

180
1991/3

ISSN 0132-1307

საქართველოს
განათლების

საქართველო . 3.91





ხელოვნება

3 • 1991

თავისუფალ საქართველოს—
თავისუფალი ხელოვნება

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ქურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი გაჩეჩიძე
ვახტანგ ბერიძე
ვასილ კიკნაძე
ანდონ წულუკიძე
ნიკო ვაჟაძე

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შიშინაძე

საქართველოს ჟურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „სამშობლო“
თბილისი, 1991

ნოქიკუი:

აღსრულდა... (მომწინავე) 2

მხატვრობა

თამარ გოგოშიძე — „კულაღ უკლინობდნენ მრავალსა საბანშურსა“	5
დალი ლეხანიძე — განცდისა და ოსტატობის ძალი	16
გურამ ცაავა — „სოც-არტის“ გროტესკული ნიღბები	55
ერნესტ ნეიზვესტნი — სოცრეალისმი არ არსებობს	60
ვანდა ხახუტაშვილი — სილაგაჟით შთაბრუნებული	72
ეკა ავალიანი — ებრუტული ხელოვნება-„თანამედროვე“ ხელოვნება	74

თეატრი

გუბაზ მეგრელიძე — ტრაგედიის სისხლიანი კვალი	35
მაია კიკნაძე — ქართული ექსპრესიონიზმის საკითხისათვის	83
ფიქრია ურუტაშვილი — „...მე ვიცოდი, მსახიობი ვიქნებოდი“	91
მაია გოგოშიძე — სწრაფვა სიკეთისაკენ	107
ნინო დავითაშვილი — გზა, იდუალისაკენ მიმავალი	119
კნუტ ჰამსუნი — თამარ მეფე (ჰენს) (ა. გელოვანის შესავალი წიგნით)	135

მუსიკა

რუსუდან წურწუშია — ქართული მუსიკალური კულტურის თვითმყოფლობის საკითხი- სათვის	23
ნათელა კვირკველია — შტრიხები შემოქმედებითი კორტრეტიანთის	103
ვახტანგ ქალიაშვილი — ლუი არმსტრონგი	111

კინო

ნათია ამირეჯიბი — დროთა ეკრანი	68
ბაჩანა ხაღვაში — ლუის ბუნიუელის რეალისმი	98

ხელოვნება

გარეკანის პირველ გვერდზე — საქართველოს დერბი;
მესამე გვერდზე — ს. ახმეტელის სახელობის სახელმწიფო დრამატული
თეატრის მსახიობი გიორგი გორგასანიძე;
მეოთხე გვერდზე — ლორეტა შენგელია-აბაშიძე „ხიბრძენ სიცრუისა“
დასურათება.

აღსრულდა...



1991 წლის 9 აპრილის დილას მთელი ჩვენი რესპუბლიკის მოსახლეობა რაღაც დიადის, ისტორიული გარდატეხის მომენტის მოლოდინით იყო შეპყრობილი. დაუვინყარი, საზეიმო წამის დადგომას ელოდა ქუჩებში და მოედნებზე გამოსული ხალხი.

და, აი, ეს წამიც დადგა. საქართველოს რესპუბლიკის პირველი მონვევის უზენაესი საბჭოს პირველი სესიის საგანგებო სხდომაზე ბატონმა ზვიად გამსახურდიამ, ვრცელი და ისტორიულად ღრმად დასაბუთებული მოხსენების შემდეგ, საზეიმოდ გამოაცხადა საქართველოს სახელმწიფოს დამოუკიდებლობის აღდგენა 1918 წლის 26 მაისის დამოუკიდებლობის აქტის საფუძველზე.

დიახ, დიდი ხანი ელოდა ქართველი ხალხი ამ დღეს. მას შემდეგ, რაც გასული საუკუნის დამდეგს რუსეთის იმპერიამ მოახდინა საქართველოს რესპუბლიკის ანექსია და გააუქმა მისი სახელმწიფოებრიობა, ქართველო-

ბას ერთი დღითაც არ შეუწყვეტია თავისი ეროვნული მეობის, თავისი დამოუკიდებლობის მოპოვებისათვის ბრძოლა. რა არ გადახდენია მას ისტორიის ამ მონაკვეთზე: — დამარცხების სიმწარე, დამცირება, ეროვნული სხეულის ჯიჯგნა და დანაწილება, სასიცოცხლო სივრცის უღმრთელი შემცირება. მაგრამ ვერც ტრაგიკულმა დღეებმა, ვერც ისტორიულმა ბედუკუღმართობამ და ვერც იმპერიის სასიკვდილო მარწუხებმა ვერ შესძლეს ქართველი ხალხის თავისუფლებისმოყვარე სულის მოშთობა. ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას, მის ყოველ ეტაპზე, სათავეში ედგნენ ქართველი ხალხის საუკეთესო შვილები, ბრძენნი, გულმამაცი, შეუპოვარნი.

საქართველოს უახლეს ისტორიაში ამიერიდან ორი ღირსშესანიშნავი ნიშანს ეტყობა აღმართული —

1918 წლის 26 მაისი და

1991 წლის 9 აპრილი.

26 მაისის დამოუკიდებლობის აქტის გამოცხადებით აღდგა საქართველოს გაუქმებული სახელმწიფოებრიობა და შეიქმნა საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა მრავალპარტიულობის საფუძველზე არჩეული ხელისუფლების წარმომადგენლობითი ორგანოებითა და კონსტიტუციით.

ამ ისტორიული დღეების ამსახველმა კინოქრონიკამ შემოგვინახა ამაღელვებელი კადრები, საიდანაც გვიმზერენ ბედნიერებით გაცისკროვნებული ქართველთა სახეები, სადაც ჭეშმარიტად საყოველთაო სახალხო დღესასწაულის დაუვინყარი ეპიზოდებია აღბეჭდილი.

მაგრამ დიდხანს არ გვაცალეს — 1921 წლის თებერვალ-მარტში ნიოთელმა რუსეთმა ბარბაროსული აქტი ჩაიდინა — არად ჩააგდო საქართველო-რუსეთია 1920 წლის 7 მაისის სამშვიდობო ხელშეკრულება, უხეშად გათელა იგი, თავისი სრულუფლებიანი წარმომადგენლების მიერ ხელმოწერილი დოკუმენტი ფარატინა ქალაქად აქცია და ისტორიულ სანაგვეში მოისროლა, ანუ შეიარაღებული აგრესიის გზით მოახდინა თავის მიერვე ცნობილი საქართველოს სახელმწიფოს ოკუპაცია, რასაც შემდგომ მისი ფაქტობრივი ანექსია მოჰყვა.

ბუნებრივია, რაკი საქართველო ოკუპირებულ იქნა და თავისი ნებით არ შესულა საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში, მისი სახელმწიფოს წარმომადგენლებს ხელი არ მოუწერიათ კაპიტულაციის აქტზე და ამით არ გაუქმებიათ საკუთარი დამოუკიდებლობა ან ქვეყნის სახელმწიფოებრიობა, დღესაც არსებობს მისი სახელმწიფოებრიობა, ზოლო დამოუკიდებლობის აქტი და კონსტიტუცია, ასევე, დღესაც ინარჩუნებს იურიდიულ ძალას...

... ძველი ქართული კინოქრონიკის კადრები გავიხსენეთ დღეს... გავადრო და მომავალი თაობები გულდამშვიდებით ვერ ნახავენ 1991 წლის 9 აპრილის ამსახველ კადრებს — საქართველოს პარლამენტის დეპუტატთა დარბაზს, აბობოქრებულ მოედანს მთავრობის სასახლის წინ, გულდამშვიდებით ვერ მოისმენენ ბატონ ზვიად გამსახურდიას მოხსენებასა და მის გამოსვლას მრავალათასიანი მიტინგის მონაწილეთა წინ... მაგრამ ვერაფერი ვერ შეედრება იმ გრძნობას, რაც ამ ისტორიული აქტის გამოცხადების მომსწრეებმა განიცადეთ: ტელევიზორის ეკრანებთან თუ რადიო-აპარატურებთან მიმსხდარებმა, ქუჩაში თუ მოედანზე გამოსულებმა... ეს იყო სპონტანური აღტაცების, ბედნიერების დაუვინყარი წამები...

მაგრამ ამ დაუვიწყარ წამებშიც კი, ამ ბედნიერ 9 აპრილსაც კი ყოველი ჩვენთაგანის გულში მეტის სიმძაფრით ცოცხლდებოდა 1989 წლის 9 აპრილის ტრაგედიის ტკივილები.

ისტორიამ თუ ზენაარსმა ასე ილება: ამიერიდან ხალხის უდიდესი ტკივილისა და უდიდესი სიხარულის აღმნიშვნელ დღედ იქცა ცხრა აპრილი... კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ უახლესი წარსულის დაუვიწყარი დღეები....

1990 წლის 28 ოქტომბერი...

ეს იყო ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის პირველი, უდიდესი მნიშვნელობის გამარჯვება — მრავალპარტიული, დემოკრატიული გზით არჩეული იქნა საქართველოს რესპუბლიკის უზენაესი საბჭო.

1991 წლის 31 მარტი...

ამ დღეს საქართველოს მოსახლეობამ რეფერენდუმის გზით გამოხატა თავისი ერთსულოვანი ნება და განსაცვიფრებელი ერთსულოვნებით მისცა ხმა საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენას საქართველოს დამოუკიდებლობის 1918 წლის 26 მაისის აქტის საფუძველზე.

დავუკვირდეთ და გავაანალიზოთ თანმიმდევრობა იმ ისტორიული მოვლენებისა, რომლებმაც 1991 წლის 9 აპრილამდე მოგვიყვანა.

უპირველესად უნდა აღინიშნოს საქართველოს რესპუბლიკის უზენაესი საბჭოს მიერ შემუშავებული და მიღებული სამართლებრივი აქტები, ახალი სახელმწიფოებრიობის სტრუქტურების, მართვის ახალი სისტემების შექმნა, ეროვნული გვარდიის ჩამოყალიბება და კიდევ მრავალი ისეთი კანონი, რომელიც გარდამავალ პერიოდში მიმდინარე პროცესებს მეტ დინამიურობას და კანონზომიერებას ანიჭებს.

სავსებით მართალი ბრძანდებოდა საქართველოს რესპუბლიკის უზენაესი საბჭოს თავმჯდომარე, 1991 წლის 14 აპრილიდან კი საქართველოს რესპუბლიკის პრეზიდენტი ბატონი ზვიად გამსახურდია, როცა აცხადებდა, რომ თავისუფლება და სუვერენიტეტის მხოლოდ დეკლარირება (რაც ადრე სხვა რესპუბლიკებში განხორციელდა) ცარიელი, ისტორიულ რეალობას მოწვევითი აქტია, უკეთეს იგი არ ეყრდნობა გარდაუვალ წინამძღვრებს.

საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის აქტი კი სწორედ ისტორიული აუცილებლობით გაპირობებული, ღრმად შემზადებული, სამართლიანობაზე აღმოცენებული პოლიტიკური და სამართლებრივი აქტია. ამიერიდან საყოველთაოდ ცხადდება, რომ „საქართველოს სუვერენული რესპუბლიკის ტერიტორია ერთიანი და განუყოფელია. მის ტერიტორიაზე უზენაესია მხოლოდ საქართველოს რესპუბლიკის კონსტიტუცია და ხელისუფლება“.

უკვე მრავალგზის შეგვაგონა საქართველოს რესპუბლიკის პრეზიდენტმა ბატონმა ზვიად გამსახურდიამ, რომ საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის აქტის მიღებით იწყება დიდი ბრძოლა ჩვენი სამშობლოს ჭეშმარიტი თავისუფლების მოპოვებისათვის. მხოლოდ მედგარი, შეუპოვარი, თანმიმდევრული შრომა და ბრძოლა, მხოლოდ ქრისტიანული ზნეობით ცხოვრება მიგვიყვანს სანუკვარ მიზნამდე.

„კულად უვლინებდნენ მრავალსა საბანძურსა“

(ნიკოლოზ მაღალაძე — XVII საუკუნის საქალაქო მოღვაწე)

თამარ ბაგოშიძე

გვიან შუა საუკუნეებში მძიმე ისტორიულმა ვითარებამ უკიდურესად არახელსაყრელი პირობები შეუქმნა ეროვნულ მხატვრულ შემოქმედებას. განუწყვეტელი რბევა-აოხრების შედეგად მოიშალა ქვეყნის სამეურნეო ცხოვრება. დაცარიელდა სოფლები, მრავალგზის განადგურდა კულტურის კერები. მიუხედავად ამისა, შეიძლება ითქვას, რომ საზოგადოებრივი და კულტურული საქმიანობა არასდროს შეწყვეტილა. სასულიერო წრეებში აქტიურად ზრუნავდნენ სარწმუნოებისა და კულტურის გადარჩენა-განვითარებაზე: ეკლესია-მონასტრების კედლებში არაერთი ნიჟიერი და ენერგიული პიროვნება დაუღალავად იღვწოდა ძველი ხელნაწერების შეკრება-განახლების, ახალი წიგნების შედგენის, საეკლესიო მშენებლობის საქმეში. ასეთ მოღვაწეთა შორის უნდა დავასახელოთ ნიკოლოზ მაღალაძე, სხვადასხვა ხასიათის ისტორიულ საბუთებში იგი იხსენიება როგორც „ქადაგი“, „მღვდელმონაზონქადაგი“, „ქადაგი-არქიმანდრიტი“. ლევან ბატონიშვილის სიგელის თანახმად კი 1678-1700 წლებში მას სვეტიცხოვლის წინამძღვრის თანამდებობა ეჭირა.¹

აზნაურ მაღალაძეთა დაწინაურება XV ს-დან იწყება. როცა გიორგი VIII-მ სამეფო სიგელით ამ გვარს სვეტიცხოვლის ქადაგობა და ქართლში ამ წოდების კუთვნილი მამულები დაუმტკიცა.² აქედან მოყოლებული მაღალაძეები სვეტიცხოვლის სამსახურში ჩანან. მათ მემკვიდრეობის უფლებით ეკავათ სამოხელეო იერარქიის თვალსაზრისით უბირველესი და, ამავე დროს, ყველაზე შემოსავლიანი თანამდებობები.

მაღალაძეთა სამკვიდრო დიდძალი მამულები შუაგულ ქართლში, სოფელ წინარენის მახლობლად ყოფილა. XVII ს-ში აქ საბოლოოდ გაფორმდა მაღალაძეთა ფეოდალური რეზიდენცია. რომელშიც შედიოდა სასახლე, ციხესიმაგრე, კარის ეკლესია და საგვარეულო საძვალე. მათ მფლობელობაში გადავიდა და საბოლოოდ მაღალაძეთა სახელს დაუკავშირდა XII-XIII სს-თა მიჯნაზე აგებული მშვენიერი დარბაზული ეკლესია („მაღალაანთ ეკლესია“).

XVII ს-ში ამ გვარის ცნობილი წარმომადგენელია ნიკოლოზ მაღალაძის მამა — სვეტიცხოვლის სახლთუცესი პაპუა, რომელსაც ებარა „განსაგე-

ბელად მამული მცხეთისა ქართლსა და კახეთს¹. პაპუას სიკვდილის წინა დღეებში დაწერილი ანდერძიდან ირკვევა, რომ იგი დაახლოებული ყოფილა მეფეებთან და კათალიკოსებთან, ხოლო მისი შვილები კათალიკოს დომენტი ბატონიშვილს დაუზრდია როგორც თავისი ტომნი და ნათესავნი, ერთი ბერი და ხუთი ერი; ბერი საბეროს სწავლითა გასწავლა, „როგორც თვითონ ეკადრებოდა და ერნი საღმრთო და საეროთა“. პაპუას შვილთაგან განსაკუთრებული როლის შესრულება იმთავითვე წილად ზედა ნიკოლოზს. მისი სახელი, რომელიც მან პაპის — ნიკოლოზ ქადაგის ხსოვნის ნიშნად მიიღო, იმის მაჩვენებელია, რომ იგი პაპუას ოჯახში უფროსი ვაჟი უნდა ყოფილიყო, შესაბამისად, მას უნდა გავგრძელებია საპატრიო სამსახური სვეტიცხოვლისათვის — მიეღო მომავალში ქადაგის წოდება, საამისოდ ნიკოლოზს ადრიდანვე ამზადებდნენ. ანდერძი, რომელიც მას „ბერად“ იხსენიებს მოწმობს, რომ მისი სასულიერო აღზრდა-განათლება დომენტი კათალიკოსმა ითავა. ნიკოლოზს, როგორც ეტყობა, ბუნებრივი ნიჭიც არ აკლდა. იგი თავისი დროის ცნობილ მწიგნობრად, განათლებულ და მრავალმხრივ მოღვაწედ გვევლინება. 1675 წლიდან, მამის სიცოცხლეშივე, იგი სვეტიცხოვლის ქადაგია. 1678 წ-დან კი 22 წლის განმავლობაში ქადაგ-არქიმანდრიტი, ანუ „დიდისა და ცათა მობაძვისა კათოლიკე ეკლესიის“ წინამძღვარი. სვეტიცხოვლის ტაძრის აღმოსავლეთის ფასადზე ამოკვეთილ წარწერაში აღბეჭდილია მისი სახელი, რაც უდაოდ ეკლესიის წინაშე ნიკოლოზის განსაკუთრებული ღვაწლის მაჩვენებელია². მისი სახელი ხშირად გვხვდება XVII ს-ის ბოლოსა და XVIII ს-ის დასაწყისის სიგელ-გუჯრებში, სადაც იგი ფიგურირებს როგორც მოწმე და დამამტკიცებელი ამ საბუთებისა. ნიკოლოზის ავტორიტეტისა და გავლენის მაჩვენებელია ერთი მეტად საყურადღებო ცნობა, რომელიც ვახუშტი ბატონიშვილს შემოუნახავს და რომელშიც

ლაპარაკია გიორგი XI-ის თურქეთსა და კახეთსა შორის შედგენილ ტყვეობიდან გამოსხნის შესახებ³. ალად უვლინებდნენ მრავალსა საგანძურსა აშოთან მუხრან-ბატონი, გივი ამილახორი და ნიკოლოზ მაღალაშვილი, რათა მით დაუყოს პირი მეფემან ოსმალთა ანგაართა⁴. აქედან ჩანს, რომ ჯერ ერთი ნიკოლოზი უკვე იმდენა შეძლების პატრონი ყოფილა, რომ თავისი წვლილი შეუტანია მეფისათვის გაგზავნილ „დიდძალ საგანძურში“ და რაც ასევე არანაკლებ მნიშვნელოვანია, იგი მოხსენიებულია მეფესთან უშუალოდ დაახლოებულ დიდებულთა შორის. თავის მხრივ არც ნიკოლოზი უნდა ყოფილიყო მოკლებული სამეფო კარის კეთილგანწყობას. ყოველ შემთხვევაში მ. ბროსე, რომელიც სპეციალურად დაინტერესდა მაღალაძეთა საგვარეულოს ისტორიით, საგანგებოდ გამოყოფს ნიკოლოზის ფიგურას და იუწყება, რომ ნიკოლოზის შთამომავლობას სხვა მაღალაძეთაგან განსხვავებით მინიჭებული ჰქონია თავადის წოდება⁵. ჩვენთვის უცნობია ის საბუთები, რომლითაც სარგებლობდა მეცნიერი. მაგრამ ვფიქრობთ, ამასვე ადასტურებს 1783 წ. შედგენილი ქართლ-კახეთის თავადაზნაურობის ნუსხა, რომელშიც მაღალაძეები იხსენიებიან ერთ შემთხვევაში თავადებად, უფრო ქვემოთ კი საკათალიკოზო აზნაურებად.

ნიკოლოზ მაღალაძის სახელთან დაკავშირებულ სხვადასხვა ხასიათის მასალებში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ხელნაწერებს. სვეტიცხოვლის წიგნთსაცავს, რომელიც იმ დროისათვის უმდიდრესი იყო საქართველოში (ითვლიდა 7000-მდე ერთეულს), ნიკოლოზმა არაერთი წიგნი შემატა. ზოგი თავად შეუკვეთა, დიდი ნაწილი კი საკუთარი სახსრებით შეიძინა, განაახლა და ისე გადასცა ტაძრის ბიბლიოთეკას. ძველი ხელნაწერები № № A37, A 763; A 54 № 331 სხვადასხვა დროსაა გადაწერილი. მათ შორის ყველაზე ადრეულია XIII ს-ის ოთხთავი



გ. გაგარინი ნახატი. მალაქაძეთა ოჯახის გამოსახულება

A 377. მინაწერში ნათქვამია: „მოიხსენე უფალო მალაქაძე ნიკოლოზ, სვეტიცხოვლისათვის შემოწირავს, ვინც გამოსწიროს, ისიმც რისხავს“. ხელნაწერის ერთადერთ სამკაულს შეადგენს „ჯვარცმის“ XVII ს-ის მინიატურა (გვ. 263). ნიკოლოზს მოუპოვებია ეს ხელნაწერი, ხელახლა აუკინძავს, ტყავის ტვიფრულ ყდაში ჩაუსვამს, შეუკვეთია ერთი მინიატურა და ასე გადაუცია სვეტიცხოვლისათვის. მინიატურა იოანეს სახარების შესაბამის ადგილასაა ჩართული. ცალკე ფურცელზე მოცემულია „ჯვარცმის“ სამფიგურიანი კომპოზიცია, რომელსაც ქვედანაწილში დამატების სახით ახლავს სცენა „იოანე ღვთისმეტყველი კარნახობს პროზორეს“, ეს უკანასკნელი ორიგინალური კომპოზიციური გადაწყვეტითა და დეტალებისადმი განსაკუთრებული ინტერესით გამოირჩევა. მინიატურა ყურადღებას იქცევს მდიდარი და მედერი ფერადოვნებით. ოქროსა და ვერცხლის სხვადასხვა ტონალობის მწვანესთან, ვარდისფერთან და იასამნისფერთან თამაში დაპირისპირება ხაზგასმულად დეკორატიულია, გულდასმით შესრულებული ნახატი და ფორმათა რბილი მოდელირება კი გამოცდილი ოსტატის ხელზე მიგვითი-

თებენ. მინიატურა თანადროული სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ძეგლია. იგი თვალნათლივ ასახავს XVII ს-ის ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე დაძაბული შემოქმედებითი ძიების პროცესს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ტრადიციული ფორმების პარალელურად ცალკეული, ნაკლებად პირობითი სახვითი ელემენტების შემოტანა.

XV ს-ის ხელნაწერია ოთხთავი A-763, შემდეგი შინაარსის მინაწერით: „ქ. ჩუენ მალაქაძემ არქიმანდრიტმა ნიკოლოზ ვიყიდე და შემოგწირე წმიდა ესე და სულთა განმანათლებელი სახარება და კიდევ ერთი პატიოსანი სხვა სახარება ვერცხლით მოქედილი და შემოგწირე თქუენ ჩუენსა სასოებასა სვეტს ცხოველსა და მაშვიგა მყოფსა მირონსა წმიდასა და კუართსა საუფლოსა, ვინც გამოგწიროს და ან ურიგოდ ეხმაროს და ან სხვავან წაიღოს, შენ შერისხდი სვეტო (ცხოველო ქ) კსტნი ვ-1678“.

ხელნაწერი A-54 მათეს სახარების განმარტება იოანე ოქროპირისა გადაწერილია XVI ს-ის ხელით. იგი ასევე მცხეთის საკათედრო ტაძრის კუთვნილებას შეადგენდა. მინაწერში ვკითხულობთ: „ესე სულთა განმანათ-

ლებელი წმიდა სახარებისა თარგმანი ჩ'ნ, მაღალაძე ნიკოლოზ გავაკეთებინეთ სულისა ჩ'ნისა სახსრად და ცოდვათა ჩ'ნთა შესანდობელად, თუ ვინმე იკითხოთ და ეპირებოდეს, თქ'ნც კიდე გაკეთებინეთ, გაკეთდა მეფობასა გიორგისასა, კათალიკოზობასა ამილახორის შვილისასა ნიკოლოზისა, კრ'კსა ტნით სამას სამოცდაცხრა"-1681 წ.⁹

გარდა ამისა რუსეთის საიმპერატორო ბიბლიოთეკის იოანე ბატონიშვილის ფონდში კ. კეკელიძემ აღწერა იოანე ოქროპირის ლიტურგია № 331 შემდეგი მინაწერით: „...მაღალაძე ქადაგ არქიმანდრიტმან ნიკოლოზ ვიყიდე წმიდა ესე ორი კონდაკი და შევწირე... სვეტსა ცხოველსა, კვართსა უფლისასა და მირონსა წმინდასა ქას ტკ“-1696 წ.¹⁰

ნიკოლოზისეულ ხელნაწერებში განსაკუთრებული ადგილი უკავია კრებულს A 904.¹¹ ეს არის „სათანაო“ ანუ თან სატარებელი მცირეტანიანი წიგნი, რომლის ერთ-ერთი გადამწერი თავად ნიკოლოზია და როგორც კრებულის ხასიათი მოწმობს, წიგნი შიკოლოზს თან უნდა ქონოდა ყოველდღიური ღვთისმსახურების დროს. კრებული შედგენილია 1688 წელს. მასში გაერთიანებულია სხვადასხვა ხასიათის ტექსტები, ძირითადად ლიტურგიკული საგალობლები (ქაშნი, კონდაკი, სტიქარონი, დასდებელი, ფსალმუნი, თთუენი და სწავლებანი ზოდიაქოს ნიშნების შესახებ). ტექსტში ორგან გვხვდება ნიკოლოზის ხელრთვა (გვ. 177. 205), ხოლო ერთ-ერთი მინიატურის თავზე ვკითხულობთ „შე მღლძე ნი'კზ“, მეორეგან: „ღმერთო აღღეგრძელე მამა ნიკოლოზ მცხეთის სუეტის ცხოველისა“. ამათ გარდა, ხელნაწერს აქვს სხვა თანადროული მინაწერებიც, რომლებშიც იხსენიება ვინმე საბა.¹²

ხელნაწერი დასურათებულია. მინიატურათა უმრავლესობა პროფესიონალი მხატვრის მიერაა შესრულებული ტრადიციული მრავალფენიან

ტექნიკით („მირკმა“ „მიძინება“ წმ. გიორგი, ზოდიაქოს ნიშნები). განსხვავებულ მანერაშია გადაწყვეტილი სამი მინიატურა (წმ. აკაკი მორჩილი, ახალგაზრდა ქალის გამოსახულება, ანგელოზი). შავი მელნით დატანილია გრაფიკული ნახატი, რომელიც ზემოდან მსუბუქად არის ტონირებული ფერადი მელნით. გამოსახულებებზე თავისუფალი ჩანახატების შთაბეჭდილებას ტოვებენ და აშკარად უპირისპირდებიან პირველი ჯგუფის მინიატურებს, რაც, ეფიქრობთ, ხელნაწერის დასურათებაში ორი მხატვრის მონაწილეობით უნდა იქნას ახსნა. ამათგან პირველი სწორედ ზემოთ ხსენებული საბა უნდა ყოფილიყო, რაც შეეხება გრაფიკულ ჩანახატებს, ესენი შესაძლოა თავად ნიკოლოზსაც შეესრულებინა პირადი საჭიროებისათვის განკუთვნილ საუბნე წიგნში. ამ მოსაზრების სასარგებლოდ მეტყველებს კალიგრაფიული ოსტატობით შესრულებული ნიკოლოზისეული ხელრთვები და აგრეთვე მისი ხელით გაკეთებულ ერთ-ერთ მინაწერში ჩართული ფრინველის გრაფიკული გამოსახულება.

ნიკოლოზი ლიტერატურული ნიჭითაც ყოფილა დაჯილდოებული. იგი ავტორია ორიგინალური ჰაგიოგრაფიული ნაშრომისა, რომლის სრული სახელწოდებაა „თთა“ ივნისსა ა დღესა შესხმა და ცხოვრება ახლად მოწამედ გამოჩენილისა შიოსი და ხუთთა მონაზონთა, რომელნი დაზოცნეს დავით გარეჯას ლეკთა უღმრთოთა (თქმული ნიკოლოზ მაღალაშვილისაგან) მეფობასა ერეკლესასა და კათალიკოზობასა იოანესასა“¹³. ნაშრომებში აღწერილი ლეკთა თავდასხმა დავით-გარეჯის მონასტერზე უნდა მომხდარიყო 1692 წელს,¹⁴ ხოლო საკუთრივ „შიოს ცხოვრება“ დაიწერა 1696-1700 წლებს შორის. ეს არის ტრადიციული ფორმის ჰაგიოგრაფიული ნაშრომი, რომელიც თავისი მხატვრულ-ლიტერატურული ღირსებებით არაფრით ჩამოუვარდება ამავე

ხასიათის თანადროულ ნიმუშებს. განსაკუთრებით ცოცხლად და დამაჯერებლად გადმოცემულია ბერების მარტილობის ეპიზოდები. ეს ამბები დაწერილებით ნიკოლოზს უნდა შეეძლო დაეით-გარეჯის წინამძღვრის ონოფრე მაჭუტაძისაგან, რომელთანაც მას პირადი ურთიერთობა აკავშირებდა. თავის მხრივ, არც ისაა შემთხვევითი, რომ ნიკოლოზმა სწორედ ეროვნული პაგიოგრაფიის თემას მიმართა. გაზრდილ ინტერიერს ქართველი წმინდანებისადმი ნიშანდობლივია სწორედ აღნიშნული დროისათვის (XVIII ს-ის დასაწყისში) მიმდინარეობდა მუშაობა ქართველ წმინდანთა ცხოვრება-მარტილობის „მრავალთავზე“¹⁵.

ნიკოლოზს თავი გამოუჩენია საეკლესიო მშენებლობის საქმეშიც.¹⁶ მნიშვნელოვანი სამუშაოები ჩაუტარებია მას წინარესში საგვარეულო რეზიდენციის აღდგენა-გამშენებებისათვის. 1677-1681 წწ-ში ნიკოლოზს შეუკეთებია „მალაანთ ეკლესია“, ინტერიერში აღუმართავს და „მოურთავს“ კანკელი (ეკლესიის აღმოსავლეთის ფასადზე ნიკოლოზის ხუთი წარწერაა დარჩენილი). იმავე ხანებში მოხდა ეკლესიის გალავანში მოქცეული სამრეკლოს პირველი სართულის თაღების ამოშენება და კედლების მოხატვა, რის შედეგაც აქ მალაქეთა საგვარეულო საძვალე მოეწყო. მოგვიანებით 1704 წ. თავისი დის ზორაშანის საფლავზე სოფ. სასხორში ნიკოლოზს აუგია და მოუხატავს კიდევ ერთი მცირე დარბაზული ეკლესია.

ჩვენს დრომდე მოღწეულია ამ ეკლესიების მოხატულობათა მნიშვნელოვანი ნაწილი. მოხატულობები მრავალმხრივია საყურადღებო. „მალაანთ ეკლესია“, როგორც აღვნიშნეთ, აგებულია XII-XIII სს-თა მიჯნაზე, ეკლესია აგებისთანავე მოუხატიათ. ინტერიერში დღესაც ჩანს ძველი მხატვრობის ერთი ნაწილი საყურთხეველსა და დასავლეთის კედელზე.

XVII ს-ში, როცა ამ ძეგლს, იმ ხანად „ბეთლემის ღვთისმშობლის“ სახელით ცნობილს, აზნაურ მალაქამ¹⁷ თა სახით ახალი პატრონი გამოუჩნდა, ეს მხატვრობა შედარებით უკეთეს მდგომარეობაში უნდა ყოფილიყო. მალაქაძეებმა ძველი მხატვრობა ხელუხლებლად დატოვეს და ფრესკებით შეამკეს მხოლოდ ახლადაგებული კანკელი და კედლების ქვედა რეგისტრების ცალკეული მონაკვეთები, სადაც, როგორც ჩანს, პირვანდელი მოხატულობა ჩამოცვენილიყო.

კანკელზე ჩვიდმეტი მინიატურული სცენაა წარმოდგენილი. ისინი იკონოსტასში ჩალაგებულ ხატებს მოგვაგონებენ. თავისთავად ასეთი სახის განვითარებული პროგრამა კანკელისა უნიკალურია საქართველოსთვის და სპეციალურ შესწავლას მოითხოვს. კანკელის მოხატულობის ზედა რეგისტრი ბიბლიურ სიუჟეტებს ეთმობა. მათში მრავალგზისაა განმეორებული სიმბოლური ნიშნები. საშუალო და ქვედა რეგისტრებში განაწილებულია საუფლო დღესასწაულთა სცენები, რომელთა შორის განსაკუთრებული ადგილი უკავია ღვთისმშობლის თემას. სცენათა იკონოგრაფია ტრადიციულ საქმეებს არ სცილდება. ორიგინალური გადაწყვეტით გამოირჩევიან მხოლოდ ის კომპოზიციები, რომლებშიც ღვთისმშობელი ფიგურირებს („შობა“, „ღვთისმშობლის ამალგება“). ამასთან, სწორედ „შობის“ ღვთისმშობლისადმი ვედრებით არის მიმართული კტიტორი ქალიც — ელენე მალაქაძე. ელენე, ნიკოლოზის დედა წარმოდგენილია მუხლმოყრილი. კანკელის ქვედა მონაკვეთში¹⁷ მხურვალე ლოცვის ეს პოზა ხაზს უსვამს მის ღვთისმოსაობას და ერთგვარად, კამერულ ელფერს ანიჭებს გამოსახულებას. ელენეს მოსავს მკვეთრი წითელი ფერის კაბა, წელზე განიერი ოქროსფერი ქამარი უჩანს. ქამარზე შეკიდულია მარგალიტის მძივი მარგალიტისავე ჯვრით. მსხვილი მარგალიტების ასხმა მოუყვება სახესაც. მხრე-

ბზე მოსხმული მოსახლამი მუქი ფერისაა, მორთულია ბეწვის არშიებით. ფერადოვნების თვალსაზრისით, კტიტორის ეს გამოსახულება იმთავითვე იქცევა ყურადღებას და ადვილად აღიქმება ფერსკების საერთო მუქი და ოდნავ ჩამქრალი კოლორიტის ფონზე.

კანკელზე გამოსახულია აგრეთვე ნაკლებად ცნობილი წმინდანი მეუღაბნოვე წმ. სისო დიდი, რომელიც ღია სარკოფაგთანაა ჩაჩოქილი. ფონზე იკითხება ბერძნული კომენტარი, რომელშიც ლაპარაკია წუთისოფლის ამოებაზე და სიკვდილის გარდაუვალობაზე. მეორე, ასევე ბერძნული წარწერა ახლავს ელენე მალაღის პორტრეტს. წარწერიდან ირკვევა, რომ კანკელის მოხატვის მომენტისათვის კტიტორი უკვე გარდაცვლილი იყო. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ტექსტის ბოლო ნაწილი, რომელშიც იხსენიება მხატვარი აპოსტოლე. ქართული სინამდვილისათვის ეს საკუთარი სახელი უცნობია. ამასთან მისი ხელით შესრულებული ბერძნული წარწერები მოწმობს, რომ მათი ავტორი „ბერძნული პოეზიისა და ეკლესიების მოხატვის წესის კარგი მცოდნე უნდა ყოფილიყო“.¹⁶ ბერძნულ სამყაროსთან კავშირზე მიუთითებს წმ. სისო დიდის გამოსახულება. ეს წმინდანი გვხვდება ძირითადად ათონის ბერძნულ მოხატულობებში. ამავე დროს აპოსტოლე უპირატესად სარგებლობს სწორედ ქართულ მონუმენტურ და სამინიატურ ხელოვნებაში შემუშავებული იკონოგრაფიული რედაქციებით. ერთ შემთხვევაში მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციის მქონე ვარიანტებით („ხარება“, „მირქმა“ „ნათლისღება“), სხვაგან კი გვიან საუკუნეებში მიღებული ნიმუშებით („შობა“, „ლაზარეს აღდგინება“). ამდენად, ბერძნულ ენასა და იკონოგრაფიაში განსწავლული მხატვარი ძირითადად მაინც ადგილობრივ ტრადიციას ეყრდნობა.

ბერძნულის გვერდით ეკლესიაში ვხედავთ კალიგრაფიული მხედრულით

შესრულებულ ქართულ წარწერებსაც.

ბოლოს, „მალაღანთ ეკლესიის“ კანკელზე მოცემულია ერთადერთი სცენა წმ. ნიკოლოზის ცხოვრებიდან. ეს არის ცნობილი ეპიზოდი სამი ქალწულის გადარჩენისა. წმ. ნიკოლოზ საკვირველმოქმედის გამოსახვა კიდევ ერთხელ ადასტურებს ხალხში დამკვიდრებულ რწმენას, რომლის თანახმად ღმრთისმშობლის შემდეგ სწორედ წმ. ნიკოლოზი განასახიერებს უბრალო ადამიანთა მფარველ-მწყალობელ წმინდანს¹⁷. ჩვენს შემთხვევაში კანკელზე ამ წმინდანის გამოსახვას კიდევ ერთი მიზეზი უნდა ჰქონოდა. სვეტიცხოვლის წინამძღვარი მამა ნიკოლოზი, როგორც ჩანს, გულისხმობდა ერთგვარ პარალელს თავის მოსახელე პოპულარულ წმინდანთან. აღსანიშნავია ისიც, რომ წმ. ნიკოლოზის ცხოვრების ეპიზოდებიდან შერჩეულია ის ადგილი, სადაც წმინდანი ქალწულთა უმანკოების მცველად გვევლინება. ამ თემას მხატვარი რამდენჯერმე უბრუნდება და სხვადასხვა კუთხით წარმოგვიდგენს. შესასვლელის წირთხლებზე მას გამოუსახავს „ადამისა და ევას შეცოდება“ და „სამოთხიდან განდევნა“. კიდევ უფრო გამოკვეთილად უღერს შეცოდებისა და მონანიების იდეა „განკითხვის დღის“ კომპოზიციაში, რომელიც ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზეა წარმოდგენილი. სცენას დამატების სახით დართული აქვს შვიდი კადრისაგან შემდგარი ფრიზი, რომელშიც დეტალურადაა დასურათებული მრუშების დასჯა. ყურადღებას იქცევს შუასაუკუნეების ორთოდოქსული აზროვნებისათვის უცხო გულახდილობა და უშუალოება, რომლითაც გადმოცემულია ცოდვილთა წამების ეს ეპიზოდები.²⁰

ეკლესიის სამხრეთის მინაშენში წარმოდგენილია „წმ. გიორგის მიერ ლასია ქალაქის მოქცევა“. სცენა გამორჩეულია თავისი მასშტაბით და ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტი

იყო მოხატულობისა. აღსანიშნავია, რომ იგივე სცენა ეკლესიის ინტერიერში უკვე იყო გამოსახული XIII ს-ის დასაწყისის ფრესკებში, მაგრამ ნიკოლოზ მალალაძემ საჭიროდ ჩათვალა მისი გაშეორება, რასაც, რასაკვირველია, თავისი მიზეზები ქონდა. საქმე ისაა, რომ წმ. გიორგი არის მდ. კავთურის ხეობის მფარველი წმინდანი. ხოლო კავთის წმ. გიორგის ეკლესია — მთავარი სალოცავი. შესაბამისად მალალაძეთა საგვარეულო ვერცხლის დროშაზეც სწორედ მძლეველი წმ. გიორგია გამოსახული.

როგორც დავინახეთ „მალალანთ ეკლესიის“ ფართობის თვალსაზრისით მეტად მცირე მასშტაბის მოხატულობა პროგრამის სირთულით და ორიგინალობით გამოირჩევა. ნიკოლოზ მალალაძის როლი ამ პროგრამის შედგენაში განმსაზღვრელი უნდა ყოფილიყო. მას, როგორც განათლებულ სასულიერო პირს, ბუნებრივია ღრმად ქონდა გააზრებული მოხატულობის ზოგადი თეოლოგიური კონცეპცია და ცალკეული დეტალები, ნაცნობი იყო მისთვის ასევე სასულიერო მხატვრობის სპეციფიკაც. ნიშანდობლივია ის ფაქტიც, რომ ეკლესიის მოსახატად მან მხატვარი აპოსტოლე მოიწვია, ცნობილია, რომ ტრადიციული კავშირი ბერძნულ სამყაროსთან გვიან საუკუნეებშიც არ გაწყვეტილა. საქართველოში არა ერთი ჩამოსული ოსტატი მოღვაწეობდა. მათი შემოქმედება ადგილობრივ ნიადაგზე ადაპტაციას განიცდიდა და თავისებურ სახეს იძენდა.

მალალაძეთა მეორე მოხატულობა იმავე ანსამბლში სამრეკლოს პირველ სართულშია დაცული. სამრეკლოს ღია თაღები ამოშენების ინიციატივა პაპუა მალალაძეს ეკუთვნის. ცნობა ამის თაობაზე 1681 წლით დათარიღებულ მის ანდერძშია შემონახული. ამავე დროს საგულისხმოა, რომ ანდერძის ვრცელ ტექსტში, სადაც დაწვრილებითაა აღწერილი პაპუა მალალაძის ღვაწლი, მისი სამეურნეო საქმიანობა

ეს არის ერთადერთი შემთხვევა, როცა ლაპარაკია ეკლესიის გადაკეთებაზე. როგორც ჩანს, სვეტიცხოვლის სახლთუხუცესი ძირითადად საერო საქმეებით იყო დაკავებული. ამიტომ ვფიქრობთ სამრეკლოს მოხატვა აქაც, ისევე როგორც „მალალანთ ეკლესიაში“ ნიკოლოზის თაოსნობით უნდა მომხდარიყო. მოხატულობის პროგრამა საძვალისათვის დამახასიათებელ სპეციფიკას ითვალისწინებს. კამარაში წარმოდგენილია ქრისტე ყოვლისმპყრობელი, კედლებზე კი უფლის განკაცებისა და აღდგომის თემის ილუსტრირება ხდება: „ხარება“, „შობა“, „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“, „ლაზარეს აღდგინება“, „მაცხოვრის გამოცხადება მარიამ მაგდალელის წინაშე“ და ა. შ. საკურთხეველში „ზიარების“ სცენაა გაშლილი, მის საპირისპიროდ დასავლეთის კედლის საშუალო რეგისტრში — მალალაძეთა ჯგუფური პორტრეტი. მოხატულობის ქვედა რეგისტრი დათმობილი ქონდა ცალკე წმინდანთა ფიგურებს.

ფრესკა მალალაძეთა გამოსახულებით ძლიერ არის დაზიანებული, მაგრამ, საბედნიეროდ, გასული საუკუნისა შუა წლებში, როცა მხატვრობა უკეთეს მდგომარეობაში იყო, მისი თავისუფალი ასლი გადმოიღო გრ. გაგარინმა.²¹ გაგარინის ჩანახატზე ისტორიული პირები ორ, ერთმანეთისკენ მიმართულ ჯგუფად არიან წარმოდგენილი, მათ შორის მოზრდილი ინტერვალია დატოვებული. ერთ მხარეს დგანან: პაპუა მალალაძე, მისი მეუღლე ელენე, ქალიშვილი ხორეშანი და კიდევ ერთი უცნობი გიორგი. მეორე მხარეს ჯგუფის თავში ნიკოლოზია, მის უკან — პაპუას დანარჩენი ვაჟები: რევაზ, პაატა, მამუკა, ზურაბი და ადამი. პაპუა მალალაძის გამოსახულებას ახლავს წარწერა „სახლთუხუცესი პაპუა“, მას თავისი წოდების ნიშანი, — გრძელი კვერთხი უჭირავს. იგი ქალარათმიანი მოხუცია. აცვია სახიანი ქსოვილის სამოსი, ზემოდან — ბეწვით გაწყობილი მოკლე ჯუბა. ვა-

ეებს განსხვავებული თარგის კაბები მოსავთ. ესაა კოჭებამდე დაშვებული სადა ან სახიანი ქსოვილისაგან შეკერილი სამოსი წელზე ქაბრით. ნიკოლოზ მაღალაძე წარმოდგენილია მაღალი სასულეირო წოდების შესატყვისის სამოსელში: თავსაბურავით, მუქი ფელონით, თეთრი ფერის სტიქარონით, ეპიტრაქილითა და ენჭერით. ხელები ვედრებით აქვს გაწვდილი. მთავარი კტიტორების პაპუასა და ნიკოლოზის მნიშვნელობა ხაზგასმულია კომპოზიციური ხერხებით. ისინი ორ დამოუკიდებელ ჯგუფს მეთაურობენ. საძვალის კედლებზე დღეისათვის მთლიანად შემორჩენილია მხოლოდ პაპუას უმცროსი ვაჟების ფიგურები კომპოზიციის მარცხენა კიდეში. გამოსახულებათა სიმბრტყობრივ-გრაფიკული ხასიათით, პოზებითა და ტიპაჟით ეს პორტრეტები თვალნათლივ ასახავენ ქვეიანი დროის ხელოვნებაში მომხდარ ცვლილებებს. არსებითად, ეს არის საერო ისტორიული პორტრეტის ერთ-ერთი უკანასკნელი ნიმუში საეკლესიო კედლის მხატვრობაში.

თავისი შინაგანი სტრუქტურით ისტორიული პირების ეს რიგი გამოძახილს პოულობს აღმოსავლეთ კედელზე გაშლილი „ზიარების“ ასეთსავე ორნაწილიან სცენაში. „ზიარების“ კომპოზიციის ცენტრალური მონაკვეთი დაღუპულია, მარჯვენა მხარეს კიდეში ზიარებისაკენ ზურგშექცეული იუდა ისკარიოტელია, რაც გვიანი დროის მოხატულობებისათვის არცთუ იშვიათია. სცენის ძირითადი თავისებურება მისი მარცხენა ნახევრის ორიგინალურ იკონოგრაფიულ გადაწყვეტაში გამოვლინდა. ის ადგილი, სადაც, წესისამებრ, მოციქულები გამოსახებიან, ჩვენს შემთხვევაში დათმობილი აქვთ კონკრეტულ ისტორიულ პირებს. მათ ახლავთ ვინაობის აღმნიშვნელი მხედრული წარწერები: გერმანოზი, ეგნატი, გრიგოლი, დავითი და მახარებელი (დანარჩენი ფიგურები წარწერებიანად ჩამოფხეილია).

როგორც ირკვევა, ესენი არიან მაღალაძეთა წინაპრები, რომელთაც თავი გამოუჩენიათ „მცხეთის საყდრის“ სამსახურში. მახარებელი არის შვილი ოქროპირ მაღალაძისა, დანარჩენები კი მისი შვილიშვილები (XV-XVI სს-თა მოღვაწენი).²² როგორც ვხედავთ, მოხატულობის დამკვეთს „ზიარების“ სცენაში მაღალაძეთა საპატიო წინაპრები გამოუსახია, რითაც სურდა წარმოეჩინა ამ ნაგებობის, როგორც საგვარეულო საძვალის, მნიშვნელობა.

მესამე ეკლესია, რომელიც ასევე მაღალაძეთა საგვარეულოს უკავშირდება, იმავე რეგიონში, სოფ. სასხორშია აგებული. ნიკოლოზ მაღალაძეს ეს ეკლესია თავისი გარდაცვლილი დის ზვარაშანის სახელზედ აუშენებია 1704 წ. შესასვლელი კარის თავზე არსებული ლამიदारული წარწერა ამოუკითხავს მ. ბროსეს: „წელსა შვიდი ათას ოთხას (lis ორას) თორმეტსა, მყვანდა ერთი და ზვარაშან მიიცვალა და ამას ზედა აღვაშენე წმიდა ესე ეკლესია მთავარ ანგელოზისა ქს...“²³

მოხატულობა ფრაგმენტულია, მაგრამ პროგრამის აღდგენა მაინც ხერხდება. საკუთრებეველში წარმოდგენილი ყოფილა „მაცხოვრის დიდების ერთ-ერთი უძველესი ვარიანტი: მანდორლით გარემოცული პანტოკრატორი და ექვსფრთხეები, ქვემოთ „ზიარების“ ორსახოვანი სცენაა, სულ დაბლა კი ეკლესიის მამები, საკუთრებეველშივე გამოსახა წინასწარმეტყველ იონას ვეშაპის წიაღიდან ამოფრქვევის სცენა, რომელიც აღდგომის სიმბოლურ პირველსახეს წარმოადგენს. საუფლო დღესასწაულთა სცენების დიდი ნაწილი დაიღუპა. შემორჩენილია „განკითხვის დღის“ ფრაგმენტი, დასავლეთის კედელზე მამამთავარ მოსესთან დაკავშირებული კომპოზიციები: „მაყვალის შეუწველი“ და „რჯულის ფიცრების მიღება“, დასავლეთის კედელზე გამოსახული არიან წმ. მხედრები გიორგი და დიმიტრი. წმინდანთა შორის საპატიო

ადგილი უჭირავს წმ. ეესტათე პლაკიდას ოჯახს. იკონოგრაფიული პროგრამის ზოგად კომპოზიციურ გადაწყვეტაში მკაფიოდ იკვეთება გუმბათიანი ტაძრის პროგრამის დარბაზული ეკლესიისათვის მორგების მცდელობა.

ჩრდილოეთის კედელზე ძლივსაა გაირჩევა საკტიტორო პორტრეტი ცენტრში ფრთხედგაშლილი ფრონტალური ანგელოზი გამოსახულებით და მის ორსვე მხარეს ქალისა და მამაკაცის ფიგურებით. ჩანს ქალის ლამაზი მოყვანილობის თვალწარბი, თავზე კი თეთრი კუბასტი გაირჩევა. თავთან მისი ვინაობის აღმნიშვნელი ბერძნული წარწერის პირველი საში ასო იკითხება „ხორეშანი“. კტიტორი მამაკაცი სასულიერო პირი ტანსაცმლითა შემოსილი. წარწერა არ შემოინახა. მაგრამ მისი ვინაობა ეჭვს არ იწვევს კტიტორის სახის ტიპიკა და ჩაცმულობაც სავსებით ემთხვევა მალაქიას სიძეალის ფრესკაზე ნიკოლოზ მალაქიას გამოსახულებას.

როგორც ვხედავთ, საქმე გვაქვს შუასაუკუნეების ხელოვნებაში საკმაოდ იშვიათ შემთხვევასთან. როცა შემორჩენილია ერთი და იგივე პირის ოჯახის შეკვეთით შესრულებული რამდენიმე მოხატულობა. თითოეულ მათგანში სულ სხვადასხვა ხასიათის ამოცანა იყო გადააწყვეტი. განსხვავებული იყო მოხატველ ოსტატთა საშემსრულებლო პროფესიონალიზმი და მაინც ამ ძეგლებს ბევრი რამ აკავშირებთ. აქ იგულისხმება არა მარტო აღნიშნული ეპოქისათვის დამახასიათებელი მხატვრულ-სტილისტური გადაწყვეტა. ზოგადი ტენდენციები. არამედ უფრო სპეციფიკური, კონკრეტული მხატვრული ნიშნებიც, რომელთა ერთიანობაში თანდათან იკვეთება გარკვეული ლოკალური სამხატვრო სახელოსნოს კონტურები (საერთო მხატვრული ორიენტაცია, ფერადოვნებისა და ფორმათ-მოდელირების ხასიათი, იკონოგრაფიული მო-

ტივები და. ბოლოს, ორნამენტული სახეებები²⁴.

დასასრულს არ შეიძლება ვიშნოს ნიკოლოზ მალაქიას მოღვაწეობის კიდევ ერთი მხარე. იგია „მალაქიანთ ეკლესიისათვის“ განკუთვნილი ხატების დამკვეთიც²⁵ სამწუხაროდ. არც ერთი ხატი თავდაპირველი სახით აღარ არსებობს. თუმცა საკტიტორო წარწერები კი შემოუნახავთ. ერთი მთავარი წარმოდგენს ტრიპტიქონის ცენტრალურ ფიცარს ზურგის მხარეს შემდეგ შინაარსის წარწერით: „ჩემო სახლსა და შესავედრებელ ბეთლემსა ლეთისმშობელს შეიწირე მონიკა შენისა ნიკოლოზ მალაქიასაგან ვითაცა ძემან შენმან ქერივის მწულობი და შეიწყალე სული შამის ჩემის პაპუასი და დედისა ელენესი. ქორონიკონს ტოზ“-1689 წ. სახატე ფიცარი გაფორმებულია გრებილი კოლევებით, განსაკუთრებით მდიდოულად გამოიყურება ზედანი, რომელშიც ხუთი დამოუკიდებელი სეგმენტი ჩაკვეთილი ცალკე გამოსახულებებისათვის. ცენტრალურ მედალიონში მარგალიტებით მორთული გვირგვინი გაირჩევა. ნაწილობრივ იკითხება აგრეთვე განაპირა სეგმენტებში მთავარანგელოზთა ფიგურები. გამოსახულებები დიდ სიახლოვეს ამყლავებენ „მალაქიანთ ეკლესიის“ ფრესკებთან, ხატის მთელ დანარჩენ არეზე ფერწერული ფენა გრუნტიანად საუფლდავლოდ გადაუფხვიათ. ამავე დროს დარჩენილ გამოსახულებათა შესრულების მალაქ-პროფესიული დონე, ქარბი მოოქროვება, აგრეთვე სახატე ფიცრის რელიეფური კრით დამუშავება გვაფიქრებინებს. რომ ნიკოლოზის მიერ „მალაქიანთ ეკლესიისათვის“ შეწირული ეს ხატი გვიანი საუკუნეების ერთ-ერთი შენაწიშნავი ნიმუში უნდა ყოფილიყო და ეკლესიის ნამდვილ სამკაულს შეადგენდა.

მეორე ხატი განახლებულია XIX ს-ის ბოლოს²⁶. მთლიანად არის გადაწერილი ძველი ფერწერა, — ოდიგიტ-

რიის ტიპის ლეთისმშობელი ყრმით. ნიკოლოზისეული წარწერა მოთაგებულია ჩაიხოს ქვედა ნაწილში ვერცხლის ფირფიტაზე: „აქ მე ყოვლად უღირსმან მღვდელ მალალაძე ქადაგმა ნიკოლოზ მოვაქედინე ხატი ესე ბეთლემისა ღთის მშობლისა საოხად სულთა და ხორცთა ჩემთა და ძეთა... აღსაზრდელად და მეუღლესა ჩემისა საოხად შეიწირე მწვლილი.“ ტექსტის ბოლო ნაწილი აღარ იკითხება.

ნიკოლოზ მალალაძესთან დაკავშირებული მრავალმხრივად საინტერესო წერილობითი თუ ნივთიერი კულტურის დანატოვარი გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის გვიანი შუასაუკუნეების საქართველოს ამ მნიშვნელოვანი საეკლესიო მოღვაწის შესახებ. საქართველოს ისტორიისათვის ერთ-ერთ ყველაზე საბედისწერო ეტაპზე, როცა გარეშე არახელსაყრელ პირობებს თვით ქრისტიანული კულტურის წიაღში მიმდინარე ხანგრძლივი კრიზისიც დაერთო, მამა ნიკოლოზი ერთი იმთათგანი იყო, ვისი პირადი შემწეობითა და ზრუნვით შესაძლებელი გახდა ერის მიმქრალი შემოქმედებით ძალების მოკრება და მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების მქონე კულტურული მემკვიდრეობის გადარჩენა.

შენიშვნები:

1. ლევან ბატონიშვილის სიგელი Ad-30 (ბელწერითა ინსტიტუტი) იბ. ისტორიულ პირთა ანოტირებული ლექსიკონი XI-XVII სს-ბის ქართული ისტორიული საბუთების მიხედვით (მომზადებულია დამატებით).
2. ს. კეკელიძე, ისტორიული საბუთები III, გვ. 23. მალალაძეთა სამშენებლო საქმიანობა სპეციალურად შეინიშნება ე. ბერიძემ, „წინარეხელ მალალაძეთა მშენებლობა XVII-XVIII სს-ებში“ საქართველო საბელწიფო მუზეუმის მოამბე XIV II ტ. ობ. 1747 გვ. 195-215. „წინარეხი, გომიწეპრო, სპობრო“ საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე ტ. IV, № 6, 1947, გვ. 60-610.
3. პაპუა მალალაძის ჩდრები გამოქვეყნებულია საქართველოს საბელწიფო მუზეუმის მოამბე IX II ტ. გვ. 1935-36 წ. გვ. 51-58-რიგით იტყვევ. პაპუას არაერთ სოფელში

- დაუფუძნებია უკაცრიელ ადგილებში, ძირად განუჯრია საკუთარი მამულებიც. რა შეეზება წინარებს, აქ მას აუშენებიათ მანკარასასხლე პატიო, რომე უკეთესი მშენებლის კაცს არავის ჰქონდა. აქაშენე ქალაქს სახალე საჯინბოთი, მარინთა და ეკოთათი. აქ უნდა აგულსებზოდეს თბილისში, ანჩის-ხატის ეკლესიის საშხტით 1795 წ. შემოსე-ვამდე არსებული მალალაშვილთა სახლი.
- Пл. Иоселиани, Описание древностей города Тифлиса. Тифлис, 1886 г., გვ. 33.
4. „მეტეხასა გიორგისასა ქ. კდამს აქეთ შვიდი ათას ას თონბოც და ექვსს ქრისტეს აქეთ ათას ექვსას სამოც და იბ, ქს ტნიზ. ღმერთო, შეიწყალე ნიკოლოზ მალალაძე“ (1672 წ.).
5. ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფო-სა საქართველოსა, თბ. 1973, გვ. 466.
6. M. Brosset, Voyage Archeologique, St. Petersburg, 1850, გვ. 34.
7. ქართულ ბელწერითა აღწერილობა II, თბილისი 1974, გვ. 116-117.
8. Т. Жордания, Описание рукописей Тифлисского церковного музея картлино-кахетинского духовенства. წიგნი II, თბ. 1902 წ. გვ. 215, ანდერძში მოსენიებული ვერცხლით მოჭედილი სახარების ბედი ჩვენთვის უცნობია.
9. ქართულ ბელწერითა აღწერილობა I, თბილისი 1974, გვ. 146-147.
10. К. Кекелидзе — Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение. Тифлис, 1908, I, გვ. 178.
11. თ. კორძანია, დასახ, ნ.შ.რ. გვ. 157-159.
12. 1681 წ-თ დათარიღებული ანჩისხატის გულახის ერთ-ერთი ილუსტრაცია მხატვარ სება, რომელსაც ამ მონუმენტთან შეკლებიარა ფ. დვდარიანი ატყუებს ჩვენს ბელწაწერში მოხსენიებულ საბუთთან.
13. „ცხოვრების“ ტექსტი შეცდომებით გამოქვეყნებულია გ. საბინინს „საქართველოს სმოთგში“ გვ. 611-615, ტრ. რუხაძე — ვინ იყო ავტორი მოთხრობის „ცხოვრება-მარტვილობა შოისი...“ გაზ. „ლიტერატურა და ბელოვნება“ № 34, 12. IX, 1947 წ.
14. Г. Чубинашвили, Восточные монастыри Давид Гареджи, Тб., 1948 г., გვ. 90, სქოლიო 3.
15. ე. ბერიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I ობ. 1980, გვ. 343.
16. ე. ბერიძე, წინარეხელ მალალაძეთა მშენებლობა... გვ. 198-200.
17. მუხომოყრილი ქტიტორის გამოსახვის მავალითები ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში იშვიათია, შედარებით აღრეულია XIV ს-ის მხატვრობა სორს. დანარჩენი ნიმუშები კი მარტანის (XVI ს.) და იერუსალიმის ყვრის

მონასტრის XVII ს.-ის მოხატულობებში გვაქვს, ამავე დროს საეპარქიო ხეყულებრივია ეს პოზა ფერწერულ და პედუო ბატეზზე (წმ. გიორგის ხატო უბსიდაძე XV ს.-ის, ლევან და- დიანის სახელოსნოს ხატები, ქუშათის ეპ- არქი ხატო, სარაგოთის ღმრთისმშობლის ხატო და ა. შ.), რაც ხატის, როგორც სალო- ცავი ობიექტის სასაითი არის გაპირობებუ- ლი.

Т. Вирсаладзе «Роспись Иерусалимского Крестного монастыря и портрет Шота Руставели».

გვ. 82-71. ლ. ბუნიკიძე, ლევან დადიანის სა- ოქრომეცდლო სახელოსნო, თბ. 1974 წ. თ. საყვარელიძე XIX-XIX სს-ის ქართული ოქ- რამეცდლობა თბ. 1987 ტბ. 52, 61.

კიდევ უფრო მშვიდია შეშობევები, როცა ქტიტორი ქალი ცალკე წარმოდგენილი. ამ- ის ორი მაგალითი მოგვეპოვება ქართულ ნა- ქარგობაში. ესენია მარიამ დედოფლისა და ანელაზარტა გარდამოსწები (XVII ს.) ფ. ბე- რიძე, ქართული ნაქარგობის ისტორიიდან. თბ. 1989, ტბ. 6, 11.

18. თ. ვაუბნიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში გვ. 208.

19. А. Смирнова, Живопись Великого Новгорода середины XIII нач. XIV века. М., 1976, стр. 242—245.

20. აღსანიშნავია, რომ მაღალაშვილთა შე- სხებთა დროს გავრცელებული ყოფილა ერთი შაირი: „მაღალაშვილთა სახლთუხუცესს პაპუაზედ ოქმული, რომ მისნი შვილნი მი- ძისშვილნი არიან“.

ქალი ღამაზად მორთული სუზანზედა ზის ღორესო

მე უქმრობას ვერ გავსძლებ. გაქმდო
ისტორიკოსი
მარკიანა
თუ მიძის შვილი ლორესო, პაპუაზედ ოქმული
ჩაგზავორესო
და ამის გამამცნობელი გივი მდივანი
გორესო“.

ბელნაწერი № 1164, დავით ბეჭტორი, ლექს- ოა კრებული და ქრონიკები.

21. G. Gagarine, Le Caucase pittoresque, Paris, 1847 II XLV.

22. ისტორიულ პერტა ანოტირებული ლექ- სიკონი XI-XVII სს-ის ქართული ისტორიული საბუთების მიხედვით. მასალები მოამზადა ა. ბაჭრაძემ.

23. მ. ბროსე, დასახ. ნაშრ. გვ. 109

24. XVII ს.-ის ბოლო მეოთხედსა და XVIII ს.-ის დასაწყისში ქართლში არსებული სამ- ხატრო სახელოსნოა შესახებ იხ. ფ. დეცა- რიანი: „ანჩისხატის გულანი — XVII ს. ილ- უსტრირებული კოდექსი“ ქართული ხელოვ- ნების IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ. 1983, გვ. 7

1983 გვ. 7. Художественные тенденции в грузинской миниатюрной живописи XVII века. (Иллюстрации Анчисхатского Гула- ни автореферат. 1985 г.).

25. ხატები დატულია საქართველოს ხელო- ვნების სახელმწიფო მუზეუმში: სხსმ „ბ“ № 456 და სხსმ № 757 (საგანძური)

26. ხატის გვიანდელი წარწერის თანახმად, იგი 1886 წ. მეტეხის ეკლესიის სამალავში უპოვია ნინო მაღალაშვილს, საფიქრებელია, რომ მანვე განაახლა მხატვრობა.

განცდისა და ოსტატობის კალა

დალი ლეგანიაძე

ლორეტა შენგელია-აბაშიძის პირველი პერსონალური გამოფენა უდავოდ მნიშვნელოვანი მოვლენაა ჩვენი ქალაქის ცხოვრებაში. მხატვარს მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში ჰქონდა გამართული გამოფენები და მისი ნამუშევრები არა ერთი პრესტიჟულა

ნაწა



პრემიით იყო აღნიშნული. სამშობლოში, ქართველი საზოგადოების წინაშე, შემოქმედებითი ანგარიშით წარდგომა მან მხოლოდ ოცწლიანი შრომის შემდეგ გადაწყვიტა.

პარმონიულად, მშვიდი რიტმით განლაგებული, გრაფიკული თუ ფერწერული სურათები ექსპოზიციას იოლად აღსაქმელს ხდიდა. აქაც მხატვრის ზოგადი პროფესიონალური კულტურა და თავშეკავება ჩანდა. წარმოდგენილი იყო ლ. შენგელია-აბაშიძის შემოქმედების ყველა საეტაპო ნამუშევარი: ილუსტრაციები, პორტრეტები, თხრობითი ხასიათის გრაფიკული კომპოზიციები, პეიზაჟები და აბსტრაქტული ტილოები.

ლორეტა შენგელია-აბაშიძე, უპირველეს ყოვლისა, გრაფიკოსია, თუმცა ექსპოზიციის შემსრულებელის რამდენიმე ფერწერული ტილო, ფერით აზროვნების შესანიშნავი ნიმუშებია.

ოფორტისა და ლითოგრაფიის ტექნიკური საშუალებების სრულყოფილი ფლობა, ანაბეჭდის მაღალი ხარისხი, გრაფიკის უზადო შესრულება არ შეიძლება ესტამპის მოყვარულთა აღფრთოვანებას არ იწვევდეს. ყოველი გრაფიკული სერია თუ დამოუკიდებელი ფურცელი გააზრე-





„შუშანიკის წამების“ დასურათება



ქართული
ლიტერატურის
სახელმწიფო ბიბლიოთეკა



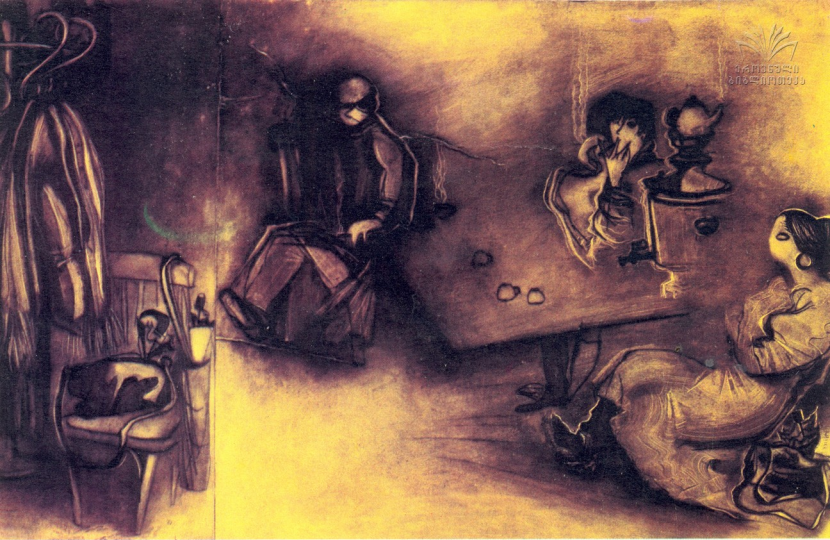
„შუშანიკის წაშვების“ დასურათება

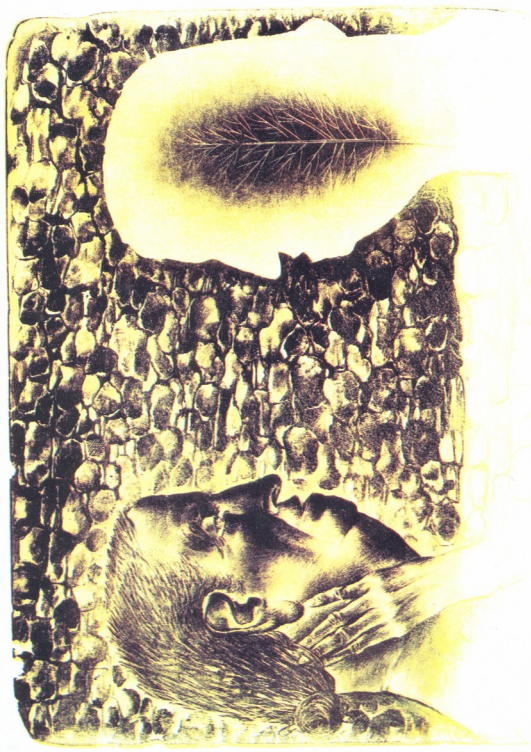


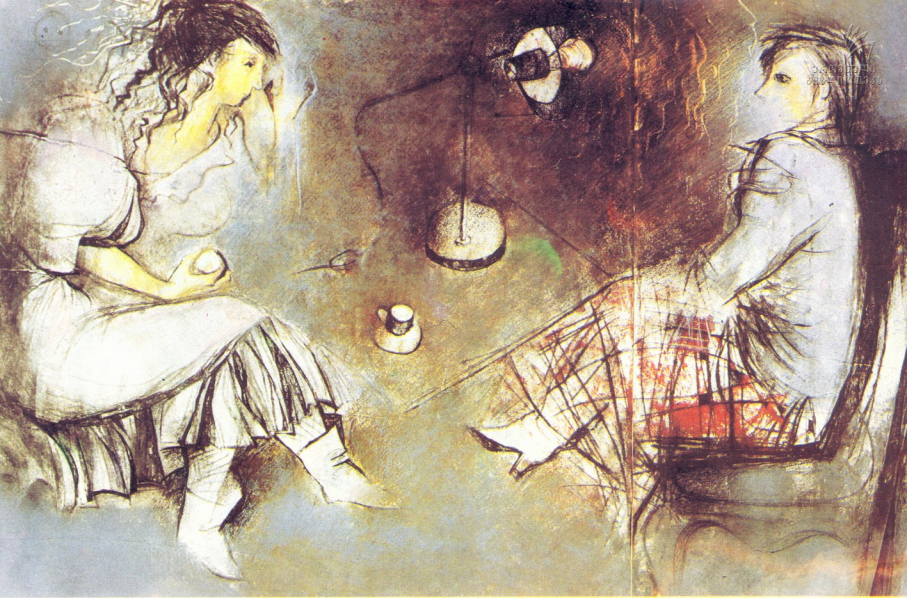
„იულიუს კეისრის“ დასურათება



„ანტონიუს და კლეოპატრას“ დასურათება







მარჩელობა ყაყაჭე

ბული და განცდილია. როგორც კომპოზიციურად, ისე ემოციურად, რაციონალურობა არასოდეს არ ზღუდავს მხატვრის მეოცნებე-რომანტიკულ ბუნებას.

გამოფენის წამყვანი მუხტი ილუსტრაციები იყო. უ. შექსპირის „რიჩარდ III“-ის ილუსტრაციებით დაიწყო მხატვრის. შემოქმედებითი გზა. გრაფიკის ეს უმნიშვნელოვანესი დარგი მუდმივ თანამგზავრად მიჰყვება ლ. შენგელია-აბაშიძის შემოქმედებას. ლიტერატურული ნაწარმოების თავისებური წაკითხვა და მისი ორიგინალური მხრით დანახვა, — აი ის ძირითადი პოზიცია, რომელსაც მხატვარი ყოველი ახალი წიგნის დასურათების დროს ავლენს.

სწორედ ასეთი ორიგინალური მიდგომით გამოირჩევა სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკების კრებულისა-



ნაჟა

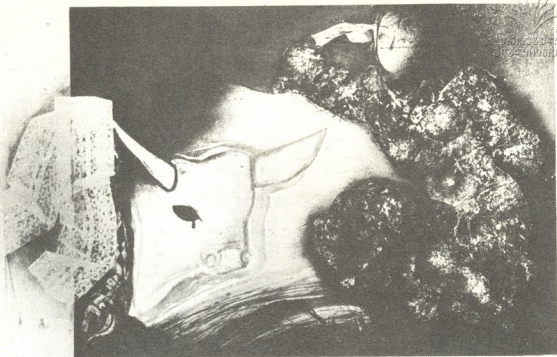
სტუდენტის პორტრეტი



ავტოპორტრეტი



თვის შექმნილი ილუსტრაციები (1971 წ.). დღეისათვის ამ ნამუშევარს არა მარტო მხატვრის შემოქმედებაში, არამედ თანამედროვე ქართული ხელოვნების განვითარებაში საე-



მედეა

მ. ლეონიძე



ტაპო მნიშვნელობა ენიჭება. იგავ-არა-
ცების დასურათებაში სრულად გამოვ-
ლინდა ლ. შენგელია-აბაშიძის პრო-
ფესიული ოსტატობა, დახვეწილი გე-
მოვნება. კომპოზიციების მკაცრი ლო-
გიკურობით აგების უნარი და კვიმა-
ტი მთხრობელის ალღო.

ხალიჩასვით დეკორაციული, ქა-
ლალის თეთრ სიბრტყეს დამორჩი-
ლებული, მკაფიო სილუეტებად გა-
დაწყვეტილი კომპოზიციები ძველი
მინიატურისათვის დამახასიათებელი
სიფაქიზითაა დახატული. გუაშის კაშ-
კაშა ფერები, რომელიც პლასტიკუ-
რი ფორმის დახასიათებისთვისაა გა-
მოყენებული, გამოსახულებების სა-
ერთო შავ სილუეტებს არ არღვევს.
მხატვარმა ხალასი იუმორის ცხოველ-
მყოფელობით გააჯერა ილუსტრაცი-
ების ყოველი ფურცელი. ხალისიანი
თხრობა ზუსტად ნაპოვნი სილუეტე-
ბის მოძრაობებით, ეესტეტიკა და ტი-
პაჟის გამომსახველობითაა მიღწეული.

სრულიად იცვლება მხატვრის მი-
დგომა იაკობ ცურტაველის „შუშანი-
კის წამების“ ილუსტრაციების შეს-

რულებისას, იგავების დასურათებიდან
დარჩა მხოლოდ ძირითადი, ^{სილუეტები} ~~ლორეტი~~
შენგელია-აბაშიძისეული: იუფელირუ-
ლი ხატვის მანერა და კომპოზიციების
ზედმიწვენიოთ გააზრება, ამ თვისებებს
დაემატა კიდევ ახალი ხაზისხი, ცალ-
კეული ილუსტრაციის, წიგნიდან და-
მოუკიდებლად არსებული, დაზგური
სურათოვნება.

ფურცლის ზედაპირის სრული ათ-
ვისება; უწყვეტი ხაზის, კონტურის
დაძაბული ენერგიულობა; ფერის გა-
მოყენება, როგორც პლასტიკური
ფორმის და ნახატის გაძლიერების სა-
შუალება; ადამიანის ფიგურების სა-
განგებოდ გარინდებული მოძრაობები,
მათი იდეალიზებული სახეები და მო-
წემენტური ხასიათი „შუშანიკის წა-
მების“ ილუსტრაციებს ზოგადსაკა-
ცობრიო აზრს ანიჭებს, რაც ნაწარმო-
ების ისტორიულ და ლიტერატურულ
მნიშვნელობაზე მეტყველებს.

გრძნობათა უკიდურესი შეპიჭის-
პირება, ფერის ემოციური გამომსახვე-
ლობის მნიშვნელობის ზრდა, ქა-

ვიოლინო და თოჩინა





სახელონოში

ღალღის ნეიტრალური სითეთრის, სა-
განთა განაწილებით, მისი სიღრმედ
გააზრება, ფიგურების საგანგებო დე-
ფორმაცია, კოლაჟის ელემენტების შე-
მოტანა ახლებურ ქღერადობას ანი-
ჭებს 1987 წელს შესრულებულ უ. შე-
ქსპირის ტრგედიის „იულიუს ცე-
ზარის“ ილუსტრაციებს. ყოველი გრა-
ფიკული ფურცელი დაგვგმილი მკვ-
ლელობის აფორიაქებულ განცდას ატ-
არებს. უკანა პლანზე გამოსახული ან-
ტიკური არქიტექტურული გარემოს
ელემენტები ხან მყარია და ხან და-
მანგრეველი ძალით ამოძრავებული.
გარემოს დაშლითაა მიღწეული საერ-
თო დაძაბულობის განცდა. გამოსა-
ხულებების სხვადასხვა მასშტაბები
ტრაგედიაში გადმოცემულ ურთიერთ
საწინააღმდეგო ძალებს გამოსატყვენ.
საღებავის სქელი ფენები, მისი მელე-
რი და მდიდარი ტონალური შეხამებე-
ბი, დამუშავების თავისუფალი მანე-
რა განსაკუთრებით აძლიერებს ილუ-
სტრაციების ექსპრესიულ ხასიათს. კო-
ლაჟის ელემენტები ორგანულად ერ-
წყმის ილუსტრაციების საერთო, ერთ-
გვარ სცენოგრაფიულ გადაწყვეტას და
ძლიერ ემოციურ მახვილად იკითხება.
თხელი, გამჭვირვალე პერგამენტის
ნაჭრებით მხატვარი ამა თუ იმ დე-

ტალს გამოყოფს. პერგამენტი ბურუ-
სივით ეფინება მკვლელობის სცენას,
რაც არქიტექტურულ გარემოს სა-
განგებო ძალას აძლევს, ხოლო მომხ-
დარ ფაქტს იღუმალებით მოსავს.

მონუმენტურობის განცდა არასო-
დეს ტოვებს მხატვარს. ლ. შენგელია-
ბაშვიძის ილუსტრაციების ეს თვისება
ლიტერატურულ ნაწარმოებთა შერ-
ჩევის ხასიათიდანაა გამომდინარე. მხა-
ტვარს ზოგადი ადამიანური ვნებე-
ბის გადმოცემა იტაცებს. ამიტომაც,
რომ იგი უ. შექსპირის შემოქმედებას
მრავალგზის უბრუნდება. „ანტონიუს

აბალგაზრდა კაცის პორტრეტი





ქალის პორტრეტი

და კლეოპატრა“ სიყვარულის თემის ახლებურ გახსნას წარმოადგენს. თუ უ. შექსპირის „ოთელოს“ ადრეულ ილუსტრაციებში წამყვანი მოტივი დეზდემონას უბოწო, პოეტური სახე იყო, „ანტონიუს და კლეოპატრაში“ ლ. შენგელია-აბაშიძემ ძლიერი და ტრაგიკული ქალის სახე შექმნა. ეგვიპტურ რელიეფებთან შორეულ მსგავსებას ოქროსფერი ნეიტრალური ფონი და ფერადი კონტურები იწვევს, მოძრავი ხაზით იკვეთება ყოველი დეტალი. თხრობა თავშეკავებულია დაწვრილმანებისაგან. მხოლოდ სიბრტყე და ხაზი ქმნის საერთო განწყობილებას. სახის გამომეტყველებისა თუ მოძრაობის ხასიათის გაზვიადება ტრაგიკული ამბის მსვლელობას გადმოსცემს.

ძლიერი, გაბედული ოსტატის ხელი ლორეტა შენგელია-აბაშიძის შემოქმედებაში გასაოცარი ბუნებრივობით ერწყმის მისი გრძნობების სიფაქიზესა და მეოცნებე ნატურას. მხატვრის ხან ბოზოქარი და დაუნდობელი, ხან კი პოეტური და მეოცნებე განწყობილება სრულად ვლინდება გრაფიკულ სურათებში. მხატვარი ხან აქტიური დამკვირვებელი და თხრობის დიდი ოსტატია, ხან საკუთარი განცდების გადმოცემას პირობითი სამ-

ყაროს შექმნით აღწევს. ქართული ნაწარმოებების შესრულების დროს ლ. შენგელია-აბაშიძეს შესწევს უნარი, უბრალო თხრობითი სიუჟეტი განზოგადებულ ელერადობამდე მიიყვანოს, ხოლო სიმბოლურს და განყენებულს რეალურობის ასოციაციური განცდა შეუნარჩუნოს. ოფორტის ტექნიკით შესრულებული რამდენიმე ქართული კომპოზიცია — „სიმღერა“, „კათედრაზე“, „მკითხავთან“ გვიზიდავს არა მარტო გულთბილი იუმორით, თხრობის ბუნებრივობით და კადრიების ზუსტი უნარით, არამედ იმითაც, რომ მათში დღევანდელი ჩვენი საზოგადოების დაღლილობა და სულიერი განმარტოვებაა გადმოცემული. ლ. შენგელია-აბაშიძე ბევრს ფიქრობს პიროვნების ადგილზე გარემომცველ სამყაროში, მის სურათებზე სიკეთისაკენ სწრაფვა მრავალჯერაა გადმოცემული. მათ შორის აღსანიშნავია: „მთვარიანი ღამე“, „ფანჯარა“ და ინტერიერების ამსახველი მრავალი ვარიაცია, ანაბეჭდებში მასალის სხვადასხვა ფაქტურის გამოყენება გრავიურებს საფნობრიობის საგანგებო ძალას აძლევს. სარკმელებს, ფარდებს, ყვავილებს, ინტერიერის დეტალებს განსაკუთრებუ-

ლი. ინტიმური ცხოვრების რიტმი და განწყობილება შემოაქვთ სურათებში.

თუ თბრობით კომპოზიციებში ლ. შენგელია-აბაშიძე ადამიანებთან ერთად დიდ ადგილს უთმობს გარემოს ჩვენებას. პორტრეტებში იგი ილუსტრაციებში გამოვლენილ მონუმენტურ გამომსახველობას მიმართავს.

სვანის, მამაკაცის, კოლმეურნე ქალის პორტრეტებში კომპოზიციის მთავარი ძალა გამოვლენილია კისერთან ჩაჩოთი გადაკვეთილი, თითქმის მთელი სასურათე სიბრტყის მომცველი თავის ძლიერი პლასტიკით, გარეგნობის ტიპური თვისებების ხაზგასმით. ოფორტებში „ავტოპორტრეტი“ და „ოთარის პორტრეტი“ მხატვარი დამატებითი დეტალების შემოტანით გარკვეულ ემოციურ გარემოს უქმნის სახეებს. პორტრეტის უნარი ლ. შენგელია-აბაშიძის შემოქმედების ერთ-ერთი სრულყოფილი მხარეა. ფერწერის ტექნიკით შესრულებული ორი დიდი ზომის პორტრეტი ექსპოზიციის ძლიერ მხატვრულ მახვილს წარმოადგენდა. მათზე ორი უკიდურესად განსხვავებული ხასიათის მხატვარი და პოეტი ქალების სახეებია აღბეჭდილი.

„მხატვრის პორტრეტი“ კონტრასტული ფერადოვნებით, მოძრაობის გამომწვევი თავისუფლებით, სახის გამომეტყველების სიმტკიცით და კოსტიუმის ეგზოტიკურობით, თანამედროვე, ემანსიპირებული ქალის შთაბეჭდვ სახეს წარმოადგენს. თავისუფალი მონასმით შექმნილი დენადი რიტმი, ფერების სქელ ფენებად დადება სასურათე ზედაპირს მოძრავს ხდის, ყველა დეტალს ლ. შენგელია-აბაშიძე ზუსტ ფაქტურულ დახასიათებას აძლევს, რაც ტილოს საინტერესო ფერწერულ მეტყველებას მატებს.

ფერადოვანი გამა სრულიად იცვლება, როცა ტილოზე პოეტი ქალია დახატული, თუ „მხატვრის პორტრეტში“ მოდელი მაყურებელს საგანგებოდ უპირისპირდება და საკამათოდ იწვევს მას, პოეტის გამოსახულება მოციმ-

ციმე თეთრისა და ნაცრისფერ ფერებში იძირება. მისი მსუბუქი ^{გარემოს} ~~გარემოს~~ გრაციოზული მანერა, ოდნავ ^{გარემოს} ~~გარემოს~~ რული სახის ნაკვთები, სადაც აქცენტი მეოცნებე დიდ თვალებზეა გადატანილი, რომანტიკულ, მუზების მსახური ქალის ბუნებაზე მიგვანიშნებს.

ლორეტა შენგელია-აბაშიძე უშუალოდ ამსწრე იყო 9 აპრილის ტრაგედიისა. თავისი უკიდურესად მძაფრი განცდები მან აბსტრაქტულ-კოლაჟურ ნამუშევრებში გადმოსცა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მხატვარს შესწევს უნარი აბსტრაქტულ კომპოზიციას განცდის რეალობა მიანიჭოს. სწორედ განყენებულ ფორმაში მოძებნა ლ. შენგელია-აბაშიძემ ჯოჯოხეთური მკვლელობის შესატყვისი მხატვრული ფორმა. პლასტიკის დაკმუშებული სიფრთხანა ნაჭერი იმგვარადაა დადებული სიბრტყეზე, რომ ხან სულის შემზუთველი განცდა გამოიწვიოს, ხან მიცვალებულთა სულარას მიემსგავსოს, კოლაჟების კომპოზიცია სრულყოფილებით გამოირჩევა და დასრულებულ მხატვრულ მთლიანობას წარმოადგენს. აბსტრაქტულ-კოლაჟური სურათების პირობითი მხატვრული ფორმა ბუნებრივად მომდინარეობს ლ. შენგელია-აბაშიძის შემოქმედების ზოგადი ხასიათიდან, ეს ციკლი ასრულებს მხატვრის ძიებათა დღევანდელ ეტაპს და მის პარმონიულ ნაწილად იქცევა.

ლორეტა შენგელია-აბაშიძის პერსონალური გამოფენა სწორედ იმ მოვლენად იქცა ქართველი საზოგადოებისთვის, როდესაც გრძნობ, რომ ხელოვნება ყოველთვის ემყარება უცვლელ ესთეტიკურ კატეგორიებს და შესწევს მაგიური უნარი სტაბილურობა და სიმშვიდე შემოიტანოს მაყურებლის სულსა და გონებაში.

ქართული მუსიკის კულტურის თვითმყოფლობის საკითხისათვის

რუსუდან წარწემიძე

ქართული მუსიკალური თვითმყოფობა აღიარებული ფაქტია, რომელსაც დღეს მტკიცება არა მარტომ სხვადასხვა კუთხით მოაზრება კი უთუოდ ჰქონდა, როგორც ეროვნული კულტურის განუყოფელი ნაწილი, იგი ჯერ ქართველური ტომების, შემდეგ კი ქართველი ერის ყოფასა და სულიერ ცხოვრებაში, მისი აზროვნებისა და მხატვრული წარმოდგენების სამყაროში, ამჟამად პროცესებს ასახავდა და, ამდენად, ეროვნული კულტურის ყველა უმთავრესი ნიშნითაა აღიქმული. საზოგადოდ, კულტურა კრებითი მოვლენაა, როგორც ნ. ქაეჭავაძე წერს, „იგი თავის თავში მოიცავს თავის წარსულს, აწმყოსა და მომავალს“¹, ამიტომ მისთვის ბუნებრივი ისეთი მდგომარეობა გახლავთ, როცა იგი, ერთი მხრივ, სპეციფიკურად განუმეორებლის, თვითმყოფის დაცვაზეა მიმართული, ხოლო, მეორე მხრივ, „მშობლიურის“ გამდიდრებაზე „უცხო“, სხვა კულტურულ გამოცდილებასთან ურთიერთობის, მისი აღქმის გზით. მუსიკალური კულტურა ასევე მატარებელია ორივე ფუნქციისა და, უნდა ითქვას, რომ მისი სახე ბევრად დაამოკიდებული იმაზე, თუ ისტორიულად როგორ ახერხებდა იგი მათ შეხამებას, ამ ფუნქციების განხორციელება სასიცოცხლო მნიშვნელობას იძენს მისთვის — დამცველ-შემნახველის ფუნქცია მუსიკალური კულტურისათვის აუცილებელ მემკვიდრეობითობას,

ტრადიციების უწყვეტობას უზრუნველყოფს, აღმქმელ-შემთვისებლისა კი — მისი შემდგომი მოძრაობის წარმართველი, მუდმივი განახლების პროცესის სულისჩამდგმელია, ამასთან განვითარების ამათუბი ეტაპზე, სხვადასხვა ფაქტორთა გამო, კულტურა, შესაძლებელია, ადვილად „იხსენებოდეს“ სხვა კულტურებთან კონტაქტებისათვის, ან, პირიქით, ესწრაფოდეს ამ ურთიერთობათა შეზღუდვისაკენ. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ უცხო კულტურული ტრადიციის აღქმა, მისი სინთეზი ეროვნულტრადიციულთან, როგორც წესი, თვისებრივად ახალი კულტურული ღირებულებების წარმოქმნის წინაპირობა ხდება.

ქართველი ხალხის ცხოვრება ისტორიულად ისე წარიმართა, რომ მას გამუდმებით ბრძოლა უხდებოდა საკუთარი ეროვნული სახელმწიფოებრიობის დასაცავად. პატარა ქვეყნისათვის ჩვეული ეს ხვედრი საქართველოს შემთხვევაში განსაკუთრებით მძიმე იყო — სრულიად განსხვავებული კულტურული ორიენტაციის ქვეყნებით გარშემორტყმულს ძვირად უჯდებოდა ურთიერთობა არა მარტო აშკარად მტრულ ძალებთან — ირანელებთან, არაბებთან, მონღოლებთან თუ თურქებთან. არამედ ერთი შეხედვით მონათესავე კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი მრწამსის ქვეყნებთანაც, მაგალითად, შორეულ ისტორიულ წარსულში — ბიზან-

ტიასთან. ან უკანასკნელი ორი საუკუნის მანძილზე — რუსეთთან, ბუნებრივია. ამ მრავალფეროვან სამყაროსთან ურთიერთობაში ყალიბდებოდა ქართული კულტურა და, კერძოდ, მუსიკალური კულტურაც, რომლის სულ ცოტა ორიათასწლოვანი ისტორიის ახალი ეტაპი საქართველოში ქრისტიანული რელიგიის გავრცელებით დაიწყო.

რასაკვირველია, ახალი ეტაპი არ გულისხმობდა წინარე გამოცდილების უარყოფას. მუსიკალური კულტურის ბუნებრივი განვითარების კალაპოტის შეცვლას; არამედ ეროვნულ მუსიკალურ ცნობიერებაში ძველის პარალელურად ახალი კალაპოტის გაქრას — მასში პროფესიული, საკომპოზიტორო სისტემური (ხალხური პროფესიონალიზმისა და ფოლკლორული სისტემური აზროვნებისაგან განსხვავებული) აზროვნების ჩასახვას, რომლის საბოლოოდ ჩამოყალიბებამ ხალხური მუსიკალური შემოქმედებისაგან არსებითად განსხვავებული, თავისი თვითმყოფადობით უნიკალური მოვლენა — ძველი ქართული პროფესიული (საეკლესიო) მუსიკა შექმნა. ქართველთა მხატვრულ-ესთეტიკურ სამყაროში ამ თვისებრივად ახალი მოვლენის წარმოქმნას კულტურათა ურთიერთობის ის მოდელი დაედო საფუძვლად, რომლის თანახმად ძლიერ, ჩამოყალიბებულ თვითმყოფ კულტურაში შედარებით ადვილად ხდება მისთვის უცხო კულტურული ტრადიციის ასიმილაცია.

როგორც ცნობილია, ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების დროისთვის ქართულ სინამდვილეში მკაფიოდ გამოკვეთილი კულტურული პროცესები აღინიშნებოდა. ეს პროცესები ქართული ტრადიციული კულტურის მიერ ბიზანტიურის, უფრო ფართოდ, ზოგადქრისტიანული კულტურის აღქმის ნიშნით მიმდინარეობდა და იჭრებოდა ყველა სფეროში, ცხოვრების წესიდან დაწყებული ხუროთმოძღვრების, ლიტერატურისა თუ მუსიკის ჩათვლით. ამ თვალსაზრისით უპირველესი მნიშვნელობის მოვლენას სახარების

ქართულად თარგმნა წარმოადგენდა. ეს ფაქტი უთუოდ მეტყველებს ქართულთა ეროვნული ცნობების მისწრაფებაზე, მისთვის ახალი კულტურული ღირებულება მშობლიურ ნიადაგზე გათავისებული სახით დაამკვიდროს, ასეთი ტენდენცია ქართულ კულტურას მთელი თავისი განვითარების მანძილზე ახასიათებდა და, საბედნიეროდ, იგი ახერხებდა კიდევ ეროვნული თვითმყოფადობის იდეის რეალიზაციას, ამის გამოვლენას ჩვენ ვხედავთ ქრისტიანულ წმინდანთა პანთეონის ეროვნული წმინდანებით გამდიდრებაშიც; რაც უკვე ქართული ლიტერატურის უპირველეს ძეგლში დასტურდება. იგივე იდეაა განხორციელებული ამავე დროისა თუ უფრო გვიანი ხნის ორიგინალურ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში; მაგრამ აღნიშნული განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით მეტავნდება მუსიკაში.

ის, რასაც დღეს ჩვენ ძველ ქართულ პროფესიულ მუსიკას ვუწოდებთ, წარმოადგენს ვოკალურ პოლიფონიას, რომელიც არსებითად ქართული წარმართული მრავალხმიანი სასიმღერო კულტურის მიერ ბიზანტიური ქრისტიანული მონოდიური ჰიმნების აღქმის შედეგად მივიღეთ. საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელებისთანავე ღვთისმსახურების წესთან ერთად შემოსული ბიზანტიური ერთხმიანი გალობა, რომელთა სათავეები, როგორც ცნობილია, ძველ ებრაულ ჰიმნებში ძვეს, თანდათან იღებს ქართული მუსიკალური აზროვნებისათვის ჩვეულ მრავალხმიან ფორმებს. მეცნიერებს მიაჩნიათ, რომ ძველი პროფესიული ვოკალური პოლიფონიის კლასიკური სამხმანოა უკვე X-XI საუკუნეებისათვის ჩამოყალიბდა. ამ მოსაზრების დამამტკიცებელ მნიშვნელოვან საბუთად იოანე პეტრიწის მიერ „ხმათა შეყვანების“ სამხმანო ტრადიციის დადასტურება მოაქვთ. ვფიქრობთ, არანაკლებ მნიშვნელოვანი საბუთია ისიც, რომ ამ დროისათვის განვითარების კლასიკურ საფეხურს მიღწეა ქართველი ერის ქრისტიანულ-

მსოფლმხედველობრივი მრწამსის ფილოსოფიურმა, პოეტურმა თუ ხელოთმოდგურულმა გამოხატულებამ, კულტურის, როგორც სისტემის მთლიანობა გვაფიქრებინებს, რომ ამ პროცესში სათანადო ადგილი უნდა დაეჭირა ასევე კლასიკურად სრულყოფილ პროფესიულ მუსიკასაც, რომელიც ამ დროისთვის დიდად განვითარებული ქართული ჰიმონოგრაფიის განუყოფელ ნაწილს შეადგენდა, ამ განუყოფლობას სხვასთან ერთად, მოწმობს მიქაელ მოდრეკილის ძლისპირების კრებულიც, სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ გაუშფოთრავი მუსიკალური ნეშვებით.

რას წარმოადგენდნენ ერთმნიშვნილი ბიზანტიური ჰიმნები, დღეს საკმაოდ კარგადაა ცნობილი ცივილიზებული სამყაროსთვის, მუსიკალური მედიევისტიკით დაინტერესებულთ მათზე ნათელ წარმოდგენას უქმნის, მაგალითად, ე. ველეშის ფუნდამენტური შრომა, რომელიც რამდენჯერმე გამოიცა.³ რასაკვირველია: ამ სამყაროსთვის ნაკლებად, (უფრო ზუსტად, სულ არ) არის ცნობილი, თუ რას წარმოადგენდა ის მუსიკალური კულტურა, რომელიც ამ ჰიმნებს საქართველოში დახვდა და, რომელმაც საბოლოოდ სრულიად შეუცვალა სახე „გარედან“ მოსულ მუსიკალურ ფენომენს. ეს იყო მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მქონე წარმართული ხალხური მუსიკა, რომლის დღემდე შემორჩენილი უძველესი შრეები ნათლად მეტყველებენ, რომ იგი ამ დროისთვის უკვე წარმოადგენდა გარკვეული მუსიკალურ-პოეტური სემანტიკის მქონე ჩამოყალიბებულ სისტემას. შინაარსობრივ-სტრუქტურულად დამოუკიდებელს, მას, ბუნებრივია, ჰქონდა გამოსახვის საკუთარი ფორმებიც, რომლებიც მუსიკალური მასალის ორგანიზაციის ორიგინალურ პრინციპებს ემყარებოდნენ, მათში (ამ პრინციპებში) იყო რეალიზებული ეროვნული მხატვრულ-ესთეტიკური აზროვნება, რომლის მუსიკალური მახასიათებლის — ინტონაციის, რიტმის, კილო-ჰარმონიის სპეციფიკურობა აკუ-

მულირებული იყო მრავალხმიან წყობაში.

თავის მხრივ, წყობა, როგორც პოლიფონიურ აზროვნების ერთ-ერთი ძირითადი კატეგორია, „მუსიკალური მატერიის“ თავისებურებებს განსაზღვრავს. მაგრამ იგი მეტია, ვიდრე მხოლოდ გამოსახვის საშუალება, მასში სამყაროს აღქმის სპეციფიკური იდეა ხორციელდება. ამ იდეის სპეციფიკურობას ეროვნული მხატვრული წარმოდგენები ასაზრდოებენ. მათ კონკრეტულ მუსიკალურ გამოხატულებად ქართულ სინამდვილეში სამხმინი ქორალი იქცა. ისტორიულად ჩამოყალიბებული თვალსაზრისის მიხედვით ქორალური საწყისი სულიერებისა და ზნეობრივის კატეგორიებს უკავშირდება, რის გამოც შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა საუკუნეების მანძილზე სულიერების, მაღალ-ზნეობრიობის სიმბოლოდ ჩამოყალიბდა.

შემთხვევითი არც ისაა, რომ ქართველი ერის მუსიკალური აზროვნების თვითმყოფლობის ყველაზე გამორჩეული ნიშანი მრავალხმიანობაა, რადგან პოლიფონიურობა, ჩვენი აზრით, საზოგადოდ ქართული ეროვნული მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია. ეს საკითხი სერიოზულ კომპლექსურ კვლევას მოითხოვს, მაგრამ ამჯერად ის კი შეიძლება აღინიშნოს, რომ სწორედ მხატვრული აზროვნების პოლიფონიურობამ მისცა დასაბამი ქართული რენესანსის გარიჟრაჟზე ღვთაებრივი სიმების ჰარმონიული ერთიანობის პეტრიწისეულ ფილოსოფიურ (უფრო ზუსტად — ესთეტიკურ) გაგებას, უფრო მოგვიანებით იგივე გამეღავნდა სამყაროს რუსთაველისეული „უთვალავი ფერით“ ხედვის უნარში. მაგრამ ეროვნული მხატვრული აზროვნების ეს თავისებურება ყველაზე უფრო მკაფიოდ სწორედ ხალხურ და პროფესიულ მუსიკაში იჩენს თავს და ეს ბუნებრივიცაა, რადგან პოლიფონიურობა უპირველეს ყოვლისა, მუსიკალური აზროვნების კატეგორიაა და

სრულყოფილად განსხვავდება. როგორც მუსიკალური მსოფლალქმის გამოხატველი. ამავე თვალსაზრისით ნიშანდობლივია ისიც, რომ პოლიფონიურობაშია რეალიზებული ეროვნული მუსიკალური აზროვნების მემკვიდრეობის იდეა, მასში აისახება ქართველი ერის წინარეკტიანულ და ქრისტიანულ მსოფლშეგარძნებათა ერთიანობაც. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ეოკალური პოლიფონია საზოგადოდ ეროვნულ-მუსიკალური ცხოვრების გამოხატველია. ამასთან იგი კონკრეტული ქრისტიანულ-ეპოქალური მუსიკალური ცნობების სიმბოლოა და ფაქტობრივად წარმოადგენს ზოგადქრისტიანული მუსიკალური კულტურის ორიგინალურ ფენომენს. რომელშიც განსხეულებულია სულიერისა და ზნეობრივის ის განსაკუთრებულობა, ქართველმა ერმა თავის დროზე რომ შეიტანა კულტურულ ღირებულებათა საკაცობრიო საგანძურში, სამწუხაროდ, თავად კაცობრიობამ ჭერჭერობით ძალიან ცოტა რამ იცის ამ მონაპოვრის შესახებ.

ერთი სიტყვით, ქართულმა მუსიკალურმა კულტურამ შეასაუკუნეებში შექმნა ისეთი ღირებულება, რომელიც მას აქვთ ეროვნული თვითმყოფლობის ერთ-ერთ მძლავრ სიმბოლოდ აღიქმება. საზოგადოდ ეროვნული კულტურის და, კერძოდ, მუსიკალური კულტურის თვითმყოფლობის პრობლემაზე მსჯელობისას, ჩვანი აზრით, შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ ეროვნული კულტურის ნ. ნათამისეულ კონცეფციაში გამოკვეთილ იდეას ყოველ ეროვნულ კულტურაში „ორი კულტურის“ — ე. წ. „მოსახმარი“ და „სიმბოლური“ კულტურების არსებობის შესახებ.⁴ კულტურის ლენინისეული კონცეფციისაგან განსხვავებით, რომელშიც ეროვნული კულტურა „ორი კულტურად“ საზოგადოების კლასობრივი ინტერესების პოზიციიდან დაიყოფა, ნ. ნათამე ეროვნულ კულტურას განიხილავს, როგორც ეთნოსის ერთიანი და განუყოფელი ეროვნული ცნობიერების მიერ სამყა-

როსთან ურთიერთობის მთლიან სისტემას. რომელშიც ერის ისტორიულ-კულტურული განვითარების პროცესის შედეგად გამოკვეთს ორ შრეს. ამათგან ერთში — ე. წ. შექმნილი ღონისძიებები ასაზრდოებენ, მეორეს, ე. წ. „სიმბოლურ კულტურას“, მაგრამ ამ უკანასკნელის კუთვნილობა შეიძლება გახდნენ მხოლოდ ის ღირებულებები, რომლებიც ერთდროულად განსაკუთრებულისა და ზოგადის ნიშნით არიან აღბეჭდილნი. ამიტომ იმაში, რაც „სიმბოლური კულტურის“ ცნებით აღინიშნება, ერთდროულად ეროვნული თვითმყოფადობაცაა გამჟღავნებული და ზოგადკაცობრიულთან წილნაყოობაც. უკვე აღვნიშვანთ, რომ „სიმბოლური“ და „მოსახმარი“ კულტურის ცნებები მუსიკალური კულტურის ცნობები მუსიკალური კულტურის არსის მახასიათებლადაც გვევლინებიან.⁵ რასაკვირველია, მუსიკალური კულტურაც იღებს თავის თავზე ერის თვითმყოფადობის სიმბოლოს ფუნქციას. მაგრამ „სიმბოლური კულტურაც იღებს თავის თავზე ერის თვითმყოფადობის სიმბოლოს ფუნქციას, მაგრამ „სიმბოლური კულტურის“ ცნება ვერ იტევს კულტურის მთელ სისტემას, რომელიც აუცილებლად გულისხმობს კულტურის ე. წ. „მოსახმარ“ ღონესაც. ჩვენი აზრით, უთუოდ ანგარიშგასაწევი მომენტი ისიც, რომ ამ ღონეზე მუსიკალური კულტურა არაერთგვაროვანია და ერის ისტორიული განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე სოციალურ-პოლიტიკურ თუ სხვა გარემოებათა გამო შეიძლება არათუ მრავალფეროვან. არამედ ერთობ ჭრელ სურათსაც იძლეოდეს. მაგრამ ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიაც ადასტურებს, რომ სიმბოლური მუსიკალური კულტურა ტრადიციის ყველაზე უფრო მყარი მატარებელია. იგი ისაა, რაც საუკუნეების მანძილზე გადადის თაობიდან თაობაში და ეროვნული კულტურის სახეს ქმნის, მის თვითმყოფ ღირებულებას წარმოაჩენს. ამასთან როგორი თვითმყოფობითაც არ უნდა იყოს აღბეჭ-

დილი ამა თუ იმ ხალხის მუსიკა-მას-
ში უთუოდ მოქმედებენ მუსიკალური
აზროვნების ზოგადლოგიკური პრინცი-
პებით განპირობებული ზოგადი კანონ-
ზომიერებები. უფრო მეტიც, ასეთი კან-
ონზომიერებების არსებობა აქცევს შე-
საძლებლად სხვადასხვა მუსიკალურ
კულტურათა ურთიერთობას „მოსახმა-
რი“ კულტურის დონეზე. მაგრამ კონ-
კრეტული ეროვნული მუსიკალური
კულტურის პირობებში ამ უზოგადესი
პრინციპების ყველაზე სრული გამოვ-
ლენა მის სიმბოლურ დონეზე ხდება.
სწორედ ამ დონეზე ხორციელდება
„კულტურის ისტორიული მეხსიერება“
(გ. ორჯონიკიძე), რომელიც სხვასთან
ერთად ინახავს მისთვის სასიცოცხლო
მნიშვნელობის ცოდნას საკუთარი თა-
ვის შესახებ. ასეთი მნიშვნელობისაა
ეროვნული კულტურისთვის, მაგალი-
თად, ცოდნა მისი ისტორიულად ჩამო-
ყალიბებული მხატვრულ-ესთეტიკური
ორიენტაციის შესახებ. არსებითად ეს
ცოდნა ანიჭებს მუსიკის მიერ სხვა კულ-
ტურული ტრადიციის აღქმის პრო-
ცესს შერჩევით ხასიათს.

აღნიშნული გარემოება განსაკუთრე-
ბულ მნიშვნელობას იძენს ეროვნული
კულტურის ისტორიის გადამწყვეტ
ეტაპებზე. უნდა ითქვას, რომ არჩევანის
თვალსაზრისით ასეთი ეტაპები ქარ-
თულ მუსიკალურ კულტურას ისტორი-
ულად ბევრი არ ჰქონია. საქმე ისაა,
რომ ბედისა თუ უბედობის გამო გაქ-
რისტიანების შემდეგ ქართველი ერის
წინაშე ბევრჯერ მდგარა მისი ფიზიკუ-
რი ყოფნა-არყოფნის საკითხი, მაგრამ
ქართულ კულტურას ერთხელ არჩეული
ქრისტიანულ-ეროვნული ორიენტაცი-
ისათვის არ უღალატია. ძლიერი სახელ-
მწიფოებრიობის პირობებში აყვავე-
ბულს, ჩვენი წინაპრები ძნელბედობის
ყამს მას (კულტურას) დიდი ძალისხმე-
ვის ფასად იცავდნენ, წმინდად ინახავ-
დნენ ტრადიციას, რათა არ შეერყვნათ
მისი თვითმყოფადობა. ცხადია, ამაში
დიდ როლს ასრულებდნენ ქართული
კულტურის საზღვარგარეთული ცენტ-
რები — ელესია-მონასტრები, ქართუ-

ლი მწიგნობრობისა და ქართული გავ-
ლობის ნავსაყუდელი, მაგრამ თუ არა
თავად ხალხის განსაცვიფრებელ გულ-
გულება თავისი ცხოვრების წესისა და
მისი ყოფისაგან განუყოფელი მრავალ-
ხმიანი სიმღერა-გალობის ტრადიცი-
ისადმი, ეროვნული მუსიკალური კულ-
ტურის განვითარების ის ეტაპი, მე-4
საუკუნიდან რომ იღებს სათავეს, თა-
ვის 15-საუკუნოვან ისტორიას ვერ მო-
იტანდა მე-19 საუკუნემდე. ე. ი. იქამ-
დე, საიდანაც მისი ისტორიის ახალი
ეტაპი დაიწყო. დაიწყო იგი არსებითად
დავიწყებით.

