა შვილში არ მერჩეოდა... არაფერი მითხრა, შენი ქირიმე! ეს საბანი არავის დაუხურავს, ცინცხლად ეჩინება ვედი... მა, თვალი გამისწორე! ვიცი, რაც გაიფიქრე. ცრემლი არ წაგედებს, ქორწილია, გულქანა, შენი ქალიშვილის ქორწილი! (გულქანა ხუხმოდ შეტრიალდა). მყავალას დამიმახე! (შემოვიდა საპატარძლოდ მორთული მყავალა, საყურეებიც უყეთია. ერთმანეთს უხმოდ ჩახეხვივნენ. კარგა ხანს ვერ გაბედეს ერთიმეორისათვის თვალის გასწორება, თითქოს როგინც რაღაცის ეშინიათ. პაუზა მუსიკალური აქტენტით. ნინომ საყურეებს შეაგლო თვალი). ეს ალბათ, სიღონიამ გარქვა.

მაცნე. ჰო, ამით დამინიშნეს.

ნიწმ (თავისთვის). ჩემი პატარძლობის საყურები... ბედი, თუ! (მყავალას ხელებს დახედა). საქმრომ არაფერი მოგატანა?

მაცნე. ომიდან ჭრილობები ჩამოიტანა, ოქროული კი არა, რა სავალდებულოა ახლავე...

ნიწმ. ჰო, ომიდან პატროსანი კაცი ოქროულს ვერ ჩამოიტანს, ისიც დიდი ამბავია, ცოცხალი თუ დაბრუნდა... (მყავალას თითზე თავისი ბეჭედი გაუყეთა).

მაცნე. დეიდა ნინო, ეს... ეს ბეჭედი ხომ?

ნიწმ. შენს სახელზე მქონდა შენახული. შვილიშვილისთვის ვადაგალოცოს! (საკაბესაც მისცემს). ხეცს... მალე შეიკრეს!... ახლა შენ ჩემზე უკეთ ეკრავ, ვიცი... ამაზე უკეთესი ათასი გაცეცვიოს! სისხარულსა და ბედნიერ დედობაში მოიხმარე!..

მყავალამ ვეღარ გაუძლო მოზღვავებულ გრძნობათა პიდილს, შინ აფორიაქებული შებრუნდა.

შინმოუსვლელის დედამ იკითხოს, თორემ შენ რა გიშვებს, მყავალა, ცხოვრება წინ გიძევს, ეგ ცრემლი დღესვე შეგაშრება და მალე დაგავიწყდება. (გამობრუნდა ჩურჩულით). თუ სადმე მყავალა და ეს ამბავი მოგწვდეს, არ იდარდო, ბიჭო-გოგია! ოღონდ დამიბრუნდი და საცოლეს ისეთს გამოგიძებნი, რომ... ომმა იმდენი გაუთხოვარი ქალიშვილი დატოვა, არჩევანს ვერ აუხვალ... ოღონდ მალე დამიბრუნდი და... სიყვარულს რა გამოიღვს ქვეყნად... ფირუზისფერ ბეჭედსაც ისევ გაგიჩენ და ვარსკვლავებით მოხატულ კაბასაც. ატლასის საბანსაც მაშინვე შეგიკრავ, შვილო, ოღონდ, დამიბრუნდი!

დაემხო, გამოჩნდა გოგია, რომელსაც გლო-



ბუის ხატეგარი მუზარად აღსურავს. ისმის ბრძოლის ყოინა. გოგის მუზარადი ვადაუ- ვარდა თავიდან და თვითონაც შეტორტმანდა. ნინომ გლობუსის მეორე ნახევარი მიაწოდა, გოგამ დაიხურა, მაგრამ ესეც ვადაუვარდა სადღაც, მერე თვითონაც ვადაუვარდა სადღაც უსასრულობამდე, ისმის გრუსუნა.

ისეც ინგრევა ბერბევის ციხე.. და ლოდებს კვლავ მე მიშენს გულმოსული.. ჰე, ჰეი, შვი- ლო, სადა ხარ? გლობუსის მუზარადი რომ გე- ხურა, მეგონა, მთელი ქვეყნიერება შენ გე- ფარავდა და შენ იყავი მთელი ჩემი ქვეყნიე- რება.. სად გამიჭირი ასე უკვალოდ, სად?.. შენ რომ შენ შევადე, ციხე გულმოსული მე ლო- დებს არ დამიშენს მაშინ..

ისმის სიღონიას სიცილი. მერე თვითონაც გამორჩნდა.

სიღონიას რისთვის იცხოვრე, ნინო, ქვეყ- ნაზე, რისთვის?

