

(12)



# საბჭოთა სეროვნება

1978 4



4/1978

# საბჭოთა სტალინიზმი

საპარტიზო სსრ კულტურის სამინისტროს  
უწყებლეთვიური შუბრული

**შინაარსი**

ტატანა შაროვა — ასახვის ლენინური თეორია და ბჭოლას თანამდებრობის მოღვაწეობის წინააღმდეგ . . . . .	2
ლალი ცერცვაძე — სრულიადსაბჭოთაო რეალისმის მეთოდის შესახებ . . . . .	6
გაგი ორჭონიძე — რეალისმიური და მისი ოპერა „ლეონა“ . . . . .	11
ეთერ გუგუშვილი — თანამდებრობის მართლადი საზოგადოებრივი ხელშეწყობა . . . . .	20
სიმონ კინწურაშვილი — ქვეყნიური თეორიის მთავარი პრინციპები და ზოგადი წი- ნადასტურების რეალისმის შესახებ . . . . .	34
ლალი ყურულაშვილი — გერმანიის რეალისმიური . . . . .	43
ეთერ შავგუშვილი — ქვეყნიური ხელშეწყობის . . . . .	51
ჭუბუჩაძის ვატიშვილი — საბჭოთაო მხარდობის რეალისმიური . . . . .	57
მიხეილ ქაბაშვილი — „ორგანი“ თუ „ორგანი“? . . . . .	
ზორის შირცხუაძე — ლენინისტიკური მსახიობის . . . . .	71
გურამ გვირგვინი — ხელშეწყობის რეალისმიური . . . . .	75
ირინე მერაბიშვილი — საბჭოთაო სამხარე . . . . .	79
ზარანა ბრეგვაძე — გლეჯი პასაჟი . . . . .	82
გიორგი შოთაძე . . . . .	95
დ. ვასერმანი, დ. დერიონი — ლენინისტიკური (პიესა) . . . . .	96
ვახტანგ ბერიძე — ჩვენი თანამდებრობის სტრუქტურა . . . . .	113
ბრინჯაძე . . . . .	114

**თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ჟურნალიზმი**

მთავარი რედაქტორი  
თამარ ბილაძე  
სამხარეო კომიტეტი:  
აკაკი ბაქრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ჭუბუჩაძე თითქმის  
(ასახვისმხარეული მდივანი),  
ნოზარ გავაშვილი,  
ვანო კვიციანი,  
ნოზარ მხარეულიმხარეული,  
ჭუბუჩაძე ნიქარაძე,  
გივი ორჭონიძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რეალისმიური მხარეული,  
ანტონ ვულკანი,  
ნიკო ვახუშაძე,  
ნოზარ გავაშვილი.

კ. შაროვის სსრ კულტურის  
სამინისტროს უწყებლეთვიური  
შუბრული



მ. ი. ლენინის დაბადების  
108 წლისთავი



# ახსვინ ლენინური თეორია და ბრძოლა თანამედროვე მოღერნიჭვის წინააღმდეგ

ტატიანა შაროვა

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 60 წლისთავის ზეიმისა და სსრ კავშირის ახალი კონსტიტუციის მიღების დღეებში, რომელსაც ამხანაგ ლ. ი. ბრეჟნევის გამოთქმით, „სამართლიანად უწოდებენ განვითარებული სოციალისტური საზოგადოების ცხოვრების კანონს“, მთელი მოწინავე კაცობრიობისათვის განსაკუთრებით ნათელი გახდა სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების — დიდი ოქტომბრისა და ლენინური

ნური იდეურ-ესთეტიკური პრინციპების პირმშოს მსოფლიო-ისტორიული მასშტაბები, ერთის მხრივ, და მზის ჩასვლა მოღერნიჭული და პოსტკავანგარდისტული ხელოვნების განშტოებებისა, მეორეს მხრივ.

70-იანი წლების მეორე ნახევარში გამოიკვეთა სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების მხატვრული მიწვევები, სამყაროს რევოლუციური განახლების მისეული იდეები, შემოქმედის — პიროვნების ზეიმი. ამას-

თან ერთად, ნათელია აგრეთვე ეგზისტენციალიზმის აღზრდილი მიმართულების მარცხი.

სოცეტოლოგიის კონცეპციებზე აღზრდილ უცხოეთის მკითხველთათვის განუყოფილ ანთოლოგიაშიც კი მოცემულია ასახვის ლენინური თეორიის მკაფიო და დაწვრილებითი განსაზღვრა, როგორც მოძღვრებისა შემცნების ობიექტურობის, ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის, ტლანტისა და მსოფლმხედველობის და, ბოლოს, ხელოვნების პარტიულობის შესახებ. ამასთან ერთად, ხაზგასმულია აგრეთვე მიღწევები სოციალისტური რეალობის ხელოვნების, როგორც ტემპორიტად რევოლუციური ხელოვნებისა, რომელიც გააბრუნებელია ასახვის ლენინური თეორიით და, რომელიც მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ხელოვნების დოქტრინების ანტიპოდაა.

ანთოლოგიის შემდგენლები და რედაქტორები ადასტურებენ მოდერნიზმის მარცხის ფაქტს და კვლავ პასუხაობენ ასახვის ლენინური თეორიის მნიშვნელობაზე. მათი აზრით, ასახვის ლენინური თეორიის სამართლიანად მიაჩნია, რომ ახალი ხელოვნებისთვის აუცილებელია სამყაროს მხატვრული აღქმა. ეს მაშინ, როცა სოცეტოლოგიის, რევიზიონისტების ერთიანი ძალები მიმართულია ლენინური ესთეტიკის, სოციალისტური რეალობის პრინციპების ყოველმხრივი დისტრედიტაციისაკენ. სოციალისტური და კაბიტალისტური ქვეყნების მარქსისტები კი კვლავ მიმართავენ უკვდავ ლენინურ მემკვიდრეობას.

ასახვის ლენინური თეორია, ოქტომბრის შემდგომი პირველივე თვეულიდან დღემდე, ზუსტად იძლევა პასუხს კითხვაზე, როგორ შევადგინოთ ხელოვნების ეს თუ ის ნიმუში, რომელიც ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორების ორგანულად შერწყმის შედეგადაა წარმოშობილი, ხსნის მხატვრულ შემოქმედებაში სუბიექტურისა და ობიექტურის დიალექტიკას, მკაფიოდ განსაზღვრავს „პოეტის ადგილს მუშათა რიგებში“, ამით გაშორიკვას მხატვრის, როგორც შემოქმედის, სინამდვილის „დემიურგის“ როლის ყოველგვარ უპირატესობას.

20-იან წლებში მიმდინარე იდეურ-ესთეტიკურ ბრძოლაში ამ თეორიამ გნოსიოლოგიის, თანამედროვეობის შეწყნობის ძირეული საკითხების კვლევის პრინციპებით გააზრდებურებელი დარტყმა აგემა ხელოვნების „შესამე ხაზის“ ყველა მიმდევარს, იდეალისტურ-ფილოსოფიური ურუნალ „აზრის“ თანამშრომლებს და სადემარკაციო ხაზი ვააკლო დიალექტიკურ მატერიალიზმსა და ესთეტიკური პლურალიზმის მიმდევარსა, ყოველგვარი „იზმის“ თუ იდეალისტური დეკლარაციის დამცველთა შორის.

ასახვის ლენინური თეორია შემეცნებელი სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად გამოიდიოდა იმ დებულე-

ბიდან, რომ საგნები არსებობენ ობიექტურად, თავისთავად („საგნები თავისთვის“) და რომ ისინი მისაწვდომი არიან ადამიანის შემეცნებისთვის („საგნები ჩვენთვის“).

ვ. ი. ლენინი ადამიანისგან დამოუკიდებლად არსებული რეალური გარე სამყაროს შესახებ ამ ძირითად დებულებიდან მივიდა თვით გნოსიოლოგიური პროცესის ხასიათის განსაზღვრამდე, შემეცნების ობიექტურობის განსაზღვრამდე, შემეცნებისა და პრაქტიკის განუყოფლობამდე.

ვ. ი. ლენინი მიუთითებდა, რომ ობიექტის სრული და ზუსტი ასახვის დონე დამოკიდებულია შემეცნებელი სუბიექტის აქტურობაზე. სუბიექტისა, რომელიც მუდამ საზოგადოების განვითარების, საზოგადოებრივი წარმოების მიწვეულია დონის გამოხატველი იყო და მუდამ მჭიდრო კავშირი ჰქონდა არსებული სოციალური წყობის ხასიათთან. მაშასადამე, ლენინური მოძღვრების თანახმად, შემეცნება, როგორც სინამდვილის ასახვა არცთუ ისე განუყოფელია შემეცნების აქტუური გარდამქმნელი როლისაგან. აქედან იხსენიებულია დიალექტიკა სუბიექტურისა და ობიექტურის ურთიერთობის მხატვრულ შემეცნებებაში. ამასთან, მხედველობაში მიიღებოდა ხელოვნების მოვლენათა სპეციფიკურობა. ამრიგად, ვ. ი. ლენინმა დაამტკიცა, რომ მხოლოდ თეორიამ ვაერთიანა შემეცნებელი სუბიექტი ობიექტთან, უზრუნველყო მხატვრული შემეცნების ობიექტურობა, ვინაიდან ჩვენი ცოდნის წყაროს წარმოადგენდა გარე სამყარო, მოძრაიე მატერია, რომლის არსი აისახებოდა ადამიანის შეგნებაში. მაგრამ ეს ასახვა იყო არა მკვდარი, არამედ აქტუური.

ოქტომბრის შემდგომ პირველსავე წლებში ბურჟუაზიული იდეოლოგია თავისი მოდერნისტული მეთოდოლოგიის დასაცავად იყენებდა საყურნალო პერიოდიკას, დისკუსიის პრესაში, თეატრს, კრიტიკას. ამ პერიოდში ლენინისეული ასახვის თეორია დემოკრატიული ხელოვნების ყველა წარმომადგენელს, სოციალისტური კულტურის მშენებლებს აძლევდა გასაღებს მწერლების, კომპოზიტორების, მოქანდაკეების როლის მცინერულ საფუძველზე დამკვიდრებისათვის, უხსნიდა რა მათ ასახვაზე ობიექტებთან ურთიერთობის საშუალებებს, აგრეთვე სუბიექტურ თვითრეზობას, ილიუზიური ფანტასტიკის შეუზღუდველობას.

ასახვის ლენინური თეორიაში არსებითი მნიშვნელობა ენიჭებოდა სინამდვილის ასახვის რეალისტური და არა მოდერნისტული მეთოდის დანერგვას, განსაზღვრავდა რეალისტური მხატვრული შემოქმედების ბუნებას.

ემპირიოკრიტიციზმის და ემპირიოლიზმის ყველა სახეობის, ნეოკანტიანელობის ლენინური კრიტიკა, მისი არაერთხისი გამოხატვაებში ვერცენის, ტურგენევის, ნეკრასოვის, სალტიკოვ-შჩედრინის შესახებ და,

ბოლოს, სტატიები ლ. ტოლსტოის მეთოდსა და მსოფ-  
ლმხედველობაზე, განსაზღვრადნენ ლენინური ასახ-  
ვის თეორიის თავისებურებებს, რაც, კერძოდ, ეხებო-  
და იმას, რომ ხელოვნების პირველწყარო, ამოსავალი  
რეალური სინამდვილეა.

ლენინური თეორია ამკვირვებდა მხატვრული შემო-  
ქმედების რეალურობის პრინციპს, როგორც მის ქვე-  
ყუთობს და ამით ხაზს უსვამდა კლასიკური მემკვიდ-  
რეობის მარადისობის, უკვდავობის მნიშვნელობას ხა-  
ლხისთვის. მაგრამ მატერიალური იდეალებთან, ასახ-  
ვაზე ობიექტი წარმოსახვასთან არ უნდა გაეაფთვინოთ. ხე-  
ლოვნების დანიშნულება იმაში მდგომარეობს, რომ  
წარმოაჩინოს ყველაზე დამახასიათებელი, არსებითი  
მოვლენები ცხოვრებისა, რისთვისაც მას შეუძლია გა-  
მოიყენოს გამოსახვის სხვადასხვაგვარი ხერხები, ფან-  
ტასტიკაც კი, პირობითობაც, იმიტომ, რომ ყოველი ადა-  
მიანის მიღგამო საგანთან რთული, გაორებული, ზიგზა-  
გისებურია და არა უბრალო, უშუალო სარკისებური  
ასახვის აქტი.

ასახვის ლენინური თეორია კატეგორიულად უარ-  
ყოფდა სხვადასხვა წურის მოდერნისტების ბრალდებ-  
ბას, თითქმის ეს თეორია სინამდვილის მიმაძევის ქადა-  
გებას. სინამდვილეში იგი მოუხმობდა ცხოვრებისეუ-  
ლი ჰემშარიტების ჩვენებისკენ, ცხოვრებაზე ხალხის  
თვალსაზრისის შესაბამისად, უარყოფდა შემთხვევითო-  
ბას.

ლენინური თეორია მოითხოვდა მხატვრული ასახვის  
ხერხების მრავალფეროვნებას, ფანტაზიასაც და ინტუ-  
ციასაც თავის ადგილს უჩენდა, ამასთან ერთად, გა-  
მოყვედა ტიპირუსს და ინდივიდუალურის ერთი-  
ანობას რეალისტური ხელოვნების მხატვრულ სახეებში.  
ვ. ი. ლენინმა გახსნა დიალექტიკური ერთიანობა საერ-  
ოთის და კონკრეტულისა, რაციონალურისა და ემოცი-  
ურისა.

მხოლოდ მხატვრული განზოგადება, ცხოვრებისეული  
კონკრეტულობის გარეშე, ხელოვნების ნაწარმოებს აქ-  
ცივს შიშველი დიალექტიკურ სქემაზე. აქედან გამომდი-  
ნარე, ასახვის ლენინური თეორია აფრთხილებდა შე-  
მოქმედთ არ დაეშვათ ერთბაშად გადაჭარბებული  
სუბიექტურობა რეალური სახის შექმნისას და ობი-  
ექტურობა ობიექტივიზმად, სინამდვილის მიმაძეველ არ  
ექციათ. ვ. ი. ლენინმა უცილობლად დაამტკიცა, რომ  
მოდერნისტული დეკლარაციები — სუბიექტური იდე-  
ალიზმის ეპიგონური ვარიაციებია.

ლენინის შენიშვნა მოდერნიზმის თაობაზე, გამომდი-  
ნარე ასახვის თეორიიდან, განსაზღვრავდა მოდერნის-  
ტული „იზმების“, როგორც ფილისოფიაში იდეალიზ-  
მის, ნამდვილ არსს. ეს საბოლოოდ წათელი გახდა მიე-  
ლი მოწინავე კაცობრიობისთვის 70-იანი წლების მე-  
ორე ნახევარში — მოდერნიზმი — ფშუტყავილია,  
მხატვრული შემეცნების ხეზე ამოსული, რომლის ინ-  
ტენსიურ პროპაგანდას ეწევიან ბურჟუაზიული იდეო-  
ლოგები.

ასახვის ლენინური თეორია ორგანულად შეიცავდა  
თავის თავში კლასობრიობისა და პარტიულობის პრინ-  
ციპს. ჯერ კიდევ XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე

დღი ბელადი იძლეოდა გაფრთხილებას, რომ ყოველ-  
გვარი დამტკობა სოციალისტური იდეოლოგიისა და  
ველადი გადახვევა მისგან, ბურჟუაზიული იდეოლოგიის  
გის გაფრთხილებას ნიშნავს.

შემდგომ ვ. ი. ლენინი პირდაპირ მიუთითებდა მ-  
ტერიალური გნოსეოლოგიისა და პარტიულობის პრინ-  
ციპის ურთიერთკავშირზე.

ვ. ი. ლენინმა თავის შრომებში „როგორ მემკვიდრე-  
ობაზე ეამოვით უარს?“ „პარტიული ორგანიზაცია და  
პარტიული ლიტერატურა“, „სოციალისტური პარტია  
და უპარტიო რევოლუციონობა“ და სხვა დამატება,  
რომ სხვადასხვა საზოგადოებრივი ჯგუფების კლასობ-  
რივი ინტერესები, სხვადასხვა იდეოლოგიის კლასობ-  
რივი ხასიათი განსაზღვრავენ მხატვრული შემოქმედ-  
ების პარტიულ მიმართულებას: პროლეტარული პარტი-  
ულობა არის სინამდვილის ობიექტურად სწორი ასა-  
ხვა და შეფასება, ხოლო ბურჟუაზიული პარტიულობა  
— ბურჟუაზიული კლასების ანგარების, ინტერესებისა  
და თვალსაზრისის, მოთხოვნისებთან და მისწრაფებათა  
გამოხატულება.

ამიტომ ხელოვნების პარტიულობისა და კლასობრი-  
ობის ლენინური პრინციპი გულისხმობს ლოგიკურ  
ურთიერთკავშირს ხელოვნების განსეოლოგიურ, სო-  
ციოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ ასპექტებსა და ასახ-  
ვის თეორიას შორის, რაც კლასიკურადაა გახსნილი  
ვ. ი. ლენინის ზემოთ ჩამოთვლილ სტატიებში და, უპირ-  
ველეს ყოვლისა, „მატერიალიზმსა და ეპიპრიორიტე-  
ციზმში“.

უნდა შევნიშნოთ, რომ პარტიულობის ლენინური  
პრინციპი გულისხმობდა შემოქმედის პარტიულობის  
და თავისუფლების პრობლემებს, მხატვრული სიმარ-  
თის, პარტიულობისა და ხალხურობის, პარტიულო-  
ბისა და სოციალურ-მხატვრული იდეალის და, ბოლოს,  
პარტიულობისა და თანამედროვე გმირის კონცეპციის  
გამოხატვას.

მრავალმხრივი პრობლემის ამ ასპექტებიდან მოკლედ  
შევეთხთ მხატვრის თავისუფლების, მისი მისიისა და  
მსოფლმხედველობითი მოზიციის განმარტებას, ვინაი-  
დან სწორად ეს საკითხები იყო აქტუალური ესთეტი-  
კურ დისკუსიაში 60-70-იანი წლების მოდერნიზმის შე-  
სახებაზე.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ასახვის ლენინური თე-  
ორია გამოირცხვავდა შემოქმედი სუბიექტის როლის  
აპსოლუტიზაციას, მის უსაფუძვლო ილუზიებს აპსო-  
ლუტურ თავისუფლებაზე, ვ. ი. ევლენდა სუბიექტურისა  
და ობიექტურის დიალექტიკას მხატვრულ შემოქმედება-  
ში.

ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში ვ. ი. ლენინი  
მოდერნიზმისა და დეკადენტობის წინააღმდეგ ბრძო-  
ლაში გვიჩვენებდა, რომ ხელოვნება დამოკიდებული  
იყო ფულის გავლენაზე, ბურჟუაზიული წყობის სა-  
ბაზრო-სასაქონლო ურთიერთობაზე.

ვ. ი. ლენინი, დასცინოდა რა შემოქმედების „ავი-  
სუფლების“ მოდერნისტ ქადაგებლებს, ააშკარავებდა,  
რომ ეს ლაპარაკი — წერილობრუაზიული ანუ ანარ-  
ქისტული ფრაზა, თვალნათლივ ადასტურებდა თავი-





სულელებისა და თვითნებობის, ანარქიის სიმბოლისტური, დეკლადტურ-მოდერნისტული გაიგივების ცდის უსუსურობას.

შეორეს მხრივ, ლენინი გამოიყვანდა პარტიულობისა და მხატვრული შემოქმედების თავისუფლების დაპირისპირებას. ის თვლიდა, რომ სწორედ პარტიულობა ახამედლ ვხა შემოქმედის ქვეშაირით თავისუფლებისაკენ. შენიღბული ბურჟუაზიული პარტიულობისაგან განსხვავებით, იგი აყენებდა საკითხს იმის შესახებ, რომ მხატვარი თავის კლასს უნდა ემსახურებოდეს, იცავდეს კომუნისტურ იდეალს.

შემოქმედის ნამდვილი თავისუფლება ცხოვრებისაგან განდობა როდია. ქვეშაირი ჭეშმარიტი, სამოქალაქო პათოსი ძირითადი ცხოვრებისეული ტენდენციების, ისტორიის პროგრესული კონცეციების ღრმა და შორსმჭვრეტელურ ათვისებაში მდგომარეობს, ასეთია სოციალისტური კულტურის წარმომადგენლის მსოფლმხედველობითი პოზიცია.

ასეთი პარტიულობა არ ავიწყობდა მხატვარს, იგი შემოქმედს სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობის საქმეში აბამდა, კომუნისმის მაღალი იდეალებით შთააოხრებდა მას.

პარტიულობამ თავისი იდეური მიზანსწრაფვით განსაზღვრა ჩამოყალიბებისა და განვითარების საფეხურზე მყოფი სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების ნოვატორული არსი, ხოლო სოციალისტური კულტურის ქვეშაირით ისტატიის პოზიცია კი ჩამოყალიბდა, როგორც ადამიანთა სულის ინჟინირის ცხოვრებაში აქტიური ჩარევა.

ოქტომბრის შემდგომ პირველივე წლებში ვ. ი. ლენინის მიერ გამოთქმული მოსაზრებები მტკიცე საფუძველს ქმნიდნენ იმისთვის, რომ პარტიულობის პრინციპი განხილულიყო არა მარტო იდეურ-პოლიტიკურ ასპექტში, არამედ ესთეტიკაშიც. დღეს, როდესაც ვლადიმერ გენგოთიანე თვითნებულად სოციალიზმის ხელოვნებაზე, ხაზს უსვამთ, რომ სოციალისტური რეალიზმის პარტიულობა დოგმა ან დიქტატი არ არის, ან "შემოდან" თავსმოხვეული რამ, როგორც ამას ქადაგებენ სხვადასხვა თაობის სოცეტოლოგები გ. სტრუვედან მოყოლებული კ. მენერტამდე, არამედ ხალხთაობის უმაღლესი ფორმა და გულისხმობს სოციალისტური იდეალების, ხალხთა მასების სანუკვარი ინტერესებისა და მისწრაფებების გამოხატვას.

ასახვის ლენინურმა თეორიამ, განაპირობა რა სოციალისტური რეალიზმის პრინციპი, გამოავლინა შემოქმედებაში „აბსოლუტური თავისუფლების“, „ხელოვნების ავტონომიის“ ყბადღებული კონცეპციების სრული უსუსურობა. ვ. ი. ლენინის კონცეპციაში ხელოვნებამ არ შეიძლება ნეიტრალური პოზიცია დაიკავოს და გადაეცეს ირაციონალურ, სუბიექტურ სტიქიად.

ლენინისეული ლოგიკური დაცვენების შემდეგ შეუძლებელია შემოქმედის დანიშნულება საგნის, რეალური სახის დეფორმაციაში, ნგრევაში დაინახოთ. ხელოვნება ყოველთვის პარტიულია, განუწყვეტელ შემოქმედებით ძიებაშია და მჭიდრო კავშირში იმყოფება თავის დროსთან, ხალხთან. ლენინური ესთეტიკის ამ დებუ-

ლებებს იყენებენ სოციალისტური რეალიზმის გამოხეული წარმომადგენლები ამაღლ, ბრეხტი, სადოკოვსკი, გულერი, ივაშვილი, დივაკო რიგვრა, პისკატორი, ბრონეცკი, კრუჟკოვსკი და სხვები.

ხელოვნების სქოლასტიკური დაპირისპირება სინამდვილესთან ლოგიკური აზროვნების ალოგიკური, შემოხვევითი, გაუთვალისწინებელი აზროვნებით შეცვლის გამოავნებელი სურვილი, ქვეშაირისა და მოგონის შორის, რეალურსა და ფანტაზიას შორის ზღვარის ხელოვნური მოშლა — ყოველივე ეს საფუძვლიანადაა გაანალიზებული ლენინის მიერ. ლენინის თეორია მყარ საფუძველს უსპობს მოდერნიზმსა და პოსტავანგარდისმს, მიჰყავს იგი შემოქმედებით თეორიულ კრიზისამდე.

აღიოთ, თუნდაც: ფრანგული „ახალი რომანის“ შხის ჩასვენება რომ-გრიეს დეფორმირებული, მოზაიკური ზეტექნიზირებული სურათები პლუტოკრატული ქალაქისა, ან მისივე ფილმი „ტრანსვერბოული ექსპონეისი“. აქ აშკარად დაინახავთ რეალური სამყაროს მისტიფიკაციით შეცვლის ცდას, რაზეც ლაპარაკობდა ვ. ი. ლენინი ემიგრანტიზმის კრიტიკისას. თუ მივმართავთ იანგნის მოდერნისტულ გრაფიკას ჰანოვერში, ისევე და ისევე რეალური სამყაროს შემეცნების უფორმო ნაკადით შეცვლის ცდას დაინახავთ. აიტომ, როგორც ლენინი წინასწარ ვარაუდობდა, მოდერნიზმის ბევრი თეორეტიკოსი და მხატვარი მწვავე შემოქმედებით კრიზისს განიცდის და გვეთავაზობს ეგზისტენციალიზმის, ფორმალისმისა და სტრუქტურალიზმის დაახლოებას მარქსიზმთან.

და ბოლოს, აიტომ სოციალისტური ქვეყნების ესთეტიკოსები და ლიტერატურათმცოდნეები — ტ. პავლოვი, ა. ხირში, ჰ. გრასპოფი, დ. მიულერი, ს. ბოჟკოვი, ვ. ჯღდევსკი, ფ. ფრანკი, მ. ზაგარდა და სხვები სულ უფრო და უფრო ინტენსიურად მიმართავენ ლენინის ესთეტიკას, ასახვის ლენინისეულ თეორიას. მათ ესმით, რომ ამ თეორიამ აიყვანა სოციალისტური რეალიზმი ჩვენი საუქუნის მწვერვალზე და გამანადგურებელი დარტყმა ავება მოდერნიზმის ესთეტიკას. იგი დღეს უკვე თანამედროვე ხელოვნების წარსულია. თანამედროვე ხელოვნების აწმყო და მომავალი სოციალისტური რეალიზმი.

# სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის შესახებ

ლალი ცერცვაძე

სოციალისტური რეალიზმის თეორია მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენს. იგი ყოველმხრივ შეისწავლის როგორც მხატვრული მეთოდის, ისე მხატვრული მიმართულების სოციალურ-ისტორიულ საფუძვლებს.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ესთეტიკური თავისებურების ყველა კომპონენტს: კერძოდ, ისეთ პრობლემებს, როგორცაა მხატვრული სახის გნოსეოლოგიური თავისებურება, მისი სპეციფიკური სტრუქტურა, სიმართლის პრობლემა ხელოვნებაში, გამომსახველობის რეალისტურა განზოგადების პრინციპი და ხერხი; აქსიოლოგიური თავისებურება და ესთეტიკური შეფასების კრიტერიუმი, დაბოლოს, ყოველი ამ ფაქტორის შემოქმედება მხატვრულ ინდივიდუალზე.

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის საფუძველზე მხატვრული შემოქმედების თეორიული გამოკვლევისას მნიშვნელოვანია ის აზრი, რომ ცალკეული კომპონენტები გაგებულა სწორედ როგორც ესთეტიკური მთლიანის შემადგენელი მომენტები, ხოლო მთელი სისტემა მხატვრული ათვისების პრინციპს ექვემდებარება.

თეორეტიკოსები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევენ ახალ სოციალურ და ისტორიულ პირობებს, რომლითაც განისაზღვრება ხელოვნების განვითარება სოციალისტურ ეპოქაში. ამისდა მიხედვით გამოყოფენ სოციალისტური რეალიზმის დაფუძნების ორ ძირითად ეტაპს: პირველია, სოციალისტური რეალიზმის წარმოშობა და ფორმირება კაპიტალისტური წყობის პირობებში, მეორეა, საბჭოთა სოციალისტური წყობის პირობების საფუძველზე სოციალისტური რეალიზმის განვითარება და მისი გადაქცევა ხელოვნებაში ძირითად მეთოდად.

სოციალისტური რეალიზმის დამკვიდრება საბჭოთა ხელოვნებაში — ობიექტური აუცილებლობაა, რომელიც გამოძინარეობს როგორც სოციალისტური ფორმაციის ზოგადი კანონებიდან, ისევე იმ კონკრეტული პოლიტიკური და კულტურული ამოცანებიდან, რომლებიც იდგა პარტიისა და ხალხის წინაშე სოციალიზმისათვის ბრძოლის სხვადასხვა ეტაპზე.

საჭირო იყო განსაკუთრებული ობიექტური და სუბიექტური წინამძღვრები იმისათვის, რათა ახლის ელემენტები გამოვლენილიყო ერთიან ნოვატორულ მიმართულებაში, რათა რევოლუციური მხატვრის შემოქმედებას მყარი თანმიმდევრული მეთოდური საფუძველი მიეღო.

სოციალისტურმა ხელოვნებამ, როგორც რეალისტურმა ხელოვნებამ, ცნობიერად მიმართა ყოველივე იმ კარგს, რაც შექმნილი იყო მსოფლიო ხელოვნების ისტორიის მიერ. მაგრამ არც XVII საუკუნის ინგლისისა და არც XVIII საუკუნის ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციების შემდეგ ლიტერატურას არ შეუქმნია ისეთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, სადაც ასახული იქნებოდა ხალხთა რევოლუციური ბრძოლა ძველი ფეოდალური წყობის წინააღმდეგ. მართალია, ზოგიერთ ნაწარმოებში გვხვდება რევოლუციური ბრძოლის ამსახველი სცენები (მაგ. პიუგო); გვხვდებიან ახალი იდეების მატარებელი გმირები, მაგრამ მხატვრულ-რეალისტური ხორც-შესხმა მათ ვერ კბოვს.

მსოფლიო ლიტერატურამ წამოიჭრა საკითხი ქალის თანასწორუფლებიანობაზე, იმისთვის, ვორც სანდის, ფლობერის, მოპასანის და სხვათა ნაწარმოებებში ასახა ქალის პირადი ცხოვრების დრამა ბურჟუაზიულ, კაპიტალისტურ საზოგადოებაში.





კლასიკური რეალიზმის წარმომადგენლებთან (ბალზაკი, გოგოლე და სხვა) საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვაში ჩნდება კლასობრივი დიფერენციაციის ზეგავლენა ადამიანის საზოგადოებრივ და პირად ცხოვრებაზე. წარსულის უდიდესი კრიტიკით თავიანთ ნაწარმოებებში ყოველთვის გადმოგვცემდნენ თავის დროის წინაშე ტენდენციებს და ნათლად ავლენდნენ საკუთარი მსოფლმხედველობის ძლიერ პროგრესულ მხარეს.

XIX საუკუნის მოწინავე შემოქმედთა აღვლევბადთ სოციალიზმის იდეები, მაგრამ სოციალისტური რეალიზმი, როგორც ახალი მხატვრული მეთოდი, შეიძლება ჩამოყალიბებულიყო მხოლოდ მაშინ, როცა სოციალიზმის იდეები და მისწრაფებები, როგორც ესთეტიკური იდეალო, ჰქონებოდათ იბიქტურ ისტორიულ საფუძველს რევოლუციურ პროლეტარიატში და შეერწყმებოდა არსებულის მარქსისტულ გაგებას.

ისტორიული კანონზომიერება იყო, რომ სწორედ რუსეთი გახდა სოციალისტური რეალიზმის სამშობლო. XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში მშრომელთა რევოლუციის ცენტრმა გადმოიანაცვლა რუსეთში. საერთაშორისო პროლეტარიატის ავანგარდი გახდა რუსეთის პროლეტარიატი.

ახალ სოციალისტურ ხელოვნებას განსაკუთრებული რეჰეციონობითი კავშირი ჰქონდა XIX საუკუნის რუსულ მემკვიდრეობას, მაგრამ კრიტიკული რეალიზმი, რომელიც გამოირჩეოდა საზოგადოების მანიერ მხარეთა დაუნდობელი გამოავსარებაებით, ვერ ამწვედა იმ რეალურ ძალას, რომელსაც შეეძლო გარდაქმნა დრომოჭმული საზოგადოება, ხოლო სოციალისტური რეალიზმი ამწვედა და ამტკიცებს კაპიტალისტური ცხოვრების დამძლე რეალურ ძალას.

ცხოვრების სიმართლით, ობიექტრად ნამდვილი ასახვა წარმოადგენს ყოველგვარი რეალიზმის არსს. ეს არის სოციალისტური რეალიზმის საფუძველიც. ნამდვილი ცხოვრებისეული სიმართლე ხელოვნებაში წარმოიქმნება არსისა და მისი შინაგანი იდეური აზრის წვდომის საფუძველზე. სოციალისტურ რეალიზმში ცხოვრებისეული სიმართლის ცნება განუყოფელია დაკავშირებული არსებობის ცნობიერ შერწყმასთან მის მსოფლმხედველობით, იდეოლოგიურ მხარესთან. ეს განახვავებს სოციალისტურ რეალიზმს რეალიზმის სხვა სახეობისაგან.

ახალი ქვეყნის შექმნის პირველივე დღიდან გორკი მოუწოდებდა, რომ პროლეტარიატი, რომელიც ქმნის თავის იდეოლოგიას, უნდა იყოს მკაცრი რეალისტი, განაზოგადოს არსებული და არა ინდივიდუალური.

ნიმუშა ასეთი მსოფლმხედველობისა წარმოადგენს თვით მაქსიმ გორკის ლიტერატურული ნაწარმოებები. დანაოში გაბოთხული მისი ახალგაზრდული რომანტიკული ხედა თანდათანობით გადაიხარდა პროლეტარიატის სულსიკვებობით გამსჭვალული, ახალი ადამიანის აზროვნების გამოხატავაში. მან გვეჩვენა ახალი სოციალურ-ფსიქოლოგიური ტიპის — პროლეტარული რევოლუციონერის ჩამოყალიბება. მის შემოქმედებაში აიხსა ხალხთა ბრძოლა ცხოვრების გრადაქმნისა-

თვის და მან პირველმა სამართლიანად დაიკვივრა სოციალისტური რეალიზმის ფუძემდებლის სახელი.

გორკი თვლის, რომ საჭიროა შევექმნათ მონუნეტურ-ეპიური ტილოები, რათა სრულყოფითი გამოსახვის ახალი საზოგადოების მშენებელთა გმირული შრომის სურათები. უნდა შევძლოთ რეალისტური ხერხებით ეპიური ხელოვნების შექმნა და თუ ამისათვის დაგვირდება რეალიზმისა და რომანტიზმის შერწყმა, ასეთი გამართლებული იქნება.

ახალი ადამიანის მისწრაფებები, მისი შეუპოვარი სული თავის ასახვას პოულობს ნ. ოსტროვსკის ნაწარმოებში „როგორ იწრთობოდა ფოლადი.“ მისი, გმირის უდიდესი ძალა და სულის შეუპოვრობა არის ნიმუში გმირული რომანტიკისა.

ახალი ეპოქას უდიდესი წინააღმდეგობები ხვდებოდა და ამ დროს სიტყვას, ლიტერატურას, დამფუძნებელი ძალა ჰქონდა.

ახალი გმირი, ახალი სახე, ახალი სიტყვა უნდა ყოფილიყო ამ ლიტერატურის თავისებურების მაჩვენებელი — ეს შეძლო მაიაკოვსკიმ. მაიაკოვსკი მთელი თავისი შეგნებით ამკვიდრებს ახალი ქვეყნის ხელოვნებას. მისთვის ნათელია, რომ, „შეუძლებელია იცხოვროს საზოგადოებაში და იყო ამ საზოგადოებრივ თავისუფალი.“<sup>2</sup>

სწორედ ამიტომ მისი შემოქმედების გზა იყო რთული ძიებითა და წინააღმდეგობებით საყვ, სანამ მოძებნიდა თავისი პოეზიისათვის ახალ მხატვრულ გზებს, რომელიც პასუხობდა რევოლუციური მოთხოვნის პრინციპებს. მუერტუალური ესთეტიკის წარმომადგენლები ამტკიცებენ, რომ საბჭოთა მწერლის ორიგინალობა შეიძლება გამოვლინდეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ის დაშორდება სოციალიზმის მეთოდს.<sup>3</sup> გვაკონდება დასავლეთ გერმანული მწერლის ვალტერ იენსის სიტყვები, რომელიც აკრიტიკებს კაპიტალისტური საზოგადოების შემდეგ შეხედულებებს: „ვერ დავთანხმებით იმას, რომ სინაზე და სიყვარული, ნდობა და მეგობრობა, — ე. ი. ის გრნობები, რომელსაც ყოველ ფენის ნაიბზე ვხედებით, — შესაძლოა, ე. წ. „სომოქლაქო“ ან მეორეხარისხოვანი პოეტების დისკრედიტებული შემოქმედების საგნად იქცეს. სიკეთე საშუალო ნიჭის კუთვნილება არ არის, მორალი კიდევ — იმ მემკანების თავშესაფარი, რომლებიც ფსალმუნებს მღერაან. დღეს ჩვენ უფლება არა გვაქვს მოვიხოვოთ, რომ ზნეობა და ღირსება აკრძალულ თემად იქცეს მხოლოდ იმიტომ, რომ მწერლები ნაკლებად ფლობენ ვიქტორიუს ალფრის ტიანტაქი.“<sup>4</sup>

სწორედ ასევე შევიძლება შევთავაზოთ სოციალისტური რეალიზმის ზოგიერთ წარმომადგენელზე, რომელთაც, შესაძლოა, მეტ-ნაკლებად არ ყოფნით ნიჭი ახალი პრინციპების დამკვიდრებისათვის. და არ დავანაშუალოთ მეთოდი, რადგან მხატვრული მეთოდი არ ხდება ხელოვნებაში შემოქმედებითი პროცესის ინდივიდუალურ ხასიათთან წინააღმდეგობის საფუძველი, არ ბოჭავს მხატვრის ინიციატავს. ამის დამამტკიცებელია ა. გორკის, მაიაკოვსკის, ა. ტოლსტოის, ფადეევის, ტიხონოვისა და სხვათა შემოქმედება.





რომანტიკა, როგორც რეალულის სული, როგორც სწრაფვა მომავლისაკენ, დაფუძნება დადებითი იდეალისა, მშვენიერისა ცხოვრებასა და ადამიანში სოციალისტური რეალიზმის განუყოფელ თვისებას წარმოადგენს. ამ სულისკვეთებით არის გამსჭვალული ფილდების „ახალგაზრდა გენარდია“, სიმონოის პოეზია, ვ. გინფანტის „ობტინისტური ტრადიცია“. შემოქმედისათვის ინდივიდუალობას წარმოადგენს სწორედ ის, რომ მან მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ხელშეობა, გაუმეორებლობით დაგვანახოს ახალი ცხოვრების რომანტიკა.

ტოდორ პავლოვი წერს: „სოციალისტური რეალიზმი არა მხოლოდ შეიცავს, არამედ გარკვეულ ისტორიულსა და ინდივიდუალურ პირობებში უნდა შეიცავდეს კიდევაც რომანტიკის ელემენტებს ისე, რომ ამასთან არ ემშვენიეროს რომანტიკამდე, შეუძლია შეიცავდეს სიმბოლოებს შექმნებით, მხატვრული მნიშვნელობით. მაგრამ ისე, რომ არ დაეშვას სიმბოლიზმამდე“<sup>5</sup>.

სოციალისტური რეალიზმის თეორიის გარკვევისას საჭიროდ მიგვანია ყურადღების გამახვილება იმაზე, რომ სოციალისტური რეალიზმი თავის თავში შეიცავს სხვა მიმართულებათა ელემენტებს, მიუხედავად ამისა, საჭიროდ მიჩნევენ რეალიზმსა და რომანტიკაში შორის მსგავსება-განსხვავების გარკვევას. ტ. პავლოვი ცდილობს ამ საკითხს გაცეს პასუხი: „ფაქტია, რომ შოკიერით რომანტიკის აგრეთვე მისიწრაფვის კომუნისტური საზოგადოებისა და თავისუფალი ხელოვნების განზოგადებისაკენ. ასეთივე იდეალს ვნახავთ იქვე სოციალისტური რეალიზმის მწერლებსა და მხატვრებთან. მაშინ რადათი განსხვავდება სოციალისტური რეალიზმი რეალულისტიკური რომანტიკისისაგან?“

საკითხის არსი ისაა, რომ რეალიზმი საერთოდ, და განსაკუთრებით სოციალისტური რეალიზმი, ძებებს და ასახავს იდეალის რეალურ ძირებს, წინამძღვრებს და ტენდენციებს თითონ ობიექტურ სინამდვილეში... ყოველივე ამის წყალობით რეალიზმსა და განსაკუთრებით სოციალისტურმა რეალისტმა, უნდა მოგვეცეს სიმართლე — სილამაზე ან, რაც იგივეა, სილამაზე — სიმართლე არა მხოლოდ მომავლის იდეალზე, მომავალ საზოგადოებაზე, არამედ აგრეთვე დღევანდელი რეალური ადამიანის დღევანდელ რეალურ საზოგადოებაზე... სოციალისტური რეალიზმი რეალური ნაბიჯებით მიდის თავისი იდეალის განხორციელებისაკენ. რომანტიკიზმი აღტაცებულია იდეალით, ლირიკულიად უძღერის მას, მკვეთრ მხატვრულ ფორმებში გამოსახავს, მაგრამ არ შეუძლია მიანიჭოს სინამდვილე და ობიექტური რეალობის მნიშვნელობა, რადენადაც თავიანდებ უპირი თქვა ექიოს და გამოყენოს რეალური ფაქტები, ტიპები, ფორმები და სხვა. რომლებსაც თვითონ სინამდვილე სათავაზობს ავტორს, თუმცა კი ზოგჯერ როგორც მხოლოდ ტენდენციას. მაშასადამე, მართალია არიან ის ლიტერატორები, ისტორიკოსები და კრიტიკოსები, რომლებიც ამა თუ იმ ფორმითა და ხარისხით ყურადღებას აქცევენ ყოველგვარი რომანტიკის სუბიექტივობას“<sup>6</sup>.

ჩვენი ლიტერატურისათვის უცხო არ არის რომანტიკა, მაგრამ რომანტიკიზმი უნდა შეიღობდეს მხატვრულ შემოქმედებაში, როგორც მისი შემადგენელი ნაწილი. რომანტიკული სწრაფვა სოციალისტური რეალიზმის საფუძველზე იღებს მთლიან და ნათვლელ განვითარებას. იღებს რეალურ აზრს.

საბჭოთა ქვეყნის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია მრავალნაციონალური ფორმები, ხოლო თანამედროვე რეაქციული მთავარბრძოლის მიუღებელია ნაციონალურ ფორმათა

მრავალმხრიობა, მათი არსებითი ტენდენციის სხვადასხვა ქვეყნის მწერალთა შემოქმედების ნიველირება, ერთმანეთთან მიხედვითაა ჩამოცოლება. ჩვენი ქვეყნის ხელოვნების მრავალნაციონალულობის უდიდეს მნიშვნელობას აჩვენებდნენ პროგრესული მოაზროვნები.

დღემდე გრძელდება კამათი, იმის შესახებ, თუ რამდენად სწორად არის განსაზღვრული სოციალისტური რეალიზმის ცნება. ყველა ცნდა სოციალისტურ რეალიზმის ცალმხრივ განსაზღვრებას ერთხელ და სამუდამოდ მოცემულ ფორმულ მისამართში უშეცვლელ აღმონდა. რადგან სოციალისტური რეალიზმი რთული, განვითარებადი ცოცხალი მოვლენაა და ამიტომ მის გარშემო არსებობს განსხვავებული ხასიათის მოსაზრებები, არანაკლები ისრითული ხასიათის სოციალისტური რეალიზმის მიმართება მხატვრული ფორმის საკითხთან. ჩვენი ქვეყნის მწერლები და ლიტერატურის მფობედები არაერთგვარაა აღნიშნულ მხატვრული ფორმისა და შინაარსის დათვალვების ამ მნიშვნელოვანი პრობლემის სწორი გადაწყვეტის აუცილებლობას. მაგრამ მრავალ შემთხვევებში მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი და ფორმა განიხილებოდა ერთმანეთისაგან მოწყვეტილად. ასეთი შესუღვლულობა თავს იჩენდა განსაკუთრებით 20-30-იანი წლების თეორიულ-კოსთა მოსაზრებებში. სწორი იყო რა მათი თეორიის ამოსავალი მხრები შინაარსის განსაზღვრული როლის შესახებ, მხედველობაში არ იღებდნენ მხატვრული ნაწარმოების სხვა კომპონენტებს. 30-იან წლებში გაიპარა დისკუსია ლიტერატურათმცოდნეობაში ვულგარული სციოლოგიების შესახებ. ამ დისკუსიის ერთ-ერთ საკითხს წარმოადგენდა მხატვრული ფორმისა და შინაარსის დათვალვების პრობლემა. ამ დისკუსიის თავისებური პასუხი იგრძნობა ბრეტის წერილში „კამათი ფორმალისმზე და რეალისმზე“, სადაც მნიშვნელოვან მოსაზრებებს ვხვდებით.

ბრეტლად ბრეტის შემოქმედება მიმართული იყო კაპიტალიზმის წინააღმდეგ. ამკვიდრებს რა სოციალიზმის იდეებს, ბრეტები უარს აცხადებდა ძველ კლასიკურ ფორმებსა და ნორმებს. ამსხერვებს მათ. კაპიტალისტური წყობის რთულ უთორითობებში ბრეტის გმირები ორმაგ სახეს ატარებენ, ორმაგ ნიღბს სიყუთისა და ბოროტებისა. ორმაგ მიმართებას — გამბედავისა და მსდლობის. ისინი წუთით ეძლევიან ოცნებას, მაგრამ ოცნებები დამინეე ვინაურთი. ასეთი ვითარებაში ბრეტები მოიშველიებს პლაკატის ფორმას, მოწოდებას. ხოლო მისი გმირები გაითამაშებენ თუ რა საშინელი შედეგი შეიძლება ამ მოკვცეს თუ შემთხვევით არ შევასრულო ეს მოწოდება. ბრეტები გვეუბრებიან, როგორც ფაშისმის მტერი. მას არ გამოეპარება, რომ ფაშისტური მთავრობა ანტიკაპიტურად არის განმსჭვალული რეალისტური ლიტერატურის მიმართ, რადგან ფაშისტებისათვის არ არის სასურველი, რომ რომელიმე მწერალმა ალაპარაკოს ცხოვრება სინამართლით. თვით აკრიტიკებენ „საფალტის ლიტერატურას“ და გამოსავალს პოულობენ საკონცენტრაციო ბანაკში. ბრეტები აღნიშნავენ, რომ არ არსებობს იმაზე მშვენიერი ლოზუნგი დაიდი ქვეყნის ლიტერატურისათვის ვიდრე ლოზუნგი — „წერეთ სიმართლით, იყავით რეალისტები“ — ბრეტები პროლეტარული ლიტერატურისათვის სახელმძღვანელო თვისებებს ქმნის.

იბრძოლე იმით, რასაც წერს აჩვენე, რომ შენ იბრძვი! იძლევი ძლიერ რეალიზმს! წყალობა შენს მხარესა. შენც იყავი მის მხარეზე! დაე, ილაპარაკოს ცხოვრებამ! ძალს ნუ



დატან შესაბამის იცოდ, მას არ ალაპარაკებს ბურჟუაზია მკვრამ შენ მივსალი ამის გაკეთება. შენ უნდა გააკეთო ეს...

შენ მართო არ იბრძვი, როდესაც შენ მას ბრძოლისთვის აღფრთოვანებ. შენთან ერთად იბრძვის შენი შვიტხველიც შენ მართო კი არ პოულობ გადაწყვეტილების პასუხს, ისიც ნახულობს<sup>7</sup>.

ბრესტი არ მიამინა მართებულად ზოგიერთი მწერლების მიერ კაპიტალისტურ საზოგადოებაში მხოლოდ მანკიერების დანახვა. ის თვლის, რომ მწერლები, რომლებიც კაპიტალისტურ პირობებში აღწვირენ მხოლოდ სულიერად დაცლილ ადამიანს, ვერ ხედავენ რეალურს, რადგან კაპიტალიზმი არა მხოლოდ ხელს უწყობს ადამიანში არაადამიანურის გამოვლენას, არამედ არაადამიანურობის წინააღმდეგ აქტიური ბრძოლის ქმნის ადამიანურს. რადგან უნივერსიტეტი ებრძვის ნური არსისთვის ბრძოლა თავის მხრივ მებრძოლ ადამიანში ადამიანურობას ავითარებს, მაგრამ ეს რთული პროცესია და მხოლოდ მებრძოლ პირობებში მიმდინარეობს<sup>8</sup>.

ბრესტი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს კლასიკური რეალიზმის წარმომადგენლებს, მაგრამ თვლის, რომ მათი პრინციპების სადღისოდ გადმოტანა მართებული არ არის, რადგან ეს იქნება მხოლოდ მათი გადამურება და დაიკარგება, ახალი — რეალისტისათვის უფთავრები — გეგმების კლასიკური ცნობიერების მქონე პროლეტარში ადამიანურობა. ბრესტი თვლის, რომ დღევანდელ რეალიზმს მკაცრად დასახული ამოცანა აქვს. ეს რეალიზმი არ არის მხოლოდ ლიტერატურული მოვლენა. ეს არის დიდი პოლიტიკურ-ფილოსოფიური აქტი, პრაქტიკის შედეგი, ის უნდა განვიხილოთ და ავსნათ რეორც დღიდი საკაცობრიო მოვლენა.

ბრესტი ყურადღებას ამახვილებს მხატვრული ფორმის საკითხზე. ის აღნიშნავს, რომ პროლეტარული ლიტერატურა ამოცანად ისახავს მხატვრული ფორმის საკითხი შეისწავლის ძველი მწერლობის მავალითზე. არ შეიძლება ძველ განავითარების ფაზებს პირდაპირ გადავამოვიკითხო. ახალმა უნდა დასძლიოს ძველი, მაგრამ ის თავის თავში უნდა შეიცავდეს მას. ზოგჯერ უარყოფენ რა ძველს, უარყოფენ ისეთ ტექნიკურ საშუალებებს, როგორც არის — შინაგანი მონოლოგი. ამას უწოდებენ ფორმალისმს. მოწოდება იმისა, რომ ვისწავლოთ ბალსკიანდ, მშვენიერია, მაგრამ ბრესტი სვამს კითხვას, იქნება კი ის სხვაგვარი მიაკლესისთან მიმართებაში? — რადგან თვლის, რომ თუ ახალი ფორმის ძებნა შეუცვლელი შინაარსისათვის არის ფორმალისმი, მაშინ შენახვა ძველი ფორმისა ახალი შინაარსებისთვის ასეთივე ფორმალისმი.