საქართველომ დაკარგა სახელმწიფო-
ებრიობა, ქართულმა ეკლესიამ — ავ-
ტოკეფალია. რუსეთის იმპერიული გეგ-
მები უფრო შორს მიდის, ვიდრე თბი-
ლისისა და ქუთაისის გუბერნიების ად-
მინისტრაციულ-ტერიტორიული მარ-
თვაა. იგი საქართველოში ისევე ისწრა-
ფვის კულტურული დაპყრობის პოლი-
ტიკის განხორციელებისაკენ, როგორც
ამას ურალს იქით ჩადიოდა. ამასთან
მდიდარი კულტურული ტრადიციების
მქონე საქართველოში იგი იძულებული
ხდება ანგარიში გაუწიოს „ადგილობ-
რივ ინიციატივას“ ეროვნული კულტუ-
რის ცალკეულ სფეროებში (მაგ., გ.
ერისთავის განახლებული თეატრი, პირ-
ველი ქართული ქურნალ-გაზეთები და
ა. შ. მაგრამ მისი პოლიტიკა თანმიმ-
დევრულად შორს გამიზნულია ისეთ
მომავალზე, როცა არა მარტო ძალით,
არამედ სოციალური, დემოგრაფიული
და ა. შ. გარემოებათა გამო რუსული
კულტურა (ენა, ხელოვნება და ა. შ.)
თანდათან, „ბუნებრივად“ ჩაენაცვლე-
ბა ადგილობრივი მოსახლეობის — ე.
წ. „ტუშმეცების“ კულტურას.

რა ხდებოდა მუსიკალური კულტუ-
რის სფეროში? ტრადიციული გლეხუ-
რი ყოფა მე-19 საუკუნეში ჭერ კიდევ
უქმნის გლეხური ფოლკლორის არსე-
ბობას ჩვეულ გარემოს. სამაგიეროდ,
მოიშალა ქართული პროფესიული მუ-
სიკალური კულტურის ტრადიციული
კერის — ეკლესია-მონასტრების საქ-
მიანობა, ალიკვეთა ქართული გალობა,

მისი საბოლოოდ გაქრობის საშიშროებაში აფიქრებინა ქართველ მამულიშვილებს 60-იან წლებში „გალობის აღმადგინებელი კომიტეტის“ ჩამოყალიბება. ასე, ერთი ხელის დაკვრით აღმოიფხვრა პროფესიული მუსიკალური აზროვნების უძველესი ტრადიცია. სხვათა შორის, რუსულმა მართლმადიდებლურმა ეკლესიამ, „მესამე რომად“ რომ სახავდა თავს, ამ დროისათვის უკვე საკმაოდ კარგად იცნობდა ქართული გალობის ფენომენის არსებობის შესახებ, უფრო მეტიც, იცოდა მიაი ფასიც. ამაზე უთუოდ მეტყველებს ფაქტი იმის შესახებ, რომ რუსული საეკლესიო გალობის მრავალხმიანობა გალობის მრავალხმიანობა გარიყრაზე საქართველოს პროფესიულ სამგალობლო ხელოვნება კანონზომიერად აღმოჩნდა რუსეთის (მოსკოვის) ინტელექტუალური ინტერესების ორბიტაში, სწორედ XVI-XVIII საუკუნეების მიჯნაზე, იმ პერიოდში, როდესაც რუსული ეკლესია აქტიურად იბრძვის მონოდიური საკულტო სიმღერის ბიზანტიურ ტრადიციასთან კავშირის გასაწყვეტად და სტროფული (მრავალხმიან) საგუნდო წერის (письма) დასამკვიდრებლად⁶.

რაც შეეხება ქალაქის მუსიკალურ ყოფას, იგი ვითარდება მოსახლეობის სხვადასხვა ფენების ინტერესების შესაბამისად. ე. წ. ქალაქური ფოლკლორის გვერდით თანდათან ინერგება ჯერ სალონური მუსიკირების, შემდეგ კი საჯარო კონცერტების ევროპული ფორმები. კიდევ ბევრი რამ, რაც საქართველოს მუსიკალურ კულტურაში ხდება — „რუსული მუსიკალური საზოგადოების“ საქართველოს განყოფილებისა და იმისი ეგიდით რუსი მუსიკოსების აქტიური მოღვაწეობა, იტალიური საოპერო დასის შეცვლა რუსულით, ევროპულ-რუსულ ყაიდაზე განსწავლული პირველი ქართველი მუსიკოსების გამოჩენა, რომ-

ლებიც, ერთი მხრივ, თავიანთი საგანმანათლებლო-პედაგოგიური მოღვაწეობით ხელს უწყობენ ახალი ტანად მუსიკალური კულტურის დამკვიდრებას, ხოლო, მეორე მხრივ, ხელს ჰკიდებენ ხალხური სიმღერისა და საეკლესიო გალობის ნოტებზე გადაღების საქმეს, მათი პირველი საკომპოზიტორო ცდები და ა. შ. და ა. შ. — ფაქტობრივად უკვე არის აღნუსხული ჩვენი მუსიკის განვითარების ამ პერიოდისადმი მიძღვნილ ქართველ მუსიკათმცოდნეთა შრომებში და, გარკვეული თვალსაზრისით მართებულადაა განხილული, როგორც ხელსაყრელი კულტურული გარემო ქართული მუსიკის ახალი აღმავლობისათვის. ზაქმე ისაა, რომ სანამ პატარა ქართული სახელმწიფო, აზიისა და ევროპის გასაყარზე, ფიზიკური არსებობისათვის და საუკუნეებში გამობრუნებული კულტურული ღირებულებების, მათ შორის, მისი ეკლესიის წიაღში შობილი უნიკალური მოვლენის — ორიგინალური ვოკალური პოლიფონიის შენარჩუნება-დაცვისათვის იბრძოდა, ევროპულმა მუსიკალურმა კულტურამ ბუნებრივი ევოლუციური განვითარების გზით ისეთი სიმაღლეები დაიპყრო, რომელთა გაუთვალისწინებლობა თავისი მსოფლმხედველობრივი-ესთეტიკური მრწამსით ისტორიულად ევროპულზე მიმართული კულტურისათვის შეუძლებელი იყო. ამ (ე. ი. ევროპული მუსიკალური) კულტურის ნაწილს წარმოადგენდა მე-19 საუკუნის რუსეთის მუსიკალური კულტურაც. მიუხედავად იმისა, რომ მისი განვითარების გზაც თავიდან ევროპული გამოცდილების აღქმისათვისებით დაიწყო, შედარებით მოკლე დროში მან შეძლო თვითმყოფი სახის, ევროპული მასშტაბით ანგარიშგასაწევ მუსიკალურ ფასეულობათა შექმნა. ევროპულს ემყარებოდა რუსული მუსიკალური განათლების სისტემაც. ასე რომ, ქართულ მუსიკალურ კულტურას მე-19 საუკუნეში საშუალება მიეცა ზიარებოდა ევროპულ გამოცდილებას, გაცნობოდა პროფესიული

მუსიკალური აზროვნების მისთვის სრულად ახალ სისტემას. ამ „დიდად გაბრწყინებულ, განწმენდილ და დახელოვნებულ“ (ილია) მუსიკალურ სამყაროსთან ურთიერთობაში სამომავლო განვითარების საკუთარი გზა ეძია. ეს კია, ურთიერთობა არსებითად გაშუალებული იყო, ქართული კულტურა ევროპულს ძირითადად რუსული კულტურის ინტერპრეტაციით ეცნობოდა, მაგრამ ეს პრინციპულად ალარაფერს ცვლიდა ახალი ყაიდის პირველი ქართველი პროფესიონალი მუსიკოსების აღზრდაში და აი, რატომ:

მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობა, ჩვეულებრივ, სხვადასხვა დონეზე ხორციელდება, რაც თვალსაჩინოდ შეიძლება დავინახოთ ევროპული მუსიკალური სკოლების მაგალითზეც. ცნობილია, რომ ევროპაში პროფესიული მუსიკალური კულტურის ეროვნული ნიშნით დაყოფა შედარებით გვიან დაიწყო XVI ს^ს. იმისდა მიხედვით, თუ როგორ იღვიძებდა ეროვნული ცნობიერება, ამა თუ იმ კულტურის წინაშე დგებოდა ამოცანა — ეზრუნა საკუთარი თვითმყოფადობის წარმოჩენაზე. რატომ უნდა იყოს გერმანელი ინგლისის უპირველესი კომპოზიტორი? ეს კითხვა თავის დროზე დაისვა ინგლისში (XVIII ს.)⁶ და მას პასუხად ინგლისური მუსიკალური კულტურის აღმავლობა მოჰყვა. შუასაუკუნეებისათვის დამახასიათებელმა მუსიკალურ კულტურათა უნივერსალურმა ხასიათმა, რომელიც პროგრესთან ერთად კიდევ უფრო საყოველთაო უნდა გამხდარიყო, XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე ეროვნული ნიშნით დიფერენცირებისაკენ აიღო გეზი. რასაკვირველია, იგულისხმებოდა არა უკვე განვითარებულ კულტურათა იზოლაცია, არამედ თითოეული მათგანის ტრადიციულად ჩამოყალიბებული, განუმეორებელი ნიშან-თვისებების წარმოჩენა, ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ახალ კონტექსტში პროდუცირება. ამ თვალსაზრისით, ალბათ, ნიშანდობლივია, რომ მოცარტის ზინგ-შპილებისა და ბეთჰოვენის „ფიდელი-

ოს“ არსებობის პირობებში, გერმანული ეროვნული ოპერის შემქმნელად გერმანის ალიარებენ.⁸ რაც შეეხება მუსიკალურ კულტურას, რომელთაც საკმაოდ მდიდარი ფოლკლორული ტრადიციის მიუხედავად, ამ დროისათვის პროფესიული საკომპოზიტორო სკოლები არ გააჩნდათ. მათ პრაქტიკაში კულტურათა ურთიერთობას ახალი ტიპი გამოიკვეთა, მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ პოლონელები, უნგრელები, უფრო მეტიც; თუმცა XVIII საუკუნეში მანჰეიმში მოღვაწე ჩეხმა მუსიკოსებმა დიდი წვლილი შეიტანეს გერმანული კლასიკური ინსტრუმენტული სტილის ჩამოყალიბებაში, ჩეხური პროფესიული მუსიკალური კულტურის განვითარება მხოლოდ მე-9 საუკუნეში დაიწყო. ეს პროცესი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ევროპაში ეროვნულ-განმანათლებლებელი მოძრაობისა და დამოუკიდებელი ეროვნული სახელმწიფოებრიობისათვის ბრძოლის აღმავლობასთან. ამასთან ახალი პროფესიული მუსიკალური სკოლების ჩამოყალიბება შესაძლებელი ხდებოდა ორი კულტურული ტრადიციის დონეზე იყო წარმოდგენილი, მეორე კი. ზოგადევროპული პროფესიული მუსიკალური აზროვნების დონეზე. პირველი ცდილობდა თავისი მეობის შენარჩუნებით აეთვისებინა ახალი გამოცდილება, რომელიც ზოგადევროპულს გაამდიდრებდა ახალი თვისობრიობით გამოხატული სპეციფიკურად თვითმყოფი ნიშნებით.

ასე შეიქმნა რუსული საკომპოზიტორო სკოლაც და ამავე პრინციპით განაზოციელდება იგი თავისი სახელმწიფოს — რუსეთის იმპერიის ფარგლებში „განვითარების უფრო დაბალ საფეხურზე მდგომი ხალხებისადმი დახმარებას“. თავიანთი კულტურულ-საგანმანათლებლო მისიის მტკიცე რწმენით მოღვაწეობდნენ რუსი მუსიკოსები საქართველოშიც და ამ მისიონერული შეგნებით (რუსული ხასიათის ამ თავისებურების შესახებ პ. ჩადაევი ასე წერდა: „ჩვენ იმ ერთა რიგს განვუკუთ-

ნებით, რომლებიც თითქმის არ დგებიან კაცობრიობის რიგებში. არამედ მხოლოდ იმიტომ არსებობენ, რომ რომელიღაც მნიშვნელოვანი გაკვეთილი ჩაუტარონ მსოფლიოს“ (მართლაც გულწრფელად ეხმარებოდნენ ქართველ მუსიკოსებს ხალხური სიმღერების შეკრება-დამუშავებაში, ევროპული მუსიკალური საშემსრულებლო პროფესიებისა და კომპოზიციური ტექნიკის დაუფლებაში მათ მიერვე აპრობირებული გზით. ახალი ქართული მუსიკალური კულტურაც თანდათან ითვისებდა ევროპულ ქანრებსა და ფორმებს, იწყებდა ევროპული (ზოგადკაცობრიული) მუსიკალური კატეგორიებით აზროვნებას, ცდილობდა ისინი ტრადიციულ ხალხურ სააზროვნო სისტემასთან შეეთავსებინა.

ყველაფერი ეს ბუნებრივი შეიძლებაოდა ყოფილიყო, ერთი გარემოება რომ არა: ქართული და რუსულ-ევროპული კულტურების ამ ურთიერთობაში ქართული მუსიკალური კულტურა წარმოდგენილი იყო ფოლკლორული სააზროვნო ტრადიციის დონეზე, რაც არ გამოხატავდა მისი, როგორც ისტორიულად ჩამოყალიბებული მხატვრულ-ესთეტიკური ფენომენის „სტატუსს“, რადგან ამ დროისთვის მას უკვე გააჩნდა ევროპულისაგან შინაარსობრივ-სტრუქტურულად განსხვავებული, მაგრამ პრინციპულად მსგავსი — პროფესიულ-მუსიკალური კულტურის გამოცდილება. როგორც ცნობილია, ისტორიამ შემოგვინახა ქართველ სასულიერო კომპოზიტორთა სახელებიც, თუმცა მათი შემოქმედების მთავარი პრინციპი არა საკუთარი ხელწერის წარმოჩენა იყო, არამედ ღვთის ნებით „მუსიკალურ ქეშმარიტებასთან“ მაქსიმალური მიახლოება, პიროვნულის (ინდივიდუალურის) დათრგუნვის გზით, შუასაუკუნეების ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ეს თავისებურება, როგორც ჩანს, ბოლომდე შეინარჩუნა ძველმა ქართულმა პროფესიულმა მუსიკამ. ყოველ შემთხვევაში, მე-19 საუკუნის ბოლოს ჩაწერილი საგალობელი უთუოდ

მიგვანიშნებენ ამაზე. იგივე კრებულები ცხადყოფენ, რომ ამ საგალობლების ჩამწერნი, როგორც პროფესიონალი მუსიკოსები, ისე საეკლესიო მოღვაწეები, ემპირიულად ფლობენ მასალას, მგალობელთა სმენითი გამოცდილება გადაჭკონდათ სანოტო ქალღმრთე, უკვე ცნობილი წყაროები, აგრეთვე ქართული გალობის ერთ-ერთი საუკეთესო მცოდნის ვ. კარბელაშვილის არქივი (ამ არქივის მასალების საფუძველად დაედო კონსერვატორიის წლებანდელი კურსდამთავრებულის მ. ასანიძის სადიპლომო შრომას) და საგალობელთა არსებული ხელნაწერები საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ, თუ რა ცოდნა იყო ამ დროისათვის ამ სფეროში შემონახული: არსებობდნენ ადამიანები, რომელთაც მეტნაკლებად ახსოვდათ სხვადასხვა წირვის წესით გათვალისწინებული საგალობლების ციკლები და ცალკეული საგალობლები, იცოდნენ მათი ზეპირივე გადაცემისა და სპეციალური ნიშნებით (არა ნევმებით) ჩაწერის ტექნიკა, ამასთან სავარაუდოა, რომ ეს ნიშნები თითქმის ყოველ გამოცდილ მგალობელს თავისი ჰქონდა, ერთი სიტყვით, იყვნენ ადამიანები, რომელთაც იცოდნენ კონკრეტული საგალობლები, მაგრამ არ იცოდნენ მათი შეთხზვის სისტემა, ყოველ შემთხვევაში, ის კი დაბეჭდვით შეიძლება ითქვას, რომ ევროპულ ყაიდაზე განსწავლული ქართველი კომპოზიტორებისათვის უცნობი იყო ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის ლოგიკურ-სააზროვნო აპარატი, ტექნოლოგიური კონცეფცია, ამიტომ საეკლესიო და ფოლკლორულ მუსიკას შორის განსხვავებას ისინი ხედავდნენ მხოლოდ მათს შინაარსობრივ-სემანტიკურ მხარეში, არ აღიქვამდნენ მათ როგორც ტრადიციული ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ორ განსხვავებულ სისტემას, რასაკვირველია, ქართული კომპოზიტორების, პირველ რიგში ზ. ფალიაშვილისათვის ქართული საეკლესიო საგალობელი გლეხურ სიმღერასთან ერთად წარმოადგანდა ეროვნული მუსიკალუ-

რი თვითმყოფადობის სიმბოლოს. მისი მუსიკალური აზროვნების მასაზროვებელ ერთ-ერთ წყაროს, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ მათთვის გალობაში მისაწვდომი შეიძლება ყოფილიყო მხოლოდ ის რაც მის საერთო სულისკვეთებასთან იყო დაკავშირებული და ტრადიციული ხალხური მუსიკალური აზროვნების ზოგად პრინციპებთან მსგავსებას ამჟღავნებდა. მაშინ როდესაც იგი წარმოადგენდა ფოლკლორულისაგან სრულიად განსხვავებულ ლოგიკაზე დამყარებულ საკომპოზიტორო აზროვნების ნაყოფს. სხვათა შორის, ამის დასტურად ზ. ფალიაშვილის მიერ მგალობელთაგან სამ ხმად ჩაწერილი და ოთხხმიანი გუნდისთვის დამუშავებული „წმინდა იოანე ოქროპირის წირვის წესი“ გამოდგება, სადაც კომპოზიტორული ჩარევის ხასიათი ხალხური სიმღერის დამუშავების რუსულ-ევროპულ ტრადიციასთან სიახლოვეზე მიგვანიშნებს.

ამრიგად, რეალობას თვალს თუ გავუსწორებთ. უნდა ვაღიაროთ, რომ საქართველოში რუსეთის იმპერიულმა კულტურულმა პოლიტიკამ XIX საუკუნის მეორე ნახევრისათვის არა მარტო ქართველი ხალხის ცნობიერება გააუცხოვა, მისი ეროვნულ-კულტურული თვითმყოფადობის ერთ-ერთი უძველესი სიმბოლოსაგან — ქართული გულგრილობისაგან, არამედ ისეთი პირობები შექმნა უფლებააყრილ ქართულ ეკლესიაში, რომ მოახერხა მისი წიაღიდანაც სრულიად განედევნა საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული პროფესიული მუსიკალური აზროვნება. თავისი დრამატული ისტორიის მანძილზე ქართულ კულტურას არაერთი დანაკარგი ჰქონია მათ შორის ეს, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე დიდია. დღეს ძნელი წარმოსადგენია, რა ნაყოფს გამოიღებდა ძველი პროფესიული მუსიკის ბუნებრივი განვითარება. მაგრამ ის კი ცხადია, რომ ამ დანაკარგებმა შეუძლებელი გახადა ქართული და ევროპული მუსიკალური კულტურების პროფესიულ სააზროვნო სისტემათა დონეზე ურთიერთობა, ახა-

ლი ყაიდის ქართულ საკომპოზიტორო სკოლას მოუპაო საშუალება ევროპული საკომპოზიტორო გამოცდილებისათვისების პროცესში აქტიურად ჩართო ეროვნულ-ტრადიციული საკომპოზიტორო სააზროვნო კატეგორიები. ისიც სავარაუდოა, რომ ასეთ დონეზე ურთიერთობაში თავიდან შერჩევით შეიზღუდებოდა ქართული მუსიკალური აზროვნებისათვის მისაღებ მუსიკალურ ქანრთა თუ გამომსახველ საშუალებათა სფერო. მაგრამ მე-19 საუკუნის საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში ევროპული საერო მუსიკირების ფორმების გარდაუვალი გავრცელების პარალელურად, ქართველ სასულიერო კომპოზიტორთა თუნდაც რეგლამენტირებული ურთიერთობა ევროპის არამართლმადიდებლური ეკლესიის მიერ შექმნილ ფასეულობებთან, უთუოდ საგულისხმოდ კორექტივს შეიტანდა ახალი ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარებაში.

აი, ამიტომ ვფიქრობთ, რომ მე-19-20 საუკუნეების მიჯნაზე, ალბათ, პრინციპული მნიშვნელობა აღარ ჰქონდა, მაგალითად, იმას, ზ. ფალიაშვილი ტანევეის ინტერპრეტაციით შეისწავლიდა ევროპული პოლიფონიის კურსს, თუ რომელიმე გერმანელი მუსიკოსის ხელმძღვანელობით. ამიტომ მიგვაჩნია, რომ შექმნილ ვითარებაში ახალი ტიპის ეროვნული საკომპოზიტორო აზროვნების ჩამოყალიბების ერთადერთი გზა იყო ის, რომელსაც ქართული მუსიკალური კულტურა ამ პერიოდში დაადგა. ამ შემთხვევაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა შეასრულა იმან, რომ ეს აზროვნება ყალიბდებოდა მომძლავრებული ეროვნულ-განმანათლებლური მოძრაობის ფონზე, რაც ახალი შინაარსით ავსებდა მუსიკალურ კულტურაში მიმდინარე პროცესებს. მთავარი ის იყო, რომ ქართველი კომპოზიტორების ძალისხმევა თვითმიზნურად არ იყო მართული ევროპული პროფესიული მუსიკის ქანრებისა თუ ფორმების მექანიკური გადმოღებისაკენ, არამედ ახალი ტიპის ეროვნულ-მუსიკალუ-

რი აზროვნების შექმნისაკენ. ახალი, უცხოკულტურული გამოცდილების აღქმა მე-19 საუკუნის ბოლოს კვლავ იქცა ტრადიციული ხალხური მუსიკალური აზროვნების ახალ სიტუაციაში პროდუქციების წინაპირობად, ისევე, როგორც ეს 15 საუკუნის წინ მოხდა და, სამწუხაროდ, პროფესიული აზროვნების მდიდარი გამოცდილების მქონე ქართულ მუსიკალურ კულტურას ამჟღავნა არსებითად ფოლკლორული სააზროვნო ტრადიციის დონეზე მოუხდა ურთიერთობა მაღალგანვითარებულ ევროპულ მუსიკალურ კულტურასთან.

ის, რაც ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში ერთი საუკუნის განმავლობაში შეიქმნა (1989 წელს შესრულდა ასი წელი მ. ბალანჩიშვილის შესანიშნავი რომანსების — ახალი ქართული მუსიკის პირველი მხატვრულად ღირებული ნაწარმოებების შექმნიდან), გვიჩვენებს ახალი ეროვნული საკომპოზიტორო აზროვნების უსწრაფეს ევოლუციას, რომელიც ითვალისწინებდა მისთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან ყველა საკითხს, მათ შორის ეროვნულ-მუსიკალურ ტრადიციებთან ურთიერთობისა თუ კულტურათშორისი აღქმის პროცესის შერჩევით ხასიათსაც. უფრო მეტიც, ახალი ქართული მუსიკის თვითმყოფლობის წარმოჩენის უმნიშვნელოვანეს პირობას ამ პრობლემების გადაწყვეტა წარმოადგენდა, სწორედ მათდამი მიდგომის დინამიკა განსაზღვრავდა შემოხსენებული ევოლუციის თავისებურებებსაც. მაგალითად, ჩამოყალიბების ეტაპზე ეროვნული საკომპოზიტორო აზროვნება თავისი თვითმყოფლობის გარანტს ხალხური მუსიკალური მასალის ფართოდ გამოყენებაში ხედავდა, იგი მიაჩნდა ეროვნულის ყველაზე სრულყოფილი გამოხატვის საშუალებად, კომპოზიტორისათვის მუსიკალური ფოლკლორი იმ რეალობას წარმოადგენდა, რომელიც მის აზროვნებაში ინტეგრირებული იყო ასევე ობიექტურად არსებულ რეალობასთან — სხვა კულტურულ ტრადიციასთან. ისინი ერთად შეადგენდნენ იმ

თავისებურ „მუსიკალურ რეალობას“, რომელსაც კომპოზიტორის შექმნის მისი პირადული შეგრძნებები მდებარე სამყაროს ობიექტურობა შემოპქონდათ, სამყაროს ხედვის ამ პროცესში უაღრესად დიდი იყო ეროვნულ-ობიექტურობის ხვედრითი წილი — მუსიკალური ფოლკლორი ის საწყისი იყო, რომლის მეშვეობით პროფესიულ საკომპოზიტორო აზროვნებაში მასალის სპეციფიკურ დამახასიათებლობასთან ერთად შემოდიოდა ეროვნული ფსიქიკის თავისებურებები, მქლავდებოდა სამყაროს აღქმის ეროვნული პოზიცია, დამოკიდებულება მშობლიური ერის წარსულისა და აწმყოსადმი, თანდათან, ეროვნულზე წარმოდგენის გაფართოებასთან ერთად კომპოზიტორულ აზროვნებას ეროვნული დამახასიათებლობა აღარ დაჰყავს ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიულის დამახასიათებლობაზე (სხვათა შორის, ეთნოგრაფიზმი არსებითად უკვე „აბესალომშია“ დაძლეული, რაც მისი ავტორის გენიალობის დასტურია და არა საზოგადოდ ამ პერიოდის ქართული პროფესიული მუსიკალური აზროვნების მოწიფულობის შედეგი), იგი ეროვნულს აღიქვამს როგორც ისტორიულ, სოციალურ-კულტურულ და სხვა ფაქტორთა ერთობლიობას, ემოციურ-ფსიქოლოგიური შეგრძნებებისა და მსოფლმხედველობრივ კატეგორიათა ერთიან სისტემას, ამიტომ მის ინტერესს იწვევს არა იმდენად ლირიკულის, ამალღებულისა თუ ტრაგიკულის ხალხური მუსიკალური კატეგორიების კონკრეტული გამოხატულება, რამდენადაც ის, რასაც ზოგად-ეროვნული თვისობრიობა შემოაქვს ამ კატეგორიების მუსიკალურ გამოხატულებაში. ე. ი. ის საერთო, რაც ლირიკულის, ამალღებულის და ა. შ. ეროვნული კატეგორიებიდან მონაწილეობს მის ეროვნულ-მუსიკალურ, ეროვნულ-პოეტურ თუ ეროვნულ-ხუროთმოძღვრულ გამოვლინებაში. ეს მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიცია ქართულ მუსიკაში 60-იანი წლებიდან დამკვიდრდა და

ეროვნული საკომპოზიტორო აზროვნების ახალი ეტაპი აღნიშნა.

ასევე დინამიურ და ამასთან შერჩევით პროცესად წარმოგვიდგება ამ აზროვნების დამოკიდებულება მე-19 საუკუნიდან მოძალებული განსხვავებული მუსიკალურ-კულტურული ტრადიციებისადმი. ეს პროცესი არსებითად ორ დონეზე მიმდინარეობდა. პირველ, „ისტრატეგიულ“ დონეზე გამოიკვეთა ქართული ხალხური მუსიკალური და ევროპული პროფესიული მუსიკალურ-სააზროვნო სისტემათა შეთანხმების იდეა, რომელიც საფუძვლად დაედო ახალ საკომპოზიტორო სკოლას. ერთი შეხედვით, ეს იყო მხოლოდ კონკრეტული ისტორიულ-კულტურული ვითარებით განპირობებული არჩევანი, რუსულ კულტურასთან იმპერიული ძალდატანებით განხორციელებული ურთიერთობის შედეგი. მაგრამ ეს რომ ასე არ არის, ამაზე, სხვასთან ერთად, ალბათ, ისიც მეტყველებს, რომ ქართულ მუსიკალურ კულტურას თავისი ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე მსგავს ვითარებაში ყველა დონე უხმარია და მოუხერხებია კიდევ მისთვის არასასურველი გავლენისაგან თავის დაცვა. საქმე ისაა, რომ ქართულმა მუსიკალურმა აზროვნებამ მე-19 საუკუნეში ევროპული გამოცდილების ათვისების იდეა აიტაცა, როგორც ტრადიციულის განახლების, მისთვის ახალი სიკიცხლის შთაბერვის იმედისმომცემი იდეა და ამაში გადამწყვეტი როლი უთუოდ შეასრულა კულტურის მეხსიერებაში შემონახულმა ცოდნამ მისი ისტორიულად ჩამოყალიბებული მხატვრულ-ესთეტიკური ორიენტაციის შესახებ. კიდევ უფრო კონკრეტულად, ამ არჩევანის წინაპირობა ჩადებული იყო ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების პოლიფონიურობაში, რითაც აიხსნება მისი განსაკუთრებული ინტერესი. მრავალხმიანი ევროპული მუსიკის ზედმიწევნით განვითარებული ფორმებისა და ქანრებისადმი, რასაკვირველია, მათი დამკვიდრების ეროვნულ მუსიკალურ აზროვნებაში მნიშვნელოვან, უფრო მეტიც

პრინციპული ხასიათის ცვლილებები მოასწავებდა. მაგალითად, ტრადიციული წყობის რღვევას, მოდალურ-ჰარმონიული თიერთობების ტონალურით შეცვლას და ა. შ. მთლიანობაში კი ისეთი ახალი ტემპრულ-ინტონაციური სამყარო უნდა შექმნილიყო, რომელიც გენეტიკურად ტრადიციულ-ეროვნულთან იქნებოდა დაკავშირებული. მაგრამ ამავე დროს, თანამედროვეობის კულტურულ მონაპოვარს ნაზიარები ქართული ერის ახლებურ მსოფლშეგრძნებასა და სულიერ სტრუქტურას აირეკლავდა. ამ ურთულესი ამოცანის გადაჭრის შედეგი გახლდათ ის ზემოხსენებული „უსწრაფესი ევოლუცია“, რომლის წარმატება, ყველაფერთან ერთად, მისმა თანმიმდევრულმა ხასიათმაც განაპირობა.

აი, აქ წამოიწია წინა პლანზე შერჩევის პრობლემის მეორე, „ტაქტიკურმა“ დონემ ქართული მუსიკის ევოლუციური განვითარების არსი სწორედ ამ პრობლემისადმი მიდგომის დინამიკაში გამჟღავნდა. მაგალითად, XX საუკუნის დასაწყისში შერჩევის პროცესი მკაცრად რეგლამენტირებული იყო და გულისხმობდა ევროპულ მუსიკალურ პრაქტიკაში უკვე ფართოდ აპრობირებული გამომსახველი საშუალებებიდან მხოლოდ ისეთის გამოყენებას, რომელიც არ არღვევდა ან ადვილად ეგუებოდა ხალხური მუსიკალური აზროვნების ყველაზე ზოგად პრინციპებს. ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია ის, რომ 20-30-იანი წლების ქართველ კომპოზიტორთა თხზულებებში ხალხური მელოდიურ-ჰარმონიული სტრუქტურების ბევრად-ტექნოლოგიური კონტექსტი არსებითად არ სცილდება კლასიკურ-რომანტიკული სტილის ფარგლებს. 60-იანი წლებიდან ქართული მუსიკა მეტ თავისუფლებას აძლევს თავს — ინდივიდუალიზებულ კომპოზიტორულ აზროვნებას შესაძლებლად მიაჩნია ეროვნული კონცეფციის გამოსახატავად შეუზღუდავად მიმართოს ზოგადკულტურულ გამოცდილებას, გამოიყენოს ნებისმიერი ხერხი, რომელიც მხატვრულ ამოცანას პასუხობს, რასაკვირველია, ამ

ერგებს. ეროვნულ პროფესიულ აზროვნებაში საკუთარი სემანტიკაც შემოაქვთ. რაც სხვადასხვა ეროვნული საკომპოზიტორო სააზროვნო სისტემების დაახლოებასაც უწყობს ხელს. ერთი სიტყვით, ამ პროცესს ორი მხარე აქვს: მისი მიმზიდველობა მდგომარეობს მუსიკალური კულტურის თვალსაწიერის გაფართოებაში. ზოგადპოპულარული, ზოგადეთიკური, ზოგადესთეტიკური და ა. შ. ღირებულებებისაკენ სწრაფვაში; ამავე დროს. იგი უთუოდ შეიცავს იმის საშიშროებასაც. რომ ერთ მშვენიერ დღეს სხვადასხვა მუსიკალურ კულტურათა შემოქმედებითი პრაქტიკა ერთ მნიშვნელოზე იქნება დაყვანილი. მაგრამ აღნიშნული პროცესის დიალექტიკური ბუნება თავად ხსნის ამ საშიშროებას, თანამედროვე ქართული მუსიკალური შემოქმედების მაგალითზეც დასტურდება. რომ მუსიკალურ კულტურათა ინტენსიურ ურთიერთქმედებაში თავს იჩენს ტრადიციული სიმბოლური კულტურის უნარი — სიცოცხლე განაგრძოს თვისებრივად ახალ მოვლენაში. ახალი მხარეებით წარმოჩინდება ეროვნულ-განსაკუთრებულის ფენომენიც. რომლის არსებობა ამ ეტაპზე მკლავდება არა მარტო და არა იმდენად სტრუქტურირების ცალკეულ პრინციპებში, რამდენადაც კონცეპტუალურ დონეზე.

აღნიშნულის საილუსტრაციოდ მრავალიდან ერთ მაგალითს მოვიტან: როგორც ცნობილია, გ. ყანჩელმა თავის დროზე „ბევრი სტილური წყარო აითვისა“, მისი საკომპოზიტორო ტექნიკა „ამ სტილური კონტრასტების გამომდებულ კიდეში“ ყალიბდებოდა¹². ამ პოცესში საკმაოდ დიდი იყო ზოგადევროპული გამოცდილების ხედრითი წილი, ხოლო რაც შეეხება ფოლკლორთან მის დამოკიდებულებას, ყანჩელი „ცდილობს, უშუალოდ არ გამოიყენოს“ იგი.¹³ მიუხედავად ამისა, მისი მუსიკა აღიქმება, როგორც „აღსარება დიდი ქართველი ხალხის, ქართული მიწის შვილისა; რადგან მასში (...) ამ ხალხის ისტორიას ეკვრეტ, გრძნობ მის ეროვნულ ხასიათსა და ენას, მეტყველებს

თავისებურებებს, ასე რომ არის გამსჭვალული შინაგანი სიამაყითა და აზროვნებით და კიდევ დიდი კულტურის ტრადიციური ნათებით, სინაზითა და ვაჟაკობით“.¹⁴

გ. ყანჩელის მუსიკის ასე აღქმა შეუძლია ადამიანს, რომელიც, სავარაუდოდ, ძალზე ზედაპირულადაც კი იცნობს ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორს, მაგრამ აქვს გარკვეული წარმოდგენა ქართულ კულტურაზე. საზოგადოდ. მის წარსულზე. დღევანდლობაზე, სტურუას თეატრზე. შენგელაიების, აბულაძის, იოსელიანის ფილმებზე... და თუმცა ამ ხელოვანთა მხატვრული აზროვნება ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თითოეულის შემოქმედებითი ინდივიდუალობით აღბეჭდილ მოვლენას წარმოშობს, მათ უთუოდ აახლოებთ შეგრძნებათა ხასიათი, ზნეობრივის, მშვენიერის, ტრაგიკულისა თუ მდებარისა და მახინჯის ხედვის კუთხე. სულიერების ის სპეციფიკური ატმოსფერო, რომელსაც ისინი ლირიკულის განსაკუთრებული ტონალობით, უფრო ზშირად კი ირგვლივ გამეფებული უსულგულობისადმი ირონიული დამოკიდებულებით ამკვიდრებენ, ბუნებრივია, ეს ატმოსფერო მკლავდება გ. ყანჩელის სიმფონიების, რ. სტურუას თეატრისა და ე. შენგელაიას კინემატოგრაფის ეროვნულ-მხატვრულ კონცეფციებსა და ემოციურ-ფსიქოლოგიურ შინაარსში, მსმენელისა და მაყურებლის აღქმა კი აღბეჭდავს ამ მსგავსებას და მართებულად მიიჩნევს მას ეროვნული მხატვრული აზროვნების თავისებურებად.

იმ მსმენელთათვის, რომელსაც არ შეუძლია გ. ყანჩელის შემოქმედება ეროვნულ კონტექსტში წარმოიდგინოს. იგი მაინც რჩება „სხვა კულტურული წრის ხელოვნად“, რომელიც ამავე დროს ბრწყინვალედ ფლობს ევროპულ საკომპოზიტორო ტექნიკას¹⁵. ეს ახალ ქართულ მუსიკალურ სტილთან პირველი შეხედრით მიღებული შთაბეჭდილებაა და განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ისაა, რომ მასში აისახა რაღაც „სხვის“, ე. ი. ახლის, უცნობის,

ტრაგედიის სისხლიანი კვალი

შენიშვნები:

¹ Н. Чавчавадзе. Культура и ценность. Тб., 1984, გვ. 149.

² Г. Чхиквадзе. Древнегрузинская музыкальная культура. წიგნში: Грузинская музыкальная культура. М., 1957, გვ. 11—13.

³ Egon Wellesz. A History of Byzantine Music and hymnography. Second edition. Oxford, 1961.

⁴ ნ. ნათაძე. ერი და ეროვნული კულტურა. თბ., 1988, გვ. 73-81.

⁵ ანის შესაბე. იბ. რ. წერეთელი. ეროვნული მუსიკალური კულტურის თანამედროვე პრობლემები. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1990, № 3.

⁶ Н. Димитриади. Ранние русско-грузинские музыкальные связи и культурные тенденции Грузии XVI—XVIII веков. წიგნში: Пути интернационализма музыкальной культуры. Тб., 1984, გვ. 137.

⁷ Ю. Евдокимова. История полифонии. Многоголосие средневековья. X—XIV вв., М., 1983, გვ. 109.

⁸ Л. Ковнацкая. Английская музыка XX в., М., 1986, გვ. 15—16.

⁹ В. Конен. История зарубежной музыки. Вып. III. М., 1972, გვ. 267.

¹⁰ ვ. ჩაღდაძე. ფილოსოფიური წერილები. „ცისკარი“, 1969, № 12, გვ. 113.

¹¹ მ. ასანიძე. ქართული ჰიმნოგრაფიის საკითხები ვ. კარბელაშვილის საარქივო მასალების მიხედვით, სადიპლომო შრომა, თბილისის ვ. სა-რაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, 1990 წ.

¹² გ. ორჯონიკიძე. ჩამოყალიბება (რადსოდია გია ყანჭელის თემაზე). წიგნში: აღმშენებლის გზის პრობლემები. თბ., 1978, გვ. 393.

¹³ ინტერვიუ გია ყანჭელთან. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, № 4, გვ. 63.

¹⁴ რ. ზეგდრინის სიტყვები მოტანილია ვ. ორჯონიკიძის ზემოხს. შრომიდან. ივ. 351.

¹⁵ იან ვებერ. „ოქიე ვარშავა“. 24. IX. 1986.

¹⁶ В. Медушевский. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. წიგნში: Музыкальный современник. Вып. 5, М., 1984, გვ. 7.

1985 წლის შემდეგ რუსთაველის თეატრში დატრიალებული ტრაგედია მკვლევართა მიერ დღემდე შექმოუფინავი იყო. არსებობს ათასგვარი ზეპირი გადმოცემები, უარმოკრული ვერსიები, რომელთაგან სიმართლის დადგენა კირს, კონფლიქტის მომსწრე მსახიობთა უმრავლესობა ამ საკითხზე გარუქება არჩია, ხოლო გამოთქმული შეხედულებებისაგან ზოგი ტენდენციურია, ზოგიც სიმართლეს ბოლომდე არ ამბობს, სათანადო მასალის გაცნობის საფუძველზე, ჭეղჩერობით ყველაზე ობიექტური მოგონება აკაკი ვასაძემ დაგვიტოვა. ამასთან დაკავშირებით მიკვლეული ახალი მასალის საფუძველზე შევეცადეთ სიმართლის დადგენას (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1990 წ. № 1, № 8), ამიტომ მასზე აღარ შევჩერდებით.

გამოჩენილი ქართველი რეჟისორის სანდრო ახმეტელის დაპატიმრებას ბევრი თეატრალური მოღვაწის უსაფუძვლო რეპრეზირება მოჰყვა, რაც გაპირობებული იყო ერთი მიზნით — „ემხილათ“ თეატრალურ მუშაკთა გაფართოებული ჭგუფი და საბჭოთა სახელმწიფოსათვის „საშინო“ პოლიტიკური „მტრები“ ჩამოეცილებინათ.

წარმოადგენილი დაკითხვის ოქმები მრავლისმეტყველია. მათში ნათლად ჩანს გამოძიების ტენდენციურობა, აპარსებული ბრალდებების როგორმე გამართლების მცდელობა, რომელსაც იურიდიული საფუძველი არ გააჩნია, ყველასთვის ცნობილია, თუ რა ფიზიკური წამებით აღიარებდა თითოეული მათგანი საკუთარ „დანაშაულს“, და ეს დოკუმენტებიდან კარგად ჩანს.

დღეს კი გთავაზობთ ახალ საარქივო მასალებს, რომლებიც ხელმისაწვდომი გახდა ბა-

ტონ აკაკი ბაქრაძის უშუალო ჩარევითა და თანადგომით. ასევე მაღლიერებით მინდა მოვიხსენიო სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტის ყოფილი თავმჯდომარე ბატონი ტარიელ ლორთქიფანიძე, მისი პირველი მოადგილე ბატონი ნოდარ მაისურაძე, თანამშრომლები მამია ალასა-

ნია, თემურ დავითაშვილი და ილია აღთუნაშვილი, რომლებიც გულიანხმირებით შეხედნენ ჩემს ინიციატივას და მუშაობისათვის ყოველგვარი პირობები შემიქმნეს.

გაყენებული
ხელმოწერა

გუგაზ მებრალიძე

ვახტანგ გომრგის ძე ვახნაძე-პარიკი —

რეჟისორი და კრიტიკოსი. დაწყებითი განათლება სიღნაღში მიიღო, შემდეგ სწავლა განაგრძო თბილისის კომერციულ სასწავლებელში. 1918 წ. დაამთავრა მოსკოვის არქეოლოგიური ინსტიტუტი, პარალელურად სწავლობდა მოსკოვის მცირე თეატრის სტუდიაში ა. სუმბათაშვილის ხელმძღვანელობით.

საქართველოში დაბრუნების შემდეგ მუშაობდა თბილისის მუშათა კლუბებში. ხოლო 1924-1927 წ.წ. პროლეტკულტის წითელი თეატრის რეჟისორია. სხვადასხვა წლებში იყო სოხუმის (1928-31 და 1934-37), თელავის (1931-33), ზუგდიდის (1933-34) თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელი.

ვ. ვახნაძე-გარიკი ავტორია წერილებისა თეატრის ისტორიის საკითხებზე, წერდა და თარგმნიდა პიესებს.

1937 წლის 5 ივლისს დააპატიმრა სახელმწიფო უშიშროების სამმართველოს ოპერაწმენებულმა შიკეტიხინმა, ხოლო 11 სექტემბერს დახვრეტა მიუსაჯეს.

ბრალდებულ ვახტანგ გომრგის ძე

ვახნაძე-პარიკის

დაპირბუთების ოქმი

10 ივლისი 1937 წელი
დაბ. საქ. სსრ სიღნაღის რაიონის სოფ. კარდანახში 1893 წ. პროფესიით რეჟისორი, მცხოვრები თბილისში, მოსკოვის შეს. 3.

კითხვა: წინა დაკითხვებზე თქვენი კონტრრევოლუციური მოღვაწეობის შესახებ ორჭოფული პასუხები მოგვეცით, ძიებამ კონკრეტული ფაქტებით გამიხილათ, ამ გარემოებამ დაგარწმუნათ თუ არა, ამომწურავი და მართალი ჩვენებების აუცილებლობაში.

პასუხი: დიახ, მზად ვარ პატიოსნად და გულწრფელად გიპასუხოთ ჩემი კონტრრევოლუციური მუშაობის შესახებ დასმულ ყველა კითხვაზე.

კითხვა: რა დროიდან და როგორ გაგრძელებაში დაიწყო თქვენი კონტრრევოლუციური მოღვაწეობა?

პასუხი: კონტრრევოლუციურ მუშაობაში თბილისში 1932 წელს ჩამოთარია რუსთაველის თეატრის რეჟისორმა ალექსანდრე ვასილის ძე ახმეტელმა.

1932 წელს, თელავის თეატრში რეჟისორად მუშაობისას, ალექსანდრე ვასილის ძე ახმეტელმა თბილისში გამოძიება და თავის სამუშაო კაბინეტში კონტრრევოლუციურ ორგანიზაციაში შესვლა შემომთავაზა.

კითხვა: მოკლედ ჩამოაყალიბეთ თქვენსა და ახმეტელს შორის საუბრის შინაარსი, რომელიც წინ უძღვოდა კონტრრევოლუციურ ორგანიზაციაში შესვლის წინადადებას.

პასუხი: იცოდა რა ჩემი ანტისაბჭოთა, ნაციონალისტური შეხედულებები, ახმეტელმა პირდაპირ განავითარა ის შეხედულება, რომ მოსალაოდნელია საბჭოთა ხელისუფლების აუცილებელი დაცემა. ვითარდება ბრძოლა „დამოუკიდებელი საქართველოსათვის“, რომელიც ყველა ნაციონალურ და ანტისაბჭოთა ელემენტებს აერთიანებს, საბჭოთა ხელისუფლებასთან ბრძოლის ხელმძღვანელობა ისეთ საიმედო პირთა ხელშია, როგორებიცაა ბუღუ მღივა-

ნი, გიორგი ყურულოვი და პეტრე აღ-
ნიაშვილი.

საკუთარ თავზე ა. ვ. ახმეტელი ამ-
ბობდა, რომ იგი ასევე არის კონტრ-
რევოლუციურ ორგანიზაციაში და
ცხოვრებაში ატარებს დასახელებული
კონტრრევოლუციური ხელმძღვანე-
ლობის მითითებებს.

კითხვა: რა უპასუხეთ ახმეტელს,
კონტრრევოლუციურ ორგანიზაციაში
შესვლის წინადადებაზე?

პასუხი: მე დავთანხმდი.

კითხვა: რა კონკრეტული დავალები
მიიღეთ ა. ვ. ახმეტელისაგან, რო-
გორც კონტრრევოლუციური ორგანი-
ზაციის წევრმა.

პასუხი: ალექსანდრე ვასილის ძე
ახმეტელმა შემომთავაზა თელავში შე-
მექმნა კონტრრევოლუციური ჯგუფი
ფარული დასახელებით. ამასთანავე ა. ვ.
ახმეტელი მაძლევდა შემდეგ მითითე-
ბებს:

1. კონტრრევოლუციური ჯგუფების
ორგანიზება მოხდეს ნაციონალისტურ-
კონტრრევოლუციური ახალგაზრდე-
ბისაგან, ყოველნაირად გაღვივდეს მა-
თი სიძულვილი ხელისუფლებისადმი,
ალიზარდონ ნაციონალური ჰეროიკის
სულისკვეთებით და „დამოუკიდებელი
საქართველოს“ იდეით.

2. კონტრრევოლუციურმა ჯგუფებ-
მა კონსპირაციის მიზნით, თავისი სა-
ქმიანობა არ უნდა გაააქტიუროს. ღია
გამოსვლები უნდა მიესადაგოს შეიარ-
ღებულ საკონფლიქტო მომენტს სა-
ბჭოთა კავშირისა და კაპიტალისტურ
ქვეყნებს შორის.

კითხვა: როგორ ასრულებდით ალექ-
სანდრე ვასილის ძე ახმეტელის ხსე-
ნებულ დავალებებს?

პასუხი: 1931-32 წ. წ. განმავლობა-
ში კონტრრევოლუციურ ჯგუფში ჩა-
ვითრიე თელავის თეატრის მუშაკები:
1. ალექსანდრე დავითის ძე თარხნი-
შვილი, 2. გიორგი გორდაძე, 3. ბარნაბ
კოკილაძე, 4. ბობოხიძე. კონტრრევო-
ლუციური ჯგუფის ორი დანარჩენი
მონაწილის გვარი არ მახსოვს. მინდა
დავამატო, რომ ა. ვ. ახმეტელმა სპე-

ციალურად მიმდითთა კონტრრევო-
ლუციურ ჯგუფში მალა დასახელებ-
ბულ ალექსანდრე დავითის ძე თარხნი-
შვილის ჩათრევაზე. ახმეტელმა მას
რეკომენდაცია გაუწია, როგორც თა-
ვის სანდო ადამიანს. ამას გარდა,
კონტრრევოლუციური ჯგუფის ყველა
დასახელებული მონაწილენი ჩემთვის
ცნობილი იყვნენ ნაციონალისტური,
ანტისაბჭოთა განწყობილებით. მათთან
ცალკეული საუბრებისას, გადავცემდი
ა. ვ. ახმეტელის კონტრრევოლუციურ
მითითებებს, რომლებსაც ყველანი იზი-
არებდნენ, ამასთანავე თითოეულმა
დასახელებულმა პირმა კონტრრევოლუ-
ციურ ორგანიზაციაში შესვლაზე თან-
ხმობა განაცხადა.

1933 წელს თბილისში ერთ-ერთი
ჩამოსვლისას, ა. ვ. ახმეტელს ინფო-
რმაცია მივაწოდე ჩატარებულ გადა-
ბირებათა შესახებ. ახმეტელმა მიმითი-
თა, რომ ამით დაკმაყოფილება არ შე-
იძლებოდა და აუცილებელი იყო უფ-
რო აქტიურად მუშაობა. აქ ახმეტელს
ჩვენი კონტრრევოლუციური ჯგუფის
სია გადავეცი. მუშაობის გააქტიურე-
ბა ვერ მოვახერხე, ვინაიდან თელავი-
დან წამოვედი.

კითხვა: თელავიდან თქვენი წამო-
სვლის შემდეგ კონტრრევოლუციურ
ჯგუფს სათავეში ვინ ჩაუდგა?

პასუხი: არ ვიცი. ჩემს ადგილზე
რეჟისორად მიწვეულ იქნა ვახტანგ
იოსების ძე აბაშიძე, რომელიც მოს-
კოვის მცირე თეატრში მუშაობდა. ვ. ი.
აბაშიძის კონტრრევოლუციურ ჯგუფ-
ში მონაწილეობის შესახებ ჩემთვის
არაფერია ცნობილი.

კითხვა: კონტრრევოლუციური ხა-
სიათის რა დავალებებს იღებდით ა. ვ.
ახმეტელისაგან თელავიდან წამოსვ-
ლის შემდეგ?

პასუხი: 1934 წელს დამნიშნეს აფ-
ხაზეთის ნაციონალური თეატრის ხელ-
მძღვანელად და სოხუმში გავემგზავ-
რე. ამის გაგებისას ახმეტელმა თბი-
ლისში გამომიძახა და შემომთავაზა
სოხუმში, აფხაზეთის ნაციონალისტურ-
კონტრრევოლუციური ელემენტებზე

საგან შემეკმნა კონტრრევოლუციური ჯგუფი, იმ მითითებათა შესაბამისად, რომლებიც ზემოთ აღვნიშნე. ამასთანავე, ა. ვ. ახმეტელი ნელი კონტრრევოლუციური მუშაობისათვის მტუქსადა და მოითხოვდა პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელთა წინააღმდეგ ტერორის მომზადებას.

ა. ვ. ახმეტელის მითითებათა შესაბამისად, რუსთაველის თეატრისათვის სტუდიის შექმნის სახით, 20 კაციანი კონტრრევოლუციური ჯგუფი შეეკმენი. მონაწილეთაგან გვარებით მახსოვს: 1. აზიზ აგრბა, 2. იასონ ჩოჩუა, 3. მიხეილ გოჩუა, 4. ეკატერინე შაკირბაია, 5. ბასარია, 6. ძიძიგური, 7. ჩიჩერია.

კონტრრევოლუციური ჯგუფის დანარჩენ მონაწილეთა გვარები ამ წუთში არ მახსოვს. შემდგომში, 1935 წელს ჩემს მიერ აფხაზეთში შექმნილი კონტრრევოლუციური ჯგუფი თბილისში გადაიყვანეს და რუსთაველის თეატრის სტუდიას შეუერთეს. 1935 წლის ზაფხულიდან აფხაზეთიდან წამოსვლის შემდეგ მასთან ურთიერთობა აღარ მქონია.

დაკითხვა შეწყვეტილია.

ოქმი ჩემს მიერ პირადად წაკითხულია. ჩაწერილია სწორად

გარიკ-ვაჩანაძე

დაკითხვა: სახელმწიფო უშიშროების 3 განყ. უფროსის თანაშემწემ, სახელმწიფო უშიშროების ლეიტენანტმა შუკოვმა.

ბრალდებულ ვახტანგ გიორგის ძე
ვაჩანაძე-გარიკის
დაკითხვის ოქმი

16 ივლისი 1937 წელი

კითხვა: წარმოუდგინეთ ძიებას საქართველოს რომელ რაიონებში მუშაობდით, რუსთაველის თეატრის ყოფილი დირექტორის ა. ვ. ახმეტელის მიერ კონტრრევოლუციურ ჯგუფში (1932 წ.) თქვენი ჩათრევის დროიდან დაპატიმრებამდე.

პასუხი: კონტრრევოლუციურ ჯგუფში 1932 წლიდან, შესვლის მომენტიდან ვმუშაობდი თელავის თეატრის

ხელმძღვანელად. ამ თანამდებობაზე ახმეტელმა მას შემდეგ გამგზავნა, როდესაც კონტრრევოლუციურ ჯგუფში მუშაობაზე დავთანხმდი, რომელიც თელავში უნდა შემეკმნა. 1933 წლის ჩათვლით ამ თეატრში ვმუშაობდი, სადაც შევძელი რამდენიმე მსახიობის კონტრრევოლუციურ საქმიანობაში ჩაბმა. ამგვარად 5 კაციანი კონტრრევოლუციური ჯგუფი შეეკმენი, რომელსაც პირადად ვხელმძღვანელობდი.

წინა დაკითხვაზე 1937 წ. 10 ივლისს, დამავიწყდა კონტრრევოლუციური ჯგუფის ერთ-ერთი წევრის გვარის დასახელება. გახსენებისას ვამატებ — ეს იყო ვახტანგ აბაშიძე.

კითხვა: თქვენ სტყუით. ძიებას გააჩნია მონაცემები, რომ თელავის თეატრის კონტრრევოლუციურ ჯგუფში ჩაითრიეთ არა 5 კაცი, როგორც ზემოთ აღნიშნეთ, არამედ მეტი.

პასუხი: კიდევ ერთხელ ვიმეორებ, რომ ჩვენს კონტრრევოლუციურ ჯგუფში მთელი 20 კაციანი კოლექტივიდან 5 კაცი ითვლებოდა.

კითხვა: თქვენი კონტრრევოლუციური ორგანიზაციის რა რაოდენობის პირი შეიყვანეთ სიაში, რომელიც პირადად ახმეტელს გადაეცით?

პასუხი: დიან, პირადად გადავეცი ჩვენი კოლექტივის სია, სადაც მითითებული იყო 20 კაცი, მაგრამ ამ 20 კაციდან ჩემს მიერ ჩათრეულ იქნა მხოლოდ 5 კაცი, რომლებიც აღვნიშნე.

კითხვა: არა. თქვენ სიმაართლეს არ ამბობთ. ახმეტელს გადაეცით თქვენი კონტრრევოლუციური ჯგუფის 20 კაციანი სია. გამოძიება კიდევ ერთხელ თხოულობს დასახელოთ დანარჩენი პირები, რომლებიც თქვენს კონტრრევოლუციურ ჯგუფში შედიოდნენ.

პასუხი: მთელი პასუხისმგებლობით ვაცხადებ, რომ 20 კაციანი მსახიობთა რიცხვიდან კონტრრევოლუციური მუშაობისათვის პირადად ჩავითრიე მხოლოდ 5 ადამიანი, რაც ახმეტელს ვაცნობე. დანარჩენ პირთა დასახელება არ შემიძლია, ვინაიდან ეს აშკარა ცილისწამება იქნება.

კითხვა: რა კონკრეტული ამოცანები იდგა თქვენი კონტრრევოლუციური ჯგუფის წინაშე?

პასუხი: ვინაიდან ახმეტელთან მკიდროდ ვიყავი დაკავშირებული, მისი ღირებულების თანახმად — განუხრელად ვახორციელებდი ცხოვრებაში კონტრრევოლუციურ ჯგუფთან ერთად, რომელსაც მე ვემთაურობდი.

კითხვა: თქვით, ვინ აფინანსებდა თქვენს კონტრრევოლუციურ ჯგუფს?

პასუხი: არავისაგან მატერიალურ მხარდაჭერას არ ვიღებდით, მაგრამ ახმეტელი შეგვპირდა, რომ მძიმე წუთებში მას შეუძლია მატერიალური და მორალური დახმარების გაწევა.

კითხვა: გამოძიებას მოახსენეთ სად და ვისგან ხდებოდა თქვენი კონტრრევოლუციური ჯგუფის არალეგალური შეხვედრების ორგანიზება.

პასუხი: არალეგალური შეხვედრები თეატრის შენობაში იწვევოდა. ჩვეულებრივ მათ რეპეტიციების შემდეგ ვმართავდით.

კითხვა: კიდევ რამდენჯერ და სად ხდებოდა თქვენი არალეგალური შეკრებები?

პასუხი: ჩემი მუშაობის მთელ პერიოდში (1932-33 წ. წ.) არალეგალური შეკრებები მხოლოდ 4 მოვიწვიე, შეკრების ადგილები იყო: თეატრში ორჯერ, ერთხელ ჩემს და ერთხელაც თარხნიშვილის ბინებზე.

კითხვა: კონკრეტულად მიუთითეთ ამ შეკრებებზე რომელ საკითხებს იხილავდით.

პასუხი: ამ თავყრილობებზე ახმეტელის მიერ მოცემული ყველა დავალების შესახებ ვმსჯელობდით. ასე მაგალითად: საგმირო ნაციონალური თეატრის შექმნა და მასთან ერთად ანტისაბჭოთა პიესების პროპაგანდა, რომ მაყურებელამდე შოვინისტური ნაციონალური სულისკვეთების მიტანა, აგრეთვე საბჭოთა სინამდვილისათვის უცხო პიესების დადგმა.

კითხვა: არალეგალურ შეკრებებზე მიღებულ გადაწყვეტილებებს, პრაქტიკულად როგორ ახორციელებდით?

პასუხი: პირადად მე, ამ პერიოდში თელავის თეატრში დავდგი პიესა „ლიმარა“, რომელიც საბჭოთა იდეოლოგიისათვის უცხო იყო.

კითხვა: ძიებას უამბოთ, თქვენს კონტრრევოლუციურ არალეგალურ შეკრებებზე ვის წინააღმდეგ გეგმავდით ტერორს.

პასუხი: 1932 წლის ნოემბერში ჩვენს მეორე შეკრებაზე ვიმსჯელებდით ტერორის საკითხზე. ამ საკითხს ჩვენი კონტრრევოლუციური ორგანიზაციის 'ერთმან შევარმა თარხნიშვილმა დუმილით აუთარა გვერდი. დანარჩენები ამ საკითხის შეწყვეტისა და ჯგუფის ასეთი მეთოდებით მუშაობის მიზანშეუწონლობის მომხრენი იყვნენ. პირადად მეც ამ საკითხის წინააღმდეგი ვიყავი.

კითხვა: თქვით, კონტრრევოლუციური ჯგუფის რომელ წევრებს ქონდათ იარაღი.

პასუხი: იარაღი მხოლოდ თარხნიშვილს ქონდა, დანარჩენებს კი არა.

კითხვა: თქვენ ამბობთ, რომ ტერორის მომზადების საკითხის განხილვისას, რაიმე გადაწყვეტილების მიღებაზე უარი თქვით. მაშ როგორღა ფიქრობდით დამოუკიდებელი და თავისუფალი საქართველოსთვის თქვენი ბრძოლის ამოცანების განხორციელებას?

პასუხი: ჩვენ, ყველანი ვუტყდიდით საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამხობას, რომ აჯანყებულ მასსთან ერთად იარაღით ხელში გამოვსულიყავით.

ოქმი ჩაწერილია ჩემი სიტყვებიდან სწორად, ჩემს მიერ წაკითხულია და მის სიზუსტეს ხელმოწერით ვადასტურებ

ვაჩანაძე-გარიკი

დაკითხა: 2 განყ. ოპერარმუნებულის თანაშემწემ, სახელმწიფო უშიშროების სერჟანტმა ატაშაიანმა.

ბრალდებულ ვახტანგ გიორგის ძე ვაჩანაძე-გარიკის დაკითხვის ოქმი

17 ივლისი 1987 წელი

კითხვა: წინა დაკითხვაზე (1937 წ.

10 ივლისი) თქვით, რომ კონტრავოლუციური ჯგუფში აფხაზეთის ნაციონალური თეატრიდან თქვენ 20 კაცი გადმოიბირეთ. გამოძიება თხოულობს გარდა მითითებული 7 კაცისა, დაასახელოთ კონტრავოლუციური ჯგუფის დანარჩენი წევრები.

პასუხი: 1937 წლის 10 ივლისის ჩვენების დასამატებლად, უნდა დავასახელოთ ოთხი კაცი — ჩვენი კონტრავოლუციური ჯგუფის წევრები, რომლებიც წინა დაკითხვებზე ვერ გავიხსენე: 1. კალანდია, 2. ჩაჩხალია, 3. კობახია, 4. გუბაზი.

ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი პირები დრამატულ თეატრში მუშაობდნენ და ერთდროულად კონტრავოლუციური ჯგუფის წევრებიც იყვნენ.

კითხვა: გამოძიება თქვენგან კიდევ ერთხელ ითხოვს დაასახელოთ კონტრავოლუციური ჯგუფის დანარჩენი წევრები.

პასუხი: ამჟამად, კონტრავოლუციური ჯგუფის ყველა წევრი არ მახსოვს. ძიების პროცესში მათ გავიხსენებ და დამატებით დავასახელებ.

კითხვა: ძიებას მოახსენეთ, აფხაზეთში რამდენჯერ მოიწვიეთ კონტრავოლუციური ჯგუფის არალეგალური შეკრება?

პასუხი: კონტრავოლუციური ჯგუფის არალეგალური შეკრება სულ ორჯერ შედგა.

კითხვა: სად, როდის და ვისთან იკრიბებოდით?

პასუხი: 1935 წლის გაზაფხულზე აპრილის დასაწყისში პიესა „ანზორის“ რეპეტიციის შემდეგ შედგა თეატრთან არსებული კონტრავოლუციური ჯგუფის არალეგალური შეკრება.

კითხვა: პერსონალურად დაასახელეთ შეკრების მონაწილენი.

პასუხი: ამ შეკრებას ესწრებოდნენ: 1. აწიზ აგრაბა, 2. იასონ ჩოჩია, 3. მიხეილ გოჩია, 4. ეკატერინე შაქარბაია, 5. ბასარია, 6. ძიძიგური, 7. ჩიჩერია, სულ კი 13-14 კაცი. დანარჩენთა გვარები არ მახსოვს.

კითხვა: თქვენ აღნიშნეთ, რომ კონ-

ტრავოლუციური ჯგუფი ორჯერ შეიკრიბა. ამასთანავე რატომღაც სდუმხართ მეორე შეკრების შესახებ?

პასუხი: სამი კვირის შემდეგ, 1935 წლის მაისის დასაწყისში, ჩემი ინიციატივით მოვიწვიე თეატრთან არსებული კონტრავოლუციური ჯგუფის მეორე შეკრება. ამჯერად ჯგუფის დანარჩენი წევრებიც ესწრებოდნენ.

კითხვა: ამ შეკრებაზე კონკრეტულად რა საკითხებს ამუშავებდით?

პასუხი: ამ არალეგალურ შეკრებებზე, მე ვაჩნაძე-გარიკი, დამსწრეთ აგიტაციას ვუწევდი კონტრავოლუციურ-ნაციონალისტურ სულისკვეთებას და ერთდროულად მათ ვამზადებდი „დამოუკიდებელი საქართველოსთვის“ მებრძოლებად, რომ საჭირო დროს ისინი იარაღით ხელში მზად ყოფილიყვნენ საბჭოთა ხელისუფლების საწინააღმდეგო გამოსვლებისათვის.

კითხვა: ჩამოაყალიბეთ კონტრავოლუციური ჯგუფის პრაქტიკული მოღვაწეობა.

პასუხი: კონტრავოლუციურ ჯგუფში მთელი ჩემი საქმე იმაში მდგომარეობდა, რომ ჯგუფის წევრთა თვითშეგნებაში ჩამენერგა საბჭოთა ხელისუფლებისადმი სიძულვილი, ყველა საშუალებებით მასთან და მის ხელმძღვანელობასთან ბრძოლა, მაგრამ მოსამზადებელი სამუშაოს ფარგლებიდან არ გამოვსულვართ.

ოქმი ჩემს მიერ პირადად წაკითხულია, ჩაწერილია ჩემი სიტყვებიდან სწორად: ვაჩნაძე-გარიკი.

დაკითხა. 3 განკ. ოპერარწმუნებულის თანაშემწემ სახელმწიფო უშიშროების სერჟანტმა ატაშიანმა.

ბრალდებულ ვახტანგ გიორგის ძე ვაჩნაძე-გარიკის დაკითხვის ოქმი

19 ივლისი 1937 წელი

კითხვა: დააკონკრეტეთ კონტრავოლუციურ ჯგუფში გადმოიბირებას როგორ ახდენდით, რომელიც 1932 წელს თელავის თეატრში ჩამოაყალიბეთ.

პასუხი: კონტრავოლუციურ ჯგუ-

ფში სამუშაოდ მსახიობთა გადმობირება რუსთაველის თეატრის რეჟისორის ა. ვ. ახმეტელის დავალებით. ხდებოდა შემდეგ გარემოებებში: როგორც მახსოვს, ჩვენი კონტრრევოლუციური ჯგუფის პირველ წევრ თარხნიშვილს შევხვდი ზაფხულში, ივნისის დასაწყისში ქუჩაში. თარხნიშვილმა მითხრა: „მე გავიგე, რომ თელავის თეატრში ხართ მიწვეული, მეც წამიყვანეთ. „მის კითხვაზე ვუპასუხე: საიდან გაიგო თელავის თეატრში ჩემი მიწვევის შესახებ. თარხნიშვილმა მითხრა, რომ მას ამის შესახებ ახმეტელმა შეატყობინა და მანვე დაპირდა თელავის თეატრში სამუშაოდ მოწყობას. ამის შემდეგ თარხნიშვილი ბინაზე მივიწვიე. ივლისის დასაწყისში თელავში შურა სიხარულიდესთან ერთად ჩამოსვლისას თარხნიშვილი ძალიან დაინტერესდა, თუ როდის შევეუდგებოდით კონტრრევოლუციურ მუშაობას. მისი მოკმედებიდან შევიჩნეოდა, რომ თარხნიშვილი კარგად მომზადებული იყო ახმეტელის მიერ. მე შევატყობინე, რომ პეროიკულ-ნაციონალური თეატრის სახით ახმეტელი კონტრრევოლუციურ ჯგუფს შექმნიდა და ადგილზე ხელმძღვანელობას მე დამავალებდა. ხოლო საბჭოთა ხელისუფლების საწინააღმდეგო პრაქტიკულ სამუშაოს მომავალ შეკრებებზე შევიმუშავებდით. თარხნიშვილმა მიპასუხა, რომ იგი ახმეტელის მიერ დაგეგმილი კონტრრევოლუციური ამოცანების საქმის კურსშია, რომელიც უნდა გაგვეცნო ჯგუფის სხვა წევრებისათვის. თარხნიშვილს დაწვრილებით ვუამბე ყველაფრის შესახებ, რაც ახმეტელმა მითხრა:

1. საბჭოთა ხელისუფლების დამხობა გარდაუვალია. საბჭოთა სახელმწიფოს სისტემა ცხოვრებაში არ ტარდება და იგი ძლიერ, ბურჟუაზიულ სამყაროს წინ ვერ აღუდგება.

2. კაპიტალიზმი გაიმარჯვებს, ომი გარდაუვალია და საბოლოო გამარჯვება კაპიტალისტური ქვეყნების მხარეზე იქნება.

3. ყოველი ქართველის ვალია — თა-

ვისი სამშობლოს დაცვა. დამოუკიდებელი საქართველოსათვის ბრძოლა. თარხნიშვილმა კვლავ დამიდასტურა, რომ ახმეტელის კონტრრევოლუციურ მითითებებს იცნობს და ამ მიმართულებით ყველა მის დავალებებს ცხოვრებაში გაატარებს. იქნება აქტიური წევრი. უსიტყვოდ შეასრულებს ჩემი და ახმეტელის მითითებებს.

კონტრრევოლუციური ჯგუფის მეორე წევრი გიორგი გორდაძე, ჩემს ბინაზე თვითონ მოვიდა. მან მითხრა, რომ თარხნიშვილისაგან გაიგო ჩემი მოწვევის შესახებ და რომ ახმეტელი თელავის თეატრის მხარდაჭერას შეპირდა, სასურველია შენს თეატრში მეც მოვხვდეთ. გორდაძეს იქვე მოვუყვი, რაც ახმეტელისაგან ვიცოდი. მოვიყვანე მისი სიტყვებიც: „შეარჩიე ისეთი ადამიანები, რომლებიც თავიანთი სამშობლოს ერთგული დამცველი შეილები იქნებიან“. ამის შემდეგ ახმეტელის შემოკმედებითი მეთოდის, მისი საგმირო კონტრრევოლუციურ-ნაციონალისტური თეატრის შესახებ ვისაუბრეთ. თელავში ჩასვლის შემდეგ, რეპეტიციის დამთავრებისას გორდაძემ მკითხა: „როგორი დრეკტივებია მიღებული ახმეტელისაგან“. ვუპასუხე, რომ ამ დღეებში თბილისში წავიდოდი და ყველა ინსტრუქციას ჩამოვიტანდი. შემდეგ გორდაძეს მოვუყვიე ახმეტელის კონტრრევოლუციური ამოცანებისა და თეატრში ჯგუფის შექმნის შესახებ. შევთავაზე მასში შემოსვლაც. გორდაძე უყოყმანოდ დამთანხმდა და დამიწყო იმის მტკიცება, რომ საბჭოთა ხელისუფლება დიდხანს ვერ იარსებებდა, რომ საბჭოთა სისტემის ეკონომიური კრიზისი გაიზრდებოდა, ხალხის მასებში საკომუნურნო პოლიტიკა ვერ გაიმარჯვებდა და ა. შ.

კონტრრევოლუციური ჯგუფის მესამე წევრი ბარნაბ კოკელაძე შემდეგნაირად მოვიწვიე: დასის შედგენისას ვაგროვებდი ასე თუ ისე თეატრში მუშაობისათვის ვარგის ადამიანებს. ბ. კოკელაძის სურვილის შესახებ, გა-

ვიგე მსახიობ ბაღურაშვილისა თუ ბაინდურიშვილისაგან. გვარი კარგად არ მახსოვს. სახელი კი არ ვიცი — ვინაიდან არ ვიცნობდი. მან მითხრა, რომ მსახიობ კოკელაძეს თქვენთან ერთად უნდა თელავში სამუშაოდ წამოსვლა. ვთხოვე, რომ კოკელაძე ჩემთან მოსულიყო, მაგრამ სოფელში წასული აღმოჩნდა და გამოძახება დეპეშით მომიხდა. ივნისის დასაწყისში კოკელაძესთან საუბარი სწრაფად დავამთავრე. ვუთხარი მხოლოდ, რომ თელავში ახმეტელის მხარდაჭერით მკიდროდ შეკავშირებული თეატრი გვექნებოდა. კოკელაძე დამთანხმდა, მხოლოდ მთხოვა ოქახური საქმეების მოსაწყისრიგებლად ორი კვირა მიმეცა.

კოკელაძის ჩამოსვლის მეორე დღესვე მას ისეთივე საუბარი ჩავუტარე, როგორიც თარხნიშვილთან და გორდაძესთან მქონდა. თავიდანვე კოკელაძემ თითქოს თავი შეიკავა, მაგრამ იქვე დასძინა, რომ საბჭოთა სისტემის სიმყარის არ სჯეროდა და მკვეთრი ანტისაბჭოთა განწყობილება გამოხატა საკოლმეურნეო მშენებლობის საწინააღმდეგოდ. ჩემი დარწმუნების შემდეგ, იგი ჭგუფის წევრობაზე დათანხმდა.

კონტრრევოლუციური ჭგუფის მეოთხე წევრს, ბობოხიძეს 1932 წლის 2 ივლისს რეკომენდაცია გორდაძემ გაუწია. თელავში ჩამოსვლისთანავე ბობოხიძემ მინახულა. ამ დღეს თეატრის საკითხების გარდა არაფერზე გვილაპარაკია.

მეორე დღეს, რეპეტიციის დაწყებამდე, მას დავუძახე და ახმეტელის ყველა ის კონტრრევოლუციური მითითებები შევატყობინე, რაც ჭგუფის სხვა წევრებს ჰქონდა. ბობოხიძემ თქვა, რომ საბჭოთა ხელისუფლება არ სიამოვნებდა, მაგრამ თეატრთან არსებულ კონტრრევოლუციურ ჭგუფში შესვლაზე კიდევ იფიქრებდა. ორდღიანი ვადის მიცემის შემდეგ ბინაზე მოვიდა და თანხმობა განაცხადა. თანაც დასძინა, რომ ჩემი და ახმეტელის სჯეროდა.

კონტრრევოლუციური ჭგუფის მე-ხუთე წევრი ვახტანგ არეშიძე იყო. მისი თელავში ჩამოსვლის შემდეგ, 1932 წლის აგვისტოში, თეატრის კვლისებში მასთან საუბარი მქონდა ახმეტელის დავალებების შესახებ. არეშიძემ თელავში ჩამოსვლაზე სინანული გამოთქვა და ჭგუფში შემოსვლაზე უარი განაცხადა. რამდენიმე დღის შემდეგ იგი ჩემს ბინაზე მოვიდა და მითხრა, რომ თარხნიშვილთან დიდხანს საუბრის შემდეგ ჭგუფის წევრობაზე თანახმაა.

დაკითხვა შეწყვეტილია.

ოქმი ჩემს მიერ წაკითხულია. ჩაწერილია სწორად ვაჩნაძე-გარიკი დაკითხა: 3 განყ. ოპერაწმუნებულის თანაშემწემ, სახელმწიფო უშიშროების სერჟანტმა ატაშინმა.

ბრალდებულ ვახტანგ გიორგის ძე
გარიკ-ვაჩნაძის
დაკითხვის ოქმი

10 აგვისტო 1937 წელი

კითხვა: ძიებას მოახსენეთ, პირადად თქვენ და კონტრრევოლუციურმა ჭგუფმა, რა პრაქტიკული ღონისძიებები გაატარეთ, მას შემდეგ, რაც ერთ-ერთ არალეგარულ შეკრებაზე ტერორის საკითხებზე იმსჯელეთ.

პასუხი: პრაქტიკული ღონისძიებები ჭგუფს არ მიუღია, მაგრამ მე პირადად ა. ვ. ახმეტელს მოვახსენე, რომ ტერორს მხარი დაუჭირა 3 კაცმა: მე, ვაჩნაძე-გარიკმა, ა. თარხნიშვილმა და ბობოხიძემ.

კითხვა: თქვენი ანგარიშის შემდეგ, ა. ვ. ახმეტელისაგან როგორი მითითებები მიიღეთ?

პასუხი: ახმეტელმა ამ ტერორისტთა შენარჩუნება შემომთავაზა. ამასთანავე მირჩია ეს საკითხი თავიდან დამემუშავებინა, რომ ტერორისტთა ბირთვში ჭგუფის სხვა წევრებიც ჩამება. ახმეტელმა მირჩია, აფხაზეთში გადავსულიყავი და კონტრრევოლუციური მუშაობა გამეჩაღებინა. მუშაობის პერიოდში ჭგუფის ჩამოყალიბება შევძელი, რის შესახებაც ახმეტელს მოვახსენე და ჭგუფის წევრთა სია გა-

დავაცი. ა. დ. თარხნიშვილი მოსკოვში გაემგზავრა და ოპერეტაში მუშაობა დაიწყო. ი. ბობოხიძე კი თბილისში დაბრუნდა და მარჯანიშვილის თეატრში მოეწყო.

ოქმი ჩემს მიერ წაკითხულია. ჩაწერილია სწორად ვაჩნაძე-გარიკი დაკითხა: 3 განყ. 2 ქვეგანყ. ოპერ-რწმუნებულის თანაშემწემ, სახელმწიფო უშიშროების სერჟანტმა ატაშიაშვილმა "ვამტყიცებ"

საქ. სსრ შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატი

სახელმწიფო უშიშროების 2 რანგის კომისარი გოგლიძე

10 აგვისტო 1937 წ.

"ვამტყიცებ"

საბჭოთა კავშირის პროკურორის უფროსი თანაშემწე როზოვსკი

10 აგვისტო 1937 წ.

საბრალდებო დასკვნა

საქმისა № 9447

ვახტანგ გარიკ-ვაჩნაძის ბრალდება საქ. სსრ სისხლის სამართლის 58/8, 58/11 მუხლებით.

1936 წელს საქართველოს სსრ შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატმა გახსნა და უვნებელყო კონტრრევოლუციურ-ტროცკისტული ცენტრი, რომელიც მიზნად ისახავდა ინდივიდუალური ტერორის გამოყენებას სკპ(ბ) ხელმძღვანელთა და საბჭოთა მთავრობის მიმართ, მავნებლური და დივერსიული აქტების ორგანიზებას საქ. სსრ სამრეწველო საწარმოებში.

ამ ცენტრთან დაკავშირებული იყო მავნებლურ-დივერსიული ტერორისტული ორგანიზაცია, შემდგარი საქართველოს თეატრალური მოღვაწეებისაგან, რომელსაც ხელმძღვანელობდა რუსთაველის თეატრის დირექტორი ალექსანდრე ვასილის ძე ახმეტელი. მითითებული ორგანიზაციის წევრად ირიცხებოდა თელავის თეატრის რეჟისორი ვახტანგ გიორგის ძე გარიკ-ვაჩნაძე, რომელიც მასში ჩართული იქნა ა. ვ. ახმეტელის მიერ თბილისში 1932 წელს.

ბრალდებული ვ. გ. გარიკ-ვაჩნაძე

ა. ვ. ახმეტელის მითითებით ახლო ცილებდა დაქსალებულ ორგანიზაციაში ახალ წევრთა გადმოზიდვას. ატარებდა რა აგიტაციის თელავის თეატრის ახალგაზრდა, ნაციონალისტურად განწყობილ მსახიობთა შორის.

მას შემდეგ, რაც ბრალდებულმა ვ. გ. გარიკ-ვაჩნაძემ თელავის თეატრში კონტრრევოლუციური ჯგუფი შექმნა და ჩატარებული მუშაობის შესახებ ა. ვ. ახმეტელს მოახსენა, მიიღო ახმეტელისაგან ახალი დავალებები ჯგუფთან ტერორისტული ბირთვის ჩამოყალიბებლად. თელავში დაბრუნებისას ვ. გ. გარიკ-ვაჩნაძემ ახმეტელისაგან მიღებული მითითებები ცხოვრებაში გაატარა.

განმარტების საფუძველზე ბრალად ედება ვახტანგ გიორგის ძე გარიკ-ვაჩნაძეს, მასში რომ:

1. ირიცხებოდა რა კონტრრევოლუციურ ტროცკისტულ-ზინოვიევის ტერორისტული ორგანიზაციის წევრად, რომელმაც 1934 წლის 1 დეკემბერს განახორციელა ს. მ. კიროვის ვერაგული მკვლელობა და შემდგომ წლებში ტერორისტულ აქტებს ამზადებდა სკპ(ბ) ხელმძღვანელებისა და საბჭოთა მთავრობის წინააღმდეგ — 1932 წელს გადმოზიდულ იქნა რუსთაველის თეატრის ყოფილი დირექტორის ა. ვ. ახმეტელის მიერ კონტრრევოლუციურ-ტროცკისტულ ორგანიზაციაში, შემდგარს საქართველოს თეატრალური მოღვაწეებისაგან და ა. ვ. ახმეტელის დავალებით შექმნა კონტრრევოლუციურ-ტერორისტული ჯგუფი თელავსა და სოხუმის თეატრებში.

დანაშაულებებში გათვალისწინებული საქ. სსრ სისხლის სამართლის 58/8 და 58/11 მუხლებით თავი დამანაშაიდო სცნო.

საქმე ექვემდებარება საბჭოთა კავშირის უმაღლესი სასამართლოს ჩამხედრო კოლეგიაში წარსადგენად, რათა განხილულ იქნეს 1934 წლის 1 დეკემბრის კანონით.

საქართველოს სსრ შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის სახელმწიფო

უშიშროების სამმართველოს 3 განყ. 2 ქვეგანყ. ოპერაწმუნებულის თანაშემწე, სახელმწიფო უშიშროების სერჟანტი ატაშანი

სახელმწიფო უშიშროების სამმართველოს 3 განყ. უფროსის თანაშემწე, სახელმწიფო უშიშროების უფროსი ლეიტენანტი ოსიპოვი

ბანაჩენი

საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების სახელით საბჭოთა კავშირის უმაღლესი სასამართლოს სამხედრო კოლეგიის გამსვლელმა სესიამ შემდეგი შემადგენლობით: თავმჯდომარის სამხედრო იურისტის ი. ო. მატულევიჩის

წევრების: ბრიგ. სამხედრო იურისტების ზარიანოვისა და ჟიგურის

მდივნის: I რანგის სამხედრო იურისტის კოსტიუშკოს.

განილვა ქ. თბილისში 1937 წლის 11 სექტემბერს დახურულ სასამართლო პროცესზე საქმე ბრალდებულ ვახტანგ გიორგის ძე გარიკ-ვაჩანძის, დაბადებული 1893 წ. მოსამსახურე, დანაშაულობანი გათვალისწინებული საქ. სსრ სისხლის სამართლის 58/8 და 58/11 მუხლებით.

წინასაგამომძიებლო და სასამართლო ძიებით დადგინდა: რომ გარიკ-ვაჩანძე 1932 წლიდან მონაწილეობდა კონტრევოლუციურ ტროცკისტულ-ტერორისტულ ორგანიზაციაში, რომელ-

მაც 1934 წლის 1 დეკემბერს განახორციელა ს. მ. კიროვის ვერაგული მკვლელობა და შემდგომ წლებში ტერორისტულ აქტებს | ამზადებდა სკვ(ბ) ხელმძღვანელობისა და საბჭოთა მთავრობის წინააღმდეგ. 1932 წელს გადმობირებულ იქნა ტროცკისტ-ტერორისტ ა. ვ. ახმეტელის მიერ კონტრევოლუციურ-ტერორისტულ ორგანიზაციაში, რომელიც მოქმედებდა საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა შორის. გარიკ-ვაჩანძემ ახმეტელის მითითებით, შექმნა კონტრევოლუციურ-ტერორისტული ჯგუფები თელავსა და სოხუმში.

ამრიგად, დადგინდა გარიკ-ვაჩანძის ბრალი, მის მიერ ჩადენილ დანაშაულებებში, რომელიც ჭათვალისწინებულია საქ. სსრ სისხლის სამართლის 58/8 და 58/11 მუხლებით.

განმარტების საფუძველზე ხელმძღვანელობდა რა 319 და 320 მუხლებით, საბჭოთა კავშირის უმაღლესი სასამართლოს სამხედრო კოლეგიამ მიუსაჯა ვახტანგ გიორგის ძე ვაჩანძეს სისხლის სამართლის უმაღლესი ზომა — დახვრეტა პირადი ქონების კონფისკაციით.

განაჩენი საბოლოოა, გასაჩივრებას არ ექვემდებარება და თანახმად სსრკ ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის 1934 წლის 1 დეკემბრის დადგენილებით ექვემდებარება დაუყოვნებლივ სისრულეში მოყვანას.

ალექსანდრე დავითიძე ძე თარხნიშვილი

— მსახიობი და რეჟისორი. დაამთავრა თბილისის ქართული გიმნაზია. სხვადასხვა წლებში მსახიობად მუშაობდა: მოზარდმაყურებელთა ქართულ (1927-28), ჭიათურის (1928-29 და 1933-34), სოხუმის (1929-31), თელავის (1931-32), ხაშურის (1931-33) თეატრებში. 1934-36 წ. წ. სწავლობდა მოსკოვის კონსერვატორიის საკომპოზიციო ფაკულტეტზე.

ალ. თარხნიშვილის ქალიშვილის ქალნატონ ელენეს მოგონებით, მოსკოვიდან შვებულებაში მომავალ მამამისს ვაგონთან მიაკითხა ხანდრო ახმეტელმა და კოლეგიალურად თხოვა ვანო ლალიძისათვის წერილი გადაეცა. თბილისში დაბრუნების შემდეგ ალ. თარხნიშვილმა სახლის წინ მდგარი მამაკაცი შენიშნა, რომელიც მასთან ერთად მოსკოვიდან მგზავრობდა.

ამ ფაქტიდან ირკვევა, რომ ს. ახმეტელის დაპატიმრება

წინასწარ მზადდებოდა და ნაცნობობის ყველა წყაროს ადგენდნენ. წერილის გადაცემის შემდეგ ალ. თარხნიშვილი მალე დააპატიმრეს და ს. ახმეტელის კონტრრევოლუციურ ჯგუფში ჩართეს.

ალ. თარხნიშვილი 1938 წლის 24 სექტემბერს ამაშუკელმა დააპატიმრა. გაკვირვებას იწვევს ის გარემოება, რომ მისი დაკითხვა მხოლოდ ერთი წლის შემდეგ დაიწყო, მას შემდეგ რაც ს. ახმეტელი დახვრეტილ იქნა.

დაკითხვის ოქმი

25 სექტემბერი 1937 წელი

მე. შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის სახელმწიფო უშიშროების სამმართველოს 5 განყ. უფროსის შემსრულებელმა, სახელმწიფო უშიშროების ლეიტენანტმა მღებრიშვილმა დაკითხე ბრალდებული:

1. თარხნიშვილი
2. ალექსანდრე დავითის ძე
3. დაბ. 1908 წ.
4. ქ. ქუთაისი
5. მოსკოვი, ბრიუსოვის გად. 2 (თბილისში, გრიბოდოვის 6)
6. ქართველი, საქ. სსრ მოქალაქე
8. მოსკოვის ოპერეტის თეატრის რეჟისორი

9. თავადი

10. სწავლობდა

ბ) სწავლობდა და მსახურობდა

11. მამა — დავითი იოსების ძე თარხნიშვილი — პოლიკლინიკის დირექტორის მოადგილე, დედა — ნადეჟდა ალექსეევნა — დიასახლისი, ქალიშვილი — ელენე 7 წლის, ცხოვრობენ გრიბოდოვის ქ. 6.

12. საშუალო

13. ალკ წევრი 1929 წ.

16. 66 კატ. მოსკოვის სამხედრო კომისარიატის აღრიცხვაზე.

კითხვა: თქვენ ბრალად გედებათ ის, რომ ალექსანდრე ახმეტელის დავალებით ცდილობდით ჩაგედინათ მთელი რიგი მავნებლური აქტები, იმ მიზნით, რომ ჩაგეშალათ რუსთაველის თეატრის გასტროლები მოსკოვში, ამისათვის ამუშავებდით მთელ რიგ ამხანაგებს და ფულადი ჯილდოს შეპირებით დავალებებს აძლევდით.

ძიება თქვენგან მოითხოვს სწორი ჩვენებების მიცემას.

პასუხი: მე კატეგორიულად უარს ვამბობ ჩვენებების მიცემაზე და ამ ბრალდებას ვუარყოფ.

კითხვა: გამოძიებას ზეგთ აქვს კონკრეტული მასალა, რომელიც თქვენდამი წაყენებულ ბრალდებას ამტკიცებს და სანამ ჩვენების მიცემაზე უარს იტყოდეთ, მოიფიქრეთ და სიმართლე თქვით.

პასუხი: ყველაფერ ამას გაუგებრობად ვთვლი და თავს დამნაშავედ არაფერში არ ვცნობ.

კითხვა: როგორი ურთიერთობები გაქვთ რუსთაველის თეატრის ყოფილ ხელმძღვანელ ალექსანდრე ახმეტელთან?

პასუხი: მას არ ვიცნობ და არც წარმოდგენა მაქვს. ვიცნობ რუსთაველის თეატრის ყოფილ მსახიობს ვანო ლიძეს და ახმეტელის შესახებ მისგან გამიგონია.

კითხვა: ე. ი. თქვენ კატეგორიულად უარყოფთ, რომ ახმეტელი გავალებდათ გასტროლების ჩავარდნისათვის გამიზნულ სამუშაოს.

პასუხი: დიახ, კატეგორიულად უარყოფ.

კითხვა: თქვენ გეკითხებათ მოქალაქე ჯავახიას განცხადება, რომელსაც სთავაზობდით სახალხო არტისტ ზორაგას ჩათრევას, მის დათრობას, რომ მას იმ დღეს თამაშის საშუალება არ ჰქონოდა და ამით თეატრის სპექტაკლი ჩაგედოთ (ბრალდებულს წაეკითხა ჯავახიას ჩვენება).

პასუხი: ეს ტყუილია. მე ვიცნობ მოქალაქე ჯავახიას, მაგრამ მისთვის არასდროს არავითარი დავალება არ მიმიცია და მასთან საერთოდ რუსთაველის თეატრის შესახებ არ მისაუბრია.

კითხვა: თქვენ სიმართლეს არ ამბობთ. ამ სამუშაოს შესრულებისათვის მოქალაქე ჯავახიას 200 მანეთს სთავაზობდით.

პასუხი: არა, ეს მართალი არ არის.

კითხვა: მიეცით რა მას ეს დავალება, თქვენ თქვით, რომ ეს კეთდება საქართველოს ცკ კპ(ბ) მდივნის ამხ. ბერიას განკარგულებით, რათა გეიძულებინათ მოქ. ჯავახია თქვენი დავალების შესასრულებლად.

პასუხი: ამას კატეგორიულად ვუარყოფ. არავითარი დავალება მისთვის არ მიმიცია.

კითხვა: ე. ი. მოქ. ჯავახიას განცხადება ტყუილია და იგი თქვენ ცილს გწამებთ.

პასუხი: დიახ, ეს ცილისწამებაა.

კითხვა: თქვენ უარყოფთ ახმეტელთან ნაცნობობას. მე კი გიკითხავთ რეჟისორ ჩომახიძის ჩვენებას — „თარხნიშვილს უნდოდა ჩემი გაცნობა ახმეტელთან და მიყოლიებდა მასთან ერთად ბინაზე წავსულიყავი რაზეც არ დავთანხმდი. მან ახმეტელი ოპერეტის თეატრში მოიწვია, მოუწყო მას ბანკეტის მსგავსი და საჯაროდ დასცინოდა საქართველოს სახალხო კომისარიატის დადგენილებას, რომელმაც ქართულ თეატრს მოაკლო ასეთი „გენიალური“ ხელმძღვანელი. თეატრის მოსკოვში ჩამოსვლამდე თარხნიშვილი ამბობდა, რომ [გასტროლები ჩავარდებოდა...“

პასუხი: ჩომახიძეს ვეუბნებოდი, რომ ახმეტელისთანა რეჟისორი საქართველოში არ არის, მაგრამ როგორც ადამიანი ის სულელია, რადგანაც საქართველოს ცკ კპ(ბ) დადგენილების წინააღმდეგ წავიდა.

კითხვა: თქვენ ჩომახიძეს არ სთავაზობდით ახმეტელის გაცნობას?

პასუხი: ამის შეთავაზება არ შემეძლო, რადგან ახმეტელს თვითონ არ ვიცნობდი და ბანკეტსაც ვერ მოვეუწყობდი.

კითხვა: ე. ი. ჩომახიძე ასევე ცილს გწამებთ.

პასუხი: ასე გამოდის.

კითხვა: ყველაფერს ტყუილად უარყოფთ. ძიებას ხელთ აქვს თქვენი მავნებლური მოღვაწეობის ყოველგვარი დოკუმენტი და ამიტომ გთავაზობთ გულწრფელი ჩვენებების მოცემას.

პასუხი: კატეგორიულად ვამტკიცებ, რომ ეს ყველაფერი, ჩემს წინააღმდეგ ხელოვნურადაა შექმნილი. ვის მიერ, არ ვიცი, მაგრამ ყველაფერი ტყუილია.

ჩაწერილია ჩემი სიტყვებიდან და წამეკითხა: **თარხნიშვილი.** დაკითხვა მიყავდა სახელმწიფო უშიშროების სამმართველოს 5 განყ. დროებით უფროსს: **მღებრიშვილს**

ბრალდებულ ალექსანდრე დავითის ძე

თარხნიშვილის

დაკითხვის ოქმი

9 ოქტომბერი 1936 წელი

კითხვა: ძიებას ხელთ აქვს ჩვენებები, თქვენი მავნებლური მუშაობის შესახებ, მოსკოვში რუსთაველის თეატრის გასტროლების ჩასაყარდნად მოგვეცით ჩვენება, კონკრეტულად ახმეტელმა რა დავალება მოგცათ.

პასუხი: ახმეტელს არავითარი დავალება არ მოუცია და გასტროლების ჩადგენისათვის არავითარ შევნებულურ მუშაობას არ ვეწეოდი.

კითხვა: თქვენ მავნებლური ხასიათის დავალებებს აძლევდით გარკვეულ პირთა ჯგუფს — აპოლონ ქელბაქიანს, ლუსია ჯავახიას, კაპანაძეს და სხვებს.

პასუხი: ამას უარყოფ. საერთოდ არ ვიცი ვინ არის კაპანაძე.

კითხვა: პავლე ლეკვენიძეს იცნობთ?

პასუხი: მას არ ვიცნობ.

კითხვა: სად და როგორი პერიოდულობით ხდებოდათ ქელბაქიანს?

პასუხი: ჩემთან სახლში იშვიათად მოდიოდა. თვეში ერთხელ, ხანდახან ორ თვეში ერთხელ.

კითხვა: თეატრის გასტროლების დროს თუ ხდებოდათ ქელბაქიანს?

პასუხი: არ შემიძლია გავიხსენო.

კითხვა: საჭიროა გაიხსენოთ!

პასუხი: მგონი იყო ერთხელ, თუ ორჯერ.

კითხვა: როგორი საუბარი გქონდათ რუსთაველის თეატრის გასტროლების შესახებ?

პასუხი: მან მითხრა, რომ რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი აკ. ვასაძე კმაყოფილი არ არის იმით, რომ სპექტაკლებს არ ვესწრები და ახმეტელის მომხრედ მთელის. მეორედ თეატრის შესახებ არ მისაუბრია. მას უჭირდა და ჩემი ფეხსაცმლები მივეცი.

კითხვა: თქვენ არ წაინტერესდით, რატომ გვთვლით აკ. ვასაძე ახმეტელის მომხრედ?

პასუხი: ვთქვი, რომ სამუშაოზე მოუტლელობის გამო არ დავდივარ სპექტაკლებზე. ვასაძესთან კი გადავწყვიტე ურთიერთობა გამერკვია, რის გამოც სპექტაკლის სანახაოდ მივედი. მაგრამ ვასაძეს ვერ შევხვდი და ამიტომ ორჯერ ველაპარაკე ღირექტორის მოადგილეს გუგუნიავას, რომ ეს აზრი გამეფანტა — თითქოს ახმეტელის მომხრე ვყოფილიყავი.

კითხვა: ქელბაქიანთან საუბარში გამოთქვამდით უკმაყოფილებას, რომ თეატრის დეკორაციები თავის დროზე ჩამოვიდა, ხოლო გეგმით კი ვაგონები გზაში უნდა მოეხსნათ?

პასუხი: ქელბაქიანთან ასეთი საუბარი არ მქონია და სართოდ ამის შესახებ პირველად მესმის.

კითხვა: თქვენ ჯანზრახული გქონდათ კაპანაძისა და ლეკვინაძის საშუალებით სპექტაკლ „ანზორზე“ ობსტრუქცია მოგეხდინათ?

პასუხი: ამას მე უარყოფთ.

კითხვა: კაპანაძესთან ნაცნობობას უარყოფთ?

პასუხი: მახსენდება, რომ შორიდან მას ვიცნობ. მართალია არ ვხვდებოდით, მაგრამ ერთხელ ოპერეტის თეატრის კონტრამარკა მთხოვა.

კითხვა: რატომ უარყოფდით კაპანაძესთან ნაცნობობას?

პასუხი: უცებ ვერ გავიხსენე, რადგან ახლოს არ ვიცნობდი.

კითხვა: მასთან რუსთაველის თეატრის შესახებ საუბარი გქონდათ?

პასუხი: არა.

კითხვა: თქვენ გეკითხებოდათ კაპანაძის ჩვენება — თქვენი საუბრის შემსახებ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლ „ანზორზე“ ობსტრუქციის მოწყობის გამო (იკითხება კაპანაძის 1936 წლის 10 სექტემბრის ჩვენება).

პასუხი: ეს მართალი არ არის. კაპანაძესთან ასეთი საუბარი არ მქონია.

ჩაწერილია ჩემი სიტყვებიდან და წამეკითხა: **თარხნიშვილი**

დაკითხა: სახელმწიფო უშიშროების სამმართველოს 5 განყ. დროებითმა უფროსმა, სახელმწიფო უშიშროების ლეიტენანტმა **მღებრიშვილმა**.

ბრალდებულ ალექსანდრე დავითის ძე თარხნიშვილის ჩვენება

28 ოქტომბერი 1936 წელი

კითხვა: როდის და ვის მიერ იყავით დაყოლიებული ალექსანდრე ვასილის ძე ახმეტელის ანტისაბჭოთა ჯგუფში მონაწილეობის მისაღებად?

პასუხი: 1936 წლის მარტიდან აგვისტოს ჩათვლით მოვხვდი ახმეტელის ანტისაბჭოთა ჯგუფის აქტიური წევრის ივანე ვასილის ძე ლალიძის გავლენის ქვეშ, რომელმაც დამიყოლია ახმეტელის მომხრეთა რიცხვში შეესულიყავი. ამას უძღვოდა შემდეგი გარემოებანი: ივანე ლალიძეს მოსკოვში ხშირად ვხვდებოდით, როგორც ჩემს ბინაზე, ასევე სხვა ადგილებში. მასთან არაერთხელ მისაუბრია რუსთაველის თეატრის შესახებ. ამ შეხვედრებისას ლალიძე კარგად აცალიბებდა ახმეტელის „მართებულობას“ და ექვ ქვეშ აყენებდა მისი ჯანთავისუფლების სისწორეს. ამ დებულების გაღრმავებით ლალიძე მარწმუნებდა, რომ ასეთი ხელოვანის განდევნით საქართველომ ბევრი დაკარგა და რომ რუსთაველის თეატრის მომავალი შემოქმედებითი განვითარება საეჭვოა. ეს ყველაფერი იღებდა პარტიისა და სახელმწიფოს გადაწყვეტილებათა გაკრიტიკების ელფერს რუსთაველის თეატრის, ახმეტელისა და მის მომხრეთა მიმართ.

მალე, ი. ლალიძის, ბუჟუჟა შავი.

შვილისა და თამარ წულუკიძის გავლენით საბოლოოდ ჩავევარდი ახმეტელის მომხრეთა ჯგუფში.

კითხვა: თქვენთვის რა არის ცნობილი ა. ვ. ახმეტელის ანტისაბჭოთა მოღვაწეობიდან რუსთაველის თეატრის მოსკოვის გასტროლების ჩაშლის შესახებ 1936 წლის აგვისტოში?

პასუხი: ჩემთვის ცნობილია, რომ ალექსანდრე ვასილის ძე ახმეტელი სისტემატიურად, თავის მომხრეთა ლაღიძის, ბუჟუჟა შავიშვილის, თამარ წულუკიძის საშუალებით ამზადებდა მოსკოვის საზოგადოებრიობის აზრს რუსთაველის თეატრის ახალი ხელმძღვანელობის კომპრომეტირებისათვის, რითაც მოსკოვში 1936 წლის აგვისტოში ქმნიდა თეატრის გასტროლების ჩაშლის საშიშროებას. სამაგალითოდ შეიძლება დავასახელოთ ჩემი დაყოლიება ი. ვ. ლაღიძის მიერ, რომელმაც ჩემი წინადაუხედაობით შესძლო მიზნის მიღწევა — ჩამოთრია ახმეტელის ანტისაბჭოთა მომხრეთა რიცხვი.

ამის შემდეგ ჩემი ნაცნობების აპოლონ ქელბაქიანის, ლუსია ჯავახიძის და არჩილ კერესელიძის წრეში გამოვთქვამდი აზრს ახმეტელისა და მისი მომხრეთა სასარგებლოდ, რითაც ექვევეშ ვაყენებდი მოსკოვში რუსთაველის თეატრის გასტროლების წარმატებას. ეს ასევე იყო საზოგადოებრივი აზრის მორიგი დამუშავება, არა რუსთაველის თეატრის სასარგებლოდ. ამას გარდა, აქ თბილისში ივანე ვასილის ძე ლაღიძისაგან ჩემთვის ცნობილი გახდა, ახმეტელის ანტისაბჭოთა ჯგუფის მთელ რიგ მონაწილეთა არსებობის შესახებ, რომლებიც არაღეგარულ კრებებს ატარებდნენ პარტიისა და მთავრობის მიერ რუსთაველის თეატრის შესახებ მიღებული დადგენილების საწინააღმდეგოდ. ამის შესახებ ლაღიძემ ირონიულად თქვა რეჟისორების ხელაიას, ძნელაძისა და ბარველის თანდასწრებით.

კითხვა: განმარტეთ ის გარემოებე-

ბი, რომლებიც წინ უსწრებდნენ თქვენს კრებულში მუშაობის განზრახვას.

პასუხი. 1935 წლის აგვისტოში მე-2 ვედი მოსკოვის რაბისის საქალაქო კომიტეტში, სადაც ვითხოვე რაიმე დაშატებითი სამუშაოს მიღება, საქალაქო კომიტეტში მივიღე კადრების განყოფილების გამგის ლოცენკოს წინადადება — მეხელმძღვანელა შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის სკოლის თვითმოქმედი წრისთვის კრებულში არსებულ კლუბში. დავთანხმდი. მე-სამე დღეს ლოცენკოსთან შევხვედი კრებულის კლუბის უფროსს, რომელიც მესაუბრა და სათანადო ანექტა შემავსებინა. რამდენიმე ხნის შემდეგ ლოცენკოსგან მივიღე პასუხი, რომ ჩემი კანდიდატურა შესაფერისია. 1935 წლის აგვისტოში შევებულებით თბილისში გამოვემგზავრე. სექტემბერში მოსკოვში დაბრუნებისას ლოცენკოსაგან შევიტყვე, რომ კრებულში მუშაობას ჩამომაცილეს.

კითხვა: უყვებოდით თუ არა ვანო ლაღიძეს კრებულში სავარაუდო მუშაობის თაობაზე, სად და რა ფორმით? ამ საუბრებში ლაღიძეს ხომ არ შეატყობინეთ თქვენი ტერორისტული განწყობის შესახებ?

პასუხი: (მოსკოვში ბრიუსოვის მე-2 გადასახვევში, ცხოვრობდა ჩემი წინა-ცნობი გიორგი ისიდორეს ძე ხარატიშვილი, რომელიც მოსკოვში იყო რუსთაველის თეატრის წარმომადგენელი. 1935 წლის აგვისტოში ხარატიშვილი შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატმა დააპატიმრა.) მოსკოვში შევებულებიდან დაბრუნების შემდეგ, მის ბინაზე მისვლისას, მისი დაპატიმრების შესახებ შევიტყვე და ბინის დიასახლისმა შემომთავაზა გ. ი. ხარატიშვილის საცხოვრებელი ოთახი დამეკავებინა. დავთანხმდი და გადავედი. მალე შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატში გამომიძახეს და ხარატიშვილის საქმის გამო დამკითხეს. მას ბრალად ედებოდა ანტისაბჭოთა გამონათქვამები. დაკიოხვანე ჩემთვის

ყველა ცნობილი ფაქტი დავადასტურებ (1935 წლის ოქტომბერში მოსკოვში ხარატიშვილის დედა ჩამოვიდა, ჩემთან დაბინავდა და სამ თვე ნახევარი დარჩა. შეილთან შეხვედრის შემდეგ, მან შიშით საიდუმლოდ შემატყობინა, რომ გ. ხარატიშვილის სიტყვით შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატში იყო იმის ამსახველი მასალა, რომ „თარხნიშვილი ემზადებოდა ტერორისტული აქტის ჩასატარებლად, რისთვისაც კრემლში სამუშაოდ მოეწყო.“ შემდეგ გ. ი. ხარატიშვილი დედის საშუალებით მათრახილებდა, რომ დამეტოვებინა ბინა ბრიუსოვის მე-2 გადასახვევში, უსიამოვნების თავიდან აცილების მიზნით).