სიღონიას ქვრივი ობოლს ვზრდიდი ხან სიმღე- რით, ხან ვაგბით.

სიღონიას მერე, ის შვილი ამჟამად სად გავს?

სიღონიას, სად და.. არის სადღაც.. დამიბრუნ- დება..

სიღონიას უბედურო, შენი ნათქვამისა თვი- თონაც აღარ გჯერა და სხვას როგორღა და- რწმუნებ? აჟი ადრევე გავფრთხილე, ერთი შვილის ამარა მხოლოდ ღვთისმშობელმა იც- ხოვრა-მეთქი. ის მაინც ღვთისმშობელი იყო, უკვდავი შვილის მშობელი, შენ კი.. ამოვლ წარმოიდგინე თავი წმინდა ნინოდ.

სიღონიას რა ვიცოდი, თუ.. ომის ურჩხული მოგატრებოდა და უსაშველო კირ-ბორბალს დაატარებდა.. გაუმამლარი ურჩხული იყო, რამდენს შეუქამა შვილი, რამდენს..

სიღონიას ომის ურჩხულმა ჩემ გულზეც გადაიარა. ორი ვაჟკაცი წამართვა, ოთხი კი- დავ დამჩრა. ესეც რომ არ იყოს, სიკვდილი აღმამის მართო ომში როდი გვანს: ვარსკვლავ- ები ცას მხოლოდ ომის უამს როდი სწყდები- ან.

სიღონიას ეგეც მართალია, სიკვდილი მხოლოდ ომის დროს როდი დადის..

სიღონიას სიკვდილი სიკვდილია და.. ხომ ხედავ, უცხოვაც ჩვენს კარმილამსა და მი წაზე უჭირავს თვალი, თანაც თუ წინათ ხმლით და თოფ-იარაღით ცდილობდა ჩვენს დაპყრო- ბას, ახლა ბაღჩა-ბოსტნეულით და ნაშვირის სიზარალით სწავლია ჩვენს მიწა-წყალს დაეპატ- რონოს: დღეს მიწა მისია, ვინც ზედ სახლ- დებოა... თითო-ორილა ჩემისთანები როდემდე მოვიგერიებთ, როდემდე იმ უცხოს, თუ სხვა ქალბებიც არ მოგვეშველენ? აღიარე, ნინომ თუ არა, რომ..

სიღონიას ვანობ, მერედა, ახლა რაღა ვიღონო? ჩავლილი მდინარე უკან აღარ ბრუნდება რა ვიცოდი, თუ ჩემი ბედის პური ასე კუტი გა- მოცხვებოდა, თორემ... ვანობ, ვანობ!

სიღონიას. ეგ შენი სინანული სხვებსაც აგონე.

სიღონიას ვინ სხვებს?

სიღონიას ჩვენს ციხე-სიმაგრეს, ჩვენს სო- ფელ-ქვეყანას, ცას და მიწას!

სიღონიას რას ვაღაპყედი, სიღონიას! მე ისე- დაც, ჩემდათვად... შენ კი ნიშნს მივებ!

სიღონიას, მე ვინმეს ნიშნის მოსაგებად სად მცალია, უშველებელი ჭაღაბი მახვევია მოსა- ვლელად — შვილებიო, შვილიშვილებიო, შვი- ლიშვილის შვილიც გამიჩნდა უკვე, ბაღიში.. ერთდროულად რამდენიმე აკვანს ვარწვე ხო- მე. მართალია, შენ შოქოქოა ქალს მეძახდი, ღმერთმანი, ყველა ხალოცავს გეფიცებო, ბო- როტი არა ვარ, არც გულდრძო, ნიშნს კი არ გიგებ, მეცოდები და.. უბრალოდ შეგახსენე, რომ ერთობ ძნელია ერთი შვილის ამარა და- რჩენა.. ყველაზე კემშარიტი სიმდიდრე აღა- მინისთვის შვილებია და შენ ამ სიმდიდრეზე ჩიუტად თქვი უარი. დამარხული სიყვარულის ერთგული დარჩი, მაგრამ უღალატე ჩვენი სო- ფელ-ქვეყნის სიცოცხლის გამარავლებას..

სიღონიას ასე ვიწამე ჩემი სიყვარული, პა- ტიოსნება და სიწმინდე!.. წინდაწინ არავინ უწყ- ყის, ვის რა მოეღიეს, ბედისწერა სად უმუბთ- ლებს.