არ შეიძლება ვაღიაროთ მხოლოდ ერთ-ერთი რეალისტის ფორმა და მივიჩნიოთ ის ერთადერთად. მაშინ იძულებული ვიქნებით მივიღოთ რეალისტებად მხოლოდ სვიფტი და არისტოტელს ან ბალსკი და ტოლსტოი. რეალიზმის დაყვანა მხოლოდ ფორმის საკითხამდე და მისი დაკავშირება მხოლოდ ერთ, სახელდობრ, ძველ ფორმასთან უნაყოფია, ბრესტი თვლის, რომ ყოველივე ფორმალური, რაც ხელს უშლის მიუახლოვდეს სოციალური მიზეზობრიობის არსს, უნდა ჩამოვიცილოთ და, პირიქით, ყოველგვარი ფორმალური, რომელიც გვეხმარება, შევიცნოთ, გამოვიყენოთ. მაგალითად, მარქსი, ენგელსი და ლენინი თავიანთი აზრის გამოსახატავად მიმართავენ ხალხს არა ძველი ან ახალი ფორმით, არამედ აზრს გამოსატყვევებლად აუცილებელი ფორმით<sup>9</sup>.

ბრესტი წერს, რომ სამავალითოდ ხშირად გვითვითებენ წინაპრებზე, შესაძლოა ისინი იყვნენ რეალისტები, მაგრამ ეს

იმას ხომ არ გამოიხიბავს, რომ ჩვენც ვიყოთ რეალისტები ეს ხომ არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვენც უნდა დავიწყოთ, როგორც წინააღმდეგ ჩვენს წინააღმდეგ. ბრესტი მიგვიითხებს, თავს ნუ ახვევთ ახალგაზრდა ადამიანებს ძველ სახელებს. ნუ თვლით, რომ ხელოვნებაში ტექნიკა განვითარდა 1900 წლამდე და მას შემდეგ აღარ ვითარდება<sup>10</sup>, მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენს საბჭოთა ლიტერატურაშიცოდნობაში ყოველთვის განიხილებოდა მხოლოდ XIX საუკუნის ლიტერატურის მასალა და მასთან მიმართებაში სოციალისტური რეალიზმი XX საუკუნის ლიტერატურისაგან მისწვევით. ამის მიზნზე იყო ჩვენში დამკვიდრებული ის მცდარი მხედველობა, თითქოს, სოციალისტური რეალიზმის გარდა, XX საუკუნის ლიტერატურა ძველ საუკუნეთა ხელოვნების უდიდესი მიღწევებთან მხოლოდ და მხოლოდ უკანსავლა იყო. მიუხედავად იმისა, რომ ბრესტი სამი ათეული წლის წინ მოგვიწოდებდა, რომ 900-იანი წლების შემდეგაც განვითარდა ხელოვნება და მნიშვნელოვანი მიღწევები აქვს, ამ საკითხს მაინც არ ეტყობა ყურადღება — უკანსაქნელმა ათწლეულმა დავანახა, რომ XX საუკუნის ლიტერატურული ცხოვრების რუკა უფრო რთულია, ვიდრე ვფიქრობდით, რომ XX საუკუნის ლიტერატურას ჰქონდა თავისი მიღწევები და თავისი მარცხი. და, რომ ეს არ შეიძლება განვსაზღვროთ XIX საუკუნის შემოქმედებითი მიღწევების მასშტაბით, რადგან XX საუკუნეში გამოიშვა ცხოვრების გამოსახვის ახალი პრინციპები და მან ასხვითად შეცვალა მხატვრული ფორმის გამოსახვის ზოგიერთი მხარე ფორმალისმის გარშემო გამართული მწვევე კამათი არ დაიწყო უყურადღებოდ ჩვენი საუკუნის უდიდეს მწერალს თომას მანს.

ლევტორი („დოქტორი ფაუსტისი“) დავს წინდა ფორმალისმის თვალსაზრისზე. ის გეთავაზობს უსიცოცხლო, უშინაარსო მკვდარი ფორმების თამაშს. ლევტორის ხასიათი რთულია და სწორედ ამ სირთულეთა გაანალიზება ნათეს სთლის მის ამგვარ პოზიციას.

თ. მანი თავისი რომანის „დოქტორ ფაუსტისის“ შესახებ წერდა: „ერთადერთი შემთხვევა იყო, როცა ვიციდი, რა მინდოდა და რა ამოცანა დავუსხებ საკუთარ თავს: ეს ამოცანა სიდიდით ჩემი ეპოქის რომანს უდრიდა — ხელოვანის ტანჯვა — წამებთა და ცოდვებით აღსავსე ცხოვრება“.

საიდუმლოება არ წარმოადგენს, რომ ამ ნაწარმოების შემქმნელი თ. მანი ხელმძღვანელებდა თ. ადორნოს სტატიით „თანამედროვე მუსიკის ფილოსოფიისაკენ“ და მუსიკის შესახებ მისი გზობრების მსჯელობაში გადმოცემულია თ. ადორნოს თვალსაზრისი.

თ. ადორნო თვლის, რომ ხელოვნება ერთადერთი ძალაა, რომელიც შესაძლოა წინ აღუდგეს თანამედროვე „ორგანიზებულ საზოგადოებას“, მაგრამ შემოქმედით, მისი თვალსაზრისით, ეს არის დაბრმავებული თიდიპოსი, რომელიც თავისი ნაწარმოებებით სახედაკარულ სამყაროს ქვეყნებისაკენ მიჰქანებს.

თ. ადორნო თავის დასკვნებში ხელოვნების შესახებ იქნა დე მიდის, რომ იგი თავიდანვე გამოიხიბავს ყოველგვარ ისტორიულობას. მისთვის ეს წარმოადგენს „მოღონისმისა კრიტიკიუმს, როგორც მთავარ კრიტიკიუმს ყოველგვარი ნაწარმოების შეფასებისათვის“.

თ. ადორნო „მოღონისმის“ გამოვლენებას ხსნის კაპიტალისტური საზოგადოების განვითარების სპეციფიკით. ბრესტილ ბრესტი მოღონისმის პრობლემატის განცნობის შემ-



დგე, აღიარებს, რომ ბურჟუაზიული ავანგარდისმისაცან მას გამოჰყოფს მხოლოდ მსოფლმხედველობითი მომენტი, რადგან ბრეტსისთვის სოციალურ მიზნობრივობათა კომპლექსი წარმოადგენს ამოსავალ წერტილს, როგორც გამოსახველობისათვის, ასევე ესთეტიკური სიამოვნებისათვის.

თეორეტიკოსები აღნიშნავენ, რომ მოდერნიზმი — ნოვატორული ხელოვნება, რომელიც დაკავშირებულია ფორმის ძიების რთულ სფეროსთან, და მისაწვდომია მხოლოდ დამოუკიდებლობისათვის, ხოლო ფაორმის მისებისათვის განკუთვნილია „მასობრივი ხელოვნების“ პროდუქცია აშკარად, სულიერი საზრდო იყოფა ელიტისათვის და ხალხთა მისებისათვის. ახალი ხელოვნების წარმომადგენლებმა — ავანგარდისტებმა არათუ უარყვეს ხალხურ ხელოვნებაში ჩაღრმავება, არამედ მათ მკაცრი საზღვარი დადეს თავის ხელოვნებასა და ხალხს შორის.

ბურჟუაზიული ფილოსოფიის თვალსაჩინო მკვლევარი ა. პაუსერტი აღნიშნავს, რომ „მასობრივი ხელოვნების“ აღმოცენებისა და ახლანდელი ბატონობის პასუხისმგებლობის გარკვეული ნაწილი დასავლეთში ბრალად ედებათ მხატვრულ ავანგარდისტთა წარმომადგენლებს, რომლებმაც სასტიკოდ უარყვეს მხატვრულ ცნობიერებაში უძველეს დროიდან არსებული იდეა ხალხის, საზოგადოების კეთილდღეობის, „მადალი სასაზურის“. ამით მათ არა მარტო მისცეს გამოსაყიდად თავისი სოციალური ფუნქცია ფორულადილიერ „მასობრივი კულტურულ ინდუსტრიას“, არამედ თვითონაც გარკვეული ზომით გახდნენ ამ მანიაკულიციის ობიექტები. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ავანგარდისტები გამოსაყიდავენ „ნეორიონისტულ პროტესტს“, თავისებურ ჯანს თანამედროვე მონოპოლისტური კაპიტალიზმის მიმართ. პაუსერტის ამ მოსაზრებას შესაძლოა დავუთანებოთ, თუ ხედველობაში მივიღებთ ცალკეულ დიდ ხელოვნებას შემოქმედებას, მაგალითად, ბეკასონს, ლევს და სხვათა და სხვათა, რომლებიც არ ეტყვიან ავანგარდისტთა სკოლის ჩარჩოებში და თავიანთი შემოქმედებით გველეინებინან, როგორც საკაცობრიო იდეალების მატარებლები.

უკანასკნელი წლების განმავლობაში ნეოავანგარდისტული ხელოვნება სულ უფრო უახლოვდება „მასობრივი ხელოვნებას“. ამას მოწმობს ზოგიერთი დასავლეთელი ესთეტიკოსის თვალსაზრისი. მაგალითად, ალბერტ დიბელუისი აღნიშნავს, რომ ნეოავანგარდისტთა ცდა, ერთი მხრივ, თავი დააღწიონ ესთეტიკურსა და „ელიტარულობას“, ხოლო, მეორე მხრივ, თავი დაიციან „ინდუსტრიალურ მასობრივი ხელოვნებასთან“ შერწყმისაგან, თანამედროვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში თავდება მარცხით — „იორფოსის ღირს იმსხვერვა“.

პაუსერტი აღნიშნავს, რომ ავანგარდისტული ხელოვნება სულ უფრო და უფრო სტანდარტული ხდება. უფრო მეტიც, ზოგიერთი „ელიტარული ხელოვნების“ დამკველი ხელს უწყობს „კულტურული ინდუსტრიის“ მოღვაწეებს, რათა მათ წარსული ეპოქის მაღალი ხელოვნება დაიყვანონ მასობრივი „მომხმარებელი საზოგადოების“ გემოვნებამდე. ნათელი ხდება, რომ საზოგადოების ცხოვრებაში მასობრივი ხელოვნების უსაბო პროდუქცია უფრო მეტ როლს თამაშობს, ვიდრე ხელოვნების უდიდეს ოსტატთა შემოქმედება.

ავგარად, ნათელი ხდება, რომ „მოდერნიზმული ხელოვნება და ლიტერატურა გადმოგვეცეს ბურჟუაზიული სამყაროს კრიზისს. მხოლოდელი კაპიტალისტური სამყაროსათვის დამახასიათებელი ტენდენციები, რომლებიც პროგრესულს

შთაბეჭდილებას ახდენენ. მაგრამ მოდერნიზტული ხელოვნება ვერ პოულობს კაპიტალისტური კრიზისიდან გამომდინარე, ვერც ინდუსტრიალური ცივილიზაციის მანე შედეგს ვიხიბნის და, რაც მთავარია, ის გამოირცხვას ისტორიზმს. აშკარად, ის ხელოვნება რეალურად ასახავს ფაქტებს, მაგრამ წყნარ ჩამოთვლილი მიზნების გამო იგი ცალმხრივია. ამ ცალმხრივობის დაძლევა წარმოადგენს სოციალისტური რეალიზმის ამოცანას, რადგან მან ბურჟუაზიული ცხოვრებისა და ცხოვრების წინააღმდეგობით გამოსატყუარი კრიზისის ძალა უნდა გვიჩვენოს. ამასთან ერთად, ამ ტენდენციათა მხილება საჭიროა, რათა ამ საშიშვლ ტენდენციებმა სოციალისტურ რეალიზმიც არ იჩინოს თავი.

1967 წ. გამართულ მწერალთა IV ყრილობაზე ლაპარაკი იყო იმის შესახებ, რომ სოციალიზმის მეთოდი ემყარება, როგორც XIX საუკუნის კრიტიკული რეალიზმის ტრადიციებს, ასევე XX საუკუნის იმ საუკეთესო მიღწევებს, რომელიც შექმნეს სხვადასხვა მიმართულების მხატვრებმა.

ჩვენი ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდი, — წერს სოციალისტური რეალიზმის ერთ-ერთი ავტორული კატეგორია თეორეტიკოსი ზ. სუჩკოვი, — და ისტორიული კატეგორია, ღია იმ აზრით, რომ მის საფუძველზე წარმოქმნილი ხელოვნება არანაკლებობრივად მგრანობიარეა მსოფლიოში მომხდარი ისტორიული ცვლილებებისადმი, ახალი პრობლემებისა და კონფლიქტებისადმი, ახალი ხასიათებისადმი, ახალი სიტუაციებისადმი, რომლებიც ჩვენი სოციალისტური მშენებლობის მსვლელობისა და ჩვენი საზოგადოების მორალურ-პოლიტიკური ატმოსფეროს წყალობით იმადგინა<sup>1</sup>.

ავგარად, სოციალისტური რეალიზმი განვითარებას განიცდის. იგი სინამდვილის ისტორიული ცვლილებებით, პრილემებითა და კონფლიქტებით არის განსაზღვრული. სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის ძირითადი სინიშნება მეცნიერულ მსოფლმხედველობაზე დამყარებული გაცნობიერებული მიდგომა სინამდვილის მოვლენებისადმი, რაც საშუალებას გვაძლევს გავიტოვოთ საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებანი. აქედან გამომდინარე უმთავრესი მოთხოვნა პარტიულობა და ბოლოს ხელოვნების ჰუმანური ფუნქცია ისწავოდეს, ზეგავლენა მოახდინოს მასაზე იმ მიზნით, რომ აჩვენოს ახალი პიროვნების ჩამოყალიბება. ეს მოთხოვნა მწერალს ავალდებულებს გამოსახოს სინამდვილის სოციალურ-ისტორიული კონკრეტულობა, მისი ცვალებადობა და განვითარება.

#### შენიშვნები:

<sup>1</sup> Ленин. Партийная организация и партийная литература (в книге «Русская литература XX в.»), стр. 117.

<sup>2</sup> Русская литература XX в. изд. «Просвещение» 1977, стр. 195.

<sup>3</sup> Г. Л. Ермаш. Искусство как творчество, изд. «Искусство» М., 1972 г. стр. 95.

<sup>4</sup> Литература в изменяющемся мире. М., изд. «Литература», 1975 г. стр. 66.

<sup>5</sup> იქვე, გვ. 17.

<sup>6</sup> იქვე, გვ. 18.

<sup>7</sup> Вопросы литературы № 8, 1975 г. стр. 230.

<sup>8</sup> იქვე, გვ. 257.

<sup>9</sup> იქვე, გვ. 229.

<sup>10</sup> იქვე, № 9, გვ. 257.



# რეკაზ ლადიქა და მისი ოპერა „ლელა“

გივი ორჯონიკიძე

რეკაზ ლადიქამ დიდი ხანია რაც ქართული სიმღერის მესაიდუმლოს რეპუტაცია დაიმკვიდრა. მისი მუსიკის შეფასებისას, უპირველეს ყოვლისა, ისეთ განსაზღვრებებს მიმართვენ ხოლმე, რომლებიც ხალხურ შემოქმედებასთან კომპოზიტორის ახლო კავშირზე მიგვიბრუნებენ, აღნიშნავენ ლადიქის მუსიკის ნიადაგობრივობას, განუმარტებელ ეროვნულ კოლორიტს, ხალხური ინტონაციის სწორუპოვარ ფლობას. მთელი რიგი ტერმინები, რომლებსაც ლადიქის მუსიკის ღირებულების დადგენისას იყენებენ, აგრეთვე დამახასიათებელია, აიღეთ ნებისმიერი გამოხატული ლადიქის მუსიკაზე და იქ აუცილებლად ამოკითხოვთ ასეთ განმარტებებს: გულწრფელი, უშუალო, საინო, თბილი, ტემპერამენტული, გულმისაველი, ადამიანური კავშირების დამყარებისათვის მოწოდებული. ყოველ შემთხვევაში, ზემოთ გამოთქმულს თქვენ ვერც ისეთ დახასიათებას ვერ დაუპირისპირებთ, რომელშიც რომელიმე მათგანი უარყოფილი იქნება.

და ბოლოს, ლადიქის შემოქმედების მუსიკალური ხასიათის დადგენისას, აზრთა გასაცარიე მთლიანობა იგრძნობა: მღერად,

ვიკალური, მელიოდური, სადა, საყოფაცხოვრებო ინტონაციას და-ურდობილი, მისი ტრადიციების გამგრძობელი, ახალი დროის სუნთქვით გამსჭვალული და სხვ.

აზრთა ასეთი ერთიანობა ბევრი ფაქტორითაა განპირობებული და, უპირველეს ყოვლისა, თვით ლადიქის შემოქმედების გამჭვირვალებითა და მთლიანობით, მისი სტილის მიმწინააღმდეგე სისუფთავით. ისევე როგორც მუსიკის ნებისმიერ სახეობას და კომპოზიტორული შემოქმედების ნებისმიერ პროდუქციას, ლადიქის მუსიკას თავისი ძლიერი მხარებიც გააჩნია და თავისი სისუსტეებიც. მაგრამ მას ერთი თვისება აქვს, რომელსაც თვით მისი მოწინააღმდეგეც ვერ უარყოფენ: იგი მართლაც ბუნებრივია, სხვათა შორის, იმ თვალსაზრისითაც, რომ ნაშაღდევად კომპოზიტორის ერთი ტაქტიც არ შეუქმნია, ისეთი რამ არ დაუწერია, რაც თვით არ განიცადოს არა მარტო როგორც მუსიკოსს, არამედ როგორც ადამიანს.

არც თუ ისე იშვიათად გამოიქმნის გულმტრუკული რწმენა ნაწარმოების და მისი ავტორის პირდაპირი შესატყვისობის შესახებ, რასაც მუსიკის ინტონაცია ურაცხელი ფაქტებით არღვევს. ეს რომ მართლაც ასე იყოს, მაშინ მუსიკა ბერაღად ავტობიოგრაფიებისა და ფსიქოლოგიური ანექტების არქივად გადაიქცევა. მაგრამ, აღნაგობით, ისიც ცხადია, რომ მართლაც არსებობს შინაგანი კავშირი კომპოზიტორისა და მის მიერ შექმნილ მუსიკას შორის. ეს შინაგანი კავშირი ლადიქის და მისი სიმღერების შორის მუსიკის „ზედაპირზე“ დევს და მისი მუსიკის ბუნებაში იკითხება. ეს იტიმომ მოხდა, რომ ლადიქის მუსიკა ერთი დიდი სიმღერაა იმის შესახებ, თუ როგორ ესმის თვით კომპოზიტორს ცხოვრება, მისი ხელმძაზრე და ხასიათი, მის ადამიანური შინაარსი, ზეგნობა, გულსტკივილი და სიხარული, რწმენა და სიყვარული.

ლადიქის მუსიკაზე საუბარი ჩემდა უნებურად მის სიმღერებზე ლაპარაკად იქცა. არც ესაა შემთხვევითი. კომპოზიტორს აქვს მშვენიერი ინსტრუმენტული პიესებიც, რომანსებიც, საორკესტრო პიესაც — სახელგანთქმული „საქიდაო“ და ბოლოს ოპერაც. მაგრამ გადაპარების გარეშე შეიძლება იმის თქმა, რომ მისი მუსიკალური აზროვნების ქვაკუთხედი — სიმღერაა. ამიტომ კომპოზიტორის მუსიკალური სტილის ანალიზი არსებითად მისი სიმღერების განსჯაცაა, ამ მუსიკალური ფენომენის გააზრებაცაა.

საოკარია სიმღერა, როგორც ფართი აღნიშნული ტერმინი. იგი უსაზღვრად ბევრ სახეობას აერთიანებს, უცილდევან სივრცეს მოიცავს, რომელშიაც ურთიერთგამომრიცხველი მოვლენებისაა გერთიანებული. ლადიქისთან დაკავშირებით მაინც ვარკვეული სფეროთი მოგვიხდება დამყავრებება. ეჭოდ, იმ სიმღერით, რომელიც პოეტურობის ხალხურ გავებასთანაა დაკავშირებული, ხალხური ზნეობის გამტარია და მას სასიცოცხლო ნარიშობის მნიშვნელობას ანიჭებს. მაშინაც კი, როდესაც ინტიმურ სიმღერაზე, ლირიკულ განზოგადებზე ვლაპარაკობთ.

ლადიქის სიმღერები სოციალური ობიექტივითაა გამსჭვალული და ადამიანთა თანაგრძნობას ადვილად ჰპოვენს. ჩვენ საგანგებოდ მოგვიხდება იმის აღნიშვნა, რომ ეს სიმღერები არც წამიერების აღმავრენა და ყოფილან გასკლამება არ ჩქარობს. წარმომავლობით იგი მართლაც ამ ყოფის სისხლხორცია, მაგრამ აღ დაშვილებების უფლება მას თავისი პოეტურობით მოუპოვებია. თავისი უნარიან ბეგნიად ვარგმო დაამშვენს, რომელშიც ადამიანებს, უფრო ზუ სხად, პარუტულ ქსეს უხდება ცხოვრება.

მართლაც, ვარკვეული თვალსაზრისით, სიმღერის ბედი ტალღას შეგვიძლია შევადაროთ, თანდათან რომ მატულობს, აწვირდება და ეველა სხვა ხმას რომ შთაიწივას. მერც კი, ნაპირს მიღწეული, ახალ ტალღაში გაუჩინარდება. ამ საერთო ხედვრს მომოდლ გამოჩენილი ნიშნუები თუ აშცადანა, რომელთაც თავის მინიატურულ ფორმაში დიდი სულიერი შიძობობა დაუტყვიათ და რომელთაც ცხოვრებისაგან არცელილი სხივის თამაში არ შემწედა, რომელშიც დროს თავისი ღარი გაუკვლავს. ლადიქის საუკეთესო სიმღერებსაც ეს ბედი რგებიათ: ხალხმა მილიო და შეიყვარა ისინი, რომ-



გორკ თავისი ნააზრე და განცდილი, როგორც თავისი წარმოდგენა სიკეთესა და სილამაზუნე. ის, რაც ამ ეპოქაში ლედიებს უთქვამს — უკვე ტრადიციის ეკუთვნის და ასეთი მუსიკის ბედით მართლაც რომ სანატრულია. დრო თვით ქადაგებასაც და ხუროთმოძღვრულ ძეგლებს უცვლის იერს და მით უმეტეს, ძალისმიერად უტყვის ისეთი ფაქიზი მატერიალისგან ნაკოსებს, როგორც სიმღერა გახლავთ. მაგრამ მაინც თვით დროც ეპოქურს დასაყვამს, ლადიის სიმღერე თავისი მადინათა ლიბრით. ის, რასაც ჩვენ ბუნებრივად და ნიდადგირსულს ვუწოდებთ — სწორედ მისი მადინა, მისი მახალა, მისი ხეტიმალა, მისი ძირი და ფეხებია. ვერც ის ვერ დაიჩივებს დიდოსტატის სახელს, რომელსაც მხოლოდ მადინს წიაღისეული-დან ზოვის უნარი განაჩნა და მისი დაწმუჭების ხელშია კი ვერ შეუძლებს და ვერც ის, ვინც სავსეკ დირიგების მასალაზე მუშაობას და თავის ხელობას ისეთ რაშეს ადებს, ზვალე რომ დაჟინდებუა, ფერს დაჟაკარავს და მოვირბიბუა.

რევაზ ლადიის ხელოვნების საიდუმლოება სწორედ ის გახლავთ, რომ მან მადინს ფასიც იცის და მისი დამუშავებისაც. მუსიკაში ის უყვარდა ფასობს, რომლის ფესვებიც ნიდავში ღრმად გადის ის სიმღერასაც მხოლოდ ეს თვისება უნარუნებს სიცოცხლეს. ამ „გაძქეფესებს“ სიმღერას სხვანაირი არომბატო დაჟაკარავს, არომბატი კეშმარტად აღამიანური გრძობისა, იმიტომ, რომ თვით წამიერი მხოლოდ მაშინაა რაღაც აზრით დატვირთული, როდესაც მარადიულის ნაგლეჩია, როდესაც თვით მასზეა დაფენილი ამ მარადიულის ჩრდილი.

ეს უკვე განსაკუთრებული ნიჭის ზედღრიაო — თქვენ მტკუვიო. მაგრამ თუ ხელოვნება კეშმარტია, მაშინ აუცილებლად განსაკუთრებულფასობასთან გვაქვს საქმე. მთავარია ამ განსაკუთრებულობის ფორმა დავადგინოთ. ამ შემთხვევაში მთავარია ის გამოვადგინოთ, რაც ლადიის შემოქმედებას განუმეორებლობას ანიჭებს, რაც განყოფილ მას სხვა სიმღერათა შორის, რაც კომპოზიტორის თავის საუთარ, სიმღერით მოპოვებულ ადგილს დაუსაკუთრებს ეკლტურაში. ვინც ახალ მხატვრულ სიამაღვილსა ქმნის, ის ნოვატორია იმისად მიუხედავად, აღმოჩენს თუ არა იგი ამავე დროს ახალ გამოსახველ ფორმებს, ხერხებს და სტრუქტურებს. რ. ლადიის სიმღერები გარკვეული თვალსაზრისით სიახლეა ქართული სიმღერის განვითარების გზაზე. ამ გზის განუმეორებელი მონაკვეთია, თუმცა „საერთო გზის“ ორგანული ნაწილიცაა, რადგანაც მას წინ რაღაცა უსწრებს და რაღაცა მას გააგრძელებს კიდევ.

ამ სიმღერის დამახასიათებელი ის გახლავთ, რომ თავიდანვე უკულაფერში იგი საყოველთაოზა ორიენტირებული. მასში გამოხატული იდეები არც ფსიქოლოგიურ პარალოქსებს არ გვათავაზობს და არც რაიმე სოციალურ-ეთიკური სიტუაციის განსაკუთრებულობას. სიახლე იმში მდგომარეობს, რომ კომპოზიტორი საყოველთაოზათვის თავის განსაკუთრებულ ინტონაციას, თავის განსაკუთრებულ მელოდიას პოულობს.

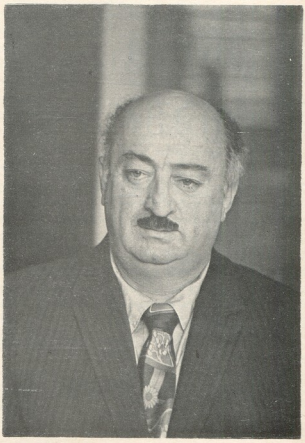
ამ სფეროშიაც „აღმოჩენის შანსი“ თითქოს უმნიშვნელია. ახა დააკვირდით: ლადიის ყოველი მელოდიური ნახატი მდიდარი გენეალოგითაა აღნიშნული, ყოველითან იმდენად უშუალოდაა დაკავშირებული, რომ თითქოს ერთი ნაბიჯიც კი საქმარისია, რომ ისევე მას დაუბრუნდეს. ამავე დროს კი პოეტური განსწავლების ნაყოფია, ლირიკული სითბოთაა გამსჭვალული.

სიმღერას მეტი ზომით, ვიდრე მუსიკალური ხელოვნების რომელიმე სახეობას, განაჩნა „მეგობრობის მოტენცილი“, დაახლოების და კონტაქტის შესაძლებლობაში. სიმღერა „შესაძლოა, ერთმა თქვას, მაგრამ იგი ისეთ ტალღაზე აწუხობილი, რომ თანალომობას, თანაზიარობას გულისხმობს. ლადიის სიმღერებში სწორედ ეს თვისებაა შენარუნებული. მის სიმღერებში მეგობრობის ხელია გამოწვდილი. და ის სითბო, რომელსაც იგი გვიზიარებს — მეგობრობის სითბოა.

მეორე თვისება, რომელიც ამ სიმღერის განსაკუთრებულობას განაპირობებს, მისი პოეტური ფუნქციაა. თუ მაინცდამაინც პოეტისტასა და რეკლუციის სიმღერებს არ ვიქონიებთ მხედველობაში (მე ხაზს ვუყვამ: ისეთ სიმღერებს, რომლებშიც სოციალური უკულმართობის მძაფრი კრიტიკაა მოცემული), ავდივლად დაგრწმუნდებით, რომ სიმღერა საზოგადოებად-იდეებით პასივის უშუალოდ გამოხატველი ფორმაა. ეს თვისება ლადიის სიმღერებში განსაკუთრებული უშუალობით შელავნებუა. ცხოვრება ჩვენი კომპოზიტორისათვის სილამაზისა და სიხარულის უმრტეტი წყაროა. ყველაფერს, რასაც აღამიანის ცხოვრებას შინაარსს აძლევს და ღირე-

ბულების პრეტენზია აქვს — მზის შუკი ანიჭებს მისთვის ვაზსაც და ტუხსაც, ღონისაც და სიუფაულისაც. მზის სხივი ხუროთმოძღვრების ძეგლებზეც თამაშობს და ლექსთა წყობაშიც აქვს. კომპოზიტორი შეტრფის ამას ყოველივეს, მაგრამ შეტრფის არა როგორც მემობეტი, რომლის მანვსაც პათოსი დაამიბინდა, არამედ როგორც ამ სილამაზის მონაწილე და მისთვის აბტურა მებრძოლი, მისი დამკვიდრების გზებში შეტარებოლი.

აქედან — ლადიის მუსიკის რამდენიმე თვისება: ღია, მისი მუსიკა ხალხურიდან და ყოფისაგან მომდინარეობს, მაგრამ არცერთ არ იმერტებს, ლადიის შემოქმედებით დამოკლებულება აქვს წყარობთან, თვით მანინაც კი, როდესაც თითქოს და „უმნიშვნელ“ შერბითი ჩაერევა მისგან დამოუკლებელი არხებულ მასალაში. მისი მუსიკა ცხოვრების მოუღებთან მისი, ლადიისეული დამოკლებულების ნაყოფია. მისთვის დამახასიათებელი პოეტური გა-



რევაზ ლადიე

ნოვაგადების მომენტებია ლირიზმი, სუბიექტური განცდის სიმკვეთრე და, მეორეს მხრივ, მგზნებაობა, ობიექტურის მახვილი გრძობა და „საერთოს“ გადმოცემისას გულმურავლება. ამიტომაც მის მუსიკაში და ეკრთოდ სიმღერებში ესეოდენ თავისებურად უერთდება პირად განცდის ობიექტური, ამიტომ ესეოდენ მოწიდი-ელოა ლირია, რომელიც სუბიექტურ დამოკლებულებას ახასავს და, ამავე დროს, სხვათა თანაგანცდასაც გულისხმობს.

ღრუკულ ემოციასაც გააჩნა თავისი სიუეტური, თავისი განფენილობა. მისწრაფება უკლმინაისისკენ, დაწუნარებისა და ჩაქრობის მომენტები. ეს სიუეტები ლადიისათვის არხებიად მელოდიამა მოთავსებული. მელოდია მისი მუსიკის ამოსავალი წერტილია, მისი გამოსახულების არა თუ ენტრალური, არამედ, შეიძლება თქვას,



თითქმის ერთადერთი მომენტი. მისი ნოვატორობაც, მისი გამოცხადებლობაც არსებითად მელონიკის ქმნალობაც, რომელიც მუსიკის საარსის განსაზღვრავს, მის ღირებულებას აწესებს მელოდიური მარგალიტობა მდიდარი ლაღიმის მუსიკა. მელონიკის საიდუმლოც, მისი ისეთი ინტონაციის მოხაზვის უნარი, რომელიც ზუნებრივია ვა ერთდროულად ხასხასა სახელით იქნება აღბეჭდილი — აი ეს გამოარჩევს ლაღიმს, ეს შეადგენს მისი ხელოვნების უკუღმურ ღირფს თვისებას და როდესაც იმ შესასურთ პოპულარობას — რომელიც ლაღიმის შემოქმედებას წილად ხვდა — შესახებ იტყვიან ხოლმე, არ უნდა დაიფიქროს მისი ხელოვნების მთავარი თავისებობა, მისი მეტყველი, გამოხატული მელოდი, რომელიც უკვე იმ ძირფუძვს თვისებას შორის უსივრცელისა, რომელიც მუსიკა ფართო მსმენელის ყურადღებას იზიდავს.

\* \* \*

რ. ლაღიმის სიმღერას აღერებულმა სიკეთე შეგვიძლია ვუწოდოთ. ეს არის სიკეთე ნებისა და, როგორც უკვე თქვა, მეგობრობის სურვილისა და, რაც მთავარია, სიკეთე, სამშობლოს სიყვარულისა ნაშობი, ამ მუსიკაში წუთოდანა ერთმანეთის გაგებასა და მიელი თვისის უნარს, გრძობისა და აზრის საერთო საკურსხეველზე მითანის. ლაღიმის მელონიკაცია თავისებური მოქმედება სამშობლოს უნარად მოვემსახურება და ის, რომ ერთგული განძია (წვრილი პრინციპი იქნება თუ ღირებულების მატერიალური გამოხატულება) გაუფრთხილები.

ეს სიმღერა ცხოვრების მშობლივად გარკვეულ მხარეებზეა მიმართული და პირადად მე ვერ ვიპოვებდი თითქმის იგი მიმართ რეალობას ანდა რომ მას ამ რეალობის ყველაზე მეტყველად, ამოკვეთილად საყოფიერად აქვს განცდილი. მაგრამ ის, რასაც ამ სიმღერის თვალსაწიერი სწავდა. მუსიკალურად უნარის სიკეთის სახისი იქნეს, ინტონაციურად აქტიური მხატვრული კავად წარმოვადგინა. ცხოვრებისეულიან კომპოზიტორის უშუალო კავების ამედავინეს. ამაში ლაღიმე ძალიან ზუსტი და ალღმარაოდ ბელოვანია. ის, რაც მისი მუსიკაში განცდილი და დანახულია, კომპოზიტორის უტყუარი ინტუიციის ბეჭედს ატარებს.

სწორედ ეს გახლავთ ნამდვილი ნების უმარტობის ყველა იმითან შედარების. რომლებიც აგრეთვე მხარეებზეა სინამდვილეს, აგრეთვე ქმნიან მუსიკას, მხატვრულ სახეებში აწვავდებენ ცხოვრებისეულს და თავის... ნამდვილი ნიჭი კი, უპირატესდ უკოვლიან, ვაგრძობენ და მათს ბედებს თავს ვაგვხვებს. ნამდვილი სიმღერა (მე ისევ ლაღიმს ვუვლისხმობ) მსმენელს თანამოაზრედ და მოკავშირედ აქვებს, ერთ განცდამი აერთიანებს თავის მოტრიალულთ, იგი მას შორის მიმოიქცევა ან როგორც აზრის ისეთი გამოხატულება, რომელიც საყოველთაო მნიშვნელობას იქნეს.

მთლიანად კომპოზიტორის მუსიკა რომ ექილინი მხედველობაში და მისი არის ერთი, მოსხლეტილი ტერმინით განმარტება რომ ვეცადო, მაშინ ლაღიმის შემოქმედებას ღირსეულად იღას ვუწოდებ. მაგრამ ამ შემთხვევაში თვით იქნეს მიერ გამოყენებულ ტერმინი მოიხიბოს ნაგულისხმევის შესაძლო სიზუსტით გამოიყენოს.

აქვე უნდა შევნიშნო, რომ საზოგადოდ ვერავითარი ტერმინი ვერ „დახარისხებს“ მთელ სავანს და მით უფრეს, ცოცხალ შემოქმედებას. მუდამ დარწმუნე ის, რაც ამ ტერმინის „სახეობებს არღვევს“ და ეწინააღმდეგება კიდევ მის. ლაღიმის მუსიკაც „ვერ დავტყვი“ ზემოთ შემოთავაზებულ განმარტებამ, იგი ვაგიჟებელი უფრო ფართოა, თავისი შინაგანი კონტრასტული კლანის შემოვლამ და დაბეჭდვით დახასიათებას საქმიანობს.

თვით ტერმინი „ლაღიმეული ოცნება“ ალბათ ისეთი კორექტივებს საჭიროებს, რომლებიც ამ ფანტრ ტრადიციულ წარმოდგენებს უპირისპირდება. იღა — ჩემი აზრით, ისეთ ფსიქოლოგიურ ნიუანსს შეიკვს, რომელთანაც „სასრულოს“ ქებათა-ქება დაკავშირებულია. საყოველთაოდ იმტომია, რომ არის ბოლომდე გამომდევანდა და გამკვირვლავა, ე. ი. მას თავისი განვითარების გზა განვილით აქვს და დროის უფლობელობა მას ვერაფერს ვერ დააკლებს. ამიტომაც „იღის ფსიქოლოგიური ნიუანსი“ სწორედ განცხობისა, „შეჩერების წამის“ ვითარებაში ტუმბობია და ნეტარებითა განპირობებულიც. ეს ქებათა-ქება სხვადასხვა ძალით გამოიქიბის (ყველაზე ჩამყვანობი სიტყვას პოვნად ხომ წარმოხებას ძალისხამა დაკავშირებული), მაგრამ არსებითი ისაა, რომ იღას შინაგანი დანა

ნამივაც არ ვაჩინავ, იგი პაროქსიზე კი ანა მიმართული, არამედ მისი კონტექსტიდან ამოვადებულ მოვლენაზე.

იღის ამ თავისებურებას იმიტომ მივაკეთე ყურადღებას, რადგან რომ სავანეებზე აღვიწინო ლაღიმის მუსიკა, „ლარიკალი“ იღის“ შინაგანი ძალა. ლაღიმის საუკეთესო სიმღერების შინაგანი ტემპერამენტის ცხოვრების პულის გამოხატულება. იმ ენერჯისა, რომელიც ხალხური მუსიკის ძარბელებს პირდაპირ ვადაეციან მის შემოქმედებას. ამ ტემპერამენტმა შესაძლოა თავისი გამოხატულება წინადა ვანოლად სწავისში ჰპოვოს. მაგრამ არსებითად იგი თვით ლარიკალის ბუნებაში მედევლება.

სწორედ ამ მომენტში იჩენს თავს ლაღიმის მუსიკის მხატვრული განვითარების განსხვავება ტრადიციული ოღისაგან. იღა სავანთან დამოკიდებულების ისეთი ექსპრესია, რომ ხატოვანი სიტყვით (თუ ბგერით) ვანთებული სავანი აღარ სჩანს, ზეპირბი სინათლედ მის კონტრასტებს შორის, ავტორის დამოკიდებულება თვით რეალურსა ნიჭის, ანდა, თუ ასეთი გამოთქმა უფრო მოხერხებულად გენერენება — იღა საუთარო დამოკიდებულების განცდად ვარდასახება.

ინც ლაღიმის შემოქმედებას იცნობს, დამთიანხნება, რომ მისი მუსიკის მიზნადგობა სწორად რეალობის გრძობითაა განმარტებული, კომპოზიტორის უნარით წვენი და ფერი შემოუნახოს იმას, რასაც იღავანება და რასაც იღას უნებია.

თავსაც ამ ოდესიკური დიამანთის სავარისად დიდა: კომპოზიტორის ისეთი სიმღერებიც ვაჩინავ, რომლებშიც ტუმბობისთვის დამახასიათებელი მეუღლრობა და ზურბელავით პარინია სუფებს, მაგრამ ლაღიმის მიმდრ კვქმნილებში განცდა დრამატულ სიმპურავლად აღწევს, ქვემარტივ ვუნებას ვაჩინავთ, რითვე შემოხედავს კი აქტიური თვით ცხოვრებისეულზე, მის ღირებულებაზე ვადატანილი: „ვაზო“, „სამშობლო“, „ტყე შევიდნათ შევიდნათ“, „ვარჩია“, სიმღერების ცოლი ბოღისიზე ვა მრავალი სხვა — ერთგული საუნჯის ლაღიმისეული განცდა, მაგრამ თვითეულ მათგანში თვით შესაყვისი მოვლენა სისხლ-ხარკი არის, თვითეული მოვლენის ვანუმორებლობა გამოხატულია.

\* \* \*

როგორც თვითეული ქვემარტივი სანტრეცის მოვლენა, ლაღიმის შემოქმედება იმ პირობებშიც დასმის საშუალებას იძლევა, რომელთა მნიშვნელობა სიღრმად საკუთრივ მისი მუსიკის შესახების ამოცანაა. ერთ-ერთი ასეთი საკითხი ვაჩინავ ვა მუსიკის ეს ვახლავთ კომპოზიტორისეული სტელში „მალაღის“ და „მდაბალის“ დამოკიდებულების პირობებში.

თავიდაბედ ვიტყვი, რომ მუსიკასთან მიმართულებაში „მალაღის“ და „მდაბალის“ საკითხი მატერიალურითან შედარებით სხვაგვარად დგას. პარადოქსულია, იგივე მხატვრული ცნობიერების ორ ამ სფეროში „მალაღისა და მდაბალის“ სახით დამატერალური და სწინააღმდეგე მოვლენები იგულისხმება, ვლტური ფულალორი — ის, რაც ქართულ მუსიკას ეკრავდ სოფელში შემოუნახა — მაღალი სტლის გამოხატულება ქართველ კომპოზიტორთათვის ოღისაგანვე ეს წყარო და მისი სტლისაგანვე ერთგულად თითქმის ავტომატურად უზრუნველყოფდა მუსიკალური ენის სისუფთავის მისი „ვინელოგიკური“ წარმოშობის თვალსაზრისით. თავისი გრავადიციბი სოფელშიც ვაჩინავ. მაგალითად, ვურული პოლიფონური სიმღერა იერარტიული კიბის წვენიშ ექველად, მისი ფულალორის გერავდა დავსება ესეთეკურ შეხედულებებში უდასკენელ ათლულულთა მანძილზე მომდარე ძვრების შედეგია: ღებდა არქაული დიდ ღირებულებადა ცნობილი, თორემ ადრე მისი შეუფასებლობა მრეზე სწორედ მისი ის თავისებურებაა, რომელიც ხსაც დღეს ადტეცებაში მოჰყავს მუსიკის ქვემარტივი მელონიკა.

მაგრამ მთლიანად აღებული სოფელი ფოლოლორი უფრო მეტად ფსოპობა, ვიდრე ქალაქური უყანასენული ცოცხალი ყოფის მრავალვარობის ანარეკლია. ვლტური ფოლოლორი სასუფრების მანძილზე დიდუღებულ მასალა ფორმების სახისის იღებს, რომ, ელსაც ცოცხალი ინტონირება ვეღარ „შერყვის“, რადგანაც უყანასენული წარსებითად მონოგენური ბგერად სინამდვილიდან ამოიღეს.

სოფლური ფოლოლორი გარკვეული თვალსაზრისით სარტიკალი მნიშვნელობას იქნეს, იგი სოციალურ-ფსიქოლოგიური სიტუაციის სიმბოლოა და თვით ეს სიმბოლო ყველა თავის ვაგონურულად ვაჩ



კვირადღებს უნდა ინარჩუნებულა. ქალაქურ ყოფაში კი თვით სოციალურ-დემოკრატიული სიტუაცია არამდგრადი, სახდლისა და მის მუსიკალურ დახასიათებაშიც „წამის ვანცდა“ უფრო მეტად ფასობს, ვიდრე იმის არის გამოვლენა, რაც განვითარების სისწრაფის მიერაა ჩამოშვეული.

ქალაქური ფოლკლორი ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით კოლორიანია, ფერადოვანია. გლეხური ფოლკლორის ნიმუში — მისი ვარკველების არ სულაც რომ უმნიშვნელო იყოს გეოგრაფიულ-სოციალურად, საყოველთაოს კანონური პრეტენზიით გვეპყრობა. ქალაქური კი ტიპური მუსიკალური განხატობაა, იგი უფრო სახასიათოა, ტრადიციულ კლესური სიმღერა მე თავისებურად მწვერვალის სახით წარმომადგენელია; დიდი შრომაა გასაწევი, გარკვეული ინტელექტუალური ძალდატანება საჭირო და ხასიათის სიტკიცავე დასიკვლევადი, რომ მის წვერზე აღმოჩნდეს და ამ სიძლიერის სიმაღლიდან დასტკებ შენს წინაშე ვალსულად სიწამილით. მხოლოდ აქედან გაიხსენება მწვენიერება მის მირ ადრერტულ ცხოვრებისა.

შე სრულდებიდა არა მწადალა გლეხური და ქალაქური ერთმანეთის ისეთნაირად დავებობისპირა, რომ ერთის უპირატესობა მეორეს დაეჩინებამ განაპირობოს (რაც თუნდაც იმდროინდელი უმარტბული, რომ ერთის ღირებულება მეორეს შემეცვლილად არ გამოდგება). მაგრამ ერთს კი ვიტყვი, რომ თუკი საქმე შედარებულად წავივილიდა და გლეხურს ჩემში ასასულით სიძლიერის ასოციაციები გამოიწვია, სრულიად სხვა წარმოდგენებს აძირებს ქალაქური სიმღერა. მატარული აქმის თვალსაზრისითაც იგი უფრო ვაზარტბეული და გაავივლებულია. ისეთი შომაბედილება ექმნება, თითქმის საზოგადოებასთან დაახლოების შივლ სირთულეებს იგი თავის თავზე იღებს. ქალაქური სიმღერის ხასიათი დღეს სურვილი უნდა მოეწონოს, შეგვიწვევოს ტკივით, დაგავივლებს და მოგატანასოს.

ამა, მგინი ვიკავებ კიდევ ის, რასაც ვეძებდი. დიახ, ქალაქური სიმღერის ეს სისხუბუქე ამ „გასიამოვნოს“ სურვილითაა განპირობებული. გარკვეული თვალსაზრისით მუსიკა იმის შესაძლებლობაა, რომ ფილოსოფიური და თავსატეხი წვლილით პაროლიზების მოსაწარმოებლად ფსიქოლოგიურად მანდ ეწვევება. ქალაქური ყოფით სიმღერა ინტიმური გარემოების გემდინარე კამერტინი და ენარტული ფერადოვანება, მაგრამ ფილოსოფიური თავსატეხების მეურვეობა მის მოწოდება არაა.

არღვება სავსებად მუსიკა თავისი ენარტული განწოდებებით მეწინე მუსიკალური კულტურის სფეროში იქცა (და თანაც ზა სიჩქარით მიფრთხილება) იგი ყოფით მუსიკას ასე ხუნერაივად და დაეჭირათ იმდროინდელი დაუკვირდა, რომ პათოსი და მიმართულება, წყნარობა მათ საჭირო აღმოჩნდა. ესტრადის, მართალია, თავისი ეგოცენტრიუმი მიწნებაც ახასიათებს და თავისი არსებულად გაანინა, მაგრამ თავისი არსით და ყოფით — ქალაქურის მსგავსად — ისიც „მამაბედილი ნივთიერებაა“, რომელიც მსმენელის გულს მოსადადრებელად თავს არ ზოგავს, ისე ციკვებს და ისე მტრებს, რომ მისი ნომმარტბული ნასამაოვნება დარჩეს.

სიქ რიგზე მხარე — როგორც მუსიკა, ასევე მომმარტბელიც — თანაპირი ზომითაა მოგებულად და წავებულად და სახუნეშიოდ როგორც იმდენად არტუმენტი განიანა, რამდენიც თავის საკუთარი თავის გაყურებლისათვის. ესტრადა თავს უწინებს წარმობებით და იმით, რომ მან ყველგან ფართო აუდიტორია დამიყვრა. ფართო მსმენელი თავის მხრივ ესტრადის ხედვას ხელმეორებს, რომელმაც მას გაუგია და სერიოზული მუსიკის გაუგებარი სურვაგობის ნაცვლად ბუნებრივი, ადამიანური გრძნობებით დატვირთული და ყველასათვის თანაბრად ვასაგებ მუსიკა შემთავაზა.

ამ თავის უდავო პროსპერტიტის ესტრადა დიდი დათმობების საფურსად აღწევს: სტენდენტკალიზმით და უგემოვნობით, სტილისტური განურჩევლობით. იგი ისეთ მზარტულს მაკონებს, რომელიც გარკვეული მენუსათვის კი არ იტენს პროდუქტებს, არამედ იმის მიზეზით ადგენს მას, თუ მაზრის დახლებს ზა საქონელია გამოტანილი. თანაც ეს მენუს ნამდვილი გასტრონომებზე კი არაა ვაოვალსწინებელი, არამედ დამშუვლებზე, რომელსაც გემოს საკითხი სრულდებით არ აწუხებთ.

ამ საღაფავს მსწინელები შეეცევიან და მათი ოსანა შემმარტუნებელია. თანაც ასეთი საზრდოს თავისებურება ის გახლავთ, რომ იგი, მართალია, შოშილის გრძნობის ვერ ერევა, მაგრამ საშავიეროდ, უღელმეტს იღებს კიდევ უფრო უგემოვნო ვანცებს. მას უკავ

მავს თავისი მომმარტბელი, რომელიც უსტრად იმ პირობებს სავაზროს მუსიკას, რომელია შესრულებაც მას უკავ დაბარ უჭირს.