სწორედ ამის შესახებ ვუამბე ივანე ვასილის ძე ლალიძეს ჩემს ბინაზე 1936 წლის აპრილში.

კითხვა: როგორ შეაფასა თქვენი შეტყობინება ივანე ვასილის ძემ?

პასუხი: არ მახსოვს.

ჩემი ჩვენება წავიკითხე, მის სიზუსტეს ვადასტურებ ხელმოწერით:

თარხნიშვილი

დაკითხეს: საქართველოს სსრ შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის სახელმწიფო უშიშროების განყოფილების მოადგილემ, სახელმწიფო უშიშროების კაპიტანმა მხეიძემ, 5 განყოფილებაში რწმუნებულმა შჩეკეტხინმა

პირზე დაყენების ოქმი

ბრალდებულების ვახტანგ გიორგის ძე გარიკ-ვაჩანაძესა და ალექსანდრე დავითის ძე თარხნიშვილს შორის

8 აგვისტო 1937 წელი

კითხვა: ბრალდებულ თარხნიშვილს: იცნობთ თუ არა თქვენს პირდაპირ მჯდომ მოქალაქეს?

პასუხი: დიახ, ვიცნობ. იგი არის ჩემი ნაცნობი რეჟისორი ვახტანგ გიორგის ძე გარიკ-ვაჩანაძე.

კითხვა: ბრალდებულ თარხნიშვილს: როგორ ურთიერთობაში ხართ მასთან?

პასუხი: ჩვენს შორის ურთიერთდამოკიდებულება ნორმალურია, მაგრამ უნდა აღვნიშნო, რომ თელავის თეატ-

რში მუშაობისას ერთი სამსახურზე. რივი კონფლიქტი მოგვიხდა.

კითხვა: ბრალდებულ გარიკ-ვაჩანაძეს: იცნობთ თუ არა თქვენს პირდაპირ მჯდომ მოქალაქეს?

პასუხი: დიახ, ვიცნობ. იგი არის ჩემი ნაცნობი 1931-32 წ. წ. თელავის თეატრში ერთობლივი მუშაობის დროიდან ალექსანდრე დავითის ძე თარხნიშვილი.

კითხვა: გარიკ-ვაჩანაძეს: როგორ ურთიერთობაში ხართ მასთან?

პასუხი: ჩვენს შორის ურთიერთდამოკიდებულება ნორმალურია.

კითხვა: გარიკ-ვაჩანაძეს: სად, როდის და რა ვითარებაში ჩაითრიეთ კონტრარევოლუციურ-ტერორისტულ ჯგუფში ალექსანდრე დავითის ძე თარხნიშვილი?

პასუხი: ალექსანდრე დავითის ძე თარხნიშვილი თელავის თეატრში მსახიობად მივიწვიე 1931-32 წ.წ. სეზონში. ამავე სეზონში, ჩემს ბინაზე ერთ-ერთი შეხვედრისას, მას შემდეგ რაც მოვსინჯე თარხნიშვილის ანტისაბჭოთა განწყობა, შევთავაზე კონტრარევოლუციურ-ტერორისტულ ჯგუფში შემოსვლა, რომელიც შევქმენი თელავის თეატრის მსახიობებისაგან. თარხნიშვილი იქვე საქმის კურსში ჩავაყენე ჯგუფის მიზნებისა და ამოცანების შესახებ, რომ იგი ჩამოყალიბდა ა. ვ. ახმეტელის დირექტივით, რომელიც თავის მხრივ მოქმედებდა ცენტრის წევრთა ბ. მდივანის, გ. ყურულოვისა და პ. აღნიაშვილის დავალებით.

კითხვა: ბრალდებულ გარიკ-ვაჩანაძეს: ძიებას წარუდგინეთ თქვენს მიერ ა. დ. თარხნიშვილისადმი ახმეტელის მიითვებების გადაცემა თქვენი კონტრარევოლუციურ-ტერორისტული ჯგუფის მიზნებისა და ამოცანების შესახებ.

პასუხი: ჩემს ბინაზე ა. დ. თარხნიშვილის გადმოხილების დროს, ვაცნობე, რომ ჩვენს კონტრარევოლუციურ-ტერორისტულ ჯგუფს მუშაობა უნდა წარემართა მსახიობთა ახალგაზრდა კადრებს შორის, ყოველნაირად გაეღვივებინა მათი სიძულვილი საბჭოთა ხე-

ლისუფლებისადმი და საპირობების შემთხვევაში მოგვემზადებინა იარაღით გამოსვლა საბჭოთა წყობილების წინააღმდეგ.

ა. დ. თარხნიშვილმა ეს მითითება მოიწონა და დაამოწმა, რომ მათ აღრეც იცნობდა, ვინაიდან ა. ვ. ახმეტელისაგან დაწერილებით იყო ინფორმირებული.

კითხვა ბრალდებულ გარიკ-ვაჩნაძეს: კონკრეტულად როგორი ტერორისტული მითითებები და დავალებები გქონდათ მიღებული ა. ვ. ახმეტელისაგან?

პასუხი: 1932 წლის გაზაფხულზე ჩემი თბილისში ჩამოსვლისას, რუსთაველის თეატრში ა. ვ. ახმეტელის კაბინეტში საუბრისას, მას შემდეგ, რაც ინფორმაცია მივაწოდე თელავის თეატრში კონტრრევოლუციური ჯგუფის ორგანიზების შესახებ, ა. ვ. ახმეტელმა დამარწმუნა, რომ საბჭოთა ხელისუფლებასთან უფრო ეფექტური ბრძოლისთვის და მისი დამარცხების დასაჩქარებლად აუცილებელი იყო პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელთა წინააღმდეგ ტერორი. ამიტომ შემთავაზა თელავის თეატრთან არსებულ კონტრრევოლუციურ ჯგუფთან ტერორისტული ბირთვი შემეკმნა.

მისი წინადადება შევიღე და თელავში ჩასვლისას თეატრის შენობაში ჩვენი კონტრრევოლუციური ჯგუფის შეკრებისას გადავეცი ა. ვ. ახმეტელის დავალება. ტერორის საკითხის განხილვაში მონაწილეობდნენ კონტრრევოლუციური ჯგუფის შემდეგი წევრები: 1. გიორგი გორდაძე, 2. ვახტანგ არეშიძე, 3. ბარნაბ კოკელაძე, 4. ივანე ბობოხიძე, 5. ალექსანდრე დავითის ძე თარხნიშვილი და მე — გარიკ-ვაჩნაძე.

გიორგი გორდაძემ თქვა, რომ „ჩვენ ტერორს არ უნდა მივსდიოთ“ და რომ იგი ტერორში მონაწილეობაზე უარს აცხადებდა, მას მხარი დაუჭირეს ვახტანგ არეშიძემ და ბარნაბ კოკელაძემ. მე, გარიკ-ვაჩნაძე ტერორში მონაწილეობაზე დავთანხმდი, ასევე ტე-

რორში მონაწილეობის შესახებ გამოვიდა ალექსანდრე დავითის ძე თარხნიშვილი. მან თქვა, რომ ტერორსა-პირობა. მე და თარხნიშვილს დაგვეთანხმა ივანე ბობოხიძე.

კითხვა: ბრალდებულ თარხნიშვილს: ადასტურებთ თუ არა ვ. გ. გარიკ-ვაჩნაძის ჩვენებებს?

პასუხი: არა, არ ვადასტურებ.

ოქმი წაკითხულია პირადად ჩვენს მიერ. ჩაწერილია სწორად:

ვ. გ. გარიკ-ვაჩნაძე

ა. დ. თარხნიშვილი

დაკითხა: სახელმწიფო უშიშროების 3 განყ. ოპერწმუნებულის მოადგილე, სერჟანტმა ატაშიანმა

ესწრებოდა: 4 განს. ოპერწმუნებული, მილიციის სერჟანტი ბარშტაკი „ვაშტიკეც“

საქ. სსრ შინაგან საქმეთა სახალხო კომისიის მოადგილე, სახელმწიფო უშიშროების მაიორი რაფაეა 15 სექტემბერი 1937 წელი

ალექსანდრე დავითის ძე თარხნიშვილის ბრალდების საძიებელი საქმის №9272 გათვალისწინებულს საქ. სსრ სისხლის 58/8 და 58/10 მუხლებით

საბრალდებო დასაყენა

მე, საქართველოს სსრ შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის 3 განყოფილების 2 ქვეგანყოფილების ოპერწმუნებულის თანაშემწემ, სახელმწიფო უშიშროების სერჟანტმა ატაშიანმა, 1937 წლის 13 სექტემბერს განვიხილე მოსკოვის ოპერეტის თეატრის ყოფილი რეჟისორის ალექსანდრე დავითის ძე თარხნიშვილის ბრალდების საძიებელი საქმე. დაბ. 1908 წ. ქ. ქუთაისში, ქართველი, ყოფილი თავადი, ადრე არა ნასამართლევ, ყოფილი ალკა წევრი 1929 წლიდან — დავადგინე შემდეგი:

1. ა. დ. თარხნიშვილი 1932 წლიდან არის თელავის კონტრრევოლუციურ-ტერორისტული ჯგუფის წევრი, რომელიც გადმოიბირა კონტრრევოლუციური ორგანიზაციის წევრმა ვახტანგ გიორგის ძე გარიკ-ვაჩნაძემ, მოქმედე-

ბდა „საქართველოს ნაციონალური ცენტრის“ წევრის ალექსანდრე ვასილის ძე ახმეტელის დავალებით.

2. მას შემდეგ, რაც ა. დ. თარხნიშვილი ჩათრეულ იქნა თელავის თეატრის კონტრრევოლუციურ ჯგუფში, ერთ-ერთ არალეგალური შეკრებისას იხილებოდა ა. ვ. ახმეტელის მიერ მიცემული დავალება ტერორისტული ბოროტების ორგანიზაციის შესახებ პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელთა წინააღმდეგ აქტების ჩასატარებლად.

3. 1936 წლის მარტ-აპრილში მოსკოვში ბრალდებული ა. დ. თარხნიშვილი გადაიბირა ა. ვ. ახმეტელის კონტრრევოლუციურ - ტერორისტული ჯგუფის წნვა მონაწილემ, ივანე ვასილის ძე ლალიძემ, საზოგადოებრივი აზრის აგიტაციისა და დამუშავებისათვის მოსკოვში რუსთაველის თეატრის გასტროლების ჩაშლასთან დაკავშირებით, რაც მტკიცდება ბრალდებულ ა. დ. თარხნიშვილის ჩვენებებით (იხ. გვ. № 131).

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ა. დ. თარხნიშვილისადმი წაყენებული ბრალდება საქ. სსრ სისხლის სამართლის 58/8, 58/10 და 58/11 მუხლებით დამტკიცებულად ჩაითვალოს. ამიტომ

ვადგენ:

საძიებელი საქმე ალექსანდრე დავითის ძე თარხნიშვილის ბრალდების გამო, განსახილველად გადაეგზავნოს საქართველოს სსრ შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის სამეულს.

3 განყ. 2 ქვეგანყ. ოპერაწმუნებულის თანაშემწე, სახელმწიფო უშიშროების სერჟანტი ატაშინი, საქ. სსრ შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის სახელმწიფო უშიშროების 3 განყ. უფროსის თანაშემწე, სახელმწიფო უშიშროების უფრ. ლეიტენანტი ოსიპოვი.

მკმმ № 17

საქართველოს სსრ შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატთან არსებული სამეულის 1937 წლის 16 სექტემბრის სხდომისა, მოისმინეს:

საძიებელი საქმე № 9272 ალექსანდრე დავითის ძე თარხნიშვილისა დაბ. 1908 წ. ქართველი, საშუალო განათარბება წარმოშობით ქ. ქუთაისიდან, თავადთა წრიდან, პროფესიით რეჟისორი მოსკოვის ოპერეტის თეატრისა.

არის კონტრრევოლუციურ-ტროცკისტული ტერორისტული ორგანიზაციის მონაწილე. შემდგარი თელავის თეატრის მუშაკებისაგან. გადმოპირებულია 1932 წელს რეჟისორ გარიკვაჩნაძის მიერ.

ბრალდებული საქ. სსრ სისხლის სამართლის 58/8, 58/10, 58/11 მუხლებით.

დაადგინეს:

ალექსანდრე დავითის ძე თარხნიშვილი დაიხვრიტოს. მისი პირადი ქონება კონფისკირებულ იქნეს.

ბრალდებულ ლილია ილარიონის ასულ გასვიანის დაკითხვის ოქმი

28 მაისი 1937 წელი

დაბ. 1902 წ. ყოფ. პარტიის წევრი 1918 წ. გაირიცხა სკპ(ბ) რიგებიდან 1927 და 1936 წ. წ. აქტიური კონტრრევოლუციური მუშაობისათვის. დაპატიმრებამდე საქართველოს სახ. გამომცემლობის დირექტორის მოადგილე.

კითხვა: პირველად როდის დაამყარეთ კავშირი ახმეტელთან და რა საფუძველზე ცდილობდით კონტრრევოლუციურ-ტროცკისტულ მუშაობაში ჩაბმას?

პასუხი: პირველად ალექსანდრე ვასილის ძე ახმეტელს შევხვდი თბილისში 1932 წელს, სადაც სახელმწიფო გამომცემლობის საქმეებზე ჩამოვდიოდი. ასევე ახმეტელის მოსკოვში ყოფნისას ხშირად ვხვდებოდი. მასთან საბოლოო დაახლოება 1933 წელს მოხდა, როდესაც თბილისში საცხოვრებლად გადმოვედი.

რუსთაველის თეატრში ხშირი სიარულით გამოვარკვიე, რომ ახმეტელს ჰყავდა ფაშისტური მიმართულების გარკვეული ჯგუფი, რომელიც ახალ-

გაზრდებთან კონტრრევოლუციური მიმართულების მუშაობას აწარმოებდა. ამ ჯგუფში შედიოდნენ აკაკი ალექსის ძე ვასაძე, აკაკი ალექსის ძე ხორავა და სხვები.

ვიცი, რა ა. ვ. ახმეტელის კონტრრევოლუციურ-ნაციონალისტური მოღვაწეობა, რომ მის მიერ აღზრდილი კადრები ჩვენი ტროცკისტული ცენტრის მიერ შეიძლება გამოყენებული იქნეს, დავიწყე ახმეტელის დამუშავება კონტრრევოლუციურ-ტროცკისტულ მუშაობაში გადმოსაბრებლად.

კითხვა: თქვენ ახმეტელს აძლევდით თუ არა კონკრეტულ დავალებებს ტერორისტული აქტების ორგანიზაციისათვის?

პასუხი: არა, კონკრეტული დავალებები არ მიმიცია.

კითხვა: ახმეტელთან კავშირი როდის შეწყვეტეთ?

პასუხი: რუსთაველის თეატრიდან განთავისუფლების შემდეგ, 1935 წლის ბოლოს იგი თბილისიდან მოსკოვს გაემგზავრა. მოსკოვსა და ლენინგრადიდან ფოსტით რამოდენიმე წერილი გამოემგზავნა, რომლებზედაც ვპასუხობდი.

კითხვა: ტროცკისტაგან ვისთან იყო დაკავშირებული ახმეტელი მოსკოვში?

პასუხი: ვიცი, რომ მოსკოვში ახმეტელი დაკავშირებული იყო კონტრრევოლუციურ-ტროცკისტული ცენტრის წევრთან სერგო ივანეს ძე ქავთარაძესთან, მაგრამ ამ კავშირის საფუძველი არ ვიცი. ამას გარდა 1933 წ. მოსკოვში ახმეტელი გავაცანი ტროცკისტებს — მწერალ ნიკოლოზ ზარდინს და ელიზაბეტა ფუტურიას.

კითხვა: რა იცით კონტრრევოლუციურ-ნაციონალისტურ კავშირზე სხვა რესპუბლიკებთან?

პასუხი: ა. ვ. ახმეტელის სიტყვებით იგი დაკავშირებული იყო უკრაინის თეატრის ყოფილ რეჟისორთან ლეს კურბასთან. ამას გარდა ჩემთვის ცნობილია, რომ ტიციან ტაბიძესა და პაოლო იაშვილს კავშირი ჰქონდათ მოსკოვისა და ლენინგრადის მწერალთა

ჯგუფთან შემდგარს: ტინიანოვის, ტიხონოვის, პასტერნაკისა და ბორის პილნიაკისაგან, რომლებიც კულტურულ ფრონტზე აწარმოებდნენ პარტიისა და მთავრობის გადაწყვეტილებათა წინააღმდეგ ბრძოლას, იცავდნენ რა თავიანთ შეხედულებებს პოლიტიკისაგან თავისუფალი შემოქმედების შესახებ. ვიცი, რომ 1933 წლამდე მწერლები პასტერნაკი და ბორის პილნიაკი დაკავშირებული იყვნენ ტროცკისტ მწერლებთან ალექსანდრე კონსტანტინეს ძე ვოროვსკისთან და ნიკოლოზ ზარუდინთან.

კითხვა: იყავით თუ არა ნაციონალური გალერეის დირექტორ დიტო შევარდნაძის ბინაზე და ვის ზღვებდით?

პასუხი: დიტო შევარდნაძის ბინა „რჩეულ“ ნაციონალისტური ელემენტების თავშესაფრის ადგილს წარმოადგენდა, რომლებიც ქართული ინტელიგენციის კონტრრევოლუციურად განწყობილ ნაწილს შეადგენდნენ. მუდმივი სტუმრები იყვნენ: ა. ვ. ახმეტელი, ა. ა. ხორავა, ა. ა. ვასაძე, კუკური პატარიძე, ემანუელ აფხაიძე, მხატვარი ერისთავი, პროფესორი გიორგი წერეთელი. იქ ვხვდებოდი ალექსანდრე რაჟდენის ძე წუწუნავასაც.

აღსანიშნავია, რომ ზშირად მოდიოდნენ ალექსანდრე დუდუჩავა და ბუხნიკაშვილი (მწერალი).

ჩვეულებისამებრ შევარდნაძის ბინაზე წარმოებდა გულახდილი ნაციონალისტური საუბრები, პარტიისა და მთავრობის ღონისძიებათა კრიტიკა. ყველა საუბარი მიდიოდა ერთი აუცილებლობისაკენ — „დამოუკიდებელი“ საქართველოს გარდუვალ შექმნაში, ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული წყობის სისტემით.

მახსენდება ერთი კონკრეტული საუბარი, რომელიც დიტო შევარდნაძის თანდასწრებით წარმოებდა 1935-36 წ. წ. ზამთარში. დიტო შევარდნაძე ჩემი, ქეთო მაღალაშვილისა და ჩიტო შარაშიძის (ყოფილი მენშევიკი, რომელსაც პირადად არ ვიცნობდი) თან

დასწრებით სიძულვილით ლაპარაკობდა საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ. აკრიტიკებდა და უარყოფდა საბჭოთა კავშირის ყველა მიღწევებს (საკოლმეურნეო მშენებლობას, ნაციონალურ პოლიტიკას, ინდუსტრიალიზაციას).

დიტო შევარდნაძე სიძულვილით იხსენებდა რუსულს და ზოტბას ასხამდა დასავლეთ-ევროპულ კულტურას.

დაკითხვის ოქმი წავიკითხე. ჩვენებები ჩემი სიტყვებიდან ჩაწერილია ზუსტად. ლ. გასვიანი

დაკითხა: საქ. სსრ სახელმწიფო უშიშროების სამმართველოს 4 განკ. 3 ქვეგანკ. ოპერაწმუნებულმა შჩეკინმა.

ბრალდებულ ლილია ილარიონის
ასულს გასვიანის
დაკითხვის ოქმი

27 მაისი 1937 წელი

კითხვა: საქართველოს კონტრრევოლუციურ-ტროცისტული ცენტრის დავალებით, თქვენ მუშაობაში აბამდით თუ არა რუსთაველის თეატრის რომელიმე მუშაკს?

პასუხი: 1934 წ. დასასრულს და 1935 წ. დასაწყისში საქართველოს კონტრრევოლუციურ - ტროცისტული ცენტრის დავალებით, მე გადმოვიბირე რუსთაველის თეატრის ყოფილი რეჟისორი ალექსანდრე ვასილის ძე ახმეტელი. გადმობირების დავალება ზუსტად საქართველოს კონტრრევოლუციურ-ტროცისტული ცენტრის ხელმძღვანელის ბუდუ მდივანისაგან მივიღე.

კითხვა: ტროცისტულ-კონტრრევოლუციური ცენტრის რომელი წევრი ჩააყენეთ საქმის კურსში ა. ვ. ახმეტელის გადმობირების შესახებ?

პასუხი: ა. ვ. ახმეტელის გადმობირების შესახებ ვაცნობე კონტრრევოლუციურ-ტროცისტული ცენტრის წევრს სიმონ ჩიხლაძეს, მისგანვე მივიღე ა. ვ. ახმეტელის წინასწარი დამუშავების ყველა მითითება. 1934 წლის დასასრულს ერთ-ერთი საუბრისას ჩიხლაძეს ვაცნობე ახმეტელის გად-

მობირებისათვის მასთან პოლიტიკური კავშირის დამყარების შესახებ. იგი ანტისაბჭოურად, ნაციონალისტურად განწყობილი და მხარს უჭერდა „დამოუკიდებელი საქართველოს“ იდეას ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული მიმართულებით. ამასთანავე ჩემი მოსაზრებები გამოთქევი ახმეტელის ტროცისტულ-ტერორისტულ მუშაობაში ჩათრევის შესახებ.

კითხვა: როგორ შეხვდა სიმონ ჩიხლაძე თქვენს შეტყობინებას ახმეტელის შესახებ?

პასუხი: სიმონ ჩიხლაძემ მითხრა, რომ იგი ა. ვ. ახმეტელს იცნობდა როგორც გადამწყვეტი მოქმედების, ანტისაბჭოთა და ნაციონალისტური განწყობილების ადამიანს. ამასთანავე საქართველოს ინტელიგენციის კონტრრევოლუციურ-ნაციონალისტურ წრეებში ავტორიტეტით სარგებლობდაო. სიმონ ჩიხლაძემ მომცა ახმეტელის გადმობირების დავალება.

კითხვა: როგორ და რა ვითარებაში გადმოიბირეთ ახმეტელი თქვენს ტროცისტულ-კონტრრევოლუციურ ორგანიზაციაში?

პასუხი: როგორც პოლიტიკური საუბრებისას, რომლებსაც ვატარებდი ახმეტელის კაბინეტში თეატრში (1934 წ. დასასრულსა და 1935 წ. დასაწყისში) და ფუნქციონირზე ერთ-ერთი გასეირნებისას, განვუმარტე კონტრრევოლუციურ-ტროცისტულ ტერორისტულ ორგანიზაციის მიზნები, რომ ამ მომენტში რეალურ ძალას, რომელიც შესძლებდა საქართველოს მოწყვეტას საბჭოთა კავშირისაგან და „დამოუკიდებელი“ ქვეყნის ორგანიზებას ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული მმართველობით წარმოადგენდა ტროცისტები. ამიტომ საჭირო იყო ძალთა კონსოლიდაცია. ტროცისტთა გაერთიანება ე. წ. უკლონისტებთან და ყველა კონტრრევოლუციურ - ნაციონალისტურ ელემენტებთან საბჭოთა ხელისუფლებასთან საერთო ბრძოლისათვის და, რომ ეს საკითხი განსაკუთრებით რეალურადაა მოახლოებული ომისა და

ინტერვენციის პირობებში. მაშინვე ვუთხარი ახმეტელს, რომ ტროცკისტ-თა მიერ მუშაობა საკმაოდ აქტიურად მიმდინარეობდა და საქართველოში მას ხელმძღვანელობდნენ ბუღუ მდივანი, სერგო ქავთარაძე და მიხეილ ოყუჩავა. ამასთანავე ახმეტელს მივუთითე, რომ ტროცკისტები მასზე კონკრეტულ იმედს ამყარებენ. ისიც ვუთხარი, რომ მიზნის მისაღწევად ბრძოლის ყველა მეთოდსა და ტერორსაც გამოვიყენებდით. ალექსანდრე ვასილის ძე ახმეტელი ამ გეგმას მთლიანად იზიარებდა და თავის მხრივ აღნიშნა, რომ ტროცკისტ-უკლონისტთა ძალას განიხილავდა, როგორ რეალურ ძალას საქართველოში დამოუკიდებლობას იღების განსახორციელებლად. ახმეტელმა მი-თხრა, რომ იგი ასევე ეწევა კონტრ-რევოლუციურ-ნაციონალისტურ მუშაობას ხელოვნებაში, სადაც კონტრ-რევოლუციურად განწყობილი ადამიანებისაგან შემდგარი ჯგუფები ჰყავს.

კითხვა: კონკრეტულად ჩამოაყალიბეთ, რას გიამბობდათ ა. ვ. ახმეტელი ჩატარებული კონტრრევოლუციური მუშაობის შესახებ და თანამოაზრეებად ვინ დაასახელა.

პასუხი: ახმეტელმა შემატყობინა, რომ აქტიურ კონტრრევოლუციურ მუშაობას აწარმოებდა. კერძოდ საქარ-თველოს კულტურული ჰეგემონიის დასამყარებლად სხვა რესპუბლიკებში. ამის განსახორციელებლად სისტემა-ტურად აგზავნიდა თავის მუშაკებს აზერბაიჯანში, აჭარაში, დაღესტანში. სადაც შეფობისა და კულტურული ურთიერთობის სახით ასრულებდნენ დავალებებს:

1. ნაციონალისტური კულტურის გამიჯვნა რუსული ზეგავლენისაგან.

ნაციონალურ ხელოვნებაში მუშაო-ბის კონტრრევოლუციურ-შოვინისტური მეთოდების დანერგვა და მოცემული რესპუბლიკების ინტელიგენციის კონ-ტრრევოლუციურ-ნაციონალისტური გა-წყობის ნაწილთან დაკავშირება.

3. თეატრში ახალგაზრდების აღზრდა კონტრრევოლუციურ-ნაციონალისტური,

კორპორაციული და საბრძოლო სუ-ლისკვეთებით.

ამასთანავე ახმეტელმა შემატყობინა თავისი მჭიდრო კავშირის შესახებ კონ-ტრრევოლუციურ-ნაციონალისტურ ნია-დაგზე მწერალ მიხეილ ჭავჭავაძის, ალექსანდრე შანშიაშვილთან, ტიციან ტაბიძესთან, პაოლო იაშვილთან, მი-წათმოქმედების სახალხო კომისარიატის იურისკონსულტთან ვლადიმერ სვიმო-ნიშვილთან და ნაციონალური გალე-რეის დირექტორთან დიტო შევარდ-ნაძესთან.

თეატრში არსებულ კონტრრევოლუ-ციურ-ნაციონალისტური ჯგუფის წე-ვრთაგან ახმეტელმა დამისახელა ია-ნიკოლოზის ძე ქანთარია, ივანე ვასი-ლის ძე ლალიძე, ელგუჯა გედევანის ძე ლორთქიფანიძე, აკაკი ალექსის ძე ხორავა და აკაკი ალექსის ძე ვასაძე.

ზემოთდასახელებული ყველა პიროვ-ნება დაახასიათა, როგორც იმავე კონ-ტრრევოლუციურ-ნაციონალისტური პო-ზიციების გამზიარებლად.

კითხვა: როგორი კონკრეტული და-ვალებები მისცა კონტრრევოლუციურ-ტროცკისტულ ტერორისტულმა ცენ-ტრმა ალექსანდრე ვასილის ძე ახმე-ტელს?

პასუხი: ახმეტელის გადმობირება ჩვენი კონტრრევოლუციურ-ტროცკის-ტულ ტერორისტული ცენტრის ხელ-მძღვანელს სიმონ ჩიხლაძეს შევატყო-ბინე, რომელთანაც ამ ხაზით ვიყავი დაკავშირებული. ჩიხლაძემ შემდეგი დავალება მომცა, რომელიც ა. ვ. ახ-მეტელს გადაეცია:

1. ახმეტელს უნდა დაეწყო განსა-კუთრებულად ერთგულ ადამიანთა გა-დმობირება, რომელთა გამოყენებაც ტერორისა და სხვა აქტუური მოქმედე-ბისათვის შეიძლებოდა.

2. ახმეტელს უნდა გამოეყენებინა თეატრის ხელმძღვანელის მდგომარე-ობა და თავისი ფართე კავშირები კონ-ტრრევოლუციურ - ნაციონალისტური იდეის „დამოუკიდებელი საქართველოს“ შენიღბული პროპაგანდისათვის.

3. ამავე მიზნისთვის ყოველმხრივ

„სოც—არტი“ ბროტესკული ნიღბები

გამოყენებულიყო მისი (ახმეტელის) კონტრრევოლუციურ-ნაციონალისტური კავშირები სხვა რესპუბლიკებში.

კითხვა: როგორ შეაფასა ახმეტელმა კონტრრევოლუციურ-ტროცკისტულ ტერორისტული ცენტრის დავალებები?

პასუხი: ახმეტელი დათანხმდა ცენტრის ყველა დავალების შესრულებას. აღნიშნა, რომ რადგანაც საბჭოთა კავშირის გარდაუვალი ინტერვენციისა და დამარცხების საკითხი „ნათელი“ იყო. იგი მიცემული დავალებების შესრულებას რეალურად თვლიდა და განსახორციელებლად ყველა ზომას მიიღებდა.

კითხვა: როგორ ახორციელებდით ა. ვ. ახმეტელთან შემდგომ კავშირს? მიღებული დავალებების თანახმად რომელი კონკრეტული კონტრრევოლუციური მუშაობა გასწია?

პასუხი: 1935 წლის ზაფხულში, იმასთან დაკავშირებით, რომ ა. ვ. ახმეტელს შეეკმნა კონფლიქტი თეატრის წამყვან მსახიობებთან და მხილებულ იქნა კულტურულ ფრონტზე მავნებლურ მუშაობაში. კონსპირაციის მიზნით მასთან შეხვედრას გავუზრდოდი.

1935 წ. სექტემბერში ა. ვ. ახმეტელის მოსკოვში გამგზავრების წინ, რამდენიმე შეხვედრა მქონდა (ჩემს ბინაზე), სადაც მაინობა მის მიერ გადმოცემულ მსახიობთა ია ნიკოლოზის ძე ქანთარისა, ივანე ვასილის ძე ლალიძის, ელგუჯა გედევანის ძე ლორთქიფანიძის შესახებ, რომელთა გამოყენებაც ცენტრს შეეძლო კონტრრევოლუციური საქმიანობისათვის.

ამის შესახებ სიმონ ჩიხლაძეს ვაცნობე.

კითხვა: მიეცით თუ არა ალექსანდრე ვასილის ძე ახმეტელს მოსკოვში გამგზავრებისას კონკრეტული კონტრრევოლუციური დავალება?

პასუხი: მქონდა რა ა. ვ. ახმეტელთან მოსკოვში გამგზავრების წინ საუბარი, მივუთითე, რომ მის ძირითად ამოცანას კულტურულ ფრონტზე ავტორიტეტის აღდგენა წარმოადგენდა.

მოსკოვის კაფე „ლურჯ ფრინველში“ 1967 წელს გაიმართა ორი მხატვრის ვ. კომარისა და ა. მაღამიდის ნამუშევრების გამოფენა. თვით ამ მხატვრებმა შემოიღეს ახალი ტერმინი „სოც—არტი“ — და ეს გამოფენა ხელოვნებაში ამ მიმდინარეობის პირველი არაოფიციალური — როგორც ახლა ამბობენ — პრეზენტაცია იყო. ტერმინი „სოც—არტი“ თავისი ჟღერადობით უმაღლეს გვაგონებს დასავლეთის სახვით ხელოვნებაში და კულტურაში გავრცელებულ „ოპ—არტსა“ და „ოპ—არტს“, მაგრამ მათთან მას არაფერი საერთო არა აქვს. „სოც—არტი“ არსებითად აღმოცენდა როგორც „სოციალისტური რეალიზმის“ ანტითეზი. თუმცა საქვეყნოდ ცნობილი სკულპტორი, სსრკ-დან გამოძევებული, ერნსტ ნეიზვესტინი ამტკიცებს, ასეთი ხელოვნება საერთოდ არ არსებობდა, მაგრამ აშკარაა, რომ „სოც—არტი“ არ დაიბადებოდა საბჭოთა კავშირში ოფიციალური ხელოვნების გააფხე, რადგან იგი უარყოფდა, გაშარჟებდა, გროტესკად ქცევა ამ „მეთოდის“ შედეგად შექმნილი იდეოლოგიური, კომმარჟული ფორმების ხელოვნებისა. „მათ აიტაცეს და მიიყვანეს უმაღლეს ონტოლოგიურ სრულყოფამდე ის, რაც იყო უკვე მოსინჯული და გაკეთებული. მა-



ლ. სოკოვი. სტალინი და პიტლერი

გალითად: სოცრეალიზმი“ (ყურ. „დეკორატივნოე ისკუსსტვო“ № 12, 1990), მართლაც, „სოც-არტის“ მხატვრობაში და სკულპტურაში აბსურდამდეა მიყვანილი სოციალისტური რეალიზმის „სერიოზულობა“, მისი „სიდიადე“, საბჭოთა ტოტალური რეჟიმის ამ პირმშოს უმთავრესი ტენდენცია — ტრაგიკომიკური შეუსაბამობა „პარადულ“ ფორმასა და უბადრუკ „ხალხურ“ შინაარსს შორის, ანუ, ფორმით „ეროვნული“ და შინაარსით „სოციალისტური“ ხელოვნების ილუზიონური ბუნება. აქ, ფაქტობრივად, შინაარსის „სიციარიელე“ აყვანილია კვარცხლბეკზე, ყალბად გაზვიადებულია მისი მნიშვნელობა. ეს მიიღწევა ფორმის „სიდიადის“, მისი მნიშვნელობის დემონსტრირებით, როცა ერთმანეთს მონტაჟურად ერწყმის სხვადასხვა რეალისტური პლასტი სრულიად მოულოდნელი კონტექსტით, ინტელექტუალური თამაშით. «Это ударный марш, исполняемый на костышках иден и поэтому перерастающий в похоронный».

(დ. პრიგოვი).

„სოც-არტის“ მიმდევარნი ხშირად

მიმართავენ უკვე ცნობილ კომპოზიციებს, იყენებენ იმ სკულპტურასა და სკულპტურულ ჯგუფებს, პარადულ ფერწერას, პლაკატს — რომელიც მნახველს კარგად ახსოვს მათი ტირაჟირების მეოხებით. ეს „ცნობილი ხატები“ გადანერგილია „სხვა“ გარემოში, პარადიულადაა შეპირისპირებული, მეორე, ასევე ტირაჟირებულ კომპოზიციასთან. ასე იქმნება პოლისემანტიკური სტრუქტურა, ზოგჯერ პირქუში ეგზისტენციალური გარემო, ავისმომისწავებელი ატმოსფერო. ეს შთაბეჭდილება კიდევ უფრო ძლიერდება, როცა ცნობილი პლასტიკური ხატი, რომელიც შექმნილია იმისათვის, რომ ჩვენში ამაღლებული ესთეტიკური გრძნობა წარმოშვას, გადატანილია ჩვენი ყოველდღიური რეალობის თავზარდამცემ ნატურალიზმში. რეალურად არსებული გარემო (ტილოზე გადატანილი თუ პლასტიკურად ხორცშესხმული) დაუნ-

კომარი, მელომდი, ლენინი. 1987-88



ЛЕНИН



ა. კოსოლაძე „ისტორიული კომუნისმი“. 1978

დობლად აშიშვლებს როგორც „სოც-რელიზმის“ მეთოდის მთელ სიყალბეს, ასევე გარე-სამყაროს (საბჭოთა სამყაროს!) ტრაგიკულ სიდუხჭირეს. ამგვარადაა გაბითურებული, „გაშაყირებული“ საბჭოთა იდეოლოგიური დოგმები, სოციალური პირობითობანი.

თუ „სოც-არტის“ პირველი ნიმუშები მხატვრების ფანტაზიის თამაში იყო, ერთგვარად ღვარძლიანი ზუმრობა დამკვიდრებულ მხატვრულ სტერეოტიპებზე, ანუ, თუ უპირველესად არსებობდა როგორც მხატვრული ხერხი, შემდგომ იგი იქცა ერთიან ესთეტიკურ-ფილოსოფიურ კრედოდ, სადაც შეგნებულიადაა გადმობრუნებული, გადმოყირავებული სოციალურად აღიარებული სიმბოლოები, პოლიტიზირებული იკონოგრაფიები, საბჭოთა მითები, ერთმანეთში ეკლექტიკურად არეული. და ეს პლასტიკურ-გამომსახველობითი კოქტეილი ახალ, პარადოქსალურ კონტექსტს წარმოიქმნის. საბოლოო ჯამში კი „რწმენის სიმბოლოების“ დემონტაჟს ახდენს, საბჭოთა იდეოლოგიის საფუძველზე შექმნილ „ცხოვრების სურათებს“ ანგრევს.

მას შემდეგ, რაც 20-30-იანი წლების ავანგარდიზმი ოფიციალურმა მხატვრულმა იდეოლოგიამ მოაშთო და 1934 წლიდან ერთადერთ, „დიალექტიკურ“, ისტორიულად გამართლებულ მხატვრულ მეთოდად „სოციალისტური რეალიზმის

მეთოდი“ იქნა დრაკონულად დანერგილი, „სოც-არტი“, ჩვენს სინამდვილეში, ფაქტობრივად პირველი იყო რომელმაც კრიტიკულად შეხედა საბჭოთა გარემოს „სოც-არტის“ ტილოებში რეკონსტრუირებული სინამდვილე თვით ამხელს თავის თავს, თვით „ლაპარაკობს“ თა-

ლ. ხოჯოვ. ორი ქანდაკების შეხვედრა





ლ. სოკოვი

„საბჭოელი ვენერა“, 1988

ვის უბადრუკობაზე და შეუსაბამობაზე დროის დღევანდელ კონტექსტთან შეფარდებით.

„სოც-არტის“ მიმდევრების აღიარებით მათ ზელოვნებას ორი საწყისი ჰყვება: სოციალისტური რეალიზმი და პოსტმოდერნიზმი. თუ პირველისაგან მან აიღო ახალი სოციალური მითების (მართალია პაროდიზირებული, მაგრამ მაინც მითების) შექმნის პათოსი, საკუთარი „პოლიტიკური იკონოგრაფიის“ დამკვიდრებისაგან მიდრეკილება, პოსტმოდერნიზმისაგან „წამოიღო“ სტილთა მრავალფეროვნება (როგორც პრინციპი), რომელიც სხვა არაფერია თუ არა ზელოვნების და ცნობიერების განთავისუფლება კანონიზირებული სქემებისაგან. „ისესხა“ აგრეთვე ინტელექტუალური თამაშის დაბეჭდილი ენა.

საბჭოთა სოციალიზმის ესთეტიზაციას ეს ზელოვნება თავდაყირა აყენებს, „უკუღმა“ გააზრებით ახდენს მის დევალაციას, ვ. კომარმა და ა. მელამიძმა ეს მეთოდი განსაზღვრეს, როგორც „გადასხვაფერების ნიაღვარი და სატანური შენაცვლების“ მეთოდი, ეს არისო მისტიკურ ქალაქში — ჩვენი გონის ბნელ ქალაქში — მოგზაურობა.

საბჭოეთში საყოველთაოდ აღიარებული ქეშმარიტებანი აქ სასაცილოდაა გამხდარი და „საბჭოთა ადამიანის“

ცნობიერება ამ გზით ამოვარდნილია ჩვეული ავტომატური რეჟიმიდან. „სოც-არტის“ მხატვართა ტილოები დასაზღუბელია ფანტომებით, უცნაური სიმბოლოებით, რეალობის ფალსიფიცირებული სახეებით, ტრადიციული „ნიშანთა სისტემის“ პაროდიებით. ამის გამო გამოსახულება ფარულ აზრს შეიცავს, მდიდარია ქვეტექსტებით, ორაზროვანია. მისტიკური და ნატურალისტურის ნახევითაა სავსე. გულუბრყვილო, „ნაიფური“ გამოხატვისა და სიურრეალისტური სიზუსტით აღბეჭდილი საგნობრიობის „შეთავსებით“, აღიარებულ ესთეტიკურ „კოდებზე“ თავისუფალი ვარიაციებით, პირქუშ-მზიარული თამაშით სამარდება ის იდეები, რომლებიც „ხალხთა ერთიანობას“, „საყოველთაო სახალხო ერთუზიანობის ვითარებას“ ჰყვებავენენ (შემთხვევითი არ არის, რომ მათს კომპოზიციებში ძალიან ზშირად ფიგურირებენ მარქსი, ლენინი, სტალინი, ბრეჟნევიცკი) ადამიანთა ცნობიერება თავისუფლება დამთრგუნავი „ისტორიულობისაგან“. აქ ძნელია გაარჩიო სად თავდება თავზარდამცემი სინამდვილე და სად იწყება კომიზმი. სსრკ-დან გაძევებული პოეტ ი. ბროდსკისა არ იყოს —

Там украшает флаг, обнявшись,
серп и молот,

Но в стену гвоздь не вбит, и
огород не полот.

კეშმარიტად, სატირალია, სასაცილო
რომ არ იყოს! მაგრამ ამ სიცილით „გა-
ხდილია“ რეალურობა, განთავისუფლე-
ბული ცერემონიალური ეტიკეტებისა-
გან თუ „ნორმატიული“ შიშისაგან და
აკრძალეებისაგან. იგი მიმართულია ტო-
ტალიტარიზმის ფილოსოფიურ-პოლი-
ტიკური პარადოქსებისაკენ. „სოც-არ-
ტი“ გვიჩვენებს სიდიადის სიმდაბლეს,
ყოვლისშემძლეობის სისუსტეს, საყო-
ველთაოს კერძობას. „სოც-არტი“ —
მხოლოდ უბრალოდ პაროდია როდია.
ეს ყოველთვის ავტო-პაროდიაა, ასახუ-
ლის ასახვაა, არეკლილის არეკლვაა...
ირონია ხსნის ტრაგიზმს არა ისე, რო-
გორც ვახშამი ხსნის საუზმის შიმშილს.
ტრაგიზმი, რომელიც ხუმრობად ქცეუ-
ლა, დაუსრულებლად მეორდება ირონი-
ულ ცნობიერებაში, მსგავსად ერთმანე-
თის პირისპირ დაყენებული სარკეებისა,
და ისევე როგორც ხუმრობა ჰყარგავს
თავის სიმახვილეს ხშირი გამეორების
გამო, ასევე ტრაგიზმი ჰყარგავს თავის
უნიკალურობას... პატარავდება, რო-
გორც გაფრენილი ჩიტი და ემგვანება
ქაოსის მხოლოდ ერთ ატომს და აი, მა-



ა. კოსოლაპოვი, ვ. ტუპიკინი, ვ. ურბანი,
ა. დრაჟინი პერფომანსი „კომპარტიის
ყრილობა“. 1982 წ. 7 ნოემბერი, ნიუ-იორკი

შინლა ვხვდებით, რომ ყოველი ატომი
—ტრაგედიაა“ (კ. კომარი, ა. მელამიდი).

ბურაბ ცაპაპა.

ა. კოსოლაპოვი რეკლამა ტიპი სკვერისათვის, ლენინი — კოკა-კოლა (პროექტი). 1982



სოცრეალიზმი არ არსებობს

იანეს ნიკიშვილი

მე ვფიქრობ, რომ თავისთავად თვით ტერმინის კრიტიკა არ შეიძლება. ბოლოსდაბოლოს, ნებისმიერ სახელწოდებაში შეიძლება განსხვავდეს ასევე ნებისმიერი შინაარსი. ეს სხვა არაფერია თუ არა სიტყვა, მხოლოდ სიტყვა... და მაინც...

ის, რასაც „სოციალისტური რეალიზმი“ ეწოდება — ტერმინოლოგიურად არავითარ ერთიან სტილს არ შეიცავს, თუმცა ამ მრავალსაზოგადოებრივ მოვლენისათვის ეს ერთი ტერმინია.

პრინციპულად ასე ვთვლი, რომ სოცრეალიზმი არ არსებობს. ეს იყო მხოლოდ ოცნება, რომელიც არ განხორციელდა. დროთა ვითარებაში სოცრეალიზმი ეწოდა ყველაფერს იმას, რისი „ადსორბცია“ შესაძლებელი იყო სახელმწიფოს სასარგებლოდ. მაგრამ ეს ნამდვილი სტილისათვის საკმარისი არაა.

როცა სტილზე ვლაპარაკობთ ხოლმე, ჩვენ გვულისხმობთ ძალიან ზუსტ, მკვეთრ, ვიზუალურად გამოკვეთილ ნიშანს — არქეტიპს. აი, წარმოგსთქვი მე სიტყვა „გოთიკა“ — და უნებლიედ თქვენს ცნობიერებაში გამოიჩაბება სწორი, ზესწრაფული რამ ფორმა... თუ ვილაპარაკებთ თუნდაც დროის სივრცეში განზიდულ სტილზე, საუკუნეების სიღრმეში შობილ სტილზე, მსგავსად რომანული ან კლასიკური სტილისა, ჩვენ მაინც შევძლებთ წარმოვიდგინოთ არქეტიპი — სწორედ ამ სტილების შესატყვისი. ბოლოსდაბოლოს, ლაპარაკს მოვყვებით იმპრესიონიზმზე, აბსტრაქციონიზმზე, პოპ-არტზე, ოპ-არტზე — ანუ ქრონოლოგიურად ჩვენთვის ახლობელ სტილებზე და რასაკვირველია, უმაღლესი ვიზოვით რაღაც ერთიან ნი-

შანს, ხოლო, როცა ვლაპარაკობთ სოცრეალიზმზე — ჩვენს წინ არავითარი არქეტიპი არ ცოცხლდება. მოდიტ ვცადოთ და ჩვენი „პანთეონიდან“ რაღაც ამოვარჩიოთ — გენბავთ ლენინის მონუმენტი, ანდა, ასე აჯობებს, მუხინას „მუშა და კომუნურე ქალი“ — გავრცელებული აზრის მიხედვით, ეს ყველაზე უკეთესი ნაწარმოები სოცრეალიზმისა... ვერაფრით ვერ მოვახერხებთ ამ ნაწარმოების გამოყოფას ხელოვნების სხვა მიმდინარეობისაგან, რომელსაც სულაც არ ეწოდება სოცრეალიზმი და ტრადიციულად მას არ განეკუთვნება. მაგალითად, თითქოსდა ყველაფერი ის ცუდი, რაც სოცრეალიზმს შეუქმნიდა, მაინცდამაინც სამხრეთ ამერიკაშია დაზავებული — ეს არის ცხენოსანი თუ ფეხოსანი ქანდაკებანი ჩექმებიანი მაკააცებისა, ნიკაპი რომ მალა აუწყვიათ. ეს ხელოვნება ასეთნაირად იშვავს: ის ევროპელი მხატვრები, რომლებმაც წარმატებას ვერ მიაღწიეს თავიანთ სამშობლოში, ბედის საძებრად ჩამოვიდნენ ფულითა და გულუბრყვილობით სავსე სამხრეთ ამერიკაში. აქ მათ შექმნეს ეს სტილი მანამდე, სანამ სოცრეალიზმი რუსეთში შეიქმნებოდა.

მეორეს მხრივ, მაგალითად, მუხინას, აშკარა კავშირი აქვს დასავლეთევროპული მონუმენტალიზმის ტრადიციებთან — ვთქვათ, ბურდელთან.

ასე რომ, ჩემს სფეროში (ყოველ შემთხვევაში) არავითარი სოცრეალიზმი არ არსებობს. ვფიქრობ, რომ ასევეა ეს მუსიკაში და ლიტერატურაშიც კი. აქ ყველაფერს სოცრეალიზმი ეწოდება — დაწყებული ფუტურისმიდან, დამთავრებული ნატურალიზმამდე. ერთხელ, როგორღაც, ვინმემ ჩემი ნიუ-იორკე-

ლი სტუდენტების წინაშე: „ნუ გეშინიათ, მაინც არ ამცდება საბჭოთა ხელოვნების კლასიკოსთა რიგებში მოხვედრა“. რასაკვირველია. მხოლოდ ჩემი სიკვდილის შემდეგ მოხდება ეს.

მეცნიერულ თეორიას მიმგვანებულ დონეზე. სიტუაცია. ჩემის აზრით, ყველაზე ნათლად მოიხილება როგორ გაროდისთან. თავის წიგნში „უწაბირო რეალიზმი“, იგი. ისე რომ თავად აზრზეც არაა. ფარდას ზღის საიდუმლოს. საფრანგეთის კომპარტიამ ვერაფრით ვერ მოახერხა თავისი თეორიის შეთავსება პრაქტიკასთან, მას ძალზე აშინებდა ინტელიგენციის მიღმა დარჩენის პერსპექტივა და ამიტომაც წარმოშვა „შესაძლებლობის ამპლიტუდის“ გაზრდის საჭიროება. და აი, გაროდი, ჩემი შეხედულებით, სავსებით უსინდისოდ — საგნებს სხვა სახელებს უწოდებს: იგი რეალიზმს უწოდებს იმას, რასაც ამ სტილთან არავითარი კავშირი არ ჰქონია.

რეალიზმი რომ საკმარისად ნათლად განსაზღვრული სკოლაა. გაროდის აზრით კი გამოდის, რომ რეალიზმი შეიძლება ვუწოდოთ ყველაფერს იმას, რაც აუცილებელია საფრანგეთის კომუნისტური პარტიისათვის, რათა მან პირი არ შეირცხვიოს.

ასევე იყო სსრკ-ში — აქაც, სოცრეალისტებს უწოდებდნენ ყველას (ყოველ შემთხვევაში, სახვით ხელოვნებაში) ვინც უკეთესი მომავლისთვის იბრძვის, თუმცა ჭერჭერობით საბოლოოდ არ გაუმარჯვნია.

ამით იმის თქმა მინდა, რომ სოცრეალიზმი — სტილი კი არა, წოდებაა. უფრო ზუსტად, ეს არის ქცევის ფორმა და წარმატების ფორმა. უფრო მდებარედ რომ ვთქვათ, ეს არის ხელოვნება «Чего изволите».

ხელოვნების ამოცანების თვალსაზრისით ამგვარი მსჯელობა ერთგვარად გაუბრალოებულია. არა მხოლოდ სოცრეალიზმი, არამედ საბჭოთა საზოგადოება მთლიანად, ცდილობდა შეექმნა რე-

ტულების, მითოლოგიის ერთგვარობა.

ამასთან დაკავშირებით ჩვენ ხშირად ვლაპარაკობთ გარკვეულ რელიგიურ წინამძღვრებზე, რაღაც ცრურწმენებზე. მე მორწმუნე კაცი ვარ და ჩემთვის რელიგიასა და ცრურწმენას შორის განსხვავებაა. ეს ძალზე უცნაური და რთული პროცესია, იგი სერიოზულ გამოკვლევას საჭიროებს...

ასეა თუ ისე, წარმოიქმნა ერთგვარი ორის ერთობა. მეტიც, წარმოშვა სამება, მრავალპლასტიურობა, რომელიც დაკავშირებულია სტილის, მიმდინარეობის შექმნასთან ანუ უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით — არშექმნასთან. ჭერ ერთი, არა მხოლოდ საბჭოთა „კულტურის ხელმძღვანელობა“, არამედ საერთოდ ქვეყნის ხელმძღვანელობა (სტალინის დროს ეს გარემოება ძალიან ადვილად ამოიცნობა) ხელოვნებასთან ურთიერთობაში ავლენდა ისეთ ტენდენციას რაც უფრო მეტად ტომობრივ-გვაროვნული წყობისთვის იყო დამახასიათებელი.

ეს არის რწმენა ხელოვნების სასწაულმოქმედებისა. მაგიის, ესაა სიტყვიერი შელოცვის მაგია ანდა ფორმისეული შელოცვის მაგია. „თუ ამას ასე დავხატავთ — ასე იქნება სინამდვილეში“. პირველყოფილი ადამიანები ხატავდნენ მამონტს, შემდეგ ნახატს შუბებით ჩხვლეტდნენ და ფიქრობდნენ, რომ ამ გზით ნადირობის წარმატება უზრუნველჰყავს.

ეს მთლად აბსოლუტური სისულელე როდია. ასეთივე რიტუალური წარმოდგენები შესულია ყველაზე განვითარებულ რელიგიებში, რასაც კულტის მრავალი რეალია ადასტურებს. ასე რომ, ყველაფერი ეს ჩემს მიერ მოგონილი კი არ არის; დიან, როგორც სიტყვას, ასევე მხატვრულ გამონათქვას ახლავს თავისებური მაგია.

მაგრამ „სოცრეალიზმში“ მან შეიძინა თითქოსდა, „მასობრივი ფორმა“: თუ თქვენ ყოველთვის მხოლოდ გმირებს

გამოსაზავთ. მაშინ ყველანი გმირებად გარდიქმნიებიან ცხოვრებაში, თუ მანინ-ჩებს გამოსაზავთ — მაშინ მანინჩებად გარდიქმნიებიან და თუ ამ აზრს გავაგრძელებთ, მაშინ საკმარისია ზე დავზატოთ და ყველა გაზევდება. დავზატოთ წყალი და ყველა გაწყალდება. სწორედ ასეთი რამეებისა სჯეროდათ ჩვენს წინაპრებს. ამგვარ რწმენაზე აგებულია, მაგალითად. დიონისეს კულტი, მონოლმერთამდე არსებული მრავალი მაგია.

ჩვენს შემთხვევაში ყოველივე ეს რელიგიას, მაგიის განვითარებას კი არ დავმგვანა იმდენად, რამდენადაც ცხოვრების ცრურწმენათა კომპლექსს. ზოლო დახელოვნებული შამანის ნაცვლად საერთო საკავშირო ასპარეზზე გამოდიოდა ფურცევას * ტიპის პარტიული დიასახლისი.

ამიტომაც გვებრძოდნენ ასეთის გააფთრებით. ჩვენში ისინი ზედავდნენ რალაც დემონიურ ძალებს.

მაგრამ მაინც რატომ არაფერი გამოვიდა საბოლოო ჯამში. მიუხედავად იმისა, რომ უამრავი ფული იხარჯებოდა ამ მითის რეალიზაციისათვის? ზომ აშკარაა, რომ ამდენი სახსრებით — ამჯერად ვგულისხმობ მხოლოდ მატერიალურ სახსრებს — განვითარებული კულტურის კი არა, მთელი ცივილიზაციის შექმნა შეიძლებოდა...

ახლა ისევ სახვით ხელოვნებას მივუბრუნდეთ — თუმცა რასაც ვიტყვი, ეს ეხება თეატრსაც და ხელოვნების ნებისმიერ დარგსაც, ესაა მხოლოდ. კრიოლობის სიმძიმის ხარისხი სხვადასხვა დარგში სხვადასხვა იყო: მაგალითად მუსიკამ, გარემოებათა რალაც უცნაური გადანალართვის გამო, ნაკლებ იზარალა, ვიდრე სხვამ. მაგრამ ნუ ჩავუღრმავდებით ამ პრობლემას — „ვინ უფრო მეტად იზარალა“.

მაშ ასე: უმთავრესი უბედურება აღმოჩნდა რომ: თუ შენ გსურდა შეგექმნა რალაც ახალი სახე რიტუალისა, რომელიც ცნობიერებაზე იმოქმედებს, თუ ვინმეს არწმუნებდი — ვთქვათ უბრალოდ

— რალაცას პროპაგანდას უწევდი (თუმცა ეს დიდი ხელოვნების ამოცანებში არ შედის) — მაშინ ამისათვის უნდა დაყრდნობოდი ფორმას, ძალზე ძლიერი ეზოტერიული წარმოდგენების ტრადიციას. ამიტომაც საბჭოთა ხელოვნება ვერ აღელვებდა ადამიანებს, რადგან იგი არ იყენებდა „პირველსაწყისის“ საფუძვლებზე აღმოცენებულ ხატებს.

ბუნებრივია, არ შეიძლება რომ მე ფაზისტური ხელოვნება შევადრდეს. ყველასათვის ცნობილია, რომ მე ფაზიზმს ვებრძოდი, ვიყავი დაჭრილი. მისი იდეოლოგია სულის სიღრმემდე მძავს, მაგრამ როცა ამ ტოტალური სახელმწიფოს (ძალიან ბევრ რამეში რომ ჰგავს სოციალისტურ სახელმწიფოს), ხელოვნებას განყენებულად, ობიექტურად შევხედე, დავრწმუნდი, რომ ეს ხელოვნური სტილი გერმანიაში უკეთ ჩამოყალიბდა. ვიდრე სსრკ-ში. ყოველ შემთხვევაში იგი შეიქმნა უფრო საფუძვლიანად. უფრო მეტად განათლებული და მცოდნე ხალხის მიერ. თავისთავად არჩეტიპი ზომ უდანაშაულოა: უდანაშაულოა წრე, კვადრატი... ასევე შეიძლება ყველაზე კეთილშობილური და ყველაზე ბოროტი მიზნებისათვის გამოყენებულ იქნას წყლის, სისხლის, მიწის არჩეტიპი... და რა აღმოჩნდა, თურმე ჰიტლერს და მის თანამზრახველებს კარგად სცოდნიათ თუ რით შეიძლება ადამიანის აღელვება — ეს არის გაწვრთნილი სხეულები, რიტუალები, კოლონათა მარშები, არანაკლები ძალის არჩეტიპული საყრდენი ხელოვნებისა შემოგვთავაზა მეორე ტირანმა — მუსოლინმა.

საბჭოთა ტოტალიტარიზმმა კი — სოციალიზმის სახით — მოკვეთა მთელი ეს უძლიერესი არჩეტიპული, არქაული საყრდენები და საბჭოთა ადამიანს დაუტოვა — ვითარცა რიტუალი, ვითარცა არქიტექტურა, ვითარცა სკულპტურა — კომუნალური სამზარეულო, თუმცა არა, ტრაქტორიც და დომნაც დაუტოვა.

ამიტომ იყო, რომ ადამიანებს ერცვივინებოდათ „ჯვრის წერა“ საქორწილო სასახლეებში, ძალიან შემაწუხებელი იყო იმის ქცერა თუ როგორ მიჰქონდათ

* ვ. ფურცევა — სსრკ კულტურის მინისტრი 60-იან წლებში.

ყველიები ახლადდაქორწინებულთ ქალაქის „საპატიო დაფასთან“...

ეს იყო უმოთხრესი მარცხი, რაც სოციალიზმმა იწვნია: იგი აღმოჩნდა არაჩვეულებრივად ზერელე. ყოფა-ცხოვრებითი. იგი აღმოჩნდა ხელოვნება პატარა გალიზიანებული ბიუროკრატისა, რომელმაც მთელი თავისი ცხოვრება გაატარა „კომუნალკაში“ ყოფნის, თანაყოფის საზღვრებს მიღმა.

მართლაც და, აბა შეხედეთ რევოლუციის ბელადის — ლენინის გამოსახულებებს. რომელიღაც მომენტში ეს კაცი კერპი აღმოჩნდა. მაგრამ, აი, თქვენ, ეთქვით. დგახართ მისი მონუმენტის წინ და არ იცით ვინ არის ეს კაცი, ანდა დავუშვათ, რომ არქეოლოგი ხართ და საბჭოთა ეპოქის ძეგლი აღმოაჩინეთ მიწაში ჩაფლული. თქვენ წარმოდგენაც არა გაქვთ იმაზე თუ ვინ არის ეს ცუდად შეკერილი შარვალ-ჩაცმული ქაჩალი კაცი... მაშ, როგორღა შესძლებთ, ასეთ შემთხვევაში, ემოციურად იგრძნოთ მთელი გაქანება, სიდიადე და საშინელება მისგან ქმნილისა? დამეთანხმებით, ამის წარმოდგენა შეუძლებელია. ეპოქის შეგრძნებას ვერ გადმოგვცემენ ლენინის ყველაზე საუკეთესო გამოსახულებანიც კი. სტალინი კი უბრალოდ გამოსახული იყო ვითარცა კონდუქტორი, რომელიც მოხუცულ ბილეთებს უბრუნებს მგზავრებს.

თუმცა, არქიტექტურაში იყო კიდევ ერთი ფაქტორი, რომელმაც ძალიან ძლიერად იმოქმედა სოცრეალიზმის სტილის ჩამოყალიბებაზე. თითქოსდა, 20-იანი წლების ურბანისტული ძიებანი შესანიშნავად ეთანადებოდა „ტრიბუნის“ სახე-ხატს, „ახალი სამყაროს მშენებლის“ იერსახეს. მაგრამ ბოლშევიკებს, უბრალოდ, არ ჰქონდათ მასალა, რათა ფრთები შეესხათ თავიანთი ოცნებისათვის — (მინისა და ბეტონისგან აგებული ცისფერი ქალაქის გამო). და როცა თქვენ ზედავთ საზოგადოებრივ ფესსალაგს, სადაც პისუარები ნაგვითაა სავსე, სამაგიეროდ კი კედლებზე ამპირული სვეტებია ჩაშენებული, თქვენ გგონიათ, რომ ასეთი იდეა იყო: ადგი-

ლობრივი ღმერთ-კაცისათვის აეგოთ ტაძარი. სინამდვილეში კი ყველაფერი მართლაც: არ იყო არც მასალა, რაზედ შეიძლება მოხდეს მშენებლობა სწორად, მოპირკეთებული კედლის აღმართვა. არ იყვნენ არც მუშები, რომლებიც კედელს არ დაბრიცავდნენ. ამიტომაც, იძულებულნი იყვნენ ეს სამშენებლო ზინჯი სვეტებითა და რელიეფებით მოერთოთ...

სამაგიეროდ, როგორც ჩვენი ბელადები ამბობდნენ — ეს სადა და გასაგები ხელოვნებააო. მაშასადამე — დემოკრატიული ხელოვნებააო...

ისე, კაცმა რომ სთქვას, ესეც მნიშვნელოვანი თემაა. მე, მრავალი ინტელექტუალისაგან განსხვავებით, არ მივისწრაფი „დემოკრატიული ხელოვნებისაკენ“. მე ჩემი აზრი მაქვს ამის თაობაზე. ვფიქრობ, რომ მხატვარს აქვს უფლება იმისა, რომ გაუგებარი იყოს. მაგრამ, მაინცდამაინც თუ ამას ცდილობს — ეს უკვე დანაშაულია. ხელოვნებაში მაყურებელს თავისი ამოცანები აქვს. ობიექტური ფასი აქვს იმის რწმენას, რომ გაუგებარი შენთვის შესაძლოა გასაგები იყოს.

ხელოვნება, ისევე როგორც მეცნიერება, გარკვეულ ნებისყოფას მოითხოვს წვდომისათვის. მაგრამ, თავად ხელოვნება უნდა მიდიოდეს ადამიანთან, განსაკუთრებით მონუმენტური ხელოვნება, რათა მან ზემოქმედება მოახდინოს მკვრეტელზე. აქ ელემენტარული პრინციპი მოქმედებს: ხელოვანმა სპეციალურად არ უნდა „გაამარტივოს“, ისევე როგორც არ უნდა „გაართულოს“ რაიმე. აუცილებელი არ არის რომ გასაგები ხელოვნება დემოკრატიული იყოს. ხშირად მასებისათვის ძალზე გასაგები ნაწარმოებები იქმნებოდა, სოციალური თვალსაზრისით, სწორედ ღრმად ანტიდემოკრატიული მიზნებით. იმპერიული ხელოვნება სწორედ ასეთია: იმპერატორი, ფიურერი, ბელადი თუ სხვა ვინმე ბოლოსდაბოლოს სხვა არაფერია თუ არა ჩვეულებრივი ადამიანი და მას სურს, რომ უკანაღს ულოკავდნენ.

მაგრამ არასოდეს მიმტკიცებია და

არც ახლა ვამტკიცებ, რომ ყველაფერი ის, რაც სოცრეალიზმის ნიშნითაა შექმნილი, ხელოვნება არაა. რასაკვირველია, არ არსებობს სოცრეალიზმი, როგორც ერთიანი სტილი. მაგრამ წინასწარ აკვიატებით ყველაფერზე წყევლა-კრულვას არ ვაპირებ. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი რამ მისი პრინციპებიდან ჩემს ტენდენციებს უპირისპირდება.

მე ვფიქრობ, რომ ოდესმე არქივებიდან ამოიღებენ ამ პერიოდის შეჩვენებულ ოსტატებს, ისინი ფენიქსისებურად აღსდგებიან და უამრავი აქოთებული ნავეისაგან აღორძინდებიან ის ქმნილებანი. რომლებიც შევლენ, ყოველ შემთხვევაში, სოციალური ურთიერთობების, ადამიანთა საზოგადოების ისტორიაში მაინც. მაგალითად, ნალბანდიანის მხატვრობა ზომ ძალზე საინტერესოა სოციალური თვალსაზრისით, თუნდაც ვითარცა ხელოვნების გარეშე მდგარი მოვლენა. ბევრი ოსტატი უსიამოვნო და მიუღებელია ჩვენთვის დღეს თუნდაც იმიტომ, რომ ჩვენს წინაშე დგას სრულიად სხვა ესთეტიკური ამოცანები და ჩვენ სხვა მოთხოვნები გვაქვს. მაგრამ ბევრი რამის რეაბილიტაცია მოხდება.

ის სხვა საქმეა, რომ აუცილებელი არ იქნება, ეს რეაბილიტაცია მოხდეს მხოლოდ იმის გამო, რომ ესა თუ ის ნაწარმოები სოცრეალიზმის სკოლას განეკუთვნება. დასაშვებია, ამ ოსტატებს ეწოდოთ ნატურალისტები, რეალისტები, ანდა, დავუშვათ, კლასიციზტურ-იმპერიული მიმართულების გამგრძნობნი. ხლებნიკოვი ზომ ვერასოდეს გახდებოდა სოცრეალიზმის მებაღე... შოლოხოვი კი იპოვნის თავის ადგილს. სადღაც ემილ ზოლასა თუ რომელიმე ამერიკელი რომანისტების მახლობლად. ყველაფერი ფხიზლად შეფასდება ხელოვნების ისტორიაში. მაგრამ ეს პროცესი უნდა წარიმართოს არა ბრძოლებითა და ომებით, არამედ ერთგვარი ისტორიული განრიდების სულისკვეთებით.

მეორეს მხრივ, მე სრულებით არ ვარ დარწმუნებული, თითქოს, ყველაფერი ის, რაც ებრძვის სოცრეალიზმს

ანდა უბრალოდ რეალიზმს, თავისთავად ფასეული რამაა. რალა-რალაცევების ნააღმდეგ ბრძოლისას თქვენ შეიძლება შეუჟავშირდეთ ისეთ რამეს, რაც შემდგომ თქვენთვის უცხო აღმოჩნდება.

ეს ცხოვრების კანონია.

ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ სტალი კი არ განსაზღვრავს ხარისხს, არამედ მხოლოდ ხარისხი თავისთავად. დამრავალი მოდერნისტი, აბსტრაქციონისტი ისევე მოკვდება, როგორც სოცრეალისტი. „კლუბის“ თანაწევრობა უკვდავების გარანტია როდია. ყველაფერი დალაგდება, გავა დრო და ყველა თავის ადგილს მონახავს. მაშინ გასაგები გახდება თუ რა არის ღირებული. მე ჭეშქრობ, რომ საერთოდ სახვით ხელოვნებაში საერთოდ გაუგებარი რამ არ არსებობს — არსებობს მხოლოდ სწორედ ეს გაუგებარი. ეს მართო საბჭოთა ხელოვნებას არ ენება, მაგრამ საბჭოთა კავშირში ამ ტრადიციამ — მე ვიტყვოდი, ტრადიციამ შეუწყნარებლობისა — თავის აპოგეას უწია. საბჭოთა ადამიანი მოქცეულია ბანალური წარმოდგენების ჰიპნოზის ზეგავლენის ქვეშ: კერძოდ — აბსტრაქტული ხელოვნება — სიმახინჯია...

განა მალევიჩი გაუგებარია? სუპერმატიზმი, რასაკვირველია, ხელსაქმე არაა, მაგრამ, რატომღაც, ნებისმიერ ქალს შეუძლია გაიგოს მის მიერვე ჭეშქარზე გამოხატული წითელის, შავის, ლურჯის რიტმული მონაცვლეობის აზრი. შემდეგ ეს ქალი შეხედავს მალევიჩს და ისე ეოფდება, რომ მზადაა ნაკუწ-ნაკუწად დაჭრას მისი ტილო. იგი დარწმუნებულია, რომ სურათი „რალაცას“ უნდა გამოხატავდეს. წინასწარაა ასე განწყობილი, თუმცა ასე როდი აფასებს საკუთარი თავშალის შეფერილობას.

საერთოდ, მე არ ვიცი თუ რა არის დემოკრატიზმი. შეიძლება, რომ პოპკულტურა დემოკრატიულად მივიჩნიოთ. იგი პოპულარულია და ამავდროს ახდენს რომელიღაც ელემენტების, თავიანთი ბუნებით უკიდურესად ანტიდემოკრატიული ელემენტების აღსორბ-

ცას. მაგალითად, სალვადორ დალი აბსოლუტური ანტიდემოკრატია — როგორც თავისი რწმენით, ასევე თავისი შემოქმედებითი მანერით. იგი, შეიძლება ითქვას, კულტურაში. ბელოვებაში, ცხოვრებაში. საერთოდ ყველაფერში ანტიდემოკრატიზმის თეორეტიკოსია... ახლა კი მისი სურათები პოპ-კულტურის ელემენტებადაა ქცეული. დასავლეთის ნებისმიერ დუქანში, ნებისმიერ ვაგზალში შეგიძლიათ ნახოთ მისი ნამუშევრების ასლები და რეპროდუქციები...

ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთობამ უდიდესი ნახტომი გააქოა ძველ დროში, რომელსაც ჩვენ ვსწავლობთ, არ იყო ბელოვება „რჩეულთათვის“ და „მასებისათვის“, მაგალითად დეკორის პრინციპები, სტრუქტურები, რომელსაც აღმოვაჩინებოდა გლუბაციის კუთვნილ კოვზზე თუ თევზზე. არაფრით არ განსხვავდება მეფის სერვიზის მონათულობისაგან. მასალა სხვაა, ეს გასაგებია. პრინციპია — ერთი, ყველა დიდ კულტურაში — ბერძნულში, ეგვიპტურში — თქვენ ამას აღმოაჩენთ... და განა პატარა სოფლის ეკლესიის რიტში და წყობაში არ იგრძნობა პირდაპირი შეთანაბრება კრემლის ტაძრებთან?

სალონების ბელოვება, ბელოვება ჩაკეტილი სოციალური წარმონაქმნებისა. არის ავადმყოფური მოვლენა, რომელიც იშვიათად მოგვიანებით, მაგრამ ამ ბელოვნებასაც კი ყოველთვის ჰქონდა „მდაბლის“ თანდათანობით წვდომის ტენდენცია. აი, მაგალითად, პეტრე პირველი აშენებდა პეტერბურგს, იყენებდა დასავლეთის ოსტატებს, ზუროთმოძღვრებს, მხატვრებს, მაგრამ, მაინც, მიუხედავად ამისა, პეტერბურგმა მიიღო რუსული ქალაქის წარუშლელი იერა, მეორეს მხრივ, ვაჟრები უყურებდნენ თუ რა კეთდებოდა დედაქალაქში და ცდილობდნენ რაღაც მსგავსი რამ გაეშეორებინათ. ვთქვათ, ურალში, მათ ჰქონდათ ფული, მაგრამ არ ჰყავდათ ზუროთმოძღვარი რასტრელი. ეს ვაჟრები იმავე იმპერიალ სტილში აძლევდნენ დაკვეთას თავიანთ კონსტრუქტორებს,

მეცალიბებებს. ეს რასაკვირველია, არის ხალხური კულტურა. მაგრამ, ლანდელ ციმბირულ ქალაქებში, სადაც აქ შემდგომ ბევრი რამ განადგურდა, გადაიღწა. თქვენ ნახავთ, რუსი ხალხის მიერ ათვისებული დასავლეთის ცივილიზაციის უაღრესად სანტიერესო კვალს.

ეს მართო რუსული კულტურისათვის როდია დამახასიათებელი, ხალხური ცნობიერება ყველგან მიისწრაფვის განსხვავდეს ყველაფერი ის, რაც მას რომანტიკულად ესახება. თუნდაც მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს რომანტიკული რაღაც უცხოა. შორეული. ასე გაჩნდა ლომების, ურჩხულების, რაღაც, ზოგჯერ საოცრად გულუბრყვილო, ფანტასტიკური ცხოველების გამოსახულებანი.

ახალ დროშიც კი სახალხო კულტურა — თუ ამ სიტყვის ბუნებრივ აზრს ვიგულისხმებთ და არა პარტიულს — ეს არ არის მთავრობის მიერ, მისი მითითებით შექმნილი „კულტურა ხალხისათვის“, არამედ თვით ხალხის კულტურაა, ჩემთვის, მაგალითად, ქალაქ ბერძნის ხეზე კვეთილობის ბელოვება ღრმა ტრადიციული და ხალხურია და შინაგანად ემთხვევა ჩემს მისწრაფებებს, რომელთაც მე პოლიტიკური თვალსაზრისით, შემიძლია ვუწოდო დემოკრატიული.

რაც შეეხება საშუალო ბელოვნებას — არც ელიტისა და არც ხალხის ბელოვნებას — იგი „არც ქვევითა და არც ზევით“, ეს არის ან ბიუროკრატის ან კულტურით მოვაჭრის ბელოვნება, ყველგან ერთნაირია იგი...

საკითხავია, არის კი აქ რაღაც პოლიტიკური პარალელები, დამოკიდებულია კი ბელოვნების დემოკრატიზმი იმ საზოგადოების დემოკრატიზმისაგან, რომელსაც იგი „ემსახურება“?

ვიმსჯელოთ ორ საზოგადოებაზე, რომლებიც საბერძნეთში მეზობლად არსებობდა, ეს არის სპარტის და ათენის საზოგადოება, ისინი სრულიად განსხვავებულნი არიან, ამ საზოგადოების ადამიანებიც კი განსხვავებულნი არიან სტენაიურად, სპარტის საზოგადოება თა-

ვიდან ბოლომდე იერარქიულია. რაცი-
ონალიზირებულია როგორც სამხედრო
ასევე ეკონომიური თვალსაზრისით.
მსგავსად იმ უტოპიისა, რომელიც ვე-
რაფრისდიდებით ვერ შექმნა სტალინმა.
სულ სხვა იყო ათენი, სავსე ურიცხვი
სოფისტებით, მოლაყვებით, მის ქუჩე-
ბში ყველა ერთმანეთთან დავობდა. არა-
ვითარი ავტორიტეტები არ არსებობ-
და. აქ ხალხი დასცინოდა და ჰკიცხავდა
პერიკლეს საყვარელ ასპაზიას, აქ არი-
სტოფანე დგამდა პიესებს, რომლებშიც
ყველაფერი სასაცილოდ იყო აგდებუ-
ლი. ერთის სიტყვით, არაფერი წმინდა
არ იყო აქ...

ახლა მივმართოთ პოლიკლიტეს და
ფიდიასს. ფიდიასი უფრო გრძნობის-
მიერია, თბილი; პოლიკლიტე უფრო
მკაცრი, კანონიკური, არა და, ორივე
ეს ბრძენი მოქანდაკე ერთი დროის
შვილები არიან. ისინი მაინცდამაინც
არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.
ყოველ შემთხვევაში, იმდენად არ გან-
სხვავდებიან, რამდენადაც ეს ორი სა-
ზოგადოებრივი წყობა.

ასე რომ, პოლიტიკური ელემენტი,
უეჭველია, შედის ხელოვნებაში, რამ-
დენადაც იგი შექრილია ხელოვანის
ცხოვრებაშიც (ფიდიასი ქურდობისა-
თვის დაიჭირეს და ჩასვეს ციხეში, სა-
დაც გარდაიცვალა კიდეც); მაგრამ
კონკრეტული საზოგადოების, კონკრე-
ტული პოლიტიკური ვითარების მიერ
დასმული ბეჭედი, არც ისეთი წარუშ-
ლელია, როგორც ეს ჰგონიათ ხოლმე.

ის სხვა საქმეა, რომ დემოკრატიულ-
მა, ანდა, პირიქით, საზოგადოების ან-
ტიდემოკრატიულმა ტრადიციებმა და
ჩვევებმა, შეიძლება თავი იჩინოს არა
პირდაპირი ზეგავლენით ხელოვნებაზე
— არა მის ფორმებზე, არამედ ღრმა
შინაარსობრივ საფუძვლებზე, ტრადი-
ციებზე, პრინციპებზე.

ამასწინათ სადღაც წავიკითხე, მოს-
კოვში ჩატარებული კინორეტროსპექ-
ტივის შესახებ. თურმე, პარალელურად
უჩვენებიათ სსრკ-ის, გერმანიისა და
იტალიის ტოტალიტარული ეპოქის
დროის გადაღებული ფილმები. რასა-

კვირველია, ბევრი რამ ამ ფილმებში
ერთმანეთს ემთხვევა. რატომ არ უნ-
და დამთხვეოდა ვითომ? ამ შემთხვე-
ვების ფილოსოფია ხომ საერთო იყო
ბევრ რამეში! როგორც ცნობილია, გე-
ბელს კარგა ხანს ეკოდა თავის კაბი-
ნეტში ჰიტლერისა და ლენინის პორტ-
რეტები ერთმანეთის გვერდით, გებელ-
სი ნაციონალ-ბოლშევიკი იყო, მხო-
ლოდ ჩვენი უვიცობის გამო გგონია,
რომ მხოლოდ ახლა ისახება ამგვარი
მოძრაობა. და რასაკვირველია, სერგეი
ეიზენშტეინის ფილმები ზედმიწევნით
ჰგავს გერმანულ ფილმებს. საბჭოთა
კინომ ძალიან ბევრი რამ აიღო ფაშიზ-
მის ტოტალური ხელოვნებისაგან.

მაგრამ არანაკლები აიღო მან, ზუ-
მარტო ფორმის მიხედვით ვიმსჯელებთ,
იმ ხელოვნებისაგან, რომელიც ჩვენ
სავსებით დამოკრძალებული გვეჩვენება.
რა არის „ვოლგა-ვოლგა“, თუ არა იმ-
დროინდელი პოლიეფდური ფილმების
ანასხლეთი, რეიგანს რომ რუსეთში
ეცხოვრა, მეორე კრუჩკოვი იქნებოდა,
ითამაშებდა კეთილ, სიმპათიურ, გულ-
მამაც საბჭოთა ადამიანებს, ოპტიმის-
ტურ გმირებს. გაცილებით მნიშვნე-
ლოვანია არა ფორმალური ნიშნები
ტოტალური ხელოვნებისა, არამედ რა-
დაც კანონზომიერებანი, რომელსაც
შეიცავს თავად იდეოლოგია, რომელიც
თავისი არსით გამოპყდეს მას დემოკ-
რატიული ხელოვნებისაგან.

სწორედ კინოს მაგალითზე ადვილად
აიხსნება ეს ტიპური ნიშნები.

ტოტალური კინოში, გნებავთ ავიღოთ
საბჭოთა, სტალინური ეპოქისა, ყო-
ველთვის კოლექტივი ებრძვის ერთს.
პიონერები, პენსიონერები, მილიცია,
პარტია — ერთობლივად იჭერენ ჯა-
შუშს ან მავნებელს. მათ ეხმარებიან
შემთხვევითი გამვლელები, რომლებ-
მაც თავი ერთბაშად იგრძნეს ერთი
მძლავრი კოლექტივის წევრებად. ყვე-
ლანი მიესევინა ამ ერთ-ერთადერთ-
უბედურ „მტერს“, ბოროტმოქმედს,
რომელიც კონკრეტულ ვითარებაში
ვინცა გასურთ ის შეიძლება აღმოჩნდეს
— კულაკი, რევოზიონისტი მენდელის-

ტი. აბსტრაქციონისტი. უკიდურეს შემთხვევაში ადამიანთა პატარა ჯგუფსა და დიდ „დადებით“ კოლექტივს შორის მაინც მიდის ბრძოლა. ამაშია საწყისი ნაყოფისა, რომელიც კულტურამ იმთავითვე უნდა მოაშთოს ადამიანში.

ამერიკული კინოს პრინციპები კი ყოველთვის სრულიად საწინააღმდეგო საწყისებზეა აგებული, ეს არის მარტო-კაცი რომელიც წინ აღსდგომია ბრბოს. აქაა მარტოხელა განგსტერი, მარტოხელა კოვბოი... მას სიმართლე ვერ უპოვია. ყველამ ზურგი შეაქცია; მისი არავის უსმის, იგი არ ენდობა პოლიციას, საკუთარი სიცოცხლის ფასად იბრძვის ბოროტების წინააღმდეგ. შურისძიება სწყურია და ბოლოსდაბოლოს ბოროტ-მოქმედთა მთელ ბანდას ანადგურებს...

მნიშვნელობა არ აქვს იმას, თუ ერთ ფილმში ასეთი გმირი ერთი კი არა, რამოდენიმეა (ასეთ შემთხვევაში, ისინი იბრძვიან მთელი არმიის, მთელი პლანეტის წინააღმდეგაც კი). ყოველი მათგანი გამოკვეთილად ინდივიდუალურია, ყოველ შემთხვევაში, ისინი არასოდეს არ ითქვიფებიან თვით ძალზე პატარა (შედარებით მათთან დაპირისპირებულ ბოროტი ძალებისა) ჯგუფებში.

აქ უნდა გავიხსენოთ ის მოვლენებიც, რომლებიც ძალზე კარგად იქნა შესწავლილი ფსიქოლოგ ვიხროვის მიერ. მის ერთ გამოკვლევას ეწოდება „შთაგონება და მისი როლი საზოგადოებრივ ცნობიერებაში“. აქ სავესებით ნათლადაა დამტკიცებული, რომ ერთი ადამიანის დარწმუნება უფრო რთულია ვიდრე ასისა, ასი ადამიანის დარწმუნება გაცილებით რთულია — ვიდრე ათასისა, ამაზე ძალზე ბევრი რამაა აგებული ტოტალიტარულ ხელოვნებაში, რომელიც ხშირად ორიენტირებულია „მასობრივ ქმედებაზე“, როცა ადამიანები მასობრივი ჰიპნოზის გავლენას განიცდიან, ისინი ბრბოდ გადაიქცევიან.

სხვა საქმეა, როცა ადამიანები, შეგნებულად შეკავშირდებიან რაღაც ერთ

ჯგუფად, კოლექტივად და არმიად, კი, ეს უკვე ბრბო კი არაა, არამედ ხალხია.

განსხვავება სავესებით აშკარაა ჩემთვის.

გავიხსენოთ ბალზაკი, რომელიც მოგვითხრობს როგორ გამოვიდა იგი ერთხელ ქუჩაში, რათა ენახა თუ რას მოიმოქმედებდა ბრბო, რომელსაც რაღაცის განადგურება განეზრახა. მოულოდნელად იგრძნო მწერალმა, რომ თურმე მასაც ხელში კეტი აულია და ამ ბრბოს შუაგულში მოქცეული მასთან ერთად ღრიალით გარბის სადღაც. საშინლად შეშინებია მაშინ...

სინამდვილეში, ამ „ჰიპნოზურ“, ხშირ შემთხვევაში რიტუალურ ეფექტთანაა დაკავშირებული მთელი თავისი არსებობით თეატრი, უფრო ზუსტად, ადამიანური ცივილიზაციის თეატრალიზება. ისევე უაზრობაა კამათი ადამიანურ ურთიერთობათა თამაშისკენ მიდრეკილი ბუნების გამო, როგორც უაზროა კამათი შინაარსზე ფორმის პირველადობის გამო, ანდა პირუტყუ...

შინაარსი და ფორმა წიწილისა და კვერცხის ურთიერთობაა, თუ კარგად დავეუკვრდებით, ყოველ ფორმაში შინაარსი, აზრი, ლოგიკა მოვლენისა ძალზე ნათლადაა ასახული. ეს შეიძლება შევნიშნოთ ურთიერთობის თუნდაც იმ რიტუალში, რომელიც ზოგიერთ საზოგადოებაში აბსურდულ სირთულემდეა მიყვანილი, მაგალითად სამი საუკუნით აღრინდელ საფრანგეთის რიტუალებში, მაგრამ, აქაც კი სავესებით აშკარაა პრაქტიკული აზრი: თუნდაც აღვნიშნოთ ის, რომ ეს რიტუალი საშუალებას გვაძლევს შეუცდომლად განვსაზღვროთ ჩვენი წრის, ჩვენი სოციალური ფენის წარმომადგენელია თუ არა ჩვენი თანამოსაუბრე, მანამდე სანამ მივენდობით, საქმეზე დაველაპარაკებით.

დროთა ეპოქანი

(ელდარ შენგელაიას 70-80-იანი წლების ფილმები)

ნათია ამირაჯიბი

„შერეკილები“ კომიკური ზღაპარია ადამიანთა თავისუფლებისათვის ბრძოლაზე... მიწისქვეშა დილეგში დამწყვდეული პატიმრები ქმნიან ცათმფრენს და მალეა მიისწრაფიან; მათ სიყვარული ათავისუფლებს და ფრთას ასხამს, ცხოვრების უმძიმეს პირობებშიაც იდეალი დაუბოროკავია — ეს ოპტიმისტური აზრი მიჰყვება კინონაწარმოებს, რომლის გმირებიც თბილი იუმორით არიან შემკულნი სცენარისტ რეზო გაბრიადისა და რეჟისორ ელდარ შენგელაიას მიერ...

რეზო გაბრიადის მოთხრობა — „უცხო ჩიტი“ — დედანია „შერეკილები...“... ეს არის იუმორისტული ზღაპარი მოსწრებული სიტყვა-თქმით, იმერული დიალექტით და სიტუაციითა კომიზმით აღსავსე; მწერლის დაკვირვებული თვალით ხილული და გონებაშახვილური ყოფითი დეტალებით კაზმული ნაწარმოები, რომლის პერსონაჟები და გარემო ეროვნული თვითმყოფადობით ხასიათდებიან.

რალა გამოუყენობი მიზეზის გამო „უცხო ჩიტი“ ქართველ ლიტერატურათმცოდნეებსა და კრიტიკოსებს მხედველობიდან გამორჩა: მიუხედავად იმისა, რომ არც თუ ისე განებივრებულია

ლია თანამედროვე ეროვნული პროზა იუმორისტული ნაწარმოებებით.

მწერლისათვის მკითხველის განცდების უნარი ცალკე ნიჭია და ერთობ დასაფასებელი... გოგოლი სიცილს ნაწარმოების მთავარ მოქმედ გმირს უწოდებს და „რევიზორის“ გამო გულისწყრომით აღნიშნავს, რომ იგი კრიტიკოსებს შეუმჩნეველი დარჩათ... მაგრამ სიცილსაც გააჩნია. „ის მსუბუქი სიცილი კი არა ადამიანთა ფუჭ და თავშესაქცევ გარემოს რომ ემსახურება, — დასძენს მწერალი: — არამედ ის სიცილი, რომელიც ადამიანის ნეტელი ბუნებიდან ამოფრინდება და ამოხეთქავს იმ ტომ, რომ მის ფსკერზე მიედინება მარად მჩქევნარე წყარო“... „უცხო ჩიტიში“ გოგოლის მიერ უარყოფილი და აგრეთვე აღიარებული სიცილის ორივე სახეობაა. არის გასართობიც და არის იუმორიც, ადამიანის ნათელი ბუნებიდან „ამოფრენილი“, ხალხს რომ ასულდგმულებს.

რეზო გაბრიადის გასართობი კომიზმი ნაწარმოებს, ერთი შეხედვით, ზედმეტ ოპტიმიზმს მატებს. რაც შესაძლოა. ზოგიერთს ნაკლად და ზოგსაც დადებით მოვლენად ეჩვენება... მაგრამ „უცხო ჩიტიში“ გასართობი და სერიოზული იუმორი ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული. მასში გასართობად სასაცილოა

1. რეზო გაბრიადი, „უცხო ჩიტი, გამოშვებულია, „საქართველო“, ქუთაისის ფილიალი, 1976 წ.

2. Гоголь, Н. В. Полит. сбр. соч., М., 1949, т. V, стр. 169.

ტუ/ვა მარგალიტასი და მისი სატრფიების ურთიერთობა, ზოლო სიყვარული, რომელიც ადამიანებს მიწისქვეშეთის დილეგიდან ამოიყვანს და ცაში ააფრენს — სერიოზულ ლაიტმოტივად იკითხება... ადამიანის სულიერი ღრმადი ამაღლებისაკენ. შემოქმედებისაკენ და თავისუფლებისაკენ მხოლოდ იდეალების არსებობის შემთხვევაში არსებობს და ვერაფრითაა დასაშვანი მის ვერ ჩაჰქოლავს... დილეგში სამუდამოდ გამომწყვდეული ადამიანებიც კი მომავალზე და სიყვარულზე ოცნებაში აღზევდებიან. ეს ის ოპტიმიზმა, რომელიც ეროვნული ზნეობის და ენერგიისთვის უცხო არ არის...

რევაზ გაბრიადის ოპტიმიზმი სიკვდილსაც კი ეთამაშება: „ასე სიმღერაში მიიკვალა მიზანი ბრეგვაძე ერთ გაღლებილ შემოდგომას. აუშვა ცაში ხმა და ველარ დაიბრუნა. ამოისუნთქა და ველარ ჩაისუნთქა. ისესხა აამი ჩაფი ღვინო და ველარ ჩაასესხა. დაფლეთილი ყავარი ამოიღო ავა და სასულეთში გადაიხადაცლა მამაზეციერთან. ვარდის ყანაში, ბუმბულის ბალიშებზე, მუხრანის ტაშტების სალოკავადო“ (გვ. 12).

გაძვალტყავებულ და ქანკილიულ მღვდელზე რეზო გაბრიადე ამგვარად წერს: „ხმა დაიოხა მრევლში. წებოს სვამს ღამდამობით სული რომ ჩეიმგაროს სტომაქში და არ გაეპაროსო. იმიტომ“ (გვ. 13).

სიკვდილთან ამგვარი შეხუმრება დამახასიათებელი არ არის მეოცე საუკუნის ნიჰილისტური კაცობრიობისთვის. განსაკუთრებით, მას შემდეგ, რაც ფრიდრიკ ნიცშემ ყველას გასაგონად გამოაცხადა: „ღმერთი მკვდარია“ და კართან მომდგარია „ყველა სტუმართან ყველაზე შემზარავი — ნიჰილიზმი, როცა ადამიანებს დაეხშოთ საიქიოში სიცოცხლის გაგრძელების რწმენა, როცა ყოველი სულიერი ორიენტირი დაინგრა... ადამიანმა აღარ იცის რით გაამართლოს თავისი მოქმედება და აზროვნება, მას ეუფლება მარტოობის,

უპერსპექტივობის, უიმედობის გრძნობა“.

სამოციან წლებში ამგვარი შეხუმრებისა და უსიყვარულობის ფილმებს დგამენ ფედერიკო ფელინი, მიქელანჯელო ანტონიონი, აკირა კუროსავა. ინგმარ ბერგმანი, მთელი წყება გამოჩენილი კინორეჟისორებისა და საქართველოში კი გაასკეცებულ სულიერ სიკიწრევეში იწერება ზღაპარი — „უცხო ჩიტი“ და შემდეგ კი იდგმება ადამიანთა უკიდურესი ოპტიმიზმის გამომხატველი ფილმი „შერეკილები“, რა არის ეს? საკუთარი და კაცობრიული სულიერი შეჭირვების გაუთვალისწინებლობა და აქედან გამომდინარე, უკიდურესი ოპტიმიზმი, თუ უსასოობის კონტრაპიზი? ან ეგებ ეროვნული ხასიათის თავისებურებაა? ამ შემთხვევაში ჩვენ, ალბათ, ჩვენ თვითმყოფადობიდან გამომდინარე უნდა ვიმჯახლოთ...

„უცხო ჩიტში“ და „შერეკილებში“ ჩვენი ტრაგიკული ისტორიული სეგბედით განპირობებული ქართული ეროვნული ზნეობა და ხასიათი გამოკვეთილი: ჩვენ ვიმარჯვებდით დამპყრობლებთან ბრძოლაში, მაგრამ ვმარცხდებოდით კიდევ, ყველა ვითარებაში საუკუნეების მანძილზე გვესმოდა გენიალური შოთა რუსთაველის „ქრისა შიგან გამაგრება“, დამარცხებულა თუ გამარჯვებული ხალხი გალობდა მრავალხმიან მუსიკალურ შედევრს „მრავალყამიერს“, ძველსა თუ თანამედროვე ქართულ ფილმებში დაჩაგრული, სამშობლოდან ძალად დევნილი ადამიანები დიდი ქირის დასაოკებლად ცეკვავდნენ და ამ პლასტიკურ ექსტაზში სიკვდილზე სიცოცხლის გამარჯვებას გამოხატავდნენ (ნიკოლოზ შენგელიას „ელისო“), ჩვენ ვმარცხდებოდით პრესტიჟულ თამაშში და მაინც ვმღეროდით ომების სიმღერას (ნანა მჭედლიძის „პირველი მერცხალი“), ეს არის ქარ-

3. მე-20 საუკუნის ბერძნული ფილოსოფია, ფ. ნიცშე (თ. ბუაჩიძე). გამოც. „განათლება“, თბ. 1970 წ. გვ. 36.

თული ჩასიათის გამოსხივება ხელოვნებაში. რაც ამავე დროს ცხოვრების ანარეკლია. ცხოვრებისეულ სინამდვილეში კი — 1989 წლის 9 აპრილს, როცა საბჭოთა შეიარაღებული ჯარისკაცებით და „ბეტეერებით“ გარშემორტყმული, საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის მეოცნებე ხალხი წუთი-წუთზე ელოდა თავდასხმას. მღეროდა, ცეკვავდა, ლექსებს კითხულობდა და ლოცულობდა... ჩვენ სიკედილს სიმღერით, ცეკვით, ლექსითა და ლოცვით შევხვდით. ალბათ, ეს არის ქართული ზნეობა და ხასიათი... და ამიტომაც ნუ დავწამებთ რევან გაბრიადის და ელდარ შენგელაიას კომიკურ ზღაპარს სიმსუბუქეს, თუ ის უკიდურეს სულიერ შეკირავებაში გვაცინებდა... „შერეკილები“ ფსიქოლოგიური კონტრშეტევა იყო ეკრანს მიღმა არსებულ შემზარავ სინამდვილესთან სიმღერით, ცეკვით და ენამახვილობით. ეს არ იყო ე. წ. „ესკეიპიზმი“. ანუ სინამდვილისგან გაქცევა, ეს იყო მასთან დაპირისპირება...

რეზო გაბრიადის „უცხო ჩიტი“ ლიტერატურისა და კინოგამომსახველობის ნაერთია. იგი ისეთივე ძლიერია აღწერით პროზაულ მონაკვეთში, როგორც კინოსთვის ერთობ გამოსაყენებელ სიტუაციათა კომიზში.

„ბუჩქებიდან ერთაოზი გამოლაგდა, ძაფ-ძაფად სველი... ქათამივით თვალგაჩერებული“ — აღწერს რეზო გაბრიადე მთავარი გმირის ლიტერატურულ პორტრეტს. (გვ. 7).

„ჩაათავა ერთი მოთქმით დათიკია მღვდელმა და პირით ჰაერის ძებნა დაიწყო“ (მას შემდეგ, როცა მან გარდაცვლილი მიზანას ვალების ნუსხა ჩაიკითხა. (ნ. ა.)

„ციხის ეზოში ხუტა ოდიშარია შემოქნდა ბებერი ცხენით, რომელსაც უკბილო პირიდან ლაგამი უვარდებოდა“ — ამგვარი კომიკური დეტალებით ამკობს ავტორი გმირებს და მათ გარემოცვას — თავის ლიტერატურულ ნაწარმოებში...

რეზო გაბრიადის იუმორი იმერულ

დიალექტზეა დაფუძნებული. რაც ნაწარმოებს თვითმყოფადობას სძენს.

ფილმი „შერეკილები“ ერთგულად მიჰყვება „უცხო ჩიტს“... ცხოვრობდნენ ლარბ-ლატაკი, ქეიფს გადაყოლილი მამა-შვილი მიზანა და ერთაოზ ბრეგვაძეები. გაგანია გლეხკაცური შრომის დროს უდარდელი მამა ცეკვას ასწავლიდა შვილს პატრონისგან შეუწყობებელ პირველქმნილ მიწაზე. ცარიელი პრასი — უღარიბესთა საზრდო რომ ჰქონდათ — საქეიფოდ მეზობლებს იწვევდნენ: თანაც დაპატიჟებულ სტუმრებს ავალბდნენ ღვინისა და სხვა საკმლის სესხად მოტანას... დროს ატარებდნენ და ამგვარ „ქეიფზე“ მომღერალი მამა ბრეგვაძე გარდაიცვალა. შვილს კი მთელი სოფლის ვალები დაუტოვა. ვალების გასტუმრების შემდეგ ერთაოზი დარჩა უსახლკაროდ და კიდევ შემორჩა ჩასასესხებლად ერთი დოლი, ღვინის ტიკი და ერთი სიმღერა — „ჩიტო, გვრიტო, მარგალიტო“.

უსახლკარო ერთაოზი ქალაქში წავიდა და სრულიად შემთხვევით აღმოჩნდა სახლთან, რომლის დიასახლისი — ტურფა მარგალიტა ორთქლმაცლის მემანქანე ქმარს მგზავრობაში რომ გაუშვებს ხოლმე, თავის სატრფოებთან ერთობა და საშიშროების შემთხვევაში მათ ბუხარში მალავს. მარგალიტას ეტრფიან ციხის უფროსი — ხუტა ოდიშარია და საავადმყოფოს მფლობელი ექიმი ნოშრევან კუჭუხიძე. ერთაოზიც მარგალიტას სიყვარულით აინთება, მაგრამ უცნაური შემთხვევის გამო ციხეში ამოყოფს თავს. ეს ინციდენტი ამგვარი იყო: ციხის უფროსთან გართულ მარგალიტას კარზე კაკუნი შემოესმება, „ტრიფონიას კვახი დარჩა და ალბათ მატარებელი მოაბრუნა“ — იტყვის თავრეტდასხმული მარგალიტა და ციხის უფროსს ბუხარში შეტენის. კარებში აღმოჩნდება ტელეგრაფისტი ლერონტი („ზრუნვა გადაჩეული თმებით“ — წერია „უცხო ჩიტში“) და ქმრის ტელეგრამას კითხულობს: „ჩხირიმელა ადიდდა, ვდგავარ, მარჯვენა თვალი მითამაშებს, ფრთხილად იყა-

ვიო"... მარგალიტა სახლთან მოყურაუ-
ტე ერთაოზის დახმარებით ბუხრიდან
გულწასულ ციხის უფროსს გამათრევს
და გადაწყვეტს მის საიდუმლოდ და-
საფლავებას. რადგან იგი მკვდარი ჰყო-
ნია, ამ საქმეს მარგალიტა ერთაოზს და-
ავალებს. საფლავში ხუტა ოდიშარია
გონს მოეგება და ერთაოზს დააპატიმ-
რებს ათი წლის ვადით. მიწისქვეშა ჭუ-
რის მსგავს დილეგში ერთაოზს ხანდაზ-
მული ფიზიკოსი დახვდება. გენერლის
ქალიშვილში რომანტიკულად შეყვარე-
ბული. (ქალი მამის წინააღმდეგობის
გამო მას ცოლად ვერ გაჰყოლია და
მდინარეში თავი დაუხრჩვია). დილეგ-
ში დამწყვდეული ერთაოზი შეისწავ-
ლის მეცნიერებას და ორივენი ქმნიან
ცათმფრენს. გაიქცევიან ციხიდან და
გაფრინდებიან უსასრულო სივრცეში...
ქრისტეფორეს რომანტიკული სიყვა-
რული თამუნიასადმი და აგრეთვე
ერთაოზის გატაცება ერთობ მი-
წიერი მარგალიტასადმი მათ "ფრთას
შეასხამს" და თავისუფლებას მოუბო-
ვებს...

"შერეკილები" ისევე, როგორც "უც-
ხო ჩიტი" კოლორიტული მხატვრული
სახეებითაა საინტერესო. აქ ერთმანეთს
ეკიბრება მახვილი სიტყვის ძალა, და
მისი სამსახიობო გამოხატულება ეკრან-
ზე... საჭირო იყო რეჟისორის მიერ მსა-
ხიობების ზუსტი არჩევანი, ხოლო შემ-
დგ კი რეჟისორთან ერთობლივი შე-
მოქმედებით ამ კოლორიტულ პერსო-
ნაჟთა სახეების შექმნა. ციხის უფროსი
— ხუტა ოდიშარია — კოტიტა, ჩაფს-
კვნილი, ყეყეჩი კაცი მარგალიტასადმი
მსუნაგი ტრფობით შეპყრობილი, თავი-
სი პროფესიონალური, ანუ ციხის უფ-
როსის ჩვევებით არის განსაზიერებუ-
ლი ეკრანზე. მისი ოცნებაა მარგალი-
ტას დააშავებინოს რაიმე და ციხეში
მოიმწყვდიოს! — "ცივ ნიავს არ მოგა-
კარებო" — პირდება. ასევე ოცნებობს
მარგალიტას დასნეულებაზე მეორე სა-
ტრფო — საავადმყოფოს ექიმი —
ნოშრევეან კუჭუხიძე, რომელიც ნატ-
რობს მარგალიტა მოათავსოს საავად-
მყოფოში, სადაც ადამიანების გარდა

სახედრებსა და მსხვილფეხა პირუტყ-
ყებს კურნავენ. თვითონვე მათგან
სახე აგებულია კომიკურ კონტრასტულ
კოტიტად მორბენალი და ტყვეობის
მსროლელი ციხის უფროსი აპატიმრებს
ერთაოზის შავ დედალს და 7 წლით პა-
ტიმრობას მიუსჯის... ექიმი კი ხელ-
ჩართულ ჩხუბში მოწინააღმდეგეებს
ნერვოპათოლოგიური ჩაქუჩით უმკლა-
ვდება. ადამიანთა და პირუტყვთა ე.წ.
საავადმყოფოს, რომელიც ხრიოკებოში
მდებარეობს — პარიზში ნასწავლი და
გავერობელებული კაცის დახვეწილი
მანერებით განაგებს. ეს კონტრასტულ-
კომიკური ხერხები სასაცილოა თა-
ვისი უჩვეულო და მოულოდნელო
ეფექტების გამო...

"შერეკილებში" უკვე ნათლად გა-
მოისახა ელდარ შენგელაიას რეჟისო-
რული თავისებურება: იგი ლიტერატუ-
რული პირველწყაროს ერთგულია. აგ-
რეთვე მისი მონტაჟური მხატვრული
ხერხები ლაკონიური და ნათელია... მსა-
ხიობების და ტიპაჟის არჩევაში რეჟი-
სორს მეტწილად უმართლებს... თუმ-
ცა აქვე უნდა დავძინოთ, რომ მარგა-
ლიტას როლი, ალბათ, სჯობდა სა-
ხასიათო მსახიობს შეესრულებინა. ვი-
ნაიდან არიანა შენგელაიას ლირიკუ-
ლი ამპლუა უფრო ეხერხება, ვიდრე
კომიკური. მის მოქმედებას და პლას-
ტიკას ეროვნული თვითმყოფადობა არ
გააჩნდა. სასინჯ გადაღებებში მარგა-
ლიტას როლზე წარდგენილი იყო სო-
ფიკო ჭიაურელი, ლეილა აბაშიძე და
არჩევანი არიანა შენგელაიაზე შე-
ჩერდა. (იგი გაახმოვანა ლეილა ძიგრა-
შვილმა, რამაც საქმეს ვერ უშველა)...
ლიტერატურული გმირის სათანადო სა-
ეკრანო მხატვრული სახე ვერ განხორ-
ციელდა.

ეროსი მანჯგალაძემ გაახმოვანა ვა-
სილ ჩხაიძის მიერ განსაზიერებული
ქრისტეფორე, რაც ერთი შეხედვით
„არაჩვეულებრივი გამოფენის“ პიპინია
ერისთავს მოგვაგონებს, მაგრამ განსხვა-
ვდება კომიკურ-ხედვით გამოსახულე-
ბით, თმაწვერაბურძენილი, ტანსაცმელ-

სილაგაზით შთაბრუნებული

ვანდა ხახუტაშვილი



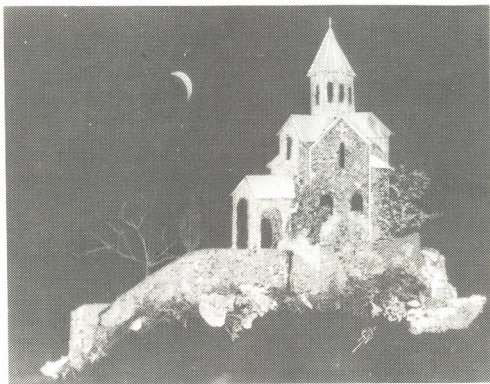
კიდევ ერთი საინტერესო თვითნასწავლი მხატვრის შემოქმედებას გავეცანით ამას წინათ საქართველოს პროფკავშირთა კულტურის სასახლეში მოწყობილ პერსონალურ გამოფენაზე. ნამუშევართა ავტორი გახლდათ არჩილ გეგუჩაძე — ინჟინერ-ტექნოლოგი, რომელმაც პროფესიული შრომის ოთხ ათეულ წელზე მეტი გაიარა და ახლაც სიყვარულით ემსახურება თავის საქმეს.