სიღონიას, ახლა ბედისწერითაც გინდა თავი იმართლო? იცოდე, ნინო, მე და შენ ორი წმინდანი ვართ, ორი სხვადასხვანაირი წმინ- დანი. ქალის წმინდანობა შვილების სიზრავ- ლით იზომება და ფასდება — დედას რაც უფ- რო მებტი შვილი შეავს, თანდათან მალდება ცაში, როგორც წმინდანი, და უახლოვდება იმას, ზოგი ღმერთს რომ ეძახის, ზოგად შემ- ოქმედს, რამეთუ ქალი სიცოცხლეს უმრავ- ლებს თავის ქვეყანას, შენ ეს უბრალო კემშა- რიტება ან ვერ გაიგე თავიდანვე, ან — რალაც აკვიატებო, განგებ ურყავი, მე კი წმინდან- ობა ასე ვიწამე თავიდანვე და დღეს იმდენი წმინდანი ვარ, რამდენი ახალი სიცოცხლედ გავაჩინე, რამდენი ახალი ფესვიც ვავიდე სიც- ოცხლის გულში, შენ კი ერთადერთ ობოლ წმინდანად დარჩი, ეგ წმინდანობაც ხელიდან გამოგეცოლა და სიცარიელედა შეგჩრა. ეგებ ახლაც არ მეთანხმები?

სიღონიას ყველას თავისი თავი გვონია მართალი.

სიღონიას, მე არ ვცივი, ცაში ღმერთი ქე- მშარტად არის თუ არა, არც ის ცივი, საიჭი- ოში უფალი ადამიანთა ცოდვა-მალდეს წონის თუ არა, მაგრამ მწამს, რომ არის იღუმალი სა- მსჯავრო ხორცისა და სულისა, მიწისა და ცი- სა. დაე, ამ სამსჯავრომ აწონოს ჩვენი ცოდ- ვა-მალდე, ჩვენმა ორმა აკვანმა კი აწონოს ჩვე- ნი წმინდანობა, თავს აღარ შეგაწყენ. მებტი აღარ მცალია. (ისმის ჩვილთა ტირილი). გეს- მის? ჩემი შვილიშვილები ტირიან, ბაღიშიც, ეს ტირილი კი ჩემი და ჩვენი სოფელ-ქვეყნის სიცოცხლის უკვდავების საგალობელია, მიხ-



ედვა უნდა. (მიდის, გამოჩნდა უცხო, მთვრალი მობარბაცებს, ხან მღერის, ხან იცინის, დაინახა თუ არა სიღონია, შეშინებულს ხმა ჩაუწყა და ჩუმად გაიძტრწა. ისმის ციხის გრუხუნო).

ნინო. ინგრევა ძველისძველი ციხე და ლოდებს მაინცდამაინც მე მიმიწუნებს: უნდა ჩაგქოლოო, რას შერჩის, რას?

მაცნე. რომ ვინგრევი, რატომ არ მომეშველო.

ნინო. მე რით მივშველებოდი?! რატომ ხმალაბჯრიან შემობრებს არ უხმო.

მაცნე. მე ხმალ-აბჯარი ველარ დამიცავს, ახლა სხვა დროა, დედებმა უნდა გადამარჩინონო.

ნინო. დედებმაო?! დედებმა როგორ უნდა გადაარჩინონ?!

მაცნე. განა თვითონაც ვერ ხვდები? შენსავით არ უნდა უღალატონ, მაყვალას გულისთქმისა არ იყოს, ამ ძველისძველ ციხეს მხოლოდ ბავშვთა ყუიწია გადაარჩენს.

მაცნე თანდათან გაუჩინარდა. გრუხუნისგან დაღრმობა.

ნინო. ჰე, ჩამქოლე, ჩამქოლე ბარემ, დანაშავე ვარ!. (შეირხა გიორგის ნაბადი და იქიდან გიორგიმ კუშტად გამოიხედა). **შენც გამომცხადე ისევ? თანაც კუშტად მიცქერი.** შენი სასაყვედურო რაღა მჭირს, კაცო?! სიყვარული ბოლომდე ხომ შეგინახე?! (გიორგიმ თავი დანანებით გადააქნია, ნინოს ხელი დაავლო და შავ ნაბადში გაახვია. ნაბადი სიბნელეში გაუჩინარდა. მის მაგივრად გამოჩნდა გადაბრუნებული აკვანი).