ჩვენი ესტრადა მხოლოდ ასეთ ესტრადაზე რომ დავუკვნივლდეთ, მანონ დიდი პორტულია იქნებოდა მის მივცენებთ წარმადებებზე დაპაიკი, არა, ეს ასე არ გახლავთ. ესტრადის ბეტრი ნიჭიერი კომპოზიტორი ემსახურება და მათ ბეტრი რამ საინტერესო შემეცნებს, ამ თანის ტემპარტბი წარმადებები განაპირობებს. მაგრამ ნურცინ წუ იტენს, რომ ესტრადის კომპოზიტორებს შორის თითქმის ვინმე დაჩრტნილები, რომელმაც ამო თუ წომით ზვეთი აღნიშნულ სენს საჩიკი არ გადახვდა და რომელმაც მთლიანად დაიწვია თავი უგემოვნობისა და სტენდენტკალიზმისგან, მგლორამაბული და ემოციური შინაარსით საეკვისაგან. (ღმერთო, ამაცივლი კულეების რისხვა)

ხელგანებით, და, ეკროდ, მუსიკის ღირებულება განწოდება არა ავგარ მარტბით და სადავ ღირსების წარმარებებით, არამედ იმ რეალური წვლილით, რომელიც მან კულტურის განვითარებაში შეიტანა. რევა ლაღობის დასამატება ის გახლავთ, რომ თავისი საუკეთესო კმნივლებებით მან მზავალგის დადასტურა, რომ უკავავე, სახსარტბი ხელგანება წარმოიშობილი ინტონაცია, ის, რასაც ჩვენ პირობებში, მაგრამ გარკვეული რეალობაზე დარტნილობით მდაბიურ სამტყველო ენას ვუწოდებთ, შეიძლება განწინდელი იქნას და თავისი პოტურ-მატარული წყობით „მაღალს“ მნიშვნელობა შეიძინოს. ლაღობის შემოქმედების საეცივლი ნიშნუშში ჩვენ ვკავებს ესტრადელი წარმომავლობის მდატვრადი სახეები, გარკვეულბებისა, მგლორამაბი ტაბები, რომლებიც ინარტუნებენ თავისი პირველსაწყისი ფორმებისათვის დამახასიათებელ კონტაქტბელტორებს, ციხებენ კავსრის მსმენელთან, მაგრამ ამ ნიშნუშებში უღადირ სოფელურსა და ქალაქურს შორის იმდებია არა მარტბი იმდრო, არამედ „ქალაქურ-საესტრადი“ ახალ სტილტურ თავსატეხებს იტენს, რომელიც აღწევს იმდებობით იმსჯელებსა. ამ „გარინდებისა“ და „რეტულობის“ სახეს იღებს, რომელიც სოფელურის არსს შეადგენს.

ეს უკვე სინთეზის გვაცადა და მისი კონკრეტული განხორციელება წავიკარება მუშულებლობა მხოლოდ წავმავალი სვლის, მხოლოდ წინადადებელი ნახიჭების სახით წავმოვიდგინო. ლაღობისაც აქვს წინადადებელი (და ასეთ მუსიკას „ლელა“ შეიცავს) რომელიც კომპოზიტორი იმ ხარკს იხდის, რომელიცდა ზვეთი გვეწმინდა საზოგარო, ოღონდ ერთი „კატარა“ ნიუნსით: რასაც იგი აკეთებს, კარგად და ნიჭიერად აკეთებს. მაგრამ გზა, რომელიც მან თავისთვის აირჩია, როგორც ღრმად დავგარწმუნა, საინტერესო და ნაყოფიერი გამოდგა.

ყოფილის ამალდების პროცესი ყოველი ეროვნული კულტურის განვითარების ხელში ავლავდ შენამარტბი. ჩვენს ქართულ მუსიკაშიც ეს პროცესი ყოველი შემოქმედისათვის ინდივიდუალურია და განუმეორებელია. ლაღობის გვაც არსებული შესაძლებლობების რეალუზების ერთ-ერთი ვარიანტია. მაგრამ ვარიანტი, რომელიც მისი კომპოზიტორისეული მეოხისაგან განყოფილია და რომლის ნაყოფიც უკვე მოვიცილო. ეს არის „დამოუკიდებელი“ „მალაში“ გახლების ის გზა, რომელიც პირველსაწყისს თავის განყოფიერებლობას არ უყარავს და, ამავე ღრმის, მაღალ-მატარული განწოდების იმ უპირატესობასა სძენს, რომელიც მხოლოდ ეროვნულად ნიავდომრებს, ნიავდომ ღრმად ფიცხებგახსლება და სოციალურ და მნიშვნელოვანს ვაგანია.

ქართული მუსიკის აკაცია საოპერო თეატრის შენობაზე დაიწყო. ეს ყველასათვის კარგადა ცნობილია. ისიც, მგონია, სადავო არ წარმოადგენს, რომ ჩვენი ხალხისათვის „აქესალად და ეთირი“ — „ღმირი“ უმაღლეს ეროვნულ ღირებულებათა რიგს ეკუთვნის. ამ წარმომეხების შემქნის ღირდადნ ექვსა ათეულმა წელმა განკლო (მკითხველმა მამაკობა, რომ ცალკე არ დავასახელე „ქეთი და კოტე“, „ღირქანს ციხირი“, „თქმულები შოთა რუსთაველზე“. ეს გულმარტბურით კი არ მომსახება, არამედ სურტილობი, ჩამოთვლია ამ გადაწყვეტიერათა. მით უმეტეს, რომ ეს შესაწავლია წარმომეხებით მათკველ ბრწყინვალე აკრადს ეკუთვნის, რომელიც ქართული მუსიკის ისტორია იქნება და რომელიც მუსიკის მანაც ფალოზიფილის ოპერების ქმნის).

\* \* \*

ქართული მუსიკა განვითარდა, როგორც იტყვიან, დავაყავდა მან ბეტრი ბრწყინვალე გამარტბება იტმის მუსიკალური ხელგემე.



ბის სხვადასხვა ენარში. ვერც იმას ვიტყვით, რომ ამ წინს მანძილ-  
სა საოპერო ხელოვნებას გერგოვანი ურდადობა არ ექცეოდა. მაგ-  
რამ ა. თაქაიშვილის „მინდია“ ვარდა მე ვერცერთ სხვა ნა-  
წარმოებს ვერ დავასახლებ, რომელიც ყველა იმ პირობას და-  
უსყაფივებლად, ნაწარმოების ხანგრძლივ სცენურ სიციცხლეს რომ  
უტყობილყოფს. თაქაიშვილის ნაწარმოებში ხასიათდება, პრი-  
ვილემეა, გამართული მუსიკალური დრამატურგია, ფორმის სიმე-  
ლოზიან და ვეღავერის ის, რაც საოპერო კომპოზიტორის ხელში  
ვგაძრინებინებს.

ეროვნულ მუსიკას, რასაკვირველია, სხვა ხასიათის ოპერებზე სპე-  
ციზება. თუნდაც იმისათვის, რომ სხვაბილური რეპერტუარი შეიქ-  
მნას ქართული ნაწარმოებებიდან, რომლებიც ჩვენი საოპერო თეატ-  
რის ეროვნულ ხასიათს მტკიცედ დასაყრდენს შეუქმნიან (მახარ-  
ნილივინე დიდი თეატრი რუსული ოპერების, ლა-სკალა იტა-  
ლიური და ვენის ოპერა ვერმანული ნაწარმოებების ვარსებ). თუ  
ამ მხრავა იბოლისის საოპერო თეატრი უკრაინისთვის გრძობას  
წვევს, იგი განარაღებულა და რეალურ ვითარებას შეესაბამებ-  
ს. ამიტომ ვარს, რომ — ლადისის ოპერის გამარჯვება — დღეს-  
ტრებულ მისღამი სახელწიფო პრემიის მიზიებებით — ყველა-  
ფერს რომ თავი დაეანებოთ, დიდი მორალური მნიშვნელობის მოვ-  
ლენაა.

რევა ლაიძე ოპერის შექმნის იღამდე როგორც სწახს მხო-  
ლოდ სურდობა არ მიიყვანა, ამ შემთხვევაში მთლიანი მისი შემო-  
ქმელობით განვითარების თავისებური ლოკავა მოქმედებდა, მთე-  
ლად საქართველომ იცის რაც განსაკვირვებელი მელიოდური ნი-  
ქის ძალა. მე უზრად მომიხმენია ამა თუ იმ მელიომანის მიერ  
გამოწერილი სურტილი: „ლაიძემ ოპერა აუცილებლად უნდა და-  
სწრეს“-ო, და, უნდა ითქვას, რომ ამ სურტილის თავის არტრევი  
უღაოდ გაანდა.

რევა ლაიძე ბევრს არა სწერს სიმფონიურ მუსიკას, მაგრამ  
„სკილიას“ ავტორის აღმავადა და ორესტატის გრძობა არავი-  
თარ ტეხს არ იწვევს. კონსოლი ხანგრძლივად მუშობდა, რასაკვირვე-  
ლია, თავისებურად გაამდიდრა მისი საკომპოზიტორის პალიტრა, ვა-  
ნუთათარა დრამატურგიული ადლო. რევა ლაიძე სოლო სიმღე-  
რის ოსტატია და საგუნდო ხასიათის ნაწარმოებებისაც, რადე-  
საც მის მუსიკას იმეწ, სპეციალურად არც ფაქტურაზე არ ფიქ-  
რდა და არც სხვა რაიმე გამომსახველ საშუალებებზე. მაგრამ რა-  
ტამიდაც ამ კომპოზიტორის კალიბრი შექმნილი ვეღაღვერ ვლერის  
და ჰუმპირტი ოსტატობაც და, თუ გუნებათ, მუსიკის საბოლოო  
მინუსი სწორედ ის გახალთა.

„ლულის“ გამორჩენას ის პრიციპული მნიშვნელობა ჰქონდა, რომ  
კომპოზიტორმა ვარცეული ტიპის ოპერა შექმნა და ამ ტიპით ვა-  
მობარჯე კიდევ ის გახალთა ლირიკულ-პარტიკული ოპერა, რა-  
მისი ენარცი დახასხას „დაისი“-დან იღებს და რომელიც ცოლდენ  
მახოლოვია ქართული მუსიკალური თეატრისათვის (გავისინერთ  
თუნდაც ა. კერესელიძის „ბაში-აუკი“-ს, რომელიც, სამწუხარად,  
სრულიად თეატრებულად მივიყვირო), ოპერის სოციალურ-ფი-  
ქიოლოგიური თემა არსებობდა სასილერო მასალაშია ვაღაწვევტი-  
ცა ა. ამას ჰქონდა დიდი, პრიციპული მნიშვნელობა, როგორც  
ვარცეული პოლიტის დაცვას, საოპერო ხელოვნების ბედის ვარსე-  
ში მიმდინარე დღესუამში რეალურ წყლდეს.

ზმროლა სასიმღერო და საოპერო ხასიათის საოპერო ტიპებს შო-  
რის არსებობა არ შეწყველარა, იგი ჩვენ დროშიც საქაო სიმწვავეთ  
ხასიათდება და ქართული ეროვნული ნაიდგასაც მისწვდა. ამჟამად  
მე არ მხრის საბერის წამოწევა თუნდაც თუ რომელი ტიპი იწვევს  
მე ინტერესს და რომელ მათგანს გაანინა განვითარების მტიე პე-  
რსპექტივა. თუ მეიხთველი თავიდაწვე ტენდენციურად არაა ვაწე-  
ყოლიბი, დამთარხებმა, რომ ნებისმტრ საოპერო ტიპსა და ვანის  
მხოლოდ იმ შემთხვევაში გაანინა არსებობის უღლებრა, თუ იგი მნი-  
შვნელოვანია თავისი იღებებით, ხასიათებით, მუსიკალური სა-  
ხეებითა.

ისიც არაა მხედველობიდან ვასაშვები, რომ ლაიძე „ტრადიციო-  
ნული“ მოაზროვნე მუსიკოსია. ჩემთვის ტერმინი „ტრადიციული“  
მოაზროვნე“ სხვას არას ნიშნავს, თუ არა ტრადიციულად სიახლო-  
ვეს, მათ ნაგარსეშვებას. მაგრამ ტრადიციულად საწიშო არაა  
მხოლოდ ნიჭიერი ხელოვანისათვის (თუმცა წინასწარიობის დასა-  
ყვად ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ სიახლოს უკან შწირად უწიშობა  
აწდა ზერულ კონსერვტიკურული ინტერესიც იმდებრა ხოლმე)  
ტრადიციულობა კი ვარცეული თვალსაზრისით ისა, რომ შენი

სათქმელი მთარ საყრდენს ისე შეუხამო, რომ იგი საძირკვლის უბ-  
რად დამატებდა არ იქცეს. რევა ლაიძემ სწორედ ეს შექმნი-  
ლი მის ოპერა თავისი ავტორის ქმნილებია, მისი ინდივიდუალობის  
გამომსახველობა.

სასიმღერო ტიპის ოპერასთან რევა ლაიძე, როგორც ითქვა,  
მოიყვანა არა წინასწარგანზრახვამ, არამედ მთელმა მინმა შემოქმე-  
ლებითმა მიმართებამ. ვასაკვირ სწორედ ის იქნებოდა, მას რომ  
სხვა ტიპის ოპერა შექმნა.

საკითხი ასე იმსებოდა. შესძლებდა თუ არა კომპოზიტორი ასეთ  
ენარზე დაყრდნობით თავისი შემოქმედებითი ამონაყნების ვაღა-  
წვევატა? დია, შესძლო. მან შესძლო საინტერესო ხასიათების  
და დრამატული სიტუაციების მიდღარა ნაწარმოების შექმნა, რე-  
მელოცი მსმენელი უღვად იბოვის როგორც მუსიკალურ, ასევე  
წვიბორივ ამბიღეკვებელსა და საყულისში მასხალს. ოპერის  
ერთი თავისებურებაც უნდა აღინიშნოს სავანებლად. შესაძლოა,  
რევა ლაიძის ქმნილებში დრომ ბეგის სხვადასხვა სხვა ხასია-  
თის ხარვეზი გამოვადინოს (და ამისდა უწინააღმდეგოდ იგივე  
დრო ხარვე ისეთ სლამაშავსუც მაიკვეთს ხასიათებს, რომელიც  
დღევანდელი მსმენელისათვის არც თუ ისე შეკარაა), მაგრამ, რო-  
გორც არ უნდა იყოს, ის ხომ ცხადია, რომ „ლულა“ არასოდეს  
არ დაყარვავს თავისი ბუნებრივ უშუალობის მიმზიხველდ მას-  
ლას.

ლაიძის ოპერა — სცენაზე ამტკველებული სიმღერაა. მაგრამ  
მსმენლები მან მოიხბოლა არა მარტო მელიოდური სუსხებით. ბო-  
ლოდ და ბოლოს, პროფესიონალთა კომპოზიტორთა მიზნად რომ  
დახასხოს სასიმღერო ტიპის ოპერის შექმნა, რომელიც ყველა  
დრამატურგიულ-ფსიქოლოგიური ამონაყნა სასიმღერო ფორმის  
იქნება ვაღაწვევტილი, ალბათ მიზანს მაიკვეთს. არა, სასიმღერო-  
არიოზული მხოლოდ ვანის მიმნიშნებელია. ლაიძის მუსიკა კი  
იბით ვაღაღვავს, რომ ცოცხალი ადამიანურ განგნობის გამო-  
ხატვებია. იგი არა მარტო მელიოდურებით, არამედ ნიჭიერი მე-  
ლოდურებითა გამოირჩევა.

ისიც უნდა ითქვას, რომ „ლულის“ კალიბრი თვით საყოფაცხოვ-  
რებო და, მეორეს მხრივ, ხალხური მუსიკის წიაღშია ნაწიბი, იგი  
მრავალფეროვანი წყაროებთან საზრდობს და კომპოზიტორი მას  
მთლიან ხასიათს აძლევს, თავიდან ირდებს სიტრდის საწიშორე-  
ბის, ყველდფერს, რაც მის მუსიკაში პოულობს თავის ადგილს.  
ავტორის ხელწერის ადლია აწის. თანაც, ნებისმიერი მუსიკალური  
ელემენტი ლაიძის პარტიკულაში ვანეწეწებულა და კი უნდა  
აღვქიანა, არამედ იმ დრამატურგიული ფუნქციის ვანობორცილე-  
ბის თვალსაზრისით, რომლისთვისაც იგი მოწოდებულა. პირობა-  
თად მანც წყაროთა მრავალფეროვანებას ლაიძის ოპერა ორ  
მთავარს არხით უკავშირდება: ერთი მათგან — „ინტროდუციო ელ-  
ეკონოში“ ვადის და მისი დახასიათებელი ენარებითაა წარმოდგე-  
ნული. მუსიკალურ სახეებსა და ფორმებთან ერთად მან აქ თავისი  
საბეჭველო ენაც შემოიტანა (ეს მწიქადებულა, „ელიფო“, „ლოლი-  
ია“). მეორე არხი კი, როგორც ითქვა, უფრო უშუალოდა და ვაწე-  
წიშობული თანამდროვე ყოფით ინტონაციასთან, მისი განყოფა-  
დების და პოეტისაციის საყოფია. „ისტორიული ფოლოკორი“  
ოპერაში არსებობდა ხალხური ხასიათის გამომსახვევად ვაწეუ-  
ნებულა, მაგრამ იგი ცალკეული ვარტების პარტიკულა წყდებდა.  
ყოფითი ინტონაცია კი ვმართა დახასიათების საფუძველია, თუმცა  
თავის მხრივ ისიც არ იფარვლებდა ამ მოყნით და ხალხურ სცე-  
ნულაში იქნება. მასლის ამდგავარი დრამატურგიული ვანაწილებ-  
სახეებით კანონსომიერია და ქცერავთა ქონტრასტის შექმნის სა-  
შუალებებს იმდებრა ერთის მხრივ, ხალხურა და მეორეს მხრივ, პი-  
რადულს შორის, კარგად საზღვრავს ეპიკურს ლირიკულისაგან.

მაგრამ ასეთ „ინტონაციურ დუბლიზმს“ შეძლო სტილის  
მთლიანობის დამტკიცებლად, თვით ლირიკის ეროვნული ელფერი  
რომ შესუსტებულა ლაიძის მუსიკის ერთ-ერთი დირსმესანის  
ნავი თვისებით კი მისი მკვეთრად გამოკვეთილი ეროვნული ხასია-  
თის ეროვნულის შეგარჩენას კომპოზიტორი სრულიად ძალდაუტა-  
ნებლად აწეწეს, ყოველდებრა „სიციფოიური ელემენტების“ წი-  
ნასწარგანზრახებითი გამოყენების ვარეშე ლაიძის მუსიკისათვის  
ქართული ხასიათი ისევე ბუნებრივია, როგორც თავის ენაზე მტ-  
კველი ადამიანისათვის. ქართული — ლაიძის სასწარგონი წირმამ,  
მისი მუსიკის სადურბობის ბუნებრივი მიმნიშნებელი.

ლაიძის ოპერის დრამატურგიისთვის არსებობდა დახასია-  
თებელია სასრული არიოზულ-სასიმღერო ფორმებზე დაყრდნობა.



ყოველი ეპიზოდი გარკვევითაა გამოწვეული წინამავალი და მომდევნო ნორმებისაგან, შინაგან დასრულებულია. კომპოზიტორის დრამატურული აღიარება სასახელი უნდა იყოს, რომ ყოველი ეპიზოდი არა მარტო სტრუქტურულადაა შეკრული, არამედ ლა-კონური და სხარტია. ავტორი კარგად იყენებს მეტეორი გადარ თევის ხერხს და ეს მას საშუალებას აძლევს მუსიკას ციკლული სუბიექტის ხასიათი შეუნარჩუნოს. მაგალითად, ავილო პირველი მოქმედების პირველი სურათი, რომელიც გამოცემულია ავსტრიული ტრეპ-სიმარტის მეტეორი განცდების, სასწრაფო-კეთილი მოლოდინი, ვედრება, წინააღმდეგობის გაწევის სურვილი. იგი მოუსიკეთ და სიუჟეტობა შინაგანად მოლიანია და ასევე მოლიან და სასრულია ყოველი მისი ეპიზოდი. ეს რიტუალი სცენა, არქიტექტურული განვითარების თავისი შინაგანი ლოკა-განაჩნა: იგი იწყება გოდებისა და ედრებითი (ამ ესპიკოლო-გურ ამოცანას კომპოზიტორი დამაჭრებლად სწყევტს მეტეორი „ნანანა“ მეტეობით) და სრულდება ხაღვანასურული „ლილოფი“. ამ ირ ეპიკურ პოლისის შორის დღი შინაგანი გზების „სა სარ-გოვად“ მოთავსებული. ამრიგად, ემოციური განვითარება ღებდა მწუხარ „ნანანა“ საზეიმო „ლილოფი“. უკანასკნელს აჩაქული სუსხიც ექ დამკრავს. თვითთული ეს ეპიზოდი თუმცა საწყისი განვითარება-დაღვების ისახავს შინაგან. ერთმანეთისაგან მეტეორი-და გამოჩენილი და მით უმეტეს, მეტეორი და უპირისპირდება მომ-დევნო ლირიკულ სცენებს.

თუმცა „ლილას“ სამოტივი ფორმები არსებულია სასიმღერო-არხოზულია, აქ საკმაოდ შთამბეჭდავია გარდაავალი ხასიათის სცენების, რომლებიც კანტიტებისა და რიტორიკული შეპირისპირებაზე არიან დაფუძნებული, ასეთია იმ სცენების უმარჯესობა, რომელიც ბერდის ტრავადიას უკავშირდება, და რომელიც დრამატული დაქაზების ხასიათს იღებს.

„ლილა“ ცოცხალი ხასიათების იუკრა. ბერილი, ლედა, გელა, შურგოლი — სინამდვილისეული, რეალური პერსონაჟებია. თავისი ცდებით და თავისი ბედით, და მათი ცხოვრების „სიუჟეტში“ მათ-საკვე ინტონაციითაა გამოკანალი. თვითთული ეს ხასიათი მოძრა-ბაში მოცემული, თვითთული მოქმედების განვითარებასთან ერთად განცდების დიდ დიპაზონს ავლენს.

რომელიც გმირის ტიპიური ნიშნითაა აღბეჭდილი მზე-დარმოაზრების ბერდის სახე აქ ბერდისაგან განცდების დრამა-ტიკულს განაპირობებს საშობლოს თავს დატყდარია განსაცდელი და მეორე მხარე ლელასდელი უნახუბო სატრფიალო გრძობა. გმირის ხასის ეს მსარეკლები ბერდის სცენაზე გამოჩენისაზე იძებს თვალსაჩინოებას. ჭერ კიდევ რიტორიკაში, რომელიც მეტეორულ „ნანანა“ კონტრასტულად იღებდა. ბერლი გმირული შემაჯობების აღმანად წარმოადგება. იგი განიცდის თავისი ერის ბედის უფლებართობას, რადაა მისთვის თავი განწყობის და ამისდა შე-სახამისად მისი ინტონაცია ინარჩუნებს შემტვე. შურგოლებელ ხასიათს უნახუბოებით მაშინ, როდესაც ბერლი მამს მოკითხ-ვას: „ხად არის ბრძენი შურგოლი... რად ივადობს, ლიდერი მეტეორს“. ბერდის ეს რიტორიკული ინტონაციურად დაკავშირებუ-ლია როგორც სამტყველო ენასთან, ასევე ხაზების სასიმღერო მიმოქმედებას და ასეთითაა იმ სცენის კულმინაცია, რომელსაც, პირობითად, ხალხურ-ქანრული შოქივება უწოდებენ.

ბერდის ხასის ლირიკული საწყისი სულ სხვა ინტონაციურ სცე-როშია განსწავლი. ამ მხრივ დახამახათებელია მისი და ლელას ლეუ-ტრის წინ დიდ საორკეტრო შესახებელი ვალსისტური მოძრაობა აქ ინტონაციურ, პარონიული აგებულებაც და ბოლოს, ისეთი ტემ-ბრალური შტრისიც, როგორცია ვილინის მელოდია, თავის წყარო-ზე — სახტარული ფანრე მივითითებენ. მაგარა სახტარული ხა-წყისი „სიუჟეტობულია“ და ტიპურად ლაღობისულ ელფერს იძებს. სახტარული „გენდინა“ ხაღობისში ბერდის სასიყვარუ-ლი თემეს (შენა ხარ კოურ მხათობა დილილი“), რომელიც დიდი სასიყვარული გზნება და მიჭნურისაში თვითსტეტილი ლტოვება გამოხატული. ასეთ ინტონაციას ძალუძს ერის შტრი-თი გმირის პორტრეტი ისეთი თვალსაჩინოებაში შინაგან და ახეთი ბატონება შესძინოს მას, რომ მიედი ნაწამობის მან-ძილზე იგი აღარ გაუფრულებდა, როგორც გარკვეული გან-წყობის სიმბოლო.

რასაკვირველია, ამ ინტონაციურ პოლუსებს შორის გაუკლე-ლუსკული არ არსებობს, რაც განსაკუთრებით გარდაავალი ხასია-თის ეპიზოდებში ჩანს (ბერდის და ლელას, ბერდისა და შურგი-

ლის შეტაკების სცენები). სადაც ხალხურ-ქანრული და საყოფ-ცხოვრების შეპირისპირებანი სახეთა კონტრასტების დიდ სა-სამბეჭდობებს ქანს.

ამ გმირის დახამახათებში მნიშვნელოვანი მომენტია მისი არაა გელას სახტარული წერილის გაკვების შეტვე რამდელი სა-ედლის წინააღმდეგა ქართვლებმა გმირს შურცხენის ფსად ისან-თავი — ბერდის შამაჩრუნებს. იგი შინადა თავისი საუთარი სო-კრისის ფსად იციკას ქალის ღირებას, მაგარა გრძნობს, რომ ბედის სასწარე მის პირად ბედნიერებას ერის გადარჩენის შანსი დუმილისპირდა, უძღურია რამე იღონოს და სასწრაფო-კეთი-ლი გაიციდს.

ბერდის გმირული შემაჯობება დამაჭრებლადაა გამოხატულ-ლი მოლოდინ, სადაც იგი ხალხს რომელიც წინააღმდეგ ამბეჭდობს. „ლაშქრული“ („ვუკაცსა თავის სიყვადლი თავი მინაწერ გონა“). არა მარტო ხაზების საბრძოლო სულსკეთებას გამოხატავს, არა-მედ გმირის დახამახათების მნიშვნელოვან მომენტია.

ბერდის სახე იმ საოპორში გმირთა რაგს მიუყვანება, რომლი-საში ინტერტის მიედი ნაწამობის მანძილზე არ ცხრება, თუმ-ცა მისი ესპიკოლოგური ტრანსობა რადიკალურ ცვლილებებს არ განიცდის. ამ სახის განვითარებაში კლმინაციური მომენტია არხოზო „ვიკასარული“ მესამე მოქმედებდან ეს არის მოდი-ვებული მიჭნური ლამენტი. ერის მხრივ, აღმანაწერად თბილი და მეორეს მხრივ, უზომოდ სვედიანი ინტონაციით გამსჭვალე-ბული, მელიც ვოკალური ფორმას ფსადამოღობებს „ლილოფა“ აღმო-ჩენილებული. იგი მწუხარებით აღხავს გოდების ხასიათს იღებს, აკუნსება და აღმოჩნდება ინტონაცია ინარჩუნებს საორკეტრო-ჯეჟმანმენტები, აღბეჭდილი დამახასიათებელი სინკოპირი რიტ-მით.

მაგარა ამ ეპიზოდში მხოლოდ გოდება არაა. აქ ვაჟკაცის აფეთ-ქებაცაა, მისი შინადაგონა ბედისწყარას შეტრკინოს („რად მინდა მე ეს ბეტიკარი, ამ და მახელი გრადისა“) და მათში ფსადამოღობური მელოდური მწეოფარე ტრემულირების ფონურ რინსებურს უდრ-რალდას იძენს.

ლილას გამოჩენისთანავე ეს განწყობილება გადაზრდება „ბერდის მისხანებაში“. ბერდის მელოდორიკული რიტორიკული რიტონების შურგოლებს წყვედა-არქუდა და მეტეორა. „შისი სხვი წამარება და დამოშინა, გამარს...“ ეს ფრაზა თავისებური კო-ლილას და პარონიის გამო მინაწარე ხასიათს იღებს, შურგოებელი-სა. შურისძიების წყურველი გამოხატავს. გუნდის რეგულიკები „რას ამბობ, ბედმანა...“ შეჩერებს, ბერილი, შურგოლი“ კიდევ უფრო აღბეჭდვლად დრამატურს, ბერდის მელოდორი ხაზი იუწყება („კალკულ შეტახლება და იღობა (სისხლი... სისხლი... სისხლი“). მისი მელოდია კიდევ უფრო მეტა გაფთრებით ფერს და მრისხა-დელ შექპირის სრულდება: „სიკვადლი მტერს, ჩემ შემტყვენებს...“

„ლილა“-სთან დაკავშირებით მე მსურდა მხოლოდ ლაღობის მუ-სიკა განმსწავლი და ვეგრად ამჟღერ შემსრულებელთათვის. მე ვყო-სიკა. რომ იმერის პირველი დაღება ზაქარია ფელაშვილის სა-ხელეობის თბილისის ოპერისა და ზაღვტის თეატრის სცენაზე სა-კეთად სადაც იყო რეჟისორული დაღეჟევის თვალსაჩინოება და შესრულების დილითა მოსულდება. მაგარა ბერდის პარტიის შემსრულებლები — ზურაბ აჭაფაძის შესახებ ამ მომენტია რა-მოდენიმე სიტყვა არ ვთქვა. ჩვენმა სახელოვანმა შემოქმედებამ მისთვის ჩვეული ინტონაციით და ოხტარებით განხს ეს ხასიათი.

ზურაბ აჭაფაძის მიღდარ ვოკალურ პაღდურში არის ფე-რები, რომლებიც თბილისური მუსიკალური ყოფიდან მოდის და მის სიმღერას დიდ თავისუფლებას, ინტონაციის განუმეორებელი-ბას ანიჭებს. ადრეც ირავს ლაღობის ერთ-ერთი სიმღერის გამოგო-ნების („სიმღერა თბილისში“ იგივე გურბის ტექსტზე) ამ ინ-ტონაციით თავისი სულაზრად გამოხატვლია შეტანა ფელაშვილი, სიკეთეფერად თბილისური ეტრანება შტრისა მას. აღდა, რო-დესაც „ლილას“ ვისმენდი, კვლავ მაიციება ზ. აჭაფაძისი ხასიათ ინტონაციით და ექტიორული თანსითაც განუმეორებელი უნარს შექმნისა, ამ რომელიც, ისევე როგორც თავის საუთეობის სიპოპრ პარტებში, მომღერალს შეეძვ ცეცხლი, აღმანაწერი საოპერ და გრძობის სწრაფობა მისი ბერდის საუკლებშია გან-ცდების სიმღერიითაც და სულეირი ახვანებითაც. პოეტურ და ვაჟკაცურ-ზურაბ აჭაფაძისი სცენურ-ვოკალური ხასიათი-უნარს დიმიანებათა და ლაღობის ოპერის მეორეც მის შესრულება-ში ამ უტრადიობას იძენს.





ლის შეხატება თავისებური „ბიძგებთან“ მელოდის სუნთქვას თითქმის ახსოვრებს და დიდ გამოძახებულობას ანიჭებს მას. ამიტომაც ბუნებრივია მისი გამოყენება ღღუსა და გულს ღუტვის წინ, როგორც მათი დრამატული დიალოგის ფსიქოლოგიური ტრანსპორტის შემწავლება.

ლალიმე საგუნდო წერის ოსტატობა ადრევე გამოამდევნა და „ლოდონში“ შესაბამის ეთნოლოგიურ მრავალფეროვანად დაემყუდნებოდა. აქ არის ქართული წყობის ფაქტურაც და სასიმღეროც, ფსალმუნდრო-ტირიატიკული და თანამედროვე სასიმღერო პრაქტიკიდან ნასესხები სკანდინავიის ტიპიც. საკმაოდ ხშირად (მე ვიტყვი, კარბადაც) გამოყენებულია საგუნდო ექვს, გამოძახილის ხერხის, რომელიც უფრო სახსრადო ტრადიციებზე მივითვითებს და სიღრმე ეთნოლოგიურ თავისებურ ტემპრალურ-ფსიქოლოგიური გამაღვივებლის როლს თამაშობს.

ქართულ ოკრანში გუნდი ხშირად გამოიყენება სარიტუალო სურათების შესაქმნელად და ამ ტრადიციას უკმალომე ვადაუბუნებია. ახთვის სარიტუალო სურათების შესაქმნელად სახაბო კომპოზიციური ოპერის ყოველ მოქმედებაში მოცადა (სახეობა სარიტუალო სცენები იყო „რომელთა ხან“ „შეიქცა“, რომლებიც კომპოზიტორმა, სამწესხაროდ, ამოიღო). პირველი აქტის შესაბამის სცენაზე ითქვა, აქ განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ლაშქრული“, რადესიც ბერად ხალხს აუთლებს მატრეზე გასალაშქრებულად. აქ გუნდის ხერხი ფორმულადაცაა მისი, ცოცხალი ემოციითა განსჯეკებული, ლიონინგითა ვლერის ხანს მკვირის მოტივი, რომელშიც დიდი შინაგანი ძალა და სახარლო ენა გამოხატულია.

ოპერის დასკვნითი სურათიც დიდი საგუნდო სცენით იწყება: რომელმაც ცოცხალიმკვირე ადუა მოხსნეს და ხალხის სიხარულს საზღვარი არა აქვს. გუნდი საერთო აღტკინებას გამოხატავს, აღსუსვა სახსარული შეხებალებით, განსჯეკებული შმაგი რომელიც პულსაციით, გმირული შემართების სასიმღერო ინტონაციებით, ეს ნაშედეგი ოდნავ, რომელიც პატივითული გმირობის ძალითა და სიცოცხლის მჩქვერებით გამოირჩევა. ეს არის თავისუფლების ზეიმი და მის გადმოსაცემად ლალიმე სახარტო მელიდორის სახეობა მოხაზა. მან შეუნარჩუნა გუნდს საოპერო სპეციფიკაცია (ყვრად), მისი დამატურგოლო სიმკვირე ექვს არ იწყება) და ამავე დროს მიიღო ეს მუსიკა მასობრივი სიმღერის პაპით სუნთქვას. აქ კომპოზიტორი ითვალისწინებს მასობრივი სიმღერის ენაში შემოხარის მთელ თავის გამოყენებას, ოსტატურად იყენებს მისთვის დამახასიათებელ აქტორს, სიცოცხლისდამამკვირებელ მელიდორ ნახატებს. ამ მხარე ტოპოლოგიურია აგრეთვე განსაზღვრული ვიკალოგური აკორდიკაც, გადაძახილებით, აჩქარებული მარშისებური მოძრაობაც.

ამ სცენაში ბუნებრივადა ჩარბული საოპერო საცეკვაო (გუნდის რბლეობით აქვე იჭრება, მაგრამ უფრო კაშკაშა ფერების ვახსოვრებულად ვიდრე რაიმე დამოყიდებელი სიუჟეტ-დრამატურგული ფუნქციის შესასრულებლად, ამ „საცეკვაოში“ „საკვიდაოს“ ავტორის ხელი იგრძნობა, მისი უნარი კოლორიტული ენარბული სურათის შექმნისა. ისევე, როგორც „საკვიდაოსი“, მუსიკა — გრძობითა დულდობა, ენერგიის ამოფრქვევა. ისევე, როგორც „საკვიდაოსი“, ამ ეთნოლოგიურ ეროვნული ტემპერამენტი მთელის სიმძლავრითა გამოქმულები.

ხალხის ზეიმის სურათი თითქმის ორადაა გაპოხილი ბედის მწუხარე რომლოგის გამო („ო სახარტობა“). ზეიმის კი მის შემდეგ ახალი თემებური მასალა აგრძელებს. მას, პირიბიოდა, დინამიკური რბიროზა შეიძლება ვუწოდოთ. ეს დინამიური რბიროზა გარკვეულ სიუჟეტურ ძვრასთანაა დაკავშირებული: ხალხი აღტკინებული ხვედრად დაბრუნებულ ლეგას. „ლედა და მოვიდა, ჩვენი მფარველი“. სკანდინავიული, თითქმის ერთ სუნთქვაზე აღებული ექვსაბილები უნი-სონიდან აკორდულ ფაქტურაში გადადის, მაგრამ ყველა თავის მხეველიდობაში ინარჩუნებს ფიციის სიხარულის ხასიათს.

შემთვინივარა მოხაზულ გუნდის კლემინაციური წერტილაც — „ოლია“. მისი დამახასიათებელი მოტივი კომპაქტურ აკორდულ ფაქტურაში ვლერის და ამავე დროს რომელიც ნახატად მძფვრია

„ანსამბლის ფორმა“ დღემდე აქილევის ქუსლია — ქართული/საოპერო ხელოვნებისათვის, თქოთაქშვილის ოპერების გარდა მცდე მიერდება ამ მხრივ გამორჩეული ნაწარმების დამახასიათებელი. ლალიმე და მისი მხლები საინტერესოა იმით, რომ მათში „სქრების“ ანოზულ-სასიმღერო სტილი არ ირღვევა. კომპოზიტორი ინტონაციურად გამოყვეილ დახასიათებას ანიჭებს თავის გმირებს და ამავე დროს, ცხადად აღნიშნავს მათ შორის კონფლიქტსა თუ გმირობათა თანმხრებებს.

პირველად ბერტოსა და ლელას ღუტვით ხდება ჩვენთვის ნათელი, რომ ვეის სასიუარული წრადევა ქალში გამოძახილს ვერ მკვიდრს. მთელი ანსამბლის მანიფილზე ბერტოს მოტივი „შენა ხანს ციურ მშაობითა ლიმოდ“ თავისებური ფსიქოლოგიური ოსტატობა, სიუარულიც განხილვისებელი ძახილია მისი გულხისა. მის ქალის მწუხარებით აღსუსტ რბლეობით უპირასობდება („ო დღეში ჩამავდი, მაღალი დღეავადა, მაყარე ამდენი ფარული წყნება“), რომელშიც ქვიინითა და ექვსა მისიხის და რომელიც ღუტვის დრამატუზს განაპირობებს.

სარულიც ხსვა ხასიათისაა შეთქმულია კვარტეტი მეორე მოქმედების დასაწყისიდან. იგი ვახული საუუნის შეხანებისათვის და მახასიათებელი იტალიური რომანტიული ოპერის ცხოველმყოფელ ტრადიციებზე მივითვითებს, თუმცა სრულიად დამოუკიდებელი ფსიქოლოგიურ-ინტონაციურ მასალაა გადაწყვეტილი. რომელმაც ენევი ღრღნიო, რომ სარდალი მოღალატეა და ფიცს სდებენ ანგარიშს გაუწერო. პირტიკულაზგაგლითა მორბადა და ფიცი მშფოთარად და ეკლანდ მუსიკაშია გამოქმული, მისი რომში სინკორპტულად და მახვლია. საგულხისშია მელიდორი ხაზის კრამატული „დაცურება“, წყვეტილი, თითქმის „სუნთქვაშეკრული“ მოტივების სიქვით („შევი ღამის უუუნთის ვანდოთ ჩვენი ზრახვანი“), რომლებიც ბოტიკო ძალების მხლებების ბგერად სიმბოლოების კლასიკურ ტიპთა რიგს მიეუთვინება.

ლელას და გელას ღუტვი მეორე მოქმედებად ქართული საოპერო ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშთა შორის საბაბით ადგლის იქნის. იმდენად გამოძახებელია იგი თავისი განწყობილებით, იმდენად გამჭვირავლად და ამალღებელი თავისი მუსიკით. ეს ღუტვი იწყება გმირთა საკმაოდ მძფვრე მოქმედების ციყნის შემდეგ. გაგული-სებულთ ქალი ბერტოსა და მისძალადს ზრღლითა და განწარულის ხშიო მიზარავს. ეკლავ ვარგებულთა მოულოდნელი შეხვედრის

მან უკვც იმდელ დაშკარვა, რომ ლელა დამგმირილდებოდა მის ძაღალდობს, მათი რბლეობით ამ სულიერი დრტივენასა და მშფოვარტბას გამოხატავს, მაგრამ, აი, საორკესტრო პარტიში ნარნარი, სრიალა მოძრაობის ფაქტურა მყარდება. ერთი ბელის მოხსნით გაღიფრებება დაქიმბელი ვენეზიადელციის ენოციებით და რიყავიეიო ნათელი განწყობილება მკვირდებოდა.

კლავორი ამ ეთნოლოგ თავისებური ქვესაბაბური აქვს „ბავშვობის სიმღერა“ და უმდა ითქვას, რომ მისი მელოდია კოლორიტით და ემოციური შინაარსით მართლაც ბავშვური სიწმინდითაა განხილვისებულთ, ეს მუსიკა ლლი და ბუნებრივია. იგი თავისებურად სუნთქავს. ამ სასიმღერო ინტონაციის („მინდვრის ყვაივლებიც არცხეს ნიავი“) წყარო — საესხარდო ხელოვნება, მაგრამ იგი მაკალური პარეფასუციის მასლის ახალ ხარისხში აყვანისა და პოეტური ფავსკიონისა. შობამდედევი ინტონაციისა აღბეჭდული მინამღერი „ლედა, ლელა, ლელა საოგენელა“, რომელიც საბავშვო სიმღერებს ვანარული ხასიათითაც კი უპარკვდება და დავნეული, წმინდა მელიდიის ნიმუშია. იგი ღუტვის თავისებურ შეუქურა და მისი სხივი ოპერის ხსვა ეთნოლოგის სწავლბას, დრამატუზიკისაც კი ვანიციდის ფინალურ სცენაში, მაგრამ სიწმინდეს და უშულოდობას არსად არ მკარავს.

ეს ღუტვი ე. წ. „თანხმის ანსამბლითა“ იმ კლასიკურ ტიპს მიეკუთვნება, რომელშიაც მისწრაფებათა, გრძობისა და აზრის სრული მარბონა სუფვის. აკომპანემენტის ჩუხუხსა ფაქტურაც და



და თამაშის განწყობილებას ქმნის, იგი თავისებურად აძლიერებს სიხარბის, ოცნებისა და სასიყვარულო სწრაფვის ფსიქოლოგიურ ტინალებს.

ეს განწყობილება უნდა გაღრმავებულიყო მომდევნო ეპიზოდშიც („ლელა“, გეტები და გავიე, ძვირფასო ლელა!), ოღონდ მას წინაშეა განსხვავებული ტიპი ახასიათებს. კომპოზიტორის კავშირი, ერთის მხრივ, ვერისტულ ტრადიციებთან და, მეორეს მხრივ, უკითხთან, ასეთ ეპიზოდებში უფრო უშუალოდ ვლინდება. საქმე ისაა, რომ დღემდე „მინდვრის“ უკვავლებს არჩევს ნაივი“ ისეთ სტილი დაამკვიდრა, ემოციური განვრცადების ისეთი მაღალი დონე შემოიტანა, რომ იგი ასე ადვილად აღარ დათმობს ნიქრულს.

ახლ ვარსულ პირობებში გარდატეხილ პირველწყაროს არა მარტო თავისი სახასიათო ინტონაცია და განწყობილება შემოიპოვებს, არამედ თავისებური მუშეციების წესიც. ლელას და გემას დღე-ღამე ოპერის ფინალიდან („ნუთო ცოცხალი ხარ და შენვე ოცნება, როგორც ვარსკვლავი ბედის ისე დამყვება“) მოვარგონებს ჩვენს მუსიკალურ ყოფაში დამკვიდრებულ ვოკალურ ანსამბლებს, რომელთაც დიდი პოეტურობა, ემოციური უშუალოება და მუსიკალური გამომსახველობა გამოარჩევს. ეს დღეტი ერთი სულქმნა-ცა, ერთმანეთთან გამიჭრებაც და ერთმანეთთან გამოთხოვე-ცა, მშლილია, რომელიც გელას წინაშეაღდებ არაიშა გამოჩნდა, აქ ღრმავდება და მტე ექსპრესიას იძენს. ეს ეპიზოდი — ლირიკული საწყისის გავლის კულმინაციაა, იგი აღიარებას სიყვარულისა, რომელიც თავის გამარჯვებს სიკვდილის პირას ზეიმობს.

საულისხმბოა, რომ ამ დღეტის გუნდოც უერთდება. იგი არა მარტო პატრიოტულისა და ლირიკულის, ხალხისა და გმირების ერთიანობის სიმბოლოა, არამედ იმ საოპერო სტილის თავისებურების ხაზგასმაც, რომელიც ხოლო და საგუნდო სიმღერის ორგანული და წარწარ ურთიერთგადასვლებს გულისხმობს, ლალიც ამ ეპიზოდშიც შემოიქვს ლირიკული მოტივი, რომელიც ანსამბლის განვითარების კვადრატული ვილიონის სოლოში გადაინაცვლებს. თუ ვინააუთრებთ ამ სოლოს ექიონიბთ მხედველობაში, მე არ დავივირბდი იმ მისაზრებას, თითქოს ოპერის ფინალს მელიორანბატულ-სენტიმენტალური არ შეებია. მაგრამ ისეთი გამომსახველობა თვით ლირიკული ნაკადი, იმდენად გაცისკროვნებულე, ემოციური და გულმინამწვდობია იგი თავისი მუსიკით, მასში ისეთი ძალითა გამოხატული შეების გრძობა, რომ მთლიანად ფრწლად ავციკამ არა მარტო როგორც გმირთა გამარჯვებას (რ. ი. იმ წწიბოს აღიარებლს, რომელსაც ისინი თავის მოქმედებაში ეურდნობოდნენ), არამედ როგორც თავისებურ კომპოზიტორისეული კლასის გამოქმნას: მის რწმენას ადამიანების ღირებულებაში და ამ ღირებულების მარადიულობაში. ამ ეპიზოდში ბევრია პირადული, რომელიც ოპერის ფსიქოლოგიურ-სოციალურ საწყისთან ისეთ მამართლებაშია, როგორც ლირიკული — ეპიკურთან. ეს პირადული გადის ოპერის ფარგლებიდან, უერთდება რვეუც ლალიბის მუსიკის საერთო კლამობტს, ვაკობულებს ოპერას და განსაკუთრებთ მისი დანაკენი, გარკვეული მწრწმის გამოვლინად ავციკავთ.

\* \* \*

„ლელასთან“ დავაწვირბით მე მუსრს მისი მუსიკის თანადროულობის პირობების შევეკო. საკითხის ასეთნაირად დავუნება შენძლია ვინმე ავტორის ახირებულ მიზნობს: იმდგა კი „ლელა“ იმს სახას, რომ მასში თანამედროვეობის გამოძახალი ვეძიოთ? სიუჟეტის ისტორიულობას თვით რომ გავანებოთ, გამომსახველი ბერბეზობაც იგი უფრო XIX საუუნის ტრადიციებს ეურდნობა, ვიდრე ჩვენი დროის გამოცდილებას. ის ძიებები, რომლებიც ჩვენი ოქიოს ოპერის რადიკალურად უკვლის სახეს და ხან სიმფონიას

უხალოებს მას, ხან კინისა და ხან დრამატულ თეატრს, როგორც ჩანს, ლალიბის უერთდლებას არ ირბიდავ, მისი წარწარმობი უმედეგე ბურ ყადაზაზე“ ავტოტლი. ორკესტრი არც პირბილებას ჩვესტრბის და არც რამე ტრეპტუნწიას აცხადებს საოპერო ფორმის სიმფონი-წაციანე. ისევე როგორც კლასიკურ ნიმუშებში, იგი თანწლებს რომლიც კმაროვდებოდა, ტრეპტუნწის რბოლი „ლელაში“ უმნიშვნელოა, ყოველ შემთხვევაში, იგი სასამებრო საწყის ვერ გაუტოლდება კუნდ თავისი გამომსახველობითა და ვერც დრამატურ-გიული ფუნქციით. მუსიკალური ენაც სასებთო ზომიერია და არისად არ სარცებს შობებულობას, თითქოს კომპოზიტორს საბ-ალიბის დემონსტრირება სურდა.

არც ისაა ალბათ შემთხვევითი, რომ ლალიბის ოპერა ეროვნულ ნილადათან ერთად XIX საუუნის იტალიური საოპერო ხელოვნების ტრადიციებს ეურდნობს. ბილინიანო მუჩინაზე — ასეთი ფართო დიაპაზონი აქვს იმ სფეროს, რომელსაც მეტყველები ზეგავლენა მოუხდენია ჩვენს ავტორზე. იტალიური ტრადიციები შემოქმედებიაადაა გარდატეხილი ლალიბის ოპერის სხვადასხვა თავისებურებაშია.

თავის დროზე თბილისის საოპერო თეატრის ისტორია იტალიურმა ხელოვნებამ წამოიწყო. შესაძლოა იმიტომ, რომ ქართული მუშეციების ბუნებას ენაიხსებებოდა, იტალიური ორგანულიად შეეთვისა ჩვენი ხალხის მუსიკალურ ყოფას და უფრო გვიან, კერბოდ, ქართული ოპერის ერთი შინაგან თვისება იქცა. მაშ რადობაა, რომ ესოდენ ნაყოფიერია იგი „დაისის“ ავტორისთვის, ხოლო უფრო გვიან თ. თაქაიშვილის „მინდიასთვის“? „იტალიურ“ არ აღნიშნავს ინტონაციის სახასიათო თავისებურების შეღახებას (წინააღმდეგ შემთხვევაში, ეროვნულად განუმორბებელს საფროზე შეექმნებოდა), „იტალიურ“ უმთავრესად ვოკალური ხაზის სასიმღერო-არბოზულ დენადობას გულისხმობს და რ, ლალიბის ოპერას ამ თვისების, მუშეციების ამ ტიპის შესანიშნავი ილუსტრაციაა.

ეს ნიშან-თვისებები თითქოს ისევე ტრადიციულზე მიავითბებს ამისად მოუხდებოდა: „ლელას“ სიტყვა მაღალი გაგებით, ტემპო-იტალიად თანამედროვე წარწარმობა. იგი თანამედროვე ფსიქოლო-გიური შინაიარსი, ტემპერამენტითა და გზებით, ეს ოპერა იმ კომპოზიტორის ბიერაა შექმნილი, რომელიც კარგად იცნობს თანამედროვე ადამიანს, და უფრო მეტც, თავისებურად ეძიებს კიდევ მთავარს ამ ადამიანში. „ლელა“ იმ კომპოზიტორის კლამს ეკუთვნის, რომელიც გმირთა ხასიათების გამოსახატვად არ უნდა გატანებულიყო შორეულ წარსულში ტიპების ძიებთ. ლალიც ადვილად გადასტკა გორდიბის ნაკევი იმის წყალობით, რომ ოპერის მებრებდა თავისი თანამედროვეობა იქონია მხედველობაში. საზოგადოდ, ლალიბის მუსიკის ბუნებრიობას მისი დღევანდლობის ატმოსფეროში ქმნალობა განპირობებს და თავისი შემოქმედების ამ პირბილებს კომპოზიტორმა არც „ლელაში“ უმტყნა.

„ლელას“ ამ საერთო პრინციპი უფრო ლოკალური ხასიათის ამოცანების გადაწყვეტასაც განპირობებს. თანამედროვეობა დღედ აფახებს ლოკალურ კოლორიტს, მაგრამ მთლით თავისი ბუნებით სინთესისებრი მისწრების. ტანდრენცია განსაკუთრებულე სიც-ვადით ყოვეთ სიმღერაში ვლინდება, რომელიც რ. ლალიბისთვის ამისაკული წერტილია. ამიტომაც, მარიალია, მის სიმღერაში მეგრული და გურული სასიმღერო ინტონაციაც ედრებს, სვანური ფოლკლორისაა გამოყენებულე და ქაქაქური ფოლკლორის, მაგრამ უსაფუძვლო იქნებოდა ეთნოგრაფიული წყარო მოქმედების ანდა გმირთა ვინაობის მინიშნებულ მებინილო. ეანრულს-სასასილო სხე-ციფიკას კომპოზიტორისთვის მხოლოდ ვინაგად მუსიკალურ-დრამატურგული მნიშვნელობა აქვს და არა გმირფოულ-სოციალური,





ამიტომ არც დროს არ განაჩნა ამ ოპერაში ზუსტი თარიღები და არც გმირთა ვინაობას არა აქვს ზუსტი მარჯვენები.

ლიბრეტოს მიხედვით რომელთა შემოსევის შესახებ მიღწეს ლაპარაკი, მაგრამ ასეთივე უფლებით ისინი შესაძლებელია ბიზანტიელნიც ყოფილიყვნენ და სამხრეთიდან მომდღღურებიც. ციხე-სიმაგრეს, რომელსაც ალუა შემოატყეს, საქართველოს ნებისმიერ კუთხეში შეიძლება გვეგულებოდეს. მართალია, „ლელასთვის“ ლიბრეტისტმა მეტრელიანის „მონა ვანას“ მიმართა, მაგრამ ის, რაც მეტრელიანისაგან დარჩა, ჩვენს ისტორიულ ლიტერატურაშიაც უხვად მოიძიება, ყოველ შემთხვევაში, ლიბრეტოში ისეთი ფსიქოლოგიური მოტივები არ ვხვდრს (და ეს მისი დიდი ნაკლია), რაც ჩვენთვის ჩვენი ლიტერატურის სხვა წინუშებიდან არ იქნებოდა ცნობილი, ლიბრეტოს მიმართ სხვა ბევრი შენიშვნაც შეიძლება გამოითქვას (კრამოდ, როგორც ეს თავის დროზე მ. ახმეტელმა აღნიშნა „ლელას“ დადგენისაში მიძღვნილ წერილში, მელოდრამატული ლიბრეტოშია აქცენტირებული და იგი დიდ სიწინელებს უქმნის კომპოზიტორს). მაგრამ ლიბრეტოს უღვაყო ღირსებებიც გააჩნდა და მათ შორის მთავარი ისაა, რომ იგი ლალიძის შემოქმედებითა თავისებურების კარგი შეგრძნებითაა დაწერილი, კარგად ითვალისწინებს კომპოზიტორის ინდივიდუალობას. მე ვთქვი, რომ რაც შემთხვევებში ლიბრეტო სიწინელებს უქმნის კომპოზიტორს, უფრო სწორად, უმიძღვებს მას მუსიკალურ დახასიათებაში მელოდრამატული ელემენტების შემოტანისაკენ). მაგრამ უფრო ზნორად ლიბრეტო საიმედო დასაყრდენის როლს თამაშობს ლალიძისათვის დამახასიათებელი ლირიკულ-სახიმღერო საწყისის სრულქმნილი გამოკლენისათვის.

ამიტომაცაა, რომ „ლელა“ თუმცა ისტორიულ სიუჟეტზეა აგებული და თითქმის გარდასულ დროთა სიტუაციებს გვიხატავს, უმაღლური ამოცანა იქნებოდა ლალიძის ოპერისათვის ისტორიული შესატყვისობანი გვიძია. თუ ლიტერატურული სიუჟეტი მუსიკისათვის არსებითად გარკვეული კანვის როლით უნდა დაკმაყოფილდეს, „ლელა“ ამის საუეთესო ილუსტრაციაა. მისი სიუჟეტი, გმირთა ცხოვრების ფაქტობრივი მხარე, მოქმედების დოკუმენტურობა, ცხოვრების წესის ლოკალური კოლორიტი — ყოველივე ეს ბიძგის მნიშვნელობას იძენს და არ აღწევს ლალიძის მუსიკის შინაარსულ ბირთვში.

ეს უკანასკნელი ვნებათაღლევის და ზნეობრივი პრობლემების გამოძახილი, მათი უაღრესად თავისებური — მუსიკალური რეალობაა, რომელიც ეს ადამიანური მიმართებანი თავის ღირებულებას სჭვრეტენ. თანაც არც ის უნდა დაგვაფიქვდეს, რომ ლალიძის მუსიკა განეყნებულად აღებული ზნეობრივი პრობლემების ზგრადად ილუსტრაცია კი არ არის, არამედ მათი არსებობის, მათი დასმის თავისებური ფორმა. იგი ამ ცხოვრებისეული კატეგორიებითაა განათებული, მაგრამ როგორც ყოველივე კუმშირიტად ესთეტიკური, მათზე არ დაიყვანება. იგი იმდენად სახიერი და შეტყვევლია, რომ თვით იქნეს ადამიანურის წარმომადგენლობის უფლებას. ბოლომდე სრულტე რომ დაეცვა, მე ვიტყვი, რომ ეს „წარმომადგენლობა“ ოპერის ყველაზე ძლიერი ფურცლების ზვედრია. მაგრამ ლალიძე გამარჯვებული შემოქმედია იმიტომ, რომ მისი ოპერის „ლელას“ მუსიკის ბარისს სწორედ ასეთი ფურცლების სიჭარბე განაპირობებს.

# თანამედროვე ქართული სამსახიობო ხელოვნება

## ეთერ გუგუშვილი

ქართული თეატრი ყოველთვის განათქმული იყო სამსახიობო ხელოვნებით. ქართული თეატრი მსახიობის თეატრია ამ ცნების უზუსტესი აზრით, ქართული თეატრის უმნიშვნელოვანეს წარმატებებს, იმთავითვე, მისი ისტორიის ყველა ეტაპზე, როგორც წესი, არსებითად, აქტიურული ხელოვნება განაპირობებდა. ქართული თეატრის არასოდეს აკლდა დიდი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მსახიობები და ერთგული თეატრის ისტორია ყოველთვის განუზრუნვლად იყო დაკავშირებული მათ ბედთან.

ქართული აქტიორული ხელოვნება შორეულ წარსულიდან იღებს სათავეს, უზსოვარი დროიდან მოედინება იგი. ჩვენ არ ვიცით მათი სახელები, ვინც სცენაზე იღვწოდა ჯერ კიდევ ანტიკურ პერიოდში, არც იმდროინდელი რეპერტუარი შემორჩა დრო-გამს. პირწმინდად წაიშალა კვალი ქართული თეატრის ისტორიისთვის ბყერვით საჭირო ბე-

წერილს ახლავს საქართველოს კინოფოტოფონო დოკუმენტების ცენტრალური სახელმწიფო არქივში დაცული 1926-1940 წლების კინოქრონიკის კადრები, რომლებიც რეაქციას მოაწოდებდა სოხამე (რედ.).

რი ფურცლისა და მემკვიდრეობა და დავიკოვა მხოლოდ მატერიალური ძეგლები ჩვენი თეატრალური კულტურისა — თეატრის ნანგრევები უფლისციხეში, რომელიც ჩვენს წელთაღრიცხვამდე III საუკუნით თარიღდება, აგრეთვე ხარკვარი სამკაულ-სამწველის და კედლის მხატვრობა, რომელიც უფრო გვიანდელ ხანას მიეკუთვნება, ეს ნიმუშები მოწმობენ, რომ ქართულ თეატრალურ სანახაობით კულტურას თავისი გამოკვეთილი, განუყოფრებელი ერთგულებით, თავისი ტრადიციებით ჰქონდა.

შეიძლება ქართული თეატრალური კულტურის სათავეებზე ამჟამად აქ არც გვესაუბრა (ბოლოსდაბოლოს, მსოფლიოს ყველა ერის კულტურაში ტრადიციები ხალხური ხელოვნების მეშვეობით იძენდა მემკვიდრეობით ხასიათს), ქართველი პროფესიული მსახიობის ხელოვნებაში დღემდე ცხოველად რომ არ იყოს აღბეჭდილი ელემენტები ხალხური თეატრისა, რომლებსაც სხვადასხვაგვარად, თვალსაჩინოდ თუ იდუალებად, ვაცნობიერებულად თუ ქვეშევსენულად, მაგრამ ყველა შემთხვევაში ასოციატურად მივყავართ მოედანმდე, მუსიკამდე, დღდაფებამდე, დალიკობემდე, თავაწვევითი იუმორამდე, იმპროვიზაციის, სანახაობრიობის, მსაკარადულობის სტიქიამდე. და ყოველივე ეს ქართველი მსახიობის ხელოვნებაში ცოცხლობს არა როგორც უბრალო ხარკ ტრადიციისადმი, არამედ იგი განუყოფელი, მოუცილებელი ნაწილია იმ უპირის, ფსადულებით, ამოუწურავი სიმდიდრისა, რომელიც საუკუნეთა სიღრმიდან მოედინება და ორგავულად, მყარად შეერწყა ხალხის ყოფასა და ადათ-წესებს, ერთგულ ხასიათს, ერის ისტორიას.

მაგრამ თუკი აქტიური ხელოვნების მოხეივმე, მეტიც, რამდენადმე „პალაგანური“ ბუნება დაკავშირებულია ქართული კაცის ისტორიულ ლტოლვასთან სიმდიდრისა და ცვეთისაკენ და ეს ლტოლვა პოტენციურად ნაწილად იყვინდებოდა და ვლინდებდა ქართულ ხასიათში, ქართულ ხელოვნებაში არანაკლები (თუ უფრო მეტი არა!) ადგილი უჭირავს გმირულ, ამაღლებულ, გაკაცულ საწყისებს, და ესეც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული რეალურ სინამდვილესთან, ერის ისტორიასთან, მაკცრ და დრამატულ ყოფასთან.

ჭირი და ჭირიკული (აქედან — ლტოლვა აქტიურის ამაღლებული, პათეტიკური განცდების გამოხატვისკენ) ქართული თეატრისთვის ბუნებრივ და თავისთავად ნაგულისხმევ თვისებებად იქცა, რადგანაც ქართული თეატრი ერის, ქვეყნის ისტორიის მოუცლებელი ნაწილი იყო ყოველთვის და ასეთია იგი ამჟამად.

ქართული ერის ისტორია კი აღსავსეა ტრაგიკული, სულისშემძვრელი მოვლენებით. საუკუნეების მანძილზე აურაცხელი მტერი არბევდა და მიწყასთან ასწორებდა საქართველოს და ქართული თეატრი ყუვეთების გამოხატავდა ხალხის პატრიოტულ, კეთილ გრძნობებს. აქტიური პროტესტი უცხოელ დამპყრობთა წინააღმდეგ. მოქალაქეობრივ-მაშინობრივი მოვლენების, პასუხისმგებლობის შეგნება და მით ჩანერგილი გრძნობა გმირობისა და თავგანწირვისა, ბუნებრივია, ბაღდად მსახიობი ნიღოზისის

მამარ, ბობოქარ განცდებს, რომლებიც ვერა და ვერ გამოიხატებოდა მოზომილ-შშვიდა ინტონაციებით, დუნე მოძრაობებით, მითითილი ვესტიკულაციით. საჭირო იყო ომხანანი, მქუხარე ხმიერება, მოგანგავე, დამუსტრალი ტექპერამენტი, სამხრე, დამუხრე განმხობებისა, ერის სემეობა ბედ-იღბალს ემხიანებოდა და იმ ერისვილებს, რომელთაც თავიანთ გრძნობათა და აზრთა გამოსატყის ასაბრუნად სცენა არგუნა არსთავამირეგმ, მთელი თავიანთი გზების, ცეცხლოვანი გრძნობების გადმოფრევევა სწორედ აქ უხდებოდა და, თანაც, ეს გრძნობები მაღალმხატვრულ დინეზე უნდა წარმოესახათ. თავგანწირვის, ვაცაცობის, შეუპოვობის გრძნობები განგებულადაც თავს იჩენდა მსახიობთა მოძრაობებსა და ხანში და მკვიდრდებოდა ქართულ თეატრში. საუკუნეთა მანძილზე ქართველი ხალხის ცხოვრებაში საყვებით ბუნებრივად ინიერგებოდა მთელი ქვეყნის ცხოვრებაში თეატრისა და მსახიობის ისტორიული მისია. თეატრი სულ უფრო და უფრო ყალიბდებოდა თავისუფლებაზე, დამოუკიდებლობაზე, სამშობლოზე დღენიადაგი ფიქრისა და ოცნების კერად.

ნიღბების ხალხური თეატრი-ბერიკაობა აშკარად გამოსატყავდა ფოლკლორის ეპოქაში ყმა-გოჭობის პროტესტს დამპყრობლების წინააღმდეგ. ქვეყნის ავტორიტეტამ, რაც ირანელთა და თურქთა ურდობის შემთხვევით იყო გამოწვეული, თეატრის სასიკვდილო მაველი ჩასცა — XVIII საუკუნის მიწურულს მან არსებობა შეწყვიტა. და მხოლოდ XIX საუკუნის შუახანს შეიქმნა კეთილსაღესი ანობები ქართული თეატრის აღორძინებისა და სამსახიობო ხელოვნების განვითარებისათვის.

რუსეთთან მეგობრული დაკავშირების შედეგად ეპოქის მოწინავე იდებები სულ უფრო და უფრო მყარად იკიდებდა ფეხს საქართველოში, იქმნებოდა წინამძღვრები პროფესიული თეატრის აღორძინებისათვის.

გიორგი ერისთავის პირველი პიესების და ქართულ დრამატურგისა და ქართულ მსახიობთა ხელოვნებაში მთავარ ადგილს რეალისტური მიმართულება იჭებს. თვითონ გ. ერისთავი საფრეველს უყრის აღორძინებულ პროფესიულ თეატრს, მაგრამ ამ თეატრის კრიტიკული, ამბიულემბული პათოსი ხელს არ აძლევდა ცარიტული რუსეთის ადგილობრივ მონელებს — მათ ქართული თეატრი თავიანთი მიზნებისა და ამოცანების პროპაგანდისტად ვერ გაიხადეს — და სცადეს ქართული კულტურის ამ მძლავრი კერის ჩაქრობა. მხოლოდ 25 წლის შემდეგ, 1879 წელს გახდა შესაძლებელი საქართველოში მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის აღდგენა. თეატრის, რომელიც პირდაპირი მემკვიდრე გახდა გიორგი ერისთავის თეატრის რეალისტური, დემოკრატიული ტრადიციებისა. ეს თეატრი შეიქმნა ერთგულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეების გავლენით, მოძრაობის, რომლის სათავეშიც ილია ჭავჭავაძე აკაცი წერეთელი იდგნენ. თეატრი იქცა XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართული კულტურული ცხოვრების ცენტრად. აღორძინებული თეატრი არსებობის პირველივე დღიდან შეუპოვრად და თანმიმდევრულად იმკვიდრებდა უფლებას, რომ ქვეყნისა და ერის, ქვეყნის ცხოვრების გამომხატველ ტრიბუნად — სეე-





ლადო მეგლიშვილი

ნის ფიციანაგადან სხამალა ფლერდა ეპოქის გამანათლებლებელი, დემოკრატიული იდეები, მსახიობთა შემოქმედებას ასულდგომლებდა პატრიოტიზმის, სოციალური ჰუმანიზმის მაღალი გრძნობები. თეატრში სულ უფრო და უფრო თვალნათლივ იკვეთებოდა მსახიობის ჰუმანიტად პროფესიული ხელოვნება. იმ წლებში ქართულ სცენაზე აღიზარდა რეალისტ მსახიობთა ბრწყინვალე პლეადა, რომელთა ოსტატობაც ვითარდებოდა ქართულ, რუსულ და უცხოურ რეალისტურ მწერლობათა საუკეთესო ქმნილებებზე.

ილიას და აკაკის ჰქონდათ მრავალმხრივ საინტერესო შეხედულებები დრამატურების, მსახიობების, თეატრალური კრიტიკოსების, სასცენო ხელოვნების ყველა დარგის მნიშვნელობაზე, მათ მისიაზე თეატრალურ ცხოვრებაში. მათი თეატრალურ-ესთეტიკური შეხედულებები უდიდეს როლს ასრულებდა ქართული რეალისტური სასცენო ხელოვნების ფორმირებაში. ილია ჭავჭავაძე წერდა: „ლიტერატურა ხალხის ჭკეპა, ხალხის გონება, გრძნობა, ფიქრი და განათლების ხარისხია“. ილია ამტკიცებდა, რომ — მეცნიერებაცა და ხელოვნებაც „იზადებიან ცხოვრებისაგან და არსებობენ ცხოვრებისათვის, ისინი წინ მიდიან ცხოვრების ვითარებისა გამო და და მერე თავის რიგზედ თვითონვე წინ მიჰყავთ ცხოვრება“. სინამდვილისა და მხატვრული შემოქმედების ურთიერთშემოქმედების დიალექტიკური პროცესის მას მხატვრული შემოქმედების სიცოცხლისუნარიანობის აუცილებელ პირობად მიიჩნდა.

ქართული რეალისტური ლიტერატურის ფუძემდებლის ესთეტიკა, რომელიც შემანიშნებდა რუსული რეალისტური ესთეტიკური მოძღვრების შეხედულებებს, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეებს, სახალხო თეატრის ტრადიციებსა და სტიქიას, იქცა იმ მკვიდრ საფუძვლად, რომელსაც ეფუძნებოდა აღორძინებული ქართული თეატრის რეალიზმი და, მასთან ერთად, ქართული სამსახიობო ხელოვნება.

ალექსანდრე იმედაშვილი



თეატრზე, როგორც სკოლასა და მაღალ კათედრაზე, აზრს თავიანთი შემოქმედებით ამკვიდრებდნენ რევოლუციამდელი ქართული თეატრის კორიფეები, — რეალისტური აქტიორული ხელოვნების ფუძემდებლები ვასო აბაშიძე, მისი თანამედროვენი — მავო საფაროვა-აბაშიძე, ნატო გაბუნია, კოტე ყიფიანი, ვალერიან გუნია, კოტე მესხი და სხვა. განმათავისუფლებელი ტენდენციები განსაკუთრებით გამოიკვეთა დიდი მსახიობ-ტრაგიკოსის ლადო ალექსი-მესხიშვილის შემოქმედებაში. მგზნებარე, შთაგონებული, რომანტიკული პათოსი მისი ხელოვნებისა, რაც ბრწყინვალედ გამოვლინდა მის მიერ შესრულებული ჰამლეტის, ოტელოს, ურიელის, კარლ შოტის, ლევან ხიმშიაშვილისა და სხვა როლებში, მისი ზრდიდა 1905 წლის რევოლუციის ბარიკადებზე. მისგან ჰუმანიტ მსახიობ-ტრიბუნს, ეპოქის მოწინავე იდეების მქადაგებელ ხელოვანს ქმნიდნენ. შემთხვევითი არაა, რომ ბოლშევიკურმა გაზეთმა „გვერიოდმა“ საგანგებოდ აღწერა მუშების დემონსტრაცია 1905 წელს ე. მონტის „კაი გრაკის“ წარმოდგენის დროს, რომელშიც მთავარ როლს ლადო მესხიშვილი ასრულებდა.

მაგრამ რევოლუციამდელ მსახიობთა ოსტატობა სცილდება მხოლოდ ოსტატობის ფარგლებს, მათ პრაქტიკულ საქმიანობას და გაცილებით უფრო ფართო შინაარსს შეიცავს. უკვე XIX საუკუნის მიწურულს აქტიორული ხელოვნების სფერო-



ში მიმდინარეობს საინტერესო პროცესი — ხდება პრაქტიკული აქტიორული გამოცდილების თეორიული გააზრება, სისტემატიზირება, დაძებნა იმ შინაგანისა, საერთოსი, რასაც პირდაპირი კავშირი აქვს პროფესიასთან და განზოგადებას ექვემდებარება. პრაქტიკული გამოცდილების გაანალიზებისა და განზოგადების ეს ცდა თვით თეატრის პრაქტიკოსებისაგან, პროფესიული მსახიობებისგან მოდის — ეს აღმიაწებია არა მარტო მძაფრად გრძნობდნენ, არამედ ღრმადაც აზროვნებდნენ. ვასო აბაშიძემ „იფერიასში“ 1894 წელს დაბეჭდა თავისი ცნობილი სიტყვია „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“, რომელშიც საუბარია მსახიობის პროფესიის სიძნელეზე. იმაზე, თუ რა უზარმაზარი შრომაა აუცილებელი პროფესიული სრულყოფის მისაღწევად, როგორი თავდავიწყებით უნდა იმუშაოს მსახიობმა თავის თავზე, როლზე. ეკამათება რა დიდროს, ვ. აბაშიძე გულახდილად, დაუფარავად ცხადყოფს თავის ერთგულებას განცდისმიერი ხელოვნებისადმი, წერს, რომ აუცილებელია ქემშიარტი ცხოვრებით ცხოვრება სცენაზე, ყურადღებას ამახვილებს მეტყველების კულტურაზე, დაკვირვებულობისა და გულისყურაინობის როლზე აქტიორულ ხელოვნებაში. აუცილებელია, მსახიობმა „დაწვირებულით გაიგოს იმ მოქმედის მდგომარეობა, რომლის წარმოსადგენათაც იგი ემზადება, გამოიკვლიოს რა დამოკიდებულებანი აქვს მას იმ წრესთან, რომელშიც იმყოფება.“\*

კოტე ყიფიანის აზრით, მსახიობი (ყიფიანი მას „მის“ ეძახის) მოვალეა ადამიანი აჩვენოს მოქმედებაში, და სწორედ ესაა მისი, როგორც მისის, უპირველესი საზრუნავი. მისი, ყიფიანის აზრით, ვალდებულია ძირისძირობამდე შეისწავლოს ბუნება, ხასიათი გმირისა, რათა წარმოაჩინოს მისი „ყოველწამიერი“ სიცოცხლე, გვიჩვენოს იგი დამაჯერებლად და დიდი სიმართლით. მეორე დიდი მსახიობი ქართული თეატრისა — ვალერიან გუნია მსახიობის პროფესიაზე საუბრისას კატეგორიულად ამტკიცებდა, რომ მთავარია მთლიანად და საესებით გარდაისახო იმ გმირად, უნდა გახდეს ის გმირი, მისი ფიქრით, ტკივილით, იმედით უნდა იცხოვრო, მისი სინარულით უნდა ხარობდეს. ამავე დროს, ეს არ კმარა. მსახიობი, — ამბობდა ვ. გუნია, — თავისი თავის მკაცრი კრიტიკოსი უნდა იყოს. იგი ფხიზლად უნდა ხედავდეს, აფასებდეს თავის ყოველ ნაბიჯს, ყოველ ქეპტა, მოძრაობას.

ქართული თეატრის მსახიობთა თეორიული ექსპურსები კიდევ ერთხელ გვარწმუნებენ, რომ მათი სცენური ძიებები რეალისტური მიმართულებისა იყო, რომელ მამლუხავე არ უნდა აკუთვნებდეს მსახიობი თავის თავს, რა ხასიათის თამაშშიც არ უნდა უხდებოდეს მას სცენაზე. პეროიკულ-რომანტიკული კაი გრაკინი და კარლ მოორი იქნება ეს თუ აშკარად სახასიათო ავეტიკა ან რომელიმე ვოლფვილის გმირი (ქართულ სცენას ბევრი ასეთი გმირი ჰყავდა!), — იგი არ დალატობდა სცენურ სიმართლეს, ყოველთვის რჩებოდა რეალისტად ამ სიტყვის ყველაზე პირდაპირი და უუსუსტესი აზრით.

ამ „ბარგით“ შეაბიჯა ქართულმა რეალისტურმა თეატრმა ახალ ეპოქაში — სოციალისტური რევილუციის ეპოქაში. ტრადიციები, რომლებიც წლების მანძილზე იქმნებოდა, იქ-



ვასო აბაშიძე

ნიკო ვოციროძე



\* ვ. აბაშიძე წ. I, „ქართული თეატრის მოღვაწენი: სასცენო ხელოვნების შესახებ“, 1951, გვ. 35.



ცა საბჭოთა მსახიობთა ხელოვნების გაფორმების საიმედო ფუნდამენტად.

ახალი აქტიორული ესთეტიკის პრინციპები გამოცალკავებულიად, კასტურად არ ვითარდებოდა, ეს პრინციპები ადგილობრივი კოლონიების ვიწრო ჩარჩოებში ვერ ეტყოდა. წარსლის ტრადიციების შეყვარებულობითაა შევსებაშიადა ლენინის იმ ბრძნულ მითითებებს, რომელთა მეოხებითაც საბჭოთა ხალხი რაცაც კანონიერი შეგვიძირე იმ ყოველივე სასუეთესის, რაც კაცობრიობას შეუქმნია საუკუნეების მანძილზე. ახალგაზრდა საბჭოთა თეატრის იდეურ-მხატვრული პრინციპები უკვე თვალნათლივ იყო გამოკვეთილი საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების დღემდე, 1921 წლის თებერვლამდე, საკმაოდ დიდი გზა განვლი, მდიდარი გამოცდილება შეიძინა და ახლანა, საბჭოთა ქართულმა თეატრმა ბევრი რამ შეუთვისა ამ გამოცდილებიდან.

საბჭოთა ეპოქაში აქტიორული ხელოვნების ძირითადი პრინციპები ჩვენი დროის გამოჩენილმა რეჟისორმა კ. მარჯანიშვილმა ჩამოაყალიბა. ამ პრინციპების ჩამოყალიბებაში გადაწყვეტი რილი შეასრულა. ამ პრინციპების ჩამოყალიბებაში თეატრის ტრადიციებისადმი კრძალვითმა დამოკიდებულებამ — თვით მარჯანიშვილმა წრითმა ამ ქუჩაში მიიღო, ეზიარა მის სპეციფიკასა და თავისებურებებს. ხელოვნებაში ცხოვრება მან რვეოლუციამდელი ქართული თეატრის კორიფეების მხარდამხარ დაიწყო. თავდაპირველად თვითონაც მსახიობობდა და ამ კორიფეების ვეგრდით თამაშობდა სცენაზე, არა მარტო მოწაფე, პარტიციპირე იყო მათი. მარჯანიშვილმა ბევრი რამ შეიძინა გამოჩენილ რეალისტ მსახიობებთან ურთიერთობით. ყველაზე მთავარი, რაც მარჯანიშვილმა მათგან შეიძინა, იყო თეატრის დიდი მოქალაქეობრივი მისიონი შეგნება, თეატრთან, როგორც „პირთი ხალხისკენ მიმართულ ტრადიციასთან“ (ეს გამოთქმა 1907 წლის იხიარა მარჯანიშვილმა) დამოკიდებულების გრძნობა, მყარ რეალისტურ წრითობასთან ერთად, ქართული თეატრის პერიოდიკული, რომანტიკული პათოსი, უწინარეს ყოვლისა, მსახიობის პრიფესიასთან დაკავშირებით იქნადა თავს. მარჯანიშვილმა თავისთვის პირველ ხანებში არცთუ ბოლომდე გამოკვეთილი და განიზაგანებული ეს პრინციპები, მერე და მერე, რუსულ სცენაზე მუშაობის პერიოდში განავითარა და კონკრეტულია ჩამოყალიბა. მარჯანიშვილმა თავისი შემოქმედებითი ხვედრი საბოლოოდ დაუკავშირა ყოველივე მოწინავესა და პროგრესულს, რითაც იმ წლებში მდღადრი იყო რუსული სცენური ხელოვნება აქ ეზიარა იგი ჩეხოვისა და კორკის ნაწარმოებებს, უახლეს რუსულ და უცხოურ დრამატურვას. პირადი მეგობრობა გორკისთან, შემოქმედებითი ურთიერთობა სტანისლავსკისთან და ნემროვიჩი-დანიელითთან, ურთიერთობა სახელმწიფოელი სახატორი თეატრის კოლექტივთან, უშუალო მუშაობა ისეთ მსახიობებთან, როგორიც იყვნენ კანალოვი, კინაპერ-ჩეხოვა, ლვინილოვი, კოხენი და მრავალი სხვა. მეგობრობა სუმბათაშვილ-იუეინთან, ანდრეასთან, ტაიროვთან, — ყოველივე ამან საბოლოოდ განსაზღვრა, ჩამოაყალიბა რეჟისორ მარჯანიშვილის მხატვრული გემოვნება და მისწრაფებები, განაპირობა მისი მიმართება რეალისტურ თეატრთან, განაპირობა მთავარი — აქტიორთან მუშაობის სახითი. ქართული და რუსული კულტურების

ურთიერთგავირობისა და ურთიერთშემოქმედების ურთიერთპროცესმა პრიფესია თავისებური და თანმიმდევრული ასახვა ჰპოვა მარჯანიშვილის შემოქმედებით პრაქტიკაში. უწინარეს ყოვლისა, ეს ასახვა ქართული საბჭოთა თეატრის მსახიობებთან მარჯანიშვილის მუშაობაში.

მარჯანიშვილს, რომელმაც რუსული ხელოვნების სკოლა გაიარა, ჩინებულად ესმოდა ტრადიციების როლი და მნიშვნელობა, თვით იგი მოვედებდა საბჭოთა თეატრში პირველ რეჟისორად, რომელმაც პრაქტიკულად შეასა ხორცი კლასიკურ მემკვიდრეობასთან დამოკიდებულების ქვემარტივად თანადროულ, რვეოლუციურ იდეას — კიევი „ფუნქტე ივე-ხუნას“ დადგმით მიადწინა იმ უმაღლეს მხატვრულ და მოქალაქეობრივ ელვრადობას, როცა თეატრული სახანაობა შეერწყა უმნიშვნელოვანეს ცხოვრებისეულ პროცესებს, გამსჭვალულია ეპოქის სულისკვეთებით და ამიტომ განუყრელა მისგან.

მარჯანიშვილი ყოველგვარი გაქვეყნული სისტემის და სკოლის წინააღმდეგი იყო. ამისთვის არაერთხელ გაუწვამს ხაზი როგორც სპექტაკლებზე მუშაობის პროცესში, ასევე პირად საუბარშიც. და მაინც, ქართული თეატრის მის დაბრუნებასთან დაკავშირებულია თუ სკოლის შექმნა არა (ამ სიტყვის პირდაპირი აზრით), ყოველ შემთხვევაში, მსახიობის აღზრდის საქმეში გარკვეული სისტემატიზაციის დამკვიდრება. და ის, რასაც ადრე ცალკეული თვალსაზრისით მსახიობები, ნიჭთ გამოჩენული პიროვნებები ახერხებდნენ, ახლა იქცა ყოველი მსახიობის — დიდი იქნებოდა ის თუ პატარა, მსოფიანი თუ ახალბედა — სცენური ცხოვრების ნორმად. სპექტაკლების ანსამბლურობის პრობლემა, მათი სართო სადადგმე კულტურა, სისტემა, მეთოდ რეპეტიციებისა, მკაცრი მხატვრული დისციპლინის შექმნა, — ყოველივე ეს ნიშანს აყვამდა მსახიობის, უწინარეს ყოვლისა, ახალგაზრდა მსახიობის შემოქმედებითი ფორმირების საქმეს. მარჯანიშვილი ძირითადად სწორედ მათზე, ახალგაზრდებზე იღებდა ორიენტრის და (უნდოდა ეს მას, თუ არ უნდოდა) ახალგაზრდებთან მუშაობამ იგი მიიყვანა მსახიობის აღზრდის პროცესის თანმიმდევრულობამდე და გაატრებულბამდე. სწორედ ეს გვაძლევს საშუალებს ვილაპარაკოთ ქართველ მსახიობთა ახალ თაობაზე, ქართველი საბჭოთა მსახიობის ახალ ტიპზე, რომელიც ქვემარტივად რეალისტურ და პერიოდიკულ-რომანტიკულ ტრადიციებზეა აღზრდილი.

მარჯანიშვილს ღრმად ესმოდა თვით ცნება თეატრის მნიშვნელობა და თეატრზე საუბრისას იგი ფიქრობდა, უწინარეს ყოვლისა „ცოცხალ სიტყვასა და ცოცხალ გრძნობას“, რადგანაც თეატრი მისი ყველა გამოქვინებით ყოველთვის იყო და იქნება სიტყვა და განცდა (ანუ გრძნობა) მსახიობისა.

ფაქტურად, ამ სიტყვებით გამოხატულია მარჯანიშვილის ძირითადი რეჟისორული კრედი, ის, რის გარეშეც ვერც წარმოედგინა მის თეატრს და მუშაობა მსახიობთან. რაც ეს უნდა ეკეთებინა მას რეჟისურის ასპარეზზე, როგორც არ უნდა ყოფილიყო გატყვევებული „იზმებით“ (თავის შემოქმედებით პრაქტიკაში მარჯანიშვილი ვერ ასედა ესთეტიკურა და მისტიციზმის გავლენას, ხარკი გადაუხდა ნატურალიზმსა და სიმბოლიზმს), როგორც არ უნდა გადაეტყვი მას რეალისტური ხელოვნების „მეცისტრული ხაზიდან“, მისი სცენური ხელოვნების მთავარი მიმართულება მინც მსახი-





ობთან მუშაობა იყო. იგი, სტანისლავსკის გამოთქმა რომ ვინაობით, „გამოუსწორებელი რეალისტი“ იყო. ამკვიდრებდა რა რეალისტურ ხელოვნებას, ხალისიან, დღესასწაულებრივ ხელოვნებას, მისი შემოქმედების ღიშუნები იყო მსახიობი-რეალისტის, მსახიობი — ცხოვრებისეული სინაბოლის მატარებლის წამოყვლა წინა პლანზე, მისი მოწვევების შემოქმედებაში კი სწორედ ეს რეალისტური პრინციპი ბატონობდა. თვით გარეგნულად არადამაჯერებელი, პიპერბოლურად გასაყვადებულ სიტუაციებსა და როლებშიც კი მარჯანიშვილის მსახიობები რჩებიდნენ რეალისტებად ამ სიტყვის უმაღლესი გაგებით.

მაგრამ მარტო მარჯანიშვილი ბევრს ვერაფერს გააწყობდა, გვერდით რომ არ ჰყოლიდა რეალისტური ტრადიციების ერთგული მსახიობები, რომლებიც საბჭოთა თეატრში მოვიდნენ დიდი შემოქმედებითი გამოცდილებით, რაც მათ შეიძინეს სცენის რევოლუციამდელ კორიფეებთან ურთიერთობის მეშვეობით. ამ კორიფეებთან შემოქმედების აყვავება-გაფორმების პერიოდში ისინი შედარებით ახალგაზრდები იყვნენ და დიდ ხელოვნებაში მხოლოდდა პირველ ნაბიჯებს დგამდნენ, რაც სულაც არ უშლიდა მათ ხელს, რომ უფროსი თათბის შემოქმედებებთან დასეწილი ოსტატობა და მაღალ-მოქალაქობრივი იდეალები შეესისსხორცებინათ. წლიდან წლამდე მდიდრდებოდნენ ისინი გამოცდილებით, მათი ხელოვნება სრულქმნილებს აღწევდა, ასლბურ იდგურ და მხატვრულ ფორმას იღებდა, და ახალ, საბჭოთა თეატრში მათ სწორედ აქტიორის პროფესიის ეს ძვირფასი თვისებები მოიტანეს.

ახალმა თეატრმა ახალ თათბის ფართოდ გაუღო კარი. ის ახლი თაობაც აქტიურად ჩაება ახალი თეატრის ყოველ-დიდურ ცხოვრებაში. ახალი ძალები მარტო თავიანთ ძველ რეპერტუარს კი არ თამაშობდნენ, არამედ ხალხისთ უახლოვდებოდნენ ახალ დრამატურგიასაც. საკმარისა ითქვას, რომ XX საუკუნის ერთ-ერთმა უდიდესმა ტრაგიკულმა მსახიობმა, ანტონოვსმა, მარტარიატა გოტჩა, ოფელიას, დეზდემონას როლებს შემსრულებელმა ნუცა ჩხეიძემ ტიტანას როლი თამაშა ბ. ლაფრენცის, „რედუგამ“. მისი განუყრელი პარტნიორები იყვნენ ა. იმედავიანი, ი. ზარდალიძე, ნ. დავითაშვილი, მ. დადიანი, რომელთა დრამატინშით აღბეჭდილმა, რეალისტური მანერის ხელოვნებამაც ბევრი რამ შესძინა საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში.

მწვავე-სატრული, სახასიათო-კომედური სცენური ფორმებით გამაღდრეს ქართულ საბჭოთა თეატრი მისწინაველ მსახიობებმა — ელ. ჩერქეშიშვილმა, ნ. ჯავახიშვილმა, ნ. გოციანიძემ. მათ კვლადკავალ კი შედარებით ახალგაზრდა მ. გელოვანმა, მ. ჭიაურელმა, განსაკუთრებით კი ც. წუწუნავამ.

რევოლუციამდელი რუსული თეატრიდან მოვიდა ქართულ საბჭოთა თეატრში გამოჩენილი მსახიობი გ. დავითაშვილი და მანინე, ქართულ საბჭოთა სცენაზე მარჯანიშვილის პირველ საპექტაკლში ფორნდოსის როლის შემსრულებლად მსახიობთა ჯგუფში საპატიო ადგილი დაიკავა.

ქართულ თეატრში გადადგმული პირველი ნაბიჯებიდანვე მარჯანიშვილი ისრავდის, რომ სცენაზე ერთმანეთს გვერდით დაამკვიდრის ხანდაზმული მსახიობების გამოცდილებით და თავისი ახალგაზრდა მოწვევების დაუდგრომლობა, მათი უშუალოდა და ახალბედური გაუწერხელობის თავისებური მომხიზველობაც კი, მარჯანიშვილის მსახიობთა თაობამ

ესტაფეტა თვით მარჯანიშვილის სკოლიდან მიიღო. ამ პროცესში არ იყო არც შუალედები, არც „აფთქებები“. მარჯანიშვილი, ერთის მხრივ, თავის მასწავლებლებსა და მეორეს მხრივ, თავის მოწვევებს მოველინა იმ „გამაერთიანებელ“, შემაკავშირებელ პიროვნებად, რომელიც კაცმა რომ თქვას, მსახიობურ ტრადიციათა მემკვიდრეობის დაცვის ერთგულების ცოცხალი განსახიერება იყო. ამ მომენტის ხაზგასახალი დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან მსგავსი გადასვლები და „შერწყმები“ ყოველთვის უმეტეწილად როდი ხდება და მათ, სწორად, დრამატული ხასიათის მოვლენებიც ასე ღვაწ. და თუ პირველ ხანებში თავს იჩენდა გარდაქმნისა და გარდატეხისთვის სიმბოლოური სიძნელეები, ეს სიძნელეები იზრდებოდა აქტიორის პროფესიის სპეციფიკის გაგარების ჭრილში არ წამოიჭრებოდა ხოლმე, საქმე აქტიორული პროფესიის მაღალი დანიშნულებისა და მისის, სცენურ სინარტლესთან დამოკიდებულების, რეალისტური სასცენო პრინციპების გადაფხვების კი არა, უფრო შეეხებოდა თეატრალური კოლექტივის მუშაობას ახალი მეთოდების ორგანიზაციას, ახალი დროის რევოლუციურ იდეებთან ამ კოლექტივის ასლბური მიმართების დამკვიდრებას, რმეტციის მეთოდებში, თეატრალური ცხოვრების მთელ სისტემაში რიგი დრომორტმული წეს-ჩვეულების აღმოფხვრას, მსახიობური პროფესიულობის ამაღლების აუცილებლობას, ამ პროფესიულობის ამაღლების უნივერსალურობამდე, არ როგორც თვითონ მარჯანიშვილი იტყობდა, თეატრალური ხელოვნების ამაღლების სინთეტურობამდე.

მსახიობის სინთეტურობის იდეა მარჯანიშვილის მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მრწამსს გამოხატავდა. ამ იდეაში მარჯანიშვილი მხოლოდ ფართობ და სტილითა უნარად შეჩვევას, თვითმიზნური მსახიობური ტექნიკის გამოვლინებას კი არ ხედავდა. მსახიობის სინთეტური ხელოვნება მარჯანიშვილს უწინარეს ყოვლისა, ქსმობა როგორც ადამიანის ამოუწვევად ბუნების, მისი როლი ფსიქოლოგიის, მისი სულიერი სამყაროს გამოვლინების „ხეობა“ და „საშუალება“. მარჯანიშვილი მსახიობს აღიქვამდა მდიდარი ცხოვრებისეული პოტენცილის გამომსახველ ობიექტად, ადამიანად, ეხსაც დაუღდა ეს პოტენცილი აეყვანა თეატრალური სახიერების, ხატოვანების და მხატვრული ტიპიზაციის დონეზე. აი, რატომ იყო, რომ როცა, უწინარეს ყოვლისა, ცხოვრებისეულ მასალას ემყარებოდა, იგი გატაცებით ლაპარაკობდა თეატრალურ „ილუზორულ ზღაპრებზე“ და მიიზნედა, რომ ამ ზღაპრების გარეშე ჭეშმარიტი თეატრი, მისი ძალა, მისი, როგორც იტყობა ხოლმე, ჯადოქრობა ვერც იარსებებდა. აქტიორება და რეჟისორობს იგი ილუზორიზმტ მერზაპრებებს ეახება და ამით სულაც არ უზიბებდა მათ რეალურ ცხოვრებას მოწვევებულ სამყაროსაკენ. იგი თეატრალურობას ამკვიდრებდა თეატრალურ, განსაკუთრებით, აქტიორულ ხელოვნებაში. ეს იყო და ეს.

მარჯანიშვილის სკოლის მსახიობებისთვის ამაღლის ცნება არ არსებობდა. ავტორის მისწრაფებებში, მის გამომსახველობით საშუალებებში არასდეს არ იგრძნობოდა ფართული შესზღუდულობა და თმატკური სტერეოტიპი. უმანტი ჩხვიდის და თამარ ჭავჭავაძის ტრაგიკული ტალანტი მოულოდნელად მწვავე კომედურ და გროტესკულ, ბუფონურ როლებშიც კი ვლინდებოდა. უკიდურესობებში თითქმის გამათგნებელი იყო: ჰამლეტი და ლაურენსია, ყვარყვარე თუთა-

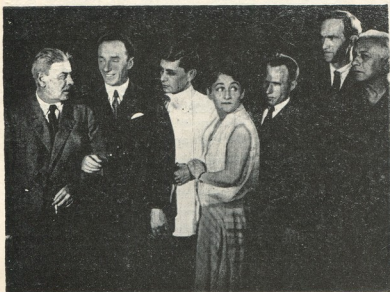
ბერი და მადამ სან ჟენი! და თუ მარტოდენ მასლის დრამატურგიული ფაქტურიდან კი არ ამოვალთ, არამედ მის სცენურ არგუმენტაციასაც გაეთვალისწინებთ, შეგვიძლია დავარწმუნდეთ, რომ თვით აქტიორთა მიერ გამოყენებული გამომსახველობით ხერხები და საშუალებებიც უკიდურესად განსხვავებული იყო, უ. ჩნვიძის პამლეტი არ იყო შემტევი და „შემლილი“, ეს იყო პამლეტი-მოცნებე, პამლეტი-ლირიკოსი, პამლეტი-ჟოქის ბედ-იღბალზე დაფიქრებული, რომელიც ნათლს და ადამიანურ მომხიბველობას აშუქებდა. ეს პამლეტი მოგანგაშე, მშფოთვარე სულით მთელ კომპლექსს იტყვდა. მასში მგრძობელობა და მითროლოვარება ერწყმოდა ირონიასა და დვარძლს, სასოწარკვეთილებს — რომანტიკულ იონებსა საზაროლიანობის გამარჯვებაზე. უ. ჩნვიძის ყვარყვარე თუთაბერი — ეს მედროვე და არამზადა თავებობის, აღვირახსნილი ცინიზმის, სისასტიკისა და ბაქმიუბობის განსახიერება გახლდათ. სად წაივოდა ამ როლში უ. ჩნვიძის იმთხანტურობა, არისტოკრატიული დახვეწილი მანერები და შესტები, ხვეწდოვანი ტემპრის ხმა? შესტი მვეთრი და ურეში გაუხდა, სიარული — ნერვიული და სწრაფი, ხმაში ჩაუდგა ძალუფლების მოპოვების ყინთი შეწყობილი კაციის დაჭიმული, ვგზალტაციური კილო.

აკაკი ვასაძის და ვასო გომიაშვილის მვეთრად გამოხატული სახასიათო ნიჭი, რაც ასე ბრწყინვალედ გამოვლინდა ს. შანშიაშვილის, ს. ახმეტელის „ანზორში“ — ახმას როლის შესრულებით, ვასაძე — მენვოს იუმორით და გომიაშვილის ლუარაბის, ხლესტაკოვისა და ავეტკიას ეკლიანი გროტესკი საღდა იყო, როცა უყურებდით ვასაძის კლავდიუსს „პამლეტში“, მის ფრანგ მორს, მეფე ლიჩს. ვ. გომიაშვილი რიჩარდ III თამაშობდა და ეს როლი დიდ საზოგადოებრივ ჟღერადობამდე, სოციალურ-პოლიტიკურ განზოგადებამდე აყვავდა, როლს ჭეშმარიტად თანამედროვე პრობლემატიკის ფონზე ასახავდა ხორცს. ან გაეისხენით შალვა ღამბაშიძისა და სერგო ზაქარაიძის დრმა, უჩვეულოდ დახვეწილი ფსიქოლოგიზმი, რაც ასე შთაბეჭდვად გამოამყვადანა შალვა ღამბაშიძემ დე სილვას („ურიელ აკოსტა“), კუტუზოვის, ინ-

ჟინერ ზაბელინის, პროფესორ ბოროდინის, ხოლო სერგო ზაქარაიძემ შუისკის იდიდიპოსის, კრეონის (ანუის „ისტატიკა“) ფიროსმანის როლებში, რაც მათ ხელს არ უშლიდა „დახვეწილიყენენ“ ყველაზე „მდაბალ“ კომედიურ როლებამდე. საკმარისია გავისხნოთ ღამბაშიძის გოროდინი, ზაქარაიძის ჯიბილი („კოლმეურნის ქორწინება“) და სიმონ ჭკაკიაშვილი (ს. კლავდიუსის „ქარიშხალში“).

ქართული საცეცხვის არანვეულდებრივი, უადრესად დახვეწილი განცდაა დამახასიათებელი სცენის ოსტატებისთვის — ესეილია თაყაიშვილისა და გიორგი შავგულიძისათვის, ამავე დროს, ისინი რომელიმე ერთი ქანრის, ყოფილობის ჩარჩოებში ვერ გეტყვიან: კომედიურ-სატირული ქანრის როლების გვერდით მათ შემოქმედებაში კიაფობენ საესეებით საწინააღმდეგო ლიტერატურულ-სცენური სამყაროს როლები — გავისხენთ ს. თაყაიშვილის ელისაბედი შილერის „მარიამ სტიუარტიდან“ და გ. შავგულიძის დაჯიყყარი კუინარი შექსპირის „ანტონიოს და კლეოპატრადან“.

ვერიკო ანჯაფარიძე და აკაკი ხორავა ტრაგედიული მსახიობები არიან. ტანჯვის პათოსი ვერიკო ანჯაფარიძის შემოქმედებაში, რომელმაც შესარულა ოფელიასა და დეზდემონას, კლეოპატრასა და მედეას, მცხმენ ბანუს და ზეინების როლები, რომლებიც აღებჭდელი იყო გასაოცარი ქალური მომხიბველობით. იგივე ტრაგიკული პათოსი ყოველთვის უმძაფრესი ფსიქოლოგიზმით იყო აღებჭდელი აკაკი ხორავას შემოქმედებაში — ასეთი იყო მისი საუკეთესო ტრაგიკული როლები — ოტელიო, კარლ მოორი, იოდიპოსი. ყოველთვის გაცეხული რჩებოდა ადამიანი: საიდან იყო ასე უსაზღვროდ დიდი ამ მსახიობების დიაპაზონი, საიდან ჭკონდათ ასეთი დიდი გაქანების სული. ეს ხომ ბრწყინვალე გამოსატყუება ქართული აქტიორული ხელოვნების მრავალმხრიობის, სინთეტური შემოქმედისა, 20-იანი, 30-იანი, 40-იანი წლების ქართულ თეატრს მსახიობის შემოქმედებაში უკიდურესობები უყვარდა: მარჯანიშვილს მსახიობი მიყვავდა ამ უკიდურესობათა გზით, არაყოფით, „ავარდნილ“ სცენურ ფორმებამდე, „საერთო“ შესტებიდან და მოძრაო-



კოტე მარჯანიშვილი და მისი ღამბაშიძისა და სერგო ზაქარაიძის დრმა, უჩვეულოდ დახვეწილი ფსიქოლოგიზმი, რაც ასე შთაბეჭდვად გამოამყვადანა შალვა ღამბაშიძემ დე სილვას („ურიელ აკოსტა“), კუტუზოვის, ინ-





ბებიდან სცენურად მართალ, უჩვეულო პლასტიკურ სახე-  
ბამედ მიჰყავდა იგი. ქართველ მსახიობთა შემოქმედებაში  
ცხოვრებისეული დამაჯერებლობა არასოდეს ნიშნავდა ყოფის  
მოსაწყვეთ კოპირებას. თავბრუდამხვევი სცენური რაკურსები,  
გადაჭარბებები, გარეგნული არადამაჯერებლობა შინაგანი  
ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობის გამოისობით მთავარი და  
ყველაზე არაყბობი ნიშანი იყო ჩვენის სცენის ოსტატების სა-  
უკეთესო როლები. ამასთანავე, ეს შეცბება არა მარტო ე-  
წ. სახასიბო-კომედული ჟანრის როლებს, რომლებთანაც  
ასოციატურად ვაკავშირებთ ხოლმე სცენურა ჰიპერბოლებსა  
და ახირებულ ფორმებს ცნებებს, არამედ დრამატულ,  
ტრაგიკულ ჟანრებსაც, რომლებშიც მონუმენტურ-ეპიკური  
სტილის პრინციპი ბატონობდა აუცილებლად.

თმარ ჭავჭავაძე ლაურენსიას როლში გმირის ამბლუ-  
ბული, რომანტიკული განცდების გადმოცემისას უსაზღვრო  
ფანტაზიას ამდღავნებდა. აწეული ტონა, დაუკებელი ვნებათა-  
ღელვა, პათეტიკა განსაკუთრებული ძალით გამოვლინდა  
ლაურენსიას საყოფიეროდ ცნობილ მონილოგ-მოწოდება-  
ში. აქ ქაანადი ქალიშვილის სახე ასოციატურად გვაგონებს  
მრისხანებას დედარწივისა, რომელიც მზადაა თავი გასწი-  
როს სამართლიანობისა და სიკეთისათვის.

გმირობის თემა უფრო და უფრო მეტად იმკვიდრება ალ-  
გილს ქართულ სცენაზე, „ადებობა“ მსახიობთა ძიებებში,  
მსახიობებს მოუწოდებდა თვით ამ დიადი თემის საკადრისი  
სახეების შექმნისაკენ. აკაკი ხორავას მიერ შექმნილი მონუ-  
მენტური სახეები ანზორისა, კარლ შოთრისა, არსენასი და,  
განსაკუთრებით ოტელოსი, ყველაზე უკეთ გვიქმნიან წარ-  
მოდგენას ამ ძიებების სახაბთზე.

აკაკი ხორავა თავის ოტელოს მასშტაბურად თამაშობდა, იგი  
თავისი ოტელოს სადიადეს არა მარტო მეომრისა და მხე-  
დართმთავრის წარმოსადგევი, დიდებული გარეგნობით გამო-  
ხატავდა, არამედ გმირის შინაგანი იდეალური პარმონითა  
და ადამიანის შინაგანი უსაზღვრო რწმენისაც. ასეთი ოტელო-  
სთვის ადვილი როდი იყო ამ რწმენის, ამ წონასწორობისა  
და მთელი ცხოვრების ფასად მოპოვებული ძლიერების შერ-

ძნების დაკარგვა. ძალზე ძვირი დაუჯდა ოტელოს გრძელე-  
ფს. აი, რატომბა, რომ როცა კრახს განიცდის, მსახიობს სა-  
სოწარკვეთილი, თავზარდაცემული მავრი ტიტანურ მძინ-  
ვარებად და პირგამტეხამედ მიჰყავს. ასეთი ამბოსება მხო-  
ლოდ მას შეეძლო, ვისაც დიდი რწმენა დაიდუბა. და ოტე-  
ლო ღალატისთვის, სარეკლის შეცინებათვის კი არ იძიეს  
შურს, არამედ იდეალს ფეჭქემ გათელვის, პარმონის  
კრახის გამო, არამარტო საკუთრად მისი, პირადული, არამედ  
საყოფელთაო, მსოფლიო პარმონის კრახის გამო. ოტელო-  
ხორავა შურსძიებას თავის წმინდა მოვალეობად მიიჩნევს.  
სხვაგვარად მოქცევა მას არ შეეძლია. და როცა დეს-  
დემონს მიმართ რწმენა ისეე ცოცხლდება, ოტელო-ხო-  
რავა სისხრულისა და ნათელზარების ცრემლით ტირის. იგი  
ზეიმოს გამარჯვებას — სიცოცხლის რწმენა გადარწილია-  
ის არ მომკვდარა, ცოცხლობს.

გრანდიოზულ, დიდებულ სახეებად შევიდა ქართული თეა-  
ტრის ისტორიაში ვერვიო ანჯაფარიძის როლები — კლე-  
ოპატრა, მედეა, მარია მ სტიუარტი, მრავალი სხვა. იგი ამ  
როლებით არა მარტო ქალურ ბუნებას წარმოვესახავდა, არ-  
ამედ სიცოცხლს. თავის გასაწირავად მზადყოფნასაც ეს  
ხასიათები იმ სიმაღლესე აწყავდა, რომ სუნთქვა გვეკვრო-  
და, შიში გვიპყრობდა — მორჩა, ამდენს ვერ გაუძლებს, ამ-  
დენს გაძლება შეუძლებელია... მაგრამ, იგი უძლებდა. ბეწ-  
ვის ხილზე გადიოდა, ცეცხლს ეთამაშებოდა, მაგრამ უძლებ-  
და, იმარჯვებდა, მისი კლეოპატრა (შექსპირის „ანტონიოს  
და კლეოპატრა“) შალვა ნუკუბიძის მოსწრებული შედარე-  
ბით, დაჭრილ ძუ ვეფხეს ჰგავდა. აქ მძინვარება სიმაგემედ,  
ვნებათაღელვა შეშლის, გაგიკების ზღვარამდე მიდიოდა. იგი  
თავიდან ბოლომდე სასოწარკვეთილი და გახელელები იყო  
— სასოწარკვეთით იტანჯებოდა, სასოწარკვეთით იცინოდა  
და ტიროდა, სასოწარკვეთით ნეტარებდა თავისი ქალური სი-  
სუსტით, სასოწარკვეთით ნეტარებდა თავისი ზღლისუფლე-  
ბითა და სიყვარულით აღტკინებული. ადვირახსნილი, შიშ-

სანდრო ახმეტელი და რუსთაველის  
ოეტრის მსახიობები მოსკოვში, 1936 წ.

ელენე ახვლედიანი და პეტრე ოცბელი.  
1936 წ.



ველი, დაუკავებელი ენება მძინვარებდა მის პათეტიკურ მოძრაობებსა და მეტყველებაში.

მაგრამ, როგორც აღინიშნა, ტრაგედია არ იყო ის ერთადერთი სფერო, რომელშიც ვლინდებოდა ქართული აქტიორული ხელოვნების ლტოლვა მონუმენტური, ეპიკური, ჰიპერბოლურ-გაზვიადებული ფორმებისაკენ. იმავე და არა პირუტყვით ვითარდებოდა კომედიორი აქტიორული ხელოვნებაც.

ვასო გომიაშვილი ლუარსაბის როლში („კაცია-ადამიანი“<sup>14</sup>) თავდაჯერებით მიდიოდა სახის სუნური ჰიპერბოლიზების, მხატვრული გაზვიადების, ცხოვრებისული მოვლენების გრატესკულუ გაზარების გზით, მისი აქტიორული ფანტაზია თითქმის რეალობის საზღვრებს სცილდებოდა, რამეთუ ცხოვრებაში ასეთი აღდანებები არ არსებულან. სცენაზე ცხოვრებად გოლიათი ბღმეძი, რომელსაც, არა ერთი, არამედ სამთუ მუცელ და ასევე არა ერთი, სამწვევ დაბაბი და ღორის თავ-კისერი ჰქონდა. ლუარსაბი-გომიაშვილი კი არ დადიოდა, მობრბობდა, ფეხებს დათრავდა. იგი მაშინაც კი ლახლახათი ტკბუნდა ადგილს, როცა ეგონა ცვეკველი ექსტაზში შესული რაღაც ბგერებს ისრად და ეგონა მკურნოდ — გამამგებელი ლუარსაბის მხიარულება გონებრივად უშუფარის მხიარულებას მოვავაგონებდა. მივლი მისი გარეგნობა გვსწარავდა — ყველაფერს რაღაცნაირი გამსაგებით აკეთებდა — გამსაგებით ჭამდა, გამსაგებით ითვლიდა ზუგუნს ჭერზე, გამსაგებით ევედრებოდა ღმერთს ერთი შეილი მაინც მაჩუქეთ.

მსახიობმა შესძლო პროზის ნაწარმოების გმირი, რომელიც ილია ჭავჭავაძემ დიხვი თხრობის მანერით დიდებულად დახატა, გარდაცხანა საოცრად დინამურ, ცხოველმყოფელ სცენურ პერსონაჟად. ეს იყო ჰიპერბოლა, აშკარა შარფი, მხატვრული აღმოჩენა. მსახიობისა, როცა უმაღლესი რეალიზმის „საწინააღმდეგო“ გზით იგი მივიდა დიდ სოციალურ განზოგადებამდე, მივლი ეპოქის, მისი კონფლიქტების წარმოჩენამდე, და შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს კომედიურ-სატირული ილია სახე ეპიკურად სასაცილოა, მონუმენტურად კომედიურია, თავისი მამხილებელი ძალით მასშტაბური და ქმედიითა.

ასევე ეპიკურ-კომედიური იყო ჰ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინებაში“ გიორგი შავგულიძის მიერ შექმნილი სარიტონის სახე. ამ პერსონაჟის ოდიოზრობა ყველაფრით ხსატასული იყო — მისი გარეგნობითაც, სიარულითაც, ღაპარკითაც... თვალისმოჭრულად ყვითელი ხალათი, ფართო შემოჭრილი ტყავის ქაშარი და შურგს ღუანს სქლად დაქურჩულული ნაბჭები, რაინდარა ნიშნებით დაჯინებული გულ-მკერდი, წელზე დაკიდებული უშველებელი რევილფერი, შრავალი-გალიფე — ასე ცხოვრებდა არაჩინ დაღის. ხარიტონაზე დადიოდა ვერ ვიტყვით ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით. იგი თითქმის „დაკურავდა“, ცალმხარამოწვეული, ბარბაცების თამაშ-თამაშით „დანარარებდა“. გულმოდგინედ გასტკეილი თმა, ფრივოლურად და აკურატულად თაყვანელობილი ჩაფორმებული მის სახეს ცუდლუტურ და თაყვანელოდ იერს აძლევდა. მსახიობმა თამამი ხერხებითა და დეტალებით გააშთიშლა თავისი გმირის თვითკმაყოფილი, შინაგანად წყროლმანი ბუნება და შესანიშნავი სცენური ჰიპერბოლა შექმნა. შავგულიძის ხარიტონი პათეტიკურად უარს, მასშტაბურად სასაცილო, სოციალურად საშიში ფიგურა იყო.

მსუყვე, ეფექტური საღებავებით ქმნიდა სცენურ სახეებს სერგო ზაქარიაძე. დეტალებისა და შტრიხების დაუცხრომლად მაძიებელი მსახიობი მიდიოდა ფორმის კომპლექსში, მასშტაბურ მოლიანობამდე. მისი ცხოვრება თავიანთ თავში ითავსებდნენ პიესისა და სპექტაკლის ყველა არსებით პერპეტუას და მათზე — ამ პერპეტუაზე შემოქმედდნენ. სერგო ზაქარიაძის შუისიკი, ჭადაგი („ნაბატრონი“) და თინებინი პ. მრეკლიშვილის „წავაში“ ყველა სხვა პერსონაჟს ინარჩუნებდნენ, ანუ უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ჩრდილავდნენ პერსონაჟებს. ზოგჯერ იგი ცვლიდა კიდევ პიესის აქცენტს. ასე მოხდა, მაგალითად, სიმონ ჭავჭავაძის — ამ სასცენოს, არამზადის, მაქინატორის როლის თამაშისას (ს. კლდიაშვილის „კარიშხალში“).

ს. ზაქარიაძე ნაწარმოების ავტორზე შორს წაივდა მისი სიმირი უბრალოდ არამზად და მაქინატორი კი არა, დიდი არამზად და დიდი მაქინატორია, ესაა პოლიტიკური ავანტიურისტი, რომელიც მგლის კანონებით მოქმედებს, დიდი მად და დიდი გაქანება აქვს. ესეც ოდიოზური, სახარული, თავმდრი, გულსწარმევი ფიგურაა. ს. ზაქარიაძის სიმირი ცენტრალური გმირი გახდა სპექტაკლის, რომელშიც, საბოლოო ანგარიშით, პირველწყაროს — პიესის ძირითადი თემა — მოავარი გმირის, ახალგაზრდა ქალის ხასიათის ჩამოყალიბება, მის მიერ რთულ და აწუწული ცხოვრებაში ადგილის პოვნა — კი არ ვითარდებოდა, არამედ წინა პლანზე წამოწვეული იყო სიმონ ჭავჭავაძის კრახი. ჰიპერბოლურულად, მსხვილი პლანით ნაწევნები ხასიათი სიმონ ჭავჭავაძის მოავარი აღმოჩნდა სპექტაკლში. კომიკური იქცა გრანდიოზულად, ეპიკურად, მასშტაბურად.

ტრაგიკულ ჟანრთან მიმართებით, უკვე დაკანონებული ტრიმისოლოგიით, მიღებულია ლაპარაკი მონუმენტურ-ეპიკურ სტილზე, ხოლო ჰიპერბოლაზე საუბარია ბოლოე კომედიურ ჟანრთან მიმართებით. ეს ჩვეულებრივად ქვეყლი „კლასიფიკაცია“ გვაძლევს ზუსტ, თუცა ტრაგარეტულ ორიენტირებას ამა თუ იმ აქტიორული სახის ატესტაციისათვის, მაგრამ, ვფიქრობთ, ჩვეულებრივის, მიღებულის უარყოფად, დარღვევით კი არა, მის პარადოქსულ გარდასახვად, სახეცვლილებად უნდა მივიჩნიოთ ამ ცნებათა „პირკუ“ გამოყენება: ეპიკური, მონუმენტური კომედიის, ჰიპერბოლა, გროტესკივც კი — ტრაგედიაში!

საერთოდ, როცა ქართველი საბჭოთა მსახიობების შემოქმედებით პრაქტიკაზე ვსაუბრობთ, უნდა გვახსოვდეს, რომ ისინი ყველასთვის როდი გულისხმობდნენ ტრაგედიისა და კომედიის ცნებების პოლარულობას, საუკეთესო მსახიობთა შემოქმედებას თუ გაგანალიზებთ, ენახათ, რომ ისინი არა, მარტო თანაბრად თავისუფლად გრძნობდნენ თავს სხვადასხვა ჟანრში (კომედია — დრამა — სატირა — ტრაგედია და ა. შ.), არამედ რომელიმე ერთი ჟანრის შიგნითაც პოლემოდნენ ერთმანეთისაკენ განსხვავებულ, ორიგინალურ, სპეციფიკურ, ზოგჯერ საქმისინი პოლარულ მიჯნებსაც კი.

ერთ-ერთ სტატემაში პ. მარკოვი წერდა — აუცილებელია მსახიობის ხელოვნებაში ერთმანეთისაკენ გაიმოხსნოს კომედიურისა და კომიკურის ცნებები: „ჩვენ ყოველთვის როდი ვაგლებთ ზუსტ ზღვარს ამ ცნებებს შორის, თუმცა ეს ძალზე არსებითი რამაა“.

კომიკური, კომედიური... თითქმის თვალთ შეუმჩნეველიცაა მათ შორის არსებული დისტანცია. და მაინც ეს დის-



ტანცია არსებობს! კომიკურსა და კომედიურს შორის სხვა-  
თბა გაპირობებულია არა იმდენად საკუთრივ დრამატურ-  
გიული მასალით, რამდენადაც მსახიობის მიერ ამ მასალის  
შეგრძნების ხასიათით, ზოგჯერ მსახიობის სულის იმ იდუ-  
მალი, შეუმჩნეველი მოძრაობით, რაც არავითარ ფიქსაციას  
არ ემორჩილება და რაც ორჯერ ორი ოთხივით მარტივად  
ასახული რამ სულაც არაა.

კომედიური როლის შესრულებისას ვასო გოძიაშვილი  
ჟანრის ნარჩობით არ იზღუდებოდა. იგი კომედიას მხო-  
ლოდ თავსაქცევდ. გასართობ ჟანრად არ მიიჩნევდა, პირველ  
რიგში, მას თვლიდა სოციალურად მნიშვნელოვან ჟანრად,  
შეუძლო კომედიაში მოენახა დრამატული ინტონაციები,  
კომედიას იმევენებდა, როგორც რთულ, მრავალპლანიან კომ-  
პლექსს. მსახიობი დიდებულად გრძნობდა კომედიური რიტ-  
მების თავისებურ განუმეორებლობას სხვადასხვა დრამატურგ  
— კომედიოგრაფებთან და, კონკრეტული დრამატურგიული  
მასალის სპეციფიკიდან გამომდინარე, თავად ემეგა თავის  
რიტმულ, რომ არაფერი ვთქვათ იდურ-თემატურ, ე. წ. კო-  
მედიურ ხერხებს. ის იყენებდა ისეთ დიამეტრალურად გან-  
სხვავებულ რიტმულ ნიუანსებს, როგორცაა ექსპრესია და  
სტატკა, აწვევტილი სინაუქე და მოუწელობა, ლალი ეუმორი  
და სარკაზმი, მუქი საღებავები და გიქმაჟი ფერები. მაგა-  
ლითები გენებავთ? აი, ორიოდ მაგალითიც. გოძიაშვილმა,  
ასახიურებდა რა ადამიანს, რომელიც არ მოქმედებდა (ლუ-  
არსაბი სპექტაკლის ბოლოსაც ისეთივეა გარეგნობითაც და  
შინაგანადაც, რაც დასაწყისშია — მის ფსიქიკაში, გარემოს-  
თან ურთიერთობაში არაფერი იცვლება, იგი უწინდებურად არ  
აზროვნებს არ ცხოვრობს, უბრალოდ, არსებობს დროსა და  
სივრცეში), სახის შექმნის დროს რიტმული თვალსაზრისით  
სტატკის გზა აირჩია. ეს გზა თავისებურად სახიფათოა, მან  
შეიძლება სცენურ ერთფეროვნებამდე მიიყვანოს მსახიობი.  
გოძიაშვილი გრძნობს ამ საშიშროებას და ამიტომ ირჩევს  
იმ გზას, რომელზეც ზემოთ გვექონდა საუბარი, და, თანდა-  
თან, გარეგნულად სტატკური სახე შინაგანად აქტიური, დი-  
ნამიური ხდება.

სულ სხვა რიტმული სურათი მონახა ვ. გოძიაშვილმა ავე-  
ტიკას როლზე მუშაობისას (ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვე-  
ლარ ნახავ“). აქცე. ისევე როგორც ლუარსაბის შემთხვევა-  
შიც, პიპერბოლიზებასთან, გაზვიადებასთან გვაქვს საქმი,  
გარეგნულად ემეგ შარტია, თუმცა ავეტიკას ორი კი არა,  
ერთი ცხვირი აქვს, მაინც ასეთი ცხვირი ამქვეყნად არ არ-  
სებობს — ესაა უშეუღებელი, სასწაულებრივად მახინ-  
ჯი ცხვირი. მსახიობის მკვეთრი, თამანი გრიმი მის მიდიდარ  
მიმიკას, საოცარ მიხვრა-მოხვრას, ჟესტს, ეგზოტიკურ ტანი-  
სამოსს კარგად ესადაგება. ცხვირი, საზრიანი ვაჭრუკანას კო-  
მედიური სახე სოციალურ, მამილებელ ხასიათს იძენს და  
რამდენად განსხვავდება ორივე ეს როლი (ისევ და ისევ  
რიტმული სტრუქტურის თვალსაზრისით) მასხარას რო-  
ლისაგან ლ. გოთუას „დავით აღმაშენებელში“. ამ როლს  
ვ. გოძიაშვილი ასრულებდა ლამის ბალაგანური მიმის ხერხე-  
ბით, რომლებიც იტალიური კომედიის dell'arte-ს ასო-  
ციაციას ბადებდნენ!

ერთლიდამვე ჟანრის შიგნით საოცარ რიტმულ მრავალ-  
ფეროვნებას აღწევს თავისი სცენური სახეებით სუსილია თა-  
ყაიშვილი. მისი სახასიათო როლები ნაირსახოვანია. იგი  
ხან დასციინის თავის გმირს, ხან სასტიკად ამათრახებს სუს-

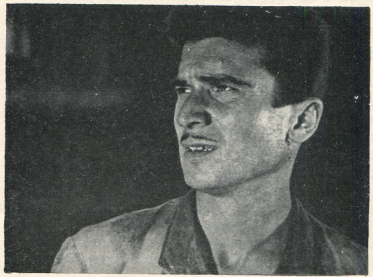


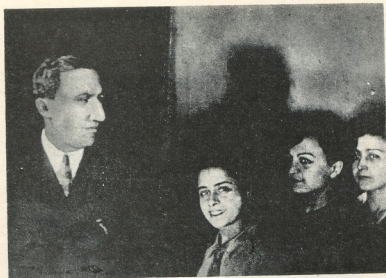
ა. ჯორჯოლიანი სპექტაკლში „შუალამე  
გაღვიარა“. 1929.



იუზა ზარდაღიშვილი სპექტაკლში  
„როგორ“. 1929 წ.

„შობლა ჩვენ ვცოცხლობთ“. კარლ  
ტომასი — ვ. შავგულიძე. 1928 წ.





ალ. თაყაიშვილი მოხარულ მაყურებელთა ქართული თეატრის მსახიობებთან.  
1933 წ.



გიორგი მიქელაძე. 1935 წ.

ხიანი ირონიით, ხან უბოროტოდ ხუმრობს, მაგრამ იგი ყოველთვის გაურბის ფორმის სწორსაზოგენებს, „ერთმნიშვნელოვანებას“, სირთულეს არ გაურბის, პირიქით, ესწრაფვის კიდევ, მაგრამ ყოველთვის გაუკვალავ გზას ეძებს. მწვავე, მძაფრი ფორმების ძიებისას ს. თაყაიშვილი არაფერს ერიდება. ზოგჯერ გეგმენება, რომ ერთ მსახიობს არ შეუძლია გაუძლოს მხატვრული ხერხებისა და საშუალების ასეთი ფეირვეკეს. ტრანსფორმაციის ასეთი დონე იშვიათზე იშვიათია. მაგრამ სწორედ გარდასახვის, ძერწვის ამ უნარს მიჰყავს მსახიობი „კომპაქტურ ტრანსფორმაციამდე“, წარმოდგენულ უკიდურესობამდე, თანაც ხშირად, უკიდურესობამდე ერთი ქანრის ფარგლებში, მაგრამ ისევ ხდება, რომ ამგვარი უკიდურესობები თავს იჩენენ არამარტო ერთი ქანრის ფარგლებში, არამედ ერთ კონკრეტულ სახეშიც (ვთქვათ, ტრაგიკულში), როცა იგი წინააღმდეგობრივი განწყობილებებითა და სულიერი მოძრაობებით ძერწავს სახეს (ტრაგიკულ სისხლის იყენებს კომედიურ ხერხებს და პირიქით).

აკაკი ვასაძის შემოქმედება ამგვარი შესაძლებლობების ბრწყინვალე დემონსტრაციაა. ვასაძეს ტრაგედიის თამაში უყვარს. შესარულა კლავდიუსის ფრანც მითრის, იაგოს, იორიად III როლები. მაგრამ ვასაძის ტრაგიზმი მაშინ „ჰყვავის“ განსაკუთრებული ძალით, როცა იგი, ტრაგედიაში, თუ შეიძლება ასე თქვათ, „აკრძალულ“, „დაუშვებელ“ ხერხებსა და საშუალებებს იყენებს. როდესაც თამაშობს კლავდიუსს — დამნაშავეს, მაგრამ უკვე მონანიე დამნაშავეს, ვასაძე მთელი არსებით წარმოგვისასავს ტანჯულ ადამიანს, ვინც მარტო სინდისის ქენჯნის გამო კი არა, ცხოველური შიშის გამოც იტანჯება — ვაითუ, განწირული გარ და ყველაფერი დავკარგოთ, როგორც წყალწაღებული გვიდება ხასეს, ასევე, კლავდიუსიც გვიდება ფაქტიურად უკვე განწირულ თავის ძალაუფლებას, დაძაბულობას, ნერვიულობას იგი ავლენს კონველსიური მოძრაობებით, პანიკური წამობახილებით, თვითკამყოფილი, მედიდური პოზეზით, მოცასტაზე ხლებით, შიშნამდგარი თვალების ცქცუ-

ბით, ფილიგრანულად დახვეწილი ყოველი ეს დეტალი სახეს პირქუშ, სარკასტულად უხეშ იერს აძლევდა. არა, ეს არ იყო „წმინდა“ ტრაგედია, აქ მონუმენტურობა შეფერული იყო მწვავე სახასიათო ელემენტებით.

ასეთივე იყო აკაკი ვასაძის ფრანც მითრიც. ტრაგიკული აქ თავს იჩენდა ზეაწეული პათეტიკითა და დაუფარავი ტანჯვით. მაგრამ ფრანცის ტრაგიზმს ექსოვებოდა ნერვული დიქომილობა, ეგზალტური, ექსპანსიური ინტონაციები, ფრანცი — პატივმოყვარე, წარმოსადგეი, აღნაგო (არამდგარამც მხინჯი!), რომელიც გნუსხავდათ გამსჭვალავი, გამგზირავი ნზერით, ეს იყო კაცის, აქამდე ყველაფრის ბატონ-პატრონი, ახლა კი დევნილი და განწირული, კონველსიური მოძრაობებითა და ციებ-ციხლებიანი ექსტრემით. ვასაძის ფრანც მითრიმ ერთმანეთს ერწყმის მძაფრი ტრაგიზმი და ასევე მძაფრი სახასიათო ელემენტები. ამავე დროს, ვასაძის ვერვთ წოდებულ სახასიათო როლებში ძალუმად იგრძობა დრამატული სუნთქვა. აქტიორი არასოდეს „არ გვაოსებს“ სიცილით. მისი კომედიური სილაღე, სხვა ბუნებისაა. მისი კომედიურობა სატირული, უღომბელი, ღვარძლიანია, მასში ისმის შვედრინული ინტონაციები, რომლებიც დრამატულ ინტონაციებს ენათესავენ.

მაგრამ რასაც არ უნდა აკეთებდნენ ამ რანგის მსახიობები, როგორც არ უნდა „გადაღუნონ“ მათ ჯობი, რაც არ უნდა აკვნიენ პათეტიურობასა და „თვალთმაქციობის“ ცდუნებას, ისინი მაინც ყოველთვის მაგარად იცნენ მიწაზე, თავიანთ სცენურ ქმნილებებს ცხოვრებისგან არ წყვეტდნენ, არ ღალატობდნენ უმთავრესს — ადამიანის პრობლემას, ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმას, რაც რეალისტური ხელოვნების არსთა არსს გამოხატავს. მაშინაც კი, როცა გარყვნილად სცენაზე თითქოს საქსებით დაუჯერებელი რამ ხდებოდა, მსახიობის წარმატების საფუძველთა საფუძველს სწორედ ცხოვრებისეული სიმართლე, ფსიქოლოგიური სიღრმე და ადამიანური განცდების სიწრფელე წარმოადგენდა.

ან როგორი წარმოსადგეი, ნამდვილი რაინდი იყო პიერ



კობახიძე თავის საუკეთესო სცენურ ქმნილებებში, ვთქვით, არამს დიუვალის, ურიელ აკოსტას, პარატოვის როლებში. და, აი, უსაბედად, კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ციხე-დარბაზი“ ასრულებს ტუნა დამიანის როლს. მოულოდნელად, თითქმის წარმოუდგენელი გარდასახვა იყო! გავისენით რა მდიდარი, მსუყე ფერებით, ჰიპერბოლიზებული, „დაუჯერებელი“, ამავე დროს, არამეგობრულად ცხოვრებისეულ და თითქმის ყოფითად ტუყუარნი რანაირად მძაფრი და, ამავე დროს, მართალი, დამაჯერებელი იყვნენ აკაკი კვინიტაიანის გმირები! გავისენით თუნდაც მისი კარლ VI შოუს „წმინდა ქალწული“ ან ხახული პ. კაკაბაძის „კოლხეთის ქორეგნებიდან“.

ჩვენ შევედით ამ სიის გაგრძელება, შეგვეძლო გავგეგმე- ნებინა ე. აუხაიძის საოცარი, განუმეორებელი ხელოვნება, მისი „მოედნური“ და, ამავე დროს, ჩემი, „მინაურული“ იუმორი. მწვევე კომიკური, თითქმის გროტესკული მერს და- ვითარებით მ. ბარათაშვილის ბიჭა „ჩემს ყვავილეთში“ დიანას ექსტრაგავანტურ როლში და მისივე თინიერი, უდ- რტინეული თარამ ემხვარის დედა კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცებაში“. ან გავისენით გულისამარჯვებელი ფსი- ტალიონი გიორგი საღარაძისა (ოტია იოსელიანის პიესი- დან „ადამიანი იბადება ერთხელ“), მსახიობისა, რომელიც სულაც არ იყო გატაცებული ყოფითი-სახსადათი როლე- ბით, ყოველთვის იმპოზანტურობისა და დამატული გმირე- ბის თამაშისკენ ისწრაფავდა.

20-იანი წლების მიწურულს საქართველოში ორი დიდი დრამატული თეატრი არსებობდა — რუსთაველის სახელო- ბის თეატრი, რომლის სათავეშიც სახდრო ახმეტელი იდგა და მარჯანიშვილის მიერ დაარსებული თეატრი — ძირი- თადად ამ თეატრში იხვეწებოდა ქართველ მსახიობთა თს- ტარება. რესპუბლიკის სხვა თეატრებს ეს თეატრები აძლევ- დნენ ტონს. ორივე თეატრი საბჭოთა სოციალისტური ხე- ლოვნების იდეურ-ესთეტიკურ პრინციპებს მისდევდა, მაგრამ, მაინც, ისინი ერთმანეთისგან განსხვავდებოდნენ ცხოვრბი- სეული სიმართლის, ერთნული ფორმის, თეატრალური სა- ხელოვნების გაგებით, აქედან გამომდინარე, აქტიურობა გა- მომსახიობის ხერხებითა და საშუალებებით. ამ პრინცი- პებს განსაზღვრავდნენ დიდი რეჟისორები — კოტე მარჯა- ნიშვილი და სანდრო ახმეტელი, ცხოვრებისეული სიმართ- ლის ერთნული მარჯანიშვილის თეატრი ისწრაფვოდა სცე- ნური მოქმედების შინაგანი ფსიქოლოგიური დამაჯერებ- ლობისთვის მიუღწია, ამ ძიებებს იმპროვიზაციის ჩანჩქერე- ზით ამოწმებდა, ანატომაც, ეს თეატრი გულისხმობდა მსა- ლობის ბუნების „პირველმადობას“, აქტიურობის მიქვეყნა- ვე, ფილოსოფიულ, ავტურულ, რაციონირებულ პლასტიკას, მსახიო- ბის ფანტაზიას, რომელიც წამის უმაღ უნდა ჩახვედროდა რეჟისორის ჩანაფიქრს.

მარჯანიშვილის თეატრი ყველა თავისი ბრწყინვალე ჰექტაკლით, რომელითაც ყოფითობასა და პროზაზე ამაღ- ლების ესწრაფვოდა, ყოველთვის რჩებოდა ღრმა აზრის, ადამიანურ, წრფელ თეატრად, რომელსაც თვით მისი რე- ჟისორის გულის სითბო და მომხიზველუბა ადგა გვირგვინად.

იმ წლებში შეიქმნა მარჯანიშვილის საუკეთესო სექტაკ- ლები. გავისენით, ვთქვით, „ურიელ აკოსტა“ და „პოპლა, ჩვენ ვეცოცხლობთ!“, რომლებიცაა ლეკვადარული „ფურცლები“

ოვეხუნას“ ავტორმა განაგრძო თავისი დღესასწაულებრივი, სინთეტური თეატრის ძიებები. ეს იყო თეატრი, მდგრადი შესაძლებელი და შეუძლებელი „ვირაჟები“, „სდენსის“ გრძნობათა და განცდათა, ასოციაციათა ფანტასტიკური ფე- იერეჟიკით. ცდუნებასა და აზარტს აყოლილ რეჟისორი სულ უფრო და უფრო ართულებდა თეატრალურ სიტუაცი- ებასა და აქტიურული ხერხების არსებას, მეტიც, შეგნე- ბულად ისახავდა გართულებულ სცენურ ამოცანებს, ქმნიდა „არაცხოვრებისეულ ფონს“ ადამიანის გრძნობა-განცდათა გადმოსაცემად. ორი დასახელებული სექტაკლი ყველაზე უკეთ ადასტურებს ზემოთქმულს.

საშუალებებს, რომელთა მეორებითაც აიგო ორივე ეს სექ- ტაკლი, ელემენტარულ სცენურ სიმართლესთან მიმართებით პარადოქსული შეიძლება ეწოდოს. ეს საშუალებები თავიდან ბოლომდე არადამაჯერებელი ჩანდა ყოფითი თეატრის თელ- საზრისით — გავისენით თუნდაც სექტაკლი „პოპლა, ჩვენ ვეცოცხლობთ!“ კინოაქტების ჩართვა ან სხვი (იმევე სექტაკლები), რომელიც ანათება ირიგინალური მრავალ- დარბიანი კონსტრუქციის წახანგებს და არა მარტო ხელს უწყობდა ემიზონების სწრაფ მონაცვლეობას, არამედ ქმნიდა თეატრალ და ზონის თავისებურ სინთეზს, რითაც ვამ სტილის- ტურ მთლიანობას განაპირობებდა. ცხოვრებისეულ დამა- ჯერებლობას არ უსაგმდა, აგრეთვე, ხაზს მკაცრი რუხ-შავი თეთრი გამა, სვეტებისა და კიმეების გრაფიკულობა, სცე- ნური მოედნის კომპოზიციის რამდენადმე აბსტრაქტულობა. სტილიზებული სამსახიობო პლასტიკა, რიტმის ნაკვდი პულსაცია სექტაკლ „ურიელ აკოსტაში“. მაგრამ ეს გასა- იკარი თეატრალურობა მარჯანიშვილისა, ეს დამორბეო სკრუ- პურობები ყოფითი სინამდვილიდან მხოლოდ გამოსატყ- ულება იყო რეჟისორის დამოკიდებულების ამ სინამდვილეს- თისა, რომელიც თეატრს, თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, უნდა გარდაესახა. და ამ უნდაური, ფანტასტიკური თეატრ- ლურობით, განსაკუთრებული სიხვადით, თვალსაზრისი ფონ- დებოდა აქტიურობის შინაგანი ბუნება, მისთა განცდათა და გრძნობათა სიღრმე, რაც, არსებითად, განსაზღვრავდა კიდევ ორივე სექტაკლის მდინარეებს. ფორმის ნაკვდობა აქტიუ- რულ ემოციათა ნაკვდობასაც მოითხოვდა. ეს სულაც არ გულისხმობს მსახიობთა რამდენადმე მაინც შებერვას, შეხ- ლედვას, დაპროგრამებას, რაც სქემატურს გახდიდა სექტაკ- ლებს. პირიქით, რომელიც აქტიურული გამომსახველობის ხე- რხების ფილოზოფიული დახვეწილობისკენ ისწრაფვოდა. მარჯა- ნიშვილი არასოდეს უბორკავდა ხელ-ღეხს მსახიობს. არასო- დეს არ უზღუდავდა მას თავისუფლებას. მოძრაობათა „სინე- ყობორ“ და პლასტიკურობა არასოდეს მიუჩვენავდა გასაზურის გაკვეთილად, ისეთ რამედ, რაც გრძნობებისაგან დაცლიდა, გამოფიტავდა მსახიობს, ზოგჯერ ამ ნატიფ, დახვეწილი თე- ატრალური პირობითობების ფონზე მსახიობთა მიერ შექმნილი სახეების საოცრად მომხიზველური იყო, რაც განპირობებული იყო კონსტრასტულობის ძალით. ფრინველის ფრთებისაგეთ გაშ- ლიდა ივლილი-ანაფარები ხელებსა და შეპლადებდა უთი- ელს: „ახლა შენ ჩემი ხარ, ურიელ, ჩემი!“ რა უნდა ყოფი- ლიყო უფრო თეატრალური, ვიდრე ეს მილიტარე შეძახილი. ეს თითოვლა ფრთების — ხელებისა, ეს მოღერება ყელისა. ეს მოღელციკა ხმისა და, ამასთანავე, რა უნდა იყოს უფრო უბრალო და ადამიანური, ვიდრე ეს ძახილი სულისა? ანჯა- ფარების შედგა — ეს ამაყი აბსოლუტი ქალი, რომელიც თა-

ვისი სასწრაფოები ტანჯვით, ნებისყოფითა და ძლიერებით ძრწოლებს გვირს მაყურებელს, მრისხანების გასს ხომ დიდებული არსება, მაგრამ იგიც ზვეით მიწაზე ჩამოდის, „მდებარეობს“, სრულიად უბრალო, ანტიკური ტრავადიის-თვის „მოუღებელი“ ქალი ხდება — მიწაზე ზის და ტირის, ტირის საწაფლობად, მეჩაქვალურად. გაბნობი, „ჩვეულებრივი“ დედაკაცივით, მეუღლესავით, დედასავით, დასავით, ასულივით, დასტირის თავის მიმე ქალურ ხედვრს, თავის აშკარა უშეწობას.

ე. ანჯაფარიძე ასევე თამაშობდა კლეოპატრას. ვერიკოს კლეოპატრაში არ იყო არცერთი „ჩვეულებრივი“ ექსტი, არ იყო „ბუნებრივი“ ინტონაციები. ყველაფერი თეატრალური გავლდათ — ხმის მოღელთაცავე, ტანჯვების მოღელთაც, მოძრაობა, მიმიკა, პოზა ექსტანსივად, ეგზალტაციამდე მიღობდა. და, მაინც, ეგვიპტის მკურნალობის დაუზრავი, გამომწვევული ვენებში და ტკივილები თავის ადამიანრობით, სიწყფლით ზარავდა მაყურებელს, ახლა გაიხსენებ დედა კარგელ ჩაბკის პიესიდან ვერიკო ანჯაფარიძეს თავისი გვირის თითქმის აუღწევომელ სიმაღლემდე აპყავდა, ეს სახე ვერიკოს შესრულებით იმ მარადამაგულ ძალას გამოხატავდა, რომელსაც კაცობრიობა დედობობაბს ეძახის და ამიტომ იგი სიმბოლურად ზოგადი ცნებაა. ვერიკო ანჯაფარიძე სცენაზე უბრალოდ, „საშინაო“ ნაბოჯებით, მიმი-მიმოდ, დაღლილი გამოდიოდა. იგი, გაუბედურებული დედა, მომხიბვლელი უშეწო. სასოწარკვეთით, უსიტყვოდ იზრძოდა უკანასკნელი შვილის სიციცხლის გადასარჩენად — ოღონდ გი, ოღონდ გი დედას შვილი არ გაეშვა ოში! — და მერე ისევ უსიტყვოდ, და ისევ დედობრივი გრძობით მოლოდინულად შაშხანს უწვდიდა შვილს და მაყურებელი ხედავდა, რომ ეს გვირობა იყო.

ასეთივე ადამიანური სისადავით, უბრალოებით იყო აღბეჭვული რუსთაველის საფილოსის თეატრის მსახიობთა ხედვებშიც. ოღონდ ეს რადენადაც სხვა სახის სისადავე უბოლოება იყო. სანდრო ამბეტელი ჯერ კიდევ მარჯანიშვილთან შეტყდრამდე (მათი მეგობრობა ოთხ წელიწადს გაგრძელდა) ილტვოდ პერიოდიული თეატრისთვის, ისწრაფვოდა თავისი იდეალისკენ — სპექტაკლისათვის ძიენიჭებინა თვითმყოფადი ეროვნული ხშიერება, ეროვნული ხატოვნება. რუსთაველის თეატრიდან მარჯანიშვილის წასვლის შემდეგ ამბეტელი ცდილობდა თანმიმდევრულად განეყოთარებინა პერიოდიული, რომანტიკული თეატრის იდეა, რომელიც გამოკვეთილად დაისახა ჯერ კიდევ მარჯანიშვილის სპექტაკლებში — „ფუნტეკ ოვენუნა“, „ადამიანი — მასა“, „პრეივის გიმრეხი“, „ამალტეა“ და სხვ.

ამბეტელი ამკვირდებს თავის პერიოკულ რეპერტუარს, უპირველეს ყოვლისა, ითვალისწინებს ორი მსახიობის — აკაკი ხორავასა და აკაკი ვასაძის ინდივიდუალურ თვისებებზე. ამის შემდეგ თეატრში მრავალი წლის მანძილზე დარგება ხორავა-ვასაძის საწყისი, რომელმაც იმ თეატრის მრავალი სიხარული და შემოქმედებიაი წარმატება მოუტანა.

ამბეტელი ისწრაფვოდა, რომ ბოლომდე მიეყვანა პერიოკული თეატრის შესწებლობა, დაემკვირდებინა მონუმენტური სტილი სპექტაკლებისა და ამ სპექტაკლების ცენტრში მოექცია ამაღლებული, დრამატულ-ტრაგიკული სულისკვეთების პიროვნებები. ეს ხელს უწყობდა სხვაგვარი, განსაკუთრებული მოძრაი კონსტრუქციების შექმნას, ქმნიდა მოხან-

სცენების, გაფორმების განსაკუთრებულ მონახასს. ეს ამღლებული და თეატრალური სახასიაბა გახლდათ იგივე მოხატავდა ეროვნულ ტემპერამენტს, სპექტაკლების ფორმებისა და აქტიორული შესრულების თეატრალობას. და რაც არ უნდა დეკამათი იმ ორი თეატრის შესახებ, როგორც არ უნდა ეგვიპტისპირებინათ ერთი მეფილდ მეორესთვის (ერთმანეთის, უპირატესად, უპირისპირდებოდა პოლარულად განსხვავებული სცენური სტილების მიმდევარი ორი რეჟისორის პიროვნება), არ შეგვიძლია არ აღვინიშნოთ, რომ მარჯანიშვილი და ამბეტელი თავიანთი თეატრების სახეს ქმნიდნენ, მსახიობების შემოქმედებით ბუნებას წარმართავდნენ. და, საერთოდ, მაღალი მოქალაქეობრივი ხელისულების, ქვეყნარტის კომუნისტური იდეალების შესატყვისი მიტოვებას ქმნიდნენ. მოქალაქეობრიობის, მაღალი სოციალური იდეები ედო საფუძვლად ორივე თეატრის მუშაობას და ეს, უწინარეს ყოვლისა, გამოსატყვებს პოულობდა თეატრების თანამედროვე თემატიკასთან მიმართებაში. ამ თეატრებში იხვეწებოდა, სრულქმნილებას აღწევდა აქტიორული ეფლოზნება.

თანადროული პიესის აღქმაში რუსთაველის სახელობის თეატრ არ სცნობდა ნახევარტონებს, არ ესწრაფვოდა კამერულ, ჩუბ ინტონაციებს, მყუდრო და „მოკრძალებული“ მიხანსენებით არ იზღვევდა თავს. მსახიობები ამას უკვე შეჩვეული იყვნენ ახალი, რევოლუციური შინაარსისა და ეროვნული ფორმის შენიღობა ხომ ჭართულ საბჭოთა თეატრში მისი არსებობის პირველი დღეებიდანვე დაიწყო. მარჯანიშვილის „ფუნტეკ ოვენუნა“, „ცხვრის წყარო“ ამის ნათელი დადასტურებაა. ეს სპექტაკლი მთელი თავისი სცენური ანტრუაჟით, ბრწყინვალე აქტიორული შემადგენლობით, უწინარეს ყოვლისა, ეროვნული სპექტაკლი იყო. საკმარისია ეს სპექტაკლი (პირველი ყოვლისა, აქტიორთა ხანჯით) მის წინამორბედს — კიევიში წარმოდგენილ „ფუნტეკ ოვენუნას“ შევადაროთ. მარჯანიშვილს ლოკე დე ვეგას პიესაზე მეორედ მუშაობის დრის თვით ჩანაფიქრში, გაფორმებაში, მონტაჟში, სახეთა გააზრებაში ფაქტორულად არაფერი შეუცვლია. და მაინც, ეს ახალი სპექტაკლი იყო. ეს, უწინარეს ყოვლისა, სპექტაკლის მთავარ მონაწილეებს — აქტიორებს უნდა ნათელიყო. მათ მხრებს დააწავა მიმიე ამოცანა — პიესაში სახული მოვლენები იმგვარად უნდა წარმოედინათ, ისე უნდა შეეხანათ მასში თანადროული ექვრადობა, რომ სწორედ იმ წუთით, სწორედ 1922 წლის საქართველოს სულიერი ატმოსფერო წარმოიჩინა. და მსახიობებს ასე ცხროლად და გზებით რომ გაეაზრებინათ მოვლენები, ასე ღრმად რომ არ ყოფილიყო ისტორიულსა და კონკრეტულს სინთეზი, მსახიობებს ასე აღტკინებით, შთაგონებით რომ არ დაედლიათ ამოცანა, ჭართულ თეატრს გადამწყვეტი გამარჯვების დღე არ დაუდებოდა. კიევის სპექტაკლი, რომელიც სამოქალაქო ომის მკაცრ დღეებში, ხანძრებისა და ქვეყნების ქუხილის ფონზე იშვა და თავისთავად იყო დამუსტრული სამხედრო ატმოსფეროს მუხტით, ქართული თეატრის სპექტაკლი თავისი დღესასწაულებრივი გზნებითა და შემართებით თითქმის უკვე ბრძოლის შედეგით იყო ნათელმოსილი, იგი სიციცხლისა და ბრძოლის ოპტიმისტურ იდეას ამკვირდებდა. ეროვნული ფორმის ძიებები და ეროვნული აქტიორულ-სახიობების შექმნის ცდები სხვადასხვაგვარად ვლინდებოდა. ამ





ძიებებმა და ცდებმა თავი იჩინეს რაც შემთხვევებშიც მასინა, როცა ჩები მწერლის ა. ირასვიის პიესიდან გამომდინარე ს. შანშიაშვილმა შექმნა დრამა „ჰერეთის გმირები“, მასინა, როცა წარმოადგინეს გერმანელი იმპერიალისტის ე. ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვიცვლობთ!“ ს ძიებები და ცდები გამოიღწია ქართული კლასიკისათვის მიმართების დროს (წ. ანტონოვის „შხის დაბნელება საქართველოში“ და სხვ.) და, ბოლოს, შექსპირთან მიმართებაშიც, რომლის პიესებშიც ქართული თეატრი ყოველთვის ხედავდა რაღაც ორგანულად ახლობელს, მშობლიური რიტმების მონათესავე სულისკვეთებას.

ამ მიმართულებაში აქტიორული ძიებები განყენებული, თეიმონური როდი იყო. ეს ძიებები განყოფილი იყო პრობლემათა კომპლექსებისაგან, რომლებიც დაკავშირებული იყო თეატრალობის, ერთნული დრამატურგიის მარჯანი-შვილისეულ და ახმეტელისეულ კონცეფციებთან. ქართულ დრამატურგია თავიდან გაუფლავდა, 30-იანი წლებიდან კი თამამად მკვიდრდებოდა ქართულ სცენაზე. და როდესაც რუსთაველის სახელობის სცენაზე დაიდგა ბ. ლაერენგვის „რდევია“ და ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, ყველასთვის ცხად იყო, რომ ამებტელი ამ ბრწყინვალე სპექტაკლებში უზარმაზარ სიმბოლურ პრობლემებს აყენებდა და მათ წყვეტდა კონკრეტულ ადამიანთა დრამატული ბედ-იბოლის ჩვენებით. ამ სპექტაკლებში, როგორც ფიქსუსში, გამოვლინდა ერთანობა შინარსისა და ფორმისა, კერძოდ, რვეოლუციური შინარსისა და ეროვნული ფორმისა.

ორივე სპექტაკლი სრული სისასით გამოხატავდა ახმეტელის რეჟისორული ძიებების არსს, ნაციონალური ფორმის მისიერ გაგებას, რაც მის სპექტაკლებში ძირითადად თავს იჩენდა „ეროვნული რიტმისაგან“ თავისიერი და პირველხარისხიანი მნიშვნელობის მინიჭებით. და, უკვეკლასი, რომ ამ გაგებიდან გამომდინარე, ყალიბდებოდა ახმეტელის სპექტაკლების აქტიორული სტილისტიკა, აქედანვე გამომდინარებოდა მასიური რიტმისებული მოძრაობების ფტიმირება და მატროსების გუნდური შეძახილები „რდევიაში“ და პარტიზანების „ანზორში“, ანით იყო პირობადებული, რომ ანზორისა და ახასს მოძრაობები და შესტები ლეკურივით ლდი და მსუბუქი იყო.

ახმეტელის სპექტაკლის ბოზოქარ რიტმს ხაზს უსვამდა ირ. გამრველის დიდებული მსატრობა. სპექტაკლის დეორატული კონსტრუქციები საპლატოს აძლევდნენ ანზორხორავას და ახმა-ვასასქს, რომ „მხარში გაშლილიყვნენ“. მთავარ გმითა სახეებიც, პარტიზანების მასის რიტმისებული მოძრაობა ორგანულად ეხამებოდა სცენის კონსტრუქციებს, რიაც სპექტაკლის თავისებურ პლასტიკურ ენას ქმნიდნენ. ხორავას ანზორი ოდნავადაც არ ჰგავდა თავის „მძას“ — სამხატვრო თეატრის სცენაზე დადგმული ეს. ივანოვის პიესის „კავშირის 14-69“ გმინს. არა ჰგავს არც ვარკუნულად (იგულისხმება!), არც ვინაგან — ტემპერამენტით, აქტიორული გამომსახველობითი სტილით. კარალოების ვერშინიან გულგაკაცურ სიბრძნეს, დარბაისლურ უხარლობას და რუსი კაცის გილიაფითი ძალის რწმუნებას უხვამდა ხაზს. ხორავას ანზორი იყო ბოზოქარი, სტიქიური, დაუოველები ძალა. იგი მთის არწივს ჰგავდა, მწვერვალების თავზე ამყავდ მოპირისმის, რომელიც პლასტიკურად „ჩაიწყურა“ მთის პეიზაჟში.

ქართული თეატრის ცხოვრება 30-იანი წლების ქუჩებიდან მარჯანიშვილისა და ახმეტელის გარეშე წარმოიშობა მსახიობებთან მუშაობის მათი პრინციპი განავითარა რეჟისორთა ახალმა პლედამ, რომელმაც ესტაფეტა უშუალოდ ამ ორი უდიდესი რეჟისორისაგან მიიღო. ბუნებრივია, რომ ამ თვალსაზრისით რაიმე სტრუქტურაზე, დაკანონებულ, ერთადერთ შესაძლებელ ფორმებზე, ლაპარაკი ზედმეტია. სცენური სახეობების „მარჯალეონებმა“ სულაც არ გამოიჩინეს თავი თავი სხვადასხვა თეატრალურ ხელოვნებაში მიმართულებათა და სტილისთა სეკციებში პრინციპულ თანამიმდევრულობას. ქართული თეატრი ამ წლებში ვითარდებოდა სიცოცხლისტური რეაქციის ხელოვნების იდეურ-ესტეტიკურ ნიადავზე, ისე ამკვიდრებდა ჰეროიკურ-რომანტიკური თეატრის, მარჯანიშვილის დღესასწაულებრივი თეატრის, სინთეტიკური აქტიორული ხელოვნების პრინციპებს. ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონი, ტრაგედიალი და კომედიური პოლუსების გაბედული და რისიანი შეხვედრა ერთ წერტილში, სიცოცხლის მოყვარეობის დაუესტრომლი სტიქია და თეატრალური დღესასწაულის პათოსი თავისი დიდი მასწავლებლებისაგან — მარჯანიშვილისა და ახმეტელისაგან უშუალოდ მიიღო მემკვიდრეობად მაშინ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა რეჟისორმა დიმიტრი ალექსიძემ. ფსიქოლოგიური ნიუანსების ნატივი შეგრძნება და ამ ნიუანსების ახალი თეატრალური ფორმით ფაგმოცემა, მსახიობის განცდათა სიღრმისეული ფორმების მიგნება ნიშანდობლივი თვისებები იყო მარჯანიშვილის ერთ-ერთი უთვალსაზრისო მიმდევრისა — ვასო ყუბიტაშვილისა, რომელიც ერთხანს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი იყო. სხვაგანადა, მტკნალები ძალით, მაგრამ უდავოდ ნაყოფიერად განაგრძეს ქართული თეატრალური ხელოვნების არსებობა საუკეთესო ტრადიციები რეჟისორებმა ა. ჩხარტიშვილმა, შ. აღსაბაძემ, ა. თაყაიშვილმა, და. ანთაქემ, აგრეთვე ა. ვასაქემ, რომელმაც თავისი დიდი აქტიორული გამოცდილება წარმატებით გამოიყენა რეჟისურის სფეროში — იგი წლების მანძილზე რუსთაველის სახელობის თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი იყო და ავითარებდა თავისი მასწავლებლების რეჟისორულ პრინციპებს.

ომმა მსახიობის ხელოვნებაში კიდევ უფრო მყარად დაამკვიდრა ჰეროიკული პრინციპი, ახლებური, თანადროული ფორმებით გაამდიდრა იგი. მსახიობის ხელოვნების ჰეროიკული ტენდენციები ორგანულად ეხამებოდა სამჭოთა ადამიანის კულმადიორი ცხოვრების რიტმს, ხალხის ცხოვრების სისხლმორცვეული ნაწილი გახდა. და რაც არ უნდა დაეხატა თეატრებს, — ომის ცხელ კვალზე დაწერილი პიესა იქნებოდა ეს თუ ნაწარმოებები, რომლებშიც მადლიან-ტივირად, ღრმად იყო წარმოჩენილი ჩვენი ხალხის, სამჭოთა ადამიანების საბრძოლველ ვირობა, ისტორიულ თემზე შექმნილი დრამა თუ ყვალაგუველი კლასიკა, ქართული თეატრის მსახიობები მხარს უზამდნენ ნიშანდობლივ — ისინი თამაშობდნენ მაყურებლისთვის, ვის მზრებზეც იწვა უმძიმესი ომის ტვირთი.

აქტიორის თამაშის სტილი ისევ ამაღლებული, ჰეროიკული რიტმითა. მსახიობთა მომწვევნი თათბა კი, რომელიც თეატრში 40-იანი წლებს შუახანს მოვიდა, ბუნებრივად, ორგანულად ეხიარა წინამორბედ შემოქმედთა თეატრალურ ტრადიციებს.

# ქველი თბილისის მთაწარი არტერიის და ზოგბიერთი წინადადება მისი რეპენერაციის შესახებ

სიმონ კინწურაშვილი

მშლი თბილისის მთაწარი არტერია ამჟამად წარმოადგენს რამდენიმე ქუჩის რიგს — ესაა შავთელის, ერეკლე II, სიონის, შარდენის ქუჩები. მის შუა ნაწილში მდებარეობს ერეკლე II მოედანი. მიემართება იგი მდინარე მტკვრის პარალელურად, ძველი ქალაქის ძირითადი ნაწილის, ე. წ. კალას აღმოსავლეთ განაპირა უბნებში, ბარათაშვილის ქუჩიდან<sup>1</sup>, ვიდრე ვახტანგ გორგასლის მოედანამდე (ყოფილი „ციხის მეიდანია“).

თითქმის ერთ კმ-იანი არტერიის განაშენიანება მდინარესა და ქუჩებს შორის არ არის ღრმა — აქ სასლემის ერთი ან ორი რიგია.

არტერიას უკვე ჩასახვისთანავე ქონდა ორგანული კავშირი მდინარესთან. ჩასახვა კი მან აუცილებლად დაიწყო მაშინ, როდესაც ციხე-ქალაქი თბილისი გადაიქცა აღმოსავლეთ საქართველოს სახელმწიფოს — ქართლის დედაქალაქად, ე. ი. V-VI საუკუნეების მიჯნაზე. აქ, მდინარე მტკვრის მარჯვენა ნაპირზე, გადიოდა უმნიშვნელოვანესი ისტორიული საგაბრო გზა აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ, გზა, რომელიც ახალ დედაქალაქს აერთებდა ქართლის ძველ დედაქალაქთან — მცხეთასთან.<sup>2</sup>

არტერიის ჩასახვის დროს ისიც ადასტურებს, რომ მის გასწვრივ უკვე VI საუკუნეში აიგო ორი მნიშვნელოვანი საეკლესიო ნაგებობა — შარის ეკლესია (ამჟამად ანჩისხატად წოდებული)<sup>3</sup> და სიონის კათედრალური ტაძარი.<sup>4</sup>

უდავოა, რომ ამ დროისათვის ქალაქის ახალი ტერიტორია ვრცელდებოდა ციხე-ქალაქის დასავლეთით და ჩრდილოეთით ბუნებრივ ტოპოგრაფიულ საზღვრამდის — სალაღაის წყლის მარჯვენა ნაპირამდე ეს ტერიტორია, ე. წ. კალა — შემოზღუდული უნდა ყოფილიყო უკვე აშენებული (ან შენებადი) ქალაქის ახალი თავდაცვითი კედლებით, ვინაიდან შეუძლებელია ვივარაუდოთ კათედრალური ტაძრის მშენებლობის დაწყება ქალაქგარეთ (5; გვ. 30-31). უფრო ლოგიკურაა ვიფიქროთ, რომ ყველაზე დიდი, მნიშვნელოვანი ნაგებობებით უნდა დაემშენებინათ ახალი დედაქალაქის მთავარი (თუ გინდ, პოტენციურად მთავარი) არტერია.

კალას ტერიტორია, სამი მხრიდან გარშემორტყმული თავდაცვითი სისტემით (თხრილები, კედლები, კოშკები...),<sup>5</sup> გამაგრებული ქალაქის ტიპურებით (მათი რიცხვი იცვლებოდა საუკუნეთა მანძილზე), ყოველთვის იყო ფეოდალური თბილისის ძირითადი დასახლებული ბირთვი.

ამ ხანაში, ე. ი. ადრეული და განვითარებული ფეოდალიზმის ხანაში, — ქალაქის ცენტრი (ფუნქციური და არქიტექტურული) ძველ ადგილზე დარჩა — ქალაქის განივი ღერძის (მეტეხი, ნარიყალა) ფარგლებში. (ფ. 1).

მხოლოდ გვიანი ფეოდალიზმის ეპოქაში გადმოინაცვლა ქალაქის ცენტრმა კალაში, მისი მთავარი არტერიის გასწვრივ. XVII საუკუნის შუა წლებში მეფე როსტომმა (1632-1658 წწ.) გადმოიტანა სამეფო რეზიდენცია ქალაქის ცენტ-



დელიდან ქვევით, სიონსა და ანჩისხატს შორის. აქ, მტკვრის ნაპირზე, ააშენა მან სასახლე, რომლის შესანიშნავი „სპარსულ რიგზე“ არქიტექტურას აღფრთოვანებით აღწერდნენ თანამედროვენი.<sup>6</sup>

სასახლის წინ იყო საგამოდ ვრცელი მოედანი.<sup>7</sup> აქ ეწყობოდა დღესასწაულები, მეფის საზეიმო გამოსვლა, თეატრალური სანახაობები... მოედნის ჩრდილოეთ მხარეს ეწოდებოდა „სალაყბო“ — აქ იკრიბებოდნენ წარჩინებულნი და მსჯელობდნენ პოლიტიკურ სახსოვებზე... მოედნის შუაში ცივი წყლის წყარო იყო, შორიასხლოს — მეფის აბანო,<sup>8</sup> სადაც ცხელი გოგირდის წყალს თიხის მილებით თბილისის მინერალური წყლების საერთო რეზერვუაროდან მოედინებოდა.

მოედანს გარშემო დუქნებისა და სახელოსნოების რიგები ერტყა...

ქა იყო ხმაურანი, აღმოსავლური ხასიათის მოედანი, სადაც ირეუდა მრავალრიოვანი და მრავალენოვანი, ნაირგვარ ტანსაცმელში გამოწყობილი ხალხი.

მოედნის ჩრდილოეთით, მაგისტრალის გასწვრივ განლაგებული იყო მეფის ოჯახის წევრებისა და დიდებულთა სახლები, ეზოები, სასახლეები — ეს არისტოკრატიული საცხოვრებელი უბნები იყო.

მოედნის სამხრეთით მაგისტრალს ეწოდებოდა „დიდი ბაზარი“, ან „გრძელი ბაზარი“. ქუჩის ორივე მხარეზე მიჯრით განლაგებული იყო დიდი და პატარა სავაჭრო ნაგებობები — ქარვასლები, ფუნდუკები.<sup>9</sup>

ამავე მაგისტრალის რაიონში მდებარეობდა კაკვასიაში პირველი სასტამბო შენობა — „სტამბის სახლი“.<sup>10</sup>

პოლიტიკური რეზიდენციის — ქალაქის ცენტრის აქეთ გადმოტანა თავდაპირველად იძულებითი იყო, მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს მოვლენა მაინც ლოგიკურ, ქალაქის ზრდით და ახალი სოციალური ძვრებით მომზადებულ ნაბიჯს წარმოადგენდა — სავაჭრო კაპიტალის ჩასახვა თბილისის უქადა საქართველოს და ამიერკავკასიის მსხვილ სავაჭრო-სამრეწველო ცენტრად გადაქცევას.

ამგვარად, ეს არტერი ჩასახვის დღიდან (VI ს.) ძველი ქალაქის (განსაკუთრებით კალას) ფარგლებში იყო ერთ-ერთი მთავარი (თუ ყველაზე მთავარი არა) ქუჩა, XVII ს-ის შუა წლებიდან კი მას „მეფის მიედანთან“ ერთად ნელ-ნელა დაეკისრა ცენტრალური მაგისტრალის მკაფიოდ დიფერენცირებული და ურთიერთდა-

მოკიდებული ფუნქციები (1; გვ. 7-22; 2.; ტ. I, გვ. 13): რელიგიურ იდეოლოგიური (მთავარი საეკლესიო ნაგებობები), კულტურულ-საგანმანათლებლო (სახალხო თეატრები და სანახაობები, სტამბა), სავაჭრო-საწარმოო (ქარვასლები, სავაჭრო რიგები, ხელოსანთა სამაქროები) და პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი (მეფის სასახლე, სალაყბო და სხვ.).

ასე იყო 1795 წლამდე, როდესაც ირანელმა დამპყრობლებმა დაუნდობლად დაარბიეს თბილისი და, პირველ რიგში, მისი ძირითადი სავაჭრო-სამრეწველო, არისტოკრატიული ნაწილი.<sup>11</sup>

აღმოსავლეთ საქართველოს რუსეთის იმპერიასთან შეერთების შემდეგ (1801 წ.) ახალი ადმინისტრაცია ეცადა ამ უბანში მოეყვია ფეხი და დაებრუნებია მისთვის ძველი ფუნქცია.

მაგრამ ეს ამბო მეცადინეობა იყო — ახალი, სწრაფად შეზარდი ბურჟუაზიული ქალაქი ვერ ეტეოდა შუასაუკუნეების გალავანში — იგი მიიწვედა აღმა, მტკვრის დინების წინააღმდეგ, ითვისებდა გ. წ. გაერთუბანის თავისუფალ მიწებს. აქ, „საარქონის გზის“ გასწვრივ (ახლანდელი ვ. ი. ლენინის მოედანი და რუსთაველის პრ.) ჩამოყალიბდა ქალაქის ახალი ადმინისტრაციული, კულტურული და სავაჭრო ცენტრი.

არტერიის ამგვინდელი სახის და შემორჩენილი ისტორიული მასალის — გრაფიკული დოკუმენტების შეჯერებით შეეცადათ გაეხსნათ მისი მხატვრულ-არქიტექტურული და გეგმარებით-ქალაქმშენებლობითი თავისებურებანი და ამის საფუძველზე დავადინათ აღდგენა-რეგენერაციის ზოგიერთი საწყისი მომენტი.

შემორჩენილმა გრაფიკულმა მასალამ მკველვარებს საშუალება მისცა ერთგვარად წარმოედგინათ ძველი ქალაქის (ეგრეთვე კალის) და ნაწილობრივ მისი მთავარი მაგისტრალის გეგმარებითი სტრუქტურა (ნ; გვ. 58, 60-61).

გეგმებზე (ვახუშტი ბაგრატიონის გეგმაც კი) ნათლად ჩანს, რომ კალას ქუჩების ქსელის სტრუქტურა მთლიანად ექვემდებარება ჩვენს არტერიას — ქალაქის ყველა ზიშვირთან მისკენ, როგორც მთავარი მაგისტრალისაკენ, მიემართება ქუჩები, ქუჩაბანდები, რომლებიც მდინარისაკენ ეშვებიან. (ფ. 2).

გვიანფეოდალური კალას განაშენიანება ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ: ქალაქის რიგითი ერთ-ორ სართოვანი პატარა საცხოვრებელი კვარტალები ტერასებად ეშვებოდნენ მდინარისაკენ; განაშენიანებიდან ბევრ ადგილას ამოწვე-

რილი იყო ეკლესიების ქვეს მასიური ტანები და გუმბათები: ქუჩები მდინარისაკენ ან პერპენდიკულარულად ჩამორბოდნენ, ან იკარგებოდნენ მჭიდროდ მიჯრილი სახლების ქაოსში... განაშენიანება მთავრდებოდა შედარებით მსხვილმასშტაბიანი ნაგებობებით მდინარის პირას, მთავარი მაგისტრალის გასწვრივ — ეს იყო კალას მასივის წამყვანი რიგი, მისი მთავარი აკორდი. განაშენიანების ეს ხასიათი იკითხება XIX ს-ის 30-იანი წლების დოკუმენტური ხასიათის გრაფიკულ ნახატზეც კი (მხატვარი ჩერენცოვი), თუმცა ამ დროისათვის კალაში უკვე გაჩნდა რამდენიმე დიდი, რუსული კლასიციზმის სტილში აგებული შენობა და XIX ს-ის პირველი ნახევრის არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ე. წ. თბილისური საცხოვრებელი სახლები ხის ფართო, მოხარბატებული მოაჯირიანი აივნებით და კლასიკური დეტალებით. ასეთია ამ უბნის ხასიათი დღესაც (ფ. 3).

ამ მთავარი რიგის სილუეტს ოდიოვან სამი ძირითადი აქცენტი განსაზღვრავდა:

- 1) ანჩისხატის ეკლესია სამრეკლოთი (ფ. 4, 4ა),
- 2) „მეფის მადენის“ მსხვილი „ლაქა“ სასახლის კომპლექსით (ფ. 5, 5ა) და
- 3) სიონის ტაძარი სამრეკლოთი (ფ. 6, 6ა). მათ შორის იყო რივითი განაშენიანება (თუმცა უფრო მსხვილი, ვიდრე კალას დანარჩენ ნაწილებში), რომლის სილუეტს, როგორც

აღენიშნეთ, ამდარბედა პატარა ეკლესიების გუმბათები და მეჩეთების მინარეთები.

მართალი არიან ის ავტორები (7; გვ. 58), რომლებიც თვლიან, რომ ფოცალური თბილისის ახალმა ცენტრმა, მისმა მთავარმა მაგისტრალმა (ქალაქის ფუნქციურმა ღერძმა) ვერ ჰპოვა მხატვრული სრულყოფა და ძველი ქალაქის მთავარ დომინანტთან — მეტეხ-ნარყალასთან დაჭვემდებარებულ როლს თამაშობდა. მაგრამ აქ ყურადსაღებია შემდეგი გარემოება:

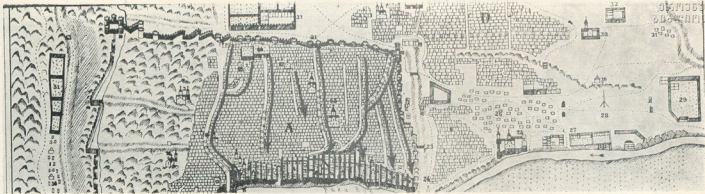
ა) ამ მაგისტრალის და მოედნის ანსამბლმა ვერ მოასწრო საბოლოო ჩამოყალიბება (თუმცა კი არსებობდა ამის ფუნქციური და მხატვრული წინაპირობა), ვინაიდან ქალაქის შედარებით წყნარი, მშვიდობიანი განვითარებისათვის ცოტა დრო იყო (ერთნახევარი საუკუნე);

ბ) მაგისტრალი ან მოედანი (თუკინდ მთავარი) თბილისის ბუნებრივ სპეციფიკურ პირობებში (რთული რელიეფი, მრავალპლანიანი აღქმა, გრძივი ღერძი) არ შეიძლება განვიხილოთ ცალკე, გამხოლოებით. იგი წარმოადგენს მთელი მოცულობით-გვემარებითი ჭაოვილის ზინთფურ ნაწილს. ამ მაგისტრალის და მოედნის განაშენიანება შეიძლება არ გამხდარიყო დომინანტი მთელი ქალაქისათვის (ალბათ, არც გახდებოდა), მაგრამ თბილისის ისტორიული განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ეს იყო ახალი, უფრო

სურ. 1







სურ. 2

რთული საფეხური ფეოდალური ქალაქის ანსამბლური განვითარებისა.

ამ არტერიამ თავისი გეგმარებით, გაბარიტებით, მასშტაბით, ფეხმავლისა და ქუჩის ინტერიერის ურთიერთშეფარდებით, სამეზავრო ვიზუალური კავშირებით დღეს-დღეობითაც შემოინახა მიმზიდველობა, შეიძლება ითქვას, შუასაუკუნეების არმატი, კიუხედავად იმისა, რომ განაშენიანება (ცალკეული სახლების არქიტექტურა) აქ სწვადასხვა დროისაა (VI ს-დან XX ს-ის პირველ ათეულ წლებამდე), სხვადასხვა ხასიათისა და ხარისხითაც არ არის ერთგვაროვანი. ეს მაგისტრალი მაგალითია მრავალი საუკუნის მანძილზე სააღმშენებლო შრეებით შექმნილი ქალაქის კოლორიტული ქუჩის ანსამბლისა.

ქუჩის ყოველ მოსახვევში, სახლებს შორის ლიობებში, მოცულობათა თავმოყრაში შეიძლება გამოვავლინოთ, დავინახოთ არა მარტო ფუნქციური, არამედ მხატვრული მხარე.

აქ განაშენიანების თავისებურება ვლინდება ფეხმავლის ნელ გადაადგილებასთან ერთად (როგორც შეგფერის ფეოდალურ ქალაქს), ერთი აქცენტოდან მეორე აქცენტისაკენ, ერთი მაჟიოდ გამოკვეთილი დასრულებული „სურათიდან“ (პლენერი და არქიტექტურა) მეორისაკენ. ქუჩის „ინტერიერი“ მდიდრდება განივი ხედვებით, რომლებიც იხსნება პერპენდიკულარული ქუჩებიდან: დაავლეთისაკენ — ცალკეული ვერტიკალური აქცენტებია (ეკლესიის გუმბათები) და შორეული ხედვები (მთები, ნარიყალა), აღმოსავლეთისაკენ — მტკერის სანაპიროები.

არტერიის არქიტექტურულ-მხატვრული სახის სრულად გახსნისათვის საჭიროა ყველა ცალკეულ შემთხვევაში დაფიქსირდეს, დადგინდეს საგზაო-ხედვითი წერტილები (ადგილები). ჩვენ შემთხვევაში სულ 28 ასეთი წერტილი დავინიშნეთ.<sup>12</sup>

მოკლე მონაკვეთი არტერიის დასაწყისიდან (ფ. 7); სადაც უნდა ყოფილიყო ე. წ. „წყლის

სურ. 3



კარი<sup>13</sup> პატარა სამკუთხა, აღმოსავლეთისაკენ, მტკვრისაკენ დაქანებულ მოედნამდე და ანჩისხატის მიმდებარე ანსამბლი შედარებით სწრაფად იშლება: ანჩისხატის სამრევლოს გუმბათი (1675 წ.), შემდეგ თვით ანჩისხატი. ეს ორი ნაგებობა თითქოს „იჭერს“ მოედნის განაშენიანებას. მოედანზე გამოდის რამდენიმე არქიტექტურულად საინტერესო აივნაინი საცხოვრებელი სახლი (შავთლის 24, 22 და სხვ.). სამრევლოს ტიშკრის ღერძიდან სამხრეთისაკენ დაწეული გუმბათი აგვირგვინებს ანსამბლს და თან თითქოს მიანიშნებს საით გრძელდება მარშრუტი.

ვიწრო „ღერეფანს“ (სიგანე 3,6 მ) ანჩისხატის სამრევლოდან მივყავართ მეორე მნიშვნელოვანი კანძისაკენ — „მეფის შეიდნის“ (ერეკლე II მ.) ფართო პანორამისაკენ. „ღერეფანის“ სამხრეთ-დასავლეთ მხარეს გვიან — XIX ს-ის შუა წლებში ჩამოყალიბებული განაშენიანების საინტერესო მხატვრული ხეობია — აგურის ლობეების მიღმა თავისებურ რიტმს ქმნის ეზო-კურდონერები, რომლებიც გახსნილია ქუჩისაკენ, ხოლო სამი მხრიდან შემოფარგულია ორ-სამ იარუსიანი აივნების რიგებით. მზით განათებული კურდონერების რიტმი მხატვრულ კონტრასტს ქმნის ჩრდილო-დასავლეთის მხრის თითქმის ყრუ კედლის ზოლიან.

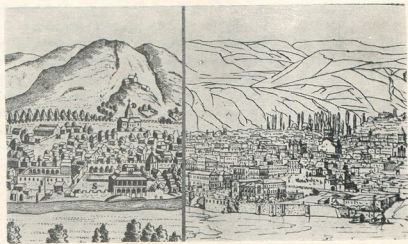
რთული კონფიგურაციის, ინტიმური, დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ დაქანებული ერეკლე II მოედანი ნელა, ყოველგვარი მახვილი აქცენტების გარეშე იხსნება, — მარჯვნიდან თითქოს შეუმჩნევლად ჩნდება პატარა კარის ეკლესიის (1710 წ.) აღმოსავლეთი ფასადი და ყოფილი საცხოვრებელი სახლის (XIX ს-ის 40-იანი წლები; ამჟამად სახ. თეატრალური მუზეუმი) გვერდითი ფასადი. ეკლესია და სახლის მეორე სართულის ბალუსტრადიანი აივანი თითქოს კარნახობენ მოედნის განაშენიანების მასშტაბს, მოედნის სამხრეთ-დასავლეთ და ჩრდილოეთ მხარეს გამოძვლილი ორ-სამ სართულიანი აივნაინი საცხოვრებელი სახლები თითქმის უკლებლივ მხატვრულად ღირებულია.

აღმოსავლეთ მხარეს მოედანი აქცენტირებულია რუსული კლასიციზმის ყაიდაზე აგებული დიდი სახლებით.<sup>14</sup>

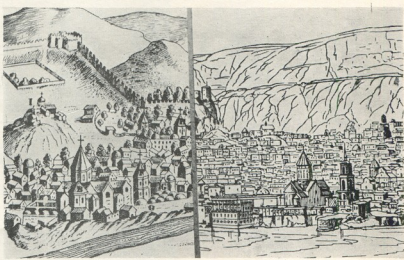
ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში მოედნის განაშენიანების კონტრუსტი, შენობათა სახურავების თავზე შემოჭრილია ცისფერსახურაიანი ეკლესიის გუმბათი (აკოფიანის ქ. 6) და მთაწმინდის სილუეტი (ზაფხულობით ეს აქცენტები დაფარულია ხეების ვარჯებით).



სურ. 4

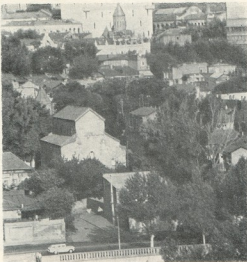


სურ. 5



სურ. 6

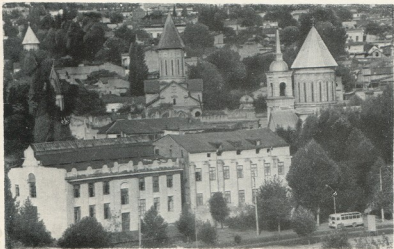




სურ. 4ა



სურ. 5ა



სურ. 6ა

მოედნის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში იწყება მეორე ვიწრო „ღერეფანი“ — ერეკლე II და სიონის ქუჩები, რომლებიც მოშენებულია XIX ს-ის დასაწყისის, არქიტექტურული თვალსაზრისით საინტერესო საცხოვრებელი სახლებით. „ღერეფანს“ მივყავართ არტერიის შესანე მნიშვნელოვან ანსამბლთან — სიონის კათედრალური ტაძრის გარემოცვასთან.

ანსამბლი იხსნება რამდენიმე ვიზუალური „დარტყმით“ — დიდი სამრეკლო; სიონის ტაძრის გუმბათი განაშენიანების თავზე; ტაძრის მთლიანი მოცულობა მცირე სამრეკლოთი.

ოთხკუთხა მოედანი (იგი წარმოიშვა საცხოვრებელი სახლის ალების შემდეგ) იძლევა ანსამბლის მომგებიანი წერტილიდან აღქმის საშუალებას. ანსამბლს ამდიდრებს მოშორებით (ლესელიძის ქუჩის გადაღმა) მდგარი ნორაშენის ეკლესიის მეტყველი სილუეტი და მის უკან მდგარი ჯგერის მამის ეკლესია.

და ისევ „ღერეფანი“ — ეკლექტიკური არქიტექტურის ყოფილი ქარვასლების სამსართულიანი შენობები, რომლებიც ქმნიან საჭირო, „ჩაყვტილ“ ატმოსფეროს.

ლესელიძისა და სიონის ქუჩებს შორის ამჟამად არსებული სამკუთხა სკვერის (ესეც წარმოიშვა საცხოვრებელი სახლების დანგრევის შედეგად) საშუალებით კარგი პანორამული ხედი იხსნება (ეკლესია „ციხის საყდარი“, სინაგოგა, „ციხის უბნის“ ტერასული განაშენიანება, ნარიყალა და „ქართლის დედა“), მაგრამ, ჩვენი აზრით, სკვერი უშლის ხელს საერთო განწყობილებას. აქ საავადმებულო დაკარგულის აღდგენა. მაშინ უფრო მკაფიოდ შეიძლება ხაზი გაესვას ქალაქისათვის დამახასიათებელი სამი ქუჩის განშტოებას.<sup>15</sup>

„ღერეფანი“ გრძელდება შარდენის ქუჩით (ყოფ. „ბნელი რიგი“ — ძალზე ზუსტი, დამახასიათებელი სახელწოდება; ფ. 8). მას გაეყვართ საბოლოო მიზანთან — ვახტანგ გორგასლის მონუმენტზე. აქ იხსნება ძველი თბილისის მთავარი არქიტექტურულ-მხატვრული დომინანტის — მეტეხი-ნარიყალას-პანორამა (ფ. 9, 10). იგი ჩნდება მთლიანად, მოულოდნელად, მომგებიანი რაკურსით.

ჩვენს წინაშეა ქუჩის (ქუჩების რიგის) ანსამბლის ერთ-ერთი ნიმუში, რომელიც დამახასიათებელია ფეოდალური თბილისის გვეგარებისა და განაშენიანებისათვის. ეს არ არის წინასწარ გვემოუხად ჩაფიქრებული პროექტის ნაყოფი. არა-ლეგულარული, მდინარის გასწვრივ გაჭიმული, ძალზე რთული ტოპოგრაფიის ქალაქი ემებდა და ნახულობდა თავისებურ, მხოლოდ მისთვის დამა-

ხასიათებელ ქალაქმშენებლობით-მხატვრულ სერ-  
ხებს პირველხარისხოვანის მფორეხარისხოვანის  
საშუალებითა და პირიქით<sup>16</sup> გახსნიასათვის.

გარდა ამ წამყვანი, ჩვენი აზრით, დამასასია-  
თებელი საგზაო და სივრცითი ხედვითი კავშირე-  
ბისა, უფრო დაწერილებითი ანალიზის შემდეგ  
შეიძლება გამოშვლავდეს კიდევ რამდენიმე ახა-  
ლი კომპონენტი.<sup>17</sup>

ამ ძველი არტერიის ნაგებობათა, გვემარების  
ისტორიისა და თანადროულობის შესწავლა სა-  
შუალებას გვაძლევს წამოვაყენოთ რამდენიმე  
წინადადება მისი რეკონსტრუქციისა და რევენ-  
რაციის თაობაზე.

მთავარი წინადადება — გადაიქცეს ეს  
ქუჩათა წყება, მთელი არტერიის  
ტურიტულ მარშრუტად.

ამისათვის, ჩვენი აზრით, საჭიროა:

1. მატარალზე და მილიადად მოედანზე  
მოვსპობთ „მამინიზებული სფერო“ და გადააქე-  
ციოთ არტერია ფეხმავალთა ზონად (პარალე-  
ლური სატრანსპორტო მავიტრალეებს — ლე-  
სელიძის ქუჩისა და სანაპიროს სიახლოვე აიის  
სრულ საშუალებას იძლევა).

2. ჩატარდეს გვემამომიერი, ეტაპური რეგე-  
ნერაცია საცხოვრებელი სახლებისა (აუცილებ-  
ლად უნდა დარჩეს საცხოვრებლის ძირითადი  
აგლომერაციები. წინააღმდეგ შემთხვევაში უბა-  
ნი გადაიქცევა მკვდარ მუზეუმ-დერეფად).

3. ჩატარდეს ზოგიერთი საწარმოო, აღმინის-  
ტრაციული, სავაგრო და, აგრეთვე, საცხოვრე-  
ბელი სახლების ადაპტაცია და რევენერაცია. აი,  
ზოგიერთი კონკრეტული წინადადება:

ა) ყოფილი გუბერნატორისა და საკრებულოს  
შენიშები გადაეცეს თბილისის ისტორიისა და  
ეთნოგრაფიის მუზეუმს. მის ექსპოზიციიში უნ-  
და ჩაერთოს ყოფ. მეფის აბანი და ურთ-ერთი  
ახლომდებარე საცხოვრებელი სახლი XIX საუ-  
კუნის პირველი ნახევრის თბილისური ყოფის  
საჩვენებლად.

ბ) საცხოვრებელ სახლში შავთელის ქ. 6  
(იგივე ჩახრუხაძის ქ., 17) გაიხსნას ნიკოლოზ  
ბარათაშვილის სახლ-მუზეუმი:

დ) ყოფილ პატარა ჭარავსლაში (ამჟამად  
საცხოვრებელი სახლი — ერეკლე II ქ., 8-10)  
გაიხსნას ასალგაზრდული შეხვედრების კლუბი.

ე) ზოგიერთი სახლი შეიძლება ადაპტირებულ  
იქნას, როგორც სასტუმროები.

4. აუცილებლად უნდა გატანილ იქნას ან  
ზონიდან საწარმოო ხასიათის დაწესებულებები  
და საწყობები.

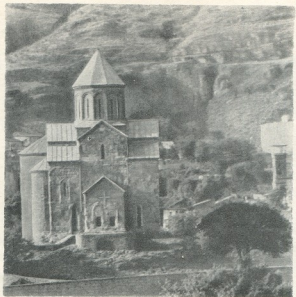
5. ანჩისხატის ეკლესიაში მოეწყოს თანამედ-



სურ. 7



სურ. 8



სურ. 9





სურ. 10

როვე გამოყენებითი ხელოვნების (ჭედური, კერამიკა, ქსოვილები, და სხვ.) ნიმუშების გამოფენა.

6. მოეწიოს:

ა) სიონის ქუჩის ყოფილ სავაჭრო რიგში ეროვნული სამხარეულოს კავერესტორნები, სასაუზმეები (სამაწვადე, თონე, სახინკლე, საჭაშნიკო, ჩაი-ზანა, აღმოსავლური და ეროვნული ტკბილეული, სამაწვანე, საბაჭაპურე და სხვ.).

ბ) ყოფილ დიდ ქარვასლებში (სიონის ქ. 8, 13) — დიდი სავაჭრო დაწესებულებები.

გ) შარდენის ქუჩის ყოფილ სახელოსნო რიგებში — სახელოსნოები სუვენიერების დასამზადებლად და გასაყიდად (კერამიკა, ნოხები, ჭედურობა, ეროვნული კოსტუმები და ქუდები, მუსიკალური საკრავები და სხვ.).

7. სპეციალური დენდროლოგიური პროექტით ჩატარდეს მწვანე ნარგავების მთლიანი რეკონსტრუქცია იმ მიზნით, რომ გამწვანებამ ხელი შეუწყოს საგზაო და სივრცითი კავშირების საუკეთესოდ გამოვლენას.

8. არტერიის, მოედნის და პერპენდიკულარული ქუჩების საგალი ნაწილის ასფალტი შევსვილი იქნას ქვაფენილით, რიყის ქვით ან ე. წ. „ქართული აგურით“ (გამოყენებულ იქნას ერეკლე II მოედანზე არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი ფენილის სასიათი).

9. დაყენებულ იქნას ქუჩებისა და მოედნის მასშტაბისა და ხასიათის შესაფერი გასანათი ბელი ხელსაწყოები; ამავე დროს, გათვალისწინებული იქნას ცალკეული სახლების ან ანსამბლების დამის მხატვრული შენათება; დაიმალოს გაზის მილები.

10. გააზრებულ იქნას ერეკლე II მოედნის ტურისტულ ფორმად გადაქცევა შესაფერი დასვენებისა და ვართობის ორგანიზაციით („ბერიკაობა“, „ყვენობა“, თოჯინები და სხვა თეატრალური სანათაობები).

11. გააზრებულ იქნეს ზოგიერთი შიშველი გვერდითი ფასადის არქიტექტურული გადაწყვეტა.

სტატიაში ჩვენ შევეცადეთ:

ა) დაგვედინა ძველი თბილისის მთავარ არტერიაზე არსებული (ან დაკარგული) ძირითადი მატერიალური და ისტორიული ღირებულებანი; ამასთან, მუდამ გვახსოვდა, რომ არტერია თვითონ მთლიანად წარმოადგენს ქალაქშენებლობით-გეგმარებით და არქიტექტურულ-მხატვრულ ისტორიულ ძეგლს.

ბ) დაგვედინა საგზაო და სივრცობრივი ხე-

სურ. 11



დვითი კავშირები, რომლებიც უფრო მეტად ამ-  
ფლანგებზე მთავარ ანსამბლებს. ამ ანსამბლების  
შემაკავშირებელ რგოლებს და ანსამბლების შო-  
რეულ პლანებს;

გ) წარმოგვედინა ზოგიერთი მოსაზრება  
მთელი არტერიის, მისი რგოლების, ცალკეული  
სახლების მოდიფიკაციის გზები იმ მიზნით,  
რომ არტერია მომავალში იქცეს საქართველოს  
სსრ დედაქალაქის ისტორიულ წარსულთან გაყ-  
ნობის მთავარ ტურისტულ მარშრუტად.

**შენიშვნები:**

<sup>1</sup> ეს ქუჩა წარმოიშვა XIX ს-ის 30-იან წლებში,  
როდესაც მდინარე საღალაქის ყველა კოლექტორთან  
გაახალურეს, ხოლო აქ არსებულ ე. წ. ავანახთ ხეყა  
ამოკლეს.

<sup>2</sup> ძველი თბილისის დაგეგმარებისა და არქიტექტუ-  
რის კერძო და საერთო ხასიათის საკითხებზე მსჯე-  
ლობა ძალზე ჭირს, ვინაიდან შემოგვიჩანს ცოტა, ისე  
შბოლოდ გვიანფოდალური ხანის დოკუმენტური შა-  
სალა: შარდენის (1673 წ.) და ტურნეტურის (1701 წ.)  
გრაფიკები; ვახუშტი ბაგრატიონის მიერ შედგენილი  
გეგმა (1735 წ.); რუსი კარტოგრაფებისა და მხატვრე-  
ბის ნაშუგვერბი (XVIII ს-ის ბოლო, XIX ს-ის  
დასაწყისი). მასალას ერთგვარად აქცებს ქართველი  
ავტორების, რუსი და უცხოელი მოგზაურების ჩანა-  
წილები.

<sup>3</sup> აგებულია VI საუკუნის დასაწყისში. XVIII ს-ში  
მნიშვნელოვნად გადააკეთეს. 1958 წელს ჩატარდა სა-  
რესტავრაციო სამუშაოები (ხელმძღვანელი რ. გვერდუ-  
წიფიძე).

<sup>4</sup> სიონის, როგორც ტფილელი ეპისკოპოსის კათე-  
დრალის მშენებლობა დაიწყო VI ს-ის მეორე ნახევარში.  
დაამთავრეს VII ს-ის 20-იან წლებში. მრავალჯერ  
გადაეთვალი, შეეცალა სახე. ბოლნისის ოქროსფერი  
ტფიფი მოაპირაყეთს 1710 წ.

<sup>5</sup> ქიონდა თუ არა კვლეული კალა აღმოსავლეთიდან,  
მეტრის ნაპირის გასწვრივ, არ არის დადგენილი.

<sup>6</sup> შემდგომში ამ რაიონში ვახტანგ V (წ. 1675 წ.)  
აუშენა ახალი სასახლე, რომელიც მოსმეს მესულმანე-  
ბმა. 1783 წ. ერეკლე II (1720—1798 წწ.) მიერ აგე-  
ბულ სასახლე კვლავ დამპყრობლებმა გაანადგურეს  
(1795 წ.).

<sup>7</sup> ახლანდელი ერეკლე II მოედანი მხოლოდ ნაწილად  
ძველი მოედნისა, რომელსაც სხვადასხვა ავტორის  
გადმოცემით, სხვადასხვა დროს ეწოდებოდა „ლილი  
მივლიანი“, „ბატონის...“ „მეფის...“, „ხემა მივლიანი“.

<sup>8</sup> 1795 წლის შემდეგ ამ შენობაში ფუნქსიონალური  
და სასაბუჟო პალატა იყო. 1948-49 წწ. ნავებობის ნარე-  
ჩენები გაწმინდეს (ა. კალანდაძე) და აზომეს (ე. მე-  
ლითაიფი). 1958 წელს კი აღადგინეს და გააბარეს  
(ხელმძღვანელი რ. გვერდუწიფიძე).

<sup>9</sup> მათი არქიტექტურის შესახებ ძნელია მსჯელობა—  
ისინი არ შემორჩენილან. დღემდის მოჩვეული ყოფი-  
ლი ქარავლის შენობები (ამჟამად გამოყენებული საც-  
ხოვრებლად, საწაუბრებლად, დამუშავებულგებამდ) გვიან-  
დელი (XIX ს. მეორე ნახევარი — XX ს. დასაწყისი),  
და დროისათვის დამახასიათებელი ეკლექტიკური  
ფასალებით. საინტერესოსა მათი ტრადიციული გვეგმი-

ური გადაწყვეტა — ნავებობის ძირითად ბირთვს  
წარმოადგენს შიდა ოთხკუთხა ხეო, რომელიც ყოველ  
სართულზე პერიპეტრული არის მოშენებული და  
გალერგებით (სიონის, 13 (1912 წ.) და 8, ერეკლე II,  
8-10 და სხვ.) (1; გვ. 21-22; 2; ტ. II, გვ. 9-22).

<sup>10</sup> სკამბა რამდენიმეჯერ გადაიტანეს, გაფართო-  
ვეს. ბოლოს, 1764 წელს განადგურებამდ (1795 წ.)  
იგი ამყოფებოდა მეფის სასახლის ეზოში (5; გვ. 323-  
328).

<sup>11</sup> ქალაქის 1802 წლის გეგმაზე ამ ეზოშია სასახლე,  
ორი მეჩეთი, ორი ბატარა ეკლესია აღნიშნულია, რო-  
გორც „განადგურებულნი“. აღარ არის აქ არც მეფის  
ოჯახის წევრებისა და დიდებულების სახლები.

<sup>12</sup> ამ წერტილების დაზუსტებაში მინაწილობა  
არქიტექტორი გ. ორბელი.

<sup>13</sup> ვიშნოვანები, რომ მომავალი არქეოლოგიური  
ვათარბები დაზუსტებს ამ ქარის და ამდინდ მავის-  
ტრალის საწყის ადგილმდებარეობას.

<sup>14</sup> ამჟამად ერთ მთავარში თბილისის აღმასკომის  
შინაგან საქმეთა სამმართველოა. მისი მშენებლობა  
1809 წ. დაიწყო. რამდენიმეჯერ გადააკეთეს. იგი იყო  
გუბერნატორის რეზიდენცია. მეორე სახლი კი ამჟამად  
საცხოვრებელია (ერეკლე II მ. 3). იგი აშენებუ-  
ლია XIX ს-ის დასაწყისში. აქ იყო სახელმწიფო და-  
წესებულებები — საკრებულო. მოვლანზე გამოვად  
ფასაჩ ჩუენი საუკუნის 30-იან წლებში შეუცვალა  
სახე.

<sup>15</sup> საჭირო იქნება კიდევ ერთი დაჯერებული ნაწილი  
აღდგენა — უნდა გაისწმას ძალზე ვიწრო დამახასია-  
თებელი გასასვლელი ყოფ. ქარავლის (სიონის ქ. 13)  
და გაერთიანება „ნარიყალა“ ამჟამინდელი ფესსაცემ-  
ლების ფაბრიკის შენობებს შორის.

<sup>16</sup> ჩვენ შეგებულდა არ შეეცხებ ჩუენთვის საინ-  
ტერესო არტერიის სილექტის დახასიათებაში, მა-  
სახებს თბილისის საერთო განაშენიანებაში. ეს რთე-  
ლი, ცალკე კვლევის საგანია.

<sup>17</sup> იმვე არტერიაზე უკან სვლის დროს საგზაო და  
სივრცობრივი კავშირების როლს ასრულებენ: (1)  
შარდენის ქუჩიდან სიონამდის — დიდი სამრეკლო,  
(2) სიონის ქუჩაზე — ორსართულიანი საცხოვრებელ  
სახლის თუქის აფენი (ერეკლე II-ის ქ. 2), ხოლო  
შემდეგ ჩამომსხმულ-მეჭანაიური ქარხნის შენობა,  
გვერდითი ფსადი; (3) ერეკლე II მოედნიდან შეათე-  
ვის ქუჩის გაყოლებით — ანისბატის სამრეკლო  
(ფ. 11).

**მითითებული და გამოყენებული ლიტერატურა**

1 ბერძნული შიშისა, თბილისის გარეგანი სახე  
XVIII საუკუნეში, თბ., 1965.  
2 ბერიძე ვახტანგ, თბილისის სურთომოლოგია,  
1801—1917, ტ. I, თბ., 1960, ტ. II, თბ., 1963.  
3 ბერიძე თეიმურაზ, ... და აღმოკენდა თბილისი,  
თბ., 1977.  
4. კარბელაშვილი მერი, კონწრუარავილი სიონი,  
ჩანებრიძე ნოდარ, თბილისის სურთომოლოგული გზა-  
მკვლევი, თბ., 1958.  
5 მესხია შ., გვერდუწიფიძე დ., დუმბაძე დ., სურ-  
გულაძე შ., თბილისის ისტორია, თბ., 1958.  
6 მ. ღვირილაძე თ. პ., История градостро-  
ительства Тбилиси, автореферат на соискание учен-  
ной степени доктора архитектуры, Тб., 1975.  
7 Цицхадзе Вахтанг, Тбилиси, Архитектура ста-  
рого города и жилие дома первой половины XIX  
столетия, Тб., 1958.



# გიორგი გეგეჭკორი

ლალი ყურულაშვილი

მსახიობის შემოქმედებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს როლზე მუშაობის პროცესს: ეს პროცესი ორი ნაწილისაგან შედგება — რეპეტიციები თეატრში და დამოუკიდებელი მუშაობა როლზე. პირველ ყოველთვის ორგანიზებული მსახიობმა წინასწარ იცის, რონელ საათზე უნდა გამოცხადდეს რეპეტიციაზე, პიესის რომელ ეპიზოდებზე იმუშავენ და ა. შ.

სულ სხვაა როლზე დამოუკიდებელი მუშაობა. მას არც განსაზღვრული საათები აქვს, არც რაიმე წინასწარმუშავებული გეგმა. მსახიობი დამოუკიდებლად მხოლოდ მაშინ კი არ მუშაობს, როცა როლით ხელში მაგიდასთან ზის, ან რაიმეს კითხულობს პიესის, მისი ავტორის, ეპოქის, ყოფი: შესახებ, არანედ მაშინაც, როცა ქუჩაში დადის, როცა ისვენებს, როცა ნაცნობებს ესაუბრება — ერთი სიტყვით — ყველგან და ყოველთვის. იშვიათია შემთხვევა, როდესაც მსახიობი ზუსტად ახერხებს იმის განსაზღვრას — სად, როდის, რა ვითარებაში იპოვნა როლის ძირითადი მარცვლი, როლის მიჯნო სახეს. ეს შეიძლება, ერთ შემთხვევაში, მესუბუ-მეექვსე რეპეტიციაზე მოხდეს, შეიძლება — უკანასკნელ, გენერალურ რეპეტიციაზე, შეიძლება ქუჩაში, ან თეატრის სამკერვალოში — როლისათვის კოსტუმის მოზომების მომენტში, ან იქნებ მაშინ, როცა მსახიობი გატაცებით უყურებს ფეხბურთს და თითქოსდა სულაც არ ფიქრობს როლზე, ერთი სიტყვით — ყოველთვის სხვადასხვაგვარად ხდება სახის პოვნა. ერთი კი ცხადია, რეპეტიციებზე და როლზე დამოუკიდებელ მუშაობას მსახიობისათვის თანაბარი მნიშვნელობა აქვს და არასოდეს, აცრვრთის უგულებელყოფა, ზერეულედ მიდგომა, კარგს არაფერს მოიტანს.

საერთო წესიდან გამონაკლისს არც გიორგი გეგეჭკორი წარმოადგენს, როლზე მუშაობის, როლის მხადების პროცესი

მის ცხოვრებაშიც გადამწყვეტია. რაგინდ პატარა მოცულობის, ერთი შექედებით უმნიშვნელო როლიც არ უნდა ხედვამას წილად, იგი ყოველთვის მთელი დატვირთვით, სერიოზულობით მუშაობს რეპეტიციებზეც და დანოუკიდებლადც: სამისოდ მას განსაზღვრული საათები არა აქვს. მუდამ ფიქრობს, მუდამ ეძებს, უკვირდება ყველაფერს, რაც მის ირგვლივ ხდება, იმასსოვრებს. იმასსოვრებს არა მარტო ნანახსა და გაგონილს, არამედ განცდილსაც. იმასსოვრებს და საჭუროების შემთხვევაში გონებისა თუ გრძნობის საღაროდან ამოატივტივებს საჭირო განცდას, სურათს, ფაქტს, პორტრეტს, შემთხვევას, დეტალს, ამოატივტივებს, გადააუშვავებს, მიუსადაგებს დღევანდელ საჭიროებას.

მსახიობი თავისი დროის ღვიძლი შვილია. მისი ტივილებსა თუ სიხარულის სცენაზე გამოშტანი. მსახიობს, როგორც ყველა, სხვა ხელოვანს, აქვს თავისი პოზიცია, აქვს მოთხოვნილება გარკვეულ საკითხებზე ესაუბროს მსყურებელს აქვს გარკვეული სიმართიები და ანტაპათიები ამა თუ იმ ავტორის, პიესის, როლის, რეჟისორის, პარტნიორების მიმართ. მაგრამ მსახიობი, უწინარეს ყოვლისა, შემოქმედებითი კოლექტივის წევრია და არასოდეს არ არის თავისუფალი თავის არჩევანში. იგი, თუ ის ქემშირითი პროფესიონალია, ვალდებულია დაემორჩილოს თეატრის ხელმძღვანელობის გადაწყვეტილებას, ითამაშოს როლი, რომელსაც მას დააკისრებენ. სწორედ ასეთი პროფესიონალია გიორგი გეგეჭკორი. იგი არასოდეს არ ამბობს უარს როლზე იმის გამო, რომ ეს როლი პატარაა. არაერთხელ უთქვამს — საქმე როლის სიდიდეში არ არის, თუ პატარა როლი არის რაიმე სათქმელი, მე ის მირჩევნია ზოგიერთ მთავარსო. არც მაშინ ამბობს გ. გეგეჭკორი უარს როლზე, როცა არ მისწონს. და ან კი როგორ შეიძლება სხვაგვარად. დღიდან თეატრში მოსვლისა, გ. გეგეჭკორიც, როგორც ყველა სხვა მსახიობი, უკმაყოფილო ბევრად უფრო ხშირად ყოფილა მიღებული



ღონ სეზარ ლე ბაზანი — გ. გეგეჭკორი

როლით, ვიდრე გახარებული. მაგრამ უკმაყოფილება არასოდეს გამბარა მისთვის გულგრილობის, არაშემოქმედებითა დამოკიდებულების მიზეზი. გ. გეგეჭკორმა შესანიშნავად იცის, რომ მოსწონს თუ არა როლი, რადგან მასზე მუშაობის, მაცურებელთან შეხვედრაც მოუხდება და მაშინ არც იმას იკითხავს ვინმე — მოსწონდა თუ არა შემსრულებელს მისი როლი და არც რაიმე შედავას დაუშვებს. იცის, რომ, მაცურებელთან პირისპირ დარჩენილი, უკვე თვითონ არის პასუხისმგებელი იმაზე, რასაც სცენაზე აკეთებს. იცის, და ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ მაცურებლის წინაშე არ შერცხვას, მუდამ პირნათელი იყოს.

გ. გეგეჭკორი არასოდეს ივიწყებს, რომ თეატრი კოლექტიური შემოქმედებაა და თუ მუშაობის დროს მსახიობი გულგრილია, თუ ის არ არის შემოქმედებითად განწყობილი, გარდა იმისა, რომ თვითონ ვერაფერს აკეთებს, იგი სხვასაც უშლის ხელს. ამის უსვლბას კი იგი თავის თავს არასოდეს არ მისცემს. ამიტომ სხვებისგანაც ამასვე მოითხოვს და ყველაზე ძნელად კოლექტის მუშაობის დროს უკურადღებობას, გულდამწვინებებს, უდისციპლინობას, არაპროფესიულ საქ-

ციელს აპატიებს. მას აღიზიანებს რეპეტიციანზე გულგრილი მშვიდი ადამიანის დანახვა. გ. გეგეჭკორი რეპეტიციანზე ყოველთვის მომზადებული მოდის. თავს არიდებს ყოველგვარ გარეშე საუბარს მუშაობის დაწყების წინ, ცდილობს გამოიმუშაოს საჭირო განწყობა და საშინლად ბრაზობს, როდესაც ვინმე ხელს უშლის.

მუშაობა ახალ სცენურ სახეზე, როგორც წესი, პიესის გაცნობით იწყება. „როლზე მუშაობის დროს პირველი შთაბეჭდილება ძალზე დიდ გავლენას ახდენს ჩენს ფსიქიკაზე, — გვეუბნება გ. გეგეჭკორი, — ...პიესის პირველი წაკითხვის დროს მსახიობი ფანტაზიით წარმოიდგენს მონავალ სპექტაკლს, ხოლო თუ როლები უკვე განაწილებულია, თავის მომავალ როლსაც. თუ განაწილება ცნობილი არ არის, მსახიობი გუნებაში ირგებს იმ როლს, რომლის თამაშიც უნდა...“

არის შემთხვევები, რომ გ. გეგეჭკორი პიესის პირველი წაკითხვის დროს რაღაც ისეთს დანახავს, რაც შემდგომ მუშაობაში ძალიან ეხმარება, ხდება პირიქითაც — არაფერი ხელრასაჭიდი, არავითარი სიყვანდე. ასეთ შემთხვევებში მას ძალიან უჭირს, იწყება წვალბება და რევისორთან და პარტნიორებთან ერთად უფრო განზოგნება რაღაცისა, ვიდრე ძიება. თუკი სახეში საძიებელი რამ არის, არ შეიძლება მან თუნდ ოდნავი მინიშნებით მაინც არ გაუღულოს მსახიობს პირველი კითხვის დროს. დიდი მნიშვნელობა აქვს გ. გეგეჭკორისათვის პიესის ენობრივ მხარესაც. თუ პიესის ენა ჟანრის შესატყვისია, თუ ის ზუსტად გამოხატავს გმირების გრძნობათა ბუნებას — ეს უადვილებს სახეზე მუშაობას, გმირის სწორად დანახვას. თუ ენა მიდარია, ხატოვანი, ადვილია გრძნობების, ემოციათა გადაცემა. მაგრამ როცა ენა მძინეა, უსახური, ფრაზები მოუქნელი, გაუმართავი — მაშინ გმირის სულში ჩახედავაც თითქმის შეუძლებელია და მაცურებლისთვის რაიმე აზრის გასაგებად მოწოდებაც. და ასეთ შემთხვევაში, გ. გეგეჭკორი, როგორც ყველა ჭეშმარიტი არტისტი, ცდილობს შეძლებისდაგვარად გაათავისუფლოს თავისი ტექსტი ნაკლოვანებებისაგან, სასიყრთ და სხარტი გახადოს იგი.

თეატრს პრობლემებს, თემებს ცხოვრება კარნახობს. და რადგან ცხოვრება უკიდევანოდ მრავალსახოვანია, პრობლემებისა და თემების გრაციულ უსაზღვროა. ყველას თავისებური გადაწყვეტა ესაქორიება. ყველა პრობლემას, ყველა თემას — შესატყვისი ჟანრი უნდა მოეძებნოს, მოვლენებისა და გრძნობების წარმოსახვის საგანგებო სტილისტიკა. ჭეშმარიტი შემოქმედით-დრამატურგი, გარდა იმისა, რომ აქვს საკუთარი ხელწერა, საკუთარი სტილი, მანერა, ყოველი ახალი ნაწარმოებისათვის ძიებებს იმ ჟანრბრივ და სტილისტურ თავისებურებას, რომლებიც კონკრეტული შემთხვევისთვის იქნება შესატყვისი, რაც მოეხმარება დღევანდელი საოქნელის უფრო ხატოვანად თქმაში. და მსახიობი, როლზე მუშაობის დროს ვალდებულია, თუკი წარმატების მოპოვება სურს, უწინარეს ყოვლისა, იპოვოს გასაღები იმ პიესის, იმ როლის საიდუმლოებათა გასახსნელად, რომელთანაც დღეს აქვს საქმე, მოძებნოს ხერხები, რომლებითაც ამ ჟანრის, ამ სტილის ნაწარმოების სცენაზე უტყუარად გააცოცხლება იქ-

1 Г. Гегечкори — Ответы на анкету Гос. Академии художественных наук, по психологии творчества. (დაბეჭდა მსახიობის პირად არქივში).



ნება შესაძლებელი. სწორად განსაზღვრული ჯანრი, მისთვის სწორად ნაპოვნი გამომსახველობითი ხერხები და საშუალებები მსანიობს შესაძლებლობას აძლევს მაყურებელს გადასცეს, გაუსიაროს თავისი გმირის სურველები, აზრები, გრძობები. სწორედ ამისკენ არის მიმართული გ. გვემქორის ყოველი ნაბიჯი როლზე მუშაობის დროს. როდესაც რეპეტიცი-აზე, რეჟისორთან და პარტიზორთან ერთად პიესისა და როლის ანალიზი გაკეთდება, როცა გარკვეულია, რა ჯანრის ექნება მომავალი სპექტაკლი, გარკვეულია მისი სტილისტიკა, გ. გვემქორი უკვე ყველგან, რეპეტიციებზეც და დამოუკიდებლადაც, ეძებს გამომსახველ საშუალებებს, დეტალებს, ხერხებს, რომ მისი გმირიც შესესივს იმავე სტილისტიკაით იყოს დახატული, როგორცაა — სპექტაკლი, რომ არსად ულალატოს ჯანრს, არ ამვიარდეს საერთო გადაწყვეტილში. ყოველივე ამისათვის მას აუცილებლად სჭირდება თავისი გმირის სურვილების, მისწრაფებების, მისი წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ძალზე ნათლად დანახვა, სჭირდება თავისი გმირის ბიოგრაფიის ისევე დეტალურად ცოდნა, როგორც საკუთარი იცის. ჩვეულებრივ, ყველაფერ ამას სწორი მიმართულება რეპეტიციებზე ეძლევა ხოლმე. მაგრამ თუ მუშაობაში გ. გვემქორი შეხვდა ისეთ რეჟისორს, რომელიც პიესაზე მუშაობის ამ გზას არ მიჰყვება (ეს უმეტესად კინოსა და ტელევიზიაში ხდება), მსახიობი ცდილობს იქნისა და თავისი როლის ანალიზი დამოუკიდებლად გააკეთოს, მიახლოებით მანც დაადგინოს როლის გამჟოლი მოქმედება და შეამოცანა, რომლებიც შემდეგ მუშაობის პროცესში უსათუოდ დაუსტდება, განსაზღვროს თავისი გმირის სურვილების

წრე. ყოველივე ეს მსახიობს ეხმარება სახის ბუნების დროულ წვდომაში, როლის მთავარი და მეორეხარისხიანი მოქმედებების უსტად დადგენაში, აქცენტების სწორად განაწილებაში, გმირის ქცევათა ლოგიკის აღმოჩენაში, ნაწარმოების ეანრობრივი თავისებურებით ნაკარნახევი საშუალებების მოძებნაში.

გარდა პიესაში ამოკითხული თუ ფანტაზიით შექმნილი ცხოვრებისა, გ. გვემქორი როლზე მუშაობის დროს უხვად იყენებს ლიტერატურულ და ისტორიულ მასალებს (როდესაც საქმე კლასიკურ ან ისტორიულ პიესასთან აქვს), ცხოვრებისეულ დაკვირვებს, რომლებითაც სულ უფრო და უფრო მიდრეკილება მისი მისხიერების საღარო.

სხვადასხვა შემთხვევაში გ. გვემქორი სხვაგვარად ეძებს მასალებს სახის სულიერ სიღრმეში ჩასახედად. ერთი კი ყოველთვის უცვლელია — დრმა, სერიალური, დაფიქრებული ნუშობა.

როდესაც მასალა შესწავლილია, ხოლო გამჟოლი მოქმედება, ზემოთხანა, ნაკვეთი და ამოცანა-სურვილები დადგენილი, გ. გვემქორისათვის დგება მუშაობის ახალი ეტაპი — დანაწევრებული სახის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, — გამოთქლება. ჯერ ნაკვეთები ერთიანდება მოქმედებების მიხედვით, შემდეგ იგება მთლიანი ხაზი, ნაწილდება აქცენტები, ხდება მთავარის წინ წაბოწევა, მეორეხარისხიანის — უკანა პლანზე გადატანა — როლი ინატება შუქ-ჩრდილებით. ეს უკვე სცნაზე მთლიანი, უწყვეტი რეპეტიციების დროს ხდება, და რაც უფრო ცოტაა უწყვეტი რეპეტიციები, მით უფრო დამთავრებულია მუშაობის ეს ბოლო ეტაპი — სახის გამთლიანება. და ასეთ დროს, არც თუ იშვიათად, როლში იგრძნობა სწორი გადაწყვეტა, არის ბევრი კარგი მოგონება, დეტალი, მაგრამ სახეს აკლია მთლიანობა. ასეთ ვითარებაში მთლიანი რეპეტიციების მაფიგრობას გ. გვემქორს უწევს პირველი სპექტაკლები.

როლზე მუშაობის დროს გ. გვემქორისათვის ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებას, იმას, თუ როგორი ხერხებით არის გაფორმება შესრულებული, — რატომ სწორედ ასე, და არა სხვაგვარად. დეკორატიული გაფორმებას, სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტას უფარდებს მსახიობის თავისი გმირის გარეგნობას თუ შესრულების მანერას, რადგან სწორედ გაფორმებაში ხვდავს იგი სპექტაკლის რეჟისორული გააზრების გარეგან გამოვლენას. ამიტომ უჭირს მას თამაში ისეთ სპექტაკლებში, რომლებსაც მკვეთრად ჩამოყალიბებული რეჟისორული და მხატვრული გადაწყვეტა არ გააჩნია.

სპექტაკლის დეკორატიული გაფორმებასთან უმკაცრეს კავშირში წყვეტს გ. გვემქორი თავისი გმირის გარეგნულ დახასიათებას, მხატვრის მიერ ნაკარნახებ ჩაცმულობას უსადაგებს გრიმსა და პლასტიკას. ზოგიერთი მსახიობისათვის გრიმი არის მხოლოდ საშუალება — რაც შეიძლება მეტად შეიცვალოს სახე. აუცილებელია გრიმის საშუალებით არსებითად განასხვავოს ერთიმეორისაგან ყველა თავისი გმირი. არიან ისეთებიც, რომლებიც ცდილობენ რაც შეიძლება მსუბუქი გრიმი გაიკეთონ, რომ მაყურებელმა უფრო ადვილად დაინახოს მათს არსებაში მომხდარი შინაგანი გარდასახვა, დაინახოს გმირის შინაგანი სახე. ასეთი მსახიობები ხშირად სრულიად უმნიშვნელო დეტალს ჯერდებიან — ჩამუჭებული, ჩაღრმავებული თვალის უკუები, აჯაგრული წარბები, ან პირიქით, სულ ოღნავ შესამჩნევი, პატარა, მოხდენილი წვერი, სუ-

ნიკოლოზ ბარათაშვილი — გ. გვემქორი



ფთად გაპარსული პირი, ან, რამდენიმე დღის გაუპარსავი სახე... ან რომელიმე სხვა წვრილმანი, და უსათუოდ ისეთი, რომელიც გვირის შინაგანი არსიდან გამოიმდინარებოს. სწორედ ასეთებს განეკუთვნება გ. გვეგეჭორი.

დავალაგოთ როლების ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით გ. გვეგეჭორის ფოტოსურათები, რამდენ რამეს გვეგეჭვიან ისინი... პირველი, რის მიზნითაც არ შეიძლება გულგრილად გვერდის ავლა, ის არის, რომ ძნელად დაინახავთ მათ შორის ისეთს, რომელიც სრულიად არაფერს გეუბნებათ. ყოველი სახე ცხოველ აზრებსა და ემოციებს გამოხატავს, გვესაუბრება, თავის გულში გვახედებს. თვალის ერთი შეადარებინათ კი, უმაღლეს გვატყვევებს ის ნრავალფეროვნება, სახეთა იქ სიმდიდრე, ხასიათების ის სიმძაფრე, რომელიც ჩვენს წინ გადაშლილი ფოტოებიდან გვიმზურს. ხოლო თუ უფრო დრმაღ სხვაგვარი დებიოთ, დავინახავთ, თანდათანობით როგორ იცვლება მსახიობის დამოკიდებულება გრიმისადმი. შემოქმედების პირველ წლებში გ. გვეგეჭორი რთულ გრიმს იყენებდა. შემდეგ თანდათან დაიწყო გრიმის განსუბუქება, სახის განაჩიბისუფლებაც შედგებოდა ტვირთისგან, შეინარჩუნა მხოლოდ სიფაქიზე და დახვეწილობა გრიმის ხელოვნებაში. ბოლო წლების ფოტოებზე, მიუხედავად მინიმალური გრიმისა, მსახიობს სახე ყოველთვის შეცვლილი აქვს. იმიტომ რომ, იცვლება თვალები. თვალები, რომელთაც გრიმს ვერ გავკეთებ, პარიკს ვერ ჩანოაქმევ, წვერსა და უღვას ვერ დააკრავ. თვალები, რომელთათვისაც გრიმიც, პარიკიც, წვერულვამიც — შინაგანი გარდასახვაა, გვირის შინაგანი არსის

განსხვავებულობა. მაგრამ გრიმის მინიმუმამდე დაყვანა მსახიობისთვის როდი ნიშნავს — არ იფიქროს გრემიჭეუბრა, რაც უფრო მსუბუქი ხდება — გვეგეჭორის გრიმს — შინაგანი უფრო მეტ დროს ანდობებს მსახიობი იმ ერთადერთი დეტალის პოვნას, რომელიც მის გვირის დახასიათებაში დაეხმარება შესაქმნელი სახისათვის საჭირო დამახასიათებელ შტრიხებს. გ. გვეგეჭორი ეძებს ფოტოში შესვედრილ დამახასიათებელ, ფერწერულ ტილოებზე, ფოტოსურათებზე, ეძებს ყველგან, ყველა სახეში. არა, ისე ნურავინ გაავიგებს, თითქოს საგანგებოდ ეძებდეს. სადაც არ უნდა დაინახოს საინტერესო დეტალი — იმისთვის, მერე კი, როცა რომელიმე თავისი გვირის სახე აქვს მოსაძებნი, საათობით ზის სარკის წინ, მესხიერების განჯინებიდან ხან ერთ დეტალს ანოილებს, ხან მთორებს, ხან უღვასშ დაიკრავს, ხან წვერს, ხან ორივეს მოიცილებს, მერე კლტაც სხვაგვარად დაიკრავს, მოივრებს სხვა ფორმის წვერსა თუ უღვასშ, თვალებს ხან ჩამაშუქებს, ხან ამოიყვანს, წარბს ხან მაღლა აიგანს, ხან დაბლა დაუშვებს. ხან შვირ წარბს გაავიგებებს, ხან ძლივს დასანახს. თმას ხან ასე გადაივრცენის, ხან ისე.

არანაკლები ყურადღებით ეკიდება გ. გვეგეჭორი გვირის გარეგნობის სხვა მხარეებსაც — მაგალითად, პლასტიკას, რომლის სახიერებაზე ბევრად არის დამოკიდებული შექმნილი რაბის სახიერება: ეძებს მხოლოდ და მხოლოდ ამ სახისათვის შესაფერ სიარულს, ნიძრათობებს, შესტს...

და ბოლოს, კიდევ ერთი. პლასტიკასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული ტანსაცმელი, აქაც ყველაფერი ყოველთვის ზუსტად უნდა ქონდეს გააზრებულთ, უფვეწლად უნდა იცოდეს — რა აცვია მის გვირს, როგორი ქუდი ახურავს, როგორი ფეხსაცმელი... შარვალი... პერანგი... პიჯაკი... მორგებულ აქვს ტანსაცმელი თუ, პირიქით, უგერტიოდ მოჩაწული... ახალი აცვია თუ ძველი... ხომ არ მზარობს ხელჯობს, ან სათვალეს... თუ ხმარობს — როგორ... ან მისასხამი რომელი ეპოქისა სჭირდება.

ტანსაცმელი კარნახობს მოძრაობებს — ჩოხას და აზიურ ჩემქას სხვანაირი ნიშნებრა შეტყფრის, მაღალყვლიან ესპანურ ჩემქასა და მოსასხამს — სხვანაირი, სამხედრო ფორმას — სხვა, თანამედროვე კოსტუმს — სულ სხვა... სულ უბრალო მაგალითი — საციოდავად მზრებჩამოყრილი, პერანგამოჩაჩული პატიმარი ტვირან გულოიანი, რაწამს გამცემლი-ძისეული მოხდენილი პიჯაკი მზრებზე მოიგოდ — წელში გასწორდა, თავიც სხვანაირად უჭირავს... მზრებიც... პერანგიც გაისწორა... და ეს ხდება ჩვენს თვალწინ, სცენაზე, ერთ წამში...

ან კიდევ — დ. კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმში შემოსულმა მსახიობმა გ. გვეგეჭორმა ჩამოსხნა საგამოფერო ვიტრინიდან ყაბალახი, დაუდევრად მოიგოდ მზარზე და მისი პლასტიკა წამს შეიცვალა. ის უკვე ისე დადის, ისე მოძრაობს, როგორც მისი გვირი...

და რადგან ასე დიდი მნიშვნელობა აქვს გ. გვეგეჭორისთვის ტანსაცმელს, ბუნებრივია, რომ ის ძალზე მომთხოვნი, ჭირვეულიც კი არის, როდესაც საქმე მის შეკვრებას თუ მორგებას ეხება. ძალზე ფხიზლად ადევნებს თვალყურს იმასაც, რომ მიღებული ესკიზი ზუსტად შესრულდეს, იმასაც, რომ ყველაფერი ზედმიწევნით კარგად იყოს შეკერილი — ადგილზე იყოს ყველა ნაკვიცი, ყველა ხაზი, ყველა დიდი, ყველა დუგმა. თუ საჭიროა ცხვირსახიოცი, ის ყველა რეპეტიციზე უნდა ქონდეს აკიბილი. და კიდევ ერთი აუცილებელი — ტა-

ჰამლეტი — გ. გვეგეჭორი





წუ და ფეხზე ყველაფერი ისე უნდა ჰქონდეს მორგებული, რომ არსად არაფერი უჭერდეს, ხელს არაფერი უშლიდეს, არაფერი იპყრობდეს მის ყურადღებას მაშინ, როცა ეს ყურადღება როსს ეკუთვნის. ამიტომ იქცევა გ. გვეშკორისათვის ტანსაცმლის შეკერვა განსაკუთრებული მნიშვნელობის ფაქტად თეატრის ხარაზისა თუ მკერავისათვის. ამიტომ არის მსახიობი ყოველი მოსინჯვის დროს ასე ახრებულ.

როდესაც გრიმი დაუსტებელი აქვს, კოსტუმი კი მორგებული, თავისად ქვეული, როცა მსახიობი დაუფლავლია სახეს, მას უკვე ისე ღრმად აქვს გამჯდარი ფსიქიკაში გმირის მოღაიანი არის, რომ შეუძლია უგრძობად და უკოსტუმოდ, საკონცერტო შესრულებითაც წარმატებით გაითამაშოს როლი. ასეთი შემთხვევები მსახიობს ჰქონია, როდესაც ვისინე შემოქმედებით საღამოზე რომელიმე როლის ნაწყვეტი გაუთამაშებია.

რადგან რუსთაველის თეატრის მსახიობთა დღევანდელი წამყვანი თაობა თანამედროვე ანსამბლური თეატრის შექმნისათვის იღვწის, კოლექტიურ შემოქმედებას ამკვიდრებს, უკვე თავისთავად ცხადი ხდება, რომ აქ ცალკეულ მსახიობთა გამარჯვება კი არ არის მთავარი, არამედ მტკიცედ შეკრული სპექტაკლის, სახეთა მწყობრი სისტემის შექმნა.

ამიტომ აქვს გ. გვეშკორისათვის ძალიან დიდი მნიშვნელობა როლზე მუშაობის დროს იმას, თუ ვინ არიან და როგორ მუშაობენ მისი პარტნიორები. რამდენადაც უფრო ადვილად, ნაღვ პოულობს სახეს პარტნიორი, იმდენად უადვილდება მუშაობა გ. გვეშკორისაც. და პირიქით, თუ პარტნიორს უჭირს სახის პოვნა, თუ პარტნიორი იბნევა, წვალობს — ეს მასაც ხელს უშლის. ასევე რეჟისორთან ურთიერთობაშიც — როდესაც გმირის სახის გაგებაში მსახიობის და რეჟისორის აზრი ერთხვევა ერთმანეთს, მუშაობა ადვილია და სასიხარულო, ხოლო თუ გააზრებაში რაიმე არსებით განსხვავებას აქვს ადგილი, მუშაობა უძნელდება. და მსახიობი ცდილობს, ან საკუთარი თავი გადაარწმუნოს, ან რეჟისორი, და მიაღწიოს ურთიერთგაგებას. წინააღმდეგ შემთხვევაში, შემოქმედება არ გამოვა.

თუ რაიმე მიზეზით ვერ მოახერხა პარტნიორთან კონტაქტის დამყარება, გ. გვეშკორს არ გამოსდის მასთან საერთო სცენები და ირდევს როლის მთლიანობაც. ეს სრულიად ბუნებრივია, რადგან სპექტაკლში ყველა და ყველაფერი ერთმეორეზეა გადაჯაჭვული. და რადგან მისთვის ასე დიდი მნიშვნელობა აქვს პარტნიორს, ამიტომ არის გ. გვეშკორი თვითონაც განსაკუთრებით გულსხმიერი თავისი პარტნიორებისადმი. გულსხმიერი და თან მომთხოვნი. ამის გამო არის იგი ერთხმად აღიარებული საუკეთესო პარტნიორად; ამის გამო უხარია მასთან მუშაობა ყველა მსახიობს.

სხვადასხვაგვარად ხდება მსახიობი მიერ მხატვრული სახის დაუქმება ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში. გ. გვეშკორს ზოგჯერ სახისათვის პირველ რეპეტიციებზევე მიუბნია, ზოგჯერ გმირის სულიერ ცხოვრებას თანდათანობით ჩაწვდომია, მაგრამ ისიც მომხდარა, რომ ბოლომდე, უკანასკნელ რეპეტიციამდეც კი ვერ მოუხერხებია იმ რადაც იღუპლის პოვნა, რის გარეშეც როლი არა და არ გამოდის. თითქმის ყველაფერი ნათელია — სახეს კი ვერა და ვერ უახლოვდება. ყოველთვის რაღაც უსტატება ხელიდან...

ხდება ხოლმე, რომ სცენური გმირი მაყურებელამდე დაუსრულებელი სახით აღწევს და, მიუხედავად ამისა, მსახიობი-



ქები სტოკანი — გ. გვეშკორი

სათვის პრემიერის დღეს მთავრდება როლზე მუშაობა. სულ სხვაგვარია გ. გვეშკორის აქტიური ბუნება. ის წარმატებით ნათამაშებ როლზეც კი არ წყვეტს მუშაობას, და ნიუ უფრო — დაუსრულებელ სახეზე. ის ექებს თავის შეცდომებს, ექებს სად რა დააკლო, სად რაში გადააჭარბა, და ყოველთვის პოულობს რაღაც ახალს.

ყველაფერი, ყოველდღიური ცხოვრების ყველა წერილობითი ვლინდება გ. გვეშკორის მაღალი პროფესიონალიზმი, და ამავე დროს, იმამიც, რომ იგი თეატრში ყოველთვის დანიშნულ დროზე ბევრად ადრე მოდის. მოდის შინაგანად მოზადებული, დასვენებული. საკანმულოში შესვლისთანავე გულდასმით ამოწმებს ტანსაცმელს — ხომ ყველაფერი წესრიგშია, ხომ კარგად არის დაუთოებული, გაწმენდილი. შემდეგ ამოწმებს თავის პირად რეკვიზიტს და დამშვიდებულ უჯდება გრიმს, ემზადება წარმოდგენისათვის, ემზადება საზოგადოებრივი სამსჯავროს წინაშე წარსადგობად. და, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველი წარმოდგენის დაწყებას სრულიად მომზადებული ხდება, ერთსა და იმავე როლს იგი ყოველთვის ერთნაირი სიძლიერით ვერ თამაშობს. იმისათვის, რომ მაქსიმუმი მისცეს დღევანდელ წარმოდგენას, მსახიობი-

სათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს პარტიონების დღევანდელ განწყობას.

მაყურებელთან კონტაქტის დასამყარებლად უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მსახიობის პირველ გამორჩენას სცენაზე, პირველი ყვანის, პირველი სიტყვის ზუსტად იმდენ დატვირთვას, რამდენიც დარბაზთან უსილაგი ძაფებით დაკავშირებული სათვის არის აუცილებელი. გ. გეგეჭკორი ყოველთვის გრძნობს მაყურებელთა დარბაზის განწყობას და ეს ეხმარება კონტაქტის დამყარებაშიც, როლის შესრულებაშიც. მაყურებლის სწორი რეაქცია მისთვის მასტიმულირებელია. თუმცა, ზოგჯერ ისეც ხდება ხოლმე, რომ მსახიობი სცენაზე თავს კარგად გრძნობს, ყველაფერს ზუსტად ასრულებს, პარტიონირებიც კმაყოფილი არიან მისით, მაყურებელი კი გულგრილი რჩება. რაღაც დააკლდა, ძალიან პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვანი... და მსახიობი ცდილობს იპოვოს ის „რაღაც“.

გ. გეგეჭკორის გამოსვლა სცენაზე ემოციურად და აზრობრივად იმიტირებს არის საესე, რომ სცენაზე ყოფნა მას ყოველთვის დიდ სიხარულს ანიჭებს და კიდევ იმიტირებს, რომ მერამდინადაც არ უნდა თამაშობდეს როლს, ის ყოველთვის ისე თამაშობს, როგორც პრემიერას. ყოველდღე, დღევანდელი მაყურებლისათვის, ახლად თანაშობს პრემიერას. ეს კი მაყურებლისადმი მსახიობის უდიდესი პატივისცემის გამოხატვაა.

მისი ხელოვნება უაღრესად თანამედროვეა — აზრი ყოველთვის ქმედითი, აქტიური, ემოციური — ძუნწი, შეგავშირებული, შინაგანად საესე.

მოულოდნელობითაა აღსავეს თეატრის ცხოვრება და ხშირად ეს მოულოდნელობები ძალზე რთულ ვითარებაში აყენებენ ხოლმე მსახიობს. ერთ-ერთი ასეთი სირთულეა სპექ-

ტაკლში ერთი მსახიობის ნეორით მოულოდნელი შეცვლა. ამას მრავალი მიზეზი აქვს, უმეტესად კი, მსახიობის უცვლელად დამყოფობა. და როდესაც მსახიობი სხვის მაგილად უცვლელად სპექტაკლში, ეს დიდი გამოცდაა მისთვისაც და სპექტაკლის მონაწილე კოლექტივისთვისაც. და, როგორც წესი, გ. გეგეჭკორი ყოველთვის მაქსიმალურად ყურადღებიანი სპექტაკლში შემთხვევით შესული პარტიონირის მიმართ.

ზოგჯერ მზა სპექტაკლში შეჭავთ ახალგაზრდა მსახიობი, ეს კიდევ უფრო რთულია. გამოცდილს ოსტატობა მაინც დაეხმარება, ახალგაზრდას კი... აქ კიდევ უფრო გულისხმიერია ოსტატი მსახიობი. ცდილობს გაუადვილოს გამოუცდილს მის წინაშე დასმული ძნელი ამოცანისთვის თავის გაართმევა. გ. გეგეჭკორი ყოველთვის, რომ ჭეშმარიტად ჩინებულ მსახიობი სერიოზული, ფაქიზი, ღრმა და ძალზე საფუძვლიანი პედაგოგიც არის.

მაგრამ მზა სპექტაკლში მოკლე დროში შესვლა ხომ მხოლოდ ახალგაზრდების სფეროში არ არის. თვით გ. გეგეჭკორისაც ჰქონია არაერთი ასეთი შემთხვევა.

ერთხელ, რუსთაველის თეატრში მოვიდა ცნობა, რომ თბილისში, საგანგებოდ „სეილემის პროცესის“ სანახავად, ჩამოიღეს საბჭოთა კავშირში სტუმრად მყოფი არტურ მილერი. იმ დღით, როდესაც ეს ცნობა მოვიდა, სერგო ზაქარაიძე თბილისიდან მიემგზავრებოდა. მას უკვე ერთი კვირა ელოდა გადამღები ჯგუფი. ნიურნული იყო ექსპედიციის ვადა და მსახიობის მეტად დავვიანებაზე ლაპარაკიც კი შეუძლებელი იყო. საჭირო გახდა სხვა გზის გამოძახება. ეს გზა იყო მინი სხვა მსახიობით შეცვლა. დრო ძალიან მცირე რჩებოდა — სამი დღე. თეატრის კელმძღვანელობა საკონტრაქტო ჩავარდა. ექვბდნენ შეხვედრის ხელშეწყობას. დიდი ხნის ფიქრის



ბესიგენოვი — გ. გეგეჭკორი („მდაბინი“)

ბეკია — ს. ზაქარაიძე, პლატონი — გ. გეგეჭკორი („სამანიშვილის დღინაც-ვალი“)

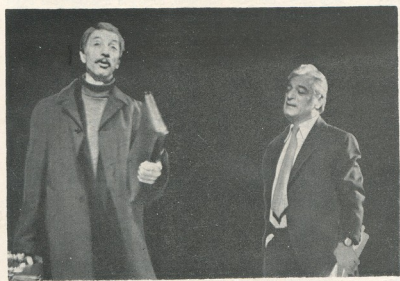




შემდეგ არჩევანი გ. გეგეჭკორზე შეჩერდა. და არც შემც-  
დანა.

მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს გ. გეგეჭკორის ცხოვრე-  
ბაში გასტროლებს. ისევე, როგორც ყველა ტუმშიარტ მსახი-  
ობს, ნასაც უყვარს ახალ მაცურებელთან შეხვედრა, მის სა-  
მსჯავროზე თავისი ქმნილებების გატანა. სასისხარულთა და  
ამაღლებელი მსახიობისათვის ახალი, ახლად შექმნილი  
სახის თავისი, მუდმივი, ნაცნობი მაცურებლისათვის ჩვენი-  
ბა, რომელიც კარგად გიცნობს, რომელსაც კარგად იცნობ,  
რომლისაც გესმის შენ და რომელსაც ესმის შენი. მაგრამ  
სულ სხვაგვარად ამაღლებელია შეხვედრა უცნობ მაცურე-  
ბელთან.

მაგრამ გასტროლები მარტო უცნობ მაცურებელთან შეხ-  
ვედრის სისხარული როდია — ეს არის უცნობი სცენა, რო-  
მელიც ხშირად შენი თეატრის სცენაზე უფრო პატარაა და,  
მამსადაზე, ბევრი რამ იცლება სპექტაკლის გაფორმებაში.  
ეს არის უცნობი კულისები, სადაც მსახიობი თავს საკმაოდ  
უბერხულად გრძნობს. ეს არის უცხო საკაზმულო, სადაც  
ხშირად ყველა ერთად იკეთებს გრიმს, სხვისი მაგიდა, სარ-  
კე... ეს არის უცნობი დარბაზი და ხშირად მსახიობმა არ  
იცის, როგორ წარნართოს ხმა, რომ თავისი სიტყვა ყველას  
მიაწვდინოს. ერთი სიტყვით, ბევრი რამ არის უცხო და ხე-  
ლის შემშლელი. ხშირად გასტროლებს თან სდევს დადლი-  
ლობა, მოუწყობელი ყოფა, საუკეთესო შემთხვევაში — კარ-  
გი, მოხერხებული ნომერი სასტუმროში, მაგრამ აქაც ხომ



მაქსიმე ნემსიწვერაძე — გ. გეგეჭკორი,  
გატანვ კვლედიძე — ე. მაღლაშვილი  
(„ჩვენი თანამედროვე“)

ნათანი — გ. გეგეჭკორი, რუზა — მ. ჯი-  
ნაშია („ნათან ბრძენი“)

აბაკუსი — გ. გეგეჭკორი („მონოლოსი“).



ყველაფერი უცხოა, უჩვეულო. და, მიუხედავად ყოველივე ამისა, გასტროლები მსახიობისათვის ყოველთვის სასურველია. რადგან რაც უფრო მეტ მაყურებელს შეხვდება, რაც უფრო ბევრ ადამიანებს აზიარებს თავის ხელოვნებას, ნით უფრო ბედნიერია მსახიობი. სწორედ ამიტომ უყვარს გასტროლები გ. გეგეჭკორს.

განსაკუთრებულ პასუხისმგებლობას აკისრებს თეატრს და განსაკუთრებით რთულია გამოსვლა ისეთი მაყურებლის წინაშე, რომელსაც შენი ენა არ ესმის. მსახიობისათვის ასეთი გასტროლები ერთიადად უფრო მძიმე გამოცედა. თუ ჩვენ შევთანხმდით, რომ მსახიობის ხელოვნებამ უმოთაგრე- ის არის სიტყვა, სიტყვიერი ქნედავმა, იმასაც მიივლევით თუ რა სირთულეს უქმნის მსახიობს ენობრივი ბარიერი.

გ. გეგეჭკორს კი ასეთ პირობებში ბევრი როლი უთამაშია. მოსკოვში: მონტანო, ბატინიშვილი ივანე, ექვთიმე ქათამაძე, ქორო („ისინი შეხვდნენ ერთმანეთს“), გაიოზ ვადალენდია, დონ-ხაიმე, კოტე მათიაშვილი, გლოსტერი, ბ-ნი შალვა, მგელი, პლატონ სამანოვილი... კიევში: მონტანო, კაცი მანტიო, ექვთიმე ქათამაძე, ვერვანში: — გლოსტერი... და ყოველთვის დირსხულად გამოსულა მაყურებელთან ამ „ორ-თაბრძოლიდან“, ტაში, მრავალი მილოცვა, გულთბილი სიტყვა, პიესისა და თეატრალური სასოგადოებრიობის მაღალი შეფასება დაუმსახურებია. გამარჯვებული, ფრთაშესხული დაბრუნებულია მშობლიურ ქალაქში, თავის მაყურებელთან.

თუ საპასუხისმგებლოა საერთოდ ყოველი საგასტროლო მოგზაურობა, მით უფრო მნიშვნელოვანია და პასუხისმგებელი მოგზაურობა საბჭოთა კავშირის საზღვრებს გარეთ — შეხვედრები უცხოელ მაყურებელთან. არც ამ რიგის სიხარული დააკლდა გ. გეგეჭკორს. რუმინელმა მაყურებელმა მისი შესრულებით ნახა მგელი და არაშადა, თაღლითი ნაე კაცყანეუ, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის და პოლონეთის სასოგადოებამ — პლატონ სამანოვილი, თარხანა („მინის შვილები“) და კვლავ მგელი, 1974 წლის ივნისში გ. გეგეჭკორის პლატონ სამანოვილს შეხვდნენ გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქალაქ საანრიუკენის მცხოვრებნი, 1977 წელს კი მექსიკელი მაყურებლები. ყოველი ეს შეხვედრა ორმხრივი სიხარულით მთავრდებოდა. მაყურებელი ენობრივად საკარგიველს ხელოვნებას, მისი მოწინავე თეატრის — რუსთაველის თეატრის კოლექტივს და გ. გეგეჭკორის სახით, ამ კოლექტივის ერთ-ერთ წამყვან მსახიობს, თვით თეატრი და გ. გეგეჭკორი კი იმკიდნენ წარმატების სიხარულს, ახალ, უცხო მაყურებელთან შეხვედრას სიხარულს.

გ. გეგეჭკორი მუდამ გასაოცარი დატვირთვით მუშაობს. მისთვის თითქმის არ არსებობს დასვენების დღე. მსახიობის ჩვეულებრივი დასვენების დღე — ორშაბათი — გ. გეგეჭკორის ცხოვრებაში, ვფიქრობთ, სხვა დღეებზე უფრო მეტად აკია დატვირთული. ძირითადად სწორედ ორშაბათებზე მოდის მსახიობის მუშაობა რადიოში, ტელევიზიაში, ორშაბათ-

ისათვის იგეგმება უნიტარესად გადაღება თუ გახშირდება. გრამფირფიტებზე ქართული ლიტერატურის საკუთრივ ნიმუშებისა თუ ზღაპრების ჩაწერა საშუალო სყოფლისათვის. ორშაბათისთვის, და ყველა სხვა დღეებში — თეატრიდან თავისუფალი საათებისათვის. გ. გეგეჭკორისა და მრავალი მისი კოლეგის სამუშაო დღე მეტწილად დილის 9 საათიდან იწყება — ამ დროს ან კინოსტუდიაში წინა დღიდან დარჩენილ კადრებს ამოვანებენ თეატრში რეპეტიციის დაწყებამდე, ან რადიოში ერთი-ორი პატარა ლექსის, იგავის, ზღაპრის ჩაწერას ასწრებენ. რამდენე — რეპეტიცია (ეს მაშინ, როცა გ. გეგეჭკორი თეატრში რაიმე რთულ, მნიშვნელოვან სახეზე არ მუშაობს). რეპეტიციის შემდეგ ისევ — რადიო, ტელევიზია ან დებლიაგი. ხოლო თუ სადამის რეპეტიცია ან საქმეტაკლი არა აქვს — მაშინ დღის მეორე ნახევარი გადაღება შეიძლება დაეთმოს.

ასევე გადატვირთული აქვს მეტწილად გ. გეგეჭკორს ზაფხულში. ვარდა რაიმე განსაკუთრებული შემთხვევისა (ზამთრის ნატურის გადაღება...), კინოსტუდიაში ხომ ექსპედიციებს ჩვეულებრივ ზაფხულს უკავშირებენ: ამ დროს ბუნება უფრო ლამაზია და უხვი, ნატურაზე მუშაობა უფრო ნაყოფიერი, დღე გრძელი, ამინდები — სტაბილური, თეატრებიდან მსახიობები თავისუფალი არიან. და ეკრანზე მაყურებელთან შეხვედრას, კინოს მეტად მომზობილად, მაღაზრებელ ხელოვნებასთან ზიარებას, მსახიობი წონარავს დასვენებისათვის განკუთვნილ დღეებს — ნთელ დღეს მზის გულზე, ხშირად კარგა თბილად ჩაცმული, მძლავრი იუპიტერების შუქს ქვეშ ატარებს. თუ ზაფხული კინოგადაღებისაგან თავისუფალი აქვს, გ. გეგეჭკორი ცდილობს ეს დრო სხვა საინტერესო, სასარგებლო საქმისათვის გამოიყენოს. ან ტელევიზია შეათავაზებს საინტერესო სამუშაოს, ან გრამფირფიტების ჩაწერაზე მიიწვევენ, ან რაიმე სხვა სამუშაო გაუწოდება.

გ. გეგეჭკორის სამუშაო მაივდახვ ყოველთვის ნახავთ გადაშლილ როლს, ახალ ჟურნალს, ახალ წიგნებს თეატრის, კინოს, მუსიკის, მსატვრობის, სპორტის შესახებ, სასთუმალთან — ქართული ლიტერატურის მნიშვნელოვან სიახლეს, ლექსებს, მოთხრობებს, რომანს, პიესას.

გ. გეგეჭკორი სახეობი ხელოვნების ყველა დღი და პატარა განოვრცის აუცილებელი სტუმარია, თბილისის თეატრების ყოველი სიახლის მაყურებელი.

მსახიობს სამუშაო დღე 9 საათიდან იწყება. ეს. ალბათ, არც მთლად სწორია. ვაცლებით უფრო ადრე მას უკვე როლი ან წიგნი უჭირავს ხელში. როდის თავდება სამუშაოდ? ძალიან გვიან....

ხელ კი ყველაფერი თავიდან დაიწყება.



## ჯეშალ

## ზუცვიშვილი

## ფერ შავულოძე

ამას წინათ საქართველოს სსრ ფინანსთა სამინისტროს შენობაში მოწყობილი ფერმწერალ ჯეშალ ზუცვიშვილის გამოფენა.

ჯეშალ ზუცვიშვილი, როგორც თვითმოყოფადი ნიჭისა და თავისებური ხელწერის ხელოვანი, ფართო აუდიტორიის წინაშე პირველად თვითნასწავლი და ხალხური შემოქმედების მსატყართა 1966 წლის გამოფენაზე წარსდგა და მამინვე მიიქცია როგორც სპეციალისტთა, ასევე ფერწერის მოყვარულთა ყურადღება. ლაღო გუღიაშვილი წერდა:

„პირველ რიგში გამოყოფო ჯეშალ ზუცვიშვილს, მისი ბოლო ნამუშევრები ხალხური შემოქმედებისა და პროფესიონალიზმის მიჯნაზე დგანან. იგი მოვლენად მიგვარჩნია. ძნელია ასე იპოვო ყველაფერი საკუთარი — ჯუა, კოლორიტი, შესრულების მანერა, სტილი“.

იმავე წელს მოსკოვში ჯ. ზუცვიშვილის ორბერსონალური გამოფენა მსახველთა ფილმების კიდევ ერთი თვით განანგრძლივდა. მისი გამოფენები ბულგარეთში, გერმანიაში, უნგრეთში, პოლონეთში, მონრეალში...

ამგვარი წარმატების საფუძველს შეადგენდა ჯ. ზუცვიშვილის მკვეთრად ინდივიდუალური ხელწერა, რომელსაც ქმნის როგორც შესრულების თავისებური ტექნიკა, ასევე მის ნამუშევართა განსაკუთრებული სამყარო — რეალური და ზღაპრული ერთდროულად. ეს არის ფანტაზიისა და სინამდვილის, პოეტურობისა და თხრობითობის, ოცნებისა და მოგონების შერწყმა, რომელსაც მშობლიურა მიწის სიყვარული ასაზრდოებს.

ადამიანმა უნდა იცხოვროს ამ დედამიწაზე, თვალნათლივ დაინახოს იგი, და ასახოს მისი მშვენიერება, ირწუნოს მისი მნიშვნელობა და მარადიულობა. ჯეშალ ზუცვიშვილმა, ალბათ, განვლო ამგვარი (ან თითქმის ამგვარი) შემოქმედებითი გზა, რომელმაც იგი მიიყვანა თავისი ხელოვნების ძირითად თემამდე, ძირითად მიზანსამდე. მის პირველსავე ნამუშევრებში, შესაძლოა, თავდაპირველად სტიტიურად, შემდეგ კი — სულ უფრო გაცნობიერებულად იზრდებოდა და გამოკვეთილ, ჩამოყალიბებულ სახეს იღებდა მშობლიურ მიწასთან, სამშობლოსთან სულიერი კავშირის გრძნობა. ამ გრძნობას მიჰყავდა იგი სათანადო სტილისტურ ნიშანთა შერჩევამდე, მიზანდასახულ მოქმედებამდე, თუმავთი განმეორებამდე. საკუთარი ფერწერული მანერის გამოუმუშავებამდე.

ადრეული ნამუშევრები სასეკა პავრით, სინათლით, ფერთა პარმონიული თამაშით და დღესაც გვიზიდავენ აღქმის უშუალოებითა და ფერწერის ცოცხალი ელერადობით, მაგრან მათში უფრო მეტად თავს იჩენს მოწაფური სიფრთხილე, ნაწაველის ჯავგენა, ვიდრე ოსტატის ინდივიდუალური სახე.

გაცილებით საინტერესოა ნი-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი სურათები: „ნაფარული“, „მზენელი“, „სოფლის გზაზე“ და სხვა, რომლებიც მომავალ ტილოთა დაბადებას გავამცნობენ. ისინი ერთგვარ ეტიუღურ სასიათს ატარებენ — საწყის სტადიაზე ასახავენ მსატყარის ჩანაფიქრს როგორც ტექნიკური ხერხების, ასევე თმსატყარი შერჩევის თვალსაზრისითაც და ამის გამო ძირითადად დაუთმავრებელ შთაბეჭდილებას ტოვებენ.

ჯ. ზუცვიშვილის შემოქმედებაში ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიება განაწირობებული იყო დაუწყაყოფილლობის გრძნობით, რასაც იწვევდა მის არსებობა დაფარული ხელოვანის თვითგამოვლენის დაუოკებელი სურ-

ვილი, მას უნდა მიეგნო საკუთარი სულიერი განწყობილების, წარმოდგენების, იდეების შესაბამისი მხატვრული სტილისათვის. იმპრეზიონიზმით გატაცება წარსულს ჩაბარდა. რეალური ცხოვრება მხატვრისაგან სულ სხვაგვარ პირობებშია გადაჭრას მოითხოვდა.

ზოგიერთის აზრით, ხელოვნებაში თვითმყოფადობის შენარჩუნება შესაძლოა მხოლოდ ყოველგვარი მხატვრული მიღწევისაგან იზოლაციის გზით. რა თქმა უნდა, ეს თეორია ყოველთვის და ყოველგვარ ვითარებაში არ შეიძლება გამართლებული იქნას. იმისათვის, რომ დღეს თვითნასწავლმა ხელოვანმა აირჩიოს სწორი გზა და უარყოს როგორც მიბაძვითი „ორიენტალიზმი“, ასევე მოდერნისტული, ფსევდოხალხური, გაყალბებული პრიმიტივიზმი, იგი უნდა ფლობდეს მოწინავე ესთეტიკურ შესვლულებებს, ისტაბტობის მაღალ პროფესიულ დონესა და, რაც მთავარია, ბუნებით მომადლებულ ნიჭს.

ჟ. ხუციშვილს ახასიათებს გასაღიანი მიზანსწრაფვა. ამ თვისებათა წყალობით უკვე 1962 წელს შესრულებულ „ავტოპორტრეტში“ (ზეთი) ვხვდებით სრულიად სხვა მხატვარს, რომლის პალიტრასა და ფორმათქმნადობის მეთოდს მკვეთრი ცვლილება ეტყობა.

ჟ. ხუციშვილის შემოქმედების ევოლუცია დაიწყო მოცულობით-პლენერულიდან დეკორატიულ-სიმბოლურივით ფერწერაზე გადასვლით, რომლის დროსაც მოხდა სახეობრივი საწყისის გარკვეული უგულებელყოფა. აქ თავი იჩინა მიღებული ინფორმაციის გავლენამ. ახალგაზრდა შემოქმედისათვის განსაკუთრებით მახლობელი იყო დ. კაკაბაძის ლოკალურ, მძვინვარე ფერთა წყობა, ფორმათა თავისებური რიტმი, მაგრამ მისი წარმოდგენები განათებაზე, ფერთა ურთიერთობაზე, ხალხურ ყოფასა და ხასიათებზე მაინც მოითხოვდა რაღაც სხვა, განსხვავებულ დამოკიდებულებას იმ კონკრეტული ისტორიული მომენტისადმი, რომელშიც თვითონ ცხოვრობდა და რომლის ასახვაც შეადგინდა მის მიზანს. აქედან გამომდინარე, კაკაბაძისეული მაკორული ჟღერადობის შიშველ ფერთა გამა ხუციშვილთან კარგავს თავის ძალას — უფრო ყრუ ტონებში გადადის, რის გამოც ირღვევა ფორმათა მატერიალურობა და გამოსახულება დეკორატიულ-სიმბოლურივით ხასიათს იძენს. ახალგაზრდა მხატვარი ორგანულად გრძობს ამ ნაკლს და იძილობს მიაღწიოს დეკორატიულობისა და მატერიალურობის სინთეზს. ყოველი მისი ასლი ნამუშევარი წარმოადგენს კიდევ ერთ წინ გადადგმულ ნაბიჯს ამ სიმწლეუთა დაძლიების რთულ გზაზე. ამას მოწმობენ ამავე პერიოდში შესრულებული ტილოები: „მრავალკამიერი“, „კახელევი“ და „პასტორალი“. სამივე ნაწარმების სიუჟეტი სხვადასხვაა (რაც ავტორის თემატიკური ორიენტაციის გამიღივრებაზე მეტყველებს),

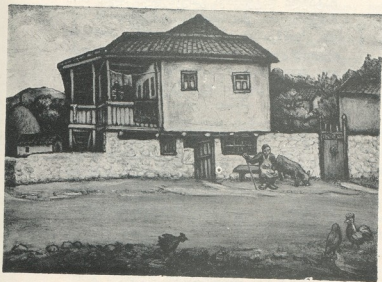


მზის შეილება

შემოდგომა კახეთში







სოფელი ნაფარეული

მაგრამ მათი იდეურ-მორფოლოგიური თვისებები — ფერილობა ერთია — ეს არის შშობილურად განწყობის მატარებელი ცეცხლი, ხალხური ყოფისა და ხალხური სასიამოვნო თვალსაჩინო ხატვის წარმოდგენის სურვილი. შესაბამისად, შეცვლილია გამომსახველობითი მეთოდიც — ხუციშვილი იწყებს პირველადი ხასიათის ლოკალური ფერის ზეობად ტოხალურ დამუშავებას ფუხჯის სიყრდის მთასებებით, მასტეხებითა და ზოგჯერ თითოთუც კი. ყოველივე ეს კეთდება ფორმის მეტი მოცულობითობის მიღწევის მიზნით. მაგრამ სიბრტყობრიობა საბოლოოდ ჯერ კიდევ არ არის დაძლეული, ჯერ კიდევ დაიბნია ფორმული მეთოდი. და, აი, იქ, ახალგაზრდა მხატვარს დამხმარედ მოეგვინა დიდი ფიროსმანი, რომელთანაც მას განსაკუთრებით აახლოვებდა კახეთის პეიზაჟისა და კახელთა ყოფა-ცხოვრების ღრმა სიყვარული — შემოქმედებითი საწყისის ხალხური საფუძველი. ხუციშვილი იმასაც გრძობდა, რომ ფიროსმანის თვითხასიახლოება მკვეთრად განსხვავდება მისი „თვითხასიახლოებისაგან“, ვინაიდან იგი უკვე ნაზიარები იყო როგორც შშობილი, ასევე მსოფლიო ფერწერული ხელოვნების მიღწევებს, თუნდაც საკუთარ ძალებზე დაყრდნობით. სწორედ ამიტომ იგი ვეღარ იქნებოდა მხატვარი-პრიმიტივი, ხოლო ყალბი პრიმიტივიზმი კი მისთვის მიუღებელი იყო. ამ პოზიციიდან გამომდინარე, ხუციშვილი ფიროსმანისაგან იღებს შავი ფერის ტოხალური დამუშავების პრინციპს და კაკაბაძისეულ მკვდერ ლოკალურ საღებავებს ფარავს იმავე ფერთა ჩამოქმედებული ტონების გრადაციული გადასვლით. ამის გამო საღებავთა ფერწერული თამაში რაღაც საიდუმლო იერს იძენს — ერთდროულად ჩამკრალიცა და უცნაურად გასხვიონებულიც. ფორმათქნადლობის კონტურული მეთოდიც სხვა მიმართულებას იღებს. თუ ადრე იგი ლოკალურ ფერთა დამაკავშირებლის როლში გვევლინებოდა, ახლა მოცულობითობის გადმოცემის სამსახურში დგება. ამასთანავე, ხუციშვილი ფიროსმანისეულ სქელ შავ კონტურს გუდაიშვილისეული მოქნილი ნახატის თვისებებს ანიჭებს. ამგვარი ხასიათის კონტური რამდენადაც არღვევს პირობიციუმს, ზღუდავს გამოსახულების დაძაბულ, ექსპრესიულ მოძრაობას და მშვიდ, გაწონასწორებულ, თითქმის სტატკურ პოზაში წარმოგვიდგენს მას, მაგრამ ეს არ არის უსიციოცხო მდგომარეობა — ეს არის შინაგანი, სულიერი მოძრაობის გამოსატყა ფორმალური უძრავობის პირობებში. ამ ცხოველმყოფელ თვისებებს გამოსახულებებს ანიჭებს დინამიკური კონტური, რომლის სისქეც მუდმივ ცვალებადობაშია და, რაც მთავარია, შუქფენილი საღებავების შესანიშნავად მოქმენილი კოლორიტი. ამგვარი გამომსახველობითი ხერხების საშუალებით ფერწერის დეკორატიული

ბებია ნუსო





ოსტატი

რატიული დატვირთვა განუყოფელი ხდება მსაბურთაველი მატერიალური მხარისაგან. გამოსახულება იძენს ხელშესახებ მოცულობითობას, რომელიც აუცილებლობით მოიხიფებს გარემომცველ სივრცეს, რასაც მხატვარი ხელოვნური განათებისა და ფონზე რენესანსული პეიზაჟის შემოტანის გზით აღწევს. ამგვარ ძიებათა შედეგადაა შექმნილი „მხატვარ მაცვალა ჯიქურაშვილის პორტრეტი“ (ზეთი, 1967 წ.), რომელიც, ამასთანავე, წარმოადგენს ნატურიდან პორტრეტის შექმნაში ახალი მხატვრული ტექნიკის გამოყენების ცდას. ეს მხატვრის შემოქმედებაში აღსანიშნავი მომენტია, ვინაიდან იგი უშეტყვად მესხიერებაზე დაყრდნობით მუშაობს.

საერთოდ, ჯ. ხუციშვილს შესწევს გარდასულის იმგვარი შეგრძნების უნარი, რომ მომხდარი ფაქტი მოცემული მომენტისთვის ხელახლა განიცადება, თითქოს წარსული მოცემულია აწყიში, რომელიც გამდიდრებულია გარდასული განცდით, განსაზღვრულია მისით და აღდგენილია მოგონებებში. დროთა კავშირის ინდივიდუალური შეგრძნება წარმოადგეს ამ ხელოვანის მსოფლმხედველობის საფუძველს. წარმოსახვის კანონებითა და თავისუფალი ფანტაზიით შექმნილ ხუციშვილისეულ სამყაროში ვხვდებით ფოლკლორის ელემენტებს. მხატვარი წარსულს, აწყისა და მომავალს აერთებს ეპოსის ისეთივე მჭიდრო კავშირით, როგორც ამას აკეთებდნენ უსახელო ხალხური შემოქმედნი, რომლებიც სამყაროს ხედავდნენ როგორც საკუთარს, ასევე წინაპართა და შთამომავალთა თვალთაგან.

ატენის სიონის ფრესკა

ჯ. ხუციშვილის თავისებურება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მან თავის ხელოვნებაში სამყაროს ფოლკლორული ხედვა, კახელი ჯგუფის უშუალო და გულწრფელობა შეუთავსა თანამედროვე ფერწერულ ტექნიკას, კომპოზიციისა და ფერის უნაკლო გრძნობას.

ამ მტიცივ საფუძველზე დაყრდნობით ჯ. ხუციშვილის შემოქმედება განიცდის შემდგომ განვითარებას, რაც გამოიხატება როგორც ფერწერული ეფექტების გამდიდრებით, ასევე სურათის კომპოზიციური წყობისაღმ მიტერფის გაძლიერებით. იგი პერსპექტივის კანონთა გათვალისწინებით პლანებად აგებს სურათს, მაგრამ ისე, რომ თითოეული გამოსახულება ერთნაირი ძალით აღიმართება მაცურებლის წინაშე და ერთნაირად მნიშვნელობს.

„სადღვრძელო“ და „შემოდგომა“ (ზეთი 1967 წ.) — პანორამული კომპოზიციის ეს დიდი ტილოები აღიქმება, როგორც ცხოვრების უწყვეტი ნაკადის თავისებური კადრი. ნაწარმოებთა კოლორიტი, სიუვეტური წყობა გადმოგვცემს ზეიმის პოეზიას, მის ცოცხალ, მოუსვენარ რიტმს.

მნიშვნელოვანად იცვლება ფორმატივადობის მეთოდიც — ხუციშვილს აღარ აკმაყოფილებს



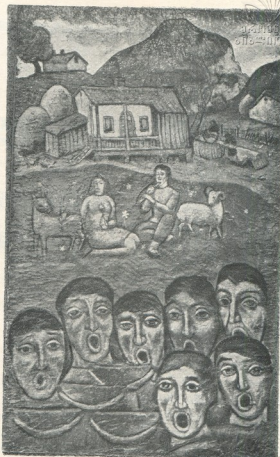


ერთკონტურული ნახატი. მოცულობათა უფრო უკეთ გადმოცემის მიზნით იგი ქმებს ახალ ხერხებს. ამ მხრივ საინტერესოა მის მიერ 1968 წელს დაწერილი ტილო „სამი თაობა“, რომელშიც ავტორი შავი კონტურის ნაცვლად ფორმას შემოწმებს „თეთრას“ მკვეთრი და დინამიკური ხაზით.

ჯ. ხუციშვილის ნამუშევრებში დროის დისტანცია ყოველთვის დარღვეულია, რაც სიუჟეტთა განმეორებადობაში ვლინდება. მიუხედავად ამისა, მხატვრის თემატური ინტერესების სახელგერბო თანდათანობით ფართოვდება და უფრო მჭიდროდ უკავშირდება თანამედროვეობას. თანამედროვეობა კი მისთვის არ წარმოადგენს მხოლოდ მოცემულ მომენტს. იგი გაცილებით ფართო ცნებაა, რომელიც დაკავშირებულია როგორც აწმყოსთან, ასევე წარსულსა და მომავალთან. ახალთან ძველის დაახლოება, და ძველში თანამედროვეობის თვალთ ჩახედვის აუცილებლობა კარგად არის გადმოცემული სურათზე „არქეოლოგი“ (ზეთი. 1970 წ.). ანალოგიური თემის სიუჟეტურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს ნამუშევართა მთელი სერია: „პაპა და შვილოშვილები“ (1970 წ.), „პაპის იმედი“ (1976 წ.) და სხვა, რომლებშიც თაობათა კავშირის საფუძველზე განვითარებულია დროის უწყვეტობის იდეა.

მხატვარი სადიდებულ ძიძნს უძღვნის ხალხის შრომით საქმიანობას („ოსტატი“ — 1967 წ., „მეპურები“ — 1967 წ., „მეცხვარე“ — 1968 წ., „ვაზო, შვილივით ნაზარდო“ — 1970 წ., „ხელსაქმი“ — 1970 წ., „გლესაგ და გლესაგ, ნამგალო“ — 1975 წ. და სხვ.); ნაზად, ლირიკულად უმღერის სიყვარულის მარადიულ გრძნობას („ნუ შეგხედავთ ერთმანეთს“ — 1965 წ., „ლირიკა“ — 1968 წ., „იდილია“ — 1971 წ., „სიყვარულის მოტივი“ — 1975 წ., „გაზაფხულის მზე“ — 1976 წ. და სხვ.). განსაკუთრებული თბილი განწყობით გადმოგვცემს მხატვარი მშობლიური სიყვარულის კეთილშობილურ გრძნობას. აქ დედისა და პირმშოს ურთიერთობა ღვთაებრიობას იძენს, რის გამოც ნამუშევრები ხატურის ერთგვარ ნიშნებსაც კი ატარებს. ზოგჯერ სახელწოდებაც ამტკიცებს თემისადმი ავტორის ამგვარ დამოკიდებულებას, მაგალითად „წინინდა ოჯახი“ (ზეთი. 1968 წ.). მაგრამ, რა თქმა უნდა, ეს არ არის რელიგიური ხასიათის ტილო — ეს არის თანამედროვეობის პოზიციიდან დანახული ოჯახის მარადიული სიმშინდის პოეტური გააზრება.

წარსულისადმი პატივისცემა გამოიხატება ჯ. ხუციშვილის მიერ შექმნილ მოხუცთა სახეებში. („მოხუცები“ — 1967 წ., „გლების პორტრეტი“ — 1966 წ., „ვაზო, შვილივით ნაზარდო“ — 1969 წ., „ოსტატი“ — 1977 წ., „სასკები“ — 1977 წ., „პაპის იმედი“ — 1976 წ. და სხვ.). ეს თეთრწვერა, თეთრთმიანი ადამიანები



სიმღერა

გასხივოსნებული არიან შინაგანი კეთილშობილებითა და დროთა ვითარებაში შეძენილია სიბრძნით.

მშობლიური მიწის სიყვარულით არის გათბარი ჯ. ხუციშვილის პეიზაჟები: „ერემი“ — 1975 წ., „ბაზილიკა“ — 1973 წ., „იმერეთი“ — 1975 წ., „საღამო სოფელში“ — 1977 წ., „პეიზაჟი“ — 1976 წ., და სხვა მრავალი. აქაც წარსული და თანამედროვეობა მჭიდროდ გადაჭიდობია ერთმანეთს და ერთნაირი ძალით წარმოგვიდგენენ საქართველოს ლანდშაფტის განუმეორებელ, თვითმყოფად სილამაზეს. მხატვარი თითქოს გაიკეზებული დგას გარემომცველი ბუნების მუსიკალურად ფერადობანი მწვენიერების წინაშე. ეს გაიკეზა და აღფრთოვანება აქცეფს მას შემოქმედად, იმ სამყაროს შინაგანი და გარეგანი სილამაზის მიმღერლად, რომლის დეკლი შვილიც თვითონ არის. ხუციშვილის პეიზაჟების თემა სომ მისი მშობლიური მხარეა, მაგრამ არსებითად ეს არის უსახლგრო სამკაპრო, რომელიც სათავეს იდებს მხატვრის გრძნობებიდან, ფიქრებიდან და უკიდევანოდ შორის ვრცელდება.

ჯ. ხუციშვილის, პირველ რიგში, მოგონების მთლიანი არსი ინტერესებს და არა მისი კორექტული მხარეები. იგი სწორედ ამ პოზიციიდან ასახავს სამყაროს, რომელსაც, რა თქმა უნდა, ტი-

ლოზე გადმოცემის შესაძლებლობათა ზომებამდე ამცირებს. ეს სამყარო სურათიდან შემოგვექმნას ცოცხალი სახით ისე, თითქოს სულ ახლახან აღმოცენდა, როგორც აღმოცენდება ხოლმე მოგონება ან ოცნება. ჩვენ შემოსევვით არ ვახსენებთ ეს სიტყვები: „საღამო სოფელში“ — მართლაც, ოცნებისა და მოგონების საოცარი შერწყმა. ეს რომ ოცნებაა, ამაზე მეტყველებს ასახული არაჩვეულებრივი სიღაბაშე და მუსიკალურობა. თითქოს პოეტური შთაგონებითა და წარმოსახვით შექმნილი უპილაგი გარემოდან ჩვენში იჭრება „სამოთხის სიმღერა“. მაგრამ რა ვასაოცარ ეთნოგრაფიული სიზუსტით არის გადმოცემული სახლის აივანი, მისი რიკულები, ჭიშკარი, ღობის ქვის წყობა... ეს კონკრეტულად დაწერილი დეტალები უკვე ოცნება კი აღარ არის, არამედ მხატვრის მოგონება იმ საგნებსა და მოვლენებს, რომლებთანაც მას ურთიერთობა ჰქონდა ბავშვობისა და სიზბუქის წლებში.

ჩვენ უკვე აღვინშნეთ, რომ ჯ. ხუციშვილი ხატავს არა ისე, როგორც ხედავს, არამედ ისე, როგორც აღიქვამს დახატულს. ეს განსაკუთრებით თავს იჩენს მის მრავალრიცხოვან ნატურმორტებში. ერთი შეხედვით, ისინი ფორსმანი-სეული ტილოების გამოძახისლ წარმოდგენს, მაგრამ სინამდვილეში მათში ხორცშესხმულია ავტორის ცოცხალი და მორთოლუარე აზრი, რომელიც გვამცნობს ორიგინალურ, ხუციშვილი-სეული ხედვის არსს — მხატვარი ხომ სამყაროს აღიქვამს, როგორც უძველესი ზღაპრებისა და სიმღერების მოქმელები. ამიტომ მისი ნატურმორტები (და საერთოდ, ნებისმიერი ნამუშევარი) ერთდროულად მარტივაც არის და საოცრად რთულიც. ესაა უნდა მოძრაობაში მოცემული სამყარო, რომელიც მოცდინება, როგორც ხალხური სიმღერა ან ზღაპარი და მის მუსიკალურ-ფერწერულ სტიქიაში ითქვიფება ყოფითი საგნები, ბუნების მოვლენები — ყოველივე იქცევა ლირიკულ ან ეპიკურ სახედ.

თავისებურია ჯ. ხუციშვილის მიერ შექმნილი პორტრეტებიც. მაგალითისათვის საკმარისია და. ვასახელით „პაპუნა წყნეთის პორტრეტი“ (ხუთი, 1969 წ.), რომელიც ყოფითი ვანრისა და პორტრეტის მიჯნაზე დგას. ავტორის ამოცანას შეადგენდა პიროვნების ფსიქოლოგიური სახის გამოკვეთა და, ამასთანავე, მხატვრული ჩანაფიქრის სიუვეტური გამართლება. აქ ისევ მოქმედებდა მათა კავშირის პრინციპი. სიძველეთა მოყვარული კაცის სახე სამშობლოს წარსულის, აწყობისა და მიმავლის სიყვარულის კეთილშობილური გრძნობით არის გასხვოსნებული. პლანებად აგებული კომპოზიციის სიმეტრიული, გაწონასწორებული წყობა, ერთიანი ფერწერული გამა, სიმბოლური ელემენტების გამოყენება — ყველაფერი ეს ექვემდებარება დროთა ურდვევი კავშირის პრინციპს.

ხუციშვილის შემოქმედებითი ხელწერა განვითარებადი ფენომენია, მაგრამ ინარჩუნებს საკუთარი სახვითი კულტურის თავისებურებებს, რაც გამოიხატება სურათის ტონალური შინაარსის ნატივ გრძნობაში, მხატვრის „მიკროძობაში“ გაჯერებული, მინაგანად გასივსებელი ფერის მიმართ. ხელოვნურად განათებულ საღებავთა „წვა“ მხატვრის თავის ნამუშევრებში ისევ აღქმისა და გრძნობის სფეროდან შემოიპყეს. გარდასახვის ძალა იმდენად ძლიერია, რომ ჩვენ ვხედავთ არა ფერს, არამედ საღებავთა ზეიშ.

მთელი რიგი ნამუშევრების სამკუთხედში ჩაწერილი (მაგ. „გრადაცია“ — 1977 წ.), ან საოცრად სიმეტრული (მაგ. ნატურმორტები) კომპოზიციები მოგვაგონებენ სურათის აგების ელასიკურ პრინციპებს. იგივე შეიძლება ითქვას „ლისირების“ ტექნიკის, კონკრეტული ნახატისა და ლოკალური ფერების გამოყენებაზეც, მაგრამ ჯ. ხუციშვილის ხელოვნების თავისებურებას სწორედ ის წარმოადგენს, რომ იგი თითქოს ბევრს მოგვაგონებს და, ამავე დროს, თვითმყოფადია. მხატვარი არ ცდილობს ვაგვაციოს უცნაური ხელწერით, ან უცნაური მოვლების ჩვენებით, არამედ საკუთარი განცდების პირობაში გარდატეხით რეალურად გვიხატავს ტიპურ სურათებს. სამმაკა კონტრუთი (მუქი, ღია და კვლავ მუქი) შემოწორილი მოცულობითი გამოსახულებებით დასახლებული მისი ტილოები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გრაფიკული ფერწერის ნიმუშებს წარმოადგენენ. დამახასიათებელია ისიც, რომ ხუციშვილი გასაოცარი მუსიკალურობით, უშეცდომოდ იყენებს ნათელ და ყრუ ტონებს, რომლებიც ქმნიან შესანიშნავ ფერწერულ სიმფონიას. ხდება რაღაც უჩვეულო: სიმღერა, სიტყვიერ-მუსიკალური ნაწარმოები, რომელიც მხოლოდ დროში არსებობს, გარდაისახება, მოულოდნელად იქცევა ფერებად და ერწყმის ჩარჩოზე გადაჭიმული ტილის სივრცეს. საღებავებში გასაგნობრივებულ სიმღერა მუსიკალურ აბსოლუტურად ორგანულად და ბუნებრივად ეთვისება ფორმათქმნადობის თავისებურ პრინციპს. ფაქტობრივად, ეს საღებავებით ნამღერ სიმღერაა. გამოფენა უდავოდ ნიჭიერი, თვითმყოფადი ხელოვანის მომავალი შემოქმედებითი გამარჯვებების უტყუარი საწინდარია.



# ამაგდარი მამულიშვილები

## პირილ და პლემსენრა ბაბრაბიონეზის გიორგაუიისათვის

ივ. ჭავჭავაძის სახ. ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ თანაშრომელი, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი **ჯუანშვიტ ბაბრაბიონილი** ა. წ. მარტიდან ივნისის ჩათვლით მივლინებული იყო სასაზღვარგარეთ როგორც რუნესკოს სტიპენდიანტი საარქივო და სხვა ფაქტობრივი ხასიათის მასალის მოსაძიებლად თემაზე: „საქართველოს ისტორიული ურთიერთობა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებთან XVII-XVIII საუკუნეებში“. სახელდობრ, პოლანდისა და შვეიციის სამეცნიერო დაწესებულებებში მან, სხვა წყაროებთან ერთად, სანტერესო დოკუმენტური მასალა გამოაგლინა პირილ II და მისი ვაჟიშვილის ალექსანდრე ბაგრატიონის შესახებ ამ უცანასკნელის დღემდე უცნობი ორი პორტრეტის ჩათვლით, რომელთა ფოტორეპროდუქციას ჭუანშვიტ ვათიშვილის წერილთან ერთად ქვემოთ ვთავსებთ.

### ჯუანშვიტ ვათიშვილი

XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედის დასავლეთ საქართველოში შექმნილმა რთულმა პოლიტიკურმა ვითარებამ სწელი მუწყო იმერეთის მეფის პირილ II რუსეთში ემიგრაციასა და იქ საბოლოო დამკვიდრებას. 1684 წელს ასტრახანიდან მოსკოვს პირილმა ჯერ თავისი ორი ვაჟიშვილი — ალექსანდრე და მამუკა გაამგზავრა, ხოლო მომდევნო წლის დამლევს თავად ჩავიდა იქ ოჯახის სხვა წევრებითა და ამალითურთ. მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის რვა წლის მანძილზე ამის შემდეგ პირილს არაერთგზის მოუხდა სამშობლოში დაბრუნება იმერეთის სამეფო ტახტის კვლავ დაუფლების

მიზნით (რაც განუხორციელებელი აღმოჩნდა), მოსკოვს მისმა პირველმა ჩასვლამ სათავე დაუდო რუსეთის დედაქალაქში ქართული კოლონიის აღმოცენებას, რომლის ჩანასახი აქ, როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ 1660-იანი წლებიდან არსებობდა თემურაზ პირველის შვილიშვილის, ერგლუ დავითის მისა და მისი ამაღის სახით.

XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედი, განსაკუთრებით კი 80-იანი წლები, პოლიტიკურად მეტად დამაბული იყო არამხოლოდ მოსკოვს ემიგრანტად ჩასული ქართველი მეფისა და მისი ოჯახისათვის, არამედ საერთოდ რუსეთის სამეფო



მარტინ მეიკენსის მიერ შესრულებული ალექსანდრე არჩილის ძე ბაგრატიონის პორტრეტი

კარისთვისაც. საკმარისია გავიხსენოთ, რომ სწორედ ამ წლებში ჰქონდა ადგილი ჯერ სრულიად ახალგაზრდა პეტრე პირველის საწინააღმდეგოდ გამიხსენიებული ათაბაგი პოლიტიკური ინტრიგის სტრუქტურის ამოხსნა ჩათვლით. ეს ის პერიოდი იყო, როცა მილოსლავსებმა და ნარიშკინებმა (ანუ სლოვანთა და პეტრეს მომხრეებმა) შორის სამეფო-სახელმწიფო ბრძოლის ვითარებაში მოსაკვებ ახლად დაშვილებულ იმერეთის ლტოლვილი მეფისა და მისი ოჯახის წინაშე შეტად რთული ალტერნატივი დაიხასა და ორი საპირისპირო დასის მიმართ დამოკიდებულების გამოქმედებების აუცილებლობით.

არჩილ მეფის პოლიტიკურ გამჭრიახობაზე, სხვათა შორის, ისიც მიტყვევებს, რომ მან რუსეთის სამეფო კარზე შექმნილ დამაბულ ვითარებაში შეძლო დამოუკიდებელი პოზიციის შენარჩუნება რომელიმე დასის მიმართ მიკერძოების ამ მვეთარად გამიხსატული სინამთათა-ანტიპათიის დადასტურების გარეშე. ამ მართებულ პოზიციას, რომელიც სასებურ შეესაბამებოდა ქართული სამეფო გვირგვინის წარმომადგენლის ღირსებას და პოლიტიკურ მიზნებს, საკმაოდ თვალმაზლიც დასაბამებს არჩილის უფროსი ვაჟიშვილის, ალექსანდრე ბაქრაშვილის ბიოგრაფიასთან დაკავშირებული ორი, თითქმის და ურთიერთგამომრიცხველი, ცნობილი ფაქტი: ერთი მხრივ, ალექსანდრეს ქორწინება ფეოდალთა ივანეს ასულ მილოსლავსკაიაზე, ხოლო, მეორეს მხრივ, მისი ზედმიწევნით ახლომდებარებული ურთიერთობა გვირგვინისთან თანატოლთან და თანამოსაგრესთან პეტრე პირველთან.

არჩილ და ალექსანდრე ბაგრატიონების ურთიერთობა პეტრე პირველთან ცალკე შესწავლის საგანია, რასაც ჩვენი წერილი მიზნად არ ისახავს. სადღესოდ ცნობილია, რომ ამ თვალმაზლიც კეთილგანწყობილმა ურთიერთობამ თავის დროზე დიდად შეუწყო ხელი არა მხოლოდ არჩილის კულტურულ საქმიანობას მისივე და ალექსანდრე ბაქრაშვილის რუსეთის არტაღიერების პირველ მარშალად (გენერალ-

ფელდცეიმისტრად) დაწინაურებას, არამედ დაღმთიანდ იქმნება უკანასკნელთა კონტაქტებზე საზღვაგარეთეულ (უპირატესად პოლანდიელ და შვედ) მოღვაწეებთან. ამდენად, არჩილისა და ალექსანდრეს ცხოვრებასა და მრავალმხრივ მოღვაწეობასთან დაკავშირებული ყოველი ცალკეული, დღემდე გაუშიფრავი, ფაქტის დადგენა უდავოდ მნიშვნელოვანია რუსეთ-საქართველოსა და საქართველოს დასავლეთ ევროპაში ქვეყნებთან ურთიერთობათა ისტორიის მეცნიერული შესწავლის თვალთახედვით.

ჩვენ გვიჩინდა შესაძლებლობა ამაში ერთხელ კიდევ დაერწმუნებოდაყავით, როდესაც იუნესკოს სტიპენდიის პროგრამით მეშობაზე მოგვიწია, კერძოდ, პოლანდიის და შვეიცარიის სამეცნიერო დაწესებულებებში. არჩილისა და, განსაკუთრებით, ალექსანდრე ბაქრაშვილის შესახებ საზღვაგარეთ მოიძიებული საკმაოდ ვრცელი მასალა, რომელიც უმთავრესად შვედურ ენაზეა, ჯერ სათანადოდ არ არის შესწავლილი და დამუშავებული. ამიტომ თავს ვიკავებთ აქ მისი საფუძვლიანი აღწერისა და შინაარსის გადმოცემისაგან. ესარგებლობთ შემთხვევით, რათა მკითხველს ზოგადი ინფორმაცია მივაწოდოთ ზემოთხსენებულ ორ ქვეყანაში არჩილ მეფესა და მის მემკვიდრეზე ახლად გამოვლენილი საბუთების შესახებ, ცალკეულ დოკუმენტებზე ყურადღების გამახვილებითა და ჩვენ მოსაზრებათა მოკლედ გადმოცემით.

პოლანდიის სამეცნიერო დაწესებულებებში გამოვავლინეთ და ფირზე გადავიღეთ ქართულ-პოლანდიური ურთიერთობის ამსახველი საარქივო და ლიტერატურული მასალა, რომელიც ძირითადად XVII საუკუნის ბოლო პერიოდის ორ ცნობილ ისტორიულ ვიზიტს უკავშირდება. პირველია — არჩილ მეფის დაგვიტოვებ ამსტერდამელი მესტამბის, უნგრელი ტოტორლუმი კომ მიკოლშის<sup>2</sup> მიერ 1688—1687 წლებში: ქართული შრიფტის ჩამოსახსმელი მატრიცების დამზადება, ხოლო მეორე — დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში პეტრე პირველის 1697 — 1698 წლების მოგზაურობაში (ე. წ. „დოდ ლტობაში“) ალექსანდრე არჩილის ძე ბაგრატიონის მონაწილეობა.

ქართული შრიფტის მატრიცები არჩილმა ამსტერდამელ ოსტატს მოსკოვში ემიგრანტად ჩასვლის პირველსავე წელს დაუკვეთა. უშუალო დახმარება ამ საქმეში მას შვედმა მეცნიერმა და დიპლომატმა იოჰან-გაბრიელ სპარენგუელმა და ამსტერდამის ერთ-ერთმა ბურომისტრმა ნიკოლა-ფორნიელის ვიტცენმა აღმოუჩინეს. ამ უკანასკნელთან, როგორც ცნობილია, არჩილს მიმოწერაც ეკავებოდა. ამსტერდამის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა განყოფილებაში დაცულია ვიტცენის მიმოწერის საკმაოდ ვრცელი ფონდი. ამ ფონდის ერთ-ერთ მსგავსად, სადაც თამაყილია ვიტცენის მიმოწერა მის მეგობართან, ქალაქ დევენტრის მერთან გიუტებერტ გუერთან, მივაგვიტოვო არჩილის ვიტცენისადმი მიწერილი ცნობილი წერილის ასლს პოლანდიურსა და ფრანგულ ენებზე. ამ დოკუმენტთან დახანდალეთი მ. კუკერისადმი წერილიდან ირკვევა არა მხოლოდ ის, თუ რად მნიშვნელობას ანიჭებდა ვიტცენი არჩილ ბაგრატიონთან ურთიერთობას, არამედ ისიც, რომ არჩილის მისმდელ გაგზავნილ წერილის ორიგინალში შეცდომით მითითებულ ვიზიტ „ბარონ ვლარში“ იგულისხმება პოლანდიის მეფერთაშორის შტატების რეზიდენტი მოსკოვში ბარონ იოჰან-ვილემ კეკელი, რომლის შემეფოთით არჩილ ვიტცენსაც უკავშირდებოდა და სათანადო ინფორმაციასაც დეულუობად ამსტერდამში თავისი დაკვეთის შესრულების თაობაზე.

ანაკვ ფონდიდან ამოვიჩინეთ და ფირზე გადავიღეთ ვიტცენის გ. კუკერისადმი მიწერილი ზოგიერთი სხვა ბარონი, რომელთა შინაარსი შეიცავს ავტორის ცალკეულ გამოხატულებებს საქართველოსა და ქართველების შესახებ, XVII საუკუნის 60-იან წლებში რუსეთში მისი მოგზაურობის შედეგად მიღებულ შედეგბეჭდებზე და სხვ. საერთოდ, ნ. ვიტცენის თვალნათლივმა სამეცნიერო და შემეცნებითმა ინტერესმა აღმოსავლეთის ქვეყნებისადმი, განსაკუთრებით კი საქართველოსადმი და მისმა მჭიდრო ურთიერთობამ ქართველ მოღვაწეებთან გვიკარანხა პოლანდიაში ყოფნისას საკმაოდ





საფუძვლიანი მასალა შედგენილია თემაზე: „ვიტყვი საქართველოს შესახებ“.

ამსტერდამის სამეცნიერო დაწესებულებებში საინტერესო მასალა გამოვალენით აგრეთვე სახელმძღვანელო უნგრელი მეტიკამის ტრეფლიუშ კიმ მიკლიძის შესახებ, რომელმაც მიმოხილავს როლი შუაღმრთელი ქართული კულტურის განვითარების საქმეზე. მისი მიმოხილვა საბრძანებლადან, განსაკუთრებით კი ჩვენს მიერ შეყვანილი მიკვლევული საარქივო და სხვა ფაქტობრივი ხასიათის ცნობები, ექვს არ იწყებს; რომ უნგრელმა ოსტატმა პირინალმა დაასრულა მოსკოველი დამკვეთის, ანუ არჩილ მეფის დაეალა საბი ნაირსახეობის ქართული სასულიერო შრიფტის მატრიცების დამზადების თაობაზე.

რაც შეეხება საქართველო-ქოლანდიის ისტორიული ურთიერთობის მეორე ეპიზოდს — XVII საუკუნის მიწურულში პეტრე პირველის თაოსნობით განხორციელებულ დიდი ელჩობაში — ალექსანდრე არჩილის ძე ბაგრატიონის მონაწილეობას, — ჩვენს საკვლევადიერო მუშაობა ამ მიმართულებაში უპირატესად პაავისა და სახადამის სამეცნიერო დაწესებულებებში წარისათა. სახადამის პეტრე პირველის სახელმწიფოში გაეცანით მეტად საინტერესო დოკუმენტს — 1691 წლის აგვისტოში დათარიღებულ ადგილობრივი საკვლევო წიგნის ამონაწილს. მისი შინაარსის მიხედვით, ქოლანდიში ინგოზრებით ჩასული პეტრე პირველი მისთან იმეხად ყუღაზე დახალციხეზე ექვს თანმშობელ პირთან ერთად, რაჟელთა შორის დოკუმენტში ძემების, ალექსანდრე და გავრილ: მემშვივეთის გარდა, ალექსანდრე არჩილის ძე ბაგრატიონის მითითებით, 1697 წლის 18 აგვისტოს დასაბლა სახადამის გეგმაში სახელისნოების შორისხლის, მისთვის პირადელსავეთი ქოლანდიელი მჭედლის, პირატ კისტის სახელში. აჟ დაჟყო მან რამდენიმე ხაზი რუსეთის, დიდი ელჩობის; ამსტერდამში ოფიციალურ ვიზიტად ჩასვლის მოლოდინში, ხოლო შემდეგ, როგორც ცნობილია, იმავე პირების თანსლებთ: ქოლანდიდან ინგოლიში იმოგზაურა შტატკალტერ ვილემ III-ის მიწვევით. ჩვენს ხელთ არსებული მასალის, განსაკუთრებით კი თვედორე იურის ძე რომოდანოვსკისადმი ამსტერდამიდან მოსვლით გაგზავნილი პეტრე პირველის ცნობილ წერილის მიხედვით, ქოლანდიამი ყოფინასა ალექსანდრე ბაგრატიონი, იმ პერიოდის გამოკლებით, როდესაც ის რუსეთის მეფეს ინგლისში ახლდა თახ, ძირითადად პაავაში ცხოვრობდა, სადაც, „საბომბარდირო“ ანუ საარტილერიო საქმეებზე იყო. ზოგიერთ ქოლანდიურ ისტორიულ-ლიტერატურულ წყაროზე დაყრდნობით, რომელსაც ჩვენ პაავის სამეფო ბიბლიოთეკაში გაეცანით, შემოიღება ვიგვარულით, რომ ალექსანდრე ბაგრატიონი „საბომბარდირო“ საქმეს პაავის სახელმწიფო საარტილერიო დაწესებულებაში სწავლობდა. ხოლო მისი მასწავლებელი სამხედრო-საარტილერიო საქმის ცნობითი ქოლანდიელი მოღვაწე მერო ფონ კუზინი იყო.

იუნესკოს სტიპენდიის პროგრამის შესაბამისად ჩვენ შეეცადით სამეცნიერო დაწესებულებებშიც მოვივისხა მუშაობა, კერძოდ, სტოკჰოლმის სახელმწიფო არქივსა და სამეფო ბიბლიოთეკაში და ქალაქ უმსალას საუნივერსიტეტო ბიბლიოთეკაში (ე. წ. „კაროლინა რედივიკა“-ში). აჟ ჩვენი სამეცნიერო ინტერესები ისევ არჩილ და განსაკუთრებით, ალექსანდრე ბაგრატიონებს დაუკავშირდა. უკანასკნელი, როგორც ცნობილია, 1700 წელს ნარვასთან ბრძოლაში ზოგიერთ სხვა რუს გენერალთან ერთად ტყვედ ჩავეარდა შევადებს და 11 წელიწადი ტყვეობაში, სახელდობრ, სტოკჰოლმსა და ლინჩინგში გაატარა.

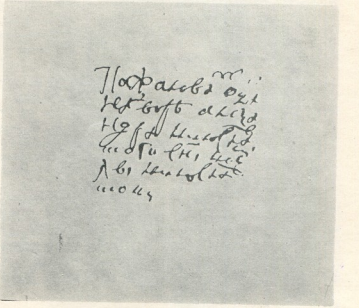
სტოკჰოლმის სახელმწიფო არქივში გამოვავლინეთ და ფოტოსალები გადავიღეთ დღემდე მუხსწავლელი ვრცელი საარქივო მასალისა, რომელიც პასაბაშ შეყვანილი ტყვეოფორე ქართველი უფლისწულის ცხოვრებას მის გარდაცვალებამდე არქივში ძირითადად შემდეგ ფონდებზე ვიმუშავეთ: „ხელნაწერთა კრებული ტიდოს სასახლიდან“, რომელიც ი. გ. სპარფხელდის პირადი არქივის ნაწილს შეიცავს, „შვედურ-რუსული ურთიერთობები“, „რუსი ტყვეები“ (ნათესავებთან მათი მიმოწერის ჩათვლით), „ოქმები“ სენატისა, სამეფო საბჭოსა,

კოლეგიუმის კანცელარიისა და სხვ. ამ მასალიდან აფსქმეული ნაული არჩილ მეფის 1706 წლის ივნისით დათარიღებული ქაქაქა სამი წერილი კარლის XII-სადმი ვაჟიშვილის ტყვეობიდან დახსნის თაობაზე თხოვნით. ეს წერილები თავისი შინაარსით მტკნარად განსხვავდება შ. ბროსის მიერ გამოქვეყნებული არჩილის კარლის XII-სადმი 1706 წლის თებერვლით დათარიღებულ ცნობილ წერილისაგან. გარდა ამისა, დიდ ინტერესს იწვევს ალექსანდრე ბაგრატიონის შობილესისა და დისადმი წერილის ავტორიავთ, მისივე წერილები შეეციათ სახადამს და კარლოს XII-სადმი, დოკუმენტები, რომლებიც ალექსანდრეს მიმართ ტყვე რუსი გენერლების ზედმეწიწი ბულთაბლ დამოკიდებულებაზე მიკვლევით და სხვ.

სტოკჰოლმის დასახლებულ სამეცნიერო დაწესებულებებში გაეცანით და ფოტოსალები გადავიღეთ შენი ისტორიკოსების ნაშრომებისა ნარვასთან ტყვედ ჩავეარდა რუსი გენერლების პუკლიაში ცხოვრების შესახებ, მათ შორის ერთი — საყრდნობო შეკვირვება, რომელიც უშუალოდ ალექსანდრე ბაგრატიონის ეხება. გარდა ამისა, შვედურ პორტრეტთა არქივში, რომელიც სტოკჰოლმის ნაციონალურ მუზეუმშია დაცული, გამოვალენით ქართული ისტორიკოგრაფიისათვის დიდმდე ზეითი ალექსანდრე არჩილის ძე ბაგრატიონის ტალოზე უცნობი შესრულებული ორი პორტრეტი, რომლებიც XVIII საუკუნის პირველი ნახევრის ცნობილ შვედ მხატვრებს მართბს მიტენსსა და ელიას ბრენერს ეკუთვნის.<sup>2</sup>

ჩვენი სამეცნიერო საქმიანობა შეეციათ დასახლებულ ორ ქალაქში ამით არ ამოწურა. სტოკჰოლმის სახელმწიფო არქივში ფოტოფირე გადავიღეთ შეყვანილი მოღვაწე რუსი რეზიდენტის გრაფ ა. ხილკოვის მეტად საინტერესო მიმოწერა რუსეთის საელჩო უწყების მამინდელ ხელმძღვანელთან თვედორე ალექსის ძე გოლოვინთან და რუსი ტყვე-გენერლების თავის ნათესავებთან მიმოწერას, ჩვენის აზრით, ყველაზე შინაარსიანი ნაწილი. ეს საარქივო მასალა საინტერესოა არა მხოლოდ რუს ტყვეთა შეყვანილი ცხოვრების პირობების წარმოსადგენად, არამედ აგრეთვე როგორც ნარბატიული წყარო XVIII საუკუნის დასაწყისის რუსეთში არსებული პოლიტიკურ-ეკონომიური ვითარების ზოგადი დასასათვისისათვის.

შობილესისა და დისადმი ალექსანდრე ბაგრატიონის წერილის ავტორიავის რუსული მინაწერი.



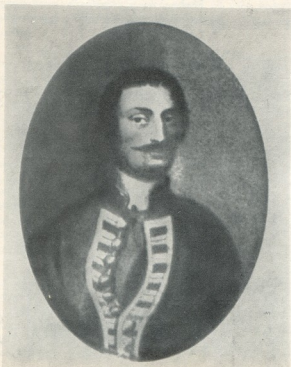
ქართული ანაბაქდები შემცირაში



სტოკოლმის სამეფო ბიბლიოთეკასა და უსალას საუნივერსიტეტო ბიბლიოთეკაში გამოვალენით საინტერესო ცნობები ალექსანდრე ბაგრატიონის შვეიციაში კულტურული მოღვაწეობის შესახებ. ამ ბიბლიოთეკების ხელნაწერთა განყოფილებებში, კერძოდ, აღმოჩნდა სხვადასხვა ანაბეჭდილი ქართული ტექსტის, რომელიც, როგორც გამოირკვა, ალექსანდრე ბაგრატიონის თაოსნობით არის შედგენილი და დასტამბული სტოკოლმის პაინრის III ვაიხერის სტამბაში. ჩვენს მიერ მიკვლეული ორი სხვადასხვა შინაარსის ანაბეჭდიდან ერთი ცნობილია ქართული ისტორიოგრაფიისათვის: მასზე ქართულ ასომთავრულ და ნუსხურ ანბანებთან ერთად, სტამბური ნუსხა-ხუცურითაა განსაზღვრებული „მამია ჩვენის“-სა და ღვთისმშობლისადმი ლოცვის ტექსტები. ხოლო მეორე, დღემდე ჩვენთვის უცნობ, ასევე ნუსხა-ხუცურით შესრულებულ ანაბეჭდზე გადმოცემულია სასულიერო შინაარსის ტექსტი, რომელიც დასათარებულა: „სიტყვა დღესა ტაძრად მიყვანებისასა“. აი, თვით ტექსტიც:

„სიტყვა დღესა/  
ტაძრად მივე/  
ანებისასა“<sup>1</sup>  
ვინ არს ესე რომელი იხედავს/  
ვითა მოიბეძე, შეუნიერ ვითა მოი/  
ვარე და რჩეული ვითა მზე/  
სიტყვანი არაბი ბრძინისა სო/  
ლომონისნი ქებასა შინა ქებათა/  
სი თავსა ვ წკახარებასა შინა დაწერილისა:  
კეთლ მსახურებისა ნათლისა  
ა უმეტესობით ბრწყინვალე. მ/  
ველსა სველსა ულოველი კაცი იგი“.<sup>5</sup>

ელას ბრენერის მიერ შესრულებული ალექსანდრე არჩილის ძე ბაგრატიონის პორტრეტი.



როგორც ირკვევა, ზემოთხილული დღემდე უცნობი ქართული ანაბეჭდის ტექსტი წარმოადგენს XVII საუკუნის II ნახევრის ცნობილი ოქსი თეოლოგისა და სასულიერო მოღვაწის სიმეონ პოლოცკის ამავე შინაარსის ნაშრომის (ქადაგებნის) «Слово в день введения пресвятыя богородицы» ალექსანდრე ბაგრატიონის მიერ შესრულებული თარგმანის საწყის ნაწილს<sup>2</sup>. ეს დასკვნა არა მხოლოდ თავისთავად და საინტერესო, არამედ იმ მხრივაც, რომ დოკუმენტურად შემავრცელებულ საუკვეყლს იძლევა ალექსანდრე ბაგრატიონის მათავაშობლობითი მოღვაწეობის მნიშვნელოვანწილად მისი შვეიციაში ტყვედ ყოფნის პერიოდისათვის დასაბუთებულად. ამ მოსაზრების სასარგებლოდ თავსაბოლოო მტკიცებულებებს ახლადგამოვლენილი სხვა ნაბუთებიც, კერძოდ, ალექსანდრე მშობლებისა და დისაძენი ზემოთხილული წერილის შინაარსი, საიდანაც, სხვათა შორის, ირკვევა, რომ შვეიციაში ტყვედმოყოფი ქართველი მეფისწული, სოუქმადვე ცხოვრობდა მტკად დუშპირი პირობებისა, მოკლებული არ იყო არა მხოლოდ ნათესალებთან მიმოწერის, არამედ მათთვის დროდღარე ამანათების გადაღვანის შესაძლებლობასაც. ამასვე ნაწილობრივ მოწმობს შვეიციაში ქართული ანაბეჭდების შექმნის ისტორიაც.

უსალას საუნივერსიტეტო ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა განყოფილებაში მივაკვლიეთ სტოკოლმის სამეფო ბიბლიოთეკაში დაცული ქართული ანაბეჭდის, რომლის შესახებ ჩვენ ცნობილი მკვლევარების კ. ბიორგომისა და ჟ. შარაშიძის პუბლიკაციებიდან ვიცოდით<sup>3</sup>, ორ, დღემდე უცნობ, ნაირსახეობას. საინტერესოა, რომ მათ არსებობის შესახებ არაფერი იცოდა თვით შვედმა ისტორიკოსმა კ. ბიორგომსაც; მისი ზემოთხილული ნაშრომის „რუსუმები“, რომელიც მან ქრ. შარაშიძეს გამოუგზავნა, ხაზგასმითაა აღნიშნული, რომ შვეიციაში დაწამბებული ქართული ანაბეჭდი „ერთადერთ გეზემპლარად არის დაცული, სახელდობრ, სტოკოლმის სამეფო ბიბლიოთეკაში“<sup>4</sup>. ამ გეზემპლარის ჩვენს მიერ უსალასში მიკვლეულ ნაირსახეობათა სვეციფიკის ამოსაცნობად სტოკოლმში დაცული ქართული ანაბეჭდის ზოგადი დახასიათება საჭირო. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მასზე სამი სახის ქართული სასულიერო შრიფტის გამოყენებით აწინის, „მამია ჩვენის“-სა და ღვთისმშობლისადმი ლოცვის, სახელდობრ, „ეპიტრაფელ“ მისაღებულ მარანი-ის ტექსტებია გადმოცემული<sup>5</sup>. გვერდის დასაწყისში ხუთი სტრიქონი უჭირავს შედარებით დიდი მოცულობის მრგვლოვან მთავრულს (საწვდის ასოები). ასოები მოცემულია ქართული აწინის თანრიგით ა-დან ჰ-მდე. ამ თანრიგში ასო ა წარმოდგენილია ორი სახით: საწვდისა ნუსხურით და მრგვლოვანით. ოღონდ ეს უკანასკნელი მარჯვნივ პირმობრუნებულია, რითაც განსხვავდება მრგვლოვანი აწინს ჩვეულებრივი მოხაზულობისაგან. როგორც ქრ. შარაშიძე შენიშნავს, ანაბეჭდზე განსაზღვრებულ მრგვლოვან აწინს „ოდნავ ეტყობა ლათინური შრიფტის გავლენა. განსაკუთრებით მეორე ადგილას მოთავსებული აწინს საწვდისგან. ამასთანავე, ოდნავ დარღვეულია ქართული აწინის თანმიმდევრობა, რაც შეგავსებს ასოების არავით უნდა იყოს გამოწვევული. მაგალითად, ხ (ლ) -სა და ძ (პ) -ს ერთმანეთის ადგილი უჭირავთ, ხოლო მ (ხ) -ანი, რომელიც გადმობრუნებულ მ (ნ) -ის წაგავს, გამოთვლებულია და მის ადგილას განმეორებით მოთავსებულია ნარი. ეს „ლაფსუსები“ ალბად იმით აიხსნება, რომ ასოების გამკეთებელს გასჭირებია უცხო დამწერლობის აწინში გარკვევა“<sup>6</sup>.

ანაბეჭდის მეექვსე და მეშვიდე სტრიქონზე მეორდება შედარებით მომცრო ტანის მრგვლოვანი აწინი ასოების იმავე თანრიგის დაცვით. „აქ დაშვებულია მხოლოდ ერთი შეცდომა: მ (პ) -არის ადგილას მოთავსებულია მსგავსი მოხაზულობის მ (ლ) -ანი“<sup>7</sup>. მერვე სტრიქონზე მოცემულია წერილი ზომის ნუსხური აწინი იმავე თანრიგით. „ძველი ანაბეჭდი ტექსტების ნუსხა-ხუცურ შრიფტთან შედარებით იკვ უფრო მომრგვალებულია, უფრო ინდივიდუალური იერისა. ხელნაწერის მსგავსად, არასაკმარისად გამოხატულია, ზოგჯერ გაურკვეველიც (ა, ი, ჟ)“<sup>8</sup>.

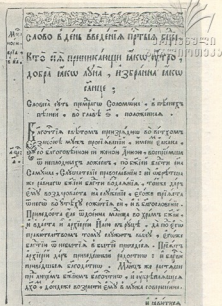


უხსალს საუნევერსიტეტო ბიბლიოთეკაში დაიდულ ქართული ტექსტის „სიტყვა დღესა ტაბაღ მიყენებრისას“

# სიტყვა დღესა ტაბაღ მიყენებრისას

ჩვენს ახალ წელსა ადრეობაჲს  
 და მთავრად, ყურთაჲს და