ყოველ ადამიანს მეტ-ნაკლებად მომადლებული აქვს სილაგაზის, მშვენიერების განცდა, და თუ, ამასთან ერთად, სახვითი ენით ამ განცდის გამოხატვის უნარიც დაჰყვა, ადრე თუ გვიან ეს განსხეულებას პპოვეებს მხატვრული ნაწარმოების სახით.

არჩილ გეგუჩაძის შემოქმედება ამის დასტურია. თავდაპირველად მის მხატვრულ წარმოსახვასა და ფანტაზიას ხის სოკომ უბიძგა. სოკოს ფორმისა და შეფერილობის

ბის სილამაზემ. სიმკვრივემ. ფაქ-
ტურამ ასოციაცია აღუძრა ბუნე-
ბის. სინამდვილის სხვა მშვენიერ
ხატებთან და სცადა ამ ხატების
ხორცშესხმა ტრადიციული მასა-
ლებით, — ზეთისა და აკვარელის
საღებავებით. ვინაიდან ეს მასა-
ლები ყოველთვის ხელმისაწვ-
დომი არ აღმოჩნდა. თავის ხილ-
ვებს ბუნებრივი მასალები მიუ-
სადაგა. — სხვადასხვა შეფერი-

ლესიები. თბილისური მოტივები
მისი ნამუშევრების ამოუწურავი
თემებია. ამ მინიატურებში აკ-
ტორი ამჟღავნებს მხატვრულ ხე-
დვას, გემოვნებასა და ფანტაზი-
ას. ამასთან, ყოველ ნამუშევარში
თვალნათლივია მისწრაფება სიერ-
ცის, მანძილის, პერსპექტივის გად-
მოცემისაკენ. პლანების მონაცე-
ლობის შთაბეჭდილებას იგი აღ-
წევს სხვადასხვა საშუალებით —



ლობისა და ფაქტურის კენჭები.
კერამიკის ნამტვრევები. სილა.
ჩალა. ხავსი, ხმელი მცენარეები...
ერთი სიტყვით. ბუნებაში თვი-
თონვე აღმოაჩინა და განჭვრიტა
ტექნიკური საშუალებები, რომ-
ლებმაც მის ნამუშევრებში სახ-
ვითი ენის ფუხტვია შეიძინა.

ამ „საღებავებით“ აგებდა და
ძერწავდა ბატონი არჩილი ნაირ-
ნაირ მინიატურულ კომპოზიცი-
ებს. რომლებიც ყოველ ცალ-
კელ შემთხვევაში სინამდვილი-
თაა შთაგონებული. საქართველოს
ბუნება. ხალხური ყოფა. დიდე-
ბული ქართული ტაძრები და ეკ-

ფერი. ფაქტურით. რელიეფით.
ამოტივრვის ხერხით.

ოსტატის ნამუშევრები შექმ-
ნილია მხედველობითი მეხსიერე-
ბის საფუძველზე. სინამდვილიდან
მიღებულ თავის შთაბეჭდილებას
იგი წარმოსახავს საკუთრივ მიგ-
ნებულ მხატვრულ ენაზე, რომე-
ლიც არ იმეორებს სხვისას, თუმც
კი, შესაძლოა, თვით ზოგი „მასა-
ლა“. როგორც გამოხატვის სა-
შუალება, სხვების მიერაცაა გა-
მოყენებული.

ვუსურვებთ ოსტატს კვლავაც
ხანგრძლივად ემოგზაუროს მშვე-
ნიერების სამყაროში.

ეგრესული ხელოვნება-„თანამედროვე“

ხელოვნება

მეა ავალიანი

თანამედროვე ცივილიზებული სამყაროსათვის კარგად არის ცნობილი ეგრესული ხელოვნება, რომლის განვითარება იტალიაში ეგრესიების პოლიტიკურ-კულტურული აღზევების ხანაში, ძვ. წ. I ათასწლეულის VII ს-ში, დაიწყო და იარსება ძვ. წ. I ს-მდე, ვიდრე ეს ხალხი არ გაქრა მსოფლიოს ისტორიის ასპარეზიდან.

ეგრესიები ძველი სამყაროს იმ ხალხებს განეკუთვნებიან, რომელთაც თავიანთი კულტურით დიდი წვლილი შეიტანეს ანტიკური ხელოვნების ისტორიაში. მეზობლებისა და თანამედროვეების, ეგვიპტელების, ასირიელების, ბერძნების, რომაელების დარად, ეგრესიები ეზიარნენ მარადიული, ქვეყნარტი ხელოვნების საიდუმლოებას; თუმცა ისინი, ყველასგან განსხვავებით, ბუნების მშვენიერებას ე. წ. შეუღამაზებელი ქვეყნარტიების მათეული იდეალის შესაბამისად გარდასახვდნენ, ნატიფი ბერძნული ხელოვნების ფონზე ეგრესული ხელოვნების ნიმუშები ოდნავ ტლანქი გვეჩვენება, ჩვენი თვალი, რომელიც შეჩვეულია ბერძნული პლასტიკის სრულყოფილებას, ეგრესულ ხელოვნებაში უბრალოდ და გულწრფელად გადმოცემულ სინამდვილეს აწყდება. მას, გარკვეულწილად, „ელეგანტური მოუხეშაობის“ ფორმა აქვს; ჩვენი აზრით, ეგრესული ხელოვნების ამ „ნაკლოვანებაში“ სწორედ მისი უჩვეულო ხიბლი, შუა საუკუნეებში ეტ-

რუსული ხელოვნების მიმართ დამოკიდებულება არაერთგვაროვანი იყო. თუ ნაწილი მხატვრებისა მას ქვეყნარტი ხელოვნებად და მისაბამ ნიმუშად აღიქვამდა, სხვანი მას მდარე, მეორეხარისხოვანი, პერიფერიული დონის ხელოვნებად მიიჩნევდნენ. ვინკელმანი, ხელოვნების ცნობილი ისტორიკოსი, ბერძნული კლასიკური ხელოვნების უზადო მცოდნე და ტრფიალი, მეტად კრიტიკულად აფასებდა ეგრესიის ოსტატების ნამოღვაწარს, ხშირად მათი შემოქმედების შეფასებისას იშველიებდა პლუტარქეს ცნობილ ფრაზას, ვულკანუსის გარეგნობაზე, — „გრაციის გარეშე უშვიათ ღმერთებსო“. ერთი შეხედვით, ვინკელმანი მართლაც „არ სცოდავდა“ თავისი აზრის გამოთქმისას; ბერძნული კლასიკური ხელოვნების ნიმუშებზე გაზრდილი კაცი ძნელად თუ შეეგუებოდა ეგრესულ ხელოვნებაში არსებულ „ანარქიას“, სადაც ძირითადი აქცენტი გადატანილი იყო სურათზე გამოსახული ადამიანების ემოციებზე, განწყობილებაზე, ხოლო ფორმის სრულყოფილებას აქ მეორეხარისხოვანი დანიშნულება ჰქონდა. მხატვარი პლასტიკის მეშვეობით ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის, ფსიქოლოგიური ნიუანსებისა და რეალისტური განწყობილების გამოხატვას ცდილობდა, სხეულის ფორმების იდეალიზირებული წარმოჩენა, ტილოზე პარმონიული მთლიანობის შთაბეჭდილების შექმნა — აი, კლასიკური

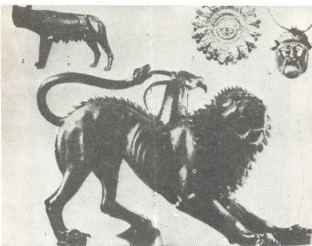
ხელოვნების ესთეტიკის ძირითადი პრინციპები. რასაც ეტრუსკული ხელოვნების „სტანდარტები“ ნაკლებად შეესატყვისებოდა. უკვე რენესანსის პერიოდის მხატვრების ნაწილი გულგრილი ვერ დარჩა ეტრუსკული ფერწერის თუ პლასტიკის ნიმუშების მიმართ. ამ უკანასკნელში მათ განსაკუთრებით ხიბლავდა ემოციური განწყობილება და სკულპტურის მუსიკალური რიტმით აღსავსე პლასტიკა. ეტრუსკული თემატიკით გატაცება თავს იჩენდა ცნობილი მხატვრების არნოლფო დე კამბიოს, ჯოტოს, დონატელოს, ნიკოლა პიზანოს, მიქელანჯელოს, ვაზარის ფერწერულ ტილოებზე. აქ შეხვედებით ეტრუსკ მატრონების, მეგრძოლების, მუსიკოსების, მოცეკვავეების, ურჩხულების სახეების ტრანსფორმირებას, ხშირად კი მხატვრები იღებდნენ ფიგურების და ნახატის კომპოზიციასაც. ამგვარად, შუა საუკუნეებში გარკვეული დამოკიდებულება ჩამოყალიბდა ეტრუსკული ხელოვნების მიმართ. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საზოგადოების განწყობილება არ ყოფილა ერთგვაროვანი ეტრუსკული ხელოვნების შეფასებაში. უარყოფითი შეხედულებების გვერდით გამოიკვეთა დადებითი დამოკიდებულებაც. მაგრამ ეტრუსკული ხელოვნების ნამდვილ აღიარებამდე ჯერ კიდევ რამდენიმე საუკუნე რჩებოდა. მართლაც, უჩვეულო ძვრები მოიტანა XX საუკუნემ. ტრადიციული შეხედულებები სილამაზეზე, ჰარმონიაზე, სრულყოფილებაზე, ესთეტიკაზე სრულიად შეიცვალა. კლასიკური სკოლა თავისი მიმართულებებით უგულვებელყოფილი იყო „ახალი ხელოვნების“ მიერ, რომელიც ბრალად სდებდა მის წინამორბედს „რეალისტური თემატიკით გატაცებას“. როდესაც მხატვარი მხოლოდ ცხოვრების სოციალური, პოლიტიკური ურთიერთობების გამოსახვას ახერხებდა, ეს კი „ფასადი“ და ზედაპირი იყო ძირითადისა; განწყობილება, ემოციები და ინტიმური მხარე განზე რჩებოდა, მხატვარი ვერ ახერხებდა ადამიანის ფსიქიკის



აპოლონი ვეიდან

სიღრმეების წვდომას და შემდეგ ამის გადმოცემას ტილოზე.

XIX-XX საუკუნის „ახალი ხელოვნება“ სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვა სახელით იყო ცნობილი. ამ მიმართულებამ მოგვიანებით სახელწოდება მოდერნიზმი დაიმკვიდრა. ახალი ხელოვნება არ უარყოფდა მთელი წინა პერიოდის მიღწევებს, არამედ გარკვეულ საწყისს პოულობდა წინამორბედ მიმართულებებში. პონტ-ავენის სკოლა, გოგენის მეთაურობით, აყალიბებს მოდერნიზმის ესთეტიკური პრინციპების მთელ რიგს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ახალი მიმართულება მიზნად ისახავდა ადამიანის ბუნების, შინაგანი არსის წვდომას, მაგრამ ამავე დროს მხატვარს უტოვებდა უფლებას „ეს სინამდვილე“ გადმოეცა თავისთვის საინტერესო ფორმებში. ყოველგვარი ზოგადი დოქტრინებისა და კანონების დაქვემდებარების გარეშე. სხვანაირად



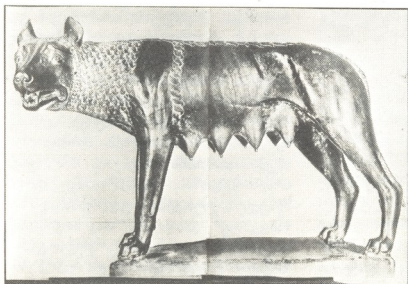
ქიშერა არეცოლან ძვ. წ. I ს.
ფლორენცია

რომ ვთქვათ, მხატვარს ეძლეოდა შესაძლებლობა ინდივიდუალური ფორმები გამოეცადა თავისი შთაბეჭდილების გადმოცემისას, როცა ირღვეოდა სხეულის ფორმების პარმონია, ნახატის კომპოზიციური ერთიანობა. ტილოზე აბსტრაქტირებული ფორმები გამოიყენებოდა. ხაზგასმული ინდივიდუალიზმის გამოსაკვეთად მხატვარი არ ერიდებოდა იდეალური სხეულის უგულვებელყოფას; მოდერნიზმი, გარკვეულწილად, სიმახინჯის (ტრადიციული გაგებით) ესთეტიზაციის პრინციპს ახორციელებდა; მოგვიანებით მოდერნისტული ხელოვნებიდან გამოიყო რიგი მიმართულება (სიურრეალიზმი, ექსპრესიონიზმი), რომლებიც საერთო საწყისს მოდერნისტული ხელოვნებიდან

აღებდნენ. თუმცა, ამავე დროს, ეს მიმართულებები მხოლოდ მათთვის და მახასიათებელი. საეციფიკურად მნიშვნელობით გამოირჩეოდნენ.

ექსპრესიონიზმში განსაკუთრებით გამოიკვეთა ის თვისებები, რაც აგრეთვე ახასიათებდა ეტრუსკულ ხელოვნებასაც. ეტრუსკული ხელოვნება ეგეოსური ხელოვნების ორგანულ გაგრძელებას წარმოადგენდა. მის ტრადიციებზე განვითარებული და ბერძნულ კლასიკურ ხელოვნებასთან ნაზიარები, განსაკუთრებულ ფენომენს ქმნიდა ანტიკური ხელოვნების სამყაროში.

ექსტაზური ექსტეზით გამოხატული ფიგურები, აბსტრაქტული ხედვა, დაუსრულებლობის შეგრძნება, მუსიკალური რიტმით აღსავსე პლასტიკა, ინტენსიური ფერები, ყოველივე ეს განსაკუთრებით გამოიკვეთდა ეტრუსკული ხელოვნების თვითმყოფად. ინდივიდუალურ საწყისებს ანტიკური ხელოვნების ფარგლებში. იგი გარკვეულწილად ითვალისწინებდა ბერძნული (არქაული თუ კლასიკური) სკოლის იდეალებს, თუმცა მის გამოცდილებას საკუთარ ინტერპრეტაციას აძლევდა. ხშირად განცდების და ემოციების ხაზგასმულად გამოხატვის მიზნით (ამას ვიხილავთ ქვემოთ ეტრუსკული ხელოვნების ნიმუშების მაგალითზე) ეტრუსკი ოსტატები განსაკუთრებულ ხერხს მი-



ძვ. შველი, რომი.
კაპიტოლიუმის
მუზეუმი

მართავდნენ. რომლის გამოყენებისას ხდებოდა სხეულის ფორმების არაბუნებრივი სახით გადმოცემა. პროპორციადარღვეული ფორმების გამოსახვა (მაგალითად, ერთ-ერთ ფრესკაზე გამოხატულია ეტრუსკი ფლეიტისტი, ექატაზში მყოფი მუსიკოსი გადართულია მუსიკის სამყაროში, მისი ყურადღების ცენტრში მხოლოდ მუსიკა და მოცეკვავენი არიან. ამ ემოციურად დატვირთული სურათის გადმოცემას ფერმწერი უდიდესი მხატვრული მიგნებით ახერხებს; რიტმულად აცეკვებული ფეხები მუსიკოსს განსაკუთრებით დიდი აქვს, ხოლო ხელები, რომლითაც ორი ფლეიტა უჭირავს, ასევე არაბუნებრივად დიდი, და ნერვული). ეტრუსკი ოსტატების ეს „მიგნება“, გამომხატველობის უჩვეულო მანერა, გაიმეორეს მოგვიანებით ექსპრესიონისტებმაც, რომლებიც საგნისა და ფიგურის გამომსახველობით გასაძლიერებლად ნატურის დეფორმაციას ახდენდნენ და კატეგორიულად უარყოფდნენ საგნის ნატურალისტურ გადაღებას სინამდვილიდან — ტილოზე.

განსაკუთრებით გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ მსგავსების ერთ ასპექტზე, ფერთა შეხამების ეტრუსკულ ტექნიკასა და ექსპრესიონისტების ფერთა თამაშის თავისებურებაზე, როგორც ეტრუსკებთან, ასევე შემდეგ ექსპრესიონისტ მხატვრებთან ფერო მხოლოდ და მხოლოდ განწყობილების შექმნის, სურათის ემოციური დატვირთვის საშუალებად. ეტრუსკული ფერწერის ნიმუშებზე ხშირად შევხვდებით ლურჯ დელფინებს, წითელ ჩიტებს, ყვითელ და ციაფერ ცხენებს, გარდა ამისა, ფერთა გამა ყოველთვის ცოცხალ და ინტენსიურია; მკვეთრი ფერები: წითელი, ყვითელი, ყანგმიწის, ფერო, მწვანე, ეტრუსკი ფერმწერებისათვის განსაკუთრებულად ახლობელი ფერებია, აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ექსპრესიონისტული სკოლისთვის ეს ფერები ძირითადი ფერები იყო, რითაც მხატვრები ტილოს განსაკუთრებულ „სიკოცხლეს“ ანიჭებდნენ.

ეტრუსკულ ხელოვნებას განსაკუთრებული ალიარება ხვდა XX სუკუნეში: ეტრუსკული ხელოვნება უცვლელად დერნიზში საუკუნეებით დაცილებული ორი „მონათესავე“ მიმართულება აღმოჩნდა წარსულის იდეალებს 25 საუკუნის შემდეგ მოდერნიზტული ხელოვნება გამოეხმაურა.

გეოგრაფიული თვალსაზრისით ეტრურის ხელსაყრელი მდებარეობა ჰქონდა, იგი აღმოჩნდა აღმოსავლური (პალესტინა, სირია, ურარტუ, ირანულ-ანტოლიური), შემდგომ კი ბერძნული ხელოვნების არეალში, ბუნებრივია, ამ გარემოებამ თავისებური ზეგავლენა მოახდინა ეტრუსკული ხელოვნების ჩამოყალიბებასა და შემდგომ განვითარებაზე.

ბერძნულმა არქაიკამ (ძვ. წ. VII-VI სს.) გეომეტრიული ეპოქის შემდეგ განვითარების რადიკალურად განახლებული გზა აირჩია: ეზიარა რა აღმოსავლური ხელოვნების ტრადიციებს, საკუთარი კულტურის საფუძველზე მისი ტრანსფორმირება მოახდინა

ბიკის თავი ფლორენციის მუზეუმშია





მუსიკოსები. ფრაგმენტები ლეოპარდის
სამარხის ფრესკებიდან

და ძვ. წ. VII ს. შეიმუშავა თავისი სტილი, განსაზღვრული ფორმებითა და თემატიკით. არქაიკის მიმართულების ძირითადი თემა იყო ადამიანი; ხელოვნება შეეცადა ადამიანის სილამაზე, გრაცია, მკაცრად დაკანონებული ფორმებით გამოეხატა. კორეებისა და კუროსების „გაყინული“ ქანდაკებების შეხედვისას გვაოცებს მათი მონუმენტურობა. ანატომიურად სწორად აგებული ფორმები, ერთგვარად, არაბუნებრივობის შთაბეჭდილებას ტოვებს; ერთ-ერთი დეტალი, რაც აცოცხლებს ამ სკულპტურებს, არის განუმეორებელი არქაული ღიმილი.

ეტრუსკულმა ხელოვნებამ კარგად აუღო ალღო ხელოვნებაში შემოსულ ახალ მიმდინარეობას, იგი გაითავისა კიდევაც — თუმცა ამ პროცესში ბრმა მიმართვას არ ჰქონდა ადგილი.

ეტრუსკული აპოლონის ქანდაკება ქ. ვეიდან იონიური ტიპის მამაკაცი, მძლავრი ტორსით; წინ გადმოდგმული მიზანდასახული ნაბიჯი და ხელების მოძრაობა ქანდაკებას გარკვეულ დინამიკურობას ანიჭებს, თავზე უწყესრიგოდ დაყრილი კუთულები და ტუნიკის ნაკეცებში გამოკვეთილი ფეხის ფორმა კი თითქმის „აცოცხლებს“ ქანდაკებას, ტორსის გრაციოზული, ძლიერი კუნთოვანება მიგვიტოთებს სხეუ-

ლის რიტმზე, რომელიც სტატუარობიდან აღმავალი ტემპისაკენ იზრდება. განსაკუთრებით ცოცხალია მუსიკურია ამ ხანის კიდევ ერთი სკულპტურა. ჰერმესი, ჰაბუკ ღმერთს თვალებში ეშმაკური ღიმილი ჩადგომია, სახეზე ცუღლუტი გამომეტყველება აქვს. ორივე ქანდაკება გვიანი არქაიკის ნიმუშებია, თუმცა არქაიკის ტრადიციებისათვის ორივე სკულპტურა ზედმიწევნით „ცოცხალია“.

მეტყველია ამ ხანის ეტრუსკული სარკოფაგების სახურავებზე გამოხატული ქანდაკებები. სარეცელზე წამოწოლი წყვილები მეტად თბილ, ინტიმურ გარემოს ქმნიან, ნახად ხელგადახვეული მეუღლეები გატაცებით საუბრობენ, ავტორი განსაკუთრებით ამხვილებს ყურადღებას ადამიანის განწყობილებაზე, სიყვარულზე, ინტიმურ გრძნობებზე, კარგად არის დამუშავებული სახე, ვარცხნილობა (ავტორი ცდილობს გამოხატოს ადამიანის ინდივიდუალური სახე და ინტიმური სამყარო). შედარებით უგულვებელყოფილია სხეულის ფორმები, ტანსაცმელი და მორთულობა, გვექმნება ერთგვარი დაუსრულებლობის შთაბეჭდილება.

ძვ. წ. 530 წ. თარიღდება ე. წ. ავგურთა სამარხი, — რომელიც შედგება ორი კამერისაგან. ცენტრში გამოხატულია გლადიატორთა შერკინება; ორი შიშველი მამაკაცი ორთაბრძოლაშია ჩაბმული, შედარებით ახალგაზრდას ხელი ჩაუჭიდია უფროსი მამაკაცისათვის და დამარცხებული, მოთმინებით ელის შეტაკების განახლებას. გვერდზე გამოხატულია მეორე წყვილის ასპარეზობა, კაცს გრძელ თოკზე გამობმული ჰყავს გააგებული ძაღლი, რომელსაც იგერიებს თვალდაკრული მამაკაცი, ფრესკაზე უხვად არის წარმოდგენილი ცხოველური და მცენარეული სამყარო. პეიზაჟით დაინტერესება, რაც მოგვიანებით უფრო გამოიკვეთა ეტრუსკულ ფერწერაში — კიდევ ერთი უჩვეულო მომენტი ეტრუსკულ ხელოვნებაში, რითაც იგი განსხვავდება

ბოდა ბერძნული ხელოვნებისაგან. მეორე სამარხში, რომელსაც პირობითად „ლომებია სამარხი“ ეწოდება, გამოხატულია ეტრუსკებისათვის საყვარელი თემა — ნადიმობა და ცეკვა-თამაში, სამარხის ერთ კედელზე, გირლანდებით მორთული კასრის გარშემო შემოკრებილან მუსიკოსები, ღირსე და ფლეიტაზე დამკვრელები, იქვე გამოხატულია მოსასხამმოგდებული ქალი, რომელიც რიტმულ მოძრაობებს ასრულებს, ხოლო გვერდზე ახალგაზრდა ქალ-ვაჟი აღტყინებით ცეკვავს. ფერთა გამა უჩვეულოდ მდიდარია: წითელი, ლურჯი, ყვითელი. მუქი ყავისფერი: მამაკაცების სხეულები მკვრივი და ჩასხმულია, სქელი ბარდაყები და ძლიერი ტროსი ფიგურას დისპარმონიულს ხდის. ქალები შედარებით „ჰაეროვანნი“ არიან, ღია ფერის კანისფერი და ნაზი სამოსი მათ მკვეთრად გამოჰყოფს მამაკაცებისაგან, თუმცა ქალთა სხეულიც მკვრივია და ხორციანი.

მეტად უჩვეულო და ლამაზი პეიზაჟი ჩნდება „ნადირობისა და თევზაობის“ სამარხის ფრესკებზე. ორი მებადური ანკესმომარჯვებულნი, გასულან ზღვაში, გარშემო სიცოცხლისა და მხიარულების ატმოსფეროა; თევზები, ჩიტები მხიარულად ფრენენ და დანავარდობენ. ქარაფზე შემართული ბიჭი მთელი მონდომებით ცდილობს ჯობით ჩამოაგდოს ჩიტი, ერთი ფეხი წინ წამოუდგამს და ხელები ზემოთ აღუმარ-

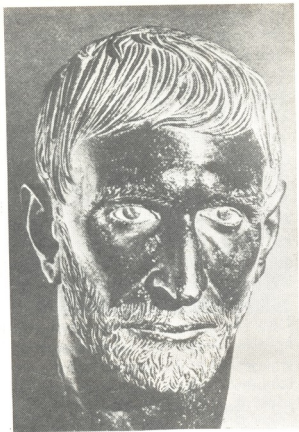
თავს მოლოდინით. მეორე ფრესკაზე გამოხატულია ყმაწვილი — მყვინთავი, რომელიც ქარაფიდან ეს-ესსავს ზღვაში უნდა ჩაეშვას, მისი სხეული დინამიურია, იგი კარგად თავსდება ნახატის კომპოზიციაში.

ბერძნულ სამარხში (პესტუმიდან) გამოხატულია ყმაწვილი მყვინთავი. ეტრუსკი მყვინთავისაგან განსხვავებით, იგი განცალკევებულ აბსტრაქცი-აშია გამოხატული, სიგრცშია გაყინული პოზა, რომელიც კარგად გამოხატავს მის ფორმებს, თუმცა სხეულს სიცოცხლის ნიშანწყალი არ ეტყობა.

ამ ხანის ეტრუსკი მხატვრების შემოქმედებაში განსაკუთრებით იჩენს თავს ბუნების სიყვარული, ისინი გაცხოველებულ ინტერესს ამჟღავნებდნენ გარესამყაროს მიმართ (ბერძნულ მონუმენტურ მხატვრობას აშკარად არ აინტერესებს ეს თემა). ეტრუსკები დამკვირვებლის თვალთა აცნობიერებდნენ სამყაროს მოვლენებს და შემდეგ ინდივიდუალური თვალთახედვით გადმოსცემდნენ ამ შთაბეჭდილებებს სურათზე. ეტრუსკული ფერწერის ქმნილებები ხშირად მოკლებული იყო გრაციას, ხოლო რეალური სამყაროს გადმოცემისას ისინი პირობით — აბსტრაქტიზებულ ფორმებს იყენებდნენ. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა ფრესკა, სადაც გამოხატულია ცნობილი სიუჟეტი ტროას ომის თქმულებათა ციკლიდან. უზარმაზარ ცხენზე ამხედრებულ ტროელ უფლისწულს ჩასაფრებული ელოდება

ლხინის სცენა ლუპარდის სამარხიდან





ბრეტოსის თავი

აქილევსი, სურათი კომპოზიციური თვალსაზრისით ნაკლებად სრულყოფილია, მასზე გამოხატული საგნები კი პირობით, აბსტრაქტიზებული შთაბეჭდილებას ახდენენ. პალმის ხე, წიწვოვანი მცენარეები, ყვავილები, შადრევანი, ყველაფერი დეკორაციულ სამოსს წარმოადგენს, რომლებიც სურათს რეალურ სამყაროსთან აახლოვებენ და, ამავე დროს, განზოგადებულ აბსტრაქტიზებულ სახეს ანიჭებენ.

საბერძნეთში კლასიკური ხელოვნების მიმართულების ერთ-ერთი ცენტრი იყო ათენის სკოლა. ამ პერიოდის პლასტიკის ცნობილი ნიმუშია პოლიკლიტეს შუბოსანი ახალგაზრდა მამაკაცის სხეული ანატომიური სიზუსტით არის გადმოცემული, ავტორს ფიგურა შიშველი გამოუძერწავს, სხეულის ყოველი მონაკვეთი უჩვეულოდ სრულყოფილი და ჰარმონიულია, მოკლებული ყოველგვარ განცდას, კედლების რიტმი ნელ-ნელა ცოცხლდება, თითქოს უნდა მოვიდეს მოძრაობაში, მაგრამ ფიგურა არ არის გამოხატული უშუალო მოძრაობაში — ეს გაყინუ-

ლი პოზაა, რის შემდეგაც იწყება სხეულის დინამიკური მოძრაობა. კლასიკური ხანის ბერძნების უძველესი ლამაზი სული ლამაზ სხეულში — ნაწილობრივ განხორციელდა სახვითი პლასტიკის ძეგლებში. ფიგურები განადიდებდნენ ღვთით მონიჭებულ ადამიანურ სილამაზეს, რაც იმ დროს ბერძნისათვის ღმერთების სამყაროსთან ზიარების ტოლფასი იყო. სხეულის ამგვარი გაიდევლება უცხო დარჩა ეტრუსკული ხელოვნებისათვის (ფერწერა, სკულპტურა) ძვ. წ. V-IV სს. ეტრუსკული ხელოვნება ნაწილობრივ აგრძელებს გვიანი არქაიკის პერიოდში შექმნილი სტილის დახვეწას, თუმცა ნაწილობრივ ცდილობს კლასიკისათვის დამახასიათებელი ელემენტების შერწყმას საკუთარ ტრადიციებთან. ამგვარ ცდას წარმოადგენს მარსის ქანდაკება ტოდიდან (ძვ. წ. IV ს. I ნახევ.), მებრძოლი, კლასიკური პოზით არის წარმოდგენილი, — შუბზე დაყრდნობილ მეორე ხელში თასი უჭირავს. აგებულია, ბერძენი ათლეტების დარად პროპორციულია. სახე მშვიდი, სწორი, კლასიკური ნაკვეთებით არის გადმოცემული, თუმცა სხეული მასიური და ძლიერი აქვს (ეტრუსკული სილამაზის იდეალის განსახიერება). კლასიკური ხანის ეტრუსკული ძეგლებია „ძუ მგელი“ (ძვ. წ. V ს.) და ქიმერა ქ. არეცოდან (ძვ. წ. IV ს.) „ძუ მგელს“ ეტრუსკ მოქანდაკეს ვულკას მიაწერდნენ. აქ სტილი და სიუჟეტი წმინდ ეტრუსკულია: რეალისტურ მიდგომასთან ერთად, არქაიკისათვის დამახასიათებელ დეკორაციულ მანერას მიმართავს. კლასიკისათვის უჩვეულოა მხოლოდ ძუ მგლის პოზა — გააგებული, ნახევრად დაფხენილი ხაზით გარშემოყოფთ შიშის ზარს სცემს. იგი შეტაკებისთვის მზადყოფნაშია, — წინ გადმოდგმული ნაბიჯით, ნახტომისათვის ემზადება. ასევე ეტრუსკულ სტილშია შესრულებული ქიმერას ქანდაკი, ლომი და თხის თავი სიმბოლურად არის შერწყმული ამ ნახევრად ფანტასტიკურ ნაწარმოებში, რომელიც ლომის სიფიც-

ხეს და თხის სიჯიუტეს განასახიერებს. პლასტიკის ორივე ნიმუში: ეტრუსკული ხელოვნების შედევრად არის მიჩნეული.

ამ ხანის ეტრუსკული პორტრეტული ჟანრის პლასტიკის ნიმუშებს შორის ღირსშესანიშნავია ე. წ. „ბიკის თავი“; კლასიკური სიმშვიდის მიღმა, ბიკის სახეში ფიქრი და სევდა იმალება. დიდი თვალების ჭკვიანი და სევდიანი გამომეტყველება, თხელი ტუჩები და ოვალური სახის ფორმა ქანდაკებას ინდივიდუალურ პორტრეტულ ხასიათს ანიჭებს; ასევე მეტყველი პორტრეტული ნამუშევარია ე. წ. „ორატორი“.

კლასიკური ხანის ეტრუსკულ ფერწერაში კვლავ დიდი ადგილი ეთმობა ადამიანის განცდების, ემოციების, ინტიმური გრძნობების გამოხატვას. ძვ.



პერმესის თავი ვეიდან

საოკოფაგი ეულნიდას



წ. V ს. II ნახევარს განეკუთვნება „ლეოპარდის სამარხების ფრესკები“, სადაც გამოხატულია ნადიმობისა და მხიარულების სცენები. ნახატებზე განსაკუთრებით დიდი ხელები და ფეხები ექსპრესიულობის განცდას აძლიერებს, ცოცხალ პალიტრასთან ერთად. ძალზე პლასტიკურია და, ამავე დროს, თავისებურად ჰარმონიული ფლეიტის-ტი ტრიკლინიუმის სამარხის ფრესკებიდან. ცერებზე შემართული ჭაბუკი მონდომებით უკრავს ფლეიტაზე, მისი სხეული რიტმულად მიჰყვება მუსიკის ჰანგებს. ამ ხანის საფლავის ფრესკებზე ხშირია სპონტანური მხიარულების სცენები, დაძაბული შერკინება და ტემპერამენტის თამაშობები. ადამიანები რეალისტური მანერით არიან გამოსახულნი — ზოგი მსუქანი და არა ჰარმონიული, ზოგი მომხიბლავი და ნატიფი, ზოგიც ჯმუხი და ჩაფსკვნილი.

კლასიკური პერიოდის შემდეგ ეტრუსკულ ხელოვნებაში დეკადანსის ნიშნები შეიმჩნევა, ძეგლები კარგავენ თავიანთ ინდივიდუალურ ხასიათს და ხშირად ბერძნული ორიგინალების მდარე მიბადვას წარმოადგენენ.



წმ. რეგნას ტაძრის ფრაგმენტები

ახალი აღმავლობა შეიმჩნევა ძვ. წ. III ს-დან, ეს იყო ელინისტური ხელოვნების აღმავლობის ხანა, ელინისტური გემოვნება ხატოვანი ინდივიდუალურობით, ემოციური თეატრალური სცენებითა და ეფექტებით გამოირჩევა, სადაც რეალიზმი ჩეროვნად არის შეზავებული დეკორატიულ ფორმებთან, — ეტრუსკული გემოვნებისათვის იგი მისაღები აღმოჩნდა. მეტად რაფინირებული და სრულყოფილი ფორმებით გამოირჩევა ე. წ. ტიფონის სამარხების ფრესკები, ძვ. წ. II ს. მითურობს პერსონაჟი ფიგურა — კაცი ფრთებითა და გველის ქვედატანით რეალისტურიც არის და ზღაპრულიც მასიური, ლამაზი ტორსი მუქი ყავისფერია, თმები, ფრთები და სხეულის ბოლო ნაწილი კი ცისფერი, დაძაბულ, ნაკეთებიან სახეზე უწყნარიგოდ აყრია თმა, ხოლო სხეულის კუნთები ფიგურას განსაკუთრებულ ექსპრესიას ანი-

ჭებს. უჩვეულო მოძრაობაშია დაფიქსირებული ბიჭის პოზა რომელიც ძვ. წ. III-II სს. თარიღდება. ეფრესკებში ყვარე საწით შემობრუნებული ბიჭი უჩვეულო მოძრაობაშია, ნატურა უკიდურესად სადა ფორმით არის წარმოდგენილი, თუმცა მისი შინაგანი მდგომარეობა, მიმდინარე მომენტი მოქანადაკეს დიდი ოსტატობით აქვს დაანახული.

უშფოთველი და ლაღია „მაუქანი“ ეტრუსკის გამომეტყველება ურნაზე, რომელიც თარიღდება ძვ. წ. III ს-ით. ოვალური სახე, კეთილი თვალები, დამახასიათებელი, მკვეთრად წაწვეტილი ცხვირი და ხორციანი ლამაზი ტუჩები პორტრეტულ-ფსიქოლოგიურ სურათს ქმნის. მხატვარს ზედმიწევნით გამოუხატავს ეტრუსკის ბუნება — მშვიდი, ლაღი ცხოვრებით კმაყოფილი კაცის სახე, ასევე, რეალისტურ პორტრეტულ ენარს მიეკუთვნება ამ ხანის ურნებზე გამოსახული სახეები. ელინისტური ხანის ბოლო ნიმუშია ძვ. წ. I ს. ე. წ. „პრუტოსის თავი“ ეტრუსკულ-რომაული პორტრეტი. კეკიანი, მაგრამ, ამავე დროს, მზაკვრული სახის ნაკეთებში ოსტატს კარგად დაუძეწია ადამიანის ფსიქიკა, ენერგიული სახელმწიფო მოღვაწის ხასიათი.

ეტრუსკული ხელოვნება თავისი განვითარების საფეხურებზე, რომლებიც სინკრონული იყო ბერძნული ანტიკური ხელოვნების ეტაპებისა, ცდილობდა შეექმნა საკუთარი სამყარო და ამავე დროს გაეთავისებინა ანტიკური და ძველადმოსავლური კულტურის, კერძოდ, ხელოვნების სიახლეები.

დღევანდელი ხელოვნების პოზიციებიდან საკმაოდ კარგად შეგვიძლია დავინახოთ, თუ რაოდენ წარმატებით გაართვეს თავი ეტრუსკებმა ამ ამოცანას და რაოდენ საინტერესო და ჩვენი თვალსაზრისით „თანამედროვე“ ხელოვნება შექმნეს.

ქართული ექსპრესიონიზმის საკითხისათვის

მანია აკიანაძე

ახალ ანუ, საბჭოთა პერიოდის თეატრის ისტორიაში, მის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ექსპრესიონისტულმა მიმართულებამ. მისი გავლენის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია განვსაზღვროთ 20-იანი წლების თეატრალური პროცესების ხასიათი. ეს პერიოდი მეტად რთული, საინტერესო ძიებებითაა აღსავსე ქართულ თეატრში.

გაჩნდა ახალი იდეები, ახალი ხასიათები, ახალი რეჟისურა, ახლებური გამომსახველობითი ხერხები.

ბუნებრივია, ექსპრესიონიზმს, როგორც ახალ მიმართულებას გვერდს ვერ აუვლიდა ძიებაში მყოფი ქართული თეატრი. ეს არის ქართული თეატრის მოდერნიზაციის ეპოქა, სადაც თავისი როლი შეასრულა ექსპრესიონიზმმა.

ექსპრესიონიზმი ფრანგული სიტყვაა (expression) და ნიშნავს გამოხატვას. იგი წარმოიშვა, როგორც რეაქცია კაპიტალიზმის კრიზისისაგან განსათავისუფლებლად.

ექსპრესიონიზმის მიზანდასახული, ორგანიზებული მიმართულება ჩამოყალიბდა გერმანიაში სახვითი ხელოვნების წარმომადგენელთა წრეებში. შეიქმნა მხატვართა და სკულპტორთა ჯგუფი „ხიდი“ (1906) და „ახალი სექსიონი“ (1910), მაგრამ ამ მიმართულებამ გავრცელება ჰპოვა ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვა დარგებშიც. კერძოდ, დრამატურგიაში.

ექსპრესიონიზმი თავისი იდეური ორიენტაციით არ იყო ერთგვაროვანი მოძრაობა. ამ მიმართულების ზოგიერთი წარმომადგენელი უბედურებათა მთავარ მიზეზს ხედავდა ტექნიკური კულტურის მძლავრ განვითარებაში. ზოგი ადამიანსა და კოლექტივს შორის გათიშულობის პრობლემით იყო დაინტერესებული, ზოგი ადამიანის გადარჩენის საშუალებას რევოლუციაში ხედავდა, ზოგი კი მორალურ სრულყოფაში. ზოგიც, ღმერთმადიებლობით იყო გატაცებული. აი, ასე მრავალმხრივი იყო მისი ასპექტები, რომელიც ერთიან ნაკადთა ფორმირების ურთულეს პროცესს განიცდიდა.

ექსპრესიონიზმის კვლევის ობიექტი ადამიანის შინაგანი სამყაროს წვდომა და მისი გამოსახვაა. სწორედ ამასთანავე დაკავშირებული თვითონ მიმართულების სახელწოდებაც — expression ექსპრესიონისტების აზრით, ყველა უბედურება გამომდინარეობს არა იმდენად სოციალური საფუძვლებიდან, რამდენადაც ადამიანის არსის უკუღებელყოფიდან. ექსპრესიონისტები უარს ამბობენ კონკრეტულობაზე, ინდივიდუალობაზე, ფსიქოლოგიზმზე, რაც განპირობებს აბსტრაქტული განზოგადობისაკენ სწრაფვას. გრძნობები და აზრები სქემატური ხასიათისაა. ყოველივე ეს განსაზღვრავს გამომსახველ საშუალებათა სპეციფიკას, პირობითობას, დრამატული განვითარების ლოგიკის მოშლას, რიტმიზირებულ მეტყველებას, გაძლიერებულ მეტყველებას, გაძლიერებულ ექსპრესიას, რეალურისა და სიზმრების ერთმანეთში არევას.

ექსპრესიონისტები უარს ამბობენ ადამიანთა ხასიათების ფსიქოლოგიურ გახსნაზე. აქედან წარმოსდგება შიშველი იდეების „რუპორიზაცია“.

საქართველოში ექსპრესიონიზმს ყველა თავის სპეციფიკურ ნიშანთა მკაფიოდ დასრულებული სახე არ მიუღია. მაგრამ ხდებოდა მის უმნიშვნელოვანეს თვისებათა გამოვლენა. იყო საამისო ნიადაგიც.

საქართველოში ექსპრესიონიზმის განვითარება შემთხვევითი არ ყოფილა. რევოლუციის პირველ წლებში ბურჟუაზიის კრიტიკა ხელოვნების აქტუალური თემა იყო. ექსპრესიონიზმის ანტიბურჟუაზიული პათოსი და რევოლუციური ამბოხი ეპოქის განწყობილებას ეხმაურებოდა, რასაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. ამასთანავე მისი სტილისტიკა ზეღს უწყობდა სამსახიობო ხელოვნების მოდერნიზებას. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ქართული ექსპრესიონიზმი თეატრში უკავშირდება დიდი ექსპერიმენტატორი რეჟისორების მოსვლას ქართულ თეატრში, მათ გაბედულ და ახალ ძიებებს.

ქართულმა თეატრმა რეპერტუარში ჩართო ტოლერის, კაიზერის, ჟიულ-ლის, ჰაზენკლევერის პიესები, პიესამ კი „პოპლა, ჩვენი გეოცნობით“ დასაბამი მისცა მარჩანიშვილის თეატრს ქუთაისში.

ამ პიესების დადგმა, როგორც შევნიშნეთ, ზეღს უწყობდა სასცენო ლექსიკის განახლებას. სტილურ ძიებებს, რადგან იგი დაემთხვა ქართული თეატრის დიდ ექსპერიმენტულ და განმანახლებელ ძიებებს. ექსპრესიონისტული დრამატურგიით დაინტერესება კიდევ იმითმაც ხდებოდა, რომ „მაშინერიის“ ან „ტენიციზმის“ ნამსხვრევთა შორის უნდა წარმოქმნილიყო ტიპი „ახალი ადამიანისა“, რომელიც წინ წარუძღვებოდა მასებს იმპერიალიზმის წინააღმდეგ გამართულ „ლაშქრობაში“ (ნ. გურაბანიძე).

ექსპრესიონისტული პიესების დადგმა აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. თეატრის მოღვაწეთა ძველი თაობის წარმომადგენლები დიდი ინტერესით არ შეხვდნენ ექსპრესიონიზმის დამკვიდრებას. მოგვიანებით შალვა დადიანი აღნიშნავდა ამის შესახებ. მიუხედავად ამისა, ექსპრესიონიზმის, როგორც შინაარსობრივ-იდეური კონცეფცია, ისე გამომსახველობითი საშუალებანი ამა თუ იმ ხარისხში, ამა თუ იმ ასპექტში მაინც ათვისებულ იქნა ახალი თეატრის მშენებელთა მიერ (მარჩანიშვილი, ახმეტელი, რობაქიძე, შანშიაშვილი). ეს განპირობებული იყო ახალი თეატრის შექმნის აუცილებლობით და წინარევოლუციური თეატრის კრიზისულ მოვლენათა თავისებურებებით.

თანდათან ფსიქოლოგიურ თეატრს დაუბირისპირდა პირობითი სათეატრო ესთეტიკა. სწორედ ასეთ დროს დაიწერა სანდრო შანშიაშვილის „ბერდოზმანია“, უფრო მოგვიანებით კი გრ. რობაქიძის პიესები.

გრ. რობაქიძის, ს. შანშიაშვილის დრამატურგიაში იგრძნობა ექსპრესიონისტული სტილის გამოხატვისა და

დამკვიდრების სერიოზული ცდები. ქართული ექსპრესიონიზმის სტილური თავისებურება. თუმცა მათ პიესებში განაზოგბს სიმბოლისტური განწყობილებებიც, რომელიც სრულიადც არ არის უცხო ექსპრესიონიზმისათვის. იგივე შეიძლება ითქვას პ. კაკაბაძის პირველი პერიოდის პიესებზე და კ. გამსახურდიას პიესაზე „გარსი მარადი“, ეს არის ქართველ მწერალთა ექსპრესიონისტული ძიებანი დრამატურგიის სფეროში. მათ პარალელურად ზდება გარკვეული „იდეოლოგიური საფუძვლების“ მომზადება. იკითხება ლექციები ექსპრესიონიზმზე, იწერება სტატიები. (კ. გამსახურდია, გრ. რომაქიძე, პ. კიკოძე და სხვა)

მიუხედავად ამისა „ქართული ექსპრესიონიზმი“ მაინც პირობითი ცნებაა, თუ მხოლოდ დრამატურგიით შემოვისაზღვრებით, რადგან იგი არ იყო მკვეთრად ჩამოყალიბებული მიმდინარეობა, მაგრამ ტენდენცია და ძიებანი მაინც თვალსაჩინო იყო და ამდენად მან თავისი ადგილიც დაიმკვიდრა.

ამ წლებს ქართული ლიტერატურა და ხელოვნება საერთოდ გატაცებული იყო მოდერნისტული მიმდინარეობით, ამ „სურათის“ ნაწილი იყო ექსპრესიონისტული ძიებაც. „იზადებოდა და ფეხს იკიდებდა ახალი ლიტერატურა ჩვენს ქვეყანაში, იკითხებოდა ლექციები იმპრესიონიზმზე, მოთხრობები, მაგრამ პიესები არ იწერებოდა“.¹

ბუნებრივია ასეთ პირობებში ახალი პიესების მნიშვნელობა.

პირველი ქართული ექსპრესიონისტულ-სიმბოლისტური პიესა, რომელიც განხორციელდა ქართულ სცენაზე, იყო სანდრო შანშიაშვილის „ბერლო ზმანია“.

ს. შანშიაშვილი გერმანიაში სწავლობდა (1911-14) და ბუნებრივია დაინტერესდა ახალი მიმართულებით. „ბერლო ზმანია“ მან 1916 წელს და-

წერა, რომელიც 1920 წელს რუსთაველის თეატრში განახორციელა ახალგაზრდა რეჟისორმა სანდრო ახალაია.²

პიესაში „ბერლო ზმანია“ გატარებულია ადამიანის ცხოვრების არარაობისა და მოჩვენებითი ბედნიერების იდეა. დედამიწა პიესაში მოხუცი ქალის სახით წარმოგვიდგება. ზეცა მას უგზავნის ადამიანს, რომელსაც თან სდევს თავისი ბედი, ბედი თავადად გადაიქცევა; შემდეგ კი მეფედ, შურის ნიადაგზე ადამიანი კლავს მეფეს, რათა თვითონ გამეფდეს. მას ეცხადება ბედი მათხოვრის სახით, მეფე მზად არის მისცეს ყველაფერი ოლონდ და უბრუნდეს ახალგაზრდობა და სიყვარული. ბედი მას თხოვნას უსრულებს და უგზავნის ქალს, იგი ქალს ახდის საბურველს და... მის წინ სიკვდილი აღიმართება. იგი კვდება და დედამიწას უბრუნდება.

ს. შანშიაშვილი ქმნის მეამბოხე გმირს, რომელსაც ამოძრავებს ბედისადმი დაუმორჩილებლობის იდეა. მას ბრძოლაც შეუძლია, მაგრამ მისი ამბოხი მოკლებულია კონკრეტულობას, რეალობას. ამიტომ ზოგადია და სქემის ფარგლებშია მოქცეული, მოწოდებები ფრაზეოლოგიას არ სცილდება, აკლია ქმედება. სიმბოლოს მნიშვნელობა აქვს თვით ბრძოლას და სახეთა მთელ სისტემას, რაც პიესას სიმბოლისტური იერს ანიჭებს. მაგრამ მას აქვს ექსპრესიონისტული ნერვი, რიტმი, გრძნობა, ლაკონიზმი, არსებული სინამდვილის უარყოფის პათოსი.

აკაკი ვასაძე იგონებს: „ეს პიესა მაშინ უჩვეულო ფორმით დაწერილი მოგვეჩვენა. ვერ მივხვდით, რომ საქმე გვქონდა პირველ ექსპრესიონისტულ დრამატურგიასთან ქართულ სცენაზე“.²

პიესაში საუბარია ადამიანზე, რომელიც იშვა „ბუნების ძალთა ბობოქრობაში“ და ატარებს ორ საწყისს — ამკვეყნიურსა და ზეციურს.

ს. ახმეტელმა „ბერლო ზმანიას“

დადგამდე ერთი წლით ადრე თავისი რეჟისორული ჩანაფიქრი ასე გახსნა: ბერდო ამბობს:

„მე არარა არ გაუხდები, მონობის უღელს არ დავიდგამ.

ვინც ჩემი წინააღმდეგია, ის მტერია ჩემი, თავისუფლების.

მაშ გაუმარჯოს ბრძოლას.

ვნახოთ ვინ გაიმარჯვებს.

ბერდო ზმანია ციხის თავგანწირულად, მედგრად.

შეუბოვრად.

ებრძვის აუცილებლობას, მსოფლიო კანონს“.

აი სად იჩენს თავს ექსპრესიონიზმის სტილისთვის მახასიათებელი „იდეების რუბორიზაცია“.

თვით იდეები კი საინტერესო იყო და გარკვეულ ინტელექტუალურ დონეზე მიანიშნებდა, იგი სავსებით ემიჯნებოდა ერთობ დამკვიდრებულ ქართულ ყოფით დარამატურაგის (გ. ერისთავი, ზ. ანტონოვი, ა. ცაგარელი) მთავარ ხაზს.

პიესაში დასმულია მარადიული პრობლემა — ადამიანი ეძებს „ბედნიერებისა და სიცოცხლის აზრს“. ნაჩვენებია „ახალი ადამიანის“ ძიება, რომელიც მონობისაგან იხსნის კაცობრიობას.

ანმეტელის სპექტაკლი გამოირჩეოდა სხვა მაშინდელი დადგმებიდან თავისი ორგანიზებულობით, რიტმულობით, მასობრივი სცენებით. მსახიობის თამაშში დიდი ყურადღება მიექცა პლასტიკას, მოძრაობას, მეტყველებას სავსე იყო პეროიკული პათოსით, ყოველი მოქმედი პირი პათოსიანად და ლექსად ლაპარაკობსო, — წერდა შ. დადიანი.

ანმეტელის შემოქმედების პირველი ეტაპისათვის ორგანული აღმოჩნდა ს. შანშიაშვილის პიესის სრულიად განსხვავებული ხასიათი, ამგვარი სტილი შეესაბამებოდა მის მხატვრულ ინტერესებს. სწორედ ახალი იდეებისა და

ხერხების გზით ფიქრობდა დიდი ქართული თეატრის განახლებას. ანსამბლურად ეს სასცენო ლექსიკის განახლების სერიოზული ცდა იყო.

„ბერდო ზმანია“ იყო რეჟისორული სპექტაკლი ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით. ამით იგი სათავეს უდებს ახლებურ რეჟისორულ აზროვნებას. ეს ხორციელდება ქართული ექსპრესიონისტული პიესის საფუძველზე. ამდენად პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება თვით პიესასაც და მის სტილისტიკასაც, საბოლოოდ კი ქართული ექსპრესიონიზმის რაობას.

გრ. რობაქიძემ შანშიაშვილის „ბერდო ზმანია“ დადებითად შეაფასა, როგორც ლიტერატურული სიახლე. „ბერდო ზმანია“, — წერს იგი — ლიტერატურული ცდაა უფრო, ვიდრე დასრულებული ესთეტიკური სხეული. იგი არის ფილოსოფიური დაფიქრება დრამატული ფორმით გახსნილი“.

ს. შანშიაშვილის „ლატავრა“ გარკვეულად ეხმიანება „ბერდო ზმანიას“ ექსპრესიონისტულ სტილს. პიესაში ნაჩვენებია ბრძოლა ბოროტსა და კეთილს შორის, სიბოროტეს განასახიერებს იანკუბასი, ზოლო სიკეთეს — ლამარა, ლამაზი ასული, მისი ქვეყანა დაპყრობილია, მას დაიპყრობს ბოროტი ენჩიგარი, ლატავრა ვერ ეგუება ენჩიგარს და დასტირის დაღუპულ თავისუფლებას. ლატავრას იხსნიან, იგი გაიმარჯვებს, ლატავრა სიმბოლოა თავისუფლებისა. მას არ სურს ბოროტ ენჩიგარის დასჯა, რადგან მტერს დამარცხებულად თვლის. თუმცა პიესაში საბოლოოდ არ არის გადაწყვეტილი რომელიმე მხარის გამარჯვება. პიესაში დასმულია ბოროტსა და კეთილს შორის ბრძოლის ზოგადსაკაცობრიო პრობლემა. ინკუბასი ამბობს: „მე და ლატავრას კიდევ გენახავთ თქვენთან, თქვენს ახლოს! შებრძოლებულებს ოქროების სამფლობელოში. ეხლა ვასრულებთ ერთ ეპოქას, დავუშვათ ფარდა“.

პიესა არ არის მკაფიოდ განსაზღვ-

რული ექსპრესიონისტული სტილით დაწერილი. მაგრამ მასში უთუოდ იგრძნობა ექსპრესიონისტული განწყობილება. ჩვენს დრამატურგიაში „სტილთა შერევის“ ფაქტების სიუხვე იმაზე მეტყველებს, რომ ეს იყო ძიებათა პროცესი, რომელიც სრულყოფილად ვერ დაგვირგვინდა.

„ლატავრა“ დაიდგა საქართველოს ცხოვრების ურთულეს პერიოდში — 1924 წელს, როცა მთელი ხალხი მოიცვა აჯანყებამ. აგვისტოს აჯანყებიდან სულ ორი თვე იყო გასული, როცა ახმეტელმა „ლატავრა“ დადგა. (თავად ახმეტელიც ხომ მონაწილეობდა აჯანყებაში, რისთვისაც დაიჭირეს კიდეც.) საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ მომხდარ ამ აჯანყებას, რომელიც საქართველოს თავისუფლების იდეით ჩატარდა, უთუოდ ეხმაურებოდა „ლატავრა“. სპექტაკლის მეტბოლო სული, ეროვნული განწყობა, ბოროტების გასიმბოლოება და მის წინააღმდეგ კეთილი ძალების ბრძოლა, ყველაფერი ეს თანადროულად ეღერდა. არსებულის მხილება, სპექტაკლის ნერვიული რიტმი, მოკლე, ლაკონიური სიტყვა, გამომსახველობითი ექსპრესია, ექსპრესიონისტული სტილისტიკის ზოგად პრინციპებში თავსდებოდა. შესაძლოა აქ უფრო მეტიც დაგვეჩაბა დღეს. ექსპრესიონისტული მემკვიდრე სული, სპექტაკლის პატრიოტული სული, არსებული სისტემის წინააღმდეგ მიმართულ ნაწარმოებად ასოცირდებოდა. ალბათ ამას გულისხმობდნენ, როცა 1935 წელს სექტემბრის ცნობილ თათბირზე ახმეტელის წინააღმდეგ „ლატავრაც“ იქნა დასახელებული, როგორც ბრალდება!..

ქართული დრამატურგიის კლასიკოსის პოლიკარპე კაკაბაძის ადრეული პიესები სიმბოლისტური მანერითაა აღბეჭდილი. „სამი ასული“ — პ. კაკაბაძის პირველი პოეტური დრამა ალეგორიული ხასიათისაა. თავისუფლების ზოგჯერ სიმბოლური აღქმა შინაგანი დრამატიზმით არის აღსავსე. გათიშუ-

ლია ასულთა ოცნება და მოქმედება. პიესა მოკლებულია მოქმედებას. ტორი დიალოგებით ცდილობდა შექმნა შინაგანად მძაფრი სულიერი ქმედება. ისინი მეოცნებე ასულები არიან, მაგრამ უმოქმედონი — სწორედ ამაშია მათი ტრაგედია და პიესის კონფლიქტი. მათ სჯერათ სიკეთისა და ბედნიერების, თუმცა ამის მოპოვება ბრძოლითაა შესაძლებელი. ოცნება ბრძოლაში კი უძლურია. „ვწყველი მთელ ქვეყანას, იმიტომ რომ იმ დიდმა ქვეყანამ მე, პატარას მთელი სიამავე დამატეხა“ — ეს სიმბოლოა დიდის ძალადობისა და პატარას ტანჯვისა. („სამი ასული“ მოგვიანებით განხორციელდა. იგი მარჯანიშვილის თეატრში დადგა რეჟისორმა მედეა კუჭუხიძემ. ხოლო ახლანან გორის თეატრში განხორციელა ახალგაზრდა რეჟისორმა გურამ ვაშაყიძემ.)

პ. კაკაბაძის პიესები „სამი ასული“, „გზავარდინზე“, „განთიადის წინ“, სიმბოლისტური პიესებია, რომლებიც შესრულებულია ექსპრესიონისტული მანერით. ანუ, უფრო სწორად, ექსპრესიონისტული ნაწარმოებია, სადაც მძლავრობს სიმბოლისტური სახეები. ექსპრესიონისტები ხომ საკმაოდ გულუხვად შეიცავს სიმბოლისტურ სახეებს, ალეგორიებს, სქემებად ქცეულ განყენებულ სიმბოლოებს. ასეთ სიმბოლოებად წარმოსდგებიან „სამი ასულის“ გმირები.

დგანან და ელიან, ელიან ბედნიერებას, რომელიც სადღაც ირეალურ სამყაროშია. მათი მოლოდინი ბუნების შინაგანი წადილია თავისუფლებისაკენ. მათი შებოროტი ნებისყოფა არ არის ქმედითი. სტატიურია აქ გარეგნული სახე გმირთა. ამ სტატიურობაშიც არის ექსპრესიონისტულ სახეთა თავისებურება. მაგრამ ყოველივე ეს მაინც არის კლასიკური ფორმა ექსპრესიონისტული პიესებისა. აქ ნარეკვებზეა ლაპარაკი. სტილისტური სიმბოლო კი დამახასიათებელია ძიებისა და ექსპერიმენტების პერიოდის დრამატურგიისა და თეატრისათვის.

1923-24 წლების ქართული აკადემიური დრამის რეპერტუარში შეტანილია კონსტანტინე გამსახურდიას „გარსი მარადი“. პიესას წამძღვარებული აქვს წინათქმა. ავტორი პიესას მისტერიის უწოდებს. პიესა დაიბეჭდა 1923 წ. ჟურნალ „ილიონში“ № 4, რომელიც მისცე რედაქტორობით გამოდიოდა.

ეს პიესა სიმბოლისტურ-ექსპრესიონისტული ხასიათის ნაწარმოებია. კ. გამსახურდია დანტერესებული იყო ამ მიმართულებით. მას გამოჰყევნებული აქვს წერილი „თეატრი და ექსპრესიონიზმი“, (კორპორაცია „დღურჯის“ სახელით სთხოვეს რუსთაველის თეატრში მოხსენება წაეკითხა ექსპრესიონიზმზე).

პიესაში „გარსი მარადი“ მოქმედი პირები არიან: მგზავრი, ბნელი, მისანი, მონაპირენი, მთის სულები. სახელები მიგვიტოთებენ მოქმედების იდუმალებაზე, მისტიურობაზე — რაც ნიშანდობლივია ექსპრესიონისტ დრამატურგთა პიესებისათვის.

პიესაში ფიქრია ადამიანის ტანჯვაებაზე, ჯვარცმაზე. მას ჯვარს აცვამენ სიკეთისათვის, რათა თაობებმა თავიანთი სიკეთისათვის, რომ ადამიანი საბოლოოდ მიწას დაუბრუნდება. -

გარსი არის მისტიფიცირებული, რომელიც გარს ახვევია სამყაროს და მარადიულია. ყველაფერი თუ გაქრება, მოკვდება. გარდაუვალი მხოლოდ დარჩება გარსი. ეს არის მთავარი, რადგან დანარჩენი ყველაფერი წარმავალია. ეს პიესა საინტერესოა თუნდაც იმიტომ, რომ მან ახალი სიტყვა თქვა ქართულ დრამატურგიაში. იგი არ არის ყოფაცხოვრების მოტივებზე აგებული პიესა.

კ. გამსახურდიას „გარსი მარადი“ ქართული თეატრის განმანახლებელი მოძრაობის ეტაპზე შეიქმნა. ლოგიკური იქნებოდა ძიებათა ქაშის იგი წარმოედგინა თეატრს. რატომღაც ასე არ მოხდა. პიესა დღესაც იწვევს თავისებურ ინტერესს, და არა მხოლოდ ისტორიული ასპექტით.

1923-24 წლებში რუსთაველის თე-

ატრის რეპერტუარში შეტანილი აქვს გრ. რობაქიძის „მალშტრემი“. პიესის „გაზი“, ტოლერის „გაზი“ — ერთ სეზონში სამი ექსპრესიონისტული პიესა!

გრ. რობაქიძის სტილი, მისი დრამატურგიული შემოქმედება საგანგებო კვლევას მოითხოვს.

გრ. რობაქიძის დრამატურგია რთულია თავისი სტრუქტურით, გამოირჩევა უაღრესი რიტმულობით, თითქოს ყველაფერი ემორჩილება რიტმის კანონებს. მისი პიესები გარკვეულად არის დაკავშირებული ექსპრესიონიზმთან. ლაპარაკია არა ჩამოყალიბებულ ფორმებზე, არა დასრულებულ სტილისტიკურ ანალოგიებზე, არამედ საერთო განწყობილებებსა და მინიშნებებზე. მისი პიესები სავსეა სიმბოლოებით, მოწყვეტილი, მაგრამ ამავე დროს მრავალმნიშვნელოვანი ფრაზებით. იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სიტყვის წარმოთქმას: „გრ. რობაქიძე სიტყვის გენიალური არტისტია, სიტყვა მისთვის სხეულია, სისხლით, ძარღვით“ — წერდა შალვა აფხაიძე. გრ. რობაქიძის აზრით „ყოველ ეპოქას აქვს თავისი რიტმი“. ექსპრესიონიზმის ეპოქამ წარმოქმნა თავისი რიტმი „ინდუსტრიის, ავტომობილის“, აეროპლანის, მაშინიზმი არის დამახასიათებელი თანადრობის, ამიტომ თეატრსაც უნდა ახასიათებდეს რიტმი რკინის, ჯაფნის სიძლიერე, ზომიერება, სისადავე, სისწორე, ეკონომია. „თანამედროვე თეატრში უნდა ისმოდეს რიტმი აეროპლანის და მანქანის, აქედან მომდინარეობს აუცილებლობა სხვა თეატრალურ ფორმებისა და პირველ ყოვლისა სიძინწე სიტყვების, დაშლა სახეების პრიმიტივის მაგარი ფესვები“.

გრ. რობაქიძის სტატია „ექსპრესიონიზმი“ დაიბეჭდა 1924 წ. № 1 ჟურნალ „კავკასიონში“. წერილი დაწერილია მაშინ, როდესაც ქართულ სცენაზე უკვე იდგმებოდა ექსპრესიონისტული დრამები. ეს სტატია საინტერესოა იმ თვალსაზრისითაც, თუ რას აქცევს ყურადღებას რობაქიძე, ვისი ციტატები

მოწყვეტს, რას იღებს, რას უარყოფს. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ რობაქიძისთვის, ისევე როგორც ახმეტელისთვის, მიუღებელია „ფსიქოლოგიზმები.“ ექსპრესიონიზმში იგი ხედავს პეროიკულ რომანტიკას, ადამიანის ვაჟკაცურ შემართებას მძიმე სიტუაციაშიც კი. ამიტომ აღნიშნავს, რომ ექსპრესიონისტები ის ადამიანებია, რომლებიც ომში დამარცხებულნიც წინაგანად არ გრძნობენ თავს დამარცხებულად. მათ გააჩნიათ „ტრაგიკული ნება“, ისინი განიცდიან სულიერ წვას. პეროიკულად დაუხვდნენ რა ბედს, ამით სულიერი განწყობდა მოიპოვეს. რობაქიძეს იზიდავს ექსპრესიონიზმის ბრძოლა ძველი სამყაროს წინააღმდეგ.

რობაქიძე არაფერს ამბობს ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელ ტექნიკური კულტურის უარყოფაზე, ღმერთმადიებლობაზე. რევოლუციაში ჩაბმულ ქართველ ხალხს, როგორც ჩანს, იგი მონოლითურ კოლექტივად აღიქვამს; რომელიც ერთი განცდითაა შეპყრობილი.

უპირველეს ყოვლისა გრ, რობაქიძეს იზიდავს სულის აქტიურობა, რომლის იმპულსს ის ხედავს მსოფლიო ომსა და რევოლუციაში. აქტივობის დაძაბვის გარეშე შეუძლებელია „საგნის გარდაქმნა სულით“, რობაქიძეს მოჰყავს ლუდვიგ რუბინერის სიტყვები, რომ ექსპრესიონისტთა მიზანია — სიცოცხლე „ინტენსივობაში“, რადგანაც ინტენსივობა არის სულის ქმედების ნიშანი.

ექსპრესიონისტული მიმართულება დაუპირისპირდა მის წინამდებარე მიმდინარეობებს ნატურალიზმს და იმპრესიონიზმს. გრ, რობაქიძე ამ დაპირისპირებას თუ კრიტიკას დადებითად აღიქვამს. ამ ორივე მიმართულებაში მხატვრის პოზიცია პასიურია, რობაქიძისთვის მიუღებელია ფსიქოლოგიზმზე ხელოვნების დაფუძნება. საგნის ასახვა, როგორც ის არის სინამდვილეში, რასაც მოითხოვს ნატურალიზმი, არაფერს გვეუბნება საგნებისა და მოვლენების არსზე. იგივე ითქმის იმპრესი-

ონიზმზეც, რადგან ის აკმაყოფილებს რეალობიდან მიღებულ შთაბეჭდილებათა დაფიქსირებით. ამ შემთხვევაში სხვა არ არის რა, გარდა შთაბეჭდილებისა.

გრ, რობაქიძე აღნიშნავს ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელ სიმბოლიკასაც. მაგრამ მასაც განასხვავებს სიმბოლური მიმართულებებისგან. ამ განსხვავებას იგი ხედავს სიმბოლიკის განცდის სპეციფიურობაში, რომელიც მისი აზრით, დაკავშირებულია მონოლითური კოლექტივის ძალის გამოსახვასთან.

ამგვარად ის, რაც იზიდავს გრ, რობაქიძეს ექსპრესიონიზმში (სულიერი აქტიურობა, მისი დაპირისპირება მატერიალურ საგანთა „ქაოსისადმი“, „კოსმოსური“ გრძნობა, ექსტაზი, ფსიქოლოგიზმის უარყოფა, გამომსახველ საშუალებათა თავისებურება) არის რომანტიკულ-პეროიკულად შეფერილი. ეს ყველაზე მეტად „გამოსაღებ“ ფორმად ჩანს რევოლუციური მასის სულის გამოსახატავად, რადგან მასის სული თანამედროვე ეპოქის მბრძანებელ სულად მიაჩნია. მასის რომანტიკა, მისი აღტკინება — აი, რა ხიბლავს რობაქიძეს და ყველა მის თანამოაზრეს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენდა კოტე მარჩანიშვილი რობაქიძის დრამატურგიისადმი. მან 1922-23 წლის სეზონში განახორციელა ჰიესა „ლონდა“ (1917). 1923 წლის 18 თებერვლის გაზეთში ვკითხულობთ: „თითქოს განგებით ელოდა „ლონდა“ მარჩანიშვილის დიდ ტემპერამენტს, ერთმანეთს შეხვდა ორი დიდი არტისტი, სიტყვისა და რიტმის ორი დიდი მესაიდუმლე.“ მარჩანიშვილსაც ეშინოდა ამ პიესასთან „შებმა“ და ამბობდა: „შეეძლებ განა ღირსეულად გადავქრათ ის ახალი ამოცანები, რომელთაც „ლონდა“ გვავალდებს?“ კოტე მარჩანიშვილს ეს პიესა მასობრივი ხელოვნების ნიმუშად მიაჩნდა. გრიგოლ რობაქიძეს კი გზის „ქეშმარიტი ქურუმი“ უწოდა. „ლონდა“ არის სიცოცხლე და

სიხარული, სიკაცხლე და სიკვდილი. ეს არის ნამდვილი მისტერია გზისა“ კოტე მარჯანიშვილის წერილი „შვილები გზისა“, რომელიც არსებითად გრ. რობაქიძის „ლონდას“ ეძღვნება. ბევრ განზოგადებულ დებულებას შეიცავს. სტატია პრინციპულია მარჯანიშვილის პოზიციის ამოსახსნელად „ლონდას“ ექსპრესიონისტული ტენდენციის გარკვეულად ასევე პრინციპული იყო აქტიურული ხელოვნებისათვის. პიესას სულ სხვა მსახიობი სჭირდებოდა. ვიდრე რეალისტური მანერისა. ახალი მსახიობის პრობლემაც დადგა მაშინ. „ლონდა“ თავისებური გამოცდა იყო.

„ლონდას“ შესახებ მასალა ცოტა მოგვეპოვება. მაგრამ არსებული რეცენზიებიდან ირკვევა, რომ სპექტაკლს ფართო მაყურებელში დიდი წარმატება არ ჰქონია. 1923 წ. (№ 1) გაზეთ „რუბიკონში“ ივ. გომარტელი აღნიშნავდა, რომ სპექტაკლი, მიუხედავად მარჯანიშვილის დადგმისა დიდი ნაწილისთვის გაუგებარი დარჩა. საჭიროა პიესის წაკითხვა და მერე რამდენჯერმე ნახვა. მხოლოდ მაშინ ექნებოდა მაყურებელს „მისი სილამაზის დანახვის“ შესაძლებლობა. თუმცა ამგვარი შეფასება არ იყო ერთადერთი, იყო საწინააღმდეგო აზრიც. აღსანიშნავია, რომ სპექტაკლში იღეს ნათლად იყო გამოკვეთილი. ეს იღეს დღესაც თანადროულად უღერს: სანამ ერს შინაგანი მთლიანობა აქვს, მას გერავეითარი საფრთხე ვერ გასტეხს. ეს იღეს მარად მნიშვნელოვანია საქართველოსთვის.

1924 წლის 6 აპრილს რუსთაველის თეატრის სცენაზე განხორციელებულ იქნა გრ. რობაქიძის „მალშტრემი“ კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის რეჟისორობით.

სპექტაკლს დიდი წარმატება ჰქონდა. პიესის ირგვლივ თავის მოსაზრებას გამოთქვამს ა. დუდუჩიშვილი: „რობაქიძემ თავის „მალშტრემში“ ცივილიზაცია კულტურას დაუპირისპირა, ცივილიზაციაში მან იპოვა მხოლოდ გასტე-

მატურებული ადამიანი. ინდივიტუალიზმისაგან დაცლილი პიროვნება, რომელიც კულტურაში მან მონაწილეობის ტიპის იდეალი“.

როცა „მალშტრემი“ საზოგადოებასათვის ცნობილი გახდა, გრ. რობაქიძემ სპეციალური სტატია გამოაქვეყნა, სადაც პიესის შინაარსი გადმოსცა. ცოტა უცნაური ფაქტია, როცა ავტორი ცალკე სტატიაში ჰყვება თავისი პიესის შინაარსს, მაგრამ მას გარკვეული გამართლება ჰქონდა. რეალისტური თეატრის ტრადიციებზე აღზრდილ მაყურებელს ეუცხოვა ქართული ექსპრესიონისტული პიესა. ეუცხოვა სრულიად არატრადიციული, ფილოსოფიური ხასიათის ნაწარმოები.

გრ. რობაქიძის დრამატურგია ორგანულად იყო დაკავშირებული ექსპრესიონისტულ მიმდინარეობასთან. ღრმად ქართულია მისი პიესების მითოსური მოტივებიც. ისინი ქმნიან სრულიად უჩვეულო მხატვრულ სამყაროს, ფაქტობრივად. მან შექმნა ჩვენში უტრადიციო დრამატურგიის ნიმუშები, პიესათა დიალოგის ლაკონიურ ფორმაში, სიმბოლოები ხასიათში, კონკრეტული გარემოება, რიტმის ექსტაზისა და ჰეროიკულ ამბოღებულობაში, ვლინდება გრ. რობაქიძის პიესათა ექსპრესიონისტული ბუნება.

საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ გრ. რობაქიძემ სკადა ექსპრესიონისტული სტილით დაუწერა პიესა თანამედროვე საბჭოურ თემაზე („უდგა“). სქემატურობა, რომელიც ამ პიესას ახლავს, რიტმულობის მთელი სისტემა და საოცარი ლაკონიზმი. — შეგნებული რთული ძიებითი აქცია. ახმეტელს საბჭოურის პასკვილად ჩაუთვლიან შემდეგ „უდგას“. ეს ფაქტიც მრავლისმთქმელია და დამაფიქრებელი.

როგორც ვხედავთ ექსპრესიონიზმით უპირველესად დაინტერესდნენ კ. გამსახურდია, გრ. რობაქიძე და ს. შანშიაშვილი. სამივე მწერალი დაკავშირებული იყო გერმანიასთან, სადაც ასე მძლავრობდა ექსპრესიონისტული მიმდინარეობა. საინტერესო ის არის,

.....გე ვიხსოვდი, რომ მსახიობი ვიქნებოდი”...

კინომსახიობთა თეატრის მსახიობს რამაზ იოსელიანს ესაუბრება თეატრმცოდნე ფიქრია ჟუშიტაშვილი)

მრუხიდავად იმისა, რომ ქართულ სინამდვილეში თეატრიდან წასვლა „არ ახალია, ძველია“, (მ. თუმანიშვილმა წიგნიც კი დაწერა, რომელსაც ასევე დაარქვეს: „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“), მახსოვს, რა მითქმა-მოთქმა მოჰყვა მსახიობ რ. იოსელიანის მიერ კინომსახიობთა თეატრის დატოვებას. მაშინ მან ყოფილ მეტეხის ახალგაზრდულ თეატრ-სტუდიას (ახლანდელ საქართველოს საერო თეატრს) მიაშურა, სადაც რეჟისორი ს. მრევლიშვილი იმხანად ახალი აღთქმის სცენურ ვარიანტზე მუშაობდა და რ. იოსელიანი იუდას როლზე დანიშნა. ვნებათა ლე-

ღვა თანდათან დაცხრა და მოულოდნელად... მსახიობი კვლავ დაბრუნდა კინომსახიობთა თეატრში, პარალელურად „იესო ნაზარეველის“ პრემიერაც ითამაშა, შემდეგ კინომსახიობთა თეატრის გასტროლებზეც გაემგზავრა ავსტრალიაში, ახალ ზელანდიასა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში...

...და როდესაც რამაზ იოსელიანს შევხვდი, ჩემდაუწებურად დაიბადა პირველი კითხვა:

ფიქრია ჟუშიტაშვილი. — ვის ვესაუბრები ახლა — კინომსახიობთა თეატრის მსახიობს თუ საერო თეატრის დასის წევრს?

რომ მათ სცადეს წარმოედგინათ ქართული ექსპრესიონიზმის სახე, შეექმნათ მიმართულება, რომელიც თავის დადებით გავლენას მოახდენდა თეატრისა და დრამატურგიის განვითარებაზე. ქართულ სცენაზე გერმანული ექსპრესიონისტული პიესების გვერდით ორიგინალურ პიესათა დადგმა აფართოებს ექსპრესიონისტულ დინებათა ხასიათს, საინტერესოდ წარმოაჩენს სტილურ ძიებათა ნაკადებს ქართულ თეატრებში.

შენიშვნები:

1. ა. ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები, 1977, 95-96.

2. ა. ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები, 1977, 96.

3. გ. „საქართველო“, 1919, № 63.

4. გ. „საქართველო“, 1920, № 690.

5. შ. ლდინი, წერილები, მოგონებები, წიგნი II, 78.

6. შალვა აფხაძე, „ლონდა“, დრამა — მისტერია, გ. „რუბიკონი“, 1923 წ. 18 თებერვალი.

7. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1928, № 6, გ. რიბაქიძე „ექსპრესიონიზმი“, 26.

8. შალვა აფხაძე „ლონდა“ დრამა — მისტერია, გ. „რუბიკონი“, 1923, 18 თებერვალი.

9. კ. მარჯანიშვილი, შვილები გზისა „რუბიკონი“, 1923, № 5.



სცენა სპექტაკლიდან „ბაჟულის ღორები“

რამაზ იოსელიანი. მსახიობ რ. იოსელიანს.

ფ. ყ. მე შესმის, მსახიობ რ. იოსელიანს, მაგრამ ოფიციალურად რომელ დასში ირიცხება იგი?

რ. ი. ორივეში... უფრო ზუსტად, მე ვარ მხოლოდ ბატონი მიხეილის მსახიობი, ეს ჩემი თეატრია, რომელსაც ვერასდროს ვერ ვუღალატებ და საერთოდ, არავის არ ვურჩევ თეატრიდან წასვლას, მაგრამ ბატონ სანდროს ისეთი კარგი თვისებები აქვს და იმდენად კეთილშობილი პიროვნებაა, რომ მე არც მისი ლალატი შემიძლია.

ფ. ყ. ესე იგი, თქვენ ახლა „ორი ბატონის მსახური“ ხართ, ასე გამოდის ხომ?

რ. ი. რატომ ორის? კინო, რადიო, ტელევიზია, თეატრალური ინსტიტუტი, კინოდუბლიაჟი...

ფ. ყ. ბუნებრივია, ამაზეც ვისაუბრებთ, ერთ-ერთ თქვენს ინტერვიუში („თეატრალური მოამბე“, 1988 წელი №6) ვკითხულობთ: „მე ყოველთვის ვიყავი დაკავებული — ხან მთავარ როლზე, ხან მეორეხარისხოვანზე, ეპიზოდურზეც კი...“

მაშ რატომ წახვედით თეატრიდან?

რ. ი. ეს ძალზე მარტივი საპასუხოა: მსახიობებს დიდ ბავშვობაშია მსახიობობა. მე არ ვიცი, რამდენადაა სწორია ეს, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ მსახიობის შინაგანი სამყარო განსაკუთრებული, ამოუხსნელი ფენომენია, მაგალითად, მსახიობს სულ ჰგონია, რომ დაჩაგრულია, რომ სრულყოფილად ვერ არის შეფასებული მისი შესაძლებლობანი და ეს მაშინაც კი, როცა ის ყველაზე „რეპერტუარული“ არტისტია, მსახიობს მუდამ ყურადღების ცენტრში ყოფნა სურს... და ოდნავ მოაკლდება თუ არა ყურადღება, კირვეულობს, ის მომთხოვნია, როგორც ოჯახის წევრი — ფაქტიურად, თეატრი ოჯახია, მით უმეტეს თეატრი, სადაც პროფესიულად დაიბადე და ჩამოყალიბდი, ამ შემთხვევაში თეატრის ხელმძღვანელი მამობილია და კირვეული მსახიობი გზაბნეულ ძეს ემსგავსება. ის მიდის და ფიქრობს, რომ მისი წასვლით ყველაფერი დაიღუპება, მაგრამ სინამდვილეში არაფერიც არ ხდება, და ფაქტიურად, ის მიდის თეატრიდან, რათა შემდგომ კვლავ დაბრუნდეს, მაშინაც კი შესანიშნავად იცის შვილობილის ხასიათი: მე რომ თეატრიდან წასვლა გადავწყვიტე, ბატონი მიხეილი მშვიდად შეხვდა ჩემს განცხადებას, მან მითხრა: წადი, გაიარ-გამოიარე და თუ სადმე კარგად იგრძნობ თავს, მე მხოლოდ მოხარული ვიქნები, რომ ჩემი აღზრდილი ბედნიერი მეგულებავ; მაგრამ თუ გაგიჭირდა, იცოდე, რომ ჩვენი ოჯახის კარი მუდამ ღიაა შენთვის. ჩვენ ამ პირობით დავეშორებით ერთმანეთს, ასე რომ ჩემი წასვლა თეატრიდან არ იყო ერთადერთი გამოსავალი და არც დაბრუნება ყოფილა შემთხვევითი.

ფ. ყ. ახლა მოდით, ყველაფერი თავიდან დავიწყოთ: მსახიობობის სურვილი საიდან გაგიჩნდათ?

რ. ი. ამ კითხვაზე, ჩვეულებრივ, პასუხობენ, ბავშვობიდან მინდოდა მსახიობობაო, ორიგინალობით არც მე გამოვიჩინე და იქნებ სასაცილოდაც

ელერს. მაგრამ ეს მართლაც ასე იყო. მე ვიცოდი, რომ მსახიობი ვიქნებოდი. დედაჩემი თეატრალი გახლავთ, ყოველ შაბათ-კვირას დავყავდი სპექტაკლების სანახავად და მოუთმენლად ველოდი ამ დღეებს. გარდა ამისა, ამხანაგებთან ერთად ეზოში ვმართავდი თოჩინურ სპექტაკლებს. მე და ჩემი თანატოლები, საუზმისთვის სკოლაში ფულს რომ გვატანდნენ, ვაგროვებდით და შემდეგ მასალას ვყიდულობდით თოჩინების დასამზადებლად. სამაროექციო აპარატი პროექტორების მაგივრობას გვიწევდა. მოგვიანებით პიონერთა სასახლეში ქალბატონ თამარ თეთრაძესთან დავდიოდით.

როდესაც შინ გამოვაცხადე, რომ თეატრალურ ინსტიტუტში ვაპირებდი ჩაბარებას, მშობლები წინააღმდეგი არ წასულან. მათ მითხრეს, ეს შენი გადასაწყვეტია და როგორც გსურს, ისე უნდა მოიქცეო.

ფ. ყ. ინსტიტუტში პირველივე წელს მოხვდით?

რ. ი. პირველივე წელს. მაშინათვე რომ არ ჩავრიცხულიყავი, მეორედ აღარ ჩავაბარებდი.

ფ. ყ. რატომ? ძალიან თავმოყვარე ხართ?

რ. ი. ალბათ... მივდიოდი, რომ სტუდენტი გავმხდარიყავი.

ფ. ყ. მოგვიანებით, ოდესმე გეშინოდათ ფიქრიათ პროფესიის შეცვლაზე?

რ. ი. არასოდეს, ვერც შევძლებდი მსახიობობა ჩემი სულის ნაწილია... არა, სულია. მე „ეშმაკს“ თავიდანვე მივყიდე სული“... ეს იმდენად დიდი სიამოვნებაა, რომ უარს, ალბათ, ვერასდროს ვერ ვიტყვი.

ფ. ყ. თუ გახსოვთ, რას კითხულობდით მიწალებს გამოცდებზე?

რ. ი. როგორ არ მახსოვს: ვკითხულობდი ა. ჩეხოვის „დამიანის საუბარს ძალთან“, რომელიც ახლახან ჩავწერე ტელევიზიაში და რომელიც ძალიან მიყვარს, ი. ნონეშვილის „შენ საქართველოს დედოფლობა დაგშვენიდებოდა“ და ივანე-არაკის „დათვის წვეულება“.

ფ. ყ. ვინ იყვნენ თქვენი პედაგოგები?

რ. ი. პირველ კურსზე ჯგუფს ხელმძღვანელობდა ბატონი შალვა გაწერელია და მისი ასისტენტი მანანა იმედაძე. ისინი მხოლოდ ნახევარი წელი გვასწავლიდნენ, შემდეგ აგვიყვანა ბატონმა მიშამ, მისი ასისტენტები იყვნენ ნუგზარ ბაგრატიონი და ცოტნე ნაკა-

სცენა სპექტაკლიდან „ბაკელას ღორები“





„დრაკონი“. რ. იოსელიანი და ნ. ჭანჭავჭავაძე

შიძე, ასე რომ, ბევრი პედაგოგები გვყავდა.

ფ. ყ. რამდენი სტუდენტი იყავით ჯგუფში?

რ. ი. თექვსმეტი — თერთმეტი მსახიობი და ხუთი რეჟისორი. ძალიან მეგობრული ჯგუფი გვყავდა, პირველი სექტემბრიდანვე ყველანი ერთად ვიყავით, ორ კვირაში ისე დავახლოვდით, რომ ყველაფერი ვიცოდით ერთმანეთის შესახებ. ინსტიტუტში თუ რაიმეს დავაწვებდით, სასჯელს ყველანი ვინაწილებდით, ყველა კონცერტსა თუ საინსტიტუტო ღონისძიებაში ვმონაწილეობდით. პირველად ჩვენმა ჯგუფმა მოაწყო მხატვრული კითხვის საღამო, მაშინ წავიკითხე ნ. დუმბაძის „ჭელადოს“ და ა. ჩეხოვის „ხელოვნების ნაწარმოები“. მეტყველების პედაგოგი იყო ქალბატონი ბაბუღია ნიკოლაიშვილი, ცეკვას მონიკა კაჭარავა გვასწავლიდა. გვქონდა ჩვენი საკუთარი მე-17 აუდიტორია, რომელიც ხალიჩებითა და ბალიშებით მოვრთეთ, აქ მუდამ სისუფთავე იყო, ვუვლიდით, ვუფრთხილდებოდით, ფაქტიურად ინსტიტუტი ჩვენი სახლი იყო, სადაც ვცხოვრობდით, ძალიან გვიყვარდა ინსტიტუტი და ახლაც ვფიქრობ, რომ

სტუდენტობის პერიოდს არაფერი სჯობია.

ფ. ყ. რა სპექტაკლები ითმამხატვრებმა მოგამზადეთ ორი ნამუშევარი — დ. კლდიაშვილის „უბედურება“ და შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ მოზრდილი მონაცვეთი, სპექტაკლს თითქმის აღარაფერი აკლდა. მომდევნო წელს დავდგი დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“, რომელიც კინომსახიობთა თეატრის რეპერტუარში შევიდა და დღესაც ვთამაშობთ, მეოთხე კურსზე კი ვაჩვენეთ გოლდსმიტის „ერთი ღამის შეცდომები“ და როშინის „ვალენტინი და ვალენტინა“, რომელიც თ. მესხმა დადგა.

ფ. ყ. ესე იგი, თქვენი პირველი სერიოზული როლი სცენაზე იყო...

რ. ი. გალაკტიონი „ბაკულას ღორებში“, რომელიც ძალიან მიყვარს და მგონი ისე დასრულდება ჩემი სამსახიობო კარიერა, რომ ბოლო წუთამდე ამ როლს ვითამაშებ. ისე, ჟერარ ფილიპს ბევრი მიკლია, მაგრამ თუ ის სიდის კოსტიუმში დაკრძალეს, მე ანდერძი უნდა დავტოვო, გალაკტიონის ჩოხაში მაინც დამკრძალონ.

ფ. ყ. ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე კინომსახიობთა თეატრში მოხვდით...

რ. ი. ჩვენი ჯგუფი ამ თეატრის მსახიობთა მეორე თაობაა.

ფ. ყ. თითქმის თხუთმეტი წელია თამაშობთ ამ სცენაზე. რამდენი როლი შეასრულეთ ამ ხნის განმავლობაში?

რ. ი. ათ სპექტაკლში ვითამაშე — იყო მთავარი, მეორეხარისხოვანი და ეპიზოდური როლები. მაგამ თხუთმეტი წლის მანძილზე ეს ძალზე ცოტაა, თითქმის არაფერი...

ფ. ყ. თანაც თუ გავითვალისწინებთ, რომ თქვენი თეატრი თვეში სამ-ოთხ წარმოდგენას თამაშობს... ასეთ ვითარებაში უთუოდ ძნელია პროფესიული ფორმის შენარჩუნება, რაშიც, ალბათ, აუცილებლად გეხმარებათ რადიოსა და ტელევიზიასთან ხშირი თანა-

მშრომლობა. სცენაზეც ბევრს კითხულობთ...

რ. ა. მე არ მიმაჩნია თავი მხატვრული კითხვის ოსტატად და ვფიქრობ, რომ ეს არ არის ჩემი უშუალო პროფესია. უბრალოდ, ადამიანს აქვს ენერგია და მისი ბოლომდე რეალიზაციის სურვილი. არადა, არის პერიოდები, როცა არ გვაქვს სამუშაო და მოგაგონდება რადიო, ტელევიზია. ერთი სიტყვით, მხატვრული კითხვა ჩემთვის არ არის მთავარი, რადგან მე პირველ რიგში მსახიობი ვარ. გარდა ამისა, მოჭარბებული ლიტერატურული კითხვა შემდეგ თამაშში ხელსაც კი მიშლის.

ფ. ყ. მახსოვს, თქვენ მონაწილეობდით ლიტერატურული თეატრის საღამოებში „საყვარელი ნაწარმოები“ აკ. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლის სცენაზე. მაშინ გრ. რობაქიძეს კითხულობდით, ახალა კვლავ რომ მიიღოთ მონაწილეობა, რას წაიკითხავდით?

რ. ა. დღეს რომ დამიძახონ, ეგზიუპერის „პატარა უფლისწულს“ წავიკითხავდი. ჩემი ამჟამინდელი სათქმელი და სურვილები მასშია, აქ ყველაფერზე ამომწურავი პასუხია გაცემული. ვფიქრობ, აუცილებელია ადამიანებს შევახსენოთ, რომ ჩვენ, ბევრი რამ, რასაც აუცილებლად სჭირდება გაფრთხილება, გვაფიწყდება.

ფ. ყ. რის მიხედვით ირჩევთ მასალას წასაკითხავად?

რ. ა. არჩევანს ძირითადად თემატიკა განსაზღვრავს. გარდა ამისა, მყავს საყვარელი ავტორები. რაც შეეხება საკონცერტო და საქველმოქმედო საღამოებს, აქ მთავარია მიიზიდო მაყურებელი, რა ხერხებით — ეს უკვე შენი საქმეა.

ფ. ყ. როგორ ფიქრობთ, რა აუცილებელი პროფესიული თვისებები უნდა ჰქონდეს მსახიობს?

რ. ა. ნიკთან ერთად არა?..

ფ. ყ. ნიკი თავისთავად იგულისხმება.

რ. ა. აუცილებელია შრომისმოყვარეობა, გარდა ამისა, საღად უნდა აზ-

როვნებდე და სულ მზადყოფნაში უნდა იყო. რისთვის? — ღმერთმა უწყოს. შენს მრწამსს უნდა უერთგულოდ აზრით, გაორება, რომ ლუპავს ყველაფერს.

ფ. ყ. თქვენ თავად შრომისმოყვარე ხართ?

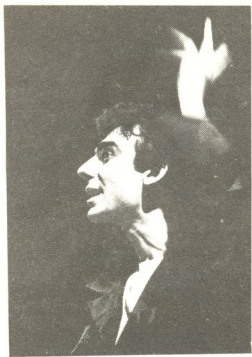
რ. ა. არა, ზარმაცი ვარ, თუმცა გააჩნია რა შემთხვევაში და ვისთან. აქ მნიშვნელოვანია, გიყვარს და გსიამოვნებს თუ არა საქმე, რომელსაც ამჯერად ემსახურები.

ფ. ყ. თვისება, რომელსაც ებრძვით საკუთარ არსებაში...

რ. ა. იმდენი ნაკლი მაქვს, რომ... აი, მაგალითად, ერთ ადგილას ვერ გჩერდები, სულ მეჩქარება, განუწყვეტლივ მოუსვენრად ვარ. რატომ? — თავად

სცენა სპექტაკლიდან „წუთისოფელი“





სცენა სპექტაკლიდან
„შეშლილის წერილები“

არ ვიცი, სულ „ვერმოსწრების“ შიში მაქვს...

ფ. ყ. რამდენადაც ვიცი, თეატრალურ ინსტიტუტში სასცენო მეტყველებას ასწავლით. როგორ უყურებს მსახიობი რ. იოსელიანი პედაგოგ რ. იოსელიანს?

რ. ი. ძალიან კარგად. უკვე ექვსი წელია, რაც ინსტიტუტში ვარ. გულახდილად გითხრათ, თავიდან ინსტიტუტი რომ დავამთავრე, არ მქონია პედაგოგად დარჩენის სურვილი და შემდეგაც არ მეგონა, თუ ასე შევეჩვიოდი ჩემს ამჟამინდელ მდგომარეობას.

ვფიქრობ, მე უფრო მჭირდება ინსტიტუტი, ვიდრე მე ვჭირდება მას. ეს ჩემი პროფესიისათვის ძალზე მნიშვნელოვანია, რადგან სტუდენტებთან ურთიერთობისას მე მრავალ ჩემთვის საინტერესო კითხვაზე ვპოულობ პასუხს... მერე, არასდროს არ დაბერდები.

ფ. ყ. განა ეს პრობლემა უკვე დგას თქვენს წინაშე?

რ. ი. სამწუხაროდ, ასეა. ჩემსა და ჩემს სტუდენტებს შორის რვა წელია განსხვავება. სათქმელად თითქოს უმნიშვნელოა, მაგრამ ჩვენს დროში ეს საკმაოდ დიდი ასაკობრივი სხვაობაა.

ფ. ყ. თითქმის თხუთმეტი წელია თამაშობთ, სცენაზე ყოველ ღამე გასვლის წინ კვლავ უწინდებლად არ ნერვიულობთ ხოლმე?

რ. ი. რა თქმა უნდა, ვნერვიულობ... გამონაკლისია გასტროლები საზღვარგარეთ. ამაზე ბევრი მიფიქრია, და იმ დასკვნამდე მივედი, რომ ქართველი მაყურებლის წინაშე ყოველთვის მეტ პასუხისმგებლობას ვგრძნობ. უცხოეთში ბევრი რამ ეხმარება მსახიობს — ენის ბარიერი, იქ სხვაგვარი სითამაშე გიჩნდება, აქ კი ვერ მოატყუებ, სულ მცირე სიყალბესაც ვერ შეაპარებ. — არ გაპატივებს. ამიტომ საკუთარ მაყურებელთან ყოველთვის უფრო ძნელია თამაში...

ფ. ყ. თქვენი თეატრის სპექტაკლებს არასდროს არ აკლია მაყურებელი, სხვა საკითხია, არის თუ არა სასურველი მაყურებელი...

რ. ი. რას ნიშნავს „სასურველი მაყურებელი“? მაყურებელს თავად სპექტაკლი მართავს. მე მიმაჩნია, რომ დიდი მნიშვნელობა აქვს, რა სპექტაკლია და ვინ დგას სცენაზე. მთავარია მაყურებელი მოგენდოს, არ გაღიზიანდეს შენი ვითომდა მიუწვდომლობით. შენი არსებობით და უნდა შეაწუხო იგი. და ის მუდამ გამოგყვება, თუმცა ერთხელ მეც ვიგემე სპექტაკლი ე. წ. „რთული მაყურებლით“.

ფ. ყ. თუ ყოფილა შემთხვევა, რომ სცენაზე სპექტაკლის ტექსტი დაგვიწყნიათ და დაბნეულხართ?

რ. ი. ერთხელ დამემართა „მინის სამხეცის“ წარმოდგენაზე. ძალზე რთული პერიოდი მქონდა — ზედიზედ სამი პრემიერა გამოვუშვი: „მინის სამხეცე“, „ცილინდრი“ და „წუთისოფელი ასეა“. სამივეში ვთამაშობდი, ეტყობა გადავიღალე, დაძაბული ვიყავი და უეცრად სცენაზე გასვლის წინ გამოვითიშე. ეს საშინელი განცდაა.

ფ. ყ. ყველაზე ბედნიერი დღე თქვენს ცხოვრებაში...

რ. ი. ყოველი პრემიერის დღე ბედნიერი დღეა, დღესასწაულია. ამ გრძნობას არაფერი შეედრება.

ფ. ჟ. ყველაზე დიდი ტკივილი...

რ. ი. მამა რომ გარდამეცვალა... და კიდევ, ბატონი ეროსი მანჯგალაძის ამ ქვეყნიდან წასვლა.

ფ. ჟ. ჩვენ ჯერ სიტყვაც არ გვითქვამს საერო თეატრის ბოლო პრემიერაზე — „იესო ნაზარეველი“, სადაც იუდა განასახიერეთ.

რ. ი. ეს ძალზე მტკივნეული საკითხია, ჩვენი სპექტაკლი კინალამ ჩაქოლეს, მხოლოდ ორჯერ მოვასწარიით თამაში. საზოგადოების გარკვეულმა ნაწილმა ის მკრეხელობად მიიჩნია, რაც პირადად ჩემთვის გაუგებარია. ვინ და როდის აკრძალა სახარების გასცენიერება?! რამდენადაც ვიცი, თავად მასში არაფერი ამდაგვარი არ წერია, შესაძლოა ვიდავით სპექტაკლის მხატვრულ ღირებულებაზე, ეს სხვა საკითხია, მაგრამ რატომაც მკრეხელობა სცენიდან მშობლიურ ენაზე ისმოდეს წმინდა წიგნი. მით უმეტეს, ეკლესია სახარების პოპულარიზაციისთვის აქტიურად იყენებს ტელევიზიას, მე მსახიობი ვარ და კარგად ვიცნობ ტელევიზიის სპეციფიკას: აქ თითოეული გადაცემის მზადებისას სპეციალურად ირჩევა განათება, ინტერიერი, კაღრის

კომპოზიცია და თუკი წმინდა მიქაელ ემორჩილება მის კანონებს და ამას ვერავითარ მკრეხელობას ვერ ვერაფერს ვამბობთ. ასეთი სიმკაცრე თეატრის სურვილისაა, ასახოს მაცხოვრის მოწამეობრივი ცხოვრება, გაუმართლებლად მიმაჩნია.

ფ. ჟ. რაზე მუშაობთ ამჟამად თეატრში. კინოში, ტელევიზიაში?

რ. ი. კინომსახიობთა თეატრში ბატონი მიშა დგამს ლ. თაბუკაშვილის „ნატაძრალს“ და თ. თოლორაია და მე ვმუშაობთ თომასა და მემაციანის როლებზე. ჩვენ ერთმანეთის დუბლიორები ვიქნებით, შემდგომ დავდგამთ მოლიერის „ძალად ექიმს“, ოღონდ ჯერ არ ვიცი, ვის ვითამაშებ. ახლახან დავასრულე ორი ფილმი საკავშირო კინოსტუდიაში. რეჟისორ მელნიკოვის ფილმში „თუთიყუში, რომელიც ლაპარაკობს იდიშის ენაზე“ შევასრულე ებრაელი ბიჭის იანკელის როლი. აღსანიშნავია, რომ ეფრაიმ სეველას ნამუშევარი პირველი ებრაული ფილმია საბჭოთა კავშირში. თავად სეველა დიდი მწერალია... ის უპირველესად მწერალია და მერე რეჟისორი, ჩემთვის ძალზე საინტერესო იყო მასთან მუ-

სკენა სპექტაკლიდან „შეშლილის წერილები“



შობა. ტელევიზიაში, როგორც ვთქვე, ჩავწერე ა. ჩეხოვის „ადამიანის საუბარი ძაღლთან“ და ხელოვნების ნაწარმოები“. პირველი, რა დასაშალია და, მე თავად ძალიან მომწონს. იქნებ პრეტენზიულადაც ეღერს, მაგრამ ეს ფაქტორი ჩემთვის მნიშვნელოვანია. რადიოში კი მოვამზადე გალაკტიონის ლექსების ციკლი და რუბრიკა „კვირბაღას“, სადაც ტრადიციულად მე ვკითხულობ ხოლმე მხატვრულ ნაწარმოებებს.

შ. ყ. თქვენზე დაწერილ რეცენზიებს თუ კითხულობთ?

რ. ა. ვკითხულობ, ოღონდ კრიტიკულად. სხვისი თვალთ, ასევე ვუყუარებ საკუთარ ტელენამუშევრებს. უფრო სწორად კი ვერასდროს ვერ ვუყუარებ ნორმალურად: ყველა მირეკავს და მატყობინებს, რომ ჩაერთო ტელევიზორი, ამასობაში კი გადაცემაც მთავრდება.

შ. ყ. დაბოლოს — თქვენი თეატრი ახლახან დაბრუნდა საგასტროლო მოგზაურობიდან ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

რ. ა. ამაზე ბევრი დაიწერა და კიდევ დაიწერება ალბათ, მე მხოლოდ იმას დავუმატებ, რომ ჭიმიწვიეს ნიუ-იორკის უნივერსიტეტის თეატრალურ ფაკულტეტზე პედაგოგად ერთი წლის ვადით. დავდეთ, აგრეთვე, ხელშეკრულება ჰარვარდის უნივერსიტეტთან სტუდენტური პრაქტიკის ურთიერთგაცვლის მიზნით. ვნახოთ, რას მოგვითმის მომავალი.

ქოფიერებისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება. თანამედროვე სინამდვილით გამოწვეული უკმაყოფილება ის უმთავრესი ფაქტორებია, რომელიც კაცობრიობის განვითარების ყველა ეტაპზე. უძველესი დროიდან დღევანდლამდე და, ალბათ, მომავალშიც განსაზღვრავენ როგორც შემოქმედებით აქტს; ისე ამ პროცესის შედეგის ხასიათს. ძალიან ძნელია, თითქმის წარმოუდგენელიც, ისეთი სინამდვილე, მით უმეტეს თანამედროვე სინამდვილე, რომელსაც აღტაცებაში მოეყვანოს მოაზროვნე ადამიანი — შემოქმედი, რა თქმა უნდა, ამ გამონაკლისების გარდა, როდესაც შემოქმედი ემსახურება არა თავის არსს, არამედ რომელიმე გარკვეულ იდეოლოგიას. რაც უკეთეს შემთხვევაში მხოლოდ სურვილთა კონსტატაცია შეიძლება იყოს. ყოფიერების შემეცნება დეიდეოლოგიზაციის შემთხვევაშიც არაა ისე, როგორც ის სინამდვილეში ხორციელდება, არამედ იმგვარად, როგორც ამ პროცესის განვითარება წარმოუდგენია შემოქმედს, უფრო სწორი კი იქნებოდა გვეთქვა — არა „წარმოუდგენია“, არამედ სასურველად მიიჩნია.

ზემოთ თქმულის საუკეთესო მაგალითად გამოდგებოდა ლ. ტოლსტოის შემოქმედება, თუ მთლიანად არა; მისი ბოლო პერიოდი მაინც, რადგანაც იშვიათია შემთხვევა, როცა მსგავსი მასშტაბის ნიჭიერების შემოქმედი ცდილობს თავისი შესაძლებლობა და ტიტანური შრომა მსხვერპლად შესწიროს სინამდვილის შეცვლის ილუზიას. ეს მომენტი დამახასიათებელია საერთოდ შემოქმედთა უდიდესი ნაწილისათვის. რა თქმა უნდა, მეტ-ნაკლები სიმძაფრით, და აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება როგორც ინდივიდუალურ თვისებებს შემოქმედისა, ისე სოციალურ გარემოსაც, ყველა დასაშვებ ნიუანსზე თუ როგორ გამოხატულებას პოულობს მხატვრის ინდივიდუალური ხასიათი

ლუის ბუნიუელის რეალიზმი

ბაჩანა ხალვაში

რუბრიკაში „ახალგაზრდა კრიტიკოსის სახელოსნო“ გათავაზობთ თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის კინოფაკულტეტის კინოოპერატორების განყოფილების 1 კურსის სტუდენტის წერილს, რომელშიც განხილულია დიდი ესპანელი კინორეჟისორის ლუის ბუნიუელის ფილმები „ნაწარინი“, „რისხვის ანგელოზი“ და „დავიწყებული“. ეს ხუთათვლი შარშან დეკემბერში ნაჩვენები იყო თბილისის კინოფესტივალის პრაგმაში — „ბუნიუელი და მისი ხელოვნება“.

თუ სოციალურ-პოლიტიკური გარემო სინამდვილის ასახვის რეალისტურობის ხარისხისადმი, ჩვენ ახლა არ შევჩერდებით, ვინაიდან სპექტრი ამ გამომსახველობისა განუსაზღვრელად მრავალფეროვანია და ჩვენი რეცენზიის მცირე ფორმა მათი სრულყოფილი ანალიზის საშუალებას არ გვაძლევს. შეიძლება ამჯერად ეს აუცილებელი არც იყოს. მთავარია აღინიშნოს, რომ ყველა შემთხვევაში, როცა ხელოვნების ნაწარმოები ატარებს იდეალიზირებულ ხასიათს, მისი ხარისხის მიუხედავად, ის არ ემსახურება კეშმარიტებას, ან ემსახურება მხოლოდ ნაწილობრივ. (ამ თვალსაზრისით საინტერესო იქნებოდა ლ. ტოლსტოის „აღდგომისა“ და სომერსეტ მოემის „კრელი საბურველის“ შედარება-ანალიზი).

ყოველივე ზემოთ თქმული ძალაში რჩება ყველაზე კეთილშობილური მიზნის მიუხედავადაც კი, რადგანაც ხელოვნების გაიგივება ფუნქციასთან მხოლოდ ილუზიაა და რა ჰუმანურიც არ უნდა იყოს ამ სახის ხელოვნება, ის აბრეშულ გარდაქმნას ვერ მოახდენს. მხოლოდ ბოლომდე რეალისტური ხელოვნება შეიძლება გაზდეს საფეხური როგორც კერძო ერთი ინდივიდის, ისე საერთოდ მთლიანად ერისთვის კეშმარიტებასთან მისაახლოებლად.

არ შევცდები თუ ვიტყვი, რომ რეალიზმი ჩვენი საუკუნისა ხარისხობრივად განსხვავდება წინა საუკუნეების რეალიზმისაგან, რასაც უმთავრესად მა-

ინც საფუძვლად დაედო არა მარტო მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი, არამედ მისი მოჩვენებითი კეთილდღეობიდან გამომდინარე მარტოდ დარჩენილი ადამიანის ფსიქოლოგია.

ადამიანის ყოვლისშემძლეობის ილუზიამ არასასურველი კატასტროფული შედეგი გამოიღო არა მარტო ბუნებასთან და ღმერთთან მიმართებაში, არამედ უძლური აღმოჩნდა თვითონ მატერიის წინაშეც, რადგანაც სულიერებას მოკლებული ქმედების შემთხვევაში მატერია ადამიანის წინააღმდეგ მოექცა.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ დღევანდელი მსოფლიო საზოგადოების ერთ-სულოვანი ბრძოლა ეკოლოგიური სიწმინდისათვის მარტოდღე ფიზიკური კატასტროფის შიშით როდია გამოწვეული. დღეს ასეთივე სიმძაფრით იღვწის ადამიანი დაკარგული სიწმინდისა და სულიერებისათვის, თუ გნებავთ, საყოველთაოდ ყბადაღებული გაფუცობის წინააღმდეგაც.

ამ გზაზე კი ილუზიების გვერდით (ადამიანს ხომ ილუზიების გარეშეც არ შეუძლია) თავის შემოქმედებას ანხორციელებენ სულის შეძვრამდე დაუნდობელი რეალისტები, ხელოვნების სხვადასხვა სახეობები — იქნება ეს ლიტერატურა, თეატრი, კინო, ფერწერა თუ სხვა რამ.

ესპანელი კინორეჟისორის ლუის ბუნიუელის შემოქმედებას ამ დაუნდობელ ხელოვანთა შორისაც კი განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. აქვე მინდა განვ-

მარტო, რომ რეალიზმის ცნებაში (როგორც ზემოთ, ასევე შემდგომ) იგულისხმება არა მარტოდენ სტილისტური ხერხი ან მეთოდი, არამედ შემოქმედების შემეცნებითი პროცესის ყოვლისმომცველობა, ფორმისეულ გამოვლინებათა მიუხედავად.

ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე ბუნიუელის შემოქმედება ყველაზე ირეალურისა და ქვეცნობიერის გამოხატვის შემთხვევაშიც კი უმთავრესად რეალისტურია, უფრო მეტიც, ამ რეცისორის რეალიზმი თვისებრივადაც განსხვავებული ხარისხისაა, ვინაიდან ის ახერხებს ყოველდღიური ყოფითი თუ სოციალური პრობლემატიკის დაუნდობელი კრიტიკით გააღწიოს ადამიანის ძირეულ, მე ვიტყვოდი, მეტაფიზიკურ არსებობამდე და დაგვანახოს გამანადგურებელი დამთრგუნველი სიმართლე ადამიანის არსებობისა, ადამიანი ბუნიუელის შემოქმედების, მისი კვლევის უმთავრესი ობიექტია. უფრო მეტიც, ერთდერითი ობიექტია, საერთოდაც აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სხვა შემოქმედთაგან განსხვავებით, ადამიანს ბუნიუელი არ განიხილავს რაიმესთან ან ვინმესთან მიმართებაში, მისი საყოველთაოდ აღიარებული ათეისტობის მიუხედავად, მე ვერც ერთ მის ფილმში, რომლებიც უშუალოდ რელიგიურ თემებზეა აგებული, ვერ დავინახე ადამიანის ღმერთთან დაპირისპირების მომენტი, ვინაიდან უმთავრესად აქ ლაპარაკია რელიგიის ფორმისეულ გამოვლინებებზე და არა არსზე, ძნელი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ბუნიუელი თითქმის განზრახ გვერდს უვლის რელიგიას თავისი მოჩვენებითი კრიტიკით, რათა მთლიანად სიმძიმის ცენტრი გადაიტანოს ადამიანზე, მთელი პასუხისმგებლობა დააკისროს მხოლოდ ადამიანს და გამოსავალიც მასში მოძებნოს (თუმცა გამოსავალზე შემდგომ), ამის საუკეთესო მაგალითია „ნაზარინი“, რომლის მთავარ გმირსაც კრიტიკა ხშირად დონკიხოტს ადარებს. შეიძლება კულტურულ-გენეტიკური თვალსაზრისით ეს ასეც იყოს, მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს არაა მთავარი. ჩემი აზრით, აქ რეჟი-

სორმა თავის გმირს დააკისრა გზის გაველა, რომელიც ყველა ქრისტიანული-საა ცნობილი. მხოლოდ იმ შემთხვევა-ბით, რომ ნაზარინი მოკლებულია იმ მხარდაჭერას ზეციდან, რომელსაც გრძნობდა ძე ღვთისა და ძე კაცისა. ამიტომაც ნაზარინის მოგზაურობა, შემთხვევათა რიგი მოკლებულია სასწაულებს, სამაგიეროდ, ყველა ტიპილი ამ ეკლიან გზაზე ადეკვატურია უკვე განვლილი გზისა. ბუნიუელისთვის ძვირფასია ის, რაც ადამიანურია, ხოლო სასწაულები მისთვის არც არსებობს, ამიტომაცაა ასე ამაღელვებელი ფილმის ფინალი. ის მოკლებულია ყოველგვარ პათეტიკურობას და „სასურველობას“, ნაზარინი, რომელსაც სიკეთის წილ ბოროტება მიაგეს, უარს ამბობს შემოთავაზებულ სიკეთეზე, ხოლო შემდგომ, მცირედი ყოყმანის მიუხედავად, თითქმის ინსტინქტურად ღებულობს უბრალო გლეხის ქალის ხელიდან მას ანანასის სახით და მიანიც მაყურებელი არაა დარწმუნებული, რომ ამ გულნატკენმა ტუსაღმა მიუტევა ადამიანებს, შეიძლება სხვამ საწინააღმდეგო ამტკიცოს... ეს ფინალი, ალბათ, ამითაცაა ძვირფასი, რომ მისი ერთმნიშვნელოვანი განმარტება შეუძლებელია, ყველა ადამიანმა თვითონ უნდა გადაწყვიტოს მიუტევენ თუ არა ნაზარინი თავის მოძულეთ, ამით ბუნიუელს იმის თქმაც უნდა, რომ ადამიანმა უპირველესად საკუთარ თავში უნდა ეძებოს მიზეზი არასრულფასოვნებისა, მიუხედავად იმისა, რაოდენ ძნელი და მტკივნეულიც არ უნდა იყოს ეს პროცესი. ამ გზიდან გადახვევის ისეთი ფორმაც კი, როგორიცაა ქრისტიან განდევნილობა ზვედრი, ბუნიუელისთვის გამოსავალი არაა, ის თავის მცირე მოცულობის ფილმში „სიმონ მესვეტე“ მისთვის ჩვეული პირდაპირობით საკმაოდ სწორხაზოვნად მიუთითებს, რომ სანამ სიმონის მსგავსი ადამიანები სვეტზე შემდგარნი თუ გამოქვბაბულში განმარტოებულნი საკუთარი სულის გადარჩენაზე ფიქრობენ, კაცობრიობას სატანისებური როკვა დაუფლებია. აქ არ შეიძლება არ გავახსენდეს რუსი ფილოსოფოსის ბერდიაე-

ვის კრიტიკა ბერული განდევნილი ცხოვრებისა, რომელიც ემთხვევა ილია ჭავჭავაძის პოემა „განდევნილში“ გატარებულ აზრს. შესაძლოა მსოფლიო კულტურამ სხვა მსგავსი მაგალითიც იცოდეს, მაგრამ ჩემთვის ეს სამია ცნობილი და ალბათ საინტერესო იქნებოდა მათი შედარებითი ანალიზიც.

„სიმონ მესვეტე“ ბუნიუელის იმ ფილმებს შორის, რომელთა ნახვის საშუალებაც მე მქონდა, შედარებით სუსტი ფილმია, რაც გამოწვეულია სათქმელის სწორხაზოვნებით, თუმცა დანარჩენ სხვა შემთხვევებში ეს მისი სწორხაზოვნება მოჩვენებითია და ნიჟერი რეჟისორის ხელში ის ურთავარი საშუალებაა პირდაპირ, ყოველგვარი ცრუ მოძრაობის გარეშე მიუახლოვდეს უმთავრეს სათქმელს, სულ მცირე დაბუნდოვანების გარეშეც კი. იგივე შეიძლება ითქვას ბუნიუელის, როგორც კინორეჟისორის, გამომსახველობით ხერხზეც ან ამ ხერხების უქონლობაზე. მასთან მაყურებელი ვერ ნახავს ისეთ დახვეწილ წინასწარ გამოთვლილ კადრებს, რითაც გვანებივრებენ ბუნიუელის თანამედროვე ევროპელი რეჟისორები ანტონიონი, პაზოლინი, ბერგმანი თუ კინოხელოვნების სხვა დიდი ოსტატები. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ბუნიუელისთვის სულ ერთი იყოს რა საშუალებით იქმნება ნაწარმოები, ოღონდ კი სათქმელი ითქვას და ეს უკანასკნელი ღირებული რამ იყოს. რეჟისორი სულაც არ ფიქრობს იმაზე, თუ რამდენად თეატრალურია და კინემატოგრაფიულად დამაჯერებლობას მოკლებული სიმონ მესვეტეს წვერულვაში, მთლიანად მისი გარეგნობა. ბუნიუელის დამოკიდებულება მაყურებელთან საერთოდაც განსაკუთრებულია და შემდგომ ჩვენ შევჩერდებით მასზე. ახლა კი უნდა აღინიშნოს, რომ რეჟისორის გამომსახველობითი ხერხების უბრალოება საოცრად ორგანულია სათქმელთან მიმართებაში და ამ სათქმელის ერთგვარი სწორხაზოვნების არ იყოს, ყოველთვის აღწევს მიზანს, არ მინდა ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნას, თითქოს ეს უბრალოება წინასწარ განზრ-

აულობას იყოს მოკლებული, ვინაიდან როცა რეჟისორი საჭიროდ მიიჩნევს, ის აგებს კიდევ ისეთ კადრებს, რომელთა მთლიანად ეპიზოდულობაც, რომელთა დავიწყებაც შეუძლებელია მაყურებლისთვის. განსაკუთრებით ეს ეხება რეჟისორის აღრეული სიურეალისტური ძიებების დროინდელ ფორმისეულ მონაპოვრებს, რომლებიც მიმოზნეულია მთლიანად მის შემდგომ ფილმებში.

და მაინც, ბუნიუელის შემოქმედება ღირებულია არა იმდენად ფორმისეული ძიების შედეგებით, არამედ იმ პრობლემებით და ტკივილით, რითაც გაქლენილია ყველა მისი ფილმი. იშვიათია ხელოვანი, რომელიც მასავით დაჟინებით უტრიალებდეს ადამიანს და თავისი კვლევის ობიექტისადმი ასეთი დაუნდობელი იყოს, სრულიად განსაკუთრებული მოუხერხებელი თემაა ბუნიუელისათვის როგორც საერთოდ ბურჟუაზიულობის, ისე კერძოდ ბურჟუაზიის, როგორც სოციალური კლასის კრიტიკა. ამ რიგის ფილმებიდან საუკეთესოა „რისხვის ანგელოზი“ და „ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლი“. „რისხვის ანგელოზში“ ბუნიუელს დასჭირდა დრამატურგიულად ნაკლებად დამაჯერებელი, მაგრამ მოქმედების განსაკუთრებულად აუცილებელი ხერხი ადამიანთა ერთი გარკვეული ფენის საერთო საზოგადოებიდან გამოცალკეებისა, რათა ეჩვენებინა თუ რაოდენ მოჩვენებითია და გარეგნული ამ ადამიანთა ღირსება და დახვეწილი მანერები. სულ რაღაც ორიოდ დღე საქმარისი აღმოჩნდა იმისთვის, რომ ათეული წლებით გამოუმუშავებული კეთილშობილება თავის საწყის მდგომარეობას დაბრუნებოდა. მშვენიერი სასტუმრო ოთახი, რომელიც თავისი მდიდრული მორთულობით ამ ადამიანთა კულტურულობის შესაბამისი უნდა ყოფილიყო, ჩვენს თვალწინ, მათივე მოქმედებით, გამოქვაბულს ემსგავსება. იმსხვერვეა მშვენიერი საკრავები, ფერწერული ტილოები მდიდრულად მორთული ჩარჩოებით კოცონზე იწვის, რათა ამ პირველყოფილმა საზოგადოებამ თავისი ფიზიოლოგიური მოთხოვნილება

დაიკმაყოფილოს, ერთადერთი, რაც მათ
ჯერ კიდევ ადამიანებს ამსჯავსებს, ესაა
ოცნება ღმერთზე და, მართლაც, ფილ-
მის ფინალში ჩვენ ვხედავთ მათ მესა-
ზე მოსულთ და ისევ იგივე ხერხი —
დანარჩენი მაყურებელმა თვითონ უნდა
წარმოიდგინოს.

მართალია რეჟისორს, რბილად რომ
ვთქვათ, განსაკუთრებით არ ესომპატი-
ურება მდიდარნი ამა ქვეყნისა, მაგრამ
ის ასეთივე მიუტკერძოებელია მაშინაც,
როცა გვესაუბრება საზოგადოების ისეთ
დაბალ ფენაზე, რომელთა არსებობა
ღმერთსაც დაეწყვია და ადამიანსაც.
ფილმს ასეც ჰქვია — „დაეწყვებულ-
ნი“, რეჟისორს არ სურს მათი გაუსაძ-
ლისი საშინელი ყოფა აეფაროს მათ
ნამდვილ ბუნებას, ვინაიდან ადამიანში
დაბუდებული შური და ბოროტება არ
მიიჩნია სოციალურ ფენომენად, ამ ფი-
ლმში ბუნიუელი ყველაზე უფრო ჰგავს
საკუთარ თავს, რადგანაც თუ ბურჟუა-
ზიის კრიტიკისას მაყურებელი სიმკაც-
რისა და დაუნდობლობის მიუხედავად
მაინც მის მხარესაა, ამჯერად მაყურებე-
ლი შეძრწუნებულია და ეს გამოწვეუ-
ლია არა მარტო მკაცრი სიმართლით,
არამედ იმიტაც, რომ აქ მის მცდარ
მოჩვენებით კეთილშობილებასაც შე-
ეხო რეჟისორი, ბუნიუელი ამას ყოველ-
თვის ახერხებს მეტ-ნაკლები წარმატე-
ბით, მაგრამ ამჯერად ეს, თუ შეიძლება
ასე ითქვას, აღმაშფოთებელი ხასიათი-
საა, ადამიანს წარმოუდგენია, რომ გა-
ჭირვებული უნდა ეცოდებოდეს, ბრმა
იქნება ის თუ ხეიბარი, სიკეთე თუ მა-
ინცდამაინც უნდა დამარცხდეს, ეს უნ-
და მოხდეს ბოროტების ხარჯზე, ამ ფი-
ლმში კი ყველაფერი ჩვენი წარმოდგე-
ნების საწინააღმდეგოდ ხდება: ბრმა,
რომელსაც ფილმის ორი მთავარი გმი-
რი ბიჭი დაუნდობლად სცემს; თვითონაა
დამსმენი და ბოროტი, ჩვენში ერთნა-
ირ აღშფოთებას იწვევს როგორც მისი
ცემის, ისე ამ უკანასკნელის სასიყვა-
რულო სცენა პატარა რძის მიმტან გო-
გონასთან, არც ერთი შემთხვევა — იქ-
ნება ეს დედისა და შვილის ურთიერ-
ობა, თუ ორი მთავარი გმირისა — ამ
ფილმში არ ემთხვევა ჩვენს სტერეო-

ტიპულ წარმოდგენებს. რადგანაც რო-
გორც ხელოვნების, ისე რეალური ცხო-
ვრების შემთხვევაში, ადამიანს მიუდრე-
კილია საკუთარი თავის მოტყუების ხარ-
ჯზე ფონს იოლად გასვლას. რეჟისორი
კი ამის საშუალებას არ აძლევს მაყუ-
რებელს და მისთვის დამახასიათებელი
თანმიმდევრულობით ჩვენს თვალწინ
აშოშვლებს ადამიანის სულიერ სამყა-
როს, რომელიც ჩვენი წინააღმდეგობის
მიუხედავად, სარკეში არეკლილი ორე-
ულივით ჩამოგავს ჩვენსავე სახეს, აბ-
სოლუტურად დამთრგუნველია ფილმის
ფინალი, როცა ხაიობის მიერ მოკლულ
პედროს სანაგვეზე გადაადგდებენ მისდა-
მი კეთილგანწყობილი ადამიანები,
პირველი, რაც ფილმის პროექტირების
შემდგომ გეუფლება, ესაა რეჟისორის
წინააღმდეგ მიმართული აღშფოთების
გრძნობა, მხოლოდ შემდგომ, დიდი
ილიას თქმისა არ იყოს, ხედები თუ რა-
ოდენ დიდი ტკივილი და სიყვარული
იმალება რეჟისორის დაუნდობელი სი-
მართლის მიღმა, რომლისთვისაც ჭეშმა-
რიტება ყოველთვის უფრო ძვირფასია,
ვინემ მაყურებლის წუთიერი აღფრთო-
ვანება.

ეს მომენტი განმსაზღვრელია რეჟი-
სორისა და მაყურებლის ურთიერთობი-
სას, მაგრამ ეს ურთიერთობა მხოლოდ
ამით არ ამოიწურება, ბუნიუელი ხში-
რად ცინიზმსაც უპირისპირებს მაყურე-
ბელს, ირონიული დამოკიდებულებაც
არაა მისთვის უცხო, რომ არაფერი
ვთქვათ იმ უმთავრესზე, რაც სტერეო-
ტიპების მსხვრევას უკავშირდება და
რომელზეც შეძლებისდაგვარად ვისა-
უბრეთ ზემოთ. ყველა ხერხი, რომელ-
საც მიმართავს რეჟისორი მაყურებელ-
თან ურთიერთობის დროს, მიმართუ-
ლია მისი გულგრილი ინდეფერენტული
დამოკიდებულების წინააღმდეგ მისსავე
სასარგებლოდ და აქ გამორიცხულია რა-
იმე რჩევა-დარიგება, ოდნავი მინიშნე-
ბაც კი რამე გამოსავალზე, ესაა მხო-
ლოდ ბრძნული დაფიქრება ადამიანზე
ყოველგვარ შელამაზებისა და „სასუ-
რველობის“ გარეშე.

შპს-ის შემოქმედებითი პროგრესისათვის

ნათელა კვირკველია

პიანისტი ნინო კერესელიძე თავის ხელოვნებას თავდადებით ემსახურება. ნიჭი და მოკრძალება, სიღრმე და სისადავე გამოარჩევს მას 70-80-იანი წლების ახალგაზრდა ქართველი მუსიკოსებისაგან. მას ახასიათებს მუსიკის დიდი სიყვარული, თავისი საქმისადმი სერიოზული დამოკიდებულება, საკუთარ თავზე თავდაუზოგავი მუშაობა, რაც ცხოვრებისეულ ცდუნებებზე უარის თქმას მოითხოვს.

ნინო კერესელიძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია საინტერესო ფურცლებს შეიცავს. თუმცა, მის მიერ განვლილ გზას არ ამჩნევია მოულოდნელობის, განსაკუთრებულობის კვალი. ეს არის საკუთარი „მე“-ს თანდათანობითი ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების სურვილით აღბეჭდილი გზა, რომელზედაც მოთმინებით მიაბიჯებდა ახალგაზრდა პიანისტი. სრულყოფისაკენ სწრაფვა გახლავთ მისი ცხოვრების მთავარი მიზანი.

ეს მისწრაფება ნინო კერესელიძემ გამოავლინა ჭერ კიდეც თბილისის ცენ-

ტრალურ სამუსიკო სკოლაში სწავლის დროს. იგი ცნობილი პედაგოგის ეკა მუხაძის კლასში სწავლობდა. IV კლასის მოსწავლე იყო, როცა პირველად გასცდა რესპუბლიკის ფარგლებს. ნორჩი მუსიკოსი მონაწილეობდა მოსკოვში ჩატარებულ ქართული მუსიკის დღეებში (1965 წ.). ნინო კერესელიძე იმთავითვე გამოირჩეოდა არაჩვეულებრივი მონაცემებით: ნაწარმოებებს საოცრად სწრაფად ითვისებდა, რაშიც ხელს უწყობს უტყუარი მუსიკალური ალღო, აქვს შესანიშნავი ტექნიკური აპარატი, კლავიატურაზე ბუნებრივად „მორგებული“ ხელები, მისთვის არ არსებობს არავითარი დაბრკოლება პიანისტური სირთულეების გადალახვის გზაზე. ნინომ უკვე მაშინ გამოიჩინა ნაწარმოების შინაარსში ჩაღრმავების უნარიც.

ნინო კერესელიძის ინდივიდუალობა ელინდება მუსიკალური ნაწარმოებების იდეური კონცეფციის გახსნა-გადმოცემა პროცესში, სადაც წინა პლანზე გა-



ნინო კერესელიძე

მოდის როგორც არტისტიზმი, ისე ინტელექტუალური საწყისი.

ვრცელა ნ. კერესელიძის რეპერტუარი, ძველებური მუსიკიდან დაწყებული უახლესით დამთავრებული. და მაინც ნ. კერესელიძისათვის, როგორც თანამედროვე ინტელექტუალური ტიპის შემსრულებლისათვის განსაკუთრებით საინტერესოა XX საუკუნის მუსიკა.

თანამედროვე მუსიკა მას იზიდავს თავისი რაციონალიზმით, კონცეფციურობით, ღრმა ფსიქოლოგიზმით, ბგერადობის სპეციფიკითაც. თანამედროვე მუსიკის ათვისებაში ნ. კერესელიძეს ხელს უწყობს ტექნიკური არსენალის ვირტუოზული ფლობა, ტექსტის უწყვილმანესი დეტალების ამოკითხვის ხელოვნება, ძუნწი, მაგრამ სახიერი ნიუანსირება. შინაგან სიმკაცრესთან შერწყმული ექსპრესიულობა.

საქართველოში ნინო კერესელიძე

თანამედროვე მუსიკის ერთ-ერთი შესანიშნავი ინტერპრეტატორია. დღემდე ეს მისი შემოქმედების მხოლოდ მცირე ნაწილია, მაღალი შეფასება ხვდა პ. ჩაიკოვსკის სახელობის VII საერთაშორისო კონკურსზე (1982 წ.) მის მიერ შესრულებულ პროგრამას, რომელშიც რომანტიკოსი კომპოზიტორები სჭარბობდნენ.

ნ. კერესელიძემ ტაშენტის საკავშირო კონკურსზე (1981 წ. II პრემია), რახმანინოვის საფორტეპიანო სონატის, რომელიც რომანტიკული მგზნებარებით და პოეტურობით შეასრულა, ეს მისი ნიჭის მრავალმხრივობაზე მეტყველებს.

ნინომ გამარჯვება მოიპოვა ამ ორ ურთულეს პაექრობაში. ტაშენტის კონკურსში უძლიერესი ახალგაზრდა პიანისტები მონაწილეობდნენ. ეს იყო არსებითად ჩაიკოვსკის კონკურსისათვის შესარჩევი ფორუმი. ამ კონკურსის შემდეგ კომპოზიტორი ოთარ თაქთაქიშვილი აღნიშნავდა: „ნინო კერესელიძის შესრულება ჩემთვის აღმოჩენა იყო. ამ ნიჭიერ ქალიშვილს ვირტუოზული აპარატი, ცოცხალი მუსიკალური აღქმა აქვს. იგი ღრმად სწვდება ნაწარმოების შინაარსს, უკრავს ემოციურად, პოეტურად, შთაგონებით. მისი პიანოზმი გამოირჩევა არტისტული ტემპერამენტითა და მკაფიო საშემსრულებლო მანერით“...

„ნინო კერესელიძემ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მსმენელზე თავისი ვირტუოზული შესრულებით, მისი საშემსრულებლო ტექნიკა იუველირულად დახვეწილია... ნინომ რომანტიკული აღმადგენით ჩაატარა კონკურსის სამივე ტური და გამოცდილ საკონკურსო მებრძოლთა შორის ღირსეულად დაიმსახურა ყიურის აღიარება და სიმპათია... მას როგორც შემოქმედს, ახასიათებს სარტისტულობა; ბგერის მკაფიობა და ემოციური ზეგავლენის უნარი, იგი ჩუმი, თავმდაბალი მშრომელი პიროვნებაა. ასეთი თვისებებით თავის ნიჭთან ერთად ნინო კერესელიძე ბევრს მიაღწევს“.

რაც შეეხება ჩაიკოვსკის კონკურსს, უკვე პირველი ტურის შემდეგ პრესა აღნიშნავდა ნინო კერესელიძის ნიჭიერებას, შესრულების სიღრმეს, სერიოზულობას.

პ. ჩაიკოვსკის სახელობის VII საერთაშორისო კონკურსის შემდეგ რომის მუსიკალური აკადემიის „სანტა ჩეჩელიას“ ვიცე-პრეზიდენტმა რუდოლფო კაპორალიმ თავისი შთაბეჭდილება შემდეგნაირად გამოხატა: „ჩვენთვის მეტად საინტერესო აღმოჩენა იყო ნინო კერესელიძის ხელოვნება. მისი დახვეწილი მუსიკალური აზროვნება და პროფესიონალიზმი. ნ. კერესელიძის დაცვა მოკლებულია გარეგნულ ეფექტებს. მან ბრწყინვალედ შეასრულა საკონკურსო ნაწარმოებები, განსაკუთრებით პროკოფიევის მესამე კონცერტი“.

ეს კონკურსი უდავოდ დიდი პასუხსაგები გამოცდა იყო ახალგაზრდა პიანისტისათვის: — „არასდროს დამავიწყდება ეს დღეები — თქვა ნ. კერესელიძემ ერთ-ერთ ინტერვიუში — კონკურსის შთაბეჭდილებები უდიდესია. აქ მიღებულ გაკვეთილებზე კიდევ დიდხანს ვფიქრობ და საჭირო დასკვნებსაც გამოვიტან. ეს არის დიდი ბედნიერება — სხვაგვარად ვერ განვსაზღვრავ ასეთი რანგის კონკურსში მონაწილეობას. დავბრუნდები თბილისში, ცოტას დავისვენებ, შემდეგ კი განვაგრძობ პედაგოგიურ საქმიანობას, და რა თქმა უნდა, მონაწილეობას მივიღებ კონცერტებში. პ. ჩაიკოვსკის კონკურსის ლაურეატს უფლება არა აქვს შეაჩეროს შემოქმედებითი ზრდა“.

კონკურსზე წარმატებას წინ უძღოდა დაძაბული სწავლა ჭერ მოსკოვის ჩაიკოვსკის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, შემდეგ გენსინების სახ. მუსიკალურ-პედაგოგიური ინსტიტუტის ასპირანტურაში. ეს იყო ძალზე სასარგებლო და ნაყოფიერი წლები. მოსკოვის კონსერვატორიაში ნ. კერესელიძე თბილისის ცენტრალური მუსიკალური სკოლის დამთავრებისთანავე (1972) ჩაირიცხა. აქ იგი

სახელგანთქმული მუსიკოსის პროფესორ ზაქის კლასში სწავლობდა. ეს იყო მისი ცხოვრების ძალზე მნიშვნელოვანი პერიოდი. ამ დროს ეზიარა იგი პიანისტური ხელოვნების მაღალ ტრადიციებს. მოსკოვში სწავლების წლებში დიდად შეუწყვეს ხელი ნ. კერესელიძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ჩამოყალიბებას.

პროფესორ იაკობ ზაქის აზრით „ნინო კერესელიძე არის განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებული ახალგაზრდა პიანისტი. მე როგორც პედაგოგს იგი ფრთებს მასხამს, ყოველთვის ველოდები მისგან მაღალ პიანისტურ შედეგს. შესანიშნავი ხელები, უზადო რითმი და რაც მთავარია, ცოცხალი დამოკიდებულება ხელოვნებისადმი“.

პროფესორი იური პონიზოვკინი, რომელიც ნინოს ხელმძღვანელი იყო ასპირანტურაში, ასე ახასიათებს მას: „ნინო კერესელიძე მაღალნიჭიერი მუსიკოსია, მას შესანიშნავი საშემსრულებლო მონაცემები აქვს. ახასიათებს არტისტიზმი, ვირტუოზული ტექნიკა, სტილის ფაქიზი შეგრძნება. აქვს დიდი და მრავალფეროვანი რეპერტუარი. ყოველივე ეს მის წინაშე ფართო პერსპექტივებს სახავს. ძალზე პერსპექტიულია, როგორც საკონცერტო შემსრულებელი“.

ნინო კერესელიძემ სავსებით გაამართლა თავისი პედაგოგების იმედები.

დღეს იგი ნაყოფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა. კონსერვატორიაში მისი სტუდენტები გამოირჩევიან მაღალი პროფესიონალიზმით, მუსიკისადმი სერიოზული დამოკიდებულებით. ნ. კერესელიძე თავისი მოსწავლეებისათვის დიდი ავტორიტეტია. მან სამართლიანად მოიხვეჭა თავდადებული, კეთილსინდისიერი პედაგოგის სახელი.

ნინოს არასოდეს შეუწყვეტია საკონცერტო მოღვაწეობა. იგი არა მარტო ნიჭიერი სოლისტია, არამედ შესანიშნავი ანსამბლისტიცაა. მისი აზრით „ანსამბლური მუსიკირების გარეშე წარმოუდგენელია მუსიკოსის განვი-

თარება“. უფრო ზშირად იგი გამოდის ე. ტიბოსა და მ. ლონგის კონკურსის ლაურეატთან მევიოლინე ქეთევან თუშმალიშვილთან ერთად. ამ მუსიკოსებს მრავალი წლის ერთობლივი შრომა და შემოქმედებითი იდეალების მსგავსება აკავშირებთ. მათ არაერთხელ შეუსრულებიათ საინტერესო ინტერპრეტაციით სხვადასხვა სტილისა და ეპოქის კომპოზიტორთა საანსამბლო ნაწარმოებები, როგორც თბილისში, ისე კავშირის სხვა ქალაქებშიც.

ნინო კერესელიძე ქართველი პიანისტია. მის მუსიკალობას გამოარჩევს ეროვნული კდემამოსილება და სისადავე.

ნინო კერესელიძის რეპერტუარში ქართულ ნაწარმოებებს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. უკანასკნელი ხუთი წლის განმავლობაში მან შეასრულა ს. ცინცაძის „კონტრასტები“ (მოსკოვი); ო. თაქთაქიშვილის IV საფორტეპიანო კონცერტები (თბილისი, ბათუმი, ლეოვი); ნ. გიგაგურისა და ვ. აზარაშვილის საფორტეპიანო კონცერტები, ადრე დაკრული აქვს ა. ბალანჩივაძისა და მ. ფარცხალაძის საფორტეპიანო კონცერტები.

გარდა ამისა, მას არაერთხელ შეუსრულებია ქართველ კომპოზიტორთა (ო. თაქთაქიშვილი, ნ. გულიაშვილი, ა. მაჭავარიანი, ს. ცინცაძე, ნ. მაშისაშვილი, ი. გეჯაძე) როგორც სოლო, ისე ანსამბლური ნაწარმოებები. ქართული მუსიკის ნიმუშები მას დაკრული აქვს მოსკოვში, ბუდაპეშტში, ერევანში, თბილისში, საქართველოს სხვადასხვა რაიონში.

ნ. კერესელიძე დიდი ინტერესით ადევნებს თვალყურს ქართული მუსიკის განვითარებას. ქართველ კომპოზიტორებს მისი სახით ჰყავთ დიდი ენთუზიაზმი და სერიოზული ინტერპრეტატორი, რომელიც დიდად უწყობს ხელს ქართული მუსიკის პოპულარიზაციას. მისი პიანოში მთამაგონებლად მოქმედებს ქართველ კომპოზიტორებზე.

ნინო კერესელიძის მრწამსის, მისი

ესთეტიური იდეალების გამოვლინის მიზნით მას მიემართე რამდენიმე კითხვით:

რომელი პიანისტური სკოლა ან საშემსრულებლო სტილია თქვენთვის ახლობელი?

ნ. კ. — სკოლასა და სტილს აყალიბებენ გენიალური პიროვნებები, ამიტომ მიზანშეწონილად მიმაჩნია ლაპარაკი დიდ პიანისტებზე, ვიდრე ცალკეული პიანისტურ სკოლასა და საშემსრულებლო სტილზე. ბევრი პიანისტია, ვისგანაც საჭიროა სწავლა.

მაინც ვის ანიჭებთ უპირატესობას?

ნ. კ. — რიხტერსა და გოროვიცს. ვინ არის თქვენი კერპი კომპოზიტორებს შორის?

ნ. კ. — მოცარტი.

როგორია თქვენი დამოკიდებულება ახალი ქართული მუსიკისადმი?

ნ. კ. — ისევე, როგორც ნებისმიერი სხვა მუსიკისადმი, შეფასების თვალსაზრისით, არ შეიძლება ერთმნიშვნელოვნად შეაფასო დღევანდელი მუსიკა. არის ნამდვილად კარგი ქმნილებები, რომელიც შეიძლება გვერდით მიუყენო ნებისმიერ მაღალმხატვრულ ნაწარმოებს და არის ძალიან სუსტი ნაწარმოებებიც.

რომელი ნაწარმოებები გიზიდავთ ქართულ კამერულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში?

ნ. კ. — მომწონს ს. ცინცაძის კვარტეტები.

არსებობს თუ არა „ქართული პიანოზმი“? რა აზრისა ხართ საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო ხელოვნების ურთიერთკავშირზე?

ნ. კ. — ქართველ პიანისტებს აქვთ თავისი სახე, უაღრესად მჭიდრო კავშირი არსებობს საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო ხელოვნებას შორის. მათი გამოჩენა წარმოუდგენელია. ეს ერთი კულტურის ორი შემადგენელი ნაწილია...

სწრაფვა სიკეთისკენ

გ. ჰაუპტმანი „მშვიდობის დღესასწაული“, დამდგმელი რეჟისორი — ლ. იოსელიანი, მხატვარი — ნ. ჩიტაიშვილი
კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო
აკადემიური თეატრი, 1990 წ.

მაია გოშაძე

სკამპტაქლის მოქმედების დროა გასული საუკუნის დასასრული, ქრისტეს შობის დღე; მოქმედების ადგილი — შოლცების სახლი, სადაც ექვსწლიანი ხეტიალის შემდეგ მოულოდნელად ბრუნდებიან ერთმანეთთან სამკვდრო-სასიცოცხლოდ წაჩხუბებული მამა-შვილი, როგორც თავიდანვე ირკვევა, შოლცების ოჯახის წევრებს შორის ურთიერთობები უკიდურესად კონფლიქტურია.

შოლცების საგვარეულო სახლის დიდი დარბაზი, სადაც სცენური ქმედება გათამაშდება, თეთრად მობათქაშებული, შუშის კარ-ფანჯრითა და კედლებით, ორანჟერეას უფრო წააგავს, ჰაერისა და სინათლის სიუხვის შეგრძნებას ბადებს, სადღესასწაულო განწყობილებას ქმნის სცენის კიდესთან თეთრი როიალი, რომელსაც ფიქრებში გართული სპექტაკლის გმირები რამდენჯერმე უახლოვდებიან და სათუთად ხელს შეახებენ კლავიშებს. თითქოს მათი სანუკვარი, აუხდენელი ოცნებების საპასუხოდ გაისმის კლასიკოსთა (მოცარტის, შუმანის ან შუბერ-

ტის) მუსიკის მელოდიები და განსაკუთრებული სიმძაფრით შეგვაგრძნობინებს ცხოვრების იდეალური და პრაქტიკული მხარეების ურთიერთგათიშულობას.

ამ მშვენიერ, სადღესასწაულო სითეთრით გამორჩეულ და ამასთანავე მყუდრო სახლში დასახლებული ადამიანები კი წლების მანძილზე უწამლავენ ერთმანეთს სიცოცხლეს, ჩვევად ქცეული ურთიერთქმედების ყოველდღიურ დემონსტრირებას ახდენენ.

არსებითად მოშლილი ოჯახის მეურვეობის მთელი სიმძიმე ქმრისგან მიტოვებულ მინა შოლცს (ელენე ყიფშიძე) დააწვა მხრებზე. ახლობლების მუდმივი დაშოშმინებით გულდამძიმებულ დედას თვითეული შოლცი თავის სიმართლისკენ ექაჩება. ნერვიულად მოშლილი ოჯახის წევრთა მიმართ მინა შოლცს თავისებური დამცველი რეაქცია, სკვპტიციზმით შეზავებული თანაგრძნობა გამოუმუშავდა. ელენე ყიფშიძე სევდანარევი იუმორით წარმოაჩენს ოდესღაც რომანტიკული ილუზიების მკონე, შემდგომ კი



„მშვიდობის დღესასწაული“. მინა შოლცი —
ე. ყიფშიძე, ექიმი შოლცი — ი. უჩანეიშვილი.
იდა — ც. ქოთლაძე, ვილჰელმი — ზ.
სტურუა

სკანდალურ ბატალიებში გამოწრთობილი, უიღბლო მეოჯახე ქალის სცენურ სახეს.

ხანგრძლივი გაუჩინარების შემდეგ თითქოს მკვდრეთით აღმდგარი ექიმი შოლცის (ირაკლი უჩანეიშვილი) გამოჩენა, მრავალწლიანი ოჯახური დრამის გართულებულ გაგრძელებად უფრო აღიქმება, ვიდრე მის ბედნიერ დასასრულად. ახლობლებთან შეხვედრით გამოწვეული ბუნებრივი ემოციების გამოვლენის ნაცვლად, ექიმი შოლცი საქმიანად, თითქმის ოფიციალურ-

რად ჩამოართმევს ხელს გაოგნებულ მეუღლეს. ოჯახის უფროსს თავი ისე უჭირავს, თითქოს ხანმოკლე შესვენების შემდეგ, კვლავ მისთვის ჩვეული ცხოვრების წესს დაუბრუნდა. როგორც ჩანს, ამ დაქანცულ, ქრონიკულად გაღიზიანებულ კაცს, არავითარი ილუზიები არ გააჩნია მოშლილი ოჯახური ურთიერთობების სასიკეთოდ შემობრუნების თაობაზე. მისი დაბრუნება, ფიზიკური და სულიერი ძალების გამოფიტვის უკიდურეს ზღვრამ-

დე მისვლით უფრო არის გაპირობებული.

მაგრამ ექიმი შოლცი მხოლოდ ერთ-ერთი პერსონაჟია იმ ოჯახური დრამისა, რომელსაც რწმენადაკარგული, უიღბლობაზე განწირული ადამიანები გაითამაშებენ.

ოჯახის უფროსის მოულოდნელ გამოჩენას, კიდევ ერთი სასოწარკვეთილი მოგზაურის, სულიერი სიმშვიდისა და საკუთარ თავთან თანხმობის მაძიებლის, ვილჰელმ შოლცის (ზურაბ სტურუა) ჩამოსვლა მოჰყვება. თითქოს ნიადაგგამოცლილი, სხეულში ძალა-წართმეული ზურაბ სტურუას სცენური გმირი, ქვესკნელში ჩასული ადამიანის შთაბეჭდილებას უფრო სტოვებს, ვიდრე სახლში დაბრუნებული უძღვები შვილისას. შემოსვლისთანავე ვილჰელმი ისეთი შეძრწუნებით აცეცებს თვალებს, თითქოს რომელიმე კუთხიდან მიმალული ურჩხულის გამოჩენას მოელოდეს. აშკარად ნერვიულად იმპულსური ხასიათის ახალგაზრდას, ელვისებური სისწრაფით ეცვლება განწყობილება, — დეპრესიულ მდგომარეობას ასეთივე არაჩანსალი აღზნებულობის აფეთქებები ენაცვლება. ფეიქრობ მსახიობი ყოველთვის წარმატებით ვერ ართმევს თავს მელოდრამატულ, ისტერიულ ინტონაციას. უაღრესად გაუწონასწორებელი, მუდამ შინაგანი წინააღმდეგობებით მოცული მუსიკოსი ვილჰელმ შოლცი, თავის უკანასკნელ იმედსა და დასაყრდენს ნორჩ იდა ბიუხნერში (ცისანა ქოთილაიძე) ეძიებს.

ცისანა ქოთილაიძე, თავისი სცენური გმირის სიცოცხლის მოყვარული ხასიათის, სიკეთისა და სიყვარულისკენ სწრაფვის წარმოსახვას თითქმის განუწყვეტელი სიცილით ცდილობს. მართალია, თავად პაუტემანი ხშირად მიგვითითებს იდას სიცილზე, მაგრამ ავტორისეული რემარკებისადმი ერთგულება ბუნებრივია არ ხსნის მსახიობის მიერ გამოვლენილი გრძნობების შინაგანი გამართლებების აუცილებლობას. სამწუხაროდ, ქოთილაიძის არაბუნებრივი სიცილი იდას ფსიქიკის



აფგუსტა — ე. გუნცაძე, მარი ბიუხნერი — ც. კობიაშვილი

არასრულფასოვნებაში უფრო გვაეკვებებს. ფეიქრობ, ნაკლებად დამაჯერებელი ჩანს ამ ქრონიკულად მოკისკისე, ქარაფშუტა ქალიშვილზე ადამიანის გადარჩენის მეტად რთული მისიის დაკისრების შესაძლებლობა. სწორედ იდა ბიუხნერი და დედამისი, მარი ბიუხნერი (ციცინო კობიაშვილი) სპექტაკლში ნათელ, სიცოცხლისდამამკვიდრებელ ძალებს უნდა წარმოაჩენდნენ, ბიუხნერთა დაყინებული თხოვნის შედეგად ჩამოდის ვილჰელმი სახლში, რათა სულიერი ხსნის ერთადერთ შესაძლებელ გზას, ურთიერთმიტევებისა და შერიგების გზას დაადგეს.

შოლცების ოჯახის ერთადერთი წარმომადგენელი, რომელიც გენეტიკურად თითქოს დაპროგრამებული უიღბლობის, პიროვნების დამასახიჩრებელი აღზრდისა თუ საკუთარ ჩვევათა მსხვერპლის მდგომარეობიდან თავის დაღწევას ცდილობს, სწორედ ვილჰელმია. სპექტაკლის ძირითადი კონფლიქტი

მისი სულის გადარჩენისათვის ურთულეს ბრძოლაშია.

უფროსი შოლცების დავიდარაბით აღსავსე თანაცხოვრების მაგალითმა, მამის ეგოცენტრისტულ აზირობებზე დაფუძნებულმა აღზრდის მეთოდმა, მეტად არაჩანსალი ზემოქმედება მოახდინა შვილების ფსიქიკაზე.

ოცდაათს მიტანებული, მომადგურებლად მფუფუნე, ცხვირაბზუებული შინაბერა აუგუსტა შოლცი, ელენე გუნცაძის შესრულებით, ვფიქრობ ზედმეტად კარიკატურულ ელფერს იძენს, რასაც ხელს უწყობს აუგუსტას ჩაცმულობის გადაჭარბებულად ხაზგასმული უგემოვნება. კაპასი ხასიათის მქონე შოლცების ქალიშვილი, მართალია აქტიურად მონაწილეობს ოჯახურ სკანდალებში, მაგრამ პიროვნული უნიათობის გამო არც საზიანო და არც სასიკეთო ცვლილებების მოხდენის უნარი არ გააჩნია.

გაცილებით უფრო საშიშ ძალას წარმოაჩენს სპექტაკლში დიმიტრი ღვთისიაშვილის რობერტ შოლცი, ადამიანებთან ნორმალური თანაცხოვრების გზაზე ახლადფეხადგმული ვიოლეტის მიშველიების ნაცვლად, რობერტი წარ-

სულის სამუდამო ტყვეობისკენ სწავდებს მას. მართალია, რობერტ შოლცის მთავარი ნაკლი სიკეთის განცდილობაა, მაგრამ მაინც ვფიქრობ დიმიტრი ღვთისიაშვილი ერთგვარად ცალსახად წარმოსახავს თავისი გმირის, ძმის მოშურნე სეკპტიკოსის ხასიათს, პიესაში რობერტ შოლცის უდიერი საქციელის მიღმა იდასადმი ფარული თაყვანისცემა, ნიჰილიზმით შენიღბული სასოწარკვეთილება გამოსჭვივის, დიმიტრი ღვთისიაშვილის სცენური გმირის კინიზმის მიღმა კი, მხოლოდ ცხოვრებაზე დაბოღმილი, ხელმოცარული კაცის სიჭიუტე იკითხება.

ხანგრძლივი დაშორების შემდეგ, კვლავ ერთ ჭერ-ქვეშ შეკრებილი ოჯახის წევრები ერთად ხედებიან შობის დღესასწაულს. ურთიერთმიტეგებისა და სიყვარულის მოულოდნელი გამონათება, მშვიდობიანი თანაცხოვრების შესაძლებლობაში უცარი რწმენა ასევე უმაღლესი ჭრება, სხვაზე გესლის ამონახვევის დაუძლეველი ჩვევა ქაობივით შეისრუტავს მათში აღძრულ ყველა სასიკეთო იმპულსს.

მარი ბოუნერა — ც. კობიაშვილი, რობერტი — დ. ღვთისიაშვილი



ლუი არმსტრონგი

ვახტანგ ჯალიაშვილი

სპექტაკლში ორჯერ ჩამოეშვება „ზეციდან“ კაშკაშა საშობაო ნაძვის ხე, როგორც ადამიანების მიერ ხშირად თავისივე ცხოვრებიდან განდევნილი მშვენიერებისა და სიკეთის სიმბოლო, პირველად, საშობაო ნაძვის ხე ოდესღაც განცდილ, ხანმოკლე ბედნიერებაზე მოხუცი ქმრის მოგონებასთან ასოცირდება. სპექტაკლის ფინალში კი კვლავ ზეციურ ზმანებასავე გამოანათებს კაშკაშა ნაძვის ხე, ამჯერად როგორც ახალგაზრდა შეყვარებული წყვილია მომავალზე ოცნების სიმბოლური გამოხატულება.

ადამიანთა ურთიერთგაუგებრობაზე, ურთიერთდაპირისპირებაზე აგებული უმოძავლო სამყარო დასაღუპადაა განწყირული. გაიმარჯვებს თუ არა სიცოცხლის დამამკვიდრებელი, ნათელი საწყისი ახალგაზრდა შეყვარებულ წყვილში მაინც, ამაზე პასუხს არ გვცემენ სპექტაკლის ავტორები. მაგრამ არც თავად ცხოვრება იძლევა რთულ შეკითხვებზე ცალსახა პასუხს.

ადამიანების ჰუმანური თანაცხოვრებისკენ მოწოდებად გაისმის ლილზ იოსელიანის სპექტაკლი „მშვიდობის დღესასწაული“ და სწორედ ამ მხრივ ძალზედ ეხმიანება ჩვენი დღევანდელ ცხოვრების რეალებს. თვითეულ ადამიანზეა დამოკიდებული შობის დღესასწაული კეშმარიტი შერიგების, მშვიდობის, სულიერი აღორძინების განსახიერებად თუ შინაარსგამოცლილ, მექანიკურ რიტუალად აქციოს.

მარჯანიშვილელთა საკმაოდ სტატიკურ, შეგნებულად ძუნწი, სადა რეჟისორული სვლებით გამორჩეულ წარმოდგენაში მთელი ყურადღება მსახიობთა შინაგანი გარდასახვის უნარზეა გადატანილი. ლილი იოსელიანი ამჯერადაც, ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მიზნად ისახავს მსახიობის ამაღლების კეთილშობილურ მისიას.

1959 წელს ერთმა ამხანაგმა მომამენინა ჯაზური მუსიკის რამდენიმე ნიმუში. ეს იყო ჩემი ჯაზური „ნათლობა“, არც ერთმა ჩანაწერმა ისე არ იმოქმედა, როგორც ზანგმა მომღერალმა ჩახლეჩილი ხმით, მოჯადოებელი ვუსმენდი და მეუფლებოდა სიტყვით აუხსნელი გრძნობა ნეტარებისა, რომელიც შეიძლება მხოლოდ მუსიკამ მიანიჭოს ადამიანს, ამ საოცრებას სახელად ლუი არმსტრონგი ერქვა. მან იმდენად „დამაავადა“, რომ რამდენიმე ხნის შემდეგ მეც შევიძინე მაგნიტოფონი, დღე და ღამე (ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით) ვუსმენდი მხოლოდ არმსტრონგს, სხვა ჩანაწერები ჩემთვის უბრალოდ აღარ არსებობდა, რალაც მაგიურმა ძალამ გა-



ლუი არმსტრონგი
(საყვირი)

დაფარა დანარჩენი შემსრულებლები. ახლაც ყურში მაქვს ერთი სევდიანი პიესა „St. James Infirmary“. როგორ მღერის! რა საოცარი ნალველი, რა საოცარი ტემბრი! ამის ახსნა შეუძლებელია, ამას უნდა უსმინოთ.

მას შემდეგ ბევრმა წყალმა ჩაიარა. დიდი რაოდენობის ჯახური მუსიკა მაქვს მოსმენილი, მაგრამ ჩემს გონებაში არმსტრონგის მუსიკალური პორტრეტი ყოველთვის წინა პლანზეა, მე მგონია, რომ ჯახი იწყება და თავდება ამ დიდებული მუსიკოსით. როგორ არ უნდა განვითარდეს მუსიკის ეს დარგი, რა ტექნიკურ, თუ სხვა სახის განვითარებასაც არ უნდა მიაღწიოს მან, ძნელი წარმოსადგენია ისეთი სრულყოფილი მუსიკის შექმნა, როგორსაც არმსტრონგი ქმნიდა.

თავისი პოპულარობით ლუი არმსტრონგი უტოლდება მსოფლიოს სახელგანთქმულ მოღვაწეებს. ძნელად მოიძებნება დღეს ადამიანი (ჯახისაგან შეიძლება შორის მდგარიც), ერთხელ მაინც რომ არ მოესმინოს, ან არ გაეგოს ამ მომღერლისა და საყვირზე შემსრულებლის სახელი.

თუ სიტყვა „გენიოსის“ გამოვიყენებთ ჯახთან მიმართებაში, მაშინ იგი თამა-

მად შეიძლება არმსტრონგს მივაყუთვნოთ, რასაც გენიოსი აკეთებს. ანალიზის მიღმა რჩება. ბევრმა და ჩასწვდომოდა მისი ხელოვნების საიდუმლოს და საკმაო წარმატებითაც. მაინც, ძალზე ძნელია, და ალბათ, შეუძლებელია აიხსნას მელოდიის არმსტრონგისეული შეგრძნება და ჯადოსნური ზემოქმედების ძალა. იგი პროფესიული მუსიკალური განათლების გარეშე, თოთხმეტი წლის ასაკში ისე დაეუფლა კორნეტზე დაკვრას სამ თვეში, რომ სათავეში ჩაუდგა მუსიკოსების ჯგუფს ბავშვთა კოლონიაში.

დანიელ ლუი არმსტრონგი დაიბადა 1900 წლის 4 ივლისს ქალაქ აწალი ორლეანის ზანგების ღარიბ კვარტალში. მისი პაპა და ბებია მონები იყვნენ, მამა მუშაობდა სკიპიდარის ქარხანაში დლიურ მუშად. დედა მრეცხავი იყო და ზედმეტ ფულს პროსტიტუციით შოულობდა. მშობლები ერთმანეთს დასცილდნენ, ლუის დაბადებისთანავე პატარა ლუის აღზრდა იკისრა ბებიამ მამის მხრიდან, სკოლაში რომ მიაბარეს, დედას დაუბრუნდა, აქ მან ბევრი სიმწარე ნახა. დედამისი გარყვნილ ცხოვრებას ეწეოდა და ხშირად მოჰყავდა თავისი „მეგობრები“. ბავშვი მათ „მამობილებს“ ეძახდა, მიუხედავად ასეთი ვითარებისა, მას დედასთან აკავშირებდა დიდი სიყვარული, რომელიც მთელი ცხოვრება ერთგულად ატარა. სახლში ხშირად სვამდნენ და ჩხუბობდნენ. საცოდავი ბავშვი მათხოვარივით ჩაცმული დადიოდა და ხშირად შიმშილობდა. როგორც თვითონ იხსენებს, არც თუ იშვიათად ნაგავის ყუთშიც ეძებდა საჭმელს. ასეთმა ცხოვრებამ ლუი ადრე დაავაჟიკა და ადრევე დააწყებინა მუშაობა თავის სარჩენად. იყო ხელზე მოსამსახურე, ჰყიდა გაზეთებს ქუჩებში, მღეროდა მასავით ღარიბი ბიჭების კვარტეტში ეგზეთიწოდებული „სადალაქო“ მანერით.

მოხდა ისე, რომ 1913 წლის პირველ იანვარს მან ჰაერში ისროლა ერთი „მამობილის“ პისტოლეტიდან,

რასთვისაც გაგზავნეს ბავშვთა კოლო-
ნიაში. აქ იგი ჩაეწერა ორკესტრში და
მალე დაეუფლა ჯერ ალტორნზე, ხო-
ლო შემდეგ კორნეტზე დაკვრას. კო-
ლონიიდან გამოსვლის შემდეგ კვლავ
ჰყიდდა ქვანახშირს ქუჩაში. ამავე
დროს, საღამოობით კორნეტზე უკ-
რავდა სტორივილის კაფეებსა და ბა-
რებში. ასე ყალიბდებოდა მომავალი
მუსიკოსის პიროვნება. 1917 წლისათ-
ვის მან ისეთ ოსტატობას მიაღწია,
რომ ჩარიცხეს იმ დროის საუკეთესო
ახალორლეანურ ორკესტრში, რომელ-
საც ხელმძღვანელობდა ცნობილი ტრო-
მბონისტი კიდ ორი. ამ ორკესტრში
უკრავდა ლუის კერბი, სახელგანთქმუ-
ლი კორნეტისტი, „მეფედ“ წოდებუ-
ლი ჯოზეფ „კინგ“ ოლივერი. ეს უკა-
ნასკენი დიდი გულისხმიერებითა და
სიყვარულით მოეკიდა ახალგაზრდა
მუსიკოსს. შეასწავლა მთელი რიგი
პროფესიული ხერხები (აბლიკატურა,
სუნთქვის კონტროლი, რეპერტუარი).
მომავალში არმსტრონგი ოლივერს თა-
ვის მამად და მასწავლებლად თვლიდა.
ორი მუსიკოსი დიამეტრულად განსხ-
ვავდებოდა ერთმანეთისაგან. თუ ოლი-
ვერის დაკვრა ხასიათდებოდა თავშე-
კავებით, ერთგვარი დაჭიმულობით,
არმსტრონგის მუსიკა სავსე იყო ლირი-
ზმით, ფართო დიაპაზონით და ელვა-
რებით. ხანდახან ოლივერი თავის ად-
გილს უთმობდა ხოლმე მას ორის ორ-
კესტრში.

1918 წლიდან ლუიმ დაიწყო მუშაო-
ბა გემზე, რომელიც ექსპურსიებს აწ-
ყობდა მდინარე მისისიპის გაყოლე-
ბით, ასეთ გემებზე მუშაობა მოითხოვ-
და კარგ მუსიკალურ განათლებას, არ-
სებობს ვერსია, რომ არმსტრონგმა
ნოტები შეისწავლა მატარებელში ერთ-
ერთი მგზავრობის დროს. 1921 წელს
იგი დაბრუნდა ახალ ორლეანში; სა-
დაც მუშაობდა ტავერნებში და საუ-
კეთესო „სამარშო“ ორკესტრებში
(Marching Bands). 1922 წლის ზაფხუ-
ლში არმსტრონგმა ჩიკაგოდან მიიღო
ოლივერის მიწვევა, რამაც ძირფეს-
ვიანად შესცვალა მისი ცხოვრება, ეს

რომ არ მომხდარიყო, ვინ იცის. ახალ-
გაზრდა მუსიკოსი მთელ ცხოვრ-
ებას ახალ ორლეანში გაატარებდა. მას
ნაკლები საშუალება ექნებოდა წა-
რმატებით გამოსულიყო როგორც თა-
ვის, ასევე მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში.

ჩავიდა თუ არა ჩიკაგოში, მან სა-
ყოველთაო ყურადღება მიიქცია უჩ-
ვეულო ნიჭიერებით. ოლივერის ანსა-
მბლში (King Oliver creole jaze Band)
იშვიათად უკრავდნენ სოლო პარტიებს.
ამ კოლექტივის შესრულება ემყარე-
ბოდა მხოლოდ ახალორლეანურ კო-
ლექტიურ იმპროვიზაციულ სტილს.
არმსტრონგი ოლივერთან ერთად ას-
რულებდა ორხმიანი კორნეტის პარ-
ტიას. ამ ანსამბლში არც ვოკალური
ნომრები იყო საკმაო რაოდენობით
წარმოდგენილი.

1924 წელს მან მეორედ იქორწინა
ოლივერის ანსამბლის პიანისტზე ლილ
პარდინზე, რომელმაც ხელი შეუწყო
სანოტო დამწერლობის უკეთ დაუფ-
ლებაში. ამავე წელს არმსტრონგი
მიიწვია ჯაზ-ორკესტრის ცნობილმა
ხელმძღვანელმა ფლეტჩერ ჰენდერსო-
ნმა. იგი იყო ნიჭიერი ხელმძღვანელი,
ბევრი ახალი იდეის ავტორი, მაგრამ
ამავე დროს ხელს უშლიდა ახალგაზრდა
მუსიკოსს სრულად გამოემყდნენ ბინა
თავისი შესაძლებლობები. არმსტრონგმა
ვერ აიტანა ასეთი დამოკიდებულება
და ერთი წლის შემდეგ მიატოვა ორ-
კესტრი, თუმცა იგი ყოველთვის დიდი
პატივისცემით იხსენიებდა ჰენდერ-
სონს. მუსიკოსის ამ გადაწყვეტილე-
ბას ხელი შეუწყო იმანაც, რომ ორკეს-
ტრის მუსიკოსები უდისციპლინობით
გამოირჩეოდნენ და ალკოჰოლსაც ზო-
მაზე მეტად ეტანებოდნენ. რასაკვირ-
ველია, არც არმსტრონგი იყო მთლად
„წმინდა“ ამ საკითხში, მაგრამ იგი
მუდამ პატივისცემით და ძალზე სე-
რიოზულად ეკიდებოდა თავის საქმიანო-
ბას და დიდი პასუხისმგებლობით გა-
მოირჩეოდა, მართალია იგი დაიბადა
და აღიზარდა სამხრეთული ქალაქის
კათოლიკურ გარემოცვაში, მაგრამ მას-
ში ძლიერი იყო აგრეთვე პროტესტან-

ტული ტრადიციები. სჭეროდა, რომ მისი წინაპრები ოქროს ნაპირიდან იყვნენ. როდესაც ეწვია აფრიკას, მან თავისდა სასიხარულოდ, მართლაც აღმოაჩინა თავისი წინაპრების საფლავები.

1925 წელს არმსტრონგი აყალიბებს პირველ საკუთარ ანსამბლს „ცხარე ხუთეულს“ („Hot Five“). 1927 წელს გადაიზარდა ჯგუფი „ცხარე შვიდეულში“. („Hot Seven“). ეს იყო ბრწყინვალე კოლექტივები, რომლებსაც სამართლიანად მიიჩნევენ ჯაზური მუსიკის პიონერებად. 1926-1928 წლები ჯაზის ისტორიაში შესულია როგორც ოქროს ხანა. ამ დროს მოღვაწეობდნენ ისეთი გამოჩენილი მუსიკოსები, როგორიც არის თეთრკანიანი მესაყვირე ბიკს ბაიდერბეკი — მომავალი ე. წ. „გრილი ჯაზის“ ერთ-ერთი დიდი წინაპარი. პიანისტი ჯელი როლ მორტონი, რომელმაც საფორტეპიანო ჯაზური ხელოვნება არა მარტო გაამდიდრა ახალი მიღწევებით, არამედ ახალი იმპულსი მისცა ნატიფი რომანტიკული ელერადობის კოლექტიური იმპროვიზაციის განვითარებას. მისი ანსამბლი „წითელი ცხარე წიწკალები“. ერთ-ერთი საუკეთესოა ინსტრუმენტული ჯაზის ისტორიაში. ამ წლებს ემთხვევა აგრეთვე ჯაზური მუსიკის გამოჩენილი წარმომადგენლის, პიანისტისა და დიდი ორკესტრის ხელმძღვანელის დიუკ ელინგტონის შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისი, მსმენელებს ატყობდნენ ბლუზის დიდებული მომღერალი ქალები: ბესი სმიტი, რომელსაც ზედმეტ სახელად „ბლუზის დედოფალს“ ეძახდნენ და ზანგი მომღერალი მარეინი—ბლუზური შესრულების ნამდვილი პიონერი და ვირტუოზი, ძველენური ხალხური ბლუზების შემსრულებლები დღესაც დიდი პოპულარობით სარგებლობენ. იმ პერიოდში შემოქმედებით ზენიტში იყვნენ ჰადი ლედბეტერი, უფრო ცნობილი ლედბელის სახელით. ამავე ეპოქის ცნობილი წარმომადგენლები ლაიტინი პო-

პენსი, სონი ტერი, ჯონ ლი ჰუგერი და სხვა.

საკუთარ ანსამბლებში სრულად გამოჩნდა არმსტრონგის საშემსრულებლო ოსტატობა, მისთვის აუცილებლად საჭირო იყო დამოუკიდებელი, შეუზღუდველი საშემსრულებლო ასპარეზი.

1929 წლიდან, ნიუ-იორკში ჩასვლის შემდეგ, ჩვიდმეტი წლის განმავლობაში იგი გამოდიოდა, როგორც დიდი ორკესტრების სოლისტი.

ამ დროისათვის იგი უკვე საყოველთაოდ აღიარებული ხელოვანი იყო. ძალიან ბევრს მოგზაურობდა ევროპისა და ამერიკის ქალაქებში, ბევრს უკრავდა და მღეროდა.

30-იანი წლების დასაწყისში იგი მესამედ დაქორწინდა. საბოლოო აღმოჩნდა შემდეგი (მეოთხე!) ქორწინება სტატისტ ლუსილ უილსონთან, რომელთანაც გაატარა დარჩენილი ცხოვრების წლები, ნაკლებად განათლებული არმსტრონგი ცუდად იცნობდა გარე სამყაროს, იყო ძალზე მიაშიტი, მორცხვი და უაღრესად პატოსანი ადამიანი. მხოლოდ ერთხელ გამოაქვეყნა ღვარძლიანი სტატია თანამედროვე ჯაზის (ბი-ბოპის) პიონერებზე 40-იანი წლების დასაწყისში, ეს გახლდათ პასუხი ცნობილი მესაყვირის დიზი გილესპის პაროდიაზე.

1946 წელს მან გადაწყვიტა დაბრუნებოდა დიქსილენდის ტიპის მცირე-რიცხოვან ანსამბლებს. ახალშექმნილ კოლექტივს ეწოდა „All stars“ (ვარსკვლავების ანსამბლი), სადაც უკრავდნენ სახელგანთქმული მუსიკოსები: ტრომბონისტები ჟეკ ტიგარდენი და ტრამი იანგი; პიანისტი ერლ ჰაინსი, კლარნეტისტი ბარნი ბიგარდი, ეს ანსამბლი დიდი წარმატებით გამოდიოდა

1 ანსამბლს დაემატათ ბები დოდსი (დასარტყამი საკრავები) და პიტ ბრიგსი (ტუბა). ცოტა ხანს ამ კოლექტივში უკრავდა პიანისტი ერლ ჰაინსი, აღსანიშნავია, რომ არმსტრონგის ორივე აღნიშნული ანსამბლი გრამფირფიტების ჩაწერის მიზნით იყო შემდგარი და გამოდიოდა მხოლოდ ხმის ჩამწერ სტუდიებში.

და გრამფორფიტების შესანიშნავი ჩანაწერები გააკეთა.

1950 წლის შემდეგ არმსტრონგს უკვე აღარ შეეძლო საყვირზე ძველი ბრწყინვალეობით დაკვრა, რის გამოც უფრო მეტს მღეროდა. სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე (გარდაიცვალა 1971 წლის 6 ივლისს) გამოდიოდა მსმენელების წინაშე.

ლუი არმსტრონგის საშემსრულებლო ოსტატობაზე ბევრი რამ არის დაწერილი, ვირტუოზულად უკრავდა ჯერ კორნეტზე, შემდეგ საყვირზე. ისე, როგორც კლასიკურ მუსიკაში წამყვანია ვიოლინო, ჯაზში და განსაკუთრებით მის ადრეულ, ახალორლენდური პერიოდის ორკესტრებში ანალოგიური ადგილი უჭირავთ საყვირსა და კორნეტს. კორნეტი ნიჭიერი შემსრულებლის ხელში ამჟღავნებს მდიდარსა და მრავალფეროვან შესაძლებლობებს, გახდა რა ანსამბლის მოწინავე საკრავი, კორნეტს მიჰყავდა მთავარი მელოდია და აქცენტს უკეთებდა ტაქტის ძლიერ დროებს. ყოველივე ეს ეხება საყვირსაც, ოღონდ, მისი ბგერითი კოლორიტი უფრო მდიდრული და კაშკაშა ბრწყინვალეობით გამოირჩევა. იმის გამო, რომ საყვირი სიმფონიური ორკესტრის საკრავია, ადრეული ჯაზის მუსიკოსები თავს არიდებდნენ მას და კორნეტს ამჯობინებდნენ.

არმსტრონგი, ისევე როგორც ადრეული ჯაზის მუსიკოსების უმეტესობა, თვითნასწავლი იყო. რა თქმა უნდა, საჭიროა მომავალი მუსიკოსის წრთვნა საგანგებო ვარჯიშებით, რასაც მოკლებულნი იყვნენ ახალორლენდელი ყმაწვილები. ისინი თვითონ სწავლობდნენ. პედაგოგების აყვანაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტი იყო, გაკვეთილების სიძვირის გამო. თუმცა დამოუკიდებელ სწავლას თავისი უპირატესობაც გააჩნდა, ასეთ შემთხვევაში მომავალი მუსიკოსი უფრო თავისუფლად ანვითარებს და ხვეწს საკუთარ სტილსა და შესრულების მანერას. გარდა ამისა, იგი არ იყო შეზღუდული რეპერტუარით და სმენით უკრავდა იმას, რაც მოესურვებოდა.

მაგრამ ხშირად, თვითნასწავლი მუსიკოსი დაკვრის არასწორ ტექნიკას ეუფლება, რაც მოქმედებს შესრულების სისწრაფეზე, ამცირებს შემოქმედებით ღიაპაზონს და ფიზიკურ გამძლეობას. ეს განსაკუთრებით შეიმჩნევა ჩასაბერ საკრავებზე შემსრულებლებს შორის. ისინი მთელი ცხოვრების მანძილზე იმყოფებიან არასასურველი ჩვევების ტყვეობაში. განსაკუთრებით ეს შეეხება ტუჩების არტიკულაციას. რასაც არმსტრონგის მაგალითიც ცხადყოფს. სახელოვანი მუსიკოსი მუდამ ხმარობდა სპეციალურ ჰამპტონალო ხსნარს ტუჩების მოსაბანად, რადგან თავიდანვე არასწორად დასწავლილი „ამბიუ-შური“ ტკივილს აყენებდა. ვისაც უნახავს არმსტრონგის ფოტო, შეამჩნევდა ტუჩების შუაში მკვეთრად ჩაჰყლიტულ მომრგვალებულ ადგილებს, რასაც ლუი „კოტლეტებს“ უწოდებდა.

ფიზიკური გამძლეობისა და ბგერადობის სიზუსტის თვალსაზრისით არმსტრონგი შეიძლება შევადაროთ სრულყოფილ ხელსაწყოს. იგი ვირტუოზულად ფლობდა ინსტრუმენტს ყველა რეგისტრში. განუმეორებელია მისეული ლეგატო და ვიბრატო, რომელიც უფრო ნელი და ფართო იყო, ვიდრე ილივერისა და სხვა ახალორლენდელი მუსიკოსებისა. სწორედ მან მოიტანა ჯაზში მაღალი რეგისტრების ხშირი გამოყენება და ამ მხრივ, ბევრად გაუსწრო თავის თანამედროვეებს. მას ჩვეულებრივ, ბგერა ეჭირა. გარკვეული დროის განმავლობაში შემდეგ კი მკვეთრად სწევდა ტონის სიმაღლეს ზევით, რაც ასე დამახასიათებელია ზანგი მომღერლებისათვის.

არმსტრონგის ენერგია ყველას ანცვიფრებდა. ერთი ჭალამოს ტანმავლობაში სხვა მუსიკოსები, როგორც წესი, უკრავდნენ ერთ ან ორ გახანგრძლივებულ სოლოს, ის კი პრაქტიკულად ყველა ნომერში იყო დაკავებული და ბევრი დაკვრისაგან „ფოლადისებური“ ყბები გაუხდა.

არმსტრონგი გამოირჩეოდა ფორმის გასაოცარი შეგრძნებებით. მის სოლოს

ყოველთვის ახასიათებდა არქიტექტონული სიმწყობრე. მასში ნათლად იგრძნობოდა საწყისი, განვითარება და ფინალი, მისი საუკეთესო ნამუშევრები წარმოადგენდნენ დამთავრებულ მინიატურებს, მისთვის დამახასიათებელია ორი საშემსრულებლო ხერხი: ეგრეთ წოდებული „კორელატიური“ და ესაა კვადრატი, რომელიც ემყარება ვარიაციის პრინციპებს, ორი პირველი ტაქტის გამეორების შემდეგ სრულდება, აქედანვე წარმოებული დამატებითი ორი ტაქტი. ამ ოთხი ტაქტიდან იწარმოება კიდევ ოთხი და ა. შ. ამ მხრივ სამაგალითოა პიესა „Sugar Foot strut“, რომელსაც ასრულებდა ანსამბლი „Hot Five“. ეს ხერხი მას ეყუთვნოდა. შესრულების მეორე ხერხი შემდეგნაირია: პირველ კვადრატში სრულდება მელოდია, მეორე კვადრატში იბადება საწყისი მელოდიის ინტონაციებზე აგებული ახალი მელოდია და ა. შ.

თემის შესრულების შემდეგ არმსტრონგი ჩვეულებრივ ასრულებდა რამდენიმე კვადრატს. ბოლო კვადრატი წარმოადგენდა საწყისი მელოდიის ძირითადი ბგერების ვარიაციას, ამ მხრივ საგულისხმოა ჩანაწერი „Swing that music“, აქ ფინალური კვადრატებიდან პირველი იმეორებს მელოდიას, მეორე ამარტივებს მას, მესამეს იგი დაჰყავს ძირითად ბგერებამდე, ხოლო მეოთხე შედგება ერთადერთი ბგერისაგან (მაღალ რეგისტრში), რომელიც გრძელდება 32 ტაქტის მანძილზე.

არმსტრონგის ჯგავლენა განიცადა თითქმის ყველა შემსრულებელმა განუჩევლად ინსტრუმენტისა, მან ჯერ კიდევ ჰენდერსონის ორკესტრში შემოიტანა ჯაზური მარშებისა და რეგტაიმის სტრუქტურებისაგან განთავისუფლებული ახალი ელემენტები, იგი სხვებზე ადრე აზროვნებდა სვინგური რიტმის პრინციპებით, მისი ფრაზირება ჯაზური იმპროვიზაციის სახელმძღვანელოდ იქცა მთელი თხუთმეტი წლის განმავლობაში.

ცნობილი პიანისტის ერლ ჰაინის

დაკვრაში კრიტიკოსებმა თავიდანვე შენიშნეს არმსტრონგის ზეგავლენა. შესანიშნავმა ზანგმა მომღერალმა, მა, ბლუზების „დედოფალმა“ ბესი სმიტმა თავისი საუკეთესო ჩანაწერები სწორედ არმსტრონგთან შესარულა. ამ მხრივ სამაგალითოა მათი ერთობლივი ჩანაწერი უ. ჰენდის პიესისა „St. Louis Blues“, ცნობილ ტრომბონისტს ჯეკ ტიგარდენს, რომელიც ათაყვანებდა არმსტრონგს, ტრომბონის ჩასადებ ფუტლიარში, ლუის ჩანაწერები დაჰქონდა. იგი საათობით უსმენდა თავის კერპს და ცდილობდა გადაეღო მისგან დაკვრის თავისუფალი, შალდაუტანებელი მანერა, რაც წარმატებით განახორციელა კიდევ, ჯაზის აღიარებულმა მომღერალმა ბილი ჰოლიდემ არმსტრონგისაგან აითვისა შესრულების ინსტრუმენტული მანერა, საინტერესოა მესამე იგივე როი ელდრიჯის შთაბეჭდილება: „ლუიმ მომცა ის, რასაც სხვებისაგან ვერ ვიღებდი. ეს არის მუდმივობა, იგი იძლევა მელოდიას და როდესაც ამთავრებს დაკვრას, გრძნობთ, რომ პიესა დასრულებულია, ყველაფერი ამოწურულია, ლუი ახალი წიგნია, რომელსაც უნდა დაეწყო. იგი ზედიზედ აწყობს იმპროვიზაციებს, პიესას ამთავრებს მაღალ ნოტზე, აღწევს რა კულმინაციას, არმსტრონგი თანდათან, აგურის აგურზე დადებით აშენებს ერთ მთლიან შენობას“.

არმსტრონგმა დიდი როლი შეასრულა სვინგური რიტმის პოპულარიზაციაში, გარდა ამისა, მას სთვლიან „გრაუნდ ბიტიდან“, ანუ პიესის ძირითადი მეტრული პულსაციიდან გადახვევის ოსტატად. ზანგურ მუსიკაში და კერძოდ ჯაზში, მელოდია ზმირად არ ემთხვევა რიტმს, რომელსაც ანსაზიერებს ჰაქციალური რიტმ-ჯგუფი. არმსტრონგამდე ეს რიტმული ხერხი (გრაუნდ ბიტიდან გადახვევა) ნაკლებად გვხვდება, იგი სამართლიანად ითვლება ამ ხერხის ერთ-ერთ პირველ შემსრულებლად. 1927 წლისათვის არმსტრონგი „გრაუნდ ბიტიდან“ მოწყვეტით ასრულებდა არა მარტო ცალ-

მეცელ ბეგრებს, არამედ მთელ მუსიკალურ ღრუბებს, ზოგჯერ კი სრულიად უარყოფდა რაიმე მეტრულ სქემას. იგი ეფექტურად იყენებდა აგრეთვე ხერხს „Stop time“.² რაც სჩანს მის 1927 წლის ჩანაწერში „Potato Head Blues“.

მოსმენა ერთია და ცოცხლად ნახვა მეორე, აი, დგას არმსტრონგი სცენაზე მიკროფონის წინ, ცალ ხელში უკი-რავს საყვირი, მეორეში ვეებერთელა ცხვირსახოცი და ფეხის დარტყმით იძლევა მტკიცედ გამოკვეთილ რიტმს. როგორც კი ანსამბლი აპყვება მას, იგი აორკვეცებს ფეხის დარტყმას და სიმღერისა თუ დაკვრის დროს ანაწილებს აქცენტს არა ზუსტად ფეხის დარტყმებზე, არამედ მათ შორის, ისიც არა აუცილებლად შუაში. ჩანაწერების ანალიზმა აჩვენა, რომ მან დაპყო მეტრული ზომა მეთექვსმეტედებამდე. ცნობილი კომპოზიტორი ჰოგი კარმაიკლი ასე აღწერს არმსტრონგის დაკვრას, როდესაც იგი გამოდირდა კინგ ოლდერის ანსამბლში 1923 წელს: „კინგთან უკრავდა ორი კორნეტისტი, პიანისტი, კონტრაბანდისტი და კლარნეტისტი. ზორბა ახალგაზრდამ პირდაპირ შტურმით აიღო პიესა „Bugle Call Rag“, სიგარეტი გამოვიარდა პირიდან და მექანიკურად მოვსვი დასალევი, ბიქსი წამოხტა და თვალები გადმოკარკლა გოცებისაგან. პირველ კვადრატს უკრავდა მეორე მესაყვირე ლუი არმსტრონგი, ლუი უკრავდა ძალზე ჩქარ ტემპში, ბობ ჟილეთი ჩაცურდა სკამიდან და მაგიდის ქვეშ აღმოჩნდა... არმსტრონგის ყოველი ბგერა სრულყოფილი იყო“.

ჯაზური მუსიკის ისტორია იცნობს მესაყვირეების შესანიშნავ პლეადას. თითქმის ყველა მათგანს არმსტრონგს ადარებენ ხოლმე. მაგალითად, კონტრაბასისტი ალბერტ გლენი, რომელიც უკრავდა ლეგენდარული მესაყვირის

ადგილზე. აღწერს ნავს, რომ ეს უკანასკნელი უფრო ძლიერ ბეგრებს გააოსცემდა ტონს, ვიდრე არმსტრონგი მიკროფონიდან! ბიქს ბაიდერბეკთან შედარებისას ირკვევა, რომ იგი უფრო დელიკატური და ამასთან ბრწყინვალე ქლერადობით გამოირჩეოდა. შესაძლოა, არმსტრონგზე ძალა იდგა ამ მხრივ. 30-იანი წლების მოწინავე მესაყვირე როი ელდრიჯი ლუიზე გაიკლებით მაღალ რეგისტრში უკრავდა. მისი საყვირი „დუღდა“, ცეცხლს აფრქვევდა. ბგერები მოუსვენრად დახტოდნენ და ეფექტურად „სკდებოდნენ“ საღდაც „სტრატოსფეროში“. თანამედროვე ჯაზის ერთ-ერთი დიდი ნოვატორი დიზი გილესპი ტექნიკური ვირტუოზულობის მხრივ არმსტრონგზე წინ იყო. მეორე ცნობილი მესაყვირე მაილს დევისი კ მას სჯობნის ინტელექტუალური, ნატიფი შესრულების მიხედვით.

მაშ რაში მდგომარეობს არმსტრონგის საიდუმლო? რამ განაპირობა მისი პირველობა ჯაზური მუსიკის შემსრულებლებს შორის? არმსტრონგში თავმოყრილი და ოსტატურადაა ბალანსირებული ზემოთ აღნიშნული მესაყვირეებისათვის დამახასიათებელი ნიშანთვისებები, იგი აღწევს წონასწორობის ტრიუმფს, ამიტომაც ითვლება ჯაზური მუსიკის ეტალონად.

ჩახლეჩილი ხმა, რომლითაც არმსტრონგს უმალ სცნობენ, დიდ ზემოქმედებას ახდენს, გამოხატავს რა ინტიმურ განცდებს, იგი ოსტატურად იყენებდა თავის ხმას, როგორც საყვირის ნაირსახეობას.

არმსტრონგმა შექმნა და განავითარა ჯაზური სიმღერის მთელი სკოლა, რომელიც ქმყარება ფოლკლორულ წყაროებს, „ინსტრუმენტული“ მღერის ტრადიციებს, მან აჩვენა, რომ ლირიკული მგზნება რება ეფექტურად შეიძლება გამოვლინდეს ინსტრუმენტული ხასიათის ვოკალური ინტონირების საშუალებითაც.

არა ერთი ცნობილი მომღერლის (ბინგ კროსბისაგან დაწყებული დღემ-

² შესრულების წესი, როდესაც თანხლები ინსტრუმენტები პარტულებზე ერთ ან რამდენიმე აქცენტს, ხოლო სოლისტი რჩება რიტმული აკომპანიმენტის გარეშე, რაც თავის მხრივ მას თავისუფალი დაკვრის საშუალებას აძლევს.

დე) ფრაზირება, შესრულების მანერა ვერ ჩამოყალიბდებოდა არმსტრონგის გარეშე. ელვის პრესლის თაყვანისმცემლებიც კი პოულობენ დიდ მსგავსებას მათ კერპსა და არმსტრონგს შორის.

არმსტრონგმა პირველმა გააცნო ფართო აუდიტორიას ზანგური ვოკალური კულტურა. დასაწყისში მისი სიმღერების უმეტესობა კომიკური ხასიათისა იყო, მაგრამ შემდგომ, რეპერტუარში მომრავლდა სხვა ყაიდის პოპულარული სიმღერები. თანამედროვეებმა უმაღლეს დინახეს თუ რა ეფექტურ „საკრავს“ წარმოადგენდა მისი ერთი შეხედვით უხეში, გულლია და განუვითარებელი ხმა, რომელსაც ახასიათებდა სითბო, სიღრმე, ექსპრესიულობა. მისი ხმა კარგად შეესისხლებოდა ფოლკლორულ წყაროებს, ბლიუზის ტრადიციებს.

ჯაზის ბევრი მომღერალი მიმართავს ე. წ. „სკეტს“ (მელოდიის უსიტყვო შესრულება ინსტრუმენტის მეშვეობით). ამბობენ, რომ ერთხელ არმსტრონგს ხელიდან გაუვარდა სიმღერის ტექსტი, მან გააგრძელა უსიტყვო მღერა. იგი შემდეგაც ხშირად სარგებლობდა ამ ეფექტური ხერხით. ამ მხრივ სამაგალითოა პიესა „Heebe Seebc“ (1926-1927). ამ პიესაში არმსტრონგი სკეტით მღერის მთელ კვადრატს. კლუბი არმსტრონგმა წარუშლელი კვალი დასტოვა. იგი ნამდვილი კერპი იყო ჯაზური მუსიკის მიმდევრებისა და მოყვარულებისათვის. მისი კონცერტები ნამდვილ დღესასწაულს წარმოადგენდა, მას სიხარული და ბედნიერება მოჰქონდა მსმენელებისათვის.

(იხ. 55 გვ.)

რათა პარტიული ხელმძღვანელობის თვალში რეაბილიტირებული ყოფილიყო, რაც შემდგომში სასარგებლო იქნებოდა ჩვენი კონტრრევოლუციურ-ტროცისტული, ტერორისტული ორგანიზაციისათვის.

არავითარი დავალება არ მიმიცია მოსკოვის კონტრრევოლუციურ-ტროცისტულ ორგანიზაციასთან კავშირის დასამყარებლად, ვინაიდან ვიცოდი ა. ე. ანბეტელის ახლო ნაცნობობის შესახებ

სერგო ქავთარაძესთან, რომელსაც მოსკოვში უნდა შეხვედროდა. ეს უკანასკნელი კი ჩვენთვის ცნობილი იყო, როგორც ტროცისტულ-კონტრრევოლუციურ ტერორისტული ცენტრის წევრი. ჩემი ჩვენებები წავიკითხე და მათ სისწორეს ვადასტურებ ლ. ჯახვიანი

დაკითხა: საქ. სსრ შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის სახელმწიფო უშიშროების სამმართველოს 4 განყ. 3 ქვეგანყ. ოპერაწმუნებულმა შჩეიკეტიხინმა.

გზა, იდეალისკენ მიმავალი

(დილოგი ხაქართელის სახლობო არტიხთან,
კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის
ლაურეატთან კომპოზიტორმა მამუკა
თეატრმცოდნე ნინო ღვინიაშვილს)

ნ. დ. დღეს ისე გართულდა ჩვენი ცხოვრება, რომ არავინ უწყის რა მოგველის ზვალ, რას გვიმზადებს ბედისწერა და რა მოვლენები გათამაშდება ცხოვრების უკიდვანო სცენაზე... ქალისით მოცული სამყარო, მოუწყობელი, უხეში რეალობა, ათასი საფიქრალი... ჩვენს წინაშე იმდენმა პრობლემამ მოიყარა თავი და ისინი ისე მჭიდროდა ერთმანეთში გადახლართულნი, რომ ერთი შეხედვით ძნელია მათ შორის რომელიმესთვის უპირატესობის მინიჭება ან რომელიმეს უგულვებელყოფა, და მაინც, თქვენის ნებართვით, ჩვენს დილოგს თეატრზე საუბრით დავიწყებ, რადგან თეატრი, ყველა სხვა ღირსებასთან ერთად, ჩვენი სულიერი მდგომარეობის, ჩვენი ცხოვრების ამსახველია, მით უმეტეს, რომ „ერთი მსახიობის თეატრში“ დიდი ხანია დაინთო სიკეთისა და რწმენის სანთელი, თქვენმა სპექტაკლმა „რაც მტრობას დაუქცევია!“ ღრმად ჩააფიქრა მაყურებელი გარდასულ დღეთა მოვლენებზე, ერის სატკივარზე, მისი

ისტორიული განვითარების პროცესზე...

ბატონო კოტე, რას გვპირდება უახლოეს მომავალში „ერთი მსახიობის თეატრი“, სად იმყოფებით ამჟამად და როგორ აპირებთ მაყურებელთან დაწყებული დილოგის გაგრძელებას.

კ. მ. მოგეხსენებათ, რომ ჩვენმა თეატრმა უკვე დიდი ხანია დატოვა ფერიცვალობის ეკლესია და ამჟამად სპექტაკლებს ვმართავთ თეატრალური ინსტიტუტის შენობაში, დოღო ალექსიძის სახელობის სასწავლო თეატრში. ამ სეზონშიც ალბათ აქ ვუმასპინძლებთ მაყურებელს, რადგან მრავალი დაპირებების მიუხედავად, ჩვენი მუდმივი ადგილსამყოფელის საკითხი ჯერჯერობით მოუგვარებელია. მაგრამ, საბედნიეროდ, ბუნებით ოპტიმისტი ვარ და არასოდეს ვკარგავ იმედს, ბოლომდე ვიბრძოლებ, რომ შესაფერისი დარბაზი გვქონდეს... ბევრი წინააღმდეგობის მიუხედავად, მე ერთი წუთითაც არ მიფიქრია წამოწყებული საქმის მიტოვება, რადგან, თა-

ვის ქებაში არ ჩამოშორდეთ, და მაინც მიმაჩნია, რომ ამ თეატრმა საკუთარი წვლილი შეიტანა ეროვნული სულის გამოღვიძების საქმეში. ამის უტყუარი დადასტურებაა მაყურებლის ინტერესი ჩვენი სპექტაკლებისადმი. მახსოვს. ქუთაისში რომ ვითამაშე სპექტაკლი — „რაც მტრობას დაუტყევია!“ ახალგაზრდები მოვიდნენ ჩემთან და მითხრეს: „ბატონო კოტე, ამ ქაობში ძლივს გამოგვაფხიზლებო“. ეს ეხებოდა არა მსახიობ მახარაძეს, არამედ მთლიანად თეატრის პრინციპს... ილიას პუბლიცისტიკის, მისი პოეზიის საშუალებით შევძელი მრავალი საგულისხმო და მნიშვნელოვანი რომ მეტყვა ჩვენი ერის სატკივარზე.

მაგრამ ისიც მინდა აღვნიშნო, რომ თეატრის სახელწოდებამ გარკვეულწილად დააბნია საზოგადოება: ის, რასაც თავიდან ვაკეთებდი, არ ექვემდებარებოდა თეატრის ტრადიციულ. ერთნიშნა და პირდაპირ განსაზღვრებას: ეს იყო ერთი მსახიობის გამოსვლა თავისი იდეებით, საკუთარი მრწამსით, რომელიც გაისმა, როგორც მოწოდება ერისადმი...

ნ. დ. ...ე. ი. უკვე მოგვიანებით მოხდა ის მეტამორფოზა, რომელმაც განაპირობა თქვენი თეატრის დღევანდელი შემოქმედებითი სახე... თავიდან კი ეს იყო თავისებური რიტუალი...

კ. მ. იცით, უწმინდესმა და უნეტარესმა ილია II სპექტაკლს — „რაც მტრობას დაუტყევია!“ ქადაგება უწოდა, რაც ჩემთვის ყველაზე ძვირფასი და უმაღლესი შეფასებაა.

ერთ-ერთმა მსახიობმა, რომელსაც მე ძალიან ვენდობი და მჯერა, მითხრა: „კოტე, შენ როგორც მუშტი, ისე გააშიშვლე თითოეული ჩვენგანის ნერვები და ყველაზე ღრმა კრილობებზე მოგვფხიკნე“. ეს სიტყვებიც ზუსტად გამოხატავს ჩემი ჩანაფიქრის მთავარ საზრისს, იმ მიზანს, რომლისკენაც ვისწრაფოდი, როდესაც გადავწყვიტე დიდი ილიას შესახებ ამ მეტად თავისებური ესსეს შექმნა. ამ მისიით იყო განპირობებული ის გარემოება, რომ

ბაგრატიის ტაძრის ნანგრევებზე, ბტუნის სიონში და გორის კათოლიკური ეკლესიის შენობაში ვიდგამოყენებოდა სპექტაკლი. ჩაფიქრებული მაქვს, რომელიმე ქართულ საზეიმო თარიღზე, ვთქვათ, ქართული თეატრის დღეს ან შეიძლება, სწორედ საქართველოს თავისუფლების დღესაც, უფლისციხეში ვითამაშო „რაც მტრობას დაუტყევია!“ სპექტაკლი, რომელიც ილიას მაღლიანი სიტყვითაა გასხივოსნებული და რომელშიც მარადიული მცნებების — მტრობისა და სიყვარულის ურთიერთქიდილობა წარმოჩენილი ჩვენი ერის უმტკივნეულები საკითხები...

იმ ვითარებამ, რომ თეატრი დიდხანს უშენობოდ იმყოფებოდა, ბევრი ჩანაფიქრის განხორციელებაში შემიშალა ხელი, ახლა კი, როდესაც დროებითი ადგილსამყოფელი მაინც გვაქვს, შემიძლია ინტენსიურად ვიმუშაო. რაც შეეხება უახლეს გეგმებს, არ დაგიმაღავთ მრავალი ჩანაფიქრი მაქვს: უპირველეს ყოვლისა, ვაპირებ აკაკი წერეთლის შესახებ შევქმნა სპექტაკლი, რომელშიც მონაწილეობას მიიღებენ მსახიობი ლეო ანთაძე და თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის მეოთხე კურსის სტუდენტები. ალბათ მომავალი მსახიობებისთვის ეს მეტად სასარგებლო და საკირო შემოქმედებითი პროცესი იქნება.

კომპოზიციის მონახაზი უკვე გაკეთებულია და, ვფიქრობ, აკაკი ბაქრაძესთან საკმაოდ საინტერესოდ მიმდინარეობს მუშაობა, რადგან თავად ლიტერატურული მასალა უსაზღვრო შესაძლებლობებს იძლევა.

აგრეთვე იმედი მაქვს, რომ წელს მაინც განვახორციელებ დიდი ხნის ჩანაფიქრს და მაყურებელს წარმოვუდგენთ სპექტაკლს, რომელიც ქართველი ქალის ბედს შეეხება. მწერალმა ლევან სანიკიძემ სპეციალურად ჩვენი თეატრისთვის დაწერა ნაწარმოები, სადაც საინტერესოდ და მრავალმხრივადაა ასახული იმ ქართველ ქალთა სახეები, რომელთაც წარუშლელი კვალი

დატოვეს საქართველოს ისტორიაში. ჩვენი თეატრის მომავალ შემოქმედებით ცხოვრებაში უდიდესი მნიშვნელობა ექნება სპექტაკლს ბაგრატიონთა დინასტიის შესახებ. სპექტაკლში მეტისმეტად მტკივნეული თემა იქნება წამოჭრილი. ეს გაზღავთ ბაგრატიონთა ათასწლოვანი დინასტიის თავისებური ქრონიკა, რომელიც ისტორიული ბედუკუდმართობის მსხვერპლი აღმოჩნდა. უძველესი საგვარეულო რუსეთის პოლიტიკის შედეგად მთლიანად ამოიშანთა. მეფე ერეკლეს ოცდაათი შვილიდან ყველა გაანადგურეს, რათა არავინ დარჩენილიყო პირდაპირ მემკვიდრედ.

დღეს, როდესაც ჩვენ ასე ხშირად ვუბრუნდებით ჩვენი ქვეყნის ისტორიას, წარსულსა და აწმყოს შორის ურთიერთკავშირის ვეძიებთ, ახლა, როდესაც ევროპაში, კერძოდ, ესპანეთში აღმოჩნდნენ ბაგრატიონთა ჩამომავალნი და ჩვენთან საქართველოში ცხოვრობენ ბაგრატიონ-გრუზინეები, როდესაც არსებობს ქონარქისტული პარტია, რომელიც ეძებს სამეფო გვარის გამგრძელებელთ, ყოველივე ამის გამო მგონია, რომ ეს თემა მეტად საინტერესო უნდა იყოს, მით უმეტეს, რომ 189 წელია ბაგრატიონთა დინასტია აღარ არსებობს, როგორც ერთიანი სამეფო დინასტია.

ნ. დ. „რაც მტრობას დაუნგრევია“, ეს მეტად თავისებური წარმოდგენა ტაძრის კედლებში დაიბადა, მაგრამ ტაძარს თავისი დანიშნულება აქვს. თეატრს კი თავისი... ახალი პირობები, განსხვავებული სცენური სივრცე თქვენგან სპექტაკლების სხვაგვარ გადაწყვეტას მოითხოვს, როგორ ფიქრობთ, საჭირო გახდება თეატრის სტილისტიკის, ესთეტიკის შეცვლა თუ მიახლოებით მაინც მოხერხდება მისი პირვანდელი სახის შენარჩუნება?

კ. მ. საესებით მართალს ბრძანებთ: გარემო ბევრ რამეს კარნახობს შემოქმედს, ამასთანავე, გარემო, საერთოდ ადგენს ჩვენი ცხოვრების წესებს —

როგორ უნდა ვიცხოვრო მე, თქვენს სხვამ, ამა თუ იმ საზოგადოებამ, ყოველივე ამას განსაზღვრავს არსებული პირობები. როდესაც აღმოჩნდა ამგვარი ტაძარი, გარინდებული კედლებით, რომელიც პირველქმნილი სიწმინდითაა აღბეჭდილი. ასეთი სიმყუდროვე, საოცარი შიდა სივრცე, — რა თქმა უნდა, ყოველივე ამან განაპირობა სპექტაკლის სტილისტიკა.

ამ ატმოსფერომ შექმნა ის უჩვეულო განწყობილება, რომელიც ეუფლებოდა მაყურებელს. მიკარნახა გარკვეული ნიუანსები, თუნდაც ის, რომ გამომეყენებინა ქართული საეკლესიო სიმღერები, მიმანიშნა, როგორი იქნებოდა სპექტაკლის რიტმი, განათება და ბოლოს, განსაზღვრა აქტიორული შესრულების მანერა.

ჩემს თითოეულ მოქმედებაში, სულ მცირე ჟესტსა თუ მიმიკაში უნდა ყოფილიყო შინაგანი სიმართლე, ასევე უტყუარი ალლოთი, ზუსტ კამერტონზე უნდა ამეწყო ინტონაციური სვლები, რადგან ამგვარი გარემო ვერ იტანდა სულ ოდნავ სიყალბესაც კი... ამას იმ წუთში გრძნობდა ტაძარში მოსული კაცი... და იცით, აქ სულ ოდნავი ჩურჩულიც კი ხშირად უფრო მრავლისმთქმელი იყო, ვიდრე ხმამაღალი სიტყვა...

ნ. დ. ...ყოველივე ამან განაპირობა კომპოზიციის მთლიანი ხატი...

კ. მ. რა თქმა უნდა, მაგრამ ნუ იფიქრებთ, რომ მე მომავალში შევეცლი ჩემს ჩანაფიქრს. შევეცდები ვიპოვო ისეთი გარემო, სადაც შესაძლებელი იქნება თუ პირვანდელი სახით არა, მიახლოებით მაინც, ასეთი სინთეზის განხორციელება...

ნ. დ. ვინც თეატრის შექმნას მოინდომებს, როგორი ორიგინალური და გამორჩეულიც არ უნდა იყოს მისი ჩანაფიქრი, წარმოდგენილი უნდა ჰქონდეს, როგორი თეატრი სჭირდება, როგორია მისი იდეალი...

კ. მ. რა თქმა უნდა, ასეთი თეატრის შექმნა სხვა მსახიობებსაც შე-

ეძლოთ. ცხადია, ჩანაფიქრის განხორციელების ხარისხი განხვავებული იქნებოდა. ასეთვე განხვავებული იქნებოდა თითოეული მათგანის მიერ წარმოდგენილი თეატრის ესთეტიკა და შემოქმედებითი სახე. მე რაც შემეხება, აქტიორული შესრულების თვალსაზრისით, ზოგი ამას ჩემზე უკეთესად გააკეთებდა. ზოგი უფრო ნაკლებად. ეს კი სავსებით ბუნებრივად და კანონზომიერად მიმაჩნია. მაგრამ რაც შეეხება თეატრის სტილისტიკას, მის სტრუქტურას, მხოლოდ ასეთი წარმომედგინა, სხვანაირი თეატრის შექმნა არც მიფიქრია... ბედნიერი ვარ, რადგან შევძელი მივახლოვებოდი ოცნებას და რეალურად განმეხორციელებინა ჩემს წარმოსახვაში შექმნილი თეატრალური მოდელი, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ თეატრს საბოლოოდ ჩამოყალიბებული სახე აქვს და მომავალში შევწყვეტ ძიებათა პროცესს. პირიქით, ერთი მსახიობის თეატრი ალბათ კიდევ მრავალ მეტამორფოზას გაივლის, რადგან იდეალი ჯერ კიდევ შორსაა...

ნ. დ. ...და რაც უფრო მეტად უახლოვდება შემოქმედი მისთვის სასურველ იდეალს, იგი მით უფრო მოუხელთებელი ხდება.

კ. ზ. ჩემთვის მთავარი სულიერი საყრდენი, ორიენტირი ხელოვნებაში აღმოჩნდა ყოველდღიური, მუდმივი ძიება, რომლის გარეშეც შემოქმედი ვერასოდეს იპოვის იდეალისკენ მიმავალ გზას და, რა თქმა უნდა... თავად ცხოვრება, ეს საოცარი, მოულოდნელობებით აღსავსე თეატრი, რომელიც თითოეულ ჩვენგანს მრავალ საინტერესოს გვასწავლის... ცხოვრებამ შემახვედრა იმ ნიჭიერ, კეთილშობილ ადამიანებს, რომელთაც ღრმა კვალი დატოვეს ჩემს სულში და მათი კეთილი სიტყვა თუ საგულისხმო, მეგობრული რჩევაც გარკვეულწილად განაპირობებდა ჩემს დამოკიდებულებას გარე სამყაროსადმი, საკუთარი პიროვნებისადმი, პროფესიისადმი...

მახსოვს, ერთხელ ეპიზოდურ როლს

ასრულებდა სერგო ზაქარიაძე. მაგრამ მოგეხსენებათ, რომ ასეთი რანგის არტისტისთვის როლის მოცულობას არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა. იგი ყოველთვის ერთნაირი თავდავიწყებითა და გატაცებით მუშაობდა. მე მისი პარტნიორი ვიყავი და რომ დავინახე, როგორი მონდომებით ამუშავებდა თითოეულ ფრაზას, სიტყვას, გაოცებულმა ვკითხე: „ბატონო სერგო, ღირს კი ამდენი ენერგიის დახარჯვა ასეთ პატარა როლზე-მეთქი“... და იცით რა მიპასუხა: „კოტე, როგორც ბავშვი წერის წინ თლის ფანქარს, მსახიობმაც, როგორც შეგირდმა თუ არ იმუშავა მთელი სიცოცხლე, როდენ აღიარებული არ უნდა იყოს, ის მაშინ დაჩლუნგდება და ვერაფერს დაწერს“. ეს სიტყვები მთელი ჩემი ცხოვრების მანძილზე დამამახსოვრდა...

ნ. დ. სერგო ზაქარიაძის შემოქმედება სამაგალითოა ქართულ თეატრში, მის მიერ განსახიერებული როლები ისტორიაში დარჩა როგორც უმაღლესი პროფესიონალიზმის გამოხატულება...

კ. ზ. ...და ის ამ პროფესიონალიზმს არასოდეს ღალატობდა. მართლაც რომ, როგორც შეგირდი ისე ამუშავებდა თავის პლასტიკას, ხმას, სცენაზე ქცევის მანერას... მე ბევრი რამ ვისწავლე მისგან და დღესაც, ამდენი წლის შემდეგ, ჩემთვის სერგო ზაქარიაძე უდიდეს მსახიობად რჩება. თუმცა ახალგაზრდობაში, სცენის ამ საოცარი ოსტატის რჩევათა განხორციელება, ყოველივე იმის გაგება, რასაც ის აკეთებდა, საკმაოდ ძნელი აღმოჩნდა. მისი ჭადოსნური სიტყვების ფასი შედარებით გვიან გავიგე, მაშინ კი ჩემს პროფესიაზე, უფრო იოლი წარმოდგენა მქონდა. მეც, ისევე როგორც ჩემი თაობის თითქმის ყველა ახალგაზრდა, მიუხედავად მძიმე დღეებისა და გაჭირვებისა, ცხოვრების რომანტიზმით ვიყავი გატაცებული. ახალგაზრდული სულის მეოხებით ვუმკლავდებოდი ყოფით წვრილმა-

ნებსა და სიდუხჭირეს. დროის უმეტეს ნაწილს მეგობრებთან ერთად ვატარებდი, ვცდილობდი არ დავრჩენილიყავი საინტერესო მოვლენების მიღმა, ერთი სიტყვით, მიყვარდა ცხოვრება და მაინტერესებდა ყველაფერი, რაც ჩვენს მშფოთვარე და სიცოცხლით სავსე სამყაროს შეეხებოდა. ამგვარმა სწრაფვამ სინამდვილის მრავალმხრივი შეცნობისკენ დასაბამი მისცა ძიებათა იმ უწყვეტ პროცესს, რომელმაც განსაზღვრა ჩემი ინტერესების სფერო; დავამთავრე საბალეტო სტუდია, გატაცებული ვიყავი სპორტით, ლიტერატურით, ვცდილობდი სწრაფად ამეთვისა წაკითხული მასალა, მაგალითად, ტექსტს ერთი გადაკითხვით ვსწავლობდი. კკითხულობდი ყველაფერს რაც კი ხელთ მომხვდებოდა. რა თქმა უნდა, ყოველივე ამას არ შეიძლება გავლენა არ მოეხდინა ჩემს შემდგომ მოღვაწეობაზე. ახალგაზრდობაში დაწყებული ძიებები დღემდე გრძელდება. ახლა ალბათ ძნელია თქმა, ინტერესთა ამ ფართო წრიდან, რომელმა უფრო მეტად დაამცნია კვალი ჩემს შემოქმედებას, ალბათ ყველაფერმა ერთად, მაგრამ ერთ გარემოებაზე მაინც განსაკუთრებით მინდა შევჩერდე: მე ბიბლიოთეკის გამგის ოჯახში დავიბადე და ჩვენს სახლში თუკი რამ ძვირფასი არსებობდა, ეს იყო წიგნები. მშობლებს უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ მათ შეგვიქმნეს ისეთი ატმოსფერო, სადაც ლიტერატურას ყველაზე დიდ პატივს ვცემდით. პოეტმა ილია სიხარულითქმ დედას ლექსიც კი უძღვნა, რომელსაც „წიგნის დედა“ უწოდა. ცხადია, ამგვარ ვითარებაში არ შეიძლება წიგნი არ გამხდარიყო ჩემი მუდმივი მეგზური, ძირითადი სულიერი საყრდენი. ალბათ, უკვე მოგვიანებით, ლიტერატურისადმი სიყვარულმა განაპირობა ის ფაქტი, რომ მე მოვიწოდომე ჩემს შემოქმედებაში ყოფილიყო გარკვეული საგანმანათლებლო ფუნქცია, ამიტომაც დაიბადა „ერთი მსახიობის თეატრი“. საერთოდ,

ვფიქრობ, რომ მსახიობის პროფესია უნდა შეიცავდეს ამ ფუნქციას, რადგან სცენაზე გამოსული არტისტი თუნდაც სულ მცირე როლით, რაიმე საგულისხმოს უნდა ეუბნებოდეს მაყურებელს, მას უნდა მოჰქონდეს გარკვეული იდეა... იდეაში არამც და არამც არ ვგულისხმობ ლოზუნგს... იდეის გამოსახვის ხერხები, ის ქვეტექსტები, სულ მცირე ნიუანსები, რომლითაც მაყურებელამდე მიიტანს საკუთარ სათქმელს, თავად მსახიობმა უნდა მონახოს... საკუთარ თავზე მუშაობის, ძიებების გარეშე კი ყოველივე ეს შეუძლებელია...

ნ. დ. ის, სადაც ქრება სურვილი ახლის აღმოჩენის, რაიმე ღირებულის შექმნის, იქ, სადაც იწყება თვითკმაყოფილება, მთავრდება შემოქმედება.

კ. შ. ...მე მაინც ვფიქრობ რომ თვითკმაყოფილების სენით შეპყრობილი არტისტი ყველაზე ცუდ დღეში აღმოჩნდება. მოგეხსენებათ, სამსახიობო შემოქმედება თავისი არსით იმდენად სპეციფიკურია, რომ იგი ხელოვნების არცერთ სხვა სახეს არ ჰგავს. არტისტს, მხატვარსა თუ კომპოზიტორისგან განსხვავებით, შემოქმედებისთვის დროის განსაზღვრული მონაკვეთი ეძლევა. თუ მან ეს ოქროს წუთებიც თავის ქებასა და სიზარმაცეში გაატარა, ვერაფერს მიაღწევს. თუ მსახიობმა ინტენსიურად არ იმუშავა საკუთარ თავზე, იგი როგორც შემოქმედი აღარ იარსებებს... ყოველდღიური წვრთნით უნდა მოუაროს საკუთარ პლასტიკას, ხმას, ჟესტს... სხვაგვარად წარმოუდგენელია იყო კარგი არტისტი, ნამდვილი პროფესიონალი... ქართული თეატრი ყოველთვის გამოირჩეოდა სამსახიობო სკოლის უმაღლესი პროფესიული დონით.

ჩემთვის მაგალითად, სერგო ზაქარიამე, აკაკი ვასამე, გიორგი გეგეჭკორი, ოთარ მელვინეთუხუცესი ნამდვილი პროფესიონალი არტისტები არიან. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი შემოქმედებითი ბუნებით, აქტიორული მანერით მკვეთრად განსხვავდებიან ერთ-

მანეთისგან, მათ ხელოვნებას აერთიანებს უმთავრესი: პროფესიონალიზმი...

5. დ. რომელ თვისებებს აფასებთ ყველაზე მეტად მსახიობში და რა არ ეპატიება მას, როგორც შემოქმედს?

კ. მ. მსახიობში ყველაზე მეტად ვაფასებ ნიჭს და უმაღლეს პროფესიონალიზმს, რომელზეც უკვე მოგახსენეთ... რა არ ეპატიება მსახიობს? არ ეპატიება, თუ მისი დამოკიდებულება საკუთარი პროფესიისადმი ზედპირული და არასერიოზულია, თუ იგი პატივს არ სცემს მაყურებელს და ყოველ სპექტაკლს არ თამაშობს მთელი მონდომებით, ისე როგორც ნამდვილ არტისტს შეეფერება, რითაც აუფასურებს თავის პროფესიას...

5. დ. ...გარკვეულმა პოლიტიკურმა ვითარებამ დალი დაამჩნია მსახიობის სოციალურ თუ ეკონომიკურ მდგომარეობას და კიდევ უფრო გაართულა მისი ისედაც რთული, წინააღმდეგობებით აღსავსე ყოფა. მსახიობის პროფესიამ დაკარგა რომანტიკული ხიბლი, და მოხდა მისი ერთგვარი დევალვაცია, მაშინ როდესაც მსახიობი გამორჩეული ფიგურა უნდა იყოს საზოგადოებაში და მას ყველა პირობა უნდა ჰქონდეს. შექმნილი ნორმალური შემოქმედებითი მუშაობისთვის...

კ. მ. ...საკითხი მეტისმეტად რთულია და ალბათ მასზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა შეუძლებელი იქნება, მით უმეტეს რომ მსახიობის საზოგადოებრივ მდგომარეობას სხვადასხვა ფაქტორები განაპირობებს.

დავიწყეთ იქიდან, რომ ეპოქათა მდინარეების კვალდაკვალ ყოველთვის იცვლებოდა დამოკიდებულება მსახიობის პროფესიის მიმართ: იყო დრო, როდესაც მსახიობი უბრალოდ ქუჩის კომედიანტი, კლოუნი იყო და მას არავითარი სხვა უფლებები არ ჰქონდა... მსახიობს ქუჩაშიც ამათრახებდნენ და იგი დევნილიც იყო კარგა ხანს... და ასე გრძელდებოდა საუკუნეების მანძილზე. თანდათანობით სა-

ზოგადოებრივი ცხოვრების შეცვრასთან, მის განვითარებასთან ერთად მკვეთრად შეიცვალა დამოკიდებულება მსახიობის მიმართაც, მაგრამ ყოველივე ეს მოხდა მხოლოდ და მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი თვითდამკვიდრდა როგორც პროფესიონალი და ამ გზით მოიპოვა გარკვეული ავტორიტეტი, მე მიმაჩნია, რომ მსახიობი მხოლოდ იმ შემთხვევაში გახდება გამორჩეული და აღიარებული, თუ იგი თავის უმთავრეს სათქმელს, ტიპილსა და სიხარულს სცენაზე გამოხატავს, თუ იმ საოცარ მოვლენებზე, რომელიც დღეს ჩვენს ცხოვრებაში ხდება, იტყვის ხელოვნების ენით, სიმბოლოებით, თუ არსებულ რეალობაზე შექმნის მაღალმხატვრული ღირებულების მქონე სცენურ სახეებს და თავისი შემოქმედებით, როგორც ნამდვილი არტისტი ეროვნულ კულტურას გაამდიდრებს,

ჩვენ არაერთი მაგალითი ვიცით: მსახიობთა თავგანწირვისა, როდესაც ეს სამშობლოს სჭირდებოდა. ლადო მესხიშვილი ბარაკებზე იბრძოდა, რაც მის პიროვნებას კიდევ უფრო გამორჩეულს ხდის, მაგრამ ლადო მესხიშვილი უპირველესად იმ ნაღვწით წარმოჩნდება, რაც მან სცენაზე შექმნა. ის, ვინც გადაწყვეტს ერთგულად, მე ვიტყვოდი, ეგოისტური სიყვარულით ემსახუროს თეატრს, მან ეს მისია, როგორც ჯვარი, მძიმეა ის თუ მსუბუქი, მოწამებრივად უნდა მიიტანოს ბოლომდე. ეს არის მსახიობის უმთავრესი დანიშნულება. რაც შეეხება მსახიობის პროფესიის გარკვეულ დევალაციას, მე ვფიქრობ, ეს ისევ და ისევ იმ მიზეზის გამო ხდება, რომ არტისტმა დაკარგა საგანმანათლებლო ფუნქცია. თანამედროვე თეატრში, რომლის სპეციფიკაც სულ უფრო და უფრო რთულდება, იმ მსახიობს, რომელსაც სხვა ღირსებათა შორის არ გააჩნია ეს ფუნქცია, იგი ვერ უძლებს რეჟისორის მიერ შემოთავაზებულ მყარ თეატრალურ მო-

დელს... თქვენ ზუსტად შენიშნეთ. რომ დაიკარგა ის რომანტიული ხიბლი, ის თავისებური ილუზია, რომელიც ყოველთვის თან სდევდა მსახიობის შემოქმედებას, და ეს მოხდა იმიტომ, რომ მსახიობიც, ისევე როგორც სხვები, ყოველდღიური, უბრალო ყოფის ტყვეობაში აღმოჩნდა, თუ გავითვალისწინებთ ჩვენი ცხოვრების წესს, ნათელი გახდება, თუ როგორ პირობებში უნდება მსახიობს არსებობა და მოღვაწეობა... იცით, წინათ ის თავისი ხელოვნებით ქმნიდა ილუზიას, რომ ქალაქში ცხოვრობს ოტელიო, ჰამლეტი... და მაყურებელიც უდიდესი მოწიწებითა და სიყვარულით ეპყრობოდა არტისტს, მაგრამ დღეს უკვე გაქრა ამგვარი ილუზია და ეს არცაა გასაკვირი... ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ, რომ მაყურებელმა, რომელმაც ესა თუ ის არტისტი სცენაზე იხილა, შექმნა თავის წარმოსახვაში ილუზორული პორტრეტი და უცებ იგივე არტისტს პროდუქტებით დატვირთულს ან თამბაქოს რიგში მოჰყავს თვალს... რომელ ხიბლზე და ილუზიაზე შეიძლება ლაპარაკი! აღარაფერს ვამბობ სხვა სოციალურ თუ ეკონომიკურ პრობლემებზე... ასე იხარჯება ათას წვრილმანზე მსახიობის ენერგია და დრო, რომელსაც იგი მთლიანად შემოქმედებას უნდა უთმობდეს, რა თქმა უნდა, ასეთ რთულ ცხოვრებისეულ პირობებში არაა გასაკვირი, რომ ჩვენმა პროფესიამ დაკარგა უწინდელი მიმზიდველობა...

რადგან მსახიობის მდგომარეობაზე ჩამოვარდა სიტყვა, რაც მართლაც რომ დასაფიქრებელი და მოსაგვარებელია, თქვენის ნებაართით, ვისარგებლებ შემთხვევით და მოკლედ მოგახსენებთ ჩემი ჩანაფიქრის შესახებ, რომლის განხორციელებასაც უახლოეს მომავალში ვაპირებ: დიდი ხანია გულმოდგინედ შევუდექი მუშაობას ახალი ასოციაციის შექმნის თაობაზე, რომელსაც მსახიობთა ეროვნული სამოღვაწეო დაერქმევა, რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრში უკვე გაეუზიარა

რე მსახიობებს ჩემი გეგმები და არ შემიძლია არ აღვნიშნო, როგორი სიხარულით შეზდნენ ისინი ამ წამოწყებას.

მსახიობთა ეროვნული სამოღვაწეო მოკრატიულ პრინციპებზე შეიქმნება, სადაც არ იქნება არავის დიქტატი: მთელი წლის განმავლობაში, ერთი თვის მანძილზე ყველა მსახიობს ექნება შესაძლებლობა იყოს თანა-თავმჯდომარე და რეალურად აკეთოს საქმე, ჩვენი ასოციაცია გაფორმდება ოფიციალურად, გვექნება ჩვენი ანგარიში ბანკში, გვეყოლება სპონსორი, მე უკვე დავასრულე მუშაობა შანიფესტზე, საორგანიზაციო საკითხებზე და სულ მალე ჩავატარებთ დამფუძნებელ ყრილობას...

6. დ. ბატონო კოტე, ახლა ალბათ შეუძლებელია ყველა საკითხის კონკრეტულად განხილვა, მაგრამ საინტერესოა, ძირითადად რა მიზნებს ისახავს მსახიობთა ასეთი გაერთიანება?

ჯ. შ. მე ვფიქრობ, რომ ამ სამუშაოს საკმაოდ დიდი ფუნქციები ექნება, და მჯერა, რომ ჩვენთან გაერთიანებულ მსახიობთა მოღვაწეობა მხოლოდ და მხოლოდ სიკეთის მომტანი იქნება. უპირველეს ყოვლისა, ჩვენ მაქსიმალურად, რამდენადაც შევძლებთ, უნდა მოვაგვაროთ ის არსებითი ეკონომიკური პრობლემები, რომლებიც ასე თრგუნავენ მსახიობს... ჩვენ დავეხმარებით ყველა იმ მსახიობებს, რომელთაც მატერიალურად გაუჭირდებათ, დავეხმარებით უბინაოებს, მარტოხელა დედებს და ა. შ. ერთი სიტყვით, ყველაფერს გავაკეთებთ იმისათვის, რათა მსახიობი გარკვეულწილად განთავისუფლდეს სხვადასხვა პრობლემებისგან, და მეტი დრო დარჩეს საკუთარ თავზე მუშაობისთვის. სამომხდელად უნდა განიხილოს საკითხი მსახიობთა დასვენების ორგანიზების შესახებ, რომლისთვისაც აუცილებლად უნდა შეიქმნას სპეციალური ფონდი. მაგალითად, შეუძლებელია ჩვენთანაც, მოსკოვშიც და ლენინგრადშიც ერთ თვეს ისვენებდეს მსახიობი, შეუძლე-

ბელია შაისის ბოლოდან სექტემბრამდე საშინელ სიცხეში სცენაზე თამაში... მაგრამ იმის გამო, რომ ყველაფერი ცენტრალიზებული იყო და საერთო საკავშირო დადგენილებებს ექვემდებარებოდა, არაფრის შეცვლა არ შეიძლებოდა. მსახიობმა, რომელიც სისტემატურად უდიდეს სულიერ თუ ფიზიკურ გაძაბულობას განიცდის, სამივე თვე უნდა დაისვენოს. უნდა გადაწყდეს ხელფასების მომატების საკითხიც... რა ვიცი... პრობლემებს რა გამოლევს... სამშო შეიმუშავენ თავის შემოქმედებით პროგრამასაც...

ნ. დ. ...სამშოში გაერთიანების უფლება ექნება ყველა მსახიობს თუ აქაც იქნება რაიმე პრინციპი...

კ. შ. ...არავითარი... ჩვენთან გაწვე-რიანდება ყველა მსახიობი, ვისაც ამის სურვილი ექნება

ერთი პირობით: მართალია ქალები ჩვენი სამშოს სრულუფლებიანი წევრები იქნებიან, მაგრამ ძველი ქართული რაინდული წესის თანახმად, მამაკაცები აიღებენ საკუთარ თავზე ყველა ორგანიზაციულ თუ სამუშაო ფუნქციას. მათ მხრებზე გადაივლის ძირითადი სირთულეები... მე უკვე არც თუ ისე ახალგაზრდა ვარ და ამ სამშოს შექმნა ჩემი ცხოვრების შემდგომი წლების მთავარი საქმე იქნება... ყველაზე მთავარი კი ისაა, რომ მსახიობები გავერთიანდებით, არა ისე, როგორც ეს ხდებოდა პროფკავშირში, ფორმალურად, არამედ ეს იქნება რეალური გაერთიანება. მსახიობთა სამშო უნდა იქცეს იმ კეთილშობილური ძალის გამოხატულებად, რომელიც ყოველთვის ახასიათებდა ქართველ არტისტს. გვეყოფა მსახიობებს დაქსაქსვა, თითოეული ჩვენგანი, საკუთარი ნიჭით აღფრთოვანებულნი ჩაკიკეტეთ საკუთარ ნაქუქში და ერთმანეთისგან გაუფცხოვდით. მე მგონია, დღეს ჩვენ სულ სხვა ურთიერთობები გვპირდება...

ნ. დ. მსახიობთა სამშოს შექმნა მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა იქცეს ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრ-

ებაში, მას მართლაც ბევრი სასიკეთო საქმის გაკეთება შეუძლია. ძალიან საინტერესო და საპირობაა, მით უმეტეს, რომ ამ წამოწყებას, ასე ვთქვათ, უკვე აქვს წინაპირობა: ცნობილია ის ფაქტი, რომ თქვენ ეხმარებით ახალგაზრდა მსახიობებს — ეს არის ფულადი სტიპენდია საუკეთესო ნამუშევრისთვის.

კ. შ. იცით, მე მახსოვს ჩემი ახალგაზრდობის წლები და დღემდე ვიხსენებ როგორ მიჰქირდა მატერიალურად, ახალგაზრდა მსახიობს 60 მანეთი მქონდა ხელფასი. მე და ჩემს მეუღლეს, მშობლები რომ არ გვყოლოდა, შიმშილით დავიხოცებოდით, ახლაც იგივე მდგომარეობაა, თქვენ გგონიათ რამე შეიცვალა? მსახიობი დღესაც ისეთივე სავალალო მატერიალურ მდგომარეობაშია. ამიტომაც გადაწყვიტე დავხმარებოდი ახალგაზრდებს და დავაწესე ორი პატარა სტიპენდია 50 მანეთის ოდენობით, ეს თავისებური სტიმული მაინც იქნება მათთვის, უკვე მეოთხე წელი გადის და მსახიობები ყოველთვე ღებულობენ ამ თანხას. მე ამას სულაც არ ვაკეთებ თავის გამოჩენის მიზნით ან იმიტომ, რომ ბევრი ფული მაქვს. მე მყავს შვილები, შვილიშვილები და იგივე თანხა მათთვის რომ გამომეყენებინა არ იქნებოდა ურიგო, მაგრამ ვთვლი, რომ ამგვარი სექციური ადამიანის აქტიორის მისიაა.

ვიდრე ცოცხალი ვარ, არც შევწყვეტ ამ წამოწყებას, რადგან თუ ადრე მე მიჰქირდა, ახლა ისინი არიან ამ დღეში და მათ დანმარება სჭირდებათ.

ნ. დ. ...პუმანური მისიაა დაეხმარო შენს გვერდში მყოფს, მომავალ თაობას...

... თქვენ მუშაობა მოგიხდათ დოლო ალექსიძესთან, მიხეილ თუმანიშვილთან, გიზო ყორდანიასთან, მედეა კუჭუხიძესთან და სხვა განსხვავებული მხატვრული სტილისა თუ მსოფლმხედველობის მქონე რეჟისორებთან. ცხადია, თითოეული მათგანის შემოქმე-

დღებით ინდივიდუალობიდან გამოშლინარე სხვადასხვა, არაერთგვაროვანი იქნებოდა მათთან მუშაობის პროცესიც. ბატონო კოტე, როგორ ფიქრობთ, რა არის ის კეშმარიტი ურთიერთთანამშრომლობა რეჟისორსა და მსახიობს შორის, რომლის გარეშეც არ არსებობს ნამდვილი თეატრი?

კ. მ. ეს იმდენად რთული საკითხია. რომ მასზე ალბათ ხანგრძლივად და მრავალმხრივ შეიძლება მსჯელობა... თუ რეჟისორსა და მსახიობს შორის მიმდინარე შემოქმედებით პროცესში სრული თანხვედნაა, თანამოაზრობაა, ესაა მათთვის საფუძველი და გარანტია შედეგიანი თანამშრომლობისა. იმ შემთხვევაში, როდესაც მათ ერთმანეთის არ ესმით, როდესაც რეჟისორს არ სჯერა მსახიობის და პირიქით, მსახიობს არ სწამს რეჟისორის, გულგრილი რჩება მისი შემოქმედებითი პოზიციისადმი, მათი მუშაობის პროცესი, თითოეული რეპეტიცია ტანჯვად იქცევა ხოლმე. ყოველივე ეს კი ძირითადად მსახიობის მხრებზე გადადის, რადგან ის არასოდეს არ ირჩევს რეჟისორს, რომელთანაც სურს მუშაობა. რეჟისორს კი ყოველთვის აქვს არჩევანის უფლება. ამდენად, ამ ურთიერთობაში მსახიობი მაინც დაჩაგრული მხარეა...

რაც შეეხება თქვენს მიერ ჩამოთვლილ რეჟისორებს, მე თითოეულ მათგანთან უდიდესი სიამოვნებით ვიმუშავე. ასეთივე საინტერესო შემოქმედებითი ურთიერთთანამშრომლობა მქონდა არჩილ ჩხარტიშვილთან, აკაკი ვასაძესთან...

ბედმა გამიღიმა, როდესაც ისეთ რეჟისორებს შევხვდი, რომელთაც ნოვაციები მოიტანეს ქართულ თეატრში. ჩემი შემოქმედებითი სამყაროს ჩამოყალიბებაზე უდიდესი კვალი დაამჩნია დოდო ალექსიძემ, რომლის ხელწერა, მუშაობის მხატვრული მეთოდი ჩემთვის ყველაზე ახლობელი აღმოჩნდა. ინსტიტუტში მისი სტუდენტი ვიყავი და, მიუხედავად იმისა, რომ დიდი მეგობრობა გვქონდა, ჩვენი ურ-

თიერთობა მაინც ოსტატისა და შეგირდის ურთიერთობა იყო... ჩემს მიერ განსაზღვრებული საუკეთესო რეჟისორების უდიდესი ნაწილი ბატონ დოდოს სახელთანაა დაკავშირებული... ამ საოცრად კეთილი და ბავშვით მიმდობი ბუნების ადამიანს სიყვარულის ამოუწურავი მარაგი ჰქონდა, მისი სპექტაკლებიც ასეთი სიყვარულით იყო გასხივოსნებული და ისინი გამორჩეული ხიბლით ხასიათდებოდა.

რაც შეეხება მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებას, ეს იყო საერთოდ თეატრალური ხელოვნების ახალ ხარისხში აყვანის საწყისი. მისი შემოქმედებითი კონცეფცია არა მარტო ჩემთვის, არამედ მთელი ჩემი თაობისთვის წარმოადგენდა იმ ათვლის წერტილს, საიდანაც დაიწყო გზა სასცენო ხელოვნების ახალი ძიებებისკენ... ამდენად, ბატონ მიხეილთან მუშაობის პერიოდი ჩემი ცხოვრების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ეტაპს წარმოადგენს. სცენის ამ დიდოსტატისგან ხომ ყოველ წუთს შეიძლებოდა რაღაც გესწავლა, ახალ-ახალი აღმოჩენებით გაგემდიდრებინა საკუთარი სული, სულ სხვა თვალთ შეგეხედა პროფესიისთვის, თეატრისთვის, საერთოდ სამყაროსთვის... ყოველივე ეს კი საკუთარ აღმოჩენად ჩაგეთვალა. სწორედ ამგვარი შემოქმედებითი მეთოდით ვებრძოდით ყალბ თეატრალურ მანერას, რომელიც კლავდა ნამდვილ თეატრს, სწორედ ამგვარი კეშმარიტი თანამშრომლობის შედეგად დაიბადა სპექტაკლი — „ადამიანებო, იყავით ფიზიკად!“, რომელიც თეატრალური ცხოვრების საეტაპო მოვლენად იქცა, მე დღესაც მახსოვს, როგორი შთაბეჭებით, ერთსულოვნებით ვმუშაობდით, და ყველას, როგორც ერთს, მხოლოდ ერთი მიზანი გვაიმძრავებდა: შეგვექმნა მაღალი მხატვრული ღირებულების სპექტაკლი. ცხადია, როდესაც ასეთი თანამოაზრობაა, იგი ბედნიერი წუთების მომტანია როგორც რეჟისორისთვის, ასევე მსახიობებისთვისაც... მაგალითად, სულ ორჯერ ვიმუ-

შვედ თემურ ჩხეიძესთან. პირველად, სპექტაკლში „ისევ ამ ქვეყნად დავრჩები“, რომელიც ნოდარ დუმბაძის მოთხრობების მიხედვით შეიქმნა. ჩვენი თანამშრომლობა შედარებით ზოგადი, თუ შეიძლება ითქვას, თავისუფალი ხასიათის იყო: მე თავიდან ბოლომდე უნდა მომემაზღვრებინა მონოლოგი ყველასათვის ცნობილი მოთხრობიდან „ძაღლი“ და ბატონი თემური უკვე დასრულებულ ნამუშევარს მოარგებდა მთლიანი წარმოდგენის ესთეტიკას, ასე რომ, მე ჩემი მზა მონოლოგით შევედი სპექტაკლში. რაც შეეხება მეორე სპექტაკლს — „პირისპირ“, რომელიც ა. გელმანის ქიეისის მიხედვით განვახორციელეთ, ჩვენ თავიდან ბოლომდე ერთად ვიმუშავეთ და ბოლო წლების განმავლობაში ეს ჩემთვის რეჟისორთან შემოქმედებითი კონტაქტის იდეალურ ვარიანტს წარმოადგენდა. ვერც კი ვამჩნევდი, როდის, რას შემისწორებდა ბატონი თემური. მის რჩევას არასოდეს არ ჰქონია კატეგორიული შენიშვნის სახე, ისეთი სიფრთხილითა და ტაქტით აკეთებდა ყოველივე ამას ამიტომაც მასთან მუშაობა საინტერესო და იოლი იყო. მე პირადად ბევრი რამ შევიძინე ამ სპექტაკლზე მუშაობით, თუნდაც იმიტომ, რომ მასში არის ერთი ვრცელი მონოლოგი, რომელიც წინ უსწრებდა ე. წ. გარდაქმნასაც და საჯაროობასაც. ჩვენ შევეცადეთ სწორედ ამ მონოლოგში წარმოგვეჩინა სპექტაკლის მთავარი საზრისი, ის ზნეობრივი პრობლემები, რომელიც ჩემი გმირის წინაშე იჩენდა თავს, როდესაც იგი პირისპირ აღმოჩნდებოდა საკუთარ მესთან, საკუთარ სინდისთან, მონოლოგზე მუშაობის პროცესში ვარჩევდით უამრავ ვარიანტს, ვეძებდით გამოსავლის თითოეულ ნიუანსს, რათა უკეთ წარმოჩენილიყო იმ პიროვნების ბედი, რომელსაც იმპერიულ სისტემა-

ში უხდებოდა არსებობა და რომელიც ყველა ზერხით ცდილობდა გაქცეოდა სიმაღლეს, საკუთარ თავს. ^{გაქცეული} შემდეგ მედებითი პროცესის თვალსაზრისით, ამ სპექტაკლზე მუშაობა ჩემთვის, როგორც მსახიობისთვის მეტისმეტად მნიშვნელოვანი იყო.

მე რეჟისორებთან ურთიერთთანამშრომლობის მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი მოვიყვანე და ახლა, როდესაც ისევ და ისევ ვუფიქრებდი ამ რთულ საკითხს, ვრწმუნდები, რომ თითოეულ მათგანთან შემოქმედებითი კონტაქტი, ჩინდიხდუალური შემთხვევაა, ხან ძალიან რთული და წინააღმდეგობრივი, ხან კი თანხმობით და სიხარულის მომნიჭებელი. რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობა არ ჰგავს, მაგალითად, კომპოზიტორისა და მუსიკალური ნაწარმოების ზუსტი პარტიტურა, რომელსაც ასრულებენ სხვადასხვა მუსიკოსები, ისე, რომ არ ირღვევა ნაწარმოების მუსიკალური ქარგა, იმ განსხვავებით, რომ თითოეული მათგანი საკუთარ ინტერპრეტაციას სძენს ნაწარმოებს. შოსტაკოვიჩის მეხუთე სიმფონია მრავინსკისა და ბერნსტაინის ღირიყრობით სულ სხვადასხვაგვარად ყდერს, ამ ორი ვირტუოზის დამოკიდებულება მუსიკალური პარტიტურის გახსნის, მისი წაკითხვისადმი კანდინალურად საწინააღმდეგოა, მაგრამ ორივეს ღირიყრობითა და ორკესტრის შესრულებით ჩვენ მაინც ვცნობთ, რომ ეს შოსტაკოვიჩის მუსიკაა. რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთთანამშრომლობა კი, რომლის შედეგადაც ამა თუ იმ ნაწარმოებზე სცენური სიცოცხლე უნდა შეიქმნოს და მის ზორცმხმამში ორივე მხარე მონაწილეობს (ალარფერს ვამბობ სპექტაკლის შექმნის სხვა მონაწილეებზე), ძალზე რთულია, რთულია „ოქროს კვითის“ მოძებნა. ხშირად ხდება, რომ რეჟისორი მსახიობს ბოლომდე ართმევს ინიციატივას, ან თუ მოახერხა მსახიობმა თავისი პოზიციის დაცვა, რეჟისორი მის შესრულებაში

მაინც რაღაცას დაარღვევს. ამასთანავე ბედნიერ შემთხვევაში, რეჟისორს შეუძლია მსახიობის ხელოვნება ახალ რანგში აიყვანოს...

ნამდვილი თეატრი კი იქ იბადება, სადაც, როგორც უკვე მოგახსენეთ, რეჟისორსა და მსახიობს შორის თანამოაზრეობაა, როდესაც ისინი ერთ შემოქმედებით ენაზე ლაპარაკობენ ამ მხრივ ჩემთვის რობერტ სტურუასა და რამაზ ჩხიკვაძის ურთიერთთანამშრომლობა იდეალური მაგალითია. ეს ისეთი თანამოაზრეობაა, რომლის დროსაც არცერთი მათგანი არ კარგავს თავის ინდივიდუალობას და შემოქმედებით სამყაროს, ამასთანავე ისინი ერთმანეთისათვის არსებობენ.

5. დ. ამრიგად, რეჟისორისა და მსახიობის შემოქმედებითი ურთიერთობის სასურველი შედეგი მხოლოდ მაშინ მიიღწევა, როდესაც მათი ჩანაფიქრი და პოზიცია ერთ წერტილში იკვეთება, როდესაც ისინი ერთად ხსნიან შემოქმედებით ამოცანას, რომლის დროსაც გამოირიცხება ერთის უსიტყვო თანხმობა მეორისადმი.

კ. მ. ნამდვილი ურთიერთთანამშრომლობისას სხვაგვარად არც უნდა ხდებოდეს.

6. დ. ბატონო კოტე, როლზე რომ მუშაობთ, როგორია თქვენი მეთოდი, მუშაობის მთლიან კომპლექსში რას ენიჭება უპირატესობა, ინტელექტუალურ, ინსტუიტიურ თუ რომელიმე სხვა საწყისს?

კ. მ. მე შეიძლება ამ საკითხთან დაკავშირებით უფრო მეტი განსჯის უფლება მაქვს, ვიდრე სხვას, რადგან ერთი მსახიობის თეატრში შეძენილმა გამოცდილებამ მეტი საშუალება მომცა ჩავლრმავებოდი საკუთარ თავს და, თუ შეიძლება ითქვას, გარკვეული დისტანციიდან გამედევნებინა თვალი ჩემი მუშაობის პროცესისთვის. სპექტაკლებში „რაც მტრობას დაუქცევია“ და „გამოიღვიძე, ქნარო!“ აკაკი ბაქრაძესთან და ჭემალ აკიაშვილთან ერთად მე ვიყავი პიესების თანა-

ავტორი და შემდეგ რეჟისორიც. ეს განპირობებული იყო იმით, რომ მაინც თალია, ავტორებს კომპოზიციონერებაში ლიტერატურული ქარგა მოჰქონდათ. მაგრამ პიესა საბოლოოდ ჩამოყალიბებული სახით თეატრში იქმნებოდა. ამრიგად, ორივე სპექტაკლზე მუშაობის დროს, საკუთარი „მეს“ წინაშე აღმოვჩნდი პიესის თანავტორიც, რეჟისორიც და მსახიობიც. შემოქმედებითი პროცესის ასეთი უჩვეულო სინთეზის დროს შემეძლო გარკვეულწილად გამეგლო ზღვარი ფსიქოლოგიურ და ემოციურ ნაკადებს შორის. მაგალითად, სპექტაკლში, დიდი ილიას შესახებ, თითოეული ჩემი სიტყვა თუ ექსტი აწონ-დაწონილი და გამოთვლილი მაქვს სულ მცირე ეპიზოდებამდე. როდესაც ამ სპექტაკლის შესახებ აღნიშნავენ, რომ ჩემი მოქმედება აბსოლუტურად თავისუფალია, შეუზღუდველი, შეიძლება კრიტიკოსებისთვის, მაყურებლისთვის ეს ასეცაა, მაგრამ გულანდილად შემიძლია გითხრათ, რომ როლის მთლიანი ქარგა მყარ თარგზეა აწყობილი, ყოველი მოქმედება ზუსტ ლოგიკას ექვემდებარება. სადაც იმპროვიზაციის ელემენტი მინიმუმამდეა დაყვანილი. სწორედ იმ გარემოებამ, რომ როლის პარტიტურა ზუსტად ავაწყე, ალბათ შემდეგ განპირობა ჩემი სცენური თავისუფლება... მაგრამ, თქვენ წარმოიდგინეთ, მაშინაც კი, როდესაც თითოეულ პიუზამდე განვსაზღვრე ყველაფერი, პრემიერის მეორე სპექტაკლზე მაინც მოხდა ჩემთვის სრულიად მოულოდნელი რამ: იმ ეპიზოდში, როდესაც მე ვასახელებ ილიას მკვლელებს და თითოეული სახელის წარმოთქმისას, ხუთი სანთლიდან ხელისგულით ვაქრობ თითო სანთელს (რაც ნათელი გამოხატულებაა იმ ქვეტექსტისა, რომ მინდა მოვსპო ისინი, ვინც ილია მოკლა) უცებ ერთი სანთელი დავტოვე ანთებული, რადგან დღეს ზუსტად კიდევ არ ვიცი ვინ არის მეხუთე მკვ-

ლელი. გვაქვს ექვი, მაგრამ ვერ ვამტკიცებთ. ეს მხატვრული დეტალი, რომელმაც სულ სხვა აზრობრივი დატვირთვა და ელფერი შესძინა ამ ეპიზოდს, სპონტანურად აღმოცენდა. სპექტაკლზე მსჯელობისას, ყოველთვის გამოყოფდნენ აღნიშნულ სცენას, როგორც ერთ-ერთ ყველაზე საუკეთესოს და მოგნებად მითვლიან, მაგრამ, როგორც უკვე მოგახსენეთ, მასზე განსაკუთრებით არასოდეს მიფიქრია. თუმცა არ გამოვრიცხავ, რომ ამ მოულოდნელ აღმოჩენამდე შეიძლება მოქმედების სწორმა ლოგიკამ მიმიყვანა. როგორც ჩანს, ის ქვეცნობიერი, ფარული ემოციური შრეები, რაზედაც თქვენ ბრძანეთ, მსახიობის შემოქმედებაში ყოველთვის ჩნდნის თავს. მაშინაც კი, როდესაც გგონია, რომ შენს მიერ შესრულებულ ნამუშევარში ყველაფერს ახსნი, აღმოჩნდება ისეთი ნიუანსი, რომლის აღმოცენების სათავე მხოლოდ მიახლოებით შეგიძლია ივარაუდო... ალბათ ამიტომაცაა ჩვენი პროფესია ასეთი რთული და მე ვიტყვოდი, მოუხელთებელი...

ნ. დ. ...მოუხელთებელი ხშირად თავად მსახიობისთვისაც კი...

კ. მ. თქვენ წარმოიდგინეთ, რომ ეს ასეა... მთელი ჩემი შემოქმედების განმავლობაში უამრავი როლი ვითამაშე. ყოველ შემთხვევაში, საწუწუნო არაფერი მაქვს და, იცით, როლზე მუშაობის დროს ვერასოდეს ვერ ვმიჯნავდი მკვეთრად ინტელექტუალურ და ემოციურ ნაკადს. ვგრძნობდი, რომ მათ შორის კიდევ არსებობდა გრძნობათა კრისტალივით გამჭვივრავი ფენა, რომელიც ყოფდა და ამავე დროს აერთიანებდა ამ ორ საწყისს. ინტელექტიც, გრძნობაც, ინტუიცია, ყველაფერი ერთად მეხმარებოდა ამოეხსნა როლის სიღრმისეული პლასტიკი, ამდენად ჩემთვის ძნელი იქნება რომელიმესთვის უპირატესობის მინიჭება. საერთოდ მსახიობი თავის თავში უნდა მოიცავდეს ამ მდიდარ სამ-

ყაროს, სხვაგვარად ვერაფერს ვერ მიაღწევს.

არტისტიზმი, მომხიბვლელმა ტექნიკურმა პერამენტი, ემოცია — ეს ყველაფერი მსახიობმა უნდა მოიტანოს სცენაზე. მაგალითად, იქ სადაც არაა ემოცია, თეატრი კვდება, თუ არტისტი მოკლებულია ინტელექტს. უსუსურად გამოიყურება. მას უკებ ემჩნევა, რომ ძირითადად რეჟისორმა იმუშავა და რომ როლში მისეული არაფერია... მე ვერც კი წარმომიდგენია მსახიობი ინტელექტის გარეშე. რა თქმა უნდა, არსებობდა გამონაკლისები, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთეული შემთხვევებია. მაგალითად, მე არ ვიცი, ისეთ შესანიშნავ მსახიობს, როგორიც გიორგი შავგულიძე იყო, ბევრი წიგნი ჰქონდა წაკითხული თუ არა, ან თუნდაც იპოლიტე ხვიჩიას... ამავე დროს, ხომ ძნელია, ვინც არ იცის, დაარწმუნო, რომ ისეთი ბიოლოგიური კომპლემის მქონე მსახიობს, როგორიც სანდრო ჟორჯოლიანი იყო, ორი უმაღლესი ჰქონდა დამთავრებული, ფრანგულად ისე ლაპარაკობდა, როგორც ჩვენ ქართულად და უაღრესად განსწავლული პიროვნება იყო. ასე რომ, როდესაც ჩვენ ეცდილობთ გავიგოთ თუ რა გზას გაივლის მსახიობი, ვიდრე იგი საბოლოო შედეგს მიაღწევს, ალბათ ყველა ის თვისებები უნდა გავითვალისწინოთ, რომელიც განსაზღვრავს მისი მუშაობის პროცესს.

ნ. დ. მსახიობი, რომელსაც ათასობით მაყურებლის წინაშე უხდება სცენაზე თამაში, ალბათ, ყველაზე მეტად გრძნობს როგორ იცვლება დროის მდინარეასთან ერთად სპექტაკლებზე დამსწრე აუდიტორიის განწყობილება, მისი იდეალები. რა სჭირდება დღეს ყველაზე მეტად საზოგადოებას და როგორი უნდა იყოს მსახიობის ცხოვრებისეული კონცეფცია, რომელსაც იგი მაყურებელს გაუზიარებს?

კ. მ. ...სათნოება და სიყვარული — აი ის მარადიული ცნებები, რომელიც ჩვენ ყველას ასე გვჭირდება, რომელ-

თა გარეშეც შეუძლებელია საზოგადოების ნორმალური არსებობა და განვითარება. ამ მხრივ უდიდეს როლს ასრულებს ღვთიური ზეარსებითი ქრისტიანული მოძღვრება, რომელმაც მთელი გადატრიალება მოახდინა ადამიანთა ცნობიერებაში. ამჟამად, როდესაც ასეთი შემოპრუნებაა რელიგიისაკენ, ეს სიკეთისკენ, შემწყნარებლობისკენ, საერთოდ ადამიანის სულიერი განწყენდისკენ, უმაღლესი ჭეშმარიტებებისკენ შემოპრუნებას უნდა ნიშნავდეს. როდესაც ყოველივე ამას ვამბობ, არ გეგონოთ, რომ ვქადაგებ. საკუთარ თავს ამის უფლებას არ მივცემ, რადგან მეც ისეთივე ჩვეულებრივი ცოდვილი ვარ, როგორც სხვა მრავალი, და არა მგონია, ყველა მცნებებს ისე ზედმიწევნით ვასრულებდე, რომ კიდევ სხვას ვასწავლო, არამც და არამც... მაგრამ ამ მცნებათა ცხოვრების პრინციპად აღება, მათი სულში გატარება, უმაღლესი ბედნიერებაა... ეს ტაძრისკენ მიმავალი გზაა — გზა პიროვნების თავისუფლებისკენ... ის გზა კი, რომელსაც სანუკვარი ოცნებისკენ, იდეალისკენ არ მიჰყავს ადამიანი, არავის სჭირდება.

თეატრიც, რომელსაც არსებობის საკუთარი კანონები აქვს და რომელიც არტისტისთვის ხელოვნების ტაძარია, ამ მარადიული მცნებებით უნდა ხელმძღვანელობდეს. მსახიობი თავისი შემოქმედებით სიკეთეს, მოყვასის სიყვარულს, ხალასი გრძნობების სიღამაზეს უნდა ქადაგებდეს. სიხარულს, ადამიანურ სიბოძს უზიარებდეს თეატრში მოსულ მაყურებელს. ზომ გახსოვთ, კოტე მარჯანიშვილის შესანიშნავი სიტყვები: „ხელოვნების მიზანი უბრალოა, მიანიჭოს ადამიანს სიხარული, შთაბეროს მას მხნეობა“. სიცოცხლის დამამკვიდრებელი, ჰუმანიზმით აღსავსე, სიხარულის მომნიჭებელი უნდა იყოს მსახიობის ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი კონცეფცია. სხვაგვარად ჩვენი პროფესიის არსებობას აზრი არა აქვს...

ნ. დ. ...ტაძრისკენ, სინათლისკენ მიმავალი გზა სიკეთისა და სიყვარულის გზაა და ამ რთულ გზაზე სიკეთის თეატრს თავისი ნათელი სხივი მოაქვს.

კ. მ. მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ თეატრში, ისევე როგორც სხვაგან, დამკვიდრდა სტანისლავსკის სისტემა, მან ჩვენს სასცენო ხელოვნებაში თავისებური ასახვა პოვა, ვერაფერმა ვერ გატეხა ქართველი არტისტის ბუნება, ვერ შეცვალა სცენაზე თავდაპირის, მისი თამაშის მანერა.

ჩვენი აქტიორული სკოლის ესთეტიკა უპირველესად იმ შემოქმედებით ტრადიციებზეა აღმოცენებული, რომელიც კოტე მარჯანიშვილმა და სანდრო ახმეტელმა დაამკვიდრეს, ამიტომაც არ შეიძლება ქართველი არტისტი თავისი შინაგანი სამყაროთი, პლასტიკით, ტემპერამენტით სხვას ჰგავდეს.

ამაზე მეტყველებს თუნდაც ის ფაქტი, რომ როდესაც ჩვენი თეატრი საზღვარგარეთ მართავს გასტროლებს და მსოფლიოს აცნობს ქართულ ხელოვნებას, აღფრთოვანებული მაყურებელი, კრიტიკოსები ერთხმად აღნიშნავენ, რომ თეატრალურ კულტურათა შორის ქართული თეატრი ერთადერთი, თავისთავადი და განუყოვრებელი მოვლენაა და ეს მართლაც ასეა. რასაკვირველია, არსებობს სხვა, შეიძლება უფრო უკეთესი თეატრები, მათთვის დამახასიათებელი ღირსებით, ძიებებითა თუ ნოვაციებით. მაგრამ ისეთი უნიკალური ფენომენი, როგორიც ქართული თეატრია, მეორე არ არსებობს. ის არასოდეს არ შეგშლება სხვაში და მისი შედარება სხვა რომელიმე თეატრთან შეუძლებელია.

მრავალი ისტორიული ბედუკუდ-მართობისა და უბედურების მიუხედავად, საქართველომ შესძლო საკუთარი ეროვნული სახის შენარჩუნება. ქართველმა კაცმა, ისე როგორც

არავინ, შემოინახა უძველესი ტრადიციები, ფოლკლორი. მამაპაპური ქართული ჰანგი. საუკუნეების მანძილზე საქართველოში იქმნებოდა ისეთი თვითმყოფადი, მაღალი რანგის კულტურა, ხელოვნებისა თუ ლიტერატურის ისეთი ნაწარმოებები, რომელთაც თითოეული ჩვენგანი ამაყად აყენებს მსოფლიო კულტურის ქმნილებების გვერდით.

საოცარია, მაგრამ, მაგალითად, ისეთმა დიდმა და ძლიერმა ქვეყანამ, როგორცაა ინგლისი, ენაც კი ვერ შეინარჩუნა პირვანდელი სახით, თუმცა ამისათვის მათ ყოველმხრივ ხელს უწყობდა გეოგრაფიული მდგომარეობა თუ პოლიტიკური ვითარება. ისეთი თვისებრივი ცვლილებები განიცადა ენამ, რომ დღეს, ინგლისელები ლექსიკონის გარეშე შექსპირის ნაწარმოებებს ვერ კითხულობენ. ჩვენ კი შეგვიძლია იაკობ ცურტაველის „მუშანიკის წამება“ თავისუფლად წავიკითხოთ. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ენა ვითარდება ნასესხები სიტყვებისა და მისივე შინაგანი დინამიზმის ხარჯზე, იგი დღემდე თითქმის უცვლელი სახით შემოგვრჩა. ქართულმა კაცმა რთულ ვითარებაში, მრავალრიცხოვან მტერთა თავდასხმებში გადაარჩინა ქართული კულტურა, ზოთაც გადაარჩინა ქართული სული. როგორც ჩანს, საუკუნეთა განმავლობაში თავდაცვის, თავის გადარჩენის ინსტიქტი ჩვენს გენეტიკურ კოდში ყველაზე მძლავრად განვითარდა, რაც მძიმე ისტორიული თუ პოლიტიკური ვითარებით იყო განპირობებული. ამ რთულ სიტუაციაში კი მხოლოდ საკუთარი თავის იმედი უნდა გვექონოდა. მტერთა გამუდმებულ გარემოცვაში ჩვენი მოხერხებულობისა და ნიჭის წყალობით შევძელით შეგვექმნა ისეთი მრავალსახოვანი კულტურა, რომლის ყოველი დარგი მაღალი მხატვრული ღირებულებებით ხასიათდება. ასე რომ, საქართველო ყოველთვის იყო და კლა-

ვაც რჩება გამორჩეული კულტურული მემკვიდრეობის ქვეყანა. ხელოვნება მემკვიდრეობის ღირსეულად მოვლა-პატრონობა, მისი განვითარება კი თითოეულ ჩვენგანზეა დამოკიდებული.

ნ. დ. რეჟისორი, მსახიობი, მუსიკოსი თუ მხატვარი, კონკრეტულ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში ცხოვრობს და თითოეული მათგანი განსხვავებული მხატვრული ხერხებით ასახავს არსებულ სინამდვილეს, ასევე მრავალმხრივია მათი დამოკიდებულება მომხდარი მოვლენებისადმი, გარე სამყაროსადმი. დრო და ხელოვანი — ეს მარადიული პრობლემა სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვა აზრობრივ დატვირთვას იძენს...

კ. მ. მე ვფიქრობ, ამ საკითხს ოდნავ დაზუსტება სჭირდება, მართებულია ის, რაც თქვენ ბრძანეთ, მაგრამ განმარტებას — დრო და ხელოვანი, ყოველთვის თან ახლავს კონიუნქტურის საშიშროება. კარგად მოგეხსენებათ, რომ ჩვენ გვყავდა ისეთი დრამატურგები, კინორეჟისორები, რომელნიც სწრაფად ეხმარებოდნენ ამა თუ იმ მოვლენას და ფეხდაფეხ მისდევდნენ დროს. მაგრამ მათ მხატვრული ღირებულებების თვალსაზრისით ვერ შექმნეს ისეთი რანგის ნაწარმოებები, რომელიც ზოგადსაქოცებრიო მნიშვნელობას შეიძენდა. ამგვარი ფილმები, სპექტაკლები თუ ფერწერული ნამუშევრები მხოლოდ კონკრეტული დროის გამოძახილი იყო და სხვა დროში ვერ დამკვიდრდა, ვერ მოიპოვა არსებობის უფლება, რადგან ამ ნაწარმოებთა საზრისი, მათში ასახული სინამდვილე, უმეტესწილად ერთმნიშვნელოვანებით ხასიათდებოდა. ისინი ხშირად ამა ქვეყნის ძლიერთა საამებლად, საკუთარი ავტორიტეტის მოპოვებისთვის იყო გამიზნული. ხელოვანი თავისი მსოფლმხედველობით ან უნდა უსწრებდეს დროს ან უნდა დააცალოს მას, ჩაუფიქრდეს, თავის სულსა და გონებაში გადახარშოს

მომხდარი მოვლენები და მხოლოდ ამის შემდეგ ასახოს ყოველივე. რა თქმა უნდა, ბედნიერებაა, როდესაც ის გაუსწრებს დროს თავისი პროგრესული აზროვნებით და მასშტაბურად, განსხვავებული კუთხით დაგვიანებებს გარე სამყაროს, მაგალითად, როგორც ეს შესძლო ისეთმა უდიდესმა ჰუმანისტმა და მოაზროვნემ, როგორიცაა შექსპირი, რომლის პიესებმა და სონეტებმა გაარღვიეს კონკრეტული დროის ზღვარი და მარადიული არსებობის უფლება შეიძინეს, როგორც ეს შესძლო ილიამ, რომელმაც ჯერ კიდევ მე-19 ს-ში იწინასწარმეტყველა ის პრობლემები, რომლებიც დღეს დგას საქართველოს წინაშე, მისი მხატვრული ნაწარმოებები თუ პუბლიცისტიკა 21-ე ს-ის კუთვნილებაა, მაგრამ ასეთი გამორჩეული, ლეითი მომადლებული ნიჭი გენიოსებისთვისაა დამახასიათებელი, მათ შეუძლიათ წინასწარ განსაზღვრონ კაცობრიობის მომავალი, დანარჩენ შემთხვევაში კი აუცილებელია ზელოვანი, მუსიკალური ტერმინით რომ ვთქვათ, ერთი სინკოპით მაინც დაშორდეს არსებულ მოვლებს. ჩემი შემოქმედებითი გამოცდილებიდანაც მინდა მოვიყვანო ერთი მაგალითი: 9 აპრილის საშინელი ტრაგედია რომ მოხდა, ერთმა მწერალმა ამ მოვლენებთან დაკავშირებით მომიტანა ნაწარმოები, რომელიც ჩვენს თეატრში უნდა განმეხორციელებინა, სიმართლე გითხრათ, ამ პიესით შეიძლება ყოველივე იმის თქმა, რასაც ვფიქრობდი და განვიცდიდი, მაგრამ შემდეგ გადავწყვიტე, რომ იმისათვის, რათა ჩვენი ცხოვრების ყველაზე მტკივნეული და ტრაგიკული მოვლენები მაღალმხატვრულ დონეზე ასახულიყო სცენაზე, დრო იყო საჭირო.

საერთოდ ზელოვნებაში არ უნდა არსებობდეს დასწრების მომენტი, რადგან მთავარი ის კი არაა, ვინ ასახავსა თუ ის მოვლენა პირველმა, არამედ — როგორი მხატვრული ღირებულების ნაწარმოები შეიქმნა, წინააღმდეგ

შემთხვევაში ჩვენ თავს ვერ დავაღწევთ კონიუნქტურას. თეატრს ძალზე თავისებური სპეციფიკა აქვს მასწავლებლის მისეული ასახვისთვის თუნდაც სულ მალე მცირე პაუზა, გარკვეული დრო სჭირდება.

ნ. დ. სწორედ ამის თქმა მსურდა, დროისა და ზელოვანის მარადიულ პრობლემას რომ შევეხე, ამასთანავე, ნამდვილი შემოქმედისთვის უპირველესად უნდა არსებობდეს ზელოვანისა და ზელოვნების ურთიერთმიმართების საკითხი.

კ. მ. სხვაგვარად ზელოვნება დაილუპება, თუ თეატრი მხოლოდ კონკრეტული დროის რუპორად იქცა და თუ მასში დაიკარგა მარადიული ღირებულებები, ის აღარ იქნება თეატრი...

ნ. დ. ...ანუ თეატრში, რომელ ეპოქასაც არ უნდა განეკუთვნებოდეს იგი, უნდა არსებობდეს ის „სილამაზე, რომელიც იხსნის კაცობრიობას...”

კ. მ. ესაა თეატრის და საერთოდ ზელოვნების უმთავრესი მისია, თუ მის სულში კიდევ ერთი სიკეთის მარცვალი აღმოცენდა, ჩვენთვის, მსახიობებისთვის ამაზე ღიდი ბედნიერება არ არსებობს, თამამად შემოძლია ვთქვა, რომ ჩემი ხანგრძლივი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე კარგად გავიცანი ჩვენი მაყურებელი, ქართველი კაცის ხასიათი, მისი ბუნება კი მაფიქრებინებს, რომ იგი სწორედ მაშინ მოდის სპექტაკლებზე, როდესაც აქ მას მარადიული ღირებულებანი ზედება...

ნ. დ. ...და ამ მხრივ, ყოველთვის გამოირჩეოდა ქართული თეატრი.

თეატრებში გაცილებით უფრო ადრე გამოიკვეთა ის პრობლემები, რომლებმაც შემდეგ მწვავედ იჩინა თავი ჩვენს ყოფაში, მოხდა კონკრეტული სიტუაციის დისტანციური შეფასება, ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ზელოვნებაში ყოველივე მკაცრ ცენზურას ექვემდებარებოდა და რეჟისორს თითოეული მიზანსცენის დაცვა უხდებო-

და, იმ დროს, როდესაც ჩვენს პოლიტიკურ თუ სოციალურ მდგომარეობაზე, საზოგადოების რეგრესზე მხოლოდ მინიშნებებითა და შეფარვით შეიძლებოდა ლაპარაკი, რიგ სპექტაკლებში გამოიკვეთა მთელი მოდელი ჩვენი არსებობისა. სწორედ სცენაზე გაცხადდა ხმამაღლა: „წახდა ქვეყანა და უარესია მოსალოდნელი, რადგან ზედავ ბოროტებას და თვალებს ზუკავ“, „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“, „სეილემის პროცესი“, „გუშინდელი“, „ანტიგონე“, „ყვარყვარე“ „ჯაყოს ბიზნები“, „რიჩარდ III“, „კავკასიური ცარცის წრე“ და კიდევ სხვა მრავალ სპექტაკლში იმდენად მაღალ მხატვრულ დონეზე ითქვა სიმართლე ჩვენს რეალობაზე, ისე მრავალმხრივად აისახა ყვარყვარეებით, ჯაყოებით, რიჩარდებით დასახლებული ჩვენი სამყარო, რომ ეს სპექტაკლები დღესაც არ კარგავენ თავიანთ ჭეღერადობას. შორს წაგვიყვანდა თითოეული მათგანის ჩამოთვლა და თითოეულზე მსჯელობა, ეს საუბრის ცალკე საგანია, ერთს აღვნიშნავ მხოლოდ: ამ სპექტაკლებმა მთელი ეპოქა შექმნეს ქართულ თეატრალურ ზელოვნებაში და შორს გაუთქვეს მას სახელი...

კ. მ. სავსებით სწორი ბრძანეთ... თქვენს საუკეთესო სპექტაკლები ჩამოთვალეთ, რომელთაც თავის დროზე უდიდესი როლი შეასრულეს საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაში, სპექტაკლების ნუსხაც შეიძლება ბევრად უფრო ვრცელი ყოფილიყო, რადგან ქართულ თეატრში მხატვრულ მოვლენებს რა გამოლევს, მაგრამ თქვენს მიერ ჩამოთვლილი სპექტაკლების მიხედვითაც სავსებით ნათლად ჩანს, თუ რა მისწრაფებებითა და მიზნებით ცხოვრობდა ამ დროს თეატრი, როგორი იყო სცენის მოღვაწეთა დამოკიდებულება არსებული სინამდვილისადმი.

თქვენ ალბათ იცით, რამდენი წინამდებლობის გადალახვა უნდებოდა თემურ ჩხეიძეს, რობერტ სტურუას

თავისი სპექტაკლების გამო. მახსოვს, როგორ მიიღო ცენზურამ „ჯაყოს ბიზნები“. ამ სპექტაკლში, უამრავი სპექტესტია ჩვენს ცხოვრებაზე და, თითოეულ ეპიზოდსა თუ სიტყვას რეჟისორის დაცვა სჭირდებოდა. იგივე ზედავ დაწარჩენ შემთხვევებშიც, — იქნებოდა ეს „ყვარყვარე“ თუ „რიჩარდ III“. იულიუს ფუჩიკის პიესაც — „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ ძნელად იკვლევდა გზას მაყურებლისკენ. სპექტაკლში იყო ფრაზა, რომელსაც ჩემი გმირი ანტიფაშისტი იულიუს ფუჩიკი წარმოთქვამდა: „ადამიანებო, მე თქვენ მიყვარდით, იყავით ფხიზლად!“ — მაშინ ამ ერთ ფრაზასაც კი ებრძოდნენ.

ნ. დ. ბატონო კოტე, შეიძლება ვცდებოდე, მაგრამ ამ სპექტაკლის საზრისი, მისი განწყობილება თავისებურ გამოძახილს პოულობს სპექტაკლში — „რაც მტრობას დაუქცევია!“

კ. მ. ...შესაძლებელია... იცით, არასოდეს არ მიფიქრია ამაზე, მაგრამ მათ შორის გარკვეული ლოგიკური კავშირი ალბათ მაინც არსებობს. მე არ ვადარებ ერთმანეთს ფუჩიკისა და ილიას შემოქმედებას, მათ პიროვნებას. ეს შეუძლებელია, რადგან ეს ორი აბსოლუტურად განსხვავებული ინდივიდუალობაა. მაგრამ მათი ნაწარმოებების მიხედვით შექმნილ სპექტაკლებს, ალბათ მაინც აქვს ერთი უმთავრესი შეხების წერტილი: ორივე სპექტაკლი გაფრთხილებაა, ფუჩიკიც ჩვენსავით ქაბუკი იყო, როდესაც აფრთხილებდა ადამიანებს იმ საშიშროებაზე, რომელსაც ბნელი, ქვენა ინსტინქტების გამარჯვება წარმოშობს. ამიტომაც არ იყო გასაკვირი, რომ იმ დროს, ჩვენ, ახალგაზრდებმა მისი ნაწარმოები ავირჩიეთ დასადგმელად. მაყურებელი გულწრფელად ღებულობდა სპექტაკლში არსებულ იმ იდეას, იმ მიმართებას, რომელიც გამობდა ყოველგვარი დიქტატის, რეჟიმის ბატონობას ჰე, როვნებაზე. თავად განსაჯეთ — რო-

კნუზ ჰამსუნის

პიესა

თაგარ მეფეზე

გორ აელერდებოდა იმ დროს ეს სპექტაკლი. ერთი მსახიობის თეატრის სპექტაკლიც, ცხადია, გაფრთხილებათ. რადგან ილიას თითოეული თხზულება ადამიანებისადმი უდიდესი სიყვარულითაა გაელენილი, ყოველი მისი სტრიქონი დაჟინებით გვაფრთხილებს, რომ თუ ჩვენ არ მოვეუარეთ მარადიულ გრძნობებს, თუ არ გავამაგრეთ გონების, სიკეთის საწყისი, მაშინ დასალუბად ვიქნებით განწირულნი...

საერთოდ, ის სპექტაკლები, რომლებიც ჩვენი ცხოვრების დინების საწინააღმდეგოდ იდგმებოდა, განსაზღვრავდა ქართული თეატრის შემოქმედებით სახეს. ყველაზე მძიმე წლებშიც კი არ ჩამკვდარა მასში პროგრესული აზრი და ნოვატორული ძიებები. წინააღმდეგ შემთხვევაში დღეს ჩვენ არ გვექნებოდა ასეთი მდიდარი თეატრალური კულტურა. გავიხსენოთ როგორი სიმბოლიკით იყო დატვირთული რობერტ სტურუას „ყვარყვარე“ და როგორი ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა შეიძინა ქართულმა პიესამ ან „რიჩარდ III“, ეს საოცარი ტრაგიფარსი, რომელმაც მთელი გადატრიალება მოახდინა ჩვენი საზოგადოების ცნობიერებაში... როგორი ტიკილითა და თანაგრძნობითაა გამსჭვალული თემურ ჩხეიძის „გუშინდელნი“, „ჯაყოს ზიზნები“ თუ „პაკი აძბა“, სპექტაკლები, რომელიც სიმართლეს მოწყურებული საზოგადოებისთვის სულეირ საზრდოს წარმოადგენდა...

როგორც ჩანს, ნიჭიერი ადამიანისთვის არ არსებობს არავითარი პოლიტიკური დიქტატი, ვერც მკაცრი იდეოლოგია ვეღარ ამწყვდევს მას თავის მარწუხებში, ხელოვნების ნიმუშები ვერ თავსდებიან მხოლოდ კონკრეტული სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების კონტექსტში და ულმობლად არღვევენ მის ჩარჩოებს.

თითქმის ასი წელია, რაც ევროპის მცირე ერების დიდ შვილთა სახელებს შორის კნუტ ჰამსუნის სახელიც გაისმის. მისი ქმნილებები მსოფლიო ლიტერატურის ოქროს ფონდშია შესული.

თუ ვიკინგების ქედმოუხრელ ქვეყანას, ნორვეგიას, მეცნიერებაში მსოფლიო დიდება მოუპოვეს ნანსენმა და ამუნდსენმა, მუსიკაში — გრიგმა, ლიტერატურაში ისეთივე დამსახურება მიუძღვით ძბსენსა და ჰამსუნს.

ჰამსუნი — პედერსენის ფსევდონიმია. 1859 წლის აგვისტოში დაბადებული ჰამსუნი 1952 წელს გარდაიცვალა, 93 წლისა. ტიციანის შემდეგ იშვიათად რომელიმე შემოქმედს უცოცხლია ასე დიდხანს, და რაც უფრო ხანში შედიოდა, მხატვრული სიტყვის ეს ჭიუტი ვიკინგი უფრო ღრმად იკეტებოდა თავის ინდივიდუალისტურ სადაფში, სადაც ქმნიდა ახალ-ახალ მარგალიტებს.

1890 წელს გამოვიდა ჰამსუნის საქვეყნოდ განთქმული რომანი „შიმშილი“. მას მოჰყვა „პანი“, „უკანასკნელი სიხარული“, „სიცოცხლის თამაში“, „მიწის კურთხევა“, რისთვისაც 1917 წელს მიიღო ნობელის პრემია.

რომანებშიც და პიესებშიც ჰამსუნი ამჟღავნებს ნიჰილისტურსა და ინდივიდუალისტურ სულისკვეთებას, რაც მის

ძალედ ტალახტა და თავისუფლებისა-
კენ მოსწრაფებას საწყენ ჩრდილს აყე-
ნებს.

ჰამსუნი დიდი ზელოვანია : სხარტი,
ძუნწი, მოკნილი, თავისებური სტილი-
სა, მისი ძიების საგანია ძლიერი, ამა-
ყი, დემონური პიროვნება, ზეკაცი,
რომელიც არღვევს ყველა ნორმას, ით-
ხოვს რაღაც მეტსა და ამაღლებულს,
შორდება ხალხს და იზიარებს განდე-
გილ ტიტანთა მძიმე ხვედრს, პედა გაბ-
ლერის და ექიმ სტოკმანის სული ტრი-
ალებს ჰამსუნის გმირთა და გმირ ქალ-
თა არსებობაში. მნაირ გმირთა ძიებამ გა-
ხადა მისი კალმის საგნად თამარ მე-
ფეც.

ჰამსუნის სახელს უწინაც ხშირად
ვხვდებოდით ქართულ პრესაში. „თეატ-
რი და ცხოვრება“ 1910 წლის № 15-
ში აქვეყნებს ა. არაბაიანის სტატიას,
რომელშიაც ნათქვამია: „ჰამსუნი —
დიდებული და ფერადი ყვავილია ინ-
დივიდუალიზმის აყვავებისა და დაჰქ-
ნობისა, დღესასწაულია პიროვნების და-
უშლელ, სპეციფიკურ თვისებებისა.
ჰამსუნი — აუცილებელი სიკვდილია
სოციალურ ერთეულებისაგან დაშორე-
ბულ პიროვნებისა“. ამ სიტყვების სი-
მართლე შემდგომმა დრომაც დაადას-
ტურა. მაგრამ შემდგომი ჰამსუნი ჩვენ
არ გვაინტერესებს. ჩვენ დავაინტერე-
სა ამ დიდი მწერლის პიესამ. რაც სხი-
ვოსან თამარს ეხება.

ჰამსუნისათვის უცნობი არ ყოფილა
არც საქართველოს წარსული და არც
მისი აწმყო. მან იმოგზაურა საქარ-
თველოში კიდევ და დაწერა მოზრდილი
წიგნი კავკასიაზე. პიესიდანაც ჩანს,
რომ უფრო ახლო გასცნობია ქართულ
ყოფასა და კერძოდ თამარის დროს,
ვიდრე იმ უცხოელ ავტორთა უდიდე-
სი უმრავლესობა, საქართველოზე რომ
უწერიათ ძველად თუ ახლა.

„თამარ მეფეში“ ასახულია ერთი მო-
მენტი თამარის და გიორგის (საქუთ-
რივ დავით სოსლანის) ცხოვრებიდან,
მათი ჩუმი და შინაგანი ბრძოლა, რო-
ცა გიორგი გატაცებულია სხვა ქალე-
ბით (მხოლოდ მოჩვენებით და „შურის-
ძიების“ მიზნით), თამარი კი გულცი-

ვი და ამაყია. ბოლოს ორივე მათგანი
პოულობს მეუღლეში მაღალ ღირსებას,
და ისევ უნისლო სიყვარულს ეძიებს
მათს ცოლ-ქმრობას.

ცხადია, პიესის გიორგი არც გიორ-
გი დოლგორუკია და არც დავით სოს-
ლანი. უფრო სწორად: ჰამსუნს „გიორ-
გი“ შეუტრქმევია დავით სოსლანისათ-
ვის, აქ მხოლოდ სახელია შეცვლილი,
თორემ მთელი როლი ისეთია, დავით
სოსლანი გვიდგას თვალწინ: მამაცი, ნი-
ჭიერი სარდალი, ბუმბერაზი, მომხიბ-
ლავი, რაინდული ბუნებისა, თამართან
თითქმის თანაშემზრდილი, მისი კანონი-
ერი ქმარი, მამა გიორგისა და რუსუდა-
ნისა. პიესაში პირველი ქმრის ხსენებაც
არ არის, თუმცა ერთმორწმუნე რუსე-
ბი პატივით არიან მიღებული თამარის
სასახლეში.

ცხადია, ჰამსუნი ბევრგან გადაუხვევს
ისტორიული სინამდვილიდან. მწერალს
აქვს ამისი უფლება და ეს არ უნდა აე-
ხსნათ ისტორიის უტოლინარობით. ჰამ-
სუნს ესაქიროებოდა ძლიერი, დემონუ-
რი ბუნების ადამიანები და სწორედ თა-
მარში პოვა მისთვის საინტერესო სახე,
რომელსაც უპირისპირდება მასავით ამა-
ყი მეუღლე. გიორგის პატივმოყვარეო-
ბას საფუძვლად უდევს არა ანგარება,
განდიდების სურვილი, არამედ პიროვ-
ნული, სულიერი სიამაყე, ზოგიერთი
ქალური სისუსტისა და გაუბრალოე-
ბის მიუხედავად ჩვენს წინ დგას ნამდ-
ვილი თამარი — დიდბუნებოვანი, მომ-
ხიბლავი, თავაზიანი, ტყვეთა შემბრალე,
მოწყალე დედოფალი, რომელიც თავი-
სი კაცთმოყვარეობითა და ტაქტით
სრულ კონტრასტს ქმნის აღმოსავლე-
თის მბრძანებლებთან.

ისტორიული ვითარება და კოლორი-
ტი ძირითადად ზუსტადაა გადმოცემუ-
ლი. პიესაში ასახული ამბები — თამა-
რის დიდება, საქართველოს სამეფოს
სივრცე და ძლიერება, ხანთა და ათაბაგ-
თა დამორჩილება, ყარსის აღება, რაც
1204 წელს ნამდვილად მოხდა, და სხვა,
პიესას ანიჭებენ ქართულ ისტორიულ
სინამდვილეზე აგებული ნაწარმოების
მნიშვნელობას.

პიესის გმირთა საგრძნობი ნაწილი

არც ქართველია და არც ქართველ სახელს ატარებს. ასე, ფატიმა, იუანატა. ზაიდათა — მაჰმადიან ქალთა სახელებია და მტრობენ კიდეც საქრისტიანოს. საგულისხმოა, რომ ფატიმა შამილის მეორე ცოლის სახელია. ზაიდათა — მეექვსე ცოლისა. ძნელი სათქმელია, მთელთა რომელ ტომს გულისხმობს ჰამსუნი ტოვინელებში. იქნებ ტუვინელებს, თურქულ-მონღოლური მოდგმის ხალხს, რომელიც XII საუკუნეში ჩინეთის იმპერატორს ემორჩილებოდა? ან ბიბლიურ ტოვინელებს, იორდანის გადაღმა მცხოვრებ ხალხს, ტობის მიწაზე მცხოვრებ იუდეველთა შთამომავალთ?

ფატიმას ლალატი, თამარის სასახლეში ორგულ მაჰმადიანთა და თურქ ჯალათთა ყოფნა სინამდვილის სწორი გაგების ნაყოფია, თუმცა ტოვინელთა (იგივე ტუვინელთა) მეზობლობა ფანტაზიის სფეროს უნდა მიეწეროდ. ჩვენი მეფეების მიერ შეფარებულმა და შეწყალებულმა უცხო თესლმა არაერთხელ გამოიღო საზიანო ნაყოფი, მაგრამ ქართული ჰუმანურობა მაღლდებოდა ყველა ისტორიულ ძნელებდობაზე.

„თამარ მეფე“ ჰამსუნმა შექმნა იმავე წელს, როცა დაასრულა მოგზაურობა რუსეთსა და კავკასიაში და დაწერა ცნობილი წიგნი „ზღაპრულ ქვეყანაში“ (1903 წ.), ორივე ხსენებული წიგნი შედეგია კავკასიაში განცდილი შთაბეჭდილებებისა და ნანახ-გაგონილისა.

„ზღაპრულ მხარეში“ უაღრესად გულთბილი წიგნია. ჰამსუნს მოეწონა რუსეთი, საქართველო, არაჩვეულებრივი სიყვარულითა და მსუბუქი ირონიით აღწერს ყოველივე განცდილს, თვით თავისი დაპატიმრების ამბავსაც კი, რაც რუსეთის იმპერიაში უცხოელს კურორტულ თვითნებობად უნდა მოსჩვენებოდა. სულ სხვაა მისივე წიგნი ამერიკაზე — „ამერიკელთა სულიერი ცხოვრება“ (1889 წ.), რისთვისაც ამერიკელებმა იგი შეიძულეს, ჰამსუნი უმოწყალოდ დასცინის „დოლარის მონებს“, რომლებიც „არ ითმენენ არავითარ კრიტიკას და თვითონ კი შეუბრალებლად აკრიტიკებენ ყველას“.

ასეთი „მოუსყიდველი ინდივიდუალისტის“ მიერ ჩვენი ქვეყნის გულგრილი ასახვა თავისთავად საგულისხმოა. მაშინ თარგმნილი იყო ოცამდე ენაზე, შემდეგ მისი სახელი კიდევ უფრო ცნობილი გახდა.

„თამარ მეფე“ ვერ ჩათვლება ჰამსუნის ძლიერ ქმნილებად, მისთვის საქართველო მაინც უცხო სამყაროდ დარჩა. მაგრამ მისი ხელოვნების ძირითადი თემა და ხასიათი ამ დრამაშიც იქნეს თავს: ადამიანის მისწრაფება, არაფრის წინაშე რომ არ იხვეს უკან.

ერთი შენიშვნაც: ჰამსუნი დიდი სიმპათიით ხატავს თამარის სახეს და მისი მომხიბლაობის ასახვას ძუნწი შტრიხებით ახერხებს. ჰამსუნის თამარი უკეთილშობილესი და ერთ-ერთი უძლიერესი, ჰუმანური და უაღრესად ლმობიერი მბრძანებელია. მისი პიროვნული სიდიადით შებოჭილი მაჰმადიანი ფატიმა ხანჯლით იცავს ქართველთა უფლისწულს და მამამისს, ხოლო დედოფლის ჰუმანური მოპყრობით აღფრთოვანებული ტოვინელები ნებაყოფლობით იღებენ მის ქვეშევრდომობას, დედას ეძახიან თამარს.

ყოველივე აქედან ჩანს, რომ ჰამსუნი, ისევე როგორც ოდესღაც გრიფიუსი, ხალისით შესდგამია ქართველი ქალის სიდიადის ამსახველი პიესის შექმნას.

ქართული თარგმანი ავტორიზებული გერმანული და რუსული გამოცემებიდან შესრულდა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებისათვის“ 1963 წელს. მაშინ მისი გამოქვეყნება არ მოხერხდა, ამჟამად კი ჰამსუნის სახელსაც ჩამოსცილდა არასწორი ინფორმაციების ნისლი და მისი წიგნები ყოველი მკითხველისათვის უაღრესად პოპულარული გახდა.

„თამარ მეფეს“ მკითხველს ვთავაზობთ, როგორც დიდი უცხოელი მწერლის პიესას საქართველოს სულმნათ დედოფალზე, რაც თავისთავად მაინც საინტერესო ძეგლია.

კნუტ ჰამსუნი

თამარ მეფე

პიესა სამ მოქმედებად

მანდრაგორი

(„თამარ მეფის“ ექსპოზიციის მაგიერი)

ცხრა მთა და ცხრა ზღვა იქით იზრდება
მთის ფერდობზე ეს უვავილი პატარა,
მთვარის შუქზე ნაპერწყლებად ინდება
და ივსება მზამის ცვარით მათარა.
ქაღოსნური ფესვი მისი ძვირდება,
წვენი მისი ტანში ცეცხლად დაგივლის —
ახეთია მანდრაგორას უვავილი.

იცის მწარე, ჩუმი შურისძიება,
ზოგს აგიუებს, დამერწყმუნეთ ამაში,
ზოგს აიტანს სასიკვდილო ციება,
ზოგან არის ხიცილი და თამაში;
ხან მშვიდია, ხან ერთობა დავაში,
აუტყდება მწარე ენის ქავილი —
ახეთია მანდრაგორას უვავილი.

მაგრამ ზოგჯერ, სხივნათელი დილითა,
გულებს ისევ აუთრთოლებს ღამაზებს,
დამწრად იმედს ათბობს ტრფობის სხივითა,
უანგარო სიუვარულით აღავსებს,
მწერას აღზენს ისევ ფირუზივითა,
მეგობარი, მზეში გამოუვანილი —
ახეთია მანდრაგორას უვავილი.

მოქმედი პირები

თამარი, საქართველოს დედოფალი
მთავარი ბიორგინი, მისი ქმარი

ბიორგინი } მათი ქალ-ვაჟი
რუსუდანი }
ილუშინი (წინამძღვარი)
მოკლქარი
ფატიმა
ბოვინის ხანი

ზაიდათა
იუნანაბა
სოფიაბა
მეცადე

დედოფლის მოახლები

ადიუტანტი მთავარ ბიორგინსა
ორი თათარი ოფიცარი
ორი ბაჰე ქართველი

პატმანი (ასისტენტი)

დედოფლის ოფიცრები და ქარისკაცები, ტო-
ვინელი ოფიცრები და ქარისკაცები, ბერები,
მწერები, მუსიკოსები, მოცეკვავე ქალები,
გოგონები, მოსამსახურეები.

პირველი მოქმედება

თამარის ციხე აბისთან. ზაფხულის თბილი
დღე. სვეტებით დაშვენებული დარბაზი. უკელ-
გან ქართული და აღმოსავლური ზაღიჩები,
მდიდრული სავარძლები და ფარდაგებია. დიდი
ხაზატის წინ ჩაუქრობელი ღამაძარი გიგანტებს.
სვეტების რიგი გადის მოფარდაგებულ დარბაზ-
ში. სცენის ხილრმეში დაბალი კიბეა; რაც გა-
რეთ გადის, სვეტებს შორის უვავილებიანი
ღარნაგებია. დარბაზი მოფენილია დიდი თაი-
გულებით, იატაკზეც უვავილებია. მარჯვნივ არი
კარია. იქით კი მოსახვეწებელი ოთახები, იხიცი-
ლობითა და ფარდაგებით დაშვენებული.
მარცხნივ, სულ ხილრმეში, რკინით მოჭედირლი
კარია. წინა მხარეს, რამდენიმე საფეხურის
თავზე, ამაღლებული ადგილია. აქ დგას დე-
დოფლის ტახტი. ნახევრად საწვდოფარულ ქა-
ლიშვილებს მარჯვენა კარიდან შემოაქვთ უვა-
ვილები. შეფაფაშებიანი და უვავიფერფრე-
ბიანი შეიარაღებული მხანურები მათ ეხმარ-
ებიან. იმავე კარში შემოდის ქარისკაცი და
მიდამოს ათვალიერებს.

პირველი მსახური. საით გაგიწვია?
ჯარისსაბცი. არ ვიცოდი, საით გამეცლო და
აქ შემოვხვდით.

პირველი მსახური. მერე, აქედან საით უნ-
და წახვიდე?

ჯარისსაბცი. მეფე გიორგისთან. ბანაკიდან
ვარ.

პირველი მსახური. მაშ მოვახსენებ
(გადის).

მეორე მსახური. ისე გამოიუტრები, რო-
გორც დამარცხებული მეომარი.

ჯარისსაბცი. შენ ჰგავხარ ადამიანს, რო-
მელსაც ამ ხაქმისა არაფერი გაეცება.

მეორე მსახური. რაო, შენ სიტყვის შე-
ბობრუნებას ბედავ? იცი თუ არა, ვის ელაპა-
რაყები?

ჯარისსაბცი. შენც დედოფლის მსახურთანა
გაქვს ხაქმე.

ზაიდატა. ეს კაცი მართლაც ამბობს. თვითონაც დედოფლის მსახურია.

გეორგი მსახური. დიხ, მაგრამ მე შემოდ-
ლია წავიდე, ხაითაც ვინებები. ეს კი კარგაა
უნდა იდგეს.

ზაიდატა. წყნარად, მეფე გიორგი მობრ-
ძანდება.

(პირველი ფარდაი იშვევა და შემოდის მთა-
ვარი გიორგი, უწყვეტლევზა. თვით ფიფის
ატარებს და ლია-მწვანე ფერის ხავერდის ხიფ-
თანს, მკერდზე ოქროს ძეწვეი ჰკიდია, მდიდ-
რულად მოოჭვლ ქამარზე კი ხმალი-ხანჯალი. ყვი-
რული ტარსიკონის ჩექმები აცვია, თეთრი შარ-
ვლი ჩექმის ყელში აქვს ჩატანებული. უკან
მოჰყვება ადრუტანტი, რომელიც ჭარისკაცს
ნიშნის აძლევს, მომიხსნავს).

გიორგი. ხანაიდან მოდიხარ?
ჯარისკაცი. დიხ, მეფე.

გიორგი. სიწყნარია?
ჯარისკაცი. დიხ.

გიორგი. რისთვის ხარ გამოგზავნილი?
ჯარისკაცი. მტრის პირისპირ ვდგავართ.

გთხოვთ მოახტეთ ცხენს და ჩვენთან წამოხ-
ვიდეთ.

გიორგი. ტარაშა გამოგზავნა?
ჯარისკაცი. დიხ.

გიორგი. (ფიქრის შემდეგ). გადავიცი ტარას.
დასვენონ. მე მოვალ რამდენიმე დღისა და
ღამის შემდეგ. (ჭარისკაცი გადის).

გიორგი. გაიგე ჩემი პასუხი?
ადრუტანტი. ვერა.

გიორგი. მე მინდა ჩემი ხალხი გამოვცადო.
დღესვე ღამით ბანაკს დავათვალიერებ.

ადრუტანტი. აჰა!
გიორგი. მე მკაცრი ბელადი ვარ.

ადრუტანტი. შენ დიდი ბელადი ხარ.

გიორგი. მე დედოფლის მსახური ვარ...
უბრძანე, მღვდელი მომგვარონ (ადრუტანტი
გადის).

გიორგი. ბეი, ზაიდათა!
ზაიდატა. შენი მხევალი აქ არის.

გიორგი. ყვავილებს გართმევნ ხოლმე,
ვისთვის?

ზაიდატა. მალე მობრძანდება დედოფალი.
იქ, დაბლა, გზაში უკვე ჩანს მისი ამაღა.

გიორგი. დედოფალი—ჩემი მეუღლეა. შენ
კი შეიძლება ჩემი სატრფო იყო.

ზაიდატა. ამას მხოლოდ სიტყვით ამბობ.
აი, მოვა დედოფალი და ის იქნება შენი სატ-
რფო.

გიორგი. შენ ფიქრობ, რომ დედოფალი ამას
ინებებს?

ზაიდატა. ო, რა თქმა უნდა! განა შენი
მეუღლე არ არის?

გიორგი. რაღა თქმა უნდა, მისი სურვი-
ლი იქნება იყოს ჩემი სატრფო, და თუ არ
ინებებს, ვაიჟლებ, მე ხომ საამისოდ საქმარ
ძალაუფლება მაქვს, ზაიდათა?

ზაიდატა. დედოფალს არ მოვწონვარ. არც

იუნატა და სოფიატა მოსწონს, რადგანაც ამ
კადრებსაც ხავერდებს ეძახდი.

გიორგი. ყველანი დედოფლის
ვართ, დამახსოვრე ეს.

იუნატა. ვატყობ, ნამდვილად გიხარია დე-
დოფლის მოახლოება.

გიორგი. ჩუმად. ზაიდათა, ივითონ ხარ
დედოფალი და არხად არ არის შენი სადარი
დედოფალი.

ზაიდატა. ჩემი სადარი?
გიორგი. შენი სადარიც.

სოფიატა. არც შენი სადარი. მოდა. მართ-
ლა ასეა.

ზაიდატა. ყოველივე ამას გვეუბნები აგრ
უკვე რამდენიმე წელია, მაგრამ სხვას კი ფიქ-
რობ. ერთი შენი ფიქრი: ქვეყნად ვერაინ
შეედრებაო თამარ დედოფალს.

გიორგი. შენც ასე უნდა იფიქრო. ზაიდათა.
(ქდება. შემოდის მოძღვარი). აბა, ყველაფერი

მზად გაქვთ, გოგონებო?
ზაიდატა. მოვდივართ. (გოგონები და
მსახურები გადის).

მოძღვარი. შენ უზმოზდი შენს მსახურს?
გიორგი. (პაუზის შემდეგ). დაქვე.

მოძღვარი (ქდება). დღეს დაღვრემილი
ჩანხარ, გიორგი. ხომ მოდის დედოფალი? შენ ეს
ყოველთვის გიხაროდ.

გიორგი. დღეს რაიმე უნდა გადაწყვიტო.

მოძღვარი. და იყოს შენი გადაწყვეტილ-
ბა კეთილი.

გიორგი. დედოფლის პირველი მსახური
ვარ, მისი ლაშქრის ხარდალი, და ბევრი გა-
მარჯებაა მომითანი საქრთველოს მბრძა-
ნებლისათვის. ხომ მართლაც ვამბობ?

მოძღვარი. ეს სიმართლეა.

გიორგი. და მაინც მე მეფე არა ვარ.

მოძღვარი. დიხ, შენ მეფე არა ხარ. რაც
მართალია მართალია.

გიორგი. მე არა ვარ მეფე. მხოლოდ მამა
ვარ მისი შვილებისა, მისი ძისა და ასულის.

როცა დედოფლის წინაშე ვდგავარ, ქუდი ხელ-
ში უნდა მეჭიროს. რას იფიქრებს ქალი მა-

მკაცრე, რომელიც დგას მის წინ ასე ქუდმოხ-
დილი? (მკვეთრად) რა უნდა იფიქროს, აღბათ
ვეწიწებო.

მოძღვარი. შენ აწვიადებ.

გიორგი. გესმის თუ არა, მოძღვარო? მე
დავიმორჩილე ტრაპუნდი და არზრუმი, შე-
ვივერი რანში, მოვდრიე აბი, და მე მაინც
ჩემი შვილების მოსამსახურე ვარ.

მოძღვარი. გელაპარაკები, შენ აწვიადებ,
თავად გიორგი.

გიორგი. სულაც არ ვაწვიადებ, შენ ეს არ
გესმის. სიამოვნებით ვიქნები ჩემი შვილების
მსახური, მაგრამ დედოფლის მონა კი არა
მსურს ვყო.

მოძღვარი. მონაო? ნუთუ ასე გითხარი?

გიორგი. ამ სამი დღის წინ ტყვედ წამო-
ვიყვანე ტოვინილთა ხანი, მაგრამ ვერ იქნა.

ვერ გაუწვწორდი, რათა დედოფლის რისხვა

არ დავიკებო. ხანაც დედოფლის გადაწყვეტილებას ელის. აი, აქა მყავს პატიმარყოფილი (უჩვეულებს რკინის ცარბაზზე).

მოძღვარს. დედოფალმა სიცოცხლე უნდა აჩუქოს?

ბიწრობი. ზედავ? აგრეთ, რადგან მეფე მე არა ვარ! (ბრახით). რატომაც არ უნდა ვიყო მე ხელმწიფე? ჩემი მეუღლე ბაგრატიონია, მეც ბაგრატის გვარის შთამომავალი ვარ. მაგრამ ის გიორგი მესამის ერთადერთი შვილია და ამის წყალობით გახდა დედოფალი. მაშაჩემო რომ მეფე უყოფილიყო, მეც მისი მემკვიდრე ვიქნებოდი.

მოძღვარს. ეს მართალია.

ბიწრობი. არც ერთმა თქვენგანმა არ იცის, რას ნიშნავს იყო დედოფლის მეუღლე. რაიმეს უფრობანებ, მეითვებოდა: „ისე ინებოა დედოფალმა?“ შეხედეთ, ეს ყვავილებია დედოფლისაოვის. შიკრაები გაუწუებენ მის შიგნით. ლოგებას. ქარისკაცები თაყვანს სცემენ, პატივით ხედიან. თავადი გიორგი კი განუხედა.

მოძღვარს. დიდ კეთილს უძლებ და შეუტყუარად ხატუარ ხაზში.

ბიწრობი. მეფე, განა შეიძლება რაიმეში ჩემზე ძვირის თქმა? განა მე არ უფრობანებ ქალიშვილებს ხანის დაფარვას, რათა არ მავთუნონ?

მოძღვარს. ხწორად იტყვი. მაგალითად. ზაიდათა ცეცხლის მსგავსია.

ბიწრობი. ზაიდათაც, მაგრამ სოფიაც უფ. პავს ცეცხლს.

მოძღვარს. ზო, სოფიაც. ყველანი ცეცხლის მსგავსები არიან.

ბიწრობი. შენ ეს ხაიდან იცის?

მოძღვარს. მე ხაიდან რა შეცოდინება! მხოლოდ რაც ტანს იბანენ, ვუსმენ ხოლმე.

ბიწრობი. წყალს ახსამენ და უბედობენ.

ბიწრობი. მადლობა ღმერთს, ახანოში მათთან არასოდეს არ ვუყოფილვარ.

მოძღვარს. რა თქმა უნდა; არა, შენ ზომ დედოფალი გაყავს.

ბიწრობი. განა დედოფალი მე შეკუთვნის?

მოძღვარს. რა თქმა უნდა, შენ გეკუთვნის. (ცნობისმოყვარეობით) განა შენ არ ფლობ დედოფალს?

ბიწრობი. ცხადია, დედოფალი მე შეკუთვნის. მე მაქვს დედოფალზე საკმაო ძალაუფლება და დედოფალს არავინ არ უყვარს ჩემს გარდა. ახა რაგორ არ უნდა ცფლობდე ჩემს დედოფალს?

მოძღვარს. რა თქმა უნდა, მართალია.

ბიწრობი. მაგრამ ზოგჯერ, მოძღვარო, შემოშვებარებოდა საზიფათო აზრები, რამელთაც არა აქვთ არც ხათოვით, არც შორილიება. მო. მტრებმა ახეთი აზრები?

მოძღვარს. შეიძლება.

ბიწრობი. უბედურება ისაა, დედოფალი ზედმე ცოვად მიცქერის. დიდი ზიანის მოტანა შეიძლო მაშინაც, რომ მისი მწერა უყოფილიყო მხურვალე.

მოძღვარს. დედოფლის მწერა არ არის მხურვალე და არ უყოფილა არც ერთი მხედა აღმონათესაოვის.

ბიწრობი. მაგრამ მე ზომ თავად დედოფალს ვარ და არა სხვა ვინმე? ეს არავის არ უნდა ავიწყდებოდეს... ახლა აქ იმყოფებოდა ქარისკაცი, ბანაკიდან მოსული, მუხლი არ მომიყარა, ისე შელაპარაკებოდა.

მოძღვარს. მუხლი არ მოგიყარა?

ბიწრობი. დედოფალთან ზომ ასე არ მოიკცოდა? აღმონათესაოის ხალიფასაც მუხლებს მოუყრიდა. იყო წამი, როცა აზრად მომივიდა, კიხერს წავაყლი-მეთქი.

ზაიდათა. დედოფალი ახლოვდება (გაქრება).

ბიწრობი. აი, გეხმის? აქ ზის მისი მეუღლე, ქმარი, და მოახსენებენ, დედოფალი ახლოვდება? და როცა დედოფალი ტახტზე დახრძდება, მე არ ვიქნები დამწვარი მის გვერდით. აი, აქ დავჯდები, ქვემოთ. მას ზომ დიდი და დიდებული ამაღა მყავს. მეც გავერვი ამ ამაღაში და ერთი მისი დიდებულითაგანი ვიქნები. გალობითა და ხაკრავთა დაკრავთ მოჰყვებიან, მე კი ასეთ პატივს მოკლებული ვარ. მისი სულიერი წინამძღვარი ილუმენია, ჩემი — მღვდელი.

მოძღვარს. იმას არ ვამბობდი? მე, სიმაოთლე რომ ითქვას, ილუმენი უნდა ვიყო. რატომაც არ უნდა ვიყო ილუმენი?

ბიწრობი. შენა, მოძღვარო (სხვა ხმაზე) ზო, მართლა, რატომაც არა? რატომ არ შეიძლება, რომ შენ ილუმენი იყო?

მოძღვარს. დედოფალი უსამართლოდ მომეკცა, ამიტომაც ვარ გაქვრებული დედოფალზე?

ბიწრობი. განა შეგიძლია გაქვრება შენ, ასე თვნიერ მოძღვარს?

მოძღვარს (აღება) მე? ზომ არ ზუშრობ?

ბიწრობი. ზო, ვზუშრობ. შენ შეგიძლია ძალიან გაბრაზდე და განრისხდე კიდეც. გინდა მემახაზრო?

მოძღვარს. მზად ვარ ვემახაზრო.

ბიწრობი. შენ მესაპირებო. სხვა არავინა მყავს, რომ დამეზმაროს. ახლა დამიდეგა ისეთი დრო, ან უნდა ავმადლდე, ან უნდა დავცე. მოძღვარს, (ყდება). რას აპირებ?

ბიწრობი. მე მინდა ვაიმეარქვო ბრძოლას ვაპირებ. ტარასმა შემოშოთალა, ჩამოდიო ბანაკში. და მეც უყუახუხე; ჩამოვალ-მეთქი რამ. დინამ დღისა და ღამის შემდეგ.

მოძღვარს. პახუნი შეიძლება არახწორად ახსნან.

ბიწრობი. ვისაც არ ესმის, ვეუბნები, ბანაკის შემოწმება მინდა-მეთქი — მოულოდნელად შემოწმება შუაღამისას და მძინარეთა დახჭა. შენ კი, მღვდელი, გეუბნები, რომ მაგ პახუს. ში ხუღ სხვა აზრია.

მოძღვარს. უკვე ეცა, რა აზრიცაა. თვალვებს ისე ველურავით ამრიალებ.

ბიწრობი. ჩვენ ყარხის ხანს ვეომებიოთ. უკ

ვე ჩვენს ხელთაა. თუ ამ ღამით დავესწმით თავს, დაიღუპება.

მომღვარე, ამა!

ბიორბი. ხოლო თუ არ დავესწმით, დროს მოიგებს, ზეოზისკენ დაიწევს და გადარჩება. თუ შევიბრალებ, რას უნდა ველოდე ხანისა-გან?

მომღვარე, სამარადისო მადლობას.

ბიორბი. მოდა, მეც შევიბრალებ დღეს ღამით, ხოლო თუ ხვალ ღამით ამ ხანს გვეუძლები თამარის ზანაქში და ავაყნებ მას დუ-მილითა და სიკვდილით, რას იზამს მაშინ ხანი? (მღვდელი ტაშს შემოკრავს).

ბიორბი (ხმაშლად) ამ შემთხვევაში სამერ-მისოდ მუდამ დამეპყრება ყოველ საქმეში.

მომღვარე, ვხედავ უნეს დიად გეგმას.

ბიორბი, შენ კი უნდა გახდე ჩემი ელჩი ხანთან — ახეთი წინადადებით წარუდგები და უკველივებს წვრილად აუხსნი.

მომღვარე, მე?

ბიორბი. იმიტომ, რომ შენ გაბრაზებული ხარ.

მომღვარე, მე არ შემძლია.

ბიორბი, შენს გარდა არავინ მყავს საამი-სოდ გამოსადეგი. შენი იმედი მაქვს. სწო-რედ შენ უნდა გადახსნე ჩემი წერილი ხანს.

მომღვარე, მაშ გავაკეთებ. რაკი სხვა არავინა გყავს და საქართველოში მოღალატის პოვნა ასე გაჭირდა. მაგრამ კარგად ასწონე ყველაფერი, თავადო გიორგი. მე ვცაბცაბებ შენს მაგიერ, რადგანაც შენ იმ კაცსა მგავხარ, თავის დაღუპვას რომ ანთებული ღამპრით ეძებს.

ბიორბი, მაშ დაილოცოს დაღუპვამ ახე ვიკცევით, რაკი მეტი გზა არა მაქვს. მრავა-ლი ბურუსიანი წლის შემდეგ ასე გადავწყვიტე-ახლა მეტი ფიქრიც აღარა მხურს. ან იქნება შენს ბრძენ თავში არის რაიმე უკეთესი გა-მოსავლი? მაშინ მიჩაიე.

მომღვარე, ეს სახიფათო განწყობება. მაგ-რამ რაკი გადავწყვიტე მეფე გახდე, ბევრი რამ უნდა გადაწყვიტო და გახედო კიდევაც.

ბიორბი, შეფე? არ მინდა მეფე გავხდე.

მომღვარე, არ გინდა მეფე გახდე?

ბიორბი, არა-მეთქი.

მომღვარე, როგორ, განა შენი განწყობა არ არის დედოფლის ძალაუფლების დასაკუთ-რება და მის ტახტზე დაჯდომა?

ბიორბი, ცდები, მე მინდა დედოფლის და-მორჩილება.

მომღვარე, არაფერი მესმის. დედოფალი ხომ შენია?

ბიორბი, მე ვტყუდობი. დედოფალი ჩემი არ არის.

მომღვარე, (ცნობისმოყვარეობით ატანილი). განა შენ არ ამბობდი, რომ დედოფალს უუ-ვარხარ?

ბიორბი, თამარს მე არ ვუყვარვარ.

მომღვარე, შენ საოცარი ახალ ამბავს მატ-ყობინებ.

ბიორბი. მრავალი, მრავალი, მრავალი

წლის განმავლობაში ვაწარმოებდი დედოფალ-თან ფარულ ბრძოლას. მე მარტო ვიყავი მას კი ყვავდა მოხუცი ილიმენი, ერთხელაც ვი-მეგობრე-ნაა ჩემთვის თვალზეში? არასოდეს. არ შეხე-დო გიორგისაო, უთხრა მოხუცმა ილიმენმა ჩემგან ელოდნენ ძირს დამზობასა და ვედრე-ბის. (ყვირის) არა! არა! ასე გადიოდა დრო. მე თავი ისე დავიჭირე, ვითომ ზაიდათა, იუ-ნატა და სოფიატა მიყვარდა. დედოფალმა კი ისე დაიჭირა თავი, თითქმის ეს არ ხერხოდა.

მომღვარე, ხინამდელიღო კი სჯეროდა?

ბიორბი, სჯეროდა, მაგრამ არ მაგრძო-ბინებდა. არასოდეს, არც ერთი შემთხვევით არ დაუმცირებია თავი. უნდა შეეითხა რამე? არა-მეთქი. ჩვენ ისედაც ვიბრძოდით.

მომღვარე, ჩემს სიციცხლეში არ მომისმე-ნია ახეთი ამბავი.

ბიორბი, ყველაფერს გიმხელ, რათა დამეხ-მარო.

მომღვარე, მერე, შენი დიდი განწყობა?

ბიორბი, ეგ ხელაყ არაა დიდი განწყო-ბა. ასე მე არ მიწოდებია.

მომღვარე, შენ ზომ მთელი არმიის განად-გურება გინდა?

ბიორბი, არა, ეს ატარა ქარია. დედოფალს კიდევ მყავს ლაშქარი. მე მინდა დედოფლის დაოკება, მან არ უნდა მიცქიროს ათვალწუ-ნებით, როცა ხანის ლაშქრით წარვდგები მის წინაშე, ქუდს აღარ მოვიხდი და ასე ვერტუ-ვი; თამარ, აი შენი ქმარი, კარგად ხედავ თუ არა?

მომღვარე, მერე, მიწა, სახელმწიფო?

ბიორბი, მისი ფერხთა მტვერი იყოს უო-ველივე ეს. არ წავართმევ; მაგრამ მე შემეძ-ლო წარმეღო უკველივე ეს. ამაშია სიტყო-ება, ზუცხო.

(შემოღიან მსახურნი და სცენის სიღრმეში ფარდებს გადასწევენ. ოთახი ივსება ნათელი შუქით, ჩანს შიშთ გაქმეპებულ სახანებო და შეზანე დიდებული მთები, შორით ისმის მუსიკა, სიმღერის ხმა ატოვდება, ხის საყარავები, მულ-ნი, ბარბითები).

მომღვარე, არავინ გაკადნიერებულა უფრო მეტად, ვიდრე არის დაპურობა იმისა...

ბიორბი, დაპურობა უკველივესი, მე მინდა განწყობდე ყველაფერს.

(ახლოვდება ურიცხვი სპა, შაიარაღებული მოკლე შუბებით, დგება მწყობრში ისე, რომ იკავებს კიბისა და დარბაზის ნაწილს, რუბი ფართო შარვლები აცვიით და ტყავის ქუბები. ქაშრებზე ჰკიდიათ ხმა-ხანჯალი, ქუდებს არ ატარებენ. ოფიცრებს რუბი ზიფთანები აც-ვიათ, მეკრდენ ზონრებით შებეული, მეორე კარიდან შემოღიან ქალოშელები და მსახუ-რები და ერთიმეორეს გადაჰყავენ. თავად გი-ორგის ალიუტანტი რკინით შეკედილ კარს აღებს და იძახის: აქეთი! შემოკვავთ ორი ქართველი ტყვე, ხელები ერთმანეთზე აქვთ მიბმული ჭაჭვით, აცვიით მხოლოდ გრძელი პერანგები.

მუსიკა წყდება. შემოდის წითელრიბიანი ოფიცერი, წელზე ხმალშემორტყმული, მიდის ტახტთან და ჩერდება შორიახლო. მალე შემოდის მეორე, წითელი ოფიცერი და პირველის გვერდით დგება. ისმის ბუკის ხმა.

კარებში გამოჩნდება დედოფალი, ქარისკაცები შუბებს დახრიან. დედოფალი ტახტზევინიდან ტახტისაკენ მიდის, მარჯვნივ და მარცხნივ ხალხს მოწყალებით უკრავს თავს. როცა მისასალმებელი შეძახილები წყდება, დედოფალი ხატს მიუბრუნდება და პირველს იწერს. ამაღაშია ფატიმა, არზრუმის თავადის ასული, თავს მთლიანად უფარავს ოქროქსოვილი, რომელიც კოკებამდე სწვდება. ისიც მობრუნდება ხატისაკენ, მაგრამ პირველს არ იწერს. თამარს მოაკვებთან მისივე შვილები, გიორგი და რუსუდანი, უკან მოდის იღუმენი, მერე მოდის ბერები, ოფიცრები, მდივნები, ქალიშვილები, მხევლები, ყველანი პირველს ისახევენ.

დედოფალი. საღამო თქვენდა, ყველას ხალხში და შენ მთავარო გიორგი, პირველს მოგესალმები.

ბიორბი. მეუბნები კი უკანასკნელს.

დედოფალი. ო, მე გავიგე, რომ დადლილი ხარ. გამარჯვებებმა დაგვანცეს თურმე.

ბიორბი. მომიახლოვდით, ჩემო შვილებო (გუხევა და ჰკიცნის).

დედოფალი. შეხედე, როგორ წამოიწარდნენ, თითქმის გამისწორდნენ.

ბიორბი. მეც, ყველა მეწევა და მისწრებს.

დედოფალი. როგორა გვხვდები, რა უცნაურია შენი საღამო! განა შენს რჩევას უფრო არ ვათხოვე? განა დამარცხდი?

ბიორბი. არა, და ამიტომაც მოვიპოვე ახალი გამარჯვება.

დედოფალი. დაე, ჩაბერონ ბუკს და ნალარას ჩემი მეუღლის, დიდი მეომრის პატივსაცემად!

(ბუკთა ცემა, დაფლავის დაკვრა, ტაში. დედოფალი თავს უკრავს).

დედოფალი. ახლა კი საკრიახტიანოს ძლევამოსილობის სადიდებლად (ისევ საყვირთა ხმა).

დედოფალი. განა შემიძლია ვირწმუნო? შენც სხვებთან ერთად ტაშს უკრავდი, ფატიმა?

ფატიმა. დიახ, დედოფალო, მეც ტაშს ვუკრავ ჩემი ხარწმუნოების საპატივცემოდ.

დედოფალი. აი, რა! ისევ ჩიუტობ, კეთილი, მეტი სათნოება გამართებს; მეტი სათნოება! შენ დამარცხდები, ხაყვარელო ფატიმა.

ფატიმა. დაე, ალაშმა მიხსნას ამისაგან! ბიორბი, მე ყურადღასღები ცნობები მაქვს, თამარ და მცირე დრო.

დედოფალი. შენ მუდამ მცირე დრო გაქვს. (ერთი საფეხური უახლოვდება თავის ტახტს).

ბიორბი. დღე მოკლეა, მე კი ამ ღამეს ბანაკში უნდა ვეახლო.

დედოფალი. ბანაკში ზომ ტარახიან!

ბიორბი. კეთილი, მე მოვიფიქრებ, შემიძლია თუ არა შენს ნებას დაუყუდ და ამ ღამეს ბანაკში არ მივადე.

დედოფალი. არა, არა, მე მინდოდა მხოლოდ... შენ არ იფიქრო, თითქმის შენ (ხალხს გადახედავს) მადლობელი ვარ, მხედრიონო, მადლობელი ვარ, ქარისკაცო. ახლა თავისუფალი ხარ.

(ოფიცრები და მეომრები გადიან, თან მიჰყვებიან ბერები.)

დედოფალი. თქვენ კი შეგიძლიათ სათამაშოდ წახვიდეთ, შვილებო. (რუსუდანი და გიორგი გადიან. დედოფალი წდება, ორი ბერულად ჩაქმული მდივანიც მის ფერხით მოიკალათებს იატაკზე და ემზადება საწერად.)

დედოფალი. შენი ცნობები ახალ გამარჯვებას შეეხება. როდის მოხდა ბრძოლა? ბიორბი, სამი ღამის წინ, ქარმა ხასწაული მოახდინა და სიმარცხე აიღო. საიერიშო გახდა ორმაგი ფიქლის კედელი.

დედოფალი. ხევრი ტუვე წამოიყვანეთ? ბიორბი, არა, ცოტა.

დედოფალი. შენ არ მოგყავს ბერები ტუვე და სადაც შეგიძლია, იბრალე მტერი. გამიგონია, ასე იქცევაო ხალიფი.

ბიორბი, ჩვენ რამდენიმე კაცი წამოვიყვანეთ.

დედოფალი. კარგად მოეპყარით?

ბიორბი, ასე გვიბრძანე შენ.

დედოფალი. ვინ არის ეს ორი ტუვე?

ბიორბი, როგორც ხედავ, ეს ჩვენი ქართველებია. მათ სიკვდილი აქვთ მისჯილი.

დედოფალი. რა დაუშავებიათ?

ბიორბი. გაიქცნენ. ბრძოლის ველიდან გაიქცნენ.

დედოფალი. გამოდის, მეომრები არ ყოფილან. ტუუთად რად უნდა დავღვაროთ სისხლი? თუ მწყემსებია — და აღბათ მწყემსებია — მაგათ ბრძოლის უნარი არ ექნებათ. ქვა არის ქვა. რა შეგიძლიათ გააკეთოთ, ჩემო ყმაწი? ბრძოლა არ შეგძლებიათ!

(ტუვეები ძირს ეშობიან)

პირველი ტუვე, არაფერი არ შეგიძლია, ჩვენ ძმები ვართ. მტრებს შორის ვიხილეთ ჩვენი მესამე ძმა. ის მაშამდინია, დაგვეშუქრა. ჩვენზე უფროსია.

დედოფალი. თქვენ შეხვდით ხაყუთარ ძმას... გესმის, გიორგი? და მერე გაიქცით, არა?

პირველი ტუვე. დიახ, ჩვენ დავყარეთ შუბები და გავიქცეთ. როცა ძმა ვიცანით.

დედოფალი. თავად ქრისტიანები ხართ?

მეორე ტუვე. დიახ, ქრისტიანები გახლავართ, მეფეო. უველაფერს გავაკეთებთ, რასაც გვიბრძანებ; დედოფალო.

ბიორბი. მე სიკაცხლე ვაჩუქე შენს მოსკლამდე, რათა თვითონ აგერიოთ მათთვის სიკვდილის სახეობა. რა სიკვდილს იხეებ?

დედოფალი. და თუ ვინებე, რომ ეს მშობი ხელაყ არ დაიხაჯოს?

ბიორბი. შენი ქველმოქმედება ზიანს მოუტანს ლაშქარს, ამას აღრიცხე გეუბნებოდი, თამარ.

დედოფალი (შესცქერის). აღრე ასე სასტიკი როდი იყავი.

ბიორბი. მუდამ ასეთი ვიყავი. მუდამ, მე მუდამ იგივე ვიყავი.

დედოფალი. გაიყვანეთ, ვიდრე ამ ტყვეებისათვის შესაფერის სამუშაოს გამოვძებნი. მაგრამ განხილეთ, ქართველნი, არ შეიძლება ბრძოლის ველიდან გაქცევა, ამ ღამეს ბოროტულნი დარჩებით. რათა ეს კარგად დამხსნოვროს.

(ტყვეები გაჰყავთ რკინით მოქცეული კარიდან.)

დედოფალი. რომელი სიმაგრე აიღე? ბიორბი, ტოვინელთა ხანის ციხე.

დედოფალი (მდივანს). ჩაწერე. ეს დიდი გამარჯვებაა. ხანი სადღაა?

ბიორბი. ჩემთანაა, ტყვექმნილი. დედოფალი. აქ არის? ხანი? თვითონ ხანი?

ბიორბი, თვითონ ხანი დიდევშია. დედოფალი. შენ ხომ სასწაული მოახდინე.

გიორგი! რამდენი წლისაა ხანი? ბიორბი. გუშინ ჩემთან მოვიდა ორი ტოვინელი ოფიცერი, გამოსყიდვა სურდათ. გარკვეული პირობები დავუყენე. კიდევ მოვლენ.

დედოფალი. ეს დიდი გამარჯვებაა. როგორ ფიქრობ, რას შემოგვტავაზებენ თავიანთი ხანის გამოსასყიდად ტოვინელები?

ბიორბი. ცოცხლად რომ მივცეთ? დედოფალი. დიახ, ცოცხლად. ამას რად შეკითხები? რა თქმა უნდა. ცოცხლად რომ მივცეთ.

ბიორბი. ეს ხანი თავისი მიწის საქმოდ დიდ წაკეთად ღირს.

დედოფალი. ტოვინელები ხომ მაჰმადიანები! მაგრამ თუ ძალიან უყვართ თავიანთი ხანი, ერთ პატარა სათხოვარს შემიხრულებენ, რათა ცოცხლად დაიბრუნონ ტყვექმნილი ხანი.

ბიორბი. მაცალი! იქნება მთელი მათი საბრძანებელი მოითხოვო ნუშტისათვის?

დედოფალი. ვისი ნუშტისათვის?

ბიორბი. ხანის ნუშტისათვის. რათა ის თავიანთი წარმართული წესით დაახფლავონ.

დედოფალი. თავადო გიორგი!

ბიორბი. ეს დიდი ქვეყანაა. მდიდარი ველები აქვთ. ციხე, ჩვენ რომ ავიღეთ, დღეა და დიდებული.

დედოფალი. მე ავაგე კიდევ ექვსი სიმაგრე და მაქვს საქმარ მიწა. ჩემი სამფლობელო გადაჭიმულია სოხეთიდან ყაზბეგამდე, კასპიიდან შავ ზღვამდე.

ბიორბი. მაგრამ შენი მიწა კიდევ უფრო გაიზრდებოდა. შენ გეყოლებოდა ბევრი ხალხი, დახელოვნებული მუხიკაში. გიმღერებდნენ, გაგართობდნენ. ჩვენ გვეზოდა ღამით, როგორ მღეროდნენ და უკრავდნენ ტოვინში.

ორი ებრაელი მკვადათ, ქნარზე დამკვრელნი.

დედოფალი. აბა, ღვთისწიერი კაცო. რა ვღირება ხანი?

ილუშენი. მანუგე მე, მოხუცებული კაცი, ნუგეში ეცი თავსა შენსა, დედოფალე! როცა დრო დადგება, რამდენსაც ნინდისე გიბრძანებს.

დედოფალი. მე ვიცი, რასაც ვითხოვ, თუ დამეთანხმებიან. თუ ტოვინელები ქრისტეს ირწმუნებენ და პირველად გამოისახავენ, მათი ხანი თავისუფლებას მიიღებს. რა ხნისაა ხანი?

ბიორბი. შენ შეგიძლია აიძულო იმის გაკეთება, რასაც არ ისურვებენ, საამისო ძალა გაქვს და უფლება, შეგიძლია მოაქრა ენები — ეს კარგი და ძლიერი საშუალებაა. კარგი იქნება ისიც, რომ ორახი ჭოხი დამკრან.

დედოფალი. მათ შეუძლიათ ნაკლებითაც საიქიოს გაისტუმრონ თავიანთი ხანი... მე შენამდე გეყოლები: რა ხნისაა ხანი?

ბიორბი. იმის გავებაც ხომ არა გსურს, როგორია თვალადო?

დედოფალი (გაოცებული). ხომ არ შევლილხარ! რას ნიშნავს ეგზომ უგნური კითხვა?

ბიორბი. რაც შეეხება ხანს, მის მიმართ არსებობს ერთი უმარადიოთ საშუალება.

დედოფალი. რომელი?

ბიორბი. თვალწინ დაუყენონ მთელი თავისი ჰარამხანა.

დედოფალი. მერე და...

ბიორბი. მერე და მიუშვან ხანის ცოლებზე ქარისკაცები.

დედოფალი. (წამოადგება, აღშფოთებული). თავდადო გიორგი! შენ თავს გადიხარ!

ბიორბი. მაშინ დაგვებდნენ. მაგრამ ეს არაა უკეთესი ღონისძიება, რისი თქმაც მინდოდა. შენ, დედოფალო, სასახლეში გავს ორი თურქი — ქაღალთები, მათ აქვთ აბრეშუ.

მის ზონარი...

დედოფალი (გაბრუნდება). აჰ, ღირსეულო მამაო, მომეცი რკევა.

ილუშენი. იქნებ ხანმა თვითონვე აღასრულოს ნება შენი, თუ მოელაპარაკები.

ბიორბი. თითქმის უნდა სთხოვო რაიმე იმ ურჯულოს! ვარ თუ არა მე ჩარების სარდალი? თუ ვარ, მე ვიცი, რომ ტოვინელები იძულებულნი არიან დაგვებდნენ და ჩვენს წყალობას დაედნენ. რა უნდა სთხოვო? რომ არ ვეომებოდეთ ყარის ხანს, ტოვინელები ხელთ გვეყოლებოდნენ. ისინი მთებში გაიქცნენ — მაგრამ არა უშვას, ხვდები მთვარის შუქზე მათ ვიპოვით მთებში და დავაშარცხებთ.

მაშინ შესძლებს ისე მოეკცე, როგორც ვეცადოდი სხვა დამორჩილებულ ოცმებს.

დედოფალი. მაგრამ მე ხომ სასახლეში მყავს ტყვექმნილი ხანი? თუ ტოვინელები შეასრულებენ ჩემს ნებას, ხანს გავათავისუფლებთ, მაშინ ომიც დასრულდება.

ილუშენი. უბრძანე ხანის მოყვანა. იქნებ შეასრულოს შენი თხოვნა.

დედოფალი. მაცალი... რატომ ხარო აქ ყველანი, ქალღმერთები? ზაიდათა, ეს რას ნიშნავს?

ნავს? შენ ისევ ჩადრი მოგისხამს, სახე დაგიფარავს. ჩამოისხენით საფარველები. ქალიშვილებო. შენც, სოფიატა და შენც, იუანატა, კრისტინამა ქალწულმა ჩადრით არ უნდა დაიფაროს სახე (ქალიშვილები იხსნიან საფარველებს).

ზაიდატა. ფატიმასაც ჩადრი მოუხსამს. შატბიშა. მე კრისტინაი არა ვარ, დედოფალო.

ილუშენი. დიახ. ფატიმა არ არის კრისტინაი. და მაინც ის კრისტინათა დედოფლის სახელშეი.

დედოფალი. შენ არა ხარ კრისტინაი, ფიტიმა, ჩერ კიდევ არა ხარ. როგორც კი მე დროებით ჩამოშვილებით ხოლმე, მაშინვე ჩადრით იფარავთ სახეს.

იუანატა. ასე გვიბრძანებს.

დედოფალი. ვინ გიბრძანათ?

იუანატა. თავადმა გიორგმა.

ბიორბი. ეს უფროდნე მე ქალიშვილებს, რათა არ შეეცდინე რომელსაზე მათგანს. ისინი ხომ ცეცხლის მსგავსნი არიან!

დედოფალი. ცეცხლის მსგავსნი არიან? შენ ეს საიდან იცი?

ბიორბი. საიდან ვიცი? შენ ამას ვერ წარმოიდგენ!

დედოფალი (ოდნე ტუჩს მოიკნენს). არა, მე არ შემიძლია ამის წარმოდგენა.

ბიორბი. ნამდვილი ცეცხლები არიან.

ილუშენი. მრავალ ადამიანს შენს სახალღეში დამლუჯველი ცეცხლი მოხდებია, დედოფალო. მხოლოდ შენ ერთი, მაღლობა უფალს, რჩები ცივი, ვითარცა წმინდანი.

ბიორბი. მე და მღვდელმა მოვიხმინეთ, როგორ ლაპარაკობდნენ ქალიშვილები ახანანში.

დედოფალი. არ შეშენის მღვდელს ახანანში ქალიშვილების მიუურადებია... რატომ ხართ კიდევ აქ, ქალიშვილებო?

ზაიდატა. გვინდა მოგესალმოთ. ჩვენ დარბაზი ყვევლებით მოგირთეთ.

დედოფალი. მაღლობელი ვარ ყველასი. ახლა შეგიძლიათ წახვიდეთ. (ქალიშვილები და მხევალი გოგონები გადიან. ფატიმას სურს მათთან ერთად წასვლა.)

დედოფალი. არა, ფატიმა, შენ დარჩი ჩემთან.

შატბიშა (მობრუნდება). ალაპი იუოს შენი მფარველი.

დედოფალი. მომგვარეთ ხანი.

შატბიშა. მამოქმეზადე, დედოფალო, ტოვინელთა ხანი — დიდი ხანია.

დედოფალი. მოვეშადო? (ლიძილით) იქნება გვირგვინი უნდა დავიდგა?

შატბიშა. გვირგვინი არა, ხამოხი კი შეიბნეი ყელზე.

დედოფალი (იბნევს). ხაშინლად ცხელობდა გარეთ, ერთი დიდი შევიხსენ.

შატბიშა. დღეს ერთნაირი წინდები არ გაიცა.

დედოფალი. ერთნაირი წინდები არ მაცვია (დაიხედავს), ეს ქალიშვილებმა მომცოდნენ. მაგრამ დიდი განსხვავება არ არის. მომგვარეთ ხანი.

(თავად გიორგის ადიუტანტი გადის რკინის კარებიდან და ცოტა ხნის შემდეგ ბრუნდება ხანის თანხლებით.)

დედოფალი. ახლა დამეხმარე, კეთილმისხურო მაშაო. იქნებ გამოვიდე.

ბიორბი. გაგივრდებოდა. ხანს ხალფის კარზე უცხოვრია, ჰკვიანური ლაპარაკი ებერება. ხანი ლამაზადაც შეტყველებს. (შემოდის ტოვინელთა ხანი, უიარალო, შეგმოსასხამიანი, გრძელი სამოსი ფეხებამდე სწვდება. სამკაულები არა აქვს, მხოლოდ ცხენის წითელი კუდი ფორივით ჰკიდია პარცენა სახელზე. ფართო სახელოები ძირს ეცემა. თეთრი დოლბანდი ახურავს, შავი ზოლი გასდევს. ზურმუხტით შემკული ვერცხლის ქამარი არტყია და თეთრი ტარსიკონის ჩექმები აცვია. დედოფალს თავს უკრავს, თითები მკერდთან მიჰკავს, მერე პირთან და შუბლთან, თავად კი სულ დახრალი აქვს მზერა.)

დედოფალი. (წამოდგება, გაოცებული დგას). ესაა ხანი?

ბიორბი. დიახ, ესაა ხანი, რა იუო?

დედოფალი. უიარალო?

ბიორბი. იარაღი აშუარებს. ის ხომ ტუყია!

დედოფალი. დაუბრუნეთ იარაღი.

(გიორგის ადიუტანტს შემოაქვს ხანის ხმალ-ხანჭალი და ქამარზე ჰკიდებს.)

დედოფალი. ტოვინელთა ხანი ახალგაზრდაა.

ბიორბი. შენ იარაღს უბრუნებ იმიხათვის, რომ დააქციო ის, რაც მე გავეცეთ?

დედოფალი. არა, არა, მთავარო გიორგი. თვითონვე გააკეთებდი ასე, მე რამე აქ არ ვყოფილიყავი, ჩვენ შეთანხმებულად ვმოქმედებთ. ბიორბი, იუოს ნება შენი.

დედოფალი. ხომ არ ინებებ პახუბის გაყვანას, ხანო?

ხანი. დიდებულს დედოფალს, ნება მომეცე მაღლობა მოგახსენო იმიხათვის, რომ იარაღი დამიბრუნე.

დედოფალი. დიდი უბედურება შეგემთხვა, ხანო, ჩემი ტუყი გახადი.

ხანი. დიდი უბედურება, მაგრამ მასში არის დიდი ბედნიერებაც. მე ვიხილე შენი მშვენიერება და გავიგონე შენი მშა.

ბიორბი. აი, მოუხმინე, რა ტბილ სიტყვებს ლაპარაკობს.

დედოფალი. მე შენ არ გინახივარ, ხანო, ერთავად იატაკს დასცქერი.

ხანი. ჩემი კანონი — შენი კანონი არ არის, დედოფალს.

დედოფალი. თუ საფარველს დავიფარებ, ახწევ თვალებს?

ბანი, მაშინ ავწეხ. მაგრამ მე უკვე ვნახე
შენი ხელები. მათმა მშვენიერებამ მომხიბლა.
გიორგი, შენ წითლდები. დედოფალო, ნუ-
თუ ამ დარბაზშია მწკვედ აცხუნებს მზე?
დედოფალი, არა... მაგრამ ამ დარბაზში ცხე-
ლა... მომასხი პირხაბურავი, ფატიმა, რათა
ხანს აღარ მოუხდეს იატაკზე ცქერა.
(ფატიმა გადის.)

გიორგი (უკანოდან), წითელი პირხაბურავი,
რათა გერავინ შენიშნოს, როგორ წითლდება
დედოფალი.

დედოფალი. თავადო გიორგი, მე მგონია
ტარასი ხანაკში გელოდებო.

გიორგი, მივდგარ.

(თავადი გიორგი და მღვდელი გადიან. ადი-
უტანტი აძლევს ილუმენს გასაღებს და მიჰყ-
ვება მათ.)

დედოფალი, შენი ხალხი შენს თავს ით-
ხოვს, ხანო. ორი შენი ოფიცერი იყო აქ
ჩვენთან, რათა გამოესყიდეთ.

ბანი (თავისუფლად შესცქერის). ეტყო-
ბა, ცუდად შეურულდებით თავიანთი დანიშ-
ნულება, რადგან მე ჯერაც აქა ვარ.

დედოფალი, ეს მოხდა ჩემს ჩამოსვლამდე.

ბანი, ო, მაშინ ბედი ვერ გაუღიმებდათ.

დედოფალი, მაშ შენ ფიქრობ, რომ ჩემ-
თან შენი საქმე სასიკეთოდ დამთავრდება?

ბანი, დიღო მბრძანებელო, შენი სახელი
კარგად არის ცნობილი ჩვენს ტოვინში. ბევრი
გვხმენია შენს სიბრძნეზე და ქველმოქმედებაზე.

დედოფალი, მე მხოლოდ ერთი თხოვნა
მაქვს — და შენ მიიღებ თავისუფლებას.

ბანი, მე ავასრულებ ყოველივეს, რასაც მიბ-
რძანებ.

დედოფალი, ვნახოთ. ზომ ვერ დათმობდი
შენი მიწის რაიმე ნაწილს შენი თავისუფლების
საფასურად.

ბანი, დიახ, ბევრს.

დედოფალი, მაგრამ მე საქმარისად მაქვს
მიწები, ზომ არ მიიღებთ შენ და შენი ქვე-
შევრდომნი ჩემს სარწმუნოებას?

(ბანი დუმს.)

დედოფალი, თანახმა იქნები თუ არა
ქრისტეს სახელით ილოცო და პირგვარი გა-
მოიხახო?

(ბანი სხუეს ხელებით იფარავს)

დედოფალი, იცოდე, ეს არის ჩემი თხოვნა.

ბანი, დიღო მბრძანებელო, ჩვენ არა ვართ
ძლევამოხილნი ჩვენს ქვეყანაში, მაგრამ არც
ამპარტავანი ვართ — და წმინდა საგნებით არა
ვხუმრობთ.

დედოფალი, შენ ფიქრობ, რომ მე ამპარ-
ტავნი ვარ და ვხუმრობ? გეუშმართად, მე
შენთვის სიკეთე მსურს.

ბანი, მე და ჩემს ხალხს რომ პირგვრის
წერა გვსურდეს, არც გაგიწევდით შეუყოვარ
წინააღმდეგობას. შენ დაეხსი თავს ჩვენს
ქვეყანას და ითხოვ სარწმუნოების გამოცვლას.

ჩვენ არ გვინდა პირგვრის წერა, და ვიბრძო-
ლებთ უკანასკნელ კაცამდე.

(ფატიმა ტაშს შემოკრავს)

ბანი, შენი წინასწარმეტყველი
რაელი, ჩვენი იყო არაბი. შენ გწამს შენი,
ჩვენ გვწამა ჩვენი. ზომ არ ინებებდი გაგვეც-
ვალა სარწმუნოება?

დედოფალი, არა.

ბანი, არც ჩვენ.

დედოფალი, ფატიმა!

ფატიმა, მომიტყვე, დედოფალო.

ბანი, მშვიდობიანად ვცხოვრობდით ტოვინ-
ში. დღისით მზე გვინათებდა, ღამით მთვარე და
ვარსკვლავები. მოხვედი შენ, შეხვედი ჩვენს
ქოხებში, და ხიხილით შეიღება შენი შუბები.

დედოფალი (ზარდაცემული). უპახუბე, ხუ-
ლიერო მამაო, მე მგონია... მე მგონია, რომ
ის მართალს ამბობს.

ილუმენი, თქვენ კი იქ, ტოვინში, მტრედები
ბრძანდებით და არასოდეს არ ღებავთ ხიხ-
ლით თქვენს შუბებს? იქვენ თავს დაესხით
არწრუმელებს, ურიცხვი ხალხი გარეკეთ მთებ-
ში, გაქვითეთ დედოფლის მონათლულნი და
შეივწროვეთ.

ბანი, როცა ეს ამბავი მოვიდა ჩემს ყუ-
რებაში, მე შეგათავაზეთ დიდი გამოსასყიდი.
რათა დედოფლის მეგობრად დაერჩენილიყავ.

დედოფალი, აი, მეც გამოსასყიდს ვითხოვ.

ბანი, შენ მეტს ითხოვ: ჩვენს სარწმუნოებას.

ილუმენი, თვითონ კი ატებუ ომი, ხანო.
სარწმუნოებრივი სხვაობა იქცა შუღლის წუა-
როდ. დედოფალმა გთხოვათ მიგელოთ ქრის-
ტეს რჯულს და გაცხოვრათ ჩვენთან თანხმო-
ბაში. შენ კი წინ აღუდგე ამას.

ბანი, წინასწარმეტყველმა გვიბრძანა ბრძო-
ლა ყველგან, სადაც ჩვენი რწმენა საფრთხე-
შია. განა შენმა წინასწარმეტყველმაც იგივე
არ გიბრძანათ?

ილუმენი, დედოფალო, გააგებინე საბოლო-
ოდ შენი პირობები. ზომ ხედავ, სათნოებით
აქ ვერას ვახლდები.

დედოფალი, ჩემი პირობები შენთვის ცნო-
ბილია, ხანო. რას ნიშნავს?

ბანი, უფრო რიცხვნაყადი მეომარი რომ
მეყადეს, გძლიო და იგივე მოგთხოვო, გახ-
დები ჩვენი?

დედოფალი, არასოდეს. რა საფიქრებელია?
არახოდეს!

ბანი, მაშ რაღად ითხოვ, რომ თქვენი გავხ-
დე?

ილუმენი, ხანი ბრმაა და ვერ ხედავს თავს
ხანას.

(თავადი გიორგი, ადიუტანტი და მღვდელი
უკან ბრუნდებიან, ყველანი შუბებით არიან
შეიარაღებული, ადიუტანტი ხელში მოსასხამი
უჭირავს.)

დედოფალი, დიახ, ხანი ბრმაა, მაგრამ არა-
სოდეს არ წინახავს, ბრმა რომ ასეთ თვალებს
აბრიალებდეს.

გიორგი. ოჰო! ნაბერწყლები ხომ არ ცვი-
ვა. დედოფალ, შენი თვალსაზრისად?
ილუმენი. სასტიკად ცდები; თავად გიორ-
გი. დედოფალი. ცივია.
დედოფალი. ღმერთს შესთხოვე. ხათხო
მამაო, რაღა შევძლო მუდამ ცივი დავრჩე.
გიორგი. გიორგი და რუსუდანი აღბათ
გაბრუნდნენ.

დედოფალი. დიახ, მიდიან. დაემშვიდობე
წასვლის წინ.

გიორგი. შენ კი არ დაემშვიდობო?

დედოფალი. მე? (ღუმს)

გიორგი. არა გსურს?

დედოფალი (ადგება და წრფელად ჩაირბენს
საფეხურებს). კი, კი. გიორგი. მსურს. (რღეს
გადაადგებს, ეხევეა და კოცნის) ღმერთი იყოს
შენი მფარველი! (ისევ იღრავს სახეს.)

გიორგი. შენც. თამარ.

(პირველს ისახავს და ამაღლის თანხლებით
გადას.)

დედოფალი. ნახე. ხანო. აი. მიდის თავადი
გიორგი კრისტეს მტრებზე ახალი გამარჯვების
მოხაზოვებლად. ის დიდი მეომარია.

ხანი. მას მეტი მეომარი პყავს. ვიდრე ჩვენ.
დედოფალი. ამ ღამეს ის დაამარცხებს
ყარის ხანს. ვინ გადაურჩება გიორგის მახ-
ვილს!

ხანი. ყველაფერი ალაპის ნებაა. ინებებს
მისთვის გამარჯვებას — გაიმარჯვებს. ვერავინ
გადავა ალაპის ნებას.

დედოფალი. ისე მეკამათები. თითქმის ჩემ-
ტყვე არ იყო. ეს როგორაა? და რასაც გეუბ-
ნები — ხუთ ამოად.

ილუმენი. შენც უჩვენე შენი ძალა. დე-
დოფალი. და ის დაცხრება.

დედოფალი. პატრიარქი მამაო, გახვლა
უბრძანე მდივნებს.

(ილუმენი იღებს პერგამენტებს და სიწავს,
მდივნები ღებან და თვალუკრს ადევნებენ.)

ხანი. ყველაფერი, რასაც მეუბნები. ამოა?
არა, ზოგი რამ შენი თქმული აღწევს ჩემს
სმენას, დიდო მბრძანებლო, და შენი ხმა
ისეთია, მე ცახცახმა ამიტანა.

დედოფალი. მაგრამ მე ჩემს სიტყვას არ
შეცვლი. გახსოვდეს.

ხანი. რაკი შენს სიტყვას არ გადახვალ,
მეშ გადმოწვევითა ჩემი ბედი. ბარემ მით-
ხარი, რა განიზრახე, რომ მეტად აღარ შეგა-
წუხო. სიკვდილი?

დედოფალი. სიკვდილი? შენ? არა.

ხანი. შენ შეგიძლია ჩემს სხეულში ბევრი
აიღო, ამიტომ გეითხები. გვამში მეთქ მოგ-
სდგენ.

დედოფალი. ღმერთს! შენ ფიქრობ, რომ
მე ასეთი სასტიკი ვარ, ხანო?

ხანი. შენგან საჩუქრად ვიღებ სიცოცხლეს
და სამაგიეროდ მოგცემ დიდძალ მიწას,
მამულებს, ვენახებს, მოწყალე დედოფალი.

ტოვინში მე მაქვს მშვენიერი წალოტები.
ამას მოგცემ შენი სილამაზისათვის.
დედოფალი. ჩემს სამფლობელოებში საკმა-
ოდ ბევრი მიწა და წალოტი მაქვს.
ხანი. არაფრის მიცემა არ შემიძლია, მიწის
კიდევან.

დედოფალი. დაფიქრდი. იქნებ უფრო გო-
ნივრულად გადახწყვიტო შენი ხალხის ბედი?
ხანი. მე ვფიქრობდი ჩემი ხალხის ბედზე
ბრძოლაში და ვფიქრობდი ამ რკინის ქარ-
ხის მიღმა, ტყვედ მყოფი.

დედოფალი. რა გამოსავალი ნახე?

ხანი. სამი ღამე ვფიქრობდი გაქცევაზე.
მაგრამ უიარაღო ვიყავი. ახლა შენ გიბილე და
უძლეური ვარ, ვითარცა გრძნებით შებოკილი.

დედოფალი. შენი ვერაფერი გამოგია. მო-
ქარგული ლაპარაკი გისწავლია ხალხის სა-
სახლეში.

ხანი. დიახ, დედოფალი, ხალხის სახალდე-
ში მე დავუფლეთ მრავალ შეცნირებას. მე
ვიყავი მისი სტუმარი და მოწყალე. შემოადგო-
ნაზე ჩვენ ვნადირობდით და ვხოცავდით დიდ
მხეცებს. შინ დაბრუნებისას ჩვენთვის ცქცვა-
დნენ რჩეული მომღერლები.

დედოფალი. გაართობა მეფეთა წესია. მე
მინდა თავისუფალი შრომა და გაართობა შენი
ხალხისთვისაც. რას გააქეთებ ამისათვის, ხანო?
(საღვარველი ერსნება სახიდან)

ხანი. ალაპ! რა მშვენიერია საქართველოს
დედოფალი!

(შემოდის ქარისკაცი)

დედოფალი. მეომარო, სად არის თავადი
გიორგი?

ქარისკაცი (მუხლებზე ეძებდა). ბანაკში
წავიდა. დედოფალი. ვეძიე. არსად არ არის.

დედოფალი. აღბათ სადაცაა მოვა. სამი
წავიდნენ.

ქარისკაცი. მე ვნახე მწყემსი, მთებში
მკდარი მხედარი უპოვნია. ვაი თუ ეს თავადი
გიორგია.

დედოფალი (წამოვარდება). მკდარი მხე-
დარი? რანაირი იყო? არა, ეს არ არის ჩემი
ქმარი! გიორგი უძლეველია! რანაირად მოკ-
ლეს?

ქარისკაცი. ზურგშია დაჭრილი.

დედოფალი. ზურგში?

ქარისკაცი. და კეფაში.

დედოფალი. ეს ჩემი ქმარი არ არის! თა-
ვადი გიორგი თავის თავს ზურგში არავის
დააჭრევინებს. შენ ტარახმა გამოგაგზავნა?

ქარისკაცი. დიახ.

დედოფალი. უთხარი ტარახს: თავადი გი-
ორგი მოვა-თქო. ვერაღი მტერი ვერას ავნებს-
თქო საქართველოს მეფეს! წადი.

(ქარისკაცი დგება, მოსასხამს გადაადგებს, ესაა
გიორგი).

დედოფალი. გიორგი!

გიორგი. დიახ, მე ვარ. როგორც ბედავ,
ვერ მომკლეს.

დედოფალი (ბარბაკით უახლოვდება დი-
ვანს). რა ცუდად ზუზრობ, გიორგი.

გიორგი. (წუხითი დარცხვენით). მარხალი
ხარ. მე არ ვიციდი, რომ ასე მოხდებოდა.
მე ვფიქრობდი... მაღლობელი ვარ, რომ ჩემ-
ზე ასეთი აზრი გქონია.

დედოფალი. რა აზრი?

გიორგი. ის აზრი, რომ ზურგიდან თავს
არავის მოვკვლევინებდი. შენ ხომ ასე თქვი?

დედოფალი. რაიმე ხომ უნდა მეთქვა?

გიორგი. მაშ ხე არ ფიქრობდი, როგორცა
თქვი?

დედოფალი. ამ ღამეს ბანაკში წახვლა
თქვი. ხომ ასე იყო?

გიორგი. ბანაკში მხახურნი გავაგზავნე.
თვითონ კი დავბრუნდი. ასე არ დაგირდი?

დედოფალი. მე არაფერი მითხოვია. კი-
დეც კარგი, ტარახი ბანაკშია.

გიორგი. ამ რკინის კარების გახადებს არ
მომანდობ?

დედოფალი. ეს გახადები მხოლოდ საქარ-
თვითონ დედოფალს შეიძლება ჰქონდეს.

გიორგი. მის მეუღლეს კი არა?

დედოფალი. მის მეუღლეს არა, მხოლოდ
დედოფალს.

გიორგი. საქმოდ მაღალი ადგილი უჭირავს
ხახახლეში. შენს მეუღლეს.

დედოფალი. ოდესღაც მას ეჭირა მაღალი
ადგილი. ყველაზე დიდი ადგილი კი მაინც მას
ეკუთვნის. გახსოვს ის დღე ტფილისში? უკი-
და მთხოვნელს შენი თავი ვარჩიე, რჩეულთა
შორის რჩეული, მე ვამაყობდი ამით.

გიორგი. მე კი მხოლოდ გიორგის მამო-
ბის პატივი მერგო. სხვა არაფერი არა ვარ.

დედოფალი. ამაზე დიდი პატივიც გერგო.
შენ გახდი ჩემი ბატონი, ერთადერთი შენ
დაეუფლე ჩემს გულს. აი, რა პატივი გერგო.
შენ ერთს მოგენდე ყველა მეფე-მთავართაგან,
რომელთაც ოდესმე ჩემი დაუფლება გულში
ნდებოდა. როცა შენ ბრუნდებოდი, სიმღერითა
და ყვავილებით გეგებებოდი, ხოლო როცა მი-
დიოდი, დუმილი და ბინდი წებოდა ტფილის-
ში, თითქოს მზე ზღვაში ჩახევენაო.

გიორგი. მაგრამ ახლა ხომ ასე არ არის!

დედოფალი. დიახ, ახლა მთლად ასე არ
არის.

დედოფალი. პირველად ბავშვის გული
გქონდა, ერთად დავდიოდით ბაზრებზე და
ქალაქებში. შემდეგ შენ სხვაანირად დაიწყე
ცხოვრება.

გიორგი. ეს შენს ქალიშვილებთან დროს.
ტარებას გულისხმობ?

დედოფალი. წვრილმანდები. ამას ამბობენ,
მაგრამ არ მჯერა. როგორც გინებოხ, ეს მე
არ მაწუხებს. რა მოგდის? მითხარი, რატომ
გქონდა უწინ სხვა გული? ბრძოლის ველიდან
მოგყავდა ზევრი ტყვე და ცოტა გვაში. ახლა
ასე არ არის.

გიორგი (უცერის). თამარ, გავინაწილოთ
ეს დანაშაული.

დედოფალი. გავინაწილოთ? განა ოდესმე
სისხლის დაქცევა ჩავაგონე?

გიორგი. ჩაგაგონე? აქამდე მიმიყვანე, აქეთ
მიხიბდე — აი, რაჩაგად ჩაგაგონე. შენ ილი-
მები, ღამპრის შუქზე მე ვხედავ, როგორ
დგახარ და ილიმები, კარგი, დედოფალო, არც მე
ვტირარ.

დედოფალი. გამარჯვებამ დაგაღალა, ამი-
ტომაც ღაპარაკობ ასეთ კილოზე. წადი, და-
წევი, დაიხვეწე. ღამე ნებისა, გიორგი.

გიორგი. ღამე მშვიდობისა, თამარ, არა-
ფერს ვითხოვ.

დედოფალი. კარგია, ამ ღამეს რომ ბანაკს
ტარახი დარაგობს. (გაღის.)

გიორგი. კიდევ უკეთესია. რომ ამ ღა-
მეს მე ბანაკში არა ვარ. (გაღის)

მეორე მოქმედება

თენდება. დარბაზში ბნელა. შემოსასვლელი
სცენის სიღრმეში არ ჩანს. ანთია მხოლოდ სან-
თელი ხატის წინ. ფატიმა მეორე კარიდან შე-
მოდის. ხელში უჭირავს ჩირაღდანი, რკინით
შეჭედილი კარს აღებს და სწრაფად გაღის.
ცოტა ხნის შემდეგ შემოდის ჩანის თანხლებით.
კეტავს კარს და იღებს პურს.

ფატიმა. როგორ ფიქრობ, გენახა იმ ორმა
კაცმა, იქ რომ არიან ჩაქეტილი?

ხანი. არ ვიცი, შენ რა გინდა?

ფატიმა. მინდა გიხსნა.

ხანი. მიხსნა?

ფატიმა. რათა დაუბრუნდე შენს ხალხს.
თორემ უკვე ივიწყებ.

ხანი. მე არ ვივიწყებ ჩემს ხალხს. მთელი
ღამე იმაზე ვფიქრობდი. ნახე, მთელი ღამე
ვიჭექი და ვფიქრობდი.

ფატიმა. აქამდე დედოფალს ათახი ფიქრი
და ხაზრუნავი არ აძინებდა, არ შემეძლო
მოსვლა, ახლა დედოფალს სძინავს და გა-
ხადები მოვპარე. წავიდეთ.

ხანი. გავიქცე?

ფატიმა. დიახ, რომ აქ აღარ იყო და არ
დაივიწყო კეშმარიტი სარწმუნოება. გუშინ
დედოფლის მშვენიერებით მოხიბლულს დაგავიწყ-
და ლოცვა.

ხანი. ეს მართალია.

ფატიმა. მე ვიცი მიწისქვეშა გასასვლელი,
რაც კოშკიდან მთებში გავყვანხ. წამოდი.
(აღებს საიდუმლო გასასვლელს სიღრმეში, მარ-
ჯენა მხარეს.)

ხანი. (დგას უძრავად.) გაქცევა არ მინდა.

ფატიმა. (უკან ბრუნდება). რა თქვი?

ხანი. შენ დედოფლის მეგობარი ხარ?

ფატიმა. დიახ, დედოფლის მეგობარი და
წინაწარმეტყველის მზევალი, მაგრამ შენ

ვინაა ხარ? ან იქნება ქრისტეს მცნებამ უკვე აგირია გზა და კვალი?

ხანი, არ ვიცი, არა, ქრისტეს მოძღვრებას ჩემთვის არ აურევია გზა და კვალი, მაგრამ გაქცევა არ მინდა.

შატიშა (ხელებს იმტერებს), ო, ალაბ, ხანს არ ხურს გაქცევა, ხანს არ უნდა გაქცევა! (უხსლოვდება) ჩანს, იმულებულს გამხდო ხი-მართლუ გიოხრა. მე ვმოქმედებ დედოფლის ნებით.

ხანი, მართლა? და მისი ბრძანებით?

შატიშა, დიახ, მოდიხარ?

ხანი, შენ ამბობ, რომ დედოფალს სძინავს და გახალენი მოპარე?

შატიშა, დიახ..., არა, დედოფალს ავარიდუ მძიმე მოვალეობა, მაგრამ გახალენი მან მომ-ცა და მოთხრა, გაუშვიო ჩანი.

ხანი, (მიჰყვება გასასვლელისკენ) ეს სხვა ხაქმეა (ჩერდება) მაგრამ თავს მოვალედ ვრაცა მადლობა გადაუხადო.

შატიშა, ხანო, თენდება. თითქმის უკვე დღეა, ახლა მსახურები მოვლენ და ფარდაგებს გადახწვენ, მაშინ გვიან იქნება. (ხანი ფიქრობს).

შატიშა, აგერ, დერეფნიდან ხმაურიც მესმის: მსახურები მოდიან, რაღას ელოდები? ხომ არ განდა დედოფალი გააწბილო, მისი კეთილ-შობილება შეარცხენო?

ხანი, არა (უხსლოვდება საიდუმლო კარს, ჩადის, რამდენიმე საფეხურს ჩაივლის, ჩერდება, ჩანს მხოლოდ მხრებს ზემოთა ნაწილი), ასე გიოხრა დედოფალმა: გაუშვიო?

შატიშა, (ხელში სანათურს აძლევს), მო, გახალენი მომცა.

ხანი, მაშ იყოს აგრე, დედოფალმა კარგად იცის თავისი ძალა, იცის, რომ მის ქადონურ ძალას ვერხაით გავექცევი. დედოფალმა შემ-ბოჭა.

შატიშა, დედოფალმა შეგბოჭა? ხომ არ გავიწყდება, რომ თამარი ქრისტიანი ქალია და საერთო არა ექნება რა შენთან?

ხანი, ვიცი, ძალიან თავაზიანად მომექცა.

შატიშა, გრცხვენოდეს, ცოდვილო! განა ხანს ღირსება ნებას აძლევს ასე ილაპარაკოს? ალაპს შევთხოვ, ნუ დაგატებს თავის რისხვას.

ხანი, შენ მართალი ხარ, დიაცო. თაყვანხა ცემ ალაპს და არ გადაუხხევე მისი გზიდან.

შატიშა, იყოს ასე. ნუ გადახვალ ალაპის ნე-ბას. დაუბრუნდი შენს ხალხს, ხანო, და გა-უძეხი ზელახლა წინასწარმეტყველის მტრებზე ხალაშკროდ, იპოვნი მთებში გზას?

ხანი, მე ვიცი, სად დაიძალა ჩემი ხალხი.

შატიშა, სად?

ხანი, ალაგოიონს მთის დასავლეთით.

შატიშა, თუ შემოდის რაიმე დახმარება, დაგეხმარები, ელჩი გიპოვნის ალაგოიონს მთას-თან?

ხანი, დიახ, რამდენხამე დღეხა და ღამეში. შემდეგ კი შეიძლება წავართვა ქართველებს ჩემი ციხე-სიმაგრე.

შატიშა, ალაპა ინებოს!

ხანი, გადაეცი დედოფალს ხალაში. მასთვის მისი ციურა ხმა, ურცხვი ქნარის ხმის მინაგ-ვარი.

შატიშა, იჩქარე გზა გადის ქვიან ფერ-დობზე, სადაც ვერავინ შეგნიშნავს, თანაც დღეს მთელს ახის მძიმე ნისლი ფარავს.

ხანი, მადლობა გადაგიცე ჩემს მაგიერ: (ფატიმა კარს უკეტავს და გადის მეორე კარი-დან)

ბიორბი, (შემოდის პირველი კარიდან), უკ-ვე დაბრუნდი, მოძღვარო? (ყურს მიუგდებს) აქ ვინ ლაპარაკობდა? (მიდის რკინით შეჭედი-ლი კარისაკენ: აკაკუნებს) აქაა ხართ, ქართ-ველებო? (მიგნიდან ისმის ხმები: შემოდის მსახურები და ფარდებს ასწევენ, პატრი ნის-ლისფერია, მიდამოს ნისლი დასწოლია.)

ბიორბი, მღვდელი დაბრუნდა?

პირველი მსახური, მღვდელი თავის სე-ნაქშია.

ბიორბი, დაუძახე! (პირველი მსახური გა-დის). აქ თქვენ ლაპარაკობდით?

მეორე მსახური, ჩვენ არ ვლაპარაკობდით, მბრძანებელი.

ბიორბი, ვიდაც ლაპარაკობდა, დედოფალი აქ იყო?

მეორე მსახური, დედოფალი? არც გვინა-ხავს, დედოფალს სძინავს.

ბიორბი, თქვენ არ გაგიაჩნიათ აქ დედოფ-ლის საუბარი ვიდაცასთან?

მეორე მსახური, არა, მბრძანებელი, დე-დოფალი ჭერ არ ამდგარა.

ბიორბი, მაშ წუნარად იარეთ, არ გააღვი-ძოთ დედოფალი, (შემოდის მღვდელი.)

ბიორბი, რას იტყვით, უკვე დაასრულეთ? მსახურები, დიახ, უკვე დავასრულეთ

(ყველანი გადიან).

ბიორბი, ახალს რას იტყვი?

მომღმარბი, ეს არის ჩამოვდები, მთელი ღამე მოვქროლებდი ცხენსა. არავის არ ვუნა-ხივარ, მთებმა დამფარეს, ნისლებმა დამფარეს.

ბიორბი, ნახე ყარსის ხანი?

მომღმარბი, მე ვიდექი ყარსის ხანის წინ და ხანი მისმენდა.

ბიორბი, მეც მისმენდა.

მომღმარბი, შენ გისმენდა?

ბიორბი, მისმენდა.

მომღმარბი, მადლობას გითვლის წერილი-სათვის, ძალიე მდიდრულ ხარუქრებს გამოგო-ზავენს.

ბიორბი, მოძღვარო, შენ დიდი სამხანურო გამიწეი.

მომღმარბი, იქნებ არც გამეწია, რომ გუშინ დედოფალს არ ეთქვა ჩემთვის, ქალთა აბა-ნოებში იმჯირებიო.

ბიორბი, გუშინ დედოფალმა სხვა ვინმეს შეურაცხუო. განა მე არ მომეყენა შეურაცხუო-ფა?

მომღვდარი. ასე თქვა ყველას თვალწინ.
ილუმენმაც გაიგონა.

ბიორბი. მაგრამ თუნდაც შეურაცხყოფა
მოგვაყენოს, დედოფალია, ჩვენ კი ყველანი
მსახურნი ვართ მისი — ეს გახსოვდეს.

მომღვდარი. განა ყველანი დედოფლის მსა-
ხურნი ვართ? განა ამ ღამეს შენ არ გემსახუ-
რებოდი?

ბიორბი. შენ მოვალე ხარ დედოფალზე
მზრდოდ კარგი თქვა. შეგნებულად შეურაცხ-
მყოფს ის მხოლოდ მე.

მომღვდარი. ნუთუ მე ერთი დარჩი ჩე-
მი უმღლო ბრანის ამარა? ან იქნება დედო-
ფალმა მოწყალე თვალით შემოგხედა?

ბიორბი. დედოფალს არ შეოფხედნია წყა-
ლობის თვალით, და არც დაუყუბოდი დრომდე
მის ნებას, წავიდოდი, ჩემი განზრახვა მტკიცეა.
რას აღპირდი ყარხის ხანს?

მომღვდარი. ყველაფერს, რაც მითხარი და
რაც ეწერა შენს წერილში: „არ დაიძრა შეუ-
ღამედმდე-მეთქი. მოვა გიორგი, წაიყვანს შენს
ლაშქარს დედოფლის ხანაქში და იქ სიწყნარე
იქნება-მეთქი“. ხანმა მიპასუხა: „დე, იუს აგ-
რო!“

ბიორბი. კიდევ რაზე ილაპარაკეთ?

მომღვდარი. როცა ხანმა გაიგო, რომ დე-
დოფალს გაულზე არ ახატობარ, მკითხა: „ნუთუ
დედოფალის ქმარი ისე ღარიბია, რომ არა
აქვს მარამხანაო? მე ვუპასუხე: „გიორგი წარ-
მართი არ არის-მეთქი“.

ზაბიდაშა (გამოდის მეორე კარიდან). დე-
დოფალი მოდის. (გაღის)

ბიორბი. დედოფალი? ასე ადრიადა? ეტ-
ყობა, ძლიერ შეშფოთებულია და ცუდად სძი-
ნავს, შეტად ღმობიერი და გაულმოწყალეა ჩვე-
ნი დედოფალი, გუშინაც ტოვინის ხანის ტუვე-
ობამ ბევრი ფიქრი აუშალა. რ, ხვალ ჩემზე-
დაც მოუხდება დაფიქრება. ქედს მოიდრეკს
ჩემს წინაშე, დიახ, ქედს მოიდრეკს! ოღონდ
ზიანს კი არ მივაყენებ, მომღვარო, ეს იცო-
დე.

მომღვდარი. თამარ დედოფალს შენ მოად-
რეკინებ ქედს?

ბიორბი. მხოლოდ ზომიერად. ფრთხილად.
მენატრება მხოლოდ ციური მომხიბლაობა მი-
ხი თვალისხი, როცა შეშინებულია. შემდეგ
კი ფრთხილად დაფუშობს სამეფოს და ზეზე
წამოვაყენებს.

მომღვდარი. ოღონდ ძალიან არ აჩქარდე,
ახლავე არ იხურვო.

ბიორბი. დიახ, თითქმის ახლავე მსურს,
რადგან კიდევ უფრო მომხიბლაობა გაცინებუ-
ლი, მზიარული დედოფლის თვალითა ციმციმი...
მითხარი, მომღვარო, რა გითხრა კიდევ ყარ-
ხის ხანმა? მოგჩვენა თუ არა ძლიერი და
დიდებული? (აღება) წამოდი, ყოველი წყრი-
ლად მიამხე.

მომღვდარი. ორი ღონიერი შუბოსანი მედ-
გა ორხავე მხარეს, როცა ხანს ეგნაუბრებო.

დი. (გიორგი და მომღვარი სცენის სიღრმეში
მიდის) (გამოჩნდება დედოფალი, უმოსსა-
მოდ. ბრწყინვალე სამოსელში გამოწყობილი.
მრავალი სამკეთილი აქვს მკერდსა და ჩაბნე-
ზე, ზელში რკინით შეკედილი კარის გასაღე-
ბი უქირავს. ფატიმა და მოახლეები უკან
მოკეციან)

დედოფალი. ხედავ. ფატიმა. უკვე ნათელი
დღე გაგვიტენდა. რატომაც არ უნდა ავდგე?
უბნით ილუმენს. რატომაც არ უნდა ვყო აქ?

ფატიმა. გვიან დაწყვი, დედოფალი. და
ცუდად გეძინა, მრავალი ფიქრი შეტარებულს.
დედოფალი. სამაგიეროდ, ვიდრე მეძინა.
კარგად მეძინა. არ ვიცი, რატომ ჩამოვყა მა-
ინცა და მაინც დღეს აბიზე ასეთი ნისლი. მაგ-
რამ სულერთია, მზიარულ გუნებაზე ვარ. დამ-
ტოვეთ... მხოლოდ შენ დარჩი. ფატიმა.
(სხვა მოახლეები გადიან).

დედოფალი. დღეს შენი დედოფალი მო-
ახდენს ისეთ ხაქმებს, რაც შენ გაგახარებს.

ფატიმა. ალაჰმა ნუ მოგაკლოს წყალობა!
დედოფალი. ალაჰიც დამლოცავს. ველო-
დები ილუმენს, რას იტყვის. გახსოვს, რო-
გორ ვიცინოდი, ნიშმაზე მყოფი? უზრუნვე-
ლად და ტბილად მეძინა.

ფატიმა. თუმცა ვიცი, ხანს გეძინა, დახ-
ვენებული სახე გაქვს და უღარდელი.

დედოფალი. დახვენებული სახე?

ფატიმა. პირდაპირ ციმციმებს.

დედოფალი. უღარდელად მეძინა, როგორც
მრავალი წლის წინ.

ილუმენი. (შემოდის). ადრიადად მიხმე, დე-
დოფალი, განა მოხდა რაიმე? (ფატიმა გაღის)

დედოფალი. არა, არაფერი. დაბრძანდი.
(სხედებიან) დვთისნიერო მამაო, ჩვენ ომი გვაქვს
ტოვინელებთან. ამ ხალხს აღარა მყავს წი-
ნამძღოლი, მათი ზელმწიფე აქა გვყავს დატუ-
ვეებული, ციხეში.

ილუმენი. დიახ, ეს ასეა. ღმერთმა წყალო-
ბის ზელი გამოგვიღა.

დედოფალი. არ გვეკადრება ისეთ ხალხთან
ომი, რომელსაც არა მყავს წინამძღოლი, დღეს
ღამით ამაზე ვფიქრობდი.

ილუმენი. არ გვეკადრება? რა გადაგვიყუ-
ტია?

დედოფალი. მე ვფიქრობ ხანის განთა-
ვისუფლებას.

ილუმენი. შეიძლება, გამოსახუიდს თუ გა-
დახსიან.

დედოფალი. არა, უსახუიდლოდ. მინდა ისე
გავუშვა, თავის ხალხს დაუბრუნდეს.

ილუმენი. ამას არ გააკეთებ.

დედოფალი. ამას გავაკეთებ, კეთილმზახუ-
რო მამაო.

ილუმენი. რატომ? იქნებ გაქვს რაიმე და-
ფარული განზრახულობა?

დედოფალი. რა უნდა მქონდეს? უბრალოდ.
მინდა გავათავისუფლო. ეს არის მთავარი.

ილუმენი. მთავარია მიჩენა.

დედოფალი. კეთილშესაზრო ბერიკაცო. შენ სხვა მხედველობა გაქვს. მე კიდევ სხვა. მე ვფხვს. რომ თუ ხანს თავისუფლებას მივანიჭებთ, მის ხალხზე ეს იმოქმედებს უფრო მეტად და კეთილშობილურად. ვიდრე სისხლი და რკინა.

ილუშენი. მხოლოდ მაღლობას შესწირავენ ალაშხ ხანის ასეთი ხასწაულებრივი გამოხსნისათვის, ეს იქნება და ეს.

დედოფალი. იქნებ კიდევ იყოს რაიმე. მათი გული მობრუნდება ქრისტიანი დედოფლისადმი. რომელიც ასე ღმობიერად მოეცა ხანს, და არც ისე გაუჭირდებიათ ჩემი მფარველობის ქვეშ შემოსვლა. აი, როგორ ხედავენ ჩემი თვალები. ოდესმე ამას გაიგებს ხალხიც და ყველა.

ილუშენი. ქრისტეს მსახური ქვაროხანნი ასე არახოდეს არ აწარმოებდნენ ომს.

დედოფალი. მე კი სწორედ ასე ვაწარმოებ ომს, ქვეყნებს უნდა ვუჩვენოთ ადამიანობის მაგალითი და არა სისხლის წღვა. მე გიხმე, რათა ჩემი განზრახვა შეგატყუბინო. ასეთია ჩემი განზრახულობა.

ილუშენი. (აღდება). რისთვის მისმე, შვილო? რათა მომიტორო შენი ღამის ფიქრები?

დედოფალი. მთავარი გიორგი დაბრუნდა. მე მინდა ჩემმა მეუღლემ გაიგოს ჩემი ნება.

ილუშენი. არც მთავარი გიორგი მოგიწონებს ამას.

დედოფალი. ტყუილად გგონია ასე. გიორგი არაჩვეულებრივი მეომარია, უწინ სხვა იყო. იმედო მაქვს, უწინდელი ხასიათი დაუბრუნდება და მომიწონებს გადაწყვეტილებას. „კარგი ცხენიც აჩუქე, ისე გაუშვი ხანო“, იტყვის.

ილუშენი (ფიქრისა შემდეგ). აგრე იყოს. (გაღის, მობრუნდება) შენ ომს აწარმოებ უარის ხანთანაც, იქნებ ისიც შეიწყალო?

დედოფალი. (წყენით). საამისოდ ჭერ უნდა შევიპყროთ. ხანი თავისი მართლობისათვის შემეცოდ. ვაჟკაცური თავდაპერით მომზიბლა.

ილუშენი. ასე არ უნდა ღაპარაკობდე, დედოფალი.

დედოფალი. რა არის ამაში ხაძრახისი?

ილუშენი. ჩუმად დედოფალი, ცუდი აზრები გიტრიალებდა ამ ღამეს თავში.

დედოფალი. ცუდი აზრები? არა, უკეთესი. უნათლებს, ვიდრე შენი აზრებია. შენი კადნიერება მაოცებს. ილუშენო!

ილუშენი. არა, ჩემი კადნიერება არ უნდა გაოცებდეს. მე ვიცი, რომ შენ დედოფალი ხარ. საქართველოს დედოფალი შემეცადრ გზაზე დგას.

დედოფალი (მრისხანედ). შენ ჩემი მხატვლი არა ხარ.

ილუშენი. მე ქრისტეს მორჩილი მონა ვარ შენს სახანდელში.

დედოფალი. ამერიდან აღარ შეწუხდები ჩემი სახანდის საქმეებისთვის.

ილუშენი. ქრისტეს გულისხმობის შეგადგომა მომიტე იხე, როგორც ვნებავს.

დედოფალი. შენს მაგიერ ილუშენად დავნიშნავ მთავარ გიორგის მოძღვარს ^{გმადლობს} ^{გმადლობს} ილუშენი. იყოს ასე. მე ისევ ბერი ვიქნები ჩემთა ძმთა კრებულში. უფალმა დალოცოს ყველა საქმე შენი. ეს საქმეც. ამინ! (გაღის სცენის სიღრმეში)

დედოფალი. (ოვალს აყოლებს. სავარძელში ჩაეშვება. ისევ დგება). ყველაფერს ვიტყვი გიორგის. (მიდის პირველი კარისაკენ, ფიქრობს. უკან ბრუნდება) დიახ, ყველაფერს, ყველაფერს (უძახის პირველი კარიდან) გიორგი! პირველი მსახური (შემოდის). მთავარი გიორგი წავიდა.

დედოფალი. (დაუძახებ (მსახური გაღის) დედოფალი მობრუნდება) არავინ არ ჩანს. სიყვარულია! გავეთვისუფლებ ხანს. გიორგის შემდეგ შევატყუბინებ (რკინით შექედის კარს ალებს) ეი, ვინ ხარო მანდ? (ისმის ბორკილთა ხხრალი. კარი შებოროტილი ქართველი გამოდის და დაბლა ემხობა)

დედოფალი. უხმეთ ხანს. იმ ტყვეს: შაოხანს, გუშინ რომ ნახეთ.

პირველი ტყვე. ხანს? ხანი აქ არ არის.

დედოფალი. იქ არის. უშორეს სენაში.

პირველი ტყვე. წავიდა, დედოფალი. ჩვენ ვნახეთ, როცა გადმოდა.

დედოფალი. რას ამბობ? დაუძახე ხანს.

მეორე ტყვე. წავიდა, დედოფალი, ქალმა გაიყვანა.

დედოფალი. ქალმა? როდის?

მეორე ტყვე. ახლახან. შენი მოხვდის წინ, განთიადისას.

პირველი ტყვე. ხანათური ეჭირა ქალს. წინ მიუძღოდა.

დედოფალი. აღბათ მოგელანდათ. შედით, ნახეთ, დაძებნეთ. (შედიან)

დედოფალი. წავიდა? არახოდეს! (ლიბო-ლით). ამათ გგონიათ. დედოფლის ნებით გაიქცა. ნუთუ მართლა გაქცეულია? (ხმაბაღლა) არ არის?

(ისმის უარი)

დედოფალი. ნუთუ მართლა არ არის?

ტყვეები (გამოდის, ემხობიან). არა, დედოფალი!

მეორე ტყვე. აი მოგახსენეთ, დედოფალი, ქალმა გაიყვანა.

დედოფალი. ვინ ქალმა? მე?

მეორე ტყვე. არა, ეს იყო ჩადრიათი ქალი.

დედოფალი (შეკვირებს). ფატიმა!

პირველი ტყვე. ხანათი ეჭირა. ხუთ ახლახან იყო.

დედოფალი (მეორე კარებში). ფატიმა! (ლეღის, გაღის) ხანათი ეჭირა? ერთად წავიდნენ?

ტყვეები. დიახ, ასე იყო. (ფატიმა შემოდის)

დედოფალი. ეს იყო?

ტაშვამი დიახ. ეს გახლდა.

დედოფალი. ნება გაქვს წახვიდეთ. (ტყვე-
ები შედის. დედოფალი კარს უკეტავს, მობ-
რუნდება. ფატიმას შესვლა რომელი)

დედოფალი. მოიხსენი საბურველი, ფატიმა.
(ფატიმა იხსნის რიდეს) ამ ღამით შენ გაათა-
ვისუფლე ტოვინის ხანი?

ფატიმა (თავდახრილი). დიახ. დედოფალი.

დედოფალი. ვხედავ, გრცხვინია, თვალებს
დახლა ხარ, კიდევ უფრო უნდა გრცხვენოდეს.
ფატიმა. არა, დედოფალი.

დედოფალი. არაო? იცი თუ არა, რომ შე-
ნი ბედი დამოკიდებულია ჩემს რიხვასა და
წყალობაზე? იცი თუ არა?

ფატიმა. ვიცი. შენ შეგიძლია მომეცე რხე,
როგორც ინებებს.

დედოფალი (ჯდება სავარძელში). რატონ
გამიკეთე ეს, ფატიმა? ცუდად გავიგია ჩემი
მეგობრობა.

(ფატიმა დუმს)

დედოფალი. შენ გინდა შეარცხვინო და
დამარცხო ჩემი ღმერთი. გინდა მიჩვენო, რომ
შენი წინასწარმეტყველი ჩემსაზე ძლიერია.

ფატიმა. ეს კი მინდა. შენს სიახლოვეს ჩემ-
მა ხანმა დავიფიქსე თავისი მოვალეობა, რადგან
ძლიერ მოწყალე თვალთ უფურცდბი.

დედოფალი. რა თქვა ხანმა? რა გზით
წაიყვანე?

ფატიმა (უჩვენებს გასასვლელს). აი, ამ
გზით გაიყვანე.

დედოფალი (ტაშს შემოკრავს), ხაიდუმლო
გასახვლელო? იციდი? შენ კარგად ჩაშუშობ
ჩემს სასახლეში.

ფატიმა. ამის წყალობით გავხდი ხანის მხნე-
ლი იარაღი.

დედოფალი. იუტჩე! შენ უსინდისოდ მოიქე-
ცი.

ფატიმა. უსინდისოდ არ მოვქცეულვარ. თვით
წინასწარმეტყველი დავცა ქარავანს. წმინდა
თვეში და არავინ არ შეიბრალო.

დედოფალი. შევარცხვინე შენი წინასწარ-
მეტყველი!

ფატიმა. ალაჰმა დაგხაჯოს ასეთი სიტყვები-
სათვის!

დედოფალი. კადნიერო მხევალო! მაგრამ მე
მაინც ღმობიერი ვიქნები შენს წინაშე.

ფატიმა (მუხლმოყრილი). მომიტყევე, დედო-
ფალი!

დედოფალი. აი, ასე უნდა დაგეწყოს
დაჯექი (ფატიმა ჯდება).

დედოფალი. არა, აქ არა, ჩემს გვერდით.
აი, იქ. (ფატიმა ჯდება სწვან) იცი თუ არა,
რომ ხანის გადარჩენით შენ ჩაშალე ჩემი გან-
ზარაბვა, რომ წავი შემეკრა ტოვინელებთან?

ფატიმა. არა, არ ვიცი.

დედოფალი. დღეს მე თვითონ გავათავი-
ხუფლებდი ხანს, და მისი ხალხი ჩემს მფარვე-
ლობაში შემოვიდოდა, ჩემს სარწმუნოებას მი-
იღებდა.

ფატიმა. მაშინ კარგად მოვქცეულვარ, რომ
გავათავისუფლე და ხელახლა საომრად აღდგარი
შენს წინააღმდეგ.

დედოფალი. ასე გახურდა?

ფატიმა, დიახ.

დედოფალი. მიფრთხილდი!

ფატიმა. რა? შენ დამოხრე ჩემი ხალხი და
ტყვემ წამომიყვანე — განა ღირს ჩამდე ჩემ-
თვის სიცოცხლე ამის შემდეგ? მიიღე ჩემი
სიცოცხლე, არ მეშინია. არზრუმში ჩემს ხალხს
აქვს ანდამა! უკანასკნელი დღე — აქ პირველი
დღეა მარადისობისა.

დედოფალი. შენ ჯერ კიდევ აღელვებული
ხარ შენი მწაქრული და მუხანათური მოქმე-
დებით. ეს არ მავიწყდება.

ფატიმა. მე არ მოვქცეულვარ მწაქრულად
და მუხანათურად.

დედოფალი. საზარლად. მუხანათურად. ხა-
ნი იყო ტყვე, უბედური აღაშანი, ამიტომაც
ვექცეოდი ღმობიერად. გუშინ მითხრა, გაქცევა
არა მსურსო. დღეს ღამით გაიქცა. მისი სული
აღსავსე უოფილა სიცრუით, ასეთები ხართ ყვე-
ლანი მამამადიანები.

ფატიმა. (აღელვებული). წმინდა ომში ჩვენ
არა ვფიქრობთ და არ გვეშინია არაფრისა. ასე-
თები ვართ ჩვენ, მამამადიანები.

(სცენის სიღრმიდან შემოდიან გიორგი და
მომღვარი)

გიორგი. შენ მიხმე?

დედოფალი. ამ ღამეს ფატიმამ გაათავისუფ-
ლა ტოვინის ხანი!

გიორგი (წამოძახებს). გაათავისუფლოა? ხა-
ნი? ფატიმამ?

მომღვარი (უახლოვდება, ცნობისმოყვარე-
ვით). რა ბრძანე?

დედოფალი. ამ ღამეს. როცა მე შეძინა. სას-
თუშალიდან აიღო გახალხი და გაათავისუფლა
ხანი.

გიორგი. აქი მოგახსენებთ, გახალხი მე უნ-
და მქონოდა.

მომღვარი. აი უდიდესი საკვირველება, რო-
გორიც ოდესმე მხმენია.

გიორგი. იქნებ მოვახერხოთ ხანის შეპყ-
რობა. რა გზით წავიდა?

ფატიმა (უჩვენებს). აი, ამ გზით.

დედოფალი. ხაიდუმლო გასახვლელო, მთა-
ვარო გიორგი, ფატიმამ იცოდა.

მომღვარი. მომიტყევე, მე არ შემიძლია
დუმილი. განა ფატიმა ხანთან ჩავიდა?

დედოფალი. დიახ, ლაშქარი ეჭირა.

მომღვარი. მერე, იქ დიდხანს დარჩა?

დედოფალი. რაზე მეკითხები?

მომღვარი. ეს უბრალო რამე არ გახლავთ.

დიდხანს იყო იქ?

გიორგი. უნდა შევიპყროთ. ნიხლა რომ არა,
ახლავე ვიპოვიდით. რატომ არის ფატიმა შენ-
თან?



დედოფალნი. ფატიმა? არ ვიცო, ამაზე არ მიფიქრია?

გიორგი. ხიმამარეში ორი თურქი გყავს, დედოფალო. აბრეშუმის ზონარი აქვთ.

(მთავარი გიორგი სწრაფად გადის გასასვლელისკენ, მოძღვრის თანხლებით. ფატიმა ფარდას დაეშვება, გიორგი და რუსულანი სხვა კარიდან შემოდიან, ერთიმეორეს ესალმებიან. „დილა მშვიდობისა!“ გხვევიან დედას, მერე ფატიმას).

დედოფალნი. არა, არ გინდათ, ფატიმას ნუ ეხვევით, თქვენ მხოლოდ დედას უნდა აკოცოთ. შვილები (ერთმანეთს არ აცლიან). ფატიმასაც, ჩვენ ყველა გვიყვარს. (პოცნიან)

ფატიმა. ალბათ იყო თქვენი მწყალობელი დედოფალნი. რატომ აკეთებთ ამას, შვილებო? ასე გვიყვარს ფატიმა?

შვილები. დიახ.
დედოფალნი (ფიქრის შემდეგ წამოდგება). შვილებს გულისხათვის მიპატიებია. ფატიმა. (გადის)

ფატიმა. მადლობელი ვარ, დედოფალო. (მიჰყვება)

გიორგი. ახლა ვითამაშებთ დამალობანას. აბა მიიკვით (იმალება).

რუსულდანი (მობრუნდება, ქონახავს). აი, ხალა ხარ!

(გიორგი ისევ იმალება. შვილები ეძებენ. გამოჩნდება ხანი, სცენის სიღრმიდან გამოსული, ბავშვებს თავს უყრავს, ფრთხილად მიმოიხედავს, თითებს მიიტანს მკერდთან, პირთან და შუბლთან).

ხანი. ნუ გეშინიათ, ბავშვებო. ხალა დედათქვენი? მიდით და მოახსენეთ დედოფალს... არა, ნუ წახვალთ. ვითამაშოთ. ჩვენ თვითონ მოხრამდნენ, როგორც გუშინ ვთამაშობდით... ნუ გეშინიათ. ბავშვებო! უთხარიოთ დედათქვენს, რომ ხანი თავისით დაბრუნდა. ახლა მე დავიშალებო, მაგრამ ნუ მოჰყვით, ძვირფასო ბავშვებო, თქვენ არ უნდა მოჰყვნოთ. უთხარიოთ დედოფალს... (იმალება)

სცენის სიღრმეში გამოჩნდება მრავალი შემოღობული მეომარი.

შემოსასვლელთან შეჩერდებიან, მხოლოდ ორი შემოდის, მიმოიხედავენ.

პირველი ჯარისკაცი. აქ ხომ არაფერ შემოსულა? (ბავშვები დუმან)

პირველი ჯარისკაცი. შავად ჩაცმული უცხო კაცი (ბავშვები დუმან).

მეორე ჯარისკაცი. აქ ძეხვის უფლებია არა გვაქვს.

გიორგი (რუსულდანთან ერთად) თქვენ ცუდად ეძებთ; აგერ ის.

(რამდენიმე ქარისკაცი შემოდის, შემდეგ ყველა შემოიკრება. ისმის იარაღის ქლარუნი. შემახილები.)

გაგზავნი (ყვირილით გაბრბინ მერე კარისკენ). დედა!

პირველი ჯარისკაცი. ის ალბათ ხუნთავს. მეორე ჯარისკაცი. როგორ უნდა ისუნთქოს, როცა ათი შუბი გაუყარეს? პირველი ჯარისკაცი. ჩვენ კარგად ვხედავთ. ვუთხრეთ, არის ვინმე დაჭრილი? ხმა. ბევრი, შეხედეთ.

(მედიან სიღრმეში. ბევრს გასისხლიანებული შუბი უჭირავს. დედოფალი და ფატიმა შემოდის. ყველა შუბის აწვეით ესალმება) დედოფალნი. რას ვხედავ! თქვენ აქ ადამიანებს ხოცათ?

პირველი ჯარისკაცი (ფერხით ემხობა) თავადმა გიორგიმ გვიხრძანა.

დედოფალნი (გვაშს უახლოვდება, შეჰქიკლებს) ეს ხანია!

ფატიმა (სხევე შეჰქიკლებს). ხანი.

დედოფალნი. ხაიდან უფალო იესო! პირველი ჯარისკაცი. ჩვენ არ ვიცით, ხაიდან მოვიდა. ვნახეთ, როგორ შემოვიდა აქ და გამოვყვით კიდეც

დედოფალნი. ხაი მოდიოდა? ფატიმა, ეს ხანია!

ფატიმა (შემძწუნებული). ვხედავ.

დედოფალნი. იქნებ ჭერ კიდეც ხული უდგას. სცადეთ, გონს მოიყვანეთ.

პირველი ჯარისკაცი. ალბათ ხუნთავს. ათი შუბი გაუყარეს.

დედოფალნი. რა ჩაგიდენიათ, ქარისკაცებო, რა ჩაგიდენიათ!

პირველი ჯარისკაცი. მთავარმა გიორგიმ ასე გვიხრძანა.

დედოფალნი. (წადით, წადით, მოახსენეთ, მთავარს, რომ ხანი მკვდარია.

(ქარისკაცები გადიან).

დედოფალნი. ეს არ მეწადა, როცა გუშინ სიცოცხლე ადუთუქვი, როგორ ფიქრობ, ფატიმა, რატომ დაბრუნდა?

(ფატიმა ჩადრს ჩამოუშვებს, დუმს).

დედოფალნი. ჩემი ბრალი არ არის.. რატომ დუმხარ, ფატიმა?

ფატიმა. უნდა ვდუმდე.

დედოფალნი. თავლები ღო დაჩენია. უნდა დაუხუშუკოთ.

ფატიმა (ცოცხლად). ნება მიხოქეთ! (უხუკავს თვალს)

დედოფალნი. მის ხაპატიმრას ყვავილებით მოვრთავ და ვუბრძანებ ჭერ იქ ჯაახვენონ. ხომ შეიძლება? ო, რა უხედურება მოხდა, ფატიმა!

ფატიმა. შენ მაშინ უფრო ჭავრობდი, როცა ხანი წავიდა, ვიდრე ახლა, როცა მკვდარია, რატომ?

დედოფალნი. რას ეხედობ? შენ ვდარდობ, რომ ის მოკლეს.

ფატიმა. მომითვდით, მაგრამ ცოტა იდნავ ხომ გიხარიათ კიდეც?

დედოფალნი. ვინაა?

ფატიმა. იმიტომ, რომ ხანი თქვენი ზათრით დაბრუნდა. თქვენ ის მოხიბლეთ.

დედოფალი. შეიძლება. მაგრამ რატომ დაბრუნდა? იქნებ ჩემი, მაშ შენი ხათრით? ფატიმამ. დიახ. ათასჯერ უფრო ჩემთვის! ხანი მართლმორწმუნე იყო. შენ არ შეგეძლო მისი გულის მონადირება.

დედოფალი. შენ ამას ვერ გაიგებ. ფატი-მა. შენთვის არ დაბრუნებულა. შენ ის გიყვარდა?

ფატიმამ. რახა ბრძანებთ!

დედოფალი. არა. მართლა გიყვარდა? არა, შენ არ შეგეძლო შეგეცნო მისი დიდი მართო-ლია. მე მისმა ხიამყემ თავისებურად მომზიხ-ლა.

ფატიმამ (უნებურად) შენ მეტად სპეტაკი ხარ. რომ ასეთი რამ თქვი.

დედოფალი. რა არის ამაში ურიკო? მე გამახარა მისმა აღმაშენებელმა სიმამლემ. პაქ ტივისცემით გამსვენადულმა აღმაშენებელმა მისთვის მშვიდობა, რომ ტყვეობისათვის თავი დაედო. მან ნახა ჩემი ხაზე და თქვა: „ო, რა მშვენიერია საქართველოს დედოფალი“ აი, აქ ვიდევ, როცა თქვა, თავზე ვარსკვლავები დამაფრქვევით შენი სილამაზით. მე არასოდეს არავისთვის არ დამაფრქვევია თავზე ვარსკვლავები... შენ რაღა გითხრა? მას რცხვენოდა, რომ შენი დედოფლის ერთ-გული არა ხარ, რომ შენ გაქცევა შესთავაზე. მე კი ერთგული ვარ ჩემი რწმენისა და ერისა. ამიტომაც დაბრუნდა ხანი. ჩემმა ღმერთმა აქომა შენს ღმერთს. ჩემი რწმენა უკეთესია.

ფატიმამ (აღუვლებული). არ არის უკეთესი! ხანი მართლმორწმუნეა. შენ მას ვერ ხმლივ ვერც ხიტავით, ვერც საქმით, ვერც მოხერხებით.

დედოფალი. რა იცი? გითხრა რამე?

ფატიმამ. დიახ.

დედოფალი. ვერ გაგიგია. არც შეგეძლო მისი გაგება, რადგან არ გიყვარდა.

ფატიმამ. მიყვარდა.

დედოფალი. შენ?

ფატიმამ. დიახ, თუ სიმართლე გნებავთ. იქ, დიდუგში, უნდოდა ჩემთვის ფეხები დაეცოდა.

დედოფალი. შეუძლებელია.

ფატიმამ. გაქცევისას ჩემი წაყვანა უნდოდა. გავიცეხო. მითხრა.

დედოფალი. არ გეტყოდა.

ფატიმამ. ხანი მართლმორწმუნე იყო. მან შემომითვალა, ქრისტიანთა ტყვეობიდან თავის დაღწევაში დამხმარეო. მეც მივედი, რადგან მიყვარდა. ზომ არ გწყინს, დედოფალო, რომ მე შემომითვალა და არა შენ?

დედოფალი. ყველაფერი ტყუილია. ორპირი ყოფილა, მის სენაკს ყვავილუბით არ მოვრთავ.

ფატიმამ. განა შეძლო შენთვის, ქრისტიანი დედოფლისთვის, რაიმე შემოეთვალა და ხსნა ეთხოვა? მე კი შემომითვალა და გაქცევა ისურვა.

დედოფალი. უნებური ვაჟიკი შეგნა. გუშინ მითხრა, შენი სიდიადის შონა ვარ. დღეს კი სხვა მისმის. ურწმუნო ყოფილა. ურწმუნო და ორგულნი ხართ ყველაზე მაღალიანები!

ფატიმამ. რაც გენებოთ, ის ილაპარაკეთ. მაგრამ წინასწარმეტყველ მაშამდე ასე ლაპარაკი არ შეგუფრის.

დედოფალი. შენი წინასწარმეტყველი წმინდა თვეში თავს ღაფსა ქარავანს და გაძარცვა ახლა რომ ეცხოვრა. ჩამოვანახობდი.

ფატიმამ. აღამა დაგლაზვროს ასეთი ხიტყვებისათვის!

დედოფალი. შენი ხანის გვამს ხაროში ჩავადებინებ. რომ იქ ჩაიფრფულოს.

ფატიმამ. ტოვინელები მოვლენ და ხანს გაახვენებენ.

დედოფალი. გაახვენებენ? ვინ დაანებებს? ფატიმამ. (უნებლიედ, ვერბებით). კი. დედოფალო, გაატან. ბერს გადანიღწა.

დედოფალი. მე გავამბიოთ არ ვვპრობ. ხამარეს გაუთხრიან და მიწას მივაბრებენ. თავდაუიარა. ბრძანებას ვაყვებ. რომ მის თავზე დიდხანს იკითხონ ქრისტიანული ლოცვანი.

ფატიმამ. (ხელისი შეტევით). ფრთხილად. თამარ დედოფალსი ხანი შენს ხალხში მოკლეს. ტოვინელებმა კი ხისხლის აღება იციან.

(მთავარი გიორგი და წვდელი სცენის სიღრმიდან გამოდის, უკან ჭარისკაცები მოჰყვებიან, ფატიმა რიდეს ჩაბოლარებას).

დედოფალი. ხისხლის აღება? გიორგი, აი ეს დედაკაი მე შემუქრება! რა ვუყო?

გიორგი. ხახახლესი შენ ორი თურქი ჰყავს; აღრეს მითქვამს შენთვის.

დედოფალი (კალს მეორე კარს უჩვენებს). გადი!

(ფატიმა გადის. მღვდელი იქაურობას ათვალერებს, ვიდრე გეამს არ დაინახეს.)

დედოფალი. ხანი მოკლულია.

გიორგი. ჭარისკაცებმა უკვე მოამხსენეს. მოძღვარი. აგერ წევს პირდაღებული. პირი ღია დარჩენია.

დედოფალი. ჩანს, კიდევ ერთი სიცრუის თქმას აპირებდა... ჩაიტანეთ ძირს და კუბოში ჩაახვენეთ. კუბოს დარჩენილი დაუყენეთ.

გიორგი. ეს რისთვის?

დედოფალი. იმისათვის, რომ არ მინდა გვამი ტოვინელებს გავატანო. ეს დედოფლის უფლებაა.

(ჭარისკაცებს გეამი გააქვთ)

დედოფალი. მეტისმეტად მოწყალო ვიყავი. გიორგი. ამას ყოველთვის გეუბნებოდი.

დედოფალი. ხარგებლობენ ჩემი ღმობი-რებით და საკუთარ ხალხში შემუქრებიან. მინდა ვიცოდე, რას მოიმოქმედებდა ხალხი.

ილუმენიც კი შედეგება.

მოძღვარი. ილუმენი? ნუთუ ილუმენიც გეურჩება?

დედოფალი. იუჟი. ის იღუპენი ჯარ არის.
უბრალო ბერი.

მომღვაკრი (ხელზე ხელს დაიკრავს). უბრალო ბერი!

დედოფალი. როგორ მიდის ომი უარისი ხანთან, მოავარო გიორგი?

გიორგი. დღეს ღამით ბანაკში მივდივარ.

დედოფალი. ძალიან ადრე ხომ არ იქნება?

გიორგი. არც თუ ძალიან გვიან.

დედოფალი. ბევრი ტყვე არ იყოს... არც ბევრი გვამი... არა მწადიან დიდი სისასტიკე და სიხსლისღვა, ახე რას მიუტრეხ? ვერ გაიგე. რაც გიბრძანებ?

გიორგი. გავიგონე. მეფეო.

დედოფალი. ჩემი ხაონოებით მეტად ხუთელი და ბრმა გამოვდი. შენ ხომ ორი ტყვე გაუვს? ორი ქართველი...

გიორგი. დიახ. ორი...

დედოფალი. ჩამოხრჩობა მიბრძანებია!

გიორგი. ჩამოხრჩობა? შენ ხომ მათ ხი...

ცოცხლად არუქე?

დედოფალი. ჩამოხრჩე! მიეცი ერთი დღე და ღამე მოსამზადებლად.

(ისმის დაფდაფების ხმა)

დედოფალი. დაფდაფების ხმა! მესმის. ვინ მოდის?

(მოძღვაო სცენის სიღრმეში მიეშურება და იუჟრება)

გიორგი. თუ ხანის გვამს არ დამოხბ. ტოვანდები შურს იძიებენ. ფატიმა მართლს ამბობს.

დედოფალი. ფატიმა არახოდებს არ იქნება მართალი. მე საკმაოდ ძალმოსილი ვარ, რომ ტოვანდები გავანადგურო.

მომღვაკრი (ბრუნდება). ეს დედოფლის ბანაკის ხალხია (უკანვე მიდის).

დედოფალი. დაფდაფებია? ქაშ ტარებს უბრძოლია და მტერი დაუმარცხებია.

გიორგი. ტარას არ უბრძოლია. ეს მისთვის არ მიბრძანებია.

დედოფალი. მაშ ბრძანების გარეშე უბრძოლია. შენ კი, ვინც ურველთვის თავში იუავი, გვიან მიხვედი. გვიან! გავიდეთ იქით. მეცედო, იხმე მწერალნი.

გიორგი. მართალია. თუ მან იბრძოლა, მე დამგვიანებია.

(მოწვევითი ჯდება სკამზე)

მომღვაკრი (ბრუნდება). ეს ახისთავია, ათი მეომრის თანხლებით ბრუნდება.

(დაფის ხმა წუდება. დედოფალი ტახტზე აღის და ჯდება. შემოდის ასისთავი და კარებთან ჩერდება).

დედოფალი. (მეომრებს ანიშნებს, მომიხლოვდით) ხალაში თქვენ. მეომრები! კარგი ამბავი თუ მოგვქვთ?

ასისთავი (მოუხსლოვდება). კარგი ამბავი. დედოფალი.

(ორი მწერალი, მთავან ერთი იღუპენი, სწავრა მოწერებლობით. დედოფლის ბრძანებით მოიკლეს)

დედოფალი. საზე მაჩვენე. ბერი.

(იღუპენი თავს ასწევს)

დედოფალი. ეს შენა ხარ? რისთვის? რა-
ნაყენსუღი
მეზღუპენი

გორც გენებოს.

მომღვაკრი (ტაშს შემოკრავს).

დედოფალი. მომახსენე. ასისთავო.

ასისთავი. შენმა მეომრებმა ამ ღამეს, გა-
მარცხების აღსანიშნავად, გადაწვედნენ, რომ
პატივი გყენ. სრულუფლებიან ხელმწიფედ
აგირჩიეს და გიწოდებს მეფე.

დედოფალი. მეფე? გესმის, გიორგი? მეფე!
ასისთავი. ასე გადაწვედნენ მთელმა ქაშმა.

გიორგი. მაგრამ ეს ტარასის მოფრტყვულია.
ენიანია, ვინმე ხევა არ დაქდეს? მეფედ და ქვე-
ლას დაასწრო.

დედოფალი. შენ ხუმრობ. მოავარო. და
არ გახარებს ჩემი დიდება.

გიორგი. არა, მიხარია. ოღონდ აღარ ვიცი. მე
ვინა ვარ ახლა?

დედოფალი. შენ?

გიორგი. უწინ დედოფლის მეუღლე ვიყავი,
ახლა მეფის ცოლი ვიქნები.

ასისთავი. გაუმარცხო თამარ მეფეს, მე-
გობრებო!

(ძახილი, ზვიძი, დაფთა ქუხილი)

დედოფალი. ეს ჩემმა ვაჟიშვილმა უნდა
გაიგონოს. უბმე უფლისწულ გიორგის. ჩემს
შემდეგ ის იქნება მეფე.

(მოძღვაო გადის)

დედოფალი. გადაეცი მთელს ქაშს ჩემი
მადლობა, ვიდრე პირში ხული მიღვას. ქვეყნის
მსახური ვიქნები და ვიამაყებ დიდი პატივით,
რაც მომპაგეთ.

(ჯდება)

ასისთავი. შემდეგ უნდა მოგახსენოთ,
რომ გასულ ღამეს ჩვენ დავამარცხეთ უარისი
ხანი.

გიორგი. უარისი ხანი! (ეცემა სავარძელში)
დედოფალი. დიახ, ამ ბრძოლაში შენ არ
იყავი, მთავარი გიორგი, მესმის შენი მღელ-
ვარება.

ასისთავი. თვითონ ხანი სასიკვდილოდ და-
რილი დაეცა.

დედოფალი. ვეშმარიტად ეთილი ამბებს
მოგაქვს? ხანის ქარები დაამარცხეთ?

ასისთავი. ჩვენ დავამარცხეთ ხანის ქარები.
უარის აღებულა. და იქ საქართველოს დროშა
ფრიალებს.

დედოფალი. გესმის გიორგი?

გიორგი. მესმის. ჩემთვის უველაფერი და-
ლუპულია.

ასისთავი. ჩვენი ბანაკი ამჟამად უარსშია.
დედოფალი. თვით უარსში ძლიერი მტრის
სატანო ქალაქში დამიძლევ, მთავარი გიორ-
გი, დამიძლევ. ბავშვებს ეთამაშე.

გიორგი. კმარა, კმარა!

* სწუტ პამუსის აქ უწერია ქართული სიტყ-
ვა „მეფე“.

მომღვაკრი (შემოდის) მეფისწული ვერ ვიპოვე, დედოფალი.

დედოფალი. ახლა მეფე უნდა მიწოდო, მომღვაკრო. ერმა მეფედ ამირჩია, განა ჩემი გიორგი ეწოში აღარაა?

მომღვაკრი. წახულა.

მეცადუ (შემოდის). გიორგი ფატიმასთან წახულა.

დედოფალი. ფატიმასთან?

პირველი მსახური. მე ვნახე, როგორ მიდიოდნენ, ძალიან ჩქარობდნენ და მალე წიხლებს მიეფარნენ.

დედოფალი. ფატიმასთან? რუსუდანიც მათთან იყო?

პირველი მსახური. არა, ორნი იყვნენ.

ზამბათა (შემოდის). რუსუდანი აქ გახლავთ.

დედოფალი. მაგრამ გიორგი არაა, იმ ქალმა მოხიბლა და გაიტაცა. მაგრამ ხაით წავიდა ფატიმა?

პირველი მსახური. მთებში, ხელიხელჩაკიდებულები წავიდნენ მთებში, დედოფალი.

მომღვაკრი. მეფე უნდა უწოდო და არა დედოფალი, მსახურო!

დედოფალი. არა, არა, მომღვაკრო, ხულებითა, იყოს მეფე გიორგი. მაგრამ ახლა გიორგი ფატიმას გაჟუა მთებში. მეცადუ, შენ ფიქრობ, უბრალოდ გაისივრნეს?

მომღვაკრი. ვშიშობ. ფატიმამ ის არ წაიყვანოს იქ...

დედოფალი. ვისთან?

მომღვაკრი. ტოვინელქთან. ფატიმამ არა თქვა, ხისხლის აღება იცინაო?

დედოფალი. არა, მომღვაკრო, არა, არა! გაჩუმდი. გამშორდი.

მომღვაკრი. მომითხვე, დედოფალი.

(აქამდე ჩაფიქრებული მთავარი გიორგი წამოიჭრება)

დედოფალი. მეომარო, შეგიძლია მისი პოვნა? (ტახტიდან წამოდგება, ასისთავთან მიიჭრება) ასისთავო, მომინახე შეილი.

ასისთავი. რომ შეიძლებაოღეს, მეფეო...

წაიღია ჩამოწოლილი, სამ ნაბიჯზე ხილვა კირს. ბიორბი. ჩემი განზრახვა იფუშება, მომღვაკრო. წუხელ ხანის ქარები დაუმარცხებიათ, ახლა სახაზლიდან მივდივარ.

დედოფალი. ეს რომელ განძრახვაზე ლაპარაკობ? გიორგის ვერ ნახავ?

ბიორბი. შევეცდები... წინ, მეომრებო, ისევ მე გაგვიღვებით.

ასისთავი. თუ თამარ მეფე ბრძანებს...

დედოფალი. დიახ, დიახ, მე მიბრძანები! ღმერთმა გააუბრებო, გიორგი, თუ შეილს იპოვი.

ასისთავი. მე ერთი საყურადღებო ცნობაც მაქვს, მეფეო, წინანდელზე უფრო მნიშვნელოვანი.

დედოფალი. შემდეგ, ხვალ, ახლა მხოლოდ მეფისწულია მნიშვნელოვანი.

ბიორბი (ხატთან პირველად იწერს). მევე დობით, თამარ!

დედოფალი. შენ ქუდი დაგაჟიწყდა.

ბიორბი. არ დამეცემა. ამ მხედრულმა

უქუდოდ უნდა დავადგე.

დედოფალი. ქუდი დაიხურე, რომ გიყავდარ მიგიღონ.

(გიორგი და ქალისკაცები გადიან)

დედოფალი. ის თავშიშველა წავიდა, მე რა ვიღონო? თავითონაც წავალ ხაძებნელად ხადა ხარ, შეილიო გიორგი? წადი შენს მოსახვედნებელში. რუსუდანი. აქ რუ ხარ, გაჟუვით, ქალიშვილებო. რა ვქნა, ილუმენო?

ილუმენი. მე ილუმენი აღარა ვარ, დედოფალი. მომრტვეო, მეფეო!

დედოფალი. არა, ილუმენი ხარ. ადექი! მე რას ვაქნე მეფობას! გიორგი უნდა იყოს მეფე, რად დავაშავე, რომ ასეთი უხედურობა დამატდა? ჩემ კიდევ ბუნწინ მიხაროდა, სიხარულით მაქანკალებდა, ხანმოკლე გამოდგა... ილუმენო, ვლამხბდი ვყოფილიყავი ამჟამ და მრისხანე, მაგრამ არ შემწყვეს ძალი, აღარ მინდა ვყო მრისხანე, ის ორი ტუყი აღარ დასაჯონ, სიციცხლე მიჩუქებია, გამოშვი, მომღვაკრო, იარსო თავისუფლოდ, აგერ გახადები.

(მომღვაკრი იღებს გასაღებს, ათავისუფლებს ტყვეებს, ისინი მუხლმწყურვლინი ემხობიან თამარის ფერხით)

დედოფალი. ხისხტიკე წამალი არ არის. არც ფატიმას ჩამოვანჩოვ. არც არავის. ფატიმა მხოლოდ ხახვირნოდ წავიდა მთებში, გიორგი გაახვირნა, ხადაცაა დაბრუნდებიან. წადი და შენი წოდების საკადრისი ხამოსი ჩაიცვი, ილუმენო. უწინდებურად ჩემი მრჩეველი იყავი... ამა, აქა ხართ, ჩემო ქართველებო? სამშობლოს არ ეღალატება. ბრძოლის ველიდან არ უნდა გაიქცეთ, თქვენ კი გაიქცით, ხომ ასეა? გაჟუვით, მომღვაკრო, ბორკილები ახენი და მთებში გაგზავნე, მათაც ეძიონ ჩემი შეილი. ყველამ ეძიოს, ვინც სიმგერშია. (დივანზე კდება და ქვითინებს)

მეორე მართვალნი, მადლობა, რომ სიციცხლე გვაჩუქე, დედოფალი!

(დედოფალი ანიშნებს ხელით, წადითო, მომღვაკრის სინი სცენის სიღრმეში მიჰყავს)

ილუმენი. მთავარი გიორგი შეილის საძებნელად წავიდა, იმედია იპოვებს.

დედოფალი. მართლა, ხომ ასეა? მთავარი გიორგი იპოვის, თუ მისი პოვნა შესაძლებელია. მომღვაკრი მეომარია გიორგი, კეთილი მამა. შენ ხომ ბრძენი კაცი ხარ, მოთხარი, მონახავს შეილს მთავარი?

ილუმენი. ვილმცხე ამისათვის.

დედოფალი. მო, ილოცე! მეც წავალ ხაძებნელად.

(დგება და სცენის სიღრმეში მიდის)

ილუმენი. მე გავყვები და დავაბრუნებ დედოფალს. (ყველა გადის)

მეორე დღე. მიდამოს ისევ ნისლი ფარავს. ქალიშვილები ღვანამ და კორაობენ, სიღრმეში კიბეზე დგას ერთი მსახური და მალე გადის.

ზაბიდათა. მაშ დავიწყეთ?

იუანაბა. დავიწყეთ. მაგრამ მეცოდება.

მაცადა. მე უფრო დედოფალი შეცოდება.

მომკლვარი (პირველ შემოსასვლეში შემოდის). აქ რას აკეთებთ, ქალიშვილებო?

ზაბიდათა. ყვავილებს ვაგროვებთ. დედოფალმა გვიბრძანა.

მომკლვარი. ხადაა დედოფალი?

მაცადა. თავის ხამუიფელში. ხუთ დარბაზში.

მომკლვარი. თუ მთავარ გიორგის კარგად ვიცნობ, ის აპოვის შვილს და გაათავიხუფლებს. ილუმენი არ გინახავთ?

ზაბიდათა. არა.

მომკლვარი. გუშინ თუ ნახეთ, ქალიშვილებო? აქ იქნა დედოფლის ფერხითი, როგორც უბირი ბერი, მწერალი, შეგუცოდებოდათ. ის ზომ მოხუცია!

პირველი მსახური (ყვირის) ვილაც მოდის!

მომკლვარი. რა აუვირებს იმ მსახურს?

პირველი მსახური. პეი. თქვენ, ვილაც მოდის! (მოდღარი სკენის სიღრმეში მიდის)

ზაბიდათა. ვილაც მოდის. ვილაც მოდის. მიდი, გაგვავებინე, მეცადა. იქნებ ესაა მთავარი გიორგი (თვითონაც სიღრმეში მიდის)

მომკლვარი (ხამალა). ესაა გიორგი!

მაცადა (სიხარულით). გიორგი! უფლისწული! (გამობრძნის)

ზაბიდათა (ბრუნდება). მაშ მოვეშვით ყვავილებს.

იუანაბა. იხაროს!

(მოდღარი ბრუნდება, თან პირველი მსახური ახლავს)

მომკლვარი. აი, ახლა ნახეთ სიხარული ჩვენს ხიმაგრეში!

დამოფალი (შემოდის და სკენის სიღრმეში მიდის, თან თავისთვის დუდუნებს). გიორგი, ჩემო გიორგი!

(მოკვებიან რუსულანი, მსახურნი, ქალბატონა)

მომკლვარი. გეტუბნებით, რა სიხარული იქნება. ჩვენც რომ გავიხაროთ, ზაბიდათა, ზედმეტი არ იქნება შენც, ხოფი-ბაბა!

ზაბიდათა. რისთვის?

მომკლვარი. თქვენ ეს დაიმსახურეთ, ქალიშვილებო. ყველას უსაქიროება მცირე სიხარული.

ზაბიდათა. იქნებ დაგვხმაროს, მღვდელმთავარი გაგვართოს? (სიცილი)

მომკლვარი. მე? ან, ზაბიდათა, შენ პირდაპირ ცეცხლი ხარ მწველი!

ზაბიდათა. ზო, მაგრამ შენ ვეღარ გაგვართობ. ღებოდ მოხუცი ხარ.

მომკლვარი. სულაც არა, შენ რომ გგონია გაჩუმდი და მიფრთხილდი, ზაბიდათა... (სიცილი)

(მოულოდნელად დედოფალს გიორგის მიმართულებით ხეწავს და დიდხანს დგას გარკვეულწილად შემდეგ ხელით შემოკვეთს ღარბაში, თან მოკვებიან რუსულანი, მსახურნი)

დამოფალი. მოძღვარო, გიორგი დაბრუნდა. ზედავით, ქალიშვილებო?

მაცადა. კეთილი იყოს შენი დაბრუნება. უფლისწულმ (ხეწავს)

მომკლვარი. აქი ვამბობდი, მთავარი გიორგი აპოვის-მეტი!

დამოფალი. მაგრამ ხადაა მთავარი გიორგი?

ასისტანტი (წინ წამოდება). ტოვინდება. თან დარჩა, დედოფალი.

დამოფალი. გიორგი მთავარი იქ დარჩა? რატომ?

ასისტანტი. გუშინ გიორგის რომ ვეძებდით, მტრმა ალყა შემოგვარტყა. მთებში მიმართა. ტყუილყვანს. დაგვტყუებენ.

დამოფალი. მტერი აქ, ჩემს ხიმაგრესთან?

ასისტანტი. დიახ, კოჭის ახლოს. ნისლი ფარავდა მიდამოს, მათ შეეძლოთ უფრო ახლოს მოხვდარი. და თუნდაც გვეძებნა, ვერაფერს ჩავხვდებოდით. ტყვედ ჩავვარდეთ და თავიანთ კარავში წაგვყვანეს, იქ მუადათ შენ შვილიც, ვაადვიებს და ჩვენ გაგვართებს.

დამოფალი. როგორ? მაშ შენ ვეძებ, შვილი? ფატიმამ გეტყუებოდა?

ბიწრობი. დიახ.

დამოფალი. ყველანი კარგად გეპყროდნენ? ბიწრობი, არა, ყველანი არა.

დამოფალი. არა ყველანი?

ბიწრობი. ფატიმამ გააფრთხილა, არავინ მიეკარგათ.

დამოფალი. ფატიმამ ასე უთხრა, არავინ მიეკარგათ?

ბიწრობი. დიახ, ხელში ხანჯალი ეჭირა.

დამოფალი. ხელში ხანჯალი ეჭირა? ალბათ დახაზინებლად?

ბიწრობი. ზო, ალბათ ამისთვის.

დამოფალი. ახლა წადით, პავშებო. მეცადა, მიხედ, თქვენც ყველამ თვალი დავიკრეთ, ქალიშვილებო!

ზაბიდათა. მაშ მივატყუოთ ყვავილებო?

დამოფალი (ღიმილით). ზო, შვილი აქ ახლა ცოტაა ყვავილებო.

(მეცადა გადის, უკუყვანს გიორგი და რუსულანი, თან მოკვებიან ქალიშვილები და მსახურები)

დამოფალი (ქდება). როგორც ვხედავ, ჩემი შვილი დიდ ზაფრთხეში იყო. ფატიმა ხანჯლით იტყუდა. (ასისთავს) როდის დაბრუნდება მთავარი გიორგი?

ასისტანტი. გიორგი... რა მოვახერხო...

თქვენს შვილს არ დავითმობოდნენ, რომ...

დამოფალი (ნელა დგება, უხელოვნად გრძნობს). რა თქვი?

ასისტანტი. მთავარი გიორგი შვილის ნაცვლად დარჩა. მძევლად.

დედოფალი (მძაფრად). ეს შეუძლებელია ასისტანტი, თვითონ შესთავაზა თავი.

დედოფალი. როგორ! ახლა რას უზამენ? შენ დუშხარ, ასისტანტი უბრძანე, ილუმენი მომგვარონ. (გადის მოძღვარი. დედოფალი სავარძელში ვარდება)

დედოფალი. აი, რატომ წავიდა თავშიშველა. მან იცოდა. მე კი ვთქვი კიდევ. რომ შვილის მონახვას არც შეეცდებოდა (თავს აქნებს)

ასისტანტი. ვუჩქრობთ, ასე ეძებონება, რომ შვილის მაგიერ დარჩეს იქ.

დედოფალი. არა, ეს უკეთესი არ იქნება. ან იქნებ მართლაც ასე სჯობდეს. რა უბედურება დამატდა თავს? მე გავუგზავნი ტოვინებს ხანის ცხედარს, ვბრძანებ მდიდრულად მორთონ. უხვად დაეხატუქრებ, რომ გული მოვუღლო... არა, ეს უკეთესი არაა. უარესი უნდა იყოს... რატომ დათანხმდნენ, რომ შვილის მაგიერ მამა დარჩენოდათ?

ასისტანტი. მთავარმა გიორგიმ სთხოვა.

დედოფალი. თავშიშველა წავიდა! და სთხოვა?

ასისტანტი. ასე გახლდათ. და ტოვინელები ხალხით დათანხმდნენ. შენი შვილი ბავშვია, მისგან ვერაფერ სარგებლობას ვერ ნახავდნენ, მთავარი გიორგი კი — შენი მთავარსარდალია, და ახლა შეუძლიათ ანგარიში გაუსწორონ, მოკლან. (მოძღვარი ბრუნდება, მოჰყავს ილუმენი)

დედოფალი. დიახ, ასეა. ახლა ისინი ბოლოს მოუღებენ ჩემს მთავარსადალს. ილუმენო, ტოვინელებმა შვილი დამიბრუნეს, მაგრამ ქმარი დაიტოვეს.

ილუმენი. ეს ნათი ჭკუის საკადრისი საქმეა.

დედოფალი. სისხლიანი შურისძიების საგნად გაიხდიან. რა ვქნა? თვითონ მივალ ტოვინელებთან და გიორგის ნაცვლად ჩავბარდები. ილუმენი. არ დაგიტოვებენ.

დედოფალი. რას ამბობ?

ილუმენი. ტოვინელებისათვის მთავარი გიორგი უფრო საპიროა, ვიდრე შენ. მომიტევე, რომ მას არ გიმალოვ.

დედოფალი. მაშ უფრო საპიროა? ეს რას ნიშნავს? მე ხომ დედოფალი ვარ! თუცა კი, მან მეტი ფასი აქვს. ყოველთვის ასე იყო. მაგრამ მე ბრმა ვიყავი და ამას ვერ ვხედავდი. ახლა მართლ ვარ და ძალია აღარ შემწევს. ის ხომ ასე დიდი და მძლე იყო! (გელეებს იმტრეკვს)

ასისტანტი. დედოფალო, გუშინ ერთი ცნობა უთქმელი დამჩრა. იქნებ ამაზე განუგებოთ? დედოფალი. რა არის ასეთი?

ასისტანტი. გუშინ რომ ჩვენ უარსხის ხანს თავს არ დაეხმოდით, ის დაგვეხმოდა თავს.

დედოფალი. მერე რა, ხანისგან ეს არ გამიკვირდებოდა.

ასისტანტი. და შენს საკუთარ ქარში მას ჰყავდა თანაშემწე.

დედოფალი. ჩემს ქარში? (თავს გაღებულს) არა! შენ ეს საიდან იცი?

ასისტანტი. წერილიდან. ის თანაშემწე წამოუძღვებოდა დარის სიბნელეში ხანის ქარს. როცა ჩვენ სიმაგრეში გვეძინა, და გავწყვეტდნენ ერთიანად.

დედოფალი. მართლმან ამბობ?

ასისტანტი. სიმაგრეში წოგახსენებთ.

დედოფალი. ვინ იყო ის თანაშემწე?

ასისტანტი. მთავარი გიორგი.

დედოფალი (აენთო). ფრთხილად, ასის-

თავო! მიფრთხილდით!

ასისტანტი. ეს ტარახმა თქვენთვის გადმოცა ხაიდუმლოდ.

დედოფალი. ტარახმა? თვითონ ტარახმა დაგავალა ამ ცნობით მოხვლა?

ასისტანტი. ასე გახლავთ. (დედოფალი დათანხმდა მზერას მიმოვალვას გარშემო ყოფთ)

მოკლვარი (შეშინებული). მე ამაზე არა ვიცი რა.

ილუმენი. მართლაც, ტარახი ალბათ ცდებოდა.

ასისტანტი. ტარახი არ ცდებოდა. ის, რაც თქვენ გაუწყვეთ — ჰეშმარებოდა.

დედოფალი. მაშ ეს ცნობა, რამაც შესაძლოა დამამშვიდოს? მართლაც, ის მანუგეშებს და მაინც ვატყუბ, მძიმე ფიქრი ჩამომკილდა. დიახ, სანუგეშოა. დაე, დარჩეს იქ, სადაცაა. ჩემი შვილი ხომ ჩემთანაა (წინ და უკან დიდის). დარჩეს იქ და მადლობა ტოვინელებს; რომ იქ დაიტოვეს (შეჩერდება). მაინც რისთვის დასჭირდა ეს მთავარ გიორგის?

ასისტანტი. შენს დასამხმარად, მეფეო.

დედოფალი. აჰა! (ისევ ბოლთასა სცემს და შეჩერდება) ჩემი საღამო გადაეცო ტარახს.

ასისტანტი. შესმის.

დედოფალი. გადაეცო მეფის სიტყვა, რომ მთავარი გიორგი... გადაეცო ტარახს, რომ მეფე მაჰოლს მისი ერთგულებით და მადლობას უთქვამს.

ასისტანტი. შესმის. (მოდის).

მოკლვარი. ჰო, მაგრამ... მომიტევე, დედოფალო — არ გაუშვა. მოიფიქრე, რატომ მოიწადინა ღალატი მთავარმა გიორგიმ... მე დუმე-ლი არ შემიძლია.

დედოფალი (რისხვით) არა, მღვდლო, შენ შეგიძლია დუმე-ლი.

ილუმენი. წერილზე ამბობს. ნუ იქაჩრება. შვილო ჩემო.

დედოფალი. დიახ, წერილი. ერთი შემძრავი ცნობა მოდის და მეორე მოხდევს. მეც მოუფიქრებლად ვიქცევი (გზარს უხმობს). რა წერილია, შენ რომ ამბობდი?

ასისტანტი. იმ წერილზე, რომელიც მოკლული ხანის ქიბეში ნახეს.

დედოფალი. რა წერია მასში? უთხარი ტარახს, წერილი გამოიგზავნოს.

ასისტანტი. აჰა! მაქვს, მეფეო. (ჩოხის საკინებებს გაიხსნის და წერილს ამოიღებს)

დედოფალი. თანა გაქვს? რატომ არ მად-
ლედე? მომეცა წერილი (ართმევს და კითხუ-
ლობს) ეს გიორგის წერილია. (ჯდება)

მომღვაწრი. დიახ. და მე გადავიცი.

დედოფალი. შენ გადავიცი?

მომღვაწრი. დიდ განაპირში იყო მთავარი
გიორგი. შენ არ უგონებდი არაფერს. მეფე
იუფი ძლიერი და ვერა გრძნობდი მის ხალმ-
ბას. კაცი იტანებოდა.

დედოფალი (კითხულობს და იღიმება).
არა... ეს ხომ... ო. ძვირფასო გიორგი (წუხი-
ლით). ის სიმართლეს წერს. მე არას ვუგონებდი
(იღებს თავზე ივლებს). მადლობა, გიორგი,
ხადაც გინდ იყო, შენ გადავიცი წერილი?

მომღვაწრი. დიახ. დედოფალი.

დედოფალი. შენიც მადლობელი ვარ! შე-
ხადობა, მთავარი გიორგიც არაკეთილგონიერუ-
ლად მოიქცა, მაგრამ მე მაინც მისი მადლობე-
ლი ვარ, კეთილმზახურო მოძღვარო. მხოლოდ
ჩემი გულისათვის მოიქცა ასე, რადგან ვუუ-
ვარვარ, აგერ წერს. შენ ამას ვერ გაიგებ; კე-
თილმზახურო მოძღვარო, მე კი მესმის.

ილუშინი. არა, ეს არც მე მესმის.

დედოფალი. მან განიზარაბა ჩემი სამაჟის
ძლევა, არავითარ წყალობას კი არ ითხოვდა.
განა შეიძლება ამისათვის მისი განსჯა?

ილუშინი. მან განიზარაბა ჩვენს ქარზე თავ-
დახმება.

დედოფალი. დიდი განზარაბვა, მძლავრი შე-
მართება! ჩემი გულისათვის ჭერ ასეთი რამ
არავის გაუბედავს. უნდოდა აქ მოხულიყო და
ჩემს წინაშე დამდგარიყო (ხმაძლია). „მრავალი
წელი წინააღმდეგობას მიწევდა დედოფალი და
ცოლად დამქტეროდა თავისი სიმაღლიდან“, —
აი, რა წერია აქ. მეტად ამას აღარახოდეც გა-
ვკეთებ, აღარახოდეც!

ილუშინი. და შენ ფიქრობ, დედოფალი,
მთავარ გიორგის ეყოფოდა ძალები ამ გან-
რახვის აღსასრულებლად?

დედოფალი. შენ როგორღა ფიქრობ, მოძ-
ვარო?

მომღვაწრი. მე ვფიქრობ, ეყოფოდა.

დედოფალი. მთავარი გიორგი არასოდეს
არ ტრაბახობს, შენ მას არ იცნობ, კეთილ-
მზახურო მოძღვარო. მაშას, როგორც მთა არის
მთა, ისევე ის... ჩვენ სამის გარდა: მზე, იხა
და მე, ჩვენ ერთად გვიღვია დიდ ბაზრობაზე.
ხალხი უკიდურესს გვაყრიდა და საწეიმო შემა-
ხილებით ვგვადებოდა, რადგან ის იყო მსგავსი
დიდი მოსახ.

ილუშინი. ხალხი შენ გეხალმებოდა, მეფეო.

დედოფალი. მეც და მახაც, ახა წარმოიდ-
გინე მთელი საქართველოს გუგული ჩემზე მა-
ღალი, იყო და კიდევ უფრო მაღლებოდა; ოდეს
ჭუდს იხდოდა. მაშას ვეტყუე. მოვაგონებ, როცა
დაბრუნდება. (შეშფოთებული) ხომ დაბრუნ-
დება? (დუმბილი)

დედოფალი. თქვენ დუმხარო და მიწას
დასცქერით, ნუ დუმხარ, მოძღვარო. შენ ხომ

ახე ხშირად და ხალხით მეტყველებ და ხში-
რად ამბობ იმას, რაც საჭიროა.

მომღვაწრი. თუ მთავარ გიორგის ვცნობ,
ის დაბრუნდება.

დედოფალი. ხომ მართალია? თუ რამეს
იხსრავებს, კიდევ იხსრავებს ქარისკაცებო, ხარ-
დაფში ცხედარია. ამოახვედნეთ აქ. მე მას
საწეიმოდ მოვრთავ და ტოვინელებს გავუგ-
წავნი, რათა დავიმგობრო. მეფურ ხაჩუქებს
გავუგწავნი. (ასისთავი და ქარისკაცები გა-
დიან)

დედოფალი. ხომ შეუძლია დღეს საღამო.
აქ გაჩნდეს? თქვენ დუმხარო. მე კი ვფიქრობ.
რომ შეიძლება საღამოს აქ იყოს. რატომ ახე
დაგიღრეჯია, ილუშინო?

ილუშინი. მინდა რაღაც მოგახსენოთ. ხარწ-
მუნოებისათვის ვერაფერს მოიმოქმედებ, თუ
ხანის გვამს მტერს დაუთმობ.

დედოფალი. ამით ვიხსნი გიორგის.

ილუშინი. მაგრამ ვერ მოარჩულებ წარმარ-
თებს.

ასისტანტი (ბრუნდება ქარისკაცების თან-
ლებით). მე გახელილი. მინდა გაუწყუთ, რომ
ორი ოფიცერი მოვიდა ამაღის თანხლებით.

(მოდვარი სცენის სიღრმეში მიდის)

დედოფალი. ორი ოფიცერი? ტარახის
დესპანები?

ასისტანტი. არა, ჩვენები როდი არიან. ორი
თათარი ოფიცერია. ნისლში კარგად ვერ
გავარჩიე.

დედოფალი. მწყობრში დააყენე. შეგი-
ქარისკაცები, რათა პატივით მივიღო დესპანები.
(ასისტავი ბრძანებას ასრულებს)

მომღვაწრი (ბრუნდება). ტოვინელები არიან.
იგივე ოფიცრები. რომელნიც უკვე აუვნენ აქ
და ხანის გვამს გამოხუციდას ითხოვდნენ.

დედოფალი (გახარებული). ნახე, მოძღვა-
რო, აქნებ მთავარი გიორგიც ახლავთ.

მომღვაწრი. მთავარი გიორგი არ ახლავთ.

დედოფალი. არა! (გულწელდაკრეფილი).
როგორ? ფიქრობთ, რა ამბავი მოაქვთ?

(მცირე ხნის ფიქრის შემდეგ ტახტზე აღის;
ჯდება. შემოდის ორი თათარი ოფიცერი, ერთს
შუბის თავზე თეთრი ცვირსახოცი დაუმიგრე-
ბია. გრძელი აბრეშუმის ხალათები აცვიან და
თეთრი დოლბანდები ახურავთ. გვერდზე ხმა-
ლანჯალი ჰკიდიათ. მარცხენა მხრებზე ცხენის
წითელი ძუის სამკაულები აშვენებთ. მარჯ-
ვენა მკლავებზე ხუთ-ხუთი ფერადი ბურთულა
ერთ მჭკრივად მიუყვებიან. მეგრად ყა-
მიწები უყვითათ. ფეხზე მდიდრული ფეხსაც-
მელები აცვიან. კარებში ჩერდებიან და თი-
თები მიჰქვთ ბაგებთან, შუბლთან და მეგრ-
თან. დედოფალი თავს დაუქნევს. თავდაბრილი
ოფიცრები ტახტს უახლოვდებიან, შორიანლო
ჩერდებიან).

დედოფალი. საღამო, მეომრებო. ვინ გა-
მოგვგზავნათ?

პირველი ოფიცერი. საღამო, დიდო დე-
დოფალი. ტოვინელები დესპანები გახლავართ.

დედოფალნი. რათა მკვდარი ხანი გამოის-
ვიდოთ?

პირველი ოფიცერი. დიახ. ასე გახლავთ.
ორი დღე-ღამის წინ ეყავით ჩვენ აქ. მაშინ

ხანი ჯერ ცოცხალი იყო.

დედოფალნი. ის ჩემი ნებით არ მოუყვავთ.

პირველი ოფიცერი. შენმა მეუღლემ, მთა-

ვარმა გიორგიმ ბრძანა მისი მოკლა.

დედოფალნი. არა, მისი ბრალდია. გაიქცა-

ვინ გიბრძანა. გიორგიმ მოკლა? ჩემი მეუღლე

იქ არ ყოფილა, როცა მოკლეს.

მეორე ოფიცერი. ნუ ინებებ ამაზე დავას-

აღამეა ისურვა მისი სიკვდილი. ვერაფერს გა-

დავა აღიპის ნებას.

დედოფალნი. მთავარი გიორგი თქვენი ტყვეა?

პირველი ოფიცერი. ის ჩვენს ხელთაა.

დედოფალნი. რას ითხოვთ მთავარ გიორ-

გისათვის?

პირველი ოფიცერი. ცოცხლისათვის?

დედოფალნი. დიახ. დიახ. ცოცხლისათვის

მაშ ცოცხალია? მადლობა ღმერთს!

ილუშენი. სწორ გზაზე არ დახარ, დე-

დოფალნი. ეს შენ უნდა ითხოვო გამოსასული.

დედოფალნი. რა ვითხოვო. კეთილმსახურო

მამაო?

ილუშენი. თავად მოგეხსენება. შეილო. კეშ-

მარტო სარწმუნოება.

დედოფალნი. თუ უვლა ტოვინელი გაქ?

რისტიანდებით — ხანის ნეშტს მიიღებთ. თა-

ნახმა ხარო პირვეარი გამოისახოთ? ხედავთ.

არ ხურო! სახეს ხელებით იფარავენ.

ილუშენი (გეცრად). შენ აიძულე მათ.

რომ დაეთანხმონ, და არაფრის წინაშე არ დაი-

ბეც უკან.

დედოფალნი. მაგრამ მთავარი გიორგი მა-

გათ ხელშია და შეუძლიათ ის უფრო. რასაც

ინებებენ.

ილუშენი. კეშმარიტი სარწმუნოება ამისა-

თვის არ ზრუნავს. შენ უფალმა მოგვიბო. რა-

თა მთელს ამ მხარეში ქრისტიანობა გააუკრე-

ლო.

დედოფალნი. ერთხელაც შევეცდები. მო-

მისმინე, კეთილმსახურო მამაო. როგორ შევეც-

დები ამას მშვიდობიანი გზით. (ოფიცერებს)

როგორ ბედავთ. ტოვინელნი. ურჩობას? განა

არ იცით, რომ ძლეულნი ხართ და შემოი-

ღია გაიძულოთ, გაქრისტიანდეთ?

პირველი ოფიცერი. ზოგიერთს ალბათ

დაიყოლიებ — ჩვენგან უარესებს. მაგრამ უკ-

ლა სხვა, მთელი ტოვინი, წინ აღდიდებათ.

დედოფალნი. თუ მოვიწადინე, უვლას გარ-

ძულებით, ჩემი ძლიერება თქვენ არ გინახავთ.

თქვენ გგონიათ, რომ ასე მოიქცევით. რო-

გორც ინებებთ. უბედურო ხალხო, შენ ზომ

დაიღუპები ისევ ისე ახლო ხარ ჩემს სიმაგ-

რესთან?

პირველი ოფიცერი. უფრო ახლო, ვიდ-

რე გუშინ. ნისლი გვიფარავს. ძალიან ახლოს

ვართ.

დედოფალნი. მაგრამ ნისლი რომ გაიფან-

ტება? პირველი ოფიცერი. მაშინ ჩვენ აღარ

ვიქნებით. დედოფალნი. იმავე წამს, როცა ნისლი გა-

იფანტება, შემოძლია მთელი ჩემი ხალხით

თავს დაგესხათ და გიორგი გავათავისუფლო.

პირველი ოფიცერი. შენ ამას არ იზამ

შენ ხალხს არ გაწვევთ. დედოფალნი. სამი

სოდ შენ მეტისმეტად ბრძენი ხარ.

დედოფალნი. ვერ მოვიზოვებ მთავრის გან-

თავისუფლებას?

პირველი ოფიცერი. რა წამსაც ამას მო-

ითხოვ, ათი შუბი განგმირავს მთავარ გიორ-

გის. შენმა ასისთავმა ნახა, რომ მის გვერდით

შუბოხნები დგანან.

ასისტანტი. ეს ნამდვილად ვნახე.

მეორე ოფიცერი. ამაზე წელარ ვიღავებთ.

თუ აღიპის ნება იქნება, რომ მთავარი გიორ-

გი მოკვდეს. ის მოკვდება. ვარაფერს გაღვა-

აღამის ნებას.

დედოფალნი. ათი შუბი... კეთილმსახურო

მამაო, სულს მიმწარებ. ველარ ვაწვალბე ან

ხალხს. არ შეიძლება ძალადობა.

ილუშენი (შთაგონებით გაიშეფრს მისკენ

დამკვირ ხელმის). მტკიცედ დადეთ. დედოფა-

ლო, არ დაუთმო. ქობს გაუცყელად გაუშვა.

დედოფალნი. მაგრამ შენ გავიწყდება მთა-

ვარი გიორგი.

მომღვარი. მე აღარ შემოძლია დუშმელი.

დედოფალნი. რა გინდა თქვა?

მომღვარი. ილუშენი კუთხედს შეხდა.

პირველი ოფიცერი. ჩვენ ჩმდელ გვერდს.

რომ დღეს ხანის გვამს დაგვიტოვებდი.

დედოფალნი. ო, ღმერთო, მეც იმედი

მქონდა. თუ ცხედარს გაგატანთ, მალე მოვა აქ

მთავარი გიორგი?

პირველი ოფიცერი. დიახ. სულ მალე.

მთავარი გიორგი შორს არაა, ჩვენ ის დავატ-

რავთ. რადგან ვიცოდით შენი სამართლიანო-

ბის ამბავი და ის, რომ უთუოდ გამოისყიდო.

ილუშენი. დედოფალი მას არ გამოისყიდის.

თუ არ დაგვმორჩილებით. ტოვინელებო.

გესმით?

მეორე ოფიცერი. გვესმის.

პირველი ოფიცერი. აღარც ფატიმას მიი-

ღებთ სახალდეში?

დედოფალნი. ფატიმას? არა. მან მეტად

ბევრი ზიანი მოგვყენა.

პირველი ოფიცერი. ბევრი სიკეთეს მო-

გიტანათ.

დედოფალნი. მისი წყალობითაა თქვენს ბა-

ნაკში მთავარი გიორგი.

პირველი ოფიცერი. მას უნდა უმადლო-

დე, რომ შენი შვილი შენთანაა. ის რომ არა,

უფლისწული მკვდარი იქნებოდა. ისიც მისი

წყალობაა, რომ მთავარი გიორგი ცოცხალია.

მეორე ოფიცერი. ესეც მართალია.

დედოფალნი. მაშ ეს უვლაფერი ფატიმას

ღვაწლია? (აღუქრდება) ის ჩემს სახლში ცხოვ-

რობს და მტერს ემსახურება. არა, ის ვერ ვერ დაბრუნდება. განა იმან არ წაიყვანა ჩემი შვილი მტრებთან?

პირველი ოფიცარი. ფატიმამ ისხნა შენი შვილი, დედოფალი. როგორ ფიქრობ, რისთვის დავეხეტებოდით ღამეობით შენი სიმაგრის გარშემო? რათა შენი შვილი ხელში ჩაგვებდო და მოგვეკლა. შური გვეძია. კიდევაც ვიპოვიდით, ფატიმამ მოიყვანა, მართალია, მაგრამ მანვე ხანჯლით დაიკცა.

დედოფალი. აი, ხედავთ, მე მართალი ვიყავი. (ოფიცრებს) დაბრუნდეს ფატიმა, მადლობას ვეტყვი.

ილუშენი. მართალი არა ხარ, შვილს ჩემო, ფატიმა — წარმართია.

დედოფალი. მე უკვე ვთქვი. ფატიმა დაბრუნდეს. ჩემი მადლობა გადაეცით და უთხარით, რომ მისი დაბრუნება მსურს.

პირველი ოფიცარი. მთავარი გიორგი აღარ უნდა დაბრუნდეს?

ილუშენი. არა, გესმით თუ არა?

მეორე ოფიცარი. გვესმის და აღარ შევაწუხებთ დედოფალს.

პირველი ოფიცარი. კარგი. მთავარი გიორგი არავითარ წყალობას არ ითხოვს თქვენგან.

დედოფალი. ვიცი, არც უნდა.

პირველი ოფიცარი. იწებ თქვენ მოგინდეთ მისთვის წყალობის თხოვნა.

დედოფალი. როგორ? ეს მუქარას მგავს.

პირველი ოფიცარი. ჩვენ არა გვაქვს მეტი ღალატის ნება.

დედოფალი. ეს მუქარახავით ისმის. კეთილმსახური მაშაო, უპასუხე.

ილუშენი. დაე, დაგეშუქოს მთავარი გიორგი, თუ ასეთია მისი ნება. მთავარი და უმთავრესი ის როდია. მთავარი ისაა, რომ თქვენ, ტოვინელებო, თქვენს ბანაკში ისე ბრუნდებით, დედოფალს ურჩობას უბედავთ.

პირველი ოფიცარი. დედოფალიც დაგეშურა... ერთხელ კიდევ გთხოვთ, დედოფალო, გაცვალოთ. მთავარ გიორგისათვის ჩვენ ვითხოვთ ხანის გვამს და ორი წლის მშვილობას.

ილუშენი. ითხოვენ! გესმით, ისინი ითხოვენ! **დედოფალი.** შეეძლოთ მეტიც ეთხოვათ, ო, ღმერთო, ყველაფერი, რასაც იწებებდნენ. მაგრამ რატომ იმუქრებიან?

ილუშენი. არ ვიცი, რაზე თავებდობენ. შენ არ უნდა მისცე ნება, რომ ახე ბრიყულად დაგეშუქონ. ნება მომეცა, ვუპასუხო.

დედოფალი. უპასუხე.

ილუშენი. შეგიძლიათ წახვიდეთ. ტოვინელებო, მშვიდობიანად. ხანს კი დედოფალი ქრისტიანული წესით დამარხავს.

მეორე ოფიცარი. (შეშინებული). არა, დედოფალი ამას არ იზამს.

ილუშენი. მე თვითონ წავიკითხავ ხანის თავზე ლოცვებს.

პირველი ოფიცარი (გაცხადებით). ამით დედოფალი ჩაიდენდა უდიდეს და ზოროს უსამართლობას ტოვინელთა წინაშე, და ჩემი ხალხი მხოლოდ იმისათვის იჭრუნებოდა, რომელიც მაგიერო მიუწოდო.

მეორე ოფიცარი (მიდის) მადლობა მოგვინებნებია, დედოფალო, რომ შენი ზილის ნება მოგვეცი. შენი სათნოების იმედიც გვექნოდა, მაგრამ ეს არ მოხდა. შენ შეგეშულ ჩვეულებრივობებზე გამოგვიჩინა, მაგრამ ეს არ იწებ. (ოფიცრები ამაღლს თანხლებით მიდიან)

დედოფალი. (დგება, ტახტიდან გადმოდის, შემფოთებული). აი, მიდიან.

ილუშენი. ჰო, როგორც იქნა. ღამის წადილი აისრულეს, დაგეშუქრენ კიდევ.

დედოფალი. აგერ, მიდიან... თითქოს კუბოზე მიწა იყრება.

ილუშენი. დიხა, შენი ქალური კდემით პირველად ვერ იყავი მტკიცე, დაუთმე გადაშთივლეს და ფატიმას დაბრუნების ნებაც მიეცი. მაგრამ რაც მთავარია, იმაში მაინც სიმტკიცე გამოიჩინე, ურყევი დარჩი.

დედოფალი. მე კი მგონია, რომ სწორედ რაც მთავარია, იმაში დავთმე. მთავარი გიორგი საფრთხეშია და მე უარი ვთქვი მის დახსნაზე.

ილუშენი. დიდი განკითხვის დღეს, რაც ახლოვდება, არავინ მოგვითხავს ერთ ადამიანს, მაგრამ მოგვითხავენ სარწმუნოებას, რომელსაც ემსახურები.

მოდღარა. ბმ! ამაში მთლად ვერ დაგეთანხმები.

დედოფალი. ვერც მე. შენ ზომა არ იცი, კეთილმსახური მაშაო. შენ გინდა ძალას მხოლოდ ძალა დავუპირისპირო და ჩემი ქმრის დაღუპვას შევუვრიდებ, როცა შემოდელია ვიხსნა. რატომ არ გინდა, მაშაო, დღეს ბედნიერება მომანდო? განა უოველდღე, ვწეიშობ? სიხარულით ამავეს მიუღდის სიამაყემ. მან დაწერა ეს წერილი და გულზე მომეწვა. გულში სიამაყით მიფრიალებს. ჩუმად, ილუმენო. როცა ის დაბრუნდება, მე კონცხით შევეგებები და დავუმტკიცებ ჩემს სიუვარულს. მთელს სიცოცხლეში მეუვარება. შენ აღარ გაითხავ, მაშაო. დამალა მთავარ გიორგისადმი ცოვად ურება, რადგან მიყვარს, ღირსია პატივისა, და შენ აღარა გაითხავ...

ილუშენი. და შენა გგონია გახედავდა ჩაჩით გამოლაშქრებას! შენ ის გეჩვენება, მან/დილობანო, ცხენზე მჭადში, მარხიხე და ცოდვილი, ამისათვის გიფრიალებს მეგრდში გულში.

დედოფალი. არ ვიცი, რას გახედავდა. არც ვინ ჩვენგანმა იცის. შესაძლოა, ვერც გახედავდა, მაგრამ ეს აუო დიადი განზრახვა.

ილუშენი. და მაინც ის არ ითხოვს შენგან წყალობას.

დედოფალი. შენ არ გესმის, ილუმენო. წერილში ნაღველია, ჩემი წყალობა მას არ ესაქვი.

რეგა. შენთვის წყალობა იქმარებდა, ქ და შენთვისაც, მოძღვარო, და იქნებ ჩემთვისაც კი, მთავარ გიორგის კი წყალობა არ მყოფნის. თავშიშველა მიღის ჩემს მტრებთან დახმარების მიზნით. დღეს ამ წერილში ჩემი სიზარტული მიოკვია, მან კი, საბრალდომ, ეს არ იცის. მხოლოდ ერთი იცის: რომ მიღის დიდი უსამართლობის წინააღმდეგ: მეომრებო, ამოასვენეთ სარდაფიდან ხანი. (ასისტანტი და ჭარისკაცები გადიან)

დედოფალი (სხვა მხარეს). მეცადელ!
ილუშინი (შეშინებული) რას აპირებ, დედოფალო?

დედოფალი. გიორგის დახსნას. განა ვერ გაიგე? გადარჩენას! (შემოდის მეცადელ) მეცადელ, ახლა ხანის ხარტყელს მოვრთავთ. წადით, წითელი ვარდები მოიტანეთ ბლომად. კუბო დაფარეთ. ამოიტანეთ ყველა ვარდი, რაც ხალხშია ვერ გაიგონე, მეცადელ! შემდეგ უხზე ყველა მუსიკოსსა და მოცეკვავეს, რადგან მთავარ გიორგის ველოდებით. (მეცადელ გადის)

ილუშინი (შეძრწუნებული). მე ვხედავ, დედოფალო, შენს ახალ კვეშვარდომებთან მეტი ხაქმე შექნება, უარსში.

დედოფალი. უარსში გინდა წახვიდე? რისთვის?

ილუშინი. აქ ჩემი ხაქმე ცუდად მიღის. მრავალი წელი ვიღვანე შენთან, და მაინც შენი ჭრისტიანობა არ ანათებს, არ ციმციმებს. თუ ეს ჩემი ბრალია, ღმერთმა შემიძღოს დანაშაული.

დედოფალი. შენ დაიქანცე, კეთილმსახურო მამაო. დაიხვეწე.

ილუშინი. ყოველ შემთხვევაზე შენ ფიქრობ: „ასე იქცევა ხალხი! ასე არ იქცევა ხალხი!“ როცა მზიარულდება მოგენატრება, მოცეკვავე ქალებს უხმობ, რამეთუ ასე იქცევა ხალხი. და როგორ იქცევა მოსკოვის მეფე? ეს აღარ გაინტერესებს.

დედოფალი. მოსკოვის მეფე? როცა მას მზიარულდება მოუწოდება, სვამს.

ილუშინი. და მაინც მისი ხარწმუნოება ქეშმარიტია.

დედოფალი. ამიტომაც ვიღებ მის ელჩებს ისეთივე პატივით, როგორც ხალხის ელჩებს. სხვაგვარად ამისი ღირსი არ იქნებოდა.

(ასისტანტი და ჭარისკაცები მოდიან, კუბო მოაქვთ, ოქროქსოვილი დაფარული, ქსოვილები წარწერები არაა).

დედოფალი. აქეთ, აქ დადგით კუბო (უჩვენებს).

ილუშინი. ახლა წარმართი ფატიმაც იხმეთ. **დედოფალი**. ვიხმობ სიკეთისათვის, რითაც იხსნა ჩემი შვილი და ქმარი. თანაც მინდა გავაჭრიხიანო, შენ ეს იცი.

ილუშინი. და გგონია, ამას მოახერხებ? რაც ვიცი, ვიცი. ფატიმა რკინისაა.

დედოფალი. კეთილი, მეც რკინისა ვარ. (მოუთმენლად) წადი, დაიხვეწე, კეთილმსახუ-

რო მამაო, შენთვის ეს აუცილებელია. უარსში გინდა წახვიდე?

ილუშინი. ნებას მაძლევ. არა! **დედოფალი** გაწოლს. მე იქაც შევძლებ მოგენატრებას და ვიყო მტკიცე.

დედოფალი. ოლონდ დაბრუნდი, ილუშინო. როცა ისურვო, ღმერთი იუოს შენი მფარველი, მამაო.

ილუშინი. წახვლის წინ ერთი სიტყვა მათქმევინე, დედოფალო. იქ, ტოვინში — ხალხია. და ყოველი მათგანისათვის, რომელიც მოუტყვევლად მოკვდება, პასუხს აგებ, რამეთუ შენს ხელთაა საამისო შემთხვევა. (გადის)

(შემოდის ქალიშვილები, თან მოჰყავთ გიორგი უფლისწული და რუსულდანი. ყველას წითელი ვარდები მოაქვს და კუბოს რთავენ)

დედოფალი. რა მკაცრია ეს ილუშინი! **მომღვარე** (ხელს შეუბღმს შემოიკრავს).

აქი მოგახსენე, შეიშალა-მითქი.

დედოფალი. არა, მოძვარო. მოხუცებულს ყვედრება არ უნდა. ის ჯენზე უაქმესია. დღე და ღამე ჩვენთვის ღოცულობს და ძილი არ იცის, აჩრდილს დამსგავსებია. (კუბოსთან მიდის) აი, კარგია, ქალიშვილებო. რაც შეიძლებოდა, უკეთ მორთეთ კუბო, ვარდები და აუარეთ. (ასისტანტს) შეგიძლია ეს კუბო მთებში აიტანო და ისევ იპოვო ტოვინელები?

ასისტანტი. დიას მეფეო, ტოვინელები თვითონ მიჰოვიან შე.

დედოფალი. დაუძახე, თუ ვერ გიპოვიან და მოიწვიე... წავიდეთ, შვილებო, გამოვეწყვით, მაღლე მამათქმენი მოვა.

მომღვარე (დედოფალს მიძახებს). ილუმენს ცხენი დახვრდება, დედოფალო. აჩრდილს გმსგავსება. უარსამდე ხუთი არ ჩაჰყვება.

დედოფალი. მართალია, ცხენი! გამოუყვანე ცხენი და მსახურიც გააყოლე, მოძღვარო. გადი, სამგწავროდ გააშალე.

(რუსულდანი და გიორგი გაჰყავს. მოძღვარი ქაღალდის სიღრმეში მიდის)

იუანნატა, უუურეთ ამ მეომარს — ერთხელ მაინც შემოებნა ჩვენთვის.

მეცადელ. იუუჩე, იუანატა, ეს მამაცი მეომარია, დედოფლის დეხანია.

იუანნატა. ხომ ვერ გაგვიღიმებ, მამაციო მეომარო?

ასისტანტი. ვერ გაიღიმებო? ახლა ვერა. **იუანნატა**. მოდი, მოგვემარა. **ასისტანტი**. არ შეიძლება.

იუანნატა. რატომ არ შეგიძლია? **ასისტანტი**. მეფემ მიბრძანა.

იუანნატა (იციანის). მეფემ? უკვე დაივიწყა, აღბათ აღარც ახსოვს.

მეცადელ. იუუჩე, იუანატა, აქ მიფრთხილე გვამართებს.

მომღვარე (ბრუნდება). წყნარად, შვილებო (ქალიშვილები იციანის).

ზაიდატა. შენ გვაყინებ, მოძღვარო. ჩვენ საგულისხმომ საქმე გვაქვს.

მოძღვარო. მე სულაც არ მინდა გაგაციონო. იხედეთ უფრო თავდაპირველი უნდა იყოს. როცა კუბოს რთავ.

ზაიდატა. შენ კარგი ყნობვა გაქვს. მოძღვარო. გვიყურებ და ერთობი.

მოძღვარო. ზაი. ზაიდათა - ზაი. სოფიატა. რა ხუთღლები ხართ!

ზაიდატა. გრცხვენოდეს, მოძღვარო. მობუტულები კაცი ხარ.

მოძღვარო. სულაც არა ვარ-მეთქი მოხუცი. მართალს არ ამბობ, მე და შენ მოხუცები არა ვართ.

ზაიდატა. მეცედუ და სოფიატა კი მოხუცები არიან.

მოძღვარო. ერთი ჩვენგანიც არაა ბებერი. გვიყურებთ და ცეცხლი ხართ ყველანი.

ზაიდატა. ცეცხლი? მოძღვარო. დიახ, ცეცხლი.

სოფიატა. ისე ვუხედლობთ, თითქმის აბანოში ვიყოთ. (სიცილი)

მოძღვარო. შენ არ უნდა ამბობდე ასეთ რამეს, სოფიატა, შენ წითღლები, როცა ასე ლაპარაკობ.

სოფიატა (გულმოდგინედ სიქმიანობს). სულაც არ გავწითლებულვარ.

მოძღვარო. შენ ისე ახალგაზრდა ხარ, უნდა გრცხვენოდეს. რომ ასე ხუმრობ და წითღლები. აი, ზაიდათას ფერი არ შეცვლია, არც რამე ურიგო უთქვამს.

ზაიდატა. ვიცი, რომ ყველას გირჩენივარ. მოძღვარო. ყველას მირჩენილარ? არა, ამას არ ვიტყვდი. იქნებ სხვა ვინმე ვამჩნობინო, შენ კი ფიქრობ...

ზაიდატა. დიახაც ასე.

მოძღვარო. ასეთი ურიგო აზრები! სირცხვილია.

ზაიდატა (გაუწვდის ვარდს). ერთი უღორტი მომეწყვიტე!

მოძღვარო (ცდილობს). მოჭრა უნდა. ზაიდატა. მერე ხანჭალი არა გაქვს?

მოძღვარო. არა, ხანჭალი არ მაქვს, თორემ შევძლებდი.

ზაიდატა. (აჩერებს და იღებს ვარდს). ვერც ეს მეომარი შეძლებს? არა, მას ზომიერად ღიმილი არ უბრძანა! (სიცილი). თვითონ შენ უნდა გქონოდა ხანჭალი, მოძღვარო.

მოძღვარო. ხანჭალს მაშინ ვატარებ, როცა ომში ვარ.

ზაიდატა. მაგრამ შენ ზომ ის ქარქაშიდან არ ამოგიღია!

მოძღვარო. არ ამომიღია? განა არ მიამზნია, როგორ გავუმკლავდები ერთხელ ოც კაცს?

ზაიდატა. არა, ახლა გვიამბე.

მოძღვარო. ექვსი მოკვადი, დანარჩენები გაიქცნენ. (სიცილი)

ზაიდატა. ქრისტია მღვდელს არ უნდა მოეკლა ექვსი კაცი.

სოფიატა. დიახ, არ უნდა მოეკლა. მოძღვარო. შენ ეს არ გესმის, ზაიდატა. არც შენ, სოფიატა - მეტიმეტად გარჩიხარ. განა ხალისს არა მუავს დერეფნები და მღვდლები, რომლებიც კაცს კლავენ? ბრძოლაში.

ზაიდატა. მუავთ, მაგრამ ქრისტიანი მაშმა-ლიანზე უკეთესი უნდა იყოს.

მოძღვარო. შენ მართალი ხარ, ზაიდატა. აი, სოფიატა კი არაა მართალი, ხუთ კაცს ეხმარება ქათამივით და არაფერი არ გაუტეხა. თქვენ ყველანი ქათმები ხართ, მხოლოდ მეცედუ დარბაისლურად დღეს, საერთოდ, ქალღმერთებო. უნდა დღემდე და აქეთუხედო იმას, რაც დედოფალს უბრძანებია. მაღე! მორჩებიო?

მეცედუ. ახლავ.

მოძღვარო. უნდა გითხრათ, რომ თქვენგან სოფიატა ყველაზე უფრო ხელმარქვეა; თანაც ყველაზე პატარაა და პატარა ბედები აქვს. არც დანარჩენები ხართ ნაკლები, აგერ. მუ-სიკონებიც.

(სცენის სიღრმიდან გამოდიან მუსიკოსები და სხვებიან რკინით შექვილ ქართან იატაკზე. ყველას ერთნაირად აცვია: ყვითელი აბრეშუმი, შავად შემოქობილი. საკრავები: ზურნები, სალამურები, დოლები და ბარბითები, ჩანგები და ჩანგურები. უძრავად სხედან.)

მოძღვარო. ახლა მოცეკვავ ქალებიც მოვლენ.

იუანანტა. შენ კი გიხარია?

მოძღვარო. შენც უნდა გიხაროდეს და გულში ჭავრს არ ინახავდი! როცა მთავარი გიორგი მოვა, ხიმაგრეში დარდისათვის აღგილი აღარ დარჩება.

იუანანტა. თქვენთან ერთად ომში მოცეკვავ ქალებიც მიდიან?

მოძღვარო. შენ, იუანანტა, ისეთი აზრები მოგდის, როგორც პატარა ბზოს. რა უნდათ ომში მოცეკვავ ქალებს? ომში მხოლოდ შუბი და მახვილი გვინდა.

იუანანტა. იმ ექვს კაცს რომ კლავდი, აღბათ ძალიან გეშინოდა, არა?

მოძღვარო. მე არახოდეს არ მეშინია, შენ ეს უნდა იცოდე.

იუანანტა. საიდან უნდა ვიცოდე?

მოძღვარო. განა გუშინ ყარხის ხანის წინ არ ვიდევნი? და ჩემს წინ ორი ამბაში შუბო-ხანი დააყენეს.

იუანანტა. რას აქეთუხედი ყარხის ხანთან?

მოძღვარო. ამას ვერ გეტყვი. მთავარ გიორგის დესპანი ვიყავი, გადავყევი მიხი წერილი დიად განწრაზულთაზე, რაც გახუდ ღამეს უნდა აღესრულებინა. მეტს ვერაფერს ვიტყვი.

იუანანტა. რა დიადი განწრაზულობა იყო ეს?

მოძღვარო. დედოფლის დამორჩილება იყო.

და... შენ არ გამოჩნდები ასეთი მაღალ ხანებზე
კითხვების დასმა.

ზაიდატა. შეხედე, მოძღვარო, მოცეკვავე
ქალებს. ეგერ მოდიან.

(სცენის სიღრმიდან გამოდიან მოცეკვავე ქა-
ლები; ფერად აბრეშუმის კაბებს მოაფრიალე-
ბენ, შუბლს ოქროს ჩიხტიკობი უმშვენებთ,
ხელში დაირები უჭირავთ. მუსიკოსებს უახ-
ლოვდებიან და უხმოდ ჩერდებიან.)

მეცამდე. უკანასკნელი ვარდებიც დამაგრეთ.
ქალიშვილებო, მაშინ დედოფალს შევატყობი-
ნებ, რომ მზადაა, (გაღის მეორე კარიდან)
იშანება, მოძღვარო, ალბათ გჩვენებან
რომ ის მოცეკვავე ქალები ჭეჭობიან, ისე
აქვრდები?

მომღმარი. მართლაც, კარგები არიან.
იშანება, ეს იმიტომ, რომ ჩვენზე უკეთე-
ხად აცვიათ, ხომ ასეა, ზაიდატა?

ზაიდატა. კი, მართალია.
მომღმარი. ასე ნუ ლაპარაკობ, ზაიდატა,
შენ ყველაზე უკეთესი ხარ მაშინაც კი, რო-
ცა სრულებით არაფერი გაცვია, ეს იცო.

ზაიდატა. რას ამბობს მოძღვარი? საიდან
იცო?

მომღმარი. მე არ ვიცი. მაგრამ შენ მა-
ღლობელი უნდა იყო ღმერთისა, რომ სამო-
სკელი მხოლოდ ფარავს შენს ხილამაზს, უმი-
სოდ უფრო მშვენიერი ხარ.

მეცამდე. (ბრუნდება). დედოფალი მობრძან-
დება!

(თამარი შემოდის, აცვია ინდური აბრეშუმის
ბრწყინვალე კაბა. თითებს ძვირფასთვლებიანი
ოქროს ბეჭდები უშკობს. სარტყელიც და სა-
მოსიც კიდებამდე ბრილიანტებით აქვს მო-
კედილი. ღია-წითელი მანდილი ახურავს, დი-
დი ბრილიანტით დამშვენებული. მოცეკვავე
ქალები მდებარე იდგებიან უკან.)

დედოფალი. მაღლობელი ვარ, ქალიშვი-
ლებო. ბრწყინვალედ მოგირათვთ ნეშტი. ახლა
კი, ასისტოვო, ასწითე კუბო და გაასვენეთ,
ღმერთი იყოს თქვენი შემწე. მოგვიანებით
ტოვინელებს მდიდრულ საჩუქრებს გავუზავნი,
თუ მთავარ გიორგის ნახავ, უთხარი, რომ მისი
მეუღლე ელოდება. (ასისტოვი და ჭარისკაცები
კუბოს ასწვენენ, მიცვალებულს გაასვენებენ,
თამარი კი ხატებთან დგას.)

მეცამდე. აქ კიდევ დარჩა ვარდები.

დედოფალი. ეს მთავარ გიორგისათვის.
წადით, ქალიშვილებო, ბავშვები გაამზადეთ.

(ქალიშვილები გადიან. გარედან ისმის ხმაური).

დედოფალი. (მუსიკოსებს და მოცეკვავე
ქალებს, თქვენ დღეს მთელი განცდით, გული-
თა და სულით უნდა იმღეროთ და იცეკვოთ. იქ
რა ხმაურია? (ისმის ყვირილი, დარტყმა, ზრია-
ლი, ბუკის ქუხილი. ასისტოვი და ჭარისკაცები
უკანვე მოდიან, თან კუბო მოაქვთ. მოძღვარი
სცენის სიღრმეში გადის).)

დედოფალი. რა ხდება?

ასისტანტი. არ ვიცი, მეფეო... მთავარი გი-
ორგია... ცხენს მოაქროლებს.

დედოფალი. მთავარი გიორგი? უკეთ? მე-
სიკოსებში დაუქართო (იღებს ვარდებს). (ბარ-
ბითის წყნარი ხმა. იწყება ცეკვა. მოცეკვავე
ქალები ნელა, პარმონიულ რხევით მოდიან
წრეში, შეუმჩნევლად მიაბიჭებენ, უკლიან ერ-
თიმეორეს გარშემო, ნელი გოგანით, გარედან
ისმის ხმაილალი შეძახილები.)

დედოფალი. ეს რა არის? გამოატარონ
გუშაგებმა!

ასისტანტი. მე ვნახე, როგორ დახცა მთა-
ვარმა გიორგიმ ორი გუშაგი.

დედოფალი. რისთვის გააქეთა ეს?

მომღმარი. (ბრუნდება). ის იარაღით მოდის.

უკან ტოვინელები მოშვებიან, შეუბნით იბრძ-
ვიან.

დედოფალი. მოდის... ძალით?

(ასისტოვი სიღრმეში მიდის, სცენაზე ცეკვა-
სიმღერა უფრო გამოცოცხლდება, სალამურს
უკრავენ, ისმის ღიარის ხმა. ნისლი იფანტება,
მზე გამოჩნდება, სანახებს ანათებს. დარბაზში
შუქი შემოიჭრება.)

მომღმარი. იქ ბრძოლაა.

დედოფალი. რა ბრძოლა? რა ხდება?

(დედოფალი ხელს ასწევს, მუსიკა წყდება,
მოცეკვავები და მომღერლები თავიანთ ადგი-
ლებს ტოვებენ. ხმაური ახლოვდება. ისმის ძა-
ხილი, კვეთება, დოლის ხმა, ხმაალთა ყლარუნი.)

მომღმარი. როგორც ჩანს, მთავარი გიორგი
თავის დიდ განზრახულობას მაინც ასრულებს.
(მიდის სცენის სიღრმეში.)

დედოფალი. მერე რისთვის? ახლა ხომ ეს
ზედმეტია!

ასისტანტი. (შემოდის). მეფეო, მთავარი გი-
ორგი იარაღით ხელში მოდის. მივეშველოთ
თუ არა გუშაგებს?

დედოფალი. დიახ, დაუყვანებლივ! რის-
თვის აქეთებ ამას? (გასულ ასისტოს მიაძა-
ხებს) ოღონდ... შეუბნით იდექით მის გვერ-
დით, მაგრამ... დარჩი აქ!

მომღმარი. (ბრუნდება). გიორგი ჩვენს გუ-
შაგებს ხოცავს, დედოფალიო. ტოვინელები შეშ-
ლილებს ჰკვანან. ჩვენს ხიმაგრეს ალუა შე-
მოარტყეს. ფატიმაც მათთანაა.

დედოფალი. გადი, გახედე, ასისტოვო!
(ასისტოვი სცენის სიღრმეში მიდის). ამას ჩემს
გამო აქეთებს. არაფრის წინაშე არ შეჩერდე-
ბა. ხედავ, მოძღვარო, რა მძლავრია!

ასისტანტი. (ყვირილით ბრუნდება). მან
ხმალი ჩვენებს.

დედოფალი. რა თქმა უნდა, ხმლებს, ეს
ვიცო.

(მოძღვარი სიღრმეში დგას და მიდამოს ზეე-
რავს. დროადრო სუსტი წამოძახილი აღმოხ-
დება. შემდეგ დარბაზში ბრუნდება, გარეთ კი
ბრძოლის ხმაური ახლოვდება.)

მომღმარი. ის ბრძოლით მოდის. უკან
ორი ქართველია. ქართველი, ერილთი აი,
ერთი დაცა. ახლა მას ალყას არტყამენ.

დედოფალი. ვის არტყამენ ალყას?

მომღვაწი. მთავარ გიორგის. მიდი, ასის-
თავო, მიეშველი.

დედოფალი. (ძახილით წამოიკრება). არა,
არ უნდა მოკლან. მიდი, მომღვაწო, დაუძახე.

მომღვაწი. ისევ უკუაგდო, მოდი, დედო-
ფალო, ნახე, როგორ უკუაქცია.

დედოფალი. (მიუხილვდება). ხადაა მთავა-
რი გიორგი? ეგერ ის! (უძახის). გიორგი! თავ-
შიშველია! ქუდი მიუტანე, მომღვაწო, რომ
უბრის ქარისკაცით თავშიშველა არ იდგეს!

მომღვაწი. მომკლავს.

ასისთავი. მაშ მე მიუტან!

დედოფალი. არა, ახლა თვითონ მე გადავ-
ცემ. ოღონდ გააფრთხილე ჩემი ხალხი, მომღ-
ვაწო, რომ გიორგის არა ევნოს რა.

მომღვაწი. აგერ, უკვე კიბუნადა.

ასისთავი. ხმაური მიწუნარდა. მან ხელთა

ჩვენს ჯუშაგებს.

მომღვაწი. და ჩვენ აღუაშნი ვართ.

ასისთავი. მეფეო, მე აქ ათი კაცი მყავს.

რას მიბრძანებ, არ დავიძრათ?

დედოფალი. შემოსავლელთან დადევით.

რომ ყველა ვერ შემოვიდეს.

(ასისთავი მიდის თავის ქარისკაცებთან)

დედოფალი. ვინ მოიმოქმედებდა ამას,

გიორგი გარდა, მომღვაწო? ის მთავა მკავს.

მომღვაწი. მან შეასრულა თავისი განზა-
ხულობა, ახლა რა იქნება! აი, ცხენი მოაბ-

რუნა. ის აქეთ მოდის (მობრუნდება) სიმამრეში

მოდის!

(მთავარი გიორგი სწრაფად ამოიბრის კიბეზე

და შესასვლელთან აჩერებს ცხენს. ტოვინელთა

ბრბო და მათ შორის ორი დესპანი ოფიცერი

უკან მოკეცილიან. თათრებს შორისაა ფატიმა.

ყველა შეჩერდება. მუსიკოსები და მოცეკვავე

ქალები შეჩუმდებიან. დედოფლის ქარისკაცე-

ბი უკან იხევენ.)

მთავარი გიორგი (დიდხანს უყურებს თა-

მარს. პაუზის შემდეგ). ახლა მხედავ, თამარ!

აქა ვარ, შენი მეუღლე.

დედოფალი. გხედავ.

მთავარი გიორგი. ნათლად თუ მხედავ?

დედოფალი. გხედავ, გიორგი. შენი ქული

აქა მაქვს. აგერ ყვავილებიც.

მთავარი გიორგი. ახლა აღარ დაგვირდებო

ათვალწუნებით ცქერა.

დედოფალი. ათვალწუნებით? ხალამი, ფა-

ტიმა, (ფატიმა მის ფერხითი ემზობა და ხელს

უკაცხის)

მთავარი გიორგი. ცოლდე, მე აქ ძალით

შემოვიჭერი და შენ ტყვე ხარ შენსავე სიმაგ-

რეში. აი, ვიდეხე ქულს და ვიხურავ. (ართმევს

ქულს, იხურავს)

დედოფალი. ყვავილებიც გამოწართვი, გი-

ორგი!

მთავარი გიორგი. მეტად ვეღარ დამამცი-

რებ. ახლა ტოვინელები თავიანთი ხანის გვამს

ათხოვენ. აგერ, შეიარაღებულნი დგანან შენს

კარებში.

დედოფალი. ეს ზემეტია. ტოვინი უნდა

გაეხევიანთა გაპატიონებული ცხედარი. ეგერ

კუბო, ყვავილებით მოართული.

მთავარი გიორგი (პაუზის შემდეგ ვაწ-
ციფრებელი). ამას რას ვხედავ? აგერ დგას

კუბო, ტოვინელები, მოართული და მოკაშუ-

ლი. დედოფალს უნდა გაეგზავნა თქვენთვის.

(ცხენიდან გადმოხტება, თავდაბრილი დგას.

ქულს მოიხდის. ცხენი გაპყავთ)

მთავარი გიორგი (თავს უტრავს, თითებს

მიიღებს მეკრეფს, პირზე და შეუბღბე). მად-

ლოხებელი ვართ, დიდო დედოფალო, ამ ყვავი-

ლებისა და ეგზომ დიდი პატივისხატვის.

დედოფალი. მე არ ვიყავი მართალი, ტო-

ვინელებო, როცა ეგზომ ხამართლიან თხოვ-

ნაზე უარი ვითხარით.

მთავარი გიორგი, ამ მოწყალე სიტყვების-

თვისაც მადლობა მოგვიხსენებია; დიდო დედო-

ფალო, აღმატებულს ყოველ მბრძანებელზე შე-

ნი სიყვითი.

დედოფალი. მეც მადლობელი ვარ, რომ

ხაშუალება მიეცით მთავარ გიორგის შინ

დაბრუნებისა. (მიჰყავს გიორგი)

მთავარი გიორგი. შენი სათნოებით არ

მოვტყუვდებო; დედოფალო. ვიცი, რაც მომე-

ლის. მაგრამ იყოს, რაც იქნება.

დედოფალი. რას ფიქრობ?

მთავარი გიორგი. მომღვაწო, მე მაინც

ყველაფერი დავარტყე. ჩემმა დიდმა განზახუ-

ლობამ მარცხი განიცადა. კერძაობად, ხანა-

თით ვეძებდი ჩემს დადუჟებას, და აგერ მიპოვ-

ნია კიდევ.

მომღვაწი. მმ, ამასი მთლად ვერ დავ-

თანხმები.

დედოფალი. რომელ დადუჟაზე ლაპარა-

კობ? (ეხვევა) მე მიუვარხარ, გიორგი, ყველა-

ფრისათვის, რაც მოიმოქმედე, თუმცა მრულე

გზა აგირჩევია.

მთავარი გიორგი. შენ გაიყვარვარ?

დედოფალი. დიახ, მე.

მთავარი გიორგი. ეს შეუძლებელია რაც

მოვიმოქმედე, იმასათვის? მე ვაუფრავნე უარ-

სის ხანს წერილი, რომ შენი ქარები გაეწად-

გურებიან, როცა ეს ვერ მოვანერხე, აქაც დავ-

წერე.

დედოფალი. მაგრამ ეს ყველაფერი ჩემ-

თვის გააკეთე.

მთავარი გიორგი. დიახ. თუმცა არა. ხე-

ლაც არა, ვინ მოგახსენა? ეს არ უნდა იცო-

დე. შენ იმეძაბე, მომღვაწო?

დედოფალი. ეს ეწერა შენს წერილში.

მთავარი გიორგი. წერილში? განა წერილი

ხელთ იგდეს?

დედოფალი. დიახ, აგერ ისიც. (ასწევს მალ-

ლა) ეს ხაუტრადღებო წერილი იყო. ისევე, რო-

გორც პირველი; (თბილისში მიიღებულთ).

მთავარი გიორგი. როგორ, მაშინ თბილის-

მიღებულთ?

დედოფალი. როცა ჭერ კიდევ ხალხიად

ახლა წადები ვფიქროვ, ერთი სამეფო გვარის
განსტოვანა. და შენ გეყვარები.

მთაბარი ბიორბი (გარინდებული). თამარი
დედოფალი. დიახ, მოდი აქ. გიორგი. მეც
მიყვარხარ. (ერთმანეთს ეხვევიან)

მთაბარი ბიორბი. ეს ტოვინელებმა უნდა
იკლდნენ, (იღებს ყვავილებს, გაივლის დარბაზს,
მიუბრუნდება ტოვინელებს, თამარიც თან მიჰყავს) მეგობრებო! დედოფლის გული — ჩემია,
როგორც მან, ჩვენს ახალგაზრდობაში, თბი-
ლისში. ეს თვითონ მითხრა და ყვავილებიც მე
მომცა. (მიუბრუნდება დედოფალს) თამარი
ღმერთი იყოს შენი მფარველი! შენ შორს
იყავი ჩემგან, მინდოდა დაგუფლებოდი და
ჩავიდინე არაერთი სიკვდილი.

დედოფალი. შენ უადრესი საქმე ჩაიდინე.
მთაბარი ბიორბი. ტოვინელებო. დედო-
ფალმა პატივით შემოსა თქვენი მიცვალებული.
გახსვენეთ და იარეთ მშვიდობით.

პირველი ოფიცარი. მცირე მშვიდობა ჩვენ-
თვის ყველაზე დიდი წყალობა იქნებოდა. დე-
დოფალი.

მეორე ოფიცარი. ეს მართალია. ჩვენ
არა გთხოვთ ორ წელიწადს. თუნდაც ერთი
წელი დაგვაცალეთ მშვიდობიანად ცხოვრებას.

დედოფალი. მე არახადებს არავის ვავიწ-
როვებ. თუ თქვენ გხურთ ორი წლით ზავი —
იყოს ორწლიანი ზავი მწერლებს უხმე, მოძ-
ღვარო! (მოძღვარი მეორე კარიდან გადის)

მთაბარი ბიორბი. ახე, თამარ, კარგად
წყალობა, ორი წლით მშვიდობა.

დედოფალი. სამოსელსა და სანთავებს გა-
მოგაგზავნით ამ ორი წლის განმავლობაში, რომ
გასაქირბიო არ იყოთ.

მეორე ოფიცარი. მიწაზე თავს გიკრავთ,
დიდო დედოფალი. და გულითად მადლობას
გწირავთ შენი დიდუფლოვნობისათვის, დიდო
ქველმოქმედო!

(ორივე ოფიცერი ჩურჩულთ ელაპარაკება
ერთმანეთს. მოძღვარი ბრუნდება მწერლების
თანხლებით, რომლებიც იატაკზე მოიკალათებენ.
დედოფალი თავის ტახტთან მიდის და მხოლოდ
ტოვინელები რჩებიან უკან)

დედოფალი (კარანახოს). დაწერეთ, რომ
მთელი ტოვინის ხალხი, ვისთანაც ღვთისმე-
ფოს ვაწარმოებდი, ამიერიდან ორი წლის გან-
მავლობაში მშვიდობით იცხოვრებს. (პაუზა) შე-
მდეგ ამ ორი წლის მანძილზე დედოფლის
სამფლობელოებიდან გაცეზავნებათ დახმარება,
საფლავად და სამოსი, რათა გავტრევათ არ გა-
ნიცადონ. (შემოდინს სადღესასწაულოდ გამოწე-
სობილი უფლისწული გიორგი და რუსუდანი.)

მთაბარი ბიორბი (მიდის, შეეგება და
ეხვევა შეილებს). გიორგი, რუსუდანი ჩემო
შვილებო! (მიჰყავს დივანთან, სადაც სამივე
ჯდება) |

დედოფალი (კარანახოს). ...ამას ამტი-
ცებს დედოფალი თავისი ბეჭდით (ანიშნებს).
ახლოს მოდით, ტოვინელო მეომრებო.

(ორივე ოფიცერი უახლოვდება. მათ შორი-
საა ფატიმა, რომელსაც ბავშვები ყვავილებით
ხელში ეგებებიან.)

მეორე ოფიცარი (პირველს). გარდაწმლი
მთაბარი ბიორბი

პირველი ოფიცარი. არა, შენ ილაპარაკე.

მეორე ოფიცარი. მაშ იყოს ასე... ჩვენ
ფიქრობდით, დედოფალი, რომ შენ ყოვლად-
ძლიერი მხარძანებელი ხარ და ჩვენ შენთან
შედარებით არაბობაში ვართ. უკანასკნელი ხა-
ნი მოკვდა და აღარავინ გვეტყუება ჩვენი,
რომ გვწინააღმდეგობს. ნებას მოგვცემს, რომ
ვიყოთ მშვიდობიანად და შევიწარმოოთ ჩვენი
სარწმუნოება, თუ ჩვენი წებით შენს ძალა-
უფლებას დავემორჩილებით და ქვეშევრდომე-
ბად ვიქცევით?

(დედოფალი დგება და დგას. მანთან მთავა-
ვარი გიორგი ყველა უსმენს.)

შაბინა (წინ გამოდის). რას ამბობ? ვისი
სახელით ლაპარაკობ?

პირველი ოფიცარი. ჩვენ უკვე მოვითათ-
ბირეთ ამაზე. ვლაპარაკობ ყველა ტოვინელის
სახელით.

შაბინა. მაგრამ ჩვენ რომ დღეს გავიმარ-
ჯეთ? მეტიმეტად რომ არ დადლიხარ, მო-
ხუცო?

მეორე ოფიცარი. რომელ გამარჯვებაზე
ლაპარაკობ, ქალო? ეს რა გამარჯვებაა? დე-
დოფალს ურჩივს ქარი მყავს — აქაც, ტოვი-
ნშიც და ყარსშიც. ორი წლის შემდეგ, თუ
გამოილაშქრებს, დაგვამარცხებს და გავგანად-
გურებს. ჩვენ დაველუებით, ჩვენ გავიმარჯ-
ვეთ ამ ერთ მუჟა გუშაგებთან იმიტომ, რომ
მთავარი გიორგი მოგვიძღოდა, როცა ის ჩვენ-
ზე წამოვა, წინააღმდეგობას ვეღარ გავუწევით.
ის ელვის მსგავსია.

(დედოფალი გიორგის ანიშნებს. თათბირებენ)

შაბინა (პირველ ოფიცერს). შენც მეტი-
მეტად დადლიხარ.

პირველი ოფიცარი. მე არა ვარ და-
დლილი. — არავინ არაა დადლილი. მაგრამ სა-
ქართველოს დედოფლის მეუფება მაგალითია სა-
თნოებისა და ჩვენ მას წინ ვერ აღუდგებით.

მეორე ოფიცარი. ჩვენ მთავარი გახანტულ
თიხება ვგავართ. დედოფალს მაშაცთა სახელ-
წილი უტირავს ხელში, ჩვენი ყანები დიდი ხანია
აღარ გვიანავს და ჩვენი ხალხები ჩვენი აღა-
რია. დამეობით ტოვინში მუხიკას ვუხმენდით.
ახლა ის აღარ ისმის.

(მთავარი გიორგი დედოფალს განშორდება და
სადაც აგზავნის მოძღვარს. ცოტა ხნის
შემდეგ ის ბრუნდება და მოაქვს დიდი გასა-
ლევების შეკრება.)

დედოფალი. თუ თქვენ მართლა გადაგიწე-
ვითაო ჩემი ქვეშევრდომები გახდეთ, ამით
თქვენვე უზაფხუთ თქვენს თავს დიდ სიკეთეს,
მე კი დიდ ბედნიერებას მაირდებით, და მე
არ დავშვრები თქვენი სიკეთისათვის, მარად
თქვენი მწყალობელი ვიქნები.

ოპრეზა ოფიცარი (ერთხელ). ჯეინდა?
(ტოვინელთა ჭარისკაცის ხმა) ჯეინდა!
დედოფალი. (მწერლებს). წერეთ!
მეორე ოფიცარი. ოღონდ ამას გვედრე-
ბით, პირჯვრის წერას ნუ გვაძულებთ.

დედოფალი. ამას კპირდებით. ძალადობა
ჩვენი წესი არ ყოფილა, არც ჩვენმა.
შატიშა. არ უნდა შეეხონ ჩვენს კერძოპირტ
ხარწმუნოებას.

დედოფალი. არა, ძალით არავინ შეეხება.
იხედავ ბევრი ძალადობაა ქვეყნად ჩადენილი.
მაგრამ თქვენი წებით თუ მოიწადინებთ... თან-
დათანობით, ჩვენ ასე უფრო დაუახლოვდებით
ერთმეორეს.

შატიშა. არახოდეს!
მეორე ოფიცარი. შენ ხათო დედოფალი
ხარ და ჩვენს ცუდს არ მოინდომებ.

დედოფალი. კპირდებით, ჩვენს ხარწმუნო-
ებას გაგაცნობთ. თავად ამოირჩიეთ.

მეორე ოფიცარი. იყოს ასე.
დედოფალი. ჩაწერეთ.

მეორე ოფიცარი. ჩვენ ახლა ვერ გაძლევთ
ჩვენი სიმამრის გახადებს. რადგან ის მთავარ
გიორგის აქვს.

დედოფალი. მაშინ დაიბრუნეთ. / წადით
თქვენს ქვეყანაში და თქვენს ქალაქში. და-
მუშავეთ მიწა და იცხოვრეთ. როგორც გიც-
ხოვრიათ.

(ერთმეორეს გასაღებს გიორგის დ აძლევს მეო-
რე ოფიცარს. ორივე ოფიცარი და მათი ამაღ-
ლა თამარის ფერხთით მუხლს იყრია).

დედოფალი. ჩემმა მეომრებმა გააცილონ
ჩემი ახალი ქვეშევრდომები თავიანთ ქვეყანაში.
ხამი დღე-ღამის შემდეგ მე თვითონ ჩამოვალ
ტოვინში.

შატიშა. მაშ ადარუდლა?
მეორე ოფიცარი. მაშ რა უნდა გვეღონა.
შენი ზარით? დედოფალმა ტოვინის გახადები
დაგვიბრუნა — თამარი დედაა ჩვენი.

შატიშა. მაგრამ თქვენ ხომ ეს-ებს არის გაი-
მარჯვეთ?

მეორე ოფიცარი. იმიტომ-მეთქი, რომ მთა-
ვარი გიორგი მოგვიძოდდა.

შატიშა. ახლა კი მანვე დაგამარცხათ. ყო-
ველთვის ეს ხომ არ იყო მისი დიდი განზრა-
ბულობა? ხომ არ იქნა გახულ ღამეს დილაზე
თქვენთან და არ დაგეყოლიათ მორჩილებაზე?

მეორე ოფიცარი. მთავარი გიორგი — დი-
დი ხარდალია. მან ნახა ჩვენი დიდი უბედურება
და იცოდა, რომ დედოფლის წინააღმდეგ ბრძო-
ლა არ გვარგია.

დედოფალი (ქდება). მაშ ეს შენ ჩააგონე
მორჩილება და იარაღის დაუკრა ტოვინელებს,
მთავარს გიორგი?

შატიშა. თქვენ თავი უნდა მოგეკეთათ მის-
თვის, როცა თქვენს ხელში იყო.

დედოფალი. ამას რას ამბობ, ფატიშა? ის
ხომ შენ იხსენი?

მეორე ოფიცარი. დიახ, მან იხსნა.

დედოფალი. მანვე იხსნა ჩემი შვილი.

შატიშა. ეს გაჯაყეთ ყოვლის შემდეგ კლა-
ვის გულისათვის.

დედოფალი. მთელს სიცოცხდეში შენ
მადლობელი ვიქნები, ფატიშა. შენ დიდი საქ-
მეები მოახდინე.

შატიშა. დიახ. მამამდიანები ქრისტიანებზე
უკეთესები უნდა იყონ.

დედოფალი. მეც შევეცდები შენსავით კარ-
გი ვიყო. ფატიშა... თავისუფალი ხარო, მწერ-
ლებო. (მწერლები გადიან) თქვენც ტოვინე-
ლებო, წადით და ღმერთი იყოს თქვენი მფარ-
ველი. როცა თქვენს ქალაქში ჩამოვალ, ჩვენ
დაწეროთ დიდი ხელშეკრულება (ორივე ოფი-
ცარი სცენის სიღრმეში მიდის. ასისთავს) ხა-
ნის კუბოს მუხიკით გააცილებენ, დაფები დაუკ-
რან.

(მსვლელობა დაიწყება, ორივე ოფიცარი ბე-
ლების აწევით ეშვებოდნენ დედოფალს. ტო-
ვინელებს ახლავთ ასისთავი და ჭარისკაცები.
ხალხი დგას და დედოფალს ესალმება.)

დედოფალი. და კიდევ ერთი გამარჯვება
მოაპოვე, მთავარო გიორგი... მადლობელი ვარ...
ითამაშეთ, დაუკარიო, მუხიკოებო! (დაქდება
ქმარ-შვილთან ერთად და უსმენს. მუსიკა და
ცეკვა).

შატიშა. ტოვინელები მიდიან. მეც ხომ არ
წავიდე? აქ რა მესაქმება?

დედოფალი. შენ რა გესაქმება. ფატიშა?
შენ გინდა წახვიდე? შენ ხამუდამოდ ჩემთან
დარჩები. ისურვე, რაც გინდა — უველაფერს
მიიღებ. დამელოდე.

შატიშა. მადლობა ამდენი გულუკეთილობი-
სათვის. (აღელვებულია, გადის)

ბიორბი უფლისწული. ფატიშასთან წავი-
დეთ. (მიდიან. მუსიკა, პაუზა).

დედოფალი. მოძღვარო, შენ იღიმები?

მოძღვარი. მე შენს მომდერელებს ვაკვირ-
დები. თავს არ იზოგავებ.

დედოფალი. გაიხარე, მოძღვარო. უველა
გაიხარებს.

მოძღვარი. ეგერ, უველაზე ლამაზი!
დედოფალი. ახლა კმარა?

მთავარი ბიორბი. დიახ.

დედოფალი. (ხელს ასწევს). მადლობა, მო-
ხიკოებო, ქალწულო. ახლა კმარა.

(უველა სთავის დაკერით გადის. მოძღვარი
უუურებს და გაჰყვება).

დედოფალი (ადგება). წავიდეთ.

მთავარი ბიორბი (ისიც ადგება. ერთიმე-
ორებს უაქვრიან).

დედოფალი. აი, შენ დგახარ და მი-
უურებ. მეც მიუვარხარ. ჩვენი დიდი ხიუ-
ვარული წაგვიძვება დიდებისაკენ. (ერთიმეო-
რეს ეხვევია.)

თარგმნა ბაბაქი ბელეშინაშა

შემოცვეთილი მოხუცი, („შოარული ძონძები“ უწოდა მას „უცხო ჩიტში“ რეზო გაბრიაძემ), ყოველდღიურ ყოფით ურთიერთობაში მალაღმარდოვანი ლიტერატურული ენით მეტყველებს. ეს რომანტიულად შეყვარებული და ზრდილი ადამიანი კონტრასტული დაპირისპირებაა, ერთაოზისა — უშუალო, პირველქმნილი და მიწიერ გლეხის ბიჭესა, ძნელად რომ იგებს ქრისტიანურებს მალალ ქართულს.

მწერალ მერაბ ელიოზიშვილის მიერ შესრულებული ტრიფონა გამყოლაძე (მარგალიტა ქმარი), წყნარი, მოუფიქრებელი, ფუნთულა, მდორედ მოსიარულე კაცია და თავისი უდრტვინველი დოყლაპიობით ადამიანთა ღალატის და თვალთმაქცობის გარე სამყაროში იმყოფება... გონს მხოლოდ მაშინ მოეგება, როცა ქრისტიანურ და ერთაოზი ტრიფონიას ოფიციალურად ცოლის ხელს მოსთხოვს: „კვარი უნდა ვისკვნათო“. მაშინ კი ტრიფონია ელიტოპოლიდან ჩამოტანილ კარტოფილით საესე ტომარას მოუქნევს საკუთარი ცოლის მთხოვნელებს და ხელჩართული ბრძოლას დაიწყებს მარგალიტას შესაზარჩუნებლად.

ფილმში „შერეკილები“ რეჟისორის მიერ საინტერესოდ არის დამონტაჟებული ჯანსულ კახიძის და გია ყანჩელის სიმღერები და მუსიკა. ტრაგიკულ მომენტში, როცა ერთაოზი მამის ვალებს გაისტუმრებს და სახლს აპარტახებს მზიარული სიმღერა გაისმის ჯანსულ კახიძის მიერ ვირტუოზულად შესრულებული (იგი აგრეთვე დირიჟორია) ერთი შეხედვით ტრაგიკული სიტუაცია მზიარული ეროვნული პანგებით არის შეჯერებული.

„შერეკილები“ თავისი სისადავით, მახვილი კომიზმით, ხალხურობით, ქართული თვითმყოფადობის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია. იგი ზღაპარია იმერეთის პატარა ქალაქზე, სოფელზე და მის მკვიდრებზე. „ჭირი იქა, ლხინი აქაო“ — მთავრდება ფილმი წარწერით, როგორც ქართულ ზღაპარში.

კინონაწარმოებზე ფიქრისა და მისი ანალიზის დროს ზშირად წარმოიშობა ხოლმე შინაგანი კამათი ეკრანისეულ იდეაზე. წლების განმავლობაში ვფიქრობდი, რომ დილეგი ადამიანის შემოქმედების დამაბრკოლებელია, მისი სულიერი ცხოვრების ჩამსშობი და ჩამქოლავი, იმ შემთხვევაშიც კი, პატიმარი ფიზიკურად განადგურებული რომ არ ყოფილიყო, ამის ნათელი მაგალითია რეპრესიების დროინდელი ხელოვნებისა და ლიტერატურის დაქვეითება. მაგრამ ზღაპარი დოკუმენტურ სინამდვილეზე მალა დგას და ამიტომაც ეს ხელოვნებისეული „ტყუილი“ დროთა ვითარების კეშმარიტებად უნდა აღიქვას ადამიანმა, რადგან იგი მოითხოვს განზოგადოებას და წინდახედულობას. ზღაპარი ავტორისეული ფანტასტიკის ნაყოფია, რომელიც ხალხური ადათ-წესების და ზნეობის ფესვებიდან ამოიზრდება, სწორედ ეს ხალხური ადათ-წესების და ზნეობის ფესვებიდან ამოიზრდება, სწორედ ეს ხალხურობა არის ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანი „უცხო ჩიტისა“ და აგრეთვე „შერეკილებისა“, რის გამოც მან მაყურებლის საყოველთაო სიყვარული დაიმსახურა.

ფილმი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ — ელდარ შენგელაიამ 1977 წელს დადგა. მოლოდინი დიდი იყო კომედიური და აგრეთვე დრამატული ჟანრის უკვე ოსტატად აღიარებული რეჟისორისგან, მოხდა ცვლილებები აშკამად მისი სცენარის თანაავტორი იყო მწერალი რეზო კეიშვილი. ამ თანამშრომლობის პირველმა შედეგმა ფილმში სასურველი მოლოდინი ვერ გაამართლა, თუმცა ლიტერატურულ სცენარში იგრძნობოდა ახლებური, თანადროული ინტერპრეტაციის მცდელობა...

როგორც ქართული კინოს ისტორიიდან ცნობილია, პირველად დავით კლდიაშვილის მოთხრობის ეკრანიზაცია 1926 წელს სცადა კოტე მარჯანიშვილმა, სცენარის ავტორები იყვნენ ნიკოლოზ შენგელაია და სერგო კლდიაშვილი... მარჯანიშვილისეულ „სამანი-

შვილის დედინაცვალში 20-იანი წლების სოციალური ტენდენციები იქნა პედალირებული. ამასთან, ეს იყო ფილმი, სადაც გამომზეურდა ქართული თეატრისა და კინოს კორიფეთა სამსახიობო ოსტატობა, ბეკინა — შალვა ღამბაშიძე, მელანო — ცეცილია წუწუნავა, არისტო — სანდრო ჟორჯოლიანი, დედინაცვალი — ნატალია ჭავჭავაძე. ასახიერებდნენ ძალამიღებული აზნაური ფენის უნიადაგობას, იმ პერიოდში ეს სოციალ-პოლიტიკური ტენდენცია მძლავრობდა კინოხელოვნებაში და ერთობ ახასიათებდა თავის დროს... დავით კლდიაშვილის ცრემლნარევი იუმორი შეცვლილი იყო ძირითადად კარიკატურით და ამ მხატვრული გზით თავისუფლად გამძაფრდა მიმავალი კლასის ყოფის აღწერა... ახლადშექმნილ სოციალისტურ სახელმწიფოში კლასობრივი დაპირისპირების თავდაზნაურული ფენის, საყოველთაო უარყოფა მძვინვარებდა. ამიტომაც კლდიაშვილის ლმობიერება და თანაგრძნობა დრომოკმეული აზნაურული ყოფისადმი მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“ სრულიად აღმოიფხვრა კარიკატურის მეშვეობით... ეს იყო ოცნა წლების გამომხატველი იდეური ხარკი და შესაძლოა გულწრფელიც... კოტე მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ქართული კინოს ისტორიაში დარჩა, როგორც დროის გამოძახილი და აგრეთვე ქართული სამსახიობო სკოლის ბრწყინვალე გამომზეურება...

70-იანი წლების საქართველოში სრულიად სხვაგვარი ეპოქაობა არსებობდა. არა მგონია, რომ რეზო ჭეიშვილი და ელდარ შენგელაიას ეს გარემოება მხედველობიდან გამორჩენოდათ... ეს იყო პერიოდი, როცა უიდეოების სენით შეპყრობილი ადამიანები, საკუთარი უზრუნველყოფისა და აგრეთვე ფუჭი არსებობის ზნეს აყოლილნი საკუთარი თავის გარეთ სამყაროს ვერ შეიგრძნობდნენ. ადამიანთა იდეური უსუსურობა, ფუქსავატური ყოფის, დროსტარების თვითმიზნობა და აქედან გამომდინარე მათი გადაგვა-

რება ობიექტური ყოფის ნაჭუჭში აღმოჩნდა.

რეზო ჭეიშვილმა და ელდარ შენგელაიამ გაამძაფრეს ეს უიდეოზობა, მიმინოშვილის ხატის შექმნისას. მათ ლიტერატურულ პირველწყაროს დაუმატეს ეპიზოდები კირილეს სახის პედალირებისათვის და თითქმის გროტესკულ შემზარაობამდე მიაღწიეს. სცენარში ასახული კირილე უტიფარი, მომაბეზრებელი, ჭინჭყლი, სიმთვრალესა და აგრეთვე სიფხიზლეშიც თავხედი და უზნეო... იგი საკუთარი ქონებრივი, თუ წოდებრივი უპირატესობის და ქედმაღლობის დემონსტრაციით, ცინიკური ქირკილით და ბრიყვული ზნით თავის გარემომცველ საზოგადოებას აწუხებს... კირილეს, საკუთარ თავში დაჯერებული ყუყუჩის, მოქმედება ყოველთვის შემზარავი და აუტანელია. ჭეიშვილ-შენგელაიას მიერ შექმნილი მისი ხატი უფრო შემაზრზენია, ვიდრე კომიკური და ამ მხატვრული გზით ტრაგიკომიკურ გროტესკს აღწევს. მაგრამ ჩაჩანიძის სამსახიობო ოსტატობა საგრძნობლად ჩამორჩა დრამატურგიულ ჩანაფიქრს, იგი ცალსახა და ერთფეროვანი აღმოჩნდა.

პლატონი — ახოვანი, ლამაზი, დინჯი, ღირსეული, ზრდილი ადამიანი გადარიბების შიშმა მოაქცია კომიკურ სიტუაციაში. მის ხატში კომიზმი უნდა გამოხატულიყო სერიოზულობისა და კომიკურის დაპირისპირებით. იგი კომიკურია მაშინ, როცა საკუთარ სადედინაცვლოს, თანაც ორნაქმარე უშვილო ქალს ეძებს... ამ ღირსეულმა აზნაურმა მაქანკლობა უნდა გაუწიოს საკუთარ მამას მომავალი გადატყეობის ე. ი. მამულის გაყოფის, თავიდან ასაცდენად. ამ გარემოების გახველა სამარცხვინოა და აზნაურული ღირსების „შემლახავი“. ე. ი. პლატონის მოქმედების ზედაპირული არსი საზოგადოების მაღალი კლასის წარმომადგენელთა გარეგნული უზრუნველყოფისა და ღირსების ჩვენებით უნდა წარმოჩენილიყო, სოლო სიღრმისეული არსი კი მომავალი

ულუქმაპურობის შიშით გამოწვეული აზნაურისათვის შეუფერებელი სამაჰანკლო საქმიანობაში იმალებოდა. სწორედ ეს ღირსება-უღირსობის, გარეგნულ-შინაგანი კონტრასტი წარმოქმნიდა პლატონ სამანიშვილის ხატს. იმედო კახიანის მიერ შესრულებული პლატონი კი მოკლებულია კომიკურ საღებავს და ამით გაღარიბებულია კლდიაშვილისეული მხატვრული „პალიტრის“ მრავალფეროვნება... გარდა ამისა, „სამანიშვილის დედინაცვალში“ ჩაფიქრებულია პლატონის ხასიათის სრული სახეცვლა; ერთი შეხედვით ეს ზნეკეთილი პიროვნება ვითარებასთან ერთად ფერს იცვლის და პოტენციურ მკვლელად გადაიქცევა. ფეხმძიმე დედინაცვლის მუცელში ჩარტყმული წიხლი, რომელიც სიკვდილით ემუქრება ჭერ კიდევ საშოში მყოფ მომავალ ძმას, პლატონის უკიდურეს დაუნდობლობაზე მეტყველებს. ზნეკეთილობიდან ბოროტებამდე განვითარებული ეს ფსიქოლოგიური სახეცვლა რთული და ამავე დროს მსახიობისთვის მეტად საინტერესო განსასახიერებელია და იმედო კახიანს შეეძლო ამ ხასიათობრივი ევოლუციის სრულყოფილად წარმოჩენა კარიკატურის, ან გროტესკის მხატვრული ხერხები რომ გამოეყენებინა და ხატის ტრაგიკომიკური არსი წარმოეჩინა, მაგრამ ვერც ეს მოხერხდა... იმ პერიოდში რუსთაველის სახელობის თეატრში რობერტ სტურუასა და თემურ ჩხეიძის მიერ დადგმული სამანიშვილის დედინაცვალი — რამაზ ჩხიკვაძის (კირილე), გოგი გეგეკორის (პლატონი), სარგო ზაქარიაძის (ბეკინა) მიერ განსახიერებული შედეგრი — სპექტაკლი დიდი წარმატებით მიდიოდა ეროვნულ და საზღვარგარეთულ სცენებზე...

ელდარ შენგელაიას წინა ფილმების წარმატებას თუ გავითვალისწინებთ, რომელთა შემოქმედებითი მონაცემები ტრაგიკომედიაში გამარჯვებას გვპირდებოდნენ. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ქართული კინოხელოვნების საეტაპო კინონაწარმოები უნდა ყოფილიყო, მაგ-

რამ მსახიობების თამაშის სწორბაზონებამ ფსიქოლოგიურ ნიუანსთა სიმწერემ იგი უფერულად წარმოაჩინა რანზე. ვინაიდან „სამანიშვილის დედინაცვალი“ უპირველეს ყოვლისა სამსახიობო ფილმად იყო განწყობილი, ამ გზამ კი ვერ გაამართლა.

შემოქმედებასა და ხელოვნების ცხოვრებაში მარცხი არც ისე უცხო რამ არის, მას კანონზომიერებადაც თვლიან ხოლმე; „სამანიშვილის დედინაცვალი“ წინაპირობა იყო „ცისფერი მთების“ გამარჯვებისა, რომლის სცენარის ავტორები კვლავ რეზო ქვიშვილი და ელდარ შენგელაია იყვნენ...

„ცისფერი მთები, ანუ დაუჭერებელი ამბავის“ — (ასეთია მისი სრული სახელწოდება) ფაბულა ამგვარია:

შემოქმედებით დაწესებულებაში ავტორს მოაქვს ნაწარმოები სათაურით — „ცისფერი მთები, ანუ ტიანშანი“. წლის თავზე მას იხილავენ და ამტკიცებენ, ისე, რომ არცერთ თანამშრომელს იგი წაკითხული არა აქვს, და აგრეთვე ველარც წაკითხავენ, რადგან ყველა ეგზემპლარი დაიკარგება...

ამგვარი პარადოქსული სიტუაცია კინო-პარაბოლის ფორმაშია განსახიერებული და იგავისებურ ფანტასტიკურ თხზვას საფუძვლად უექველი სინამდვილე უდევს...

ეკრანზეა დაწესებულება, რომელიც გზაბნეულთა თავშესაფარს ჰგავს; აქ საკუთარ არსებას „გამოქცეული“, გაუცხოებული ადამიანები შეყრილან და ერთფეროვანი უსაქმურობით „საქმიანობენ“. ჰადრაკს თამაშობენ, ყურძნის „მოსავალს“ იღებენ, ერთი მათგანი ფირფიტადან ფრანგულს სწავლობს, მეორე — კვერცხებს ხარშავს, მესამე უნიადაგოდ კამათობს, მაგრამ სამსახურებრივ მოვალეობას, ანუ ნაწარმოების კითხვას, თითოეული მათგანი განზე სტოვებს, ყოველდღიურობის ინერციას აყოლილი ადამიანები, საერთო ინტერესის გარეშე ცხოვრობენ, ერთმანეთისთვის უცხონი არიან, ზოგ თანამშრომელს არც კი იცნობენ;

ეკრანზეა დათითოვებული „კოლექტივის“ წევრები. რომელთა ინერტულ-ინდიფერენტული „სულის პეიზაჟი“ ელდარ შენგელაიამ და რეზო ქვიშვილმა ოსტატურად გამოამზეურეს.

საიდან მოვიდნენ ეს გაუცხოებული ადამიანები? — ზოგი სოფლიდან, ზოგი ოჯახის „დიასახლისობიდან“ და „დედობიდან“, ზოგიც სულ სხვა ცხოვრების საბიელიდან; მათ თავი შეაფარეს უცხო სახლს, საკუთარი არსება სცადეს უცხო ვითარებისთვის მიესადაგებინათ. მაგრამ თავის თავში უკვალოდ ვერ წაშალეს შინაგანი მოთხოვნილების რალაც. პატარა ნარჩენი, რომელიც მოსვენებას არ აძლევთ; ეს ადამიანები საკუთარი მოწოდების განხორციელებას სრულიად სხვა ასპარეზზე ლაშობენ, ამიტომაც სინამდვილისა და მათი საქმიანობის შეუსაბამობის გამო აბსურდულ წინააღმდეგობას აწყობდებიან.

დირექტორის მოადგილე (მის როლს ასრულებს არაპროფესიონალი მსახიობი, ექიმი მ. კიქოძე), რომელსაც ბუნებასთან ურთიერთობის გრძნობა შერჩენია. მოსაველს იღებს, რთველია დაწესებულების ეზოს ატალახებულ ჭურღმულში, სარდაფისა და კიბის ვიწროობაში, სადაც გახეთქილი მილიდან ცხელი წყლის „ჩანჩქერი“ უპატრონოდ მოთქრიალებს და ორთქლით ავსებს იკატურობას; კუჭყიანი საგნების ნაყარ-ნუყარ ძველ ბერძნულ ქანდაკებასა და საქალღდეების დასტაში არეულა, ვაზი არა ჩანს უადგილობის გამო, იგი მალლა აუყვანიათ და თითო-ოროლა მოწეულ მტევანს ცელოფანის პარკით ზემოდან ვილაცას აწოდებს.

რთველად წოდებული ეს აბსურდული საქმიანობა ოპერატორ ლევან პატაშვილის მიერ გადაღებულია მისთვის დამახასიათებელი დახვეწილი შეუწყვრული აზროვნებით. ერთად მოქცეული საგნებისა და ადამიანებისაგან შექმნილი უკიდურესი მკიდრობა, ყოველი დეტალის პირველ პლანზე ამტყველებს, შეუსაბამობისა და უნიადგობის აბსურდულ სურათს ქმნის.

ურბანისტულ გარემოში სოფლის პეიზაჟისა და დამახინჯებული სოფლის ურთიერთობის მექანიკური გახსნა თავისთავად ცხადყოფს ადამიანს არსების გაორებას. მისი ინტერესების სფეროს დანაწევრებას, ერთიანი მიზანსწრაფვის გაუჩინარებას, ადამიანის ცხოვრება უინტერესოა. რადგან მისი მოწოდება სრულფასოვნად ვერ განსხეულებულა, იგი სულით სოფელშია, ფიზიკურად ქალაქის დაწესებულებაში.

ამგვარ გაორებულ ასპექტშია წარმოდგენილი ეკრანზე ქალთა პერსონალი; ისინი დედობისა და მეოჯახის მარად ქალურ ინსტინქტს თავიდან ვერ იშორებენ, სამსახურსა და სახლს შერის ორად „გაპობილი“ საქმიანობენ; ბავშვმა დაკარგა დედა, დაწესებულებაში კი „ერთეული“. (თანამშრომელი ქალი — მსახ. დ. სუმბათაშვილი — ბავშვს გერმანულში ამეცადინებს და აგრეთვე ყავას ხარშავს). მეორე — კაბას იზომავს, მესამე — ძაფს ახვევს, მძივებს აგებს და თითოეული მათგანი დაწესებულების კედლებში ოჯახურ საქმიანობას შეძლებისდაგვარად ეწევა.

აბსურდი პარაბოლურ-მეტაფორულ მნიშვნელობას იძენს, როცა შემოქმედებით დაწესებულებაში სამუშაოდ მარკშიდერი (მსახ. ი. საყვარელიძე) ანუ მთის ინჟინერი მოეწყობა, რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოების კითხვის მაგივრად, მთის ქანების რუკას ჩაკირკიტებს და გულდასმით იკვლევს ნიადაგის ძვრის მიზეზს, დაწესებულების კედლები და ქერი რომ დაუბზარია.

აბსურდულია დაწესებულების ძველი თანამშრომლის, ვასო ჩორგოლაშვილის (მსახ. ვ. კახიაშვილი) გაუთავებელი საპროტესტო „ყაყანი“, მის მაგიდასთან ჩამოკიდებული, გრელანდიის ლანდშაფტის ამსახველი სურათის თავიდან მოცილების გამო და მიუთმეტეს აბსურდულია მნე-ბიუროკრატის, გრიშას მოქმედება, რომელსაც სურათი ერთი ოთახიდან მეორეში ისე

არ გადააქვს. თუ თანამდებობის პირებმა ეს საკითხი სათანადო დონეზე არ განიხილეს და განცხადება სათანადო რეზოლუციებით არ აღჭურვეს. თავად გრიშა-მენეს საჭიროდ მიაჩნია ვასო ჩორგოლაშვილის ბიოგრაფიის გამოკვლევა და დადგენა, „მუშაობდა“ თუ არა ხსენებული პირი ტანკისტად ომამდე. ვასოს და გრიშას კამათი სურათის გადაადგილების თაობაზე ფილმში მრავალგზის მეორდება. ამგვარი ხშირი განმეორებები მხატვრული ხერხია, რომელიც ავტორების მიერ აბსურდული სიტუაციის გაზვიადებისა და გამახვილებისთვის არის გამოყენებული.

ადამიანთა შეუსაბამო ყოფას ავტორები აგრეთვე პარალელურად უსადაგებენ ნივთიერ პარაბოლურ-მეტაფორულ სახიერებას. რასაც ამავე დროს გულდასაწყობით მნიშვნელობა აქვს. მაგალითად, შემოქმედებით დაწესებულებაში დიდი რაოდენობით შემოზიდულია შაბიამანი (რომლის დანიშნულება არავენ იცის), ამ თანამშრომლებივით „გაუცხოებულია“, სხვაგან უნდა ყოფილიყო და სრულიად შემთხვევით ლიტერატურულ სამყაროში მოხვდა. მიუხედავად ამისა, მას „ფერი რომ არ დაეკარგოს“, სარდაფში ათავსებენ. ადამიანის ურთიერთობა ადამიანთან და აგრეთვე საგნებთან, ერთნაირი ინდიფერენტულობით წარმოსახება ეკრანზე. აქ ერთმანეთი არც უყვართ, არც ეჭაყვრებათ; მათ ყოფაში არც „დღელია“, არც „ყინული“. ისინი ნელთბილ, აბსურდულ არსებობას ეწევიან. აბსურდის ლოგიკური დასკვნა კი გულგრილობაა. ამ შემთხვევაში, სამსახურებრივი მოვალეობა ადამიანებისადმი გულთბილობისა და თანაგანცდის მიზეზს იძლევა: თანამშრომლებმა მათი ნაცნობის, სოსოს, ნაწარმოებები უნდა წაიკითხონ, განიხილონ, უარყონ ან აღიარონ, ეს უკვე სხვასთან გამართული დიალოგია, მაგრამ ადამიანები ამ დიალოგს ვერ ახერხებენ, ისინი თავის საკუთარ „ნაჭუქს“ ვერ ტეხენ, გარეთ ვერ გამოდიან, რათა სხვა დაინახონ, სხვა სამყარო აღიქვან, საამისოდ სუ-

ლიერი ძალაა საჭირო, მათ კი ეს მონაცემი არ გააჩნიათ, რადგან არიან გაორებული, დამწვევრებული, გაუცხოებული;

ამგვარ ადამიანთა სიმბოლურ განზოგადებული სახეა დირექტორი, რომელსაც არაპროფესიონალი მსახიობი, ექიმი — თემურ ჩირგაძე ასრულებს, მის მიერ განსახიერებული დირექტორი არის: საქმეებისაგან დაბნეული, ყოველდღიური ინერციისგან გამოთავყანებული, გულმაგიწყი ადამიანი; მას ბანკეტებზე, შეხვედრებზე, თათბირებზე და სხვა საქმეებზე სიარულის გამო, თავისი საკუთარი არსება დაუკარგია, დრო არა აქვს თავის თავთან მარტო დარჩეს, ჩაფიქრების, სიტუაციის, თუ მოვლენების გაანალიზების, საკუთარი პერსონის ერთიანობაში „თავმოყრის“ და თავისი თავის სხვა მოვლენათა მიმართებაში გათვალისწინების. ამიტომ იგი საკუთარ არსებასთან გაუცხოებულია და თავისთავად ცხადია, რომ სხვის მიმართაც უცხოობის გრძნობითაა გამსჭვალული. მას ძალა არ შესწევს სხვისი სიტყვა მოისმინოს; იგი დიალოგს ვერ ახერხებს, ადამიანი კი სხვასთან ურთიერთობის „კონტექსტში“ იკითხება. სხვანაირად იგი ცოცხალი კაცის ფუნქციას კარგავს. „რამდენადაც ადამიანის ცხოვრება სამყაროში არსებობაა, ამდენად, ადამიანი საკუთარ არსებობას რომ გრძნობს და განიცდის, სწორედ ამით გრძნობს და განიცდის აგრეთვე გარემოცულ სამყაროს; სიცოცხლე საერთოდ და ადამიანის ცხოვრება განსაკუთრებით საკუთარი არსებობისა და მაშასადამე, გარემომცველი სამყაროს გრძნობასა და განცდაში გამოიხატება. ადამიანი ცოცხლობს და ცხოვრობს იმდენად, რამდენადაც გრძნობს და განიცდის, ხოლო რამდენადაც არ გრძნობს და არ განიცდის, იმდენად არ ცოცხლობს და არ ცხოვრობს. არამედ არის და არსებობს. მკვდარი სხეულის დარად“.

ამგვარი განაჩენი სავსებით მიესადაგება თემურ ჩირგაძისეულ გმირს, რომ-

მელსაც განცდისა და თანაგანცდის უნარი დაკარგული აქვს.

„სამი წელია სიცარიელეში ვარ“ — შესჩივლებს სოსო (მსახ. რ. გიორგობიანი) თავის სულიერ შეკირკებას. „რაში?“ — ეკითხება სრულიად სხვა ფიქრებში გაფანტული ღირექტორი, რომელიც ბლოკნოტში რაღაც საქმეს ინიშნავს. „სიცარიელეში“ — პასუხობს სოსო, მაგრამ ამაოდ... „ძალიან კარგი... ე. ი. სიცარიელეში“ — მექანიკურად იმეორებს ღირექტორი და ეტყობა რაღაცა სხვა საქმის კარგად დაგვირგვინებაზე ფიქრობს, მაგრამ სოსოს პასუხობს. მის „დანაწევრებულ“ მდგომარეობას ტელეფონის ზარი ემატება. ღირექტორი უმაღლეს ყურმილს აიღებს; მიღმა ხმის გაგონებაზე თავის სკამზე უფრო მოწიწებით დაჯდება და ისმენს. ყურმილის დადებისთანავე სხვა ღილაკს თითს დააქერს, მძლოლს გამოიძახებს, ხელებით ჭიბეებს მოისინჯავს, ბოდიშს მოიხდის და შურდულევით მიჰქრის.

მიჰქრის ისე, რომ სოსოს ჩივილს ვერ გაიგონებს, ვერც მის სევდიან თვალებს ჩახედავს და ამგვარად თანაგრძნობასაც ვერ გაუწევს. ეკრანზეა — თავაზიანობით მოვარაყებული გულგრილობა.

თემურ ჩირგაძის მიერ შესრულებული ღირექტორის სახე ორპლანოვანია, გარეგანი თავაზიანობის საფარი აქვს გადაფარებული მის ნამდვილ გაუცხოებულ არსს. იგი ერთობ დემოკრატიულიც კი არის, წაუკითხავ ნაწარმოებებზე გაწელილად გაიძახის „ძალიან კარგი“, რაშიც ყველა თანამშრომელი ეთანხმება, რადგან ღირექტორისა არ იყოს, მათაც წაკითხული არა აქვთ. ნაწარმოებს ამტკიცებენ უშენიშვნოდ, რადგან შენიშვნას ავტორის წყენა მოჰყვება, შენიშვნას დასაბუთება უნდა, დასაბუთებას კი წაკითხვა უნდა. არავის არ სურს ცხოვრების ჩვეული რიტმის დარღვევა, არავის უნდა ამ „ცხოვრების“ მოშლა. ამიტომაც ყველა ღირექტორთან თანხმობაშია, ღირექტორიც ყველასთან თანხმობაშია. გარეგნულად იმ ინერტულ-ინდეფერენტული ყოფისა და თავაზიანობის ქვეშე

იმალეა ადამიანთა საზარელი სენი — გულგრილობა, რომელიც ადამიანის სულს შლის და ანგრევს.

გარეგნული
გულგრილობა

ადამიანის სულიერი ნგრევის მეტაფორულად რეზო ქეიშვილმა და ელდარ შენგელაიამ დაწესებულების კედლების და კერის თავზე დამხობის გროტესკული ხერხი გამოიყენეს; იგი აგრეთვე ერთგვარ გაფრთხილებად ქდრის.

კედლების ნგრევის პარაბოლურ-მეტაფორული ხერხი გამოყენებული აქვს ფედერიკო ფელინის „ორკესტრის რეპეტიციაში“. ამ ფილმშიც შემოქმედებითი მუშაებია. მუსიკოსებს გასამრჯელოს გარეშე დაკვრა ეზარებათ. თითოეულის მხატვრული სახის განვითარება ლოგიკურად მიედინება კედლების ნგრევის აპოგეამდე, მათი პატივმოყვარეობა, ანგარიშიანობა, პრაქტიციზმი, ცინიზმი. შეურაცხყოფელი დამოკიდებულება ისტორიისა და წარსულის კულტურისადმი კედლების ნგრევის ლოგიკური კატასტროფით მთავრდება, ე. ი. ეთიკური და ფიზიკური კატასტროფა თანხედება ერთმანეთს.

„ცისფერ მთებში“ ფილმის ავტორებმა პარაბოლური გაზვიადების ხერხად გამოიყენეს — განმეორება. ეკრანზე წელიწადის ოთხი დროა ნაჩვენები, ოთხივე დროში მეორდება დაწესებულების თანამშრომელთა ერთიდაიგივე „უსაქმური“ საქმიანობა, ერთი და იგივე ტექსტი. ერთი და იგივე მიზანსცენა. თითოეულ დროს წინ უძღვის ერთი და იგივე მუსიკალური თემა და ერთიდაიგივე წერტილიდან გადაღებული ქალაქის პანორამა, განუმეორებელი ხმა-ხედვითი მასალა მოწყენილობის ფენომენად იმდენად მკაფიოდ გამოისახება, რომ მოწყენილობის განცდა რაღაც მომენტში მაყურებელთა დარბაზსაც კი ეუფლება. ელდარ შენგელაიამ შესძლო განმეორების მხატვრული ხერხის მონტაჟური წყობით ეკრანისა და მაყურებელთა „ერთ სულად“ ქცევა.

რეჟისორმა ფილმის ლაიტმოტივის მეტაფორულ-პარაბოლური სახიერება, ანუ ნივთიერი სამყაროს „ქმედება“

კრეშენდოს გაძლიერებული დინამიკით ააგო: ვაჟში გაჩენილი ლიფტი ჭერ მუშტის დარტყმით. მერე ელექტრო-რელეს ჩართვით ამოძრავდება, ხოლო შემდეგ დიდი ხნის განმავლობაში ვერ დაიძვრება, ისე, რომ ლიფტში შერჩენილი ჩორგოლაშვილი ნაწარმოების რომელიღაცა ნაწილის წაკითხვასაც კი ახერხებს... ასევე განვითარებული ჭერის ნგრევის მოტივი: ფილმის პირველი კადრებიდანვე ჩორგოლაშვილის მაგიდაზე ჭერიდან ჩამოხვეული კირის მცირეოდენ ნაფშვენებს ვხედავთ, შემდგომ დირექტორის კაბინეტში ჩამოცვენილი კირის რაოდენობა გაცილებით მეტია, დაბოლოს, ყოველივე ეს ჭერის დაქცევის და კედლების ნგრევით მთავრდება.

ფილმის ხედვითი სამყარო ანუ „ზედაპირული ლოგიკა“ ფიზიკური კატასტროფისათვის შემზადდა, ხოლო „სიღრმისეული ლოგიკა“ თანმიმდევრობით გვამცნობს ყოველდღიურობის ინერციის ქვეშ მოქცეულ ადამიანთა ინდიფერენტულ ყოფას; მათ გაორებას, „დანაწევრებას“, მოწყენილობას, აბსურდულ მოქმედებას, თავაზიანობისა და ფარისევლობის საფარქვეშ მოქცეულ ადამიანთა გულგრილობას; მართალია, გულგრილობა ადამიანთა ეთიკური გადაგვარების ერთ-ერთი საზარელი სახეობაა, მაგრამ თუ რა სახის სულიერი დეფორმაცია მოჰყვება მას, რა ბოროტ ძალაში გარდაისახება იგი, ამის გამოხატვა ფილმში ვერ მოხერხდა, რის გამოც ეკრანულ სახეებს მხატვრული სიმწვავე დააკლდა. კინოპარაბოლის ძანრი და თვით ლაიტმოტივი კი ამ გარდასახვის ნებას იძლეოდა. ფილმის ავტორმა გარემოების სიმწვავე ნივთიერი გარემოს მსხვრევით გამოხატეს, მათ კედლები დაანგრევს, რაც ეკრანიდან წინასწარმეტყველებად იკითხება, ადამიანების მიმართ კი ერთგვარი ლმობიერება გამოიჩინეს.

მაგრამ ის მხატვრული ამოცანა, რომელიც რეჟო ჭეიშვილმა და ელდარ შენგელაიამ დაისახეს, ბრწყინვალე ნა-

ტიერებით იქნა გადაწყვეტილი. ვთენბამახვილური, სატირულ-გროტესკული კომედიის განსახიერებაში დრამატული მიუძღვის აგრეთვე „ხმა-ხედვით ლუეტს“. თანამედროვე ოპერატორული ხელოვნების უნიჭიერეს წარმომადგენელს — ლევან პატაშვილს და ასევე გამოჩენილ კომპოზიტორს — გია ყანჩელს, რომელთა „უფერტიურას“ რამდენჯერმე შევეყვართ ფილმის სამყაროში წინასწარი განწყობილებით; ფილმის იდეით გამსჭვალული ორივე ხელოვანი ერთი და იგივე მუსიკალური თემითა და ერთი და იგივე ხედვის წერტილით ქმნიან განუმეორებელ კინოპარაბოლის მხატვრულ არსთან მისადაგებულ ხმა-ხედვით მეტაფორას, თუმცა ლევან პატაშვილი შორდება დროებით ხოლმე თავის მუსიკალურ „პარტნიორს“ და მსახიობებისაკენ მიმართავს კამერას მათი ინდიფერენტული, მოწყენილი, გაუცხოებული და აგრეთვე ისეთივე გარემოს ფირზე აღსაბეჭდად.

დაბოლოს, გაოცებას იწვევს მსახიობთა თანწყობილი დასი, თეატრის, კინოს, არაპროფესიონალი მსახიობების სამგვაროვანი შემადგენლობა ერთმანეთში რომ შეადუღაბა ელდარ შენგელაიამ. არსად არ იგრძნობა რაიმე სტილური განსხვავება; დატულია თანაზომიერება, არა ჩანს რაიმე „გვაროვნული უთანასწორობა“ თეატრისა და კინოს სამსახიობო ოსტატობის სპეციფიკათა შორის; ყოველი მათგანი კინოხელოვნების თვითმყოფად ბუნებას და საკუთარ ინდივიდუალობას მაღალ მხატვრულ დონეზე ამქლავნებს...

უპირველეს ყოვლისა, კი აღსანიშნავია ქართული სცენისა და კინოს დიდი მსახიობის, სესილია თაყაიშვილის თამაში. მას ზღაპრის ჯადოქარივით შეუძლია ეკრანული ვითარების გარდასახვა, გრძნეული ტალანტით იგი მაყურებელს აცინებს, აკვირებს და აღაფრთოვანებს. ქალბატონი სესილია ღმერთმა ორგვარი მხატვრული ნიჭით დააჯილდოვა, მან სცენაც და ეკრანიც ერთნაირი მაღლით ააგო. ეს კი — რჩეულითა ხედრია.

არაპროფესიონალთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია დირექტორის როლის შემსრულებელი — თემურ ჩირგაძე. ვინც მას პირადად იცნობს, ნათელია, რომ იგი მსახიობად არის გაჩენილი. იმდენად ძლიერადაა მისი არტისტიზმი გამოსხივებული: ხელების პლასტიურობა, თვალებით მეტყველება, შესანიშნავი ტემბრის ხმა, მუსიკალური სმენა, დიქცია და აგრეთვე მახვილგონიერება.

არაპროფესიონალი მსახიობის ნიჭის გამოვლენა რეჟისორზე დიდად იყო დამოკიდებული, ელდარ შენგელაიამ თემურ ჩირგაძის მხატვრული შესაძლებლობის იმ „მარაგით“ ისარგებლა, რაც დირექტორის სახეს სჭირდებოდა, რეჟისორის ოსტატობა და ალლო ზომიერების გრძნობით გამოიხატა, იგი მიხვდა, რომ სხვა ფერების დამატება მხატვრულ სახეს უაღრესად „გადაღებავდა“, ამიტომაც ბევრი დარჩა ხელშეუხებელი თემურ ჩირგაძის მხატვრულ შესაძლებლობათა საგანძურში...

რამაზ გიორგობიანი, სოსოს როლის შემსრულებელი, პროფესიონალი კინომსახიობია (მისი მეორე პროფესია — კინორეჟისორობა) იგი ორ პლასტში ასრულებს თავის როლს: ჯერ მორიდებულად სთხოვს ყველას წაიკითხონ მის მიერ დაწერილი ნაწარმოები, ხოლო შემდეგ, უბასუხოდ დარჩენილი, იგი თითქმის აღარ ლაპარაკობს, მხოლოდ მისი მეტყველი თვალები გამოხატავენ გაკვირვებას, გაწბილებას, გაბრაზებას და ამავე დროს ადამიანთა გულგრილობაზე ჩაფიქრებას... რამაზ გიორგობიანის გმირი ფილმის ავტორების აზრის მთქმელია..

ძნელია ყველა მსახიობზე საუბარი, თუმცა ამის ღირსი უკლებლივ ყველა... ეპიზოდური როლის თითოეულმა შემსრულებელმა ეკრანზე თავისი ინდივიდუალური და განუმეორებელი „სხივით“ გაანათა ეკრანი, ზოგი მსახიობი მძაფრი სახასიათო გამომეტყველებით (გურამ პეტრიაშვილი), ზოგი სერიოზულობის კომიკური ჰაბიტუსით (ომარ

მატაშვილი) ეკრანიდან სიცილს გვყრის მაყურებელს.

გარეგნულ
გონიერება

მსახიობებმა ფილმის დამდგმელებთან ერთად კომედიური სიმსუბუქით განასახიერეს მხიარული ნიღაბი, რომლის მიღმა გაუცხოებული და გულგრილი ადამიანი იმყოფება. კინოპარაბოლის ორპლანიანობამ დაგვანახა ყოველდღიურობის შერწყმა ალოგიკურობასთან კომბინაციაში, დაგვანახა აგრეთვე „არაღაც დაუნგრეველი ადამიანი“, მაგრამ აგრეთვე — ისიც, რომ ადამიანებმა მხედველობიდან დაჰკარგეს სწორედ ეს „დაუნგრეველი“, აბსოლუტურ-მარადიული მნიშვნელობის ცხოვრების საზრისი, გეზი, ტენდენცია, იდეალი.....

პარაბოლა „ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“, ეკრანიდან მოგვითხრობს, რომ ადამიანმა ვერ გაუგო თავის მოწოდებას, ვერ „გაიგონა“ თავისი სულის მოთხოვნილება, ასცდა ცხოვრების ქეშმარიტ გზას, „გაექცა“ — საკუთარ არსებას და აბსურდულად „გაიფანტა“, საკუთარი თავი ვერ „დაინახა“, სხვასაც ვერ ხედავს მთლიანობაში, სხვისი საუბრის მოსმენის უნარი არა აქვს და ამიტომ, თანაგრძნობაც არ გააჩნია, თითქმის დაუჯერებელია, ეკრანზე დამაჯერებლად, მაღალმხატვრულად გათამაშებული რომ არ იყოს. ყოველივე ეს წარმოსახულია ნიჭიერად, და დახვეწილი გემოვნებით.

ფილმი „ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ ნიჭის ფესტივალია, რომლის მომწყობი და სულის ჩამდგმელი ელდარ შენგელაიაა...

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ГРУЗИЯ

Тамара Гагошидзе

НИКОЛОЗ МАГАЛАДЗЕ —
ЦЕРКОВНЫЙ ДЕЯТЕЛЬ XVII ВЕКА

Несмотря на тяжелые исторические условия, в позднее средневековье в Грузии не прекращалась общественная деятельность по спасению и развитию национальной культуры. В настоящей статье освещается церковная и культурная деятельность Николоза Магаладзе (стр. 6).

Дали Лебанидзе

СИЛА ЧУВСТВА И МАСТЕРСТВА

Недавно в Доме художника была экспонирована персональная выставка работ талантливого художника Лореты Шенгелия-Абашидзе. В статье анализируется творчество художника, отличавшегося яркой индивидуальностью и высоким изобразительным мастерством (стр. 16).

Русудан Цурцумия

К ВОПРОСУ О САМОБЫТНОСТИ
ГРУЗИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ

Анализируя взаимосвязи между древней духовной, народной и современной грузинской музыкой автор размышляет об исконных традициях и самобытности нашей музыкальной культуры (стр. 23).

КРОВАВЫЙ СЛЕД ТРАГЕДИИ

После ареста выдающегося грузинского режиссера Сандро Ахметели по

его делу жестоким репрессиям подверглись многие деятели грузинского театра. Для внесения некоторой ясности в эти события, наш журнал публикует протоколы допросов некоторых из подсудимых. Публикацию подготовил театровед Губаз Мегрелидзе (стр. 35).

Нодар Гурабанидзе

ГРОТЕСКОВЫЕ МАСКИ
«СОЦ-АРТА»

В статье Н. Гурабанидзе дан общий и сжатый анализ поискам художников-шестидесятников и зародившемуся в те годы новому авангардному течению «Соц-арт», своеобразной антитезе «Социалистического реализма» (стр. 55).

Эрист Неизвестный

СОЦРЕАЛИЗМА НЕ СУЩЕСТВУЕТ

Статья известного во всем мире скульптора, эмигранта из СССР Эриста Неизвестного в определенном смысле программная. В ней автор суммирует и теоретически обосновывает свои взгляды на т. н. «Соцреализм» и народную культуру (стр. 60).

Натия Амиреджиби

ЭКРАН ВРЕМЕН

Продолжение цикла статей киноведа Н. Амиреджиби о грузинском кино. В данной части автор анализирует фильмы 70—80-х годов выдающегося режиссера Эльдара Шенгелая (стр. 68).

Ванда Хахутаშвили

УВЛЕЧЕННЫЙ КРАСОТОЙ МИРА

Журнал знакомит читателей с творчеством самодеятельного художника Арчила Гегучадзе. По профессии инженер-технолог, он уже давно с увлечением, создает миниатюрные композиции — пейзажные и жанровые мотивы, используя как изобразительное средство природные материалы, в основном сухие растения (стр. 72).

Эка Авалиани

ИСКУССТВО ЭТРУСКОВ — ИСКУССТВО СОВРЕМЕННОЕ

Искусство Этрусков, которое развивалось параллельно этапам античной греческой культуры, при этом создало свой мир. С позиции сегодняшнего дня это искусство воспринимается очень современно — заключает автор (стр. 74).

Маяя Кикнадзе

К ВОПРОСУ О ГРУЗИНСКОМ ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ

Автор исследует период становления в грузинской драматургии нового литературного течения — экспрессионизма и анализирует первые опыты в этом направлении — пьесы А. Шаншиашвили, Гр. Робакидзе, П. Какабадзе (стр. 83).

«Я ЗНАЛ, ЧТО БУДУ АКТЕРОМ...»

В рубрике «Рассказывают молодые» предлагаем беседу театроведа Пикрии Кушиташвили с артистом театра киноактера Рамазом Иоселиани (стр. 91).

Бачана Халваши

РЕАЛИЗМ ЛУИСА БУНЮЕЛЯ

В рубрике «Мастерская молодого критика» предлагаем статью студента V курса факультета киноведения Тбилисского театрального института Б. Халваши, в которой автор анализирует

фильмы великого испанского режиссера Л. Бунюеля «Назарин», «Ангел тьмы» и «Забутые» (стр. 98).

349353720
3462000000

Натела Квирквелия

ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

Автор повествует об исполнительской манере молодой, талантливой пианистки Нино Кереселидзе, о ее творческих достижениях и планах на будущее (стр. 103).

Маяя Гошадзе

СТРЕМЛЕНИЕ К ДОБРУ

Публикуем рецензию о спектакле театра им. Марджанишвили «Праздник мира» по пьесе Г. Гауптмана. Постановка осуществлена известным режиссером и педагогом Лили Носелиани (стр. 107).

Вахтанг Джалишвили

ЛУИ АРМСТРОНГ

Статья повествующая о жизни и творчестве Луи Армстронга содержит немало интересных фактов о корифее джазовой музыки (стр. 111).

ДОРОГА К ИДЕАЛУ

В беседе народного артиста Грузии Котэ Махарадзе и театроведа Нино Давиташвили затронуты многие актуальные проблемы современного театра (стр. 119).

Кнут Гамсун

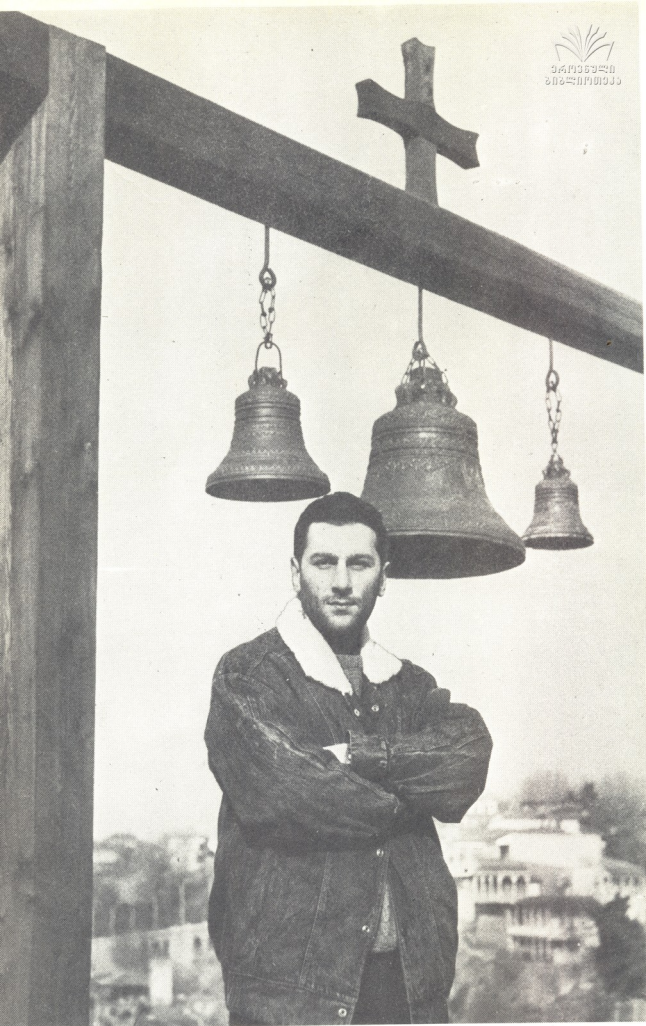
ЦАРИЦА ТАМАР

Пьеса большого норвежского писателя К. Гамсуна «Царица Тамар» была написана 1903 году после путешествия автора по Кавказу. Персонажи пьесы реальные исторические лица — легендарная царица Грузии Тамар, ее супруг Давид (в пьесе Гиორги), Соппадают с историческими реалиями и некоторые события описанные автором. Перевод и предисловие принадлежит Ахакию Геловани (стр. 135).

გადაცემა წარმოებს 21, 01, 91 წ.
ხელმოწერა დასაბეჭდად 13, 05, 91 წ.
საბეჭდო ჯალადი 3,25.
ქაღალდის ფორმატი 70×108/16
ფიზიკური ნიშნები თანახმა 10,5
საარბიტრაჟო-საგომომეტრო თანახმა 19,65
შეკვეთა № 199, ტელ. 3300.

გურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვისა და
ი. კვაჭანტირაძის ფოტოები.

საქართველოს გურნალ-გაზეთების გამომცემი
ლბა „სამშობლო“. თბილისი, გ. ბატაშვილი ქ.
№ 14, ტელ. 95-96-59.





КОНТРОЛЬНЫЕ
ВУЛСЫЛАРЫ