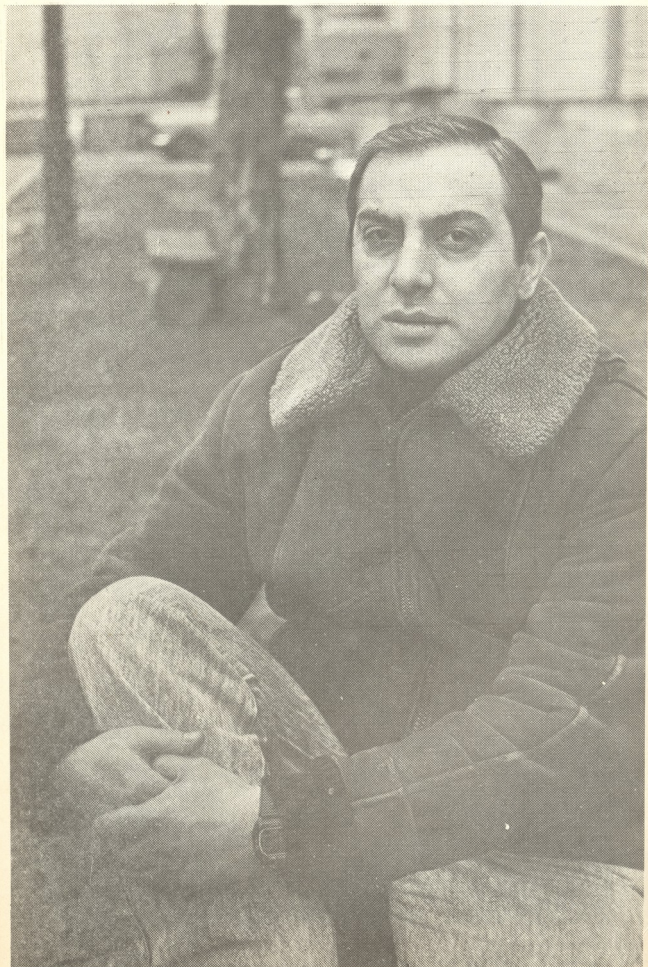
ცალკე განათდა სიღონია, რომელიც ოთხი აკვნის შუა ჩამჯდარა, ორს ხელებით ურწყევს, ორსაც — ფეხებით. ერთდროულად ისმის ჩვილთა ტირილი და სიღონიას იაენანა. ჩვილთა ტირილიც და ბებია-ქალის იაენანაც სიცოცხლის უკვადების ჰიმნად გუგუნებს.

დასასრული.

1982 წელი, მაისი.

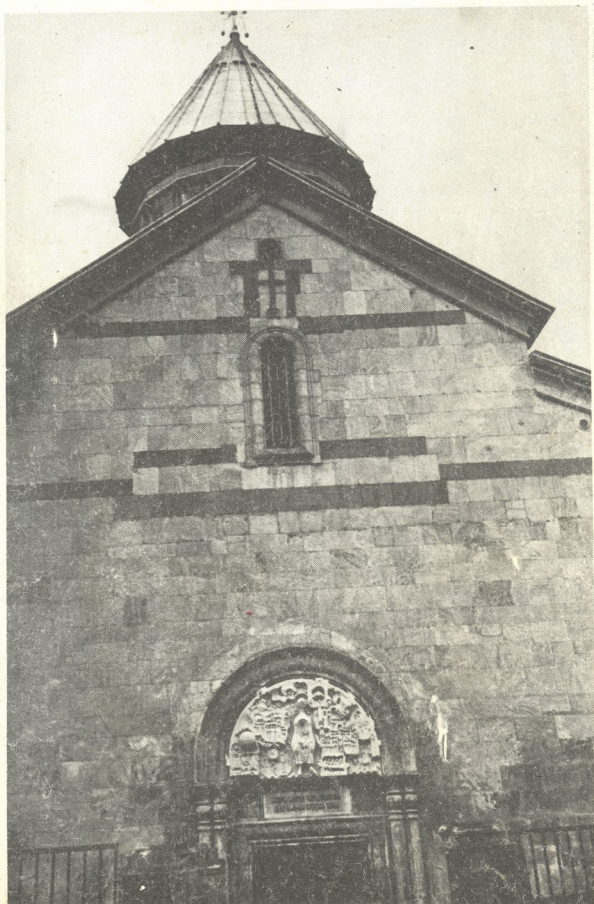
გადაეცა წარმოებას 25. 02. 93 წ.
 ხელმოწერილია დისაბეკდად 2. 06. 93 წ.
 საბეჭდი ქალაქი 5,25.
 ქალაქის ფორმატი 70X 108¹/₁₆.
 ფიზიკური საბეჭდი თაბახი 11,5.
 საიდრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65.
 შეკვეთა 309. ტირაჟი 900.

ქუროსაში დაბეჭდილია შ. ხაბიას და
 ა. კვაქაძე-ჩაიას ფოტოებზე.



64/49

ფანი 50 მსვ.



ინფორმაცია 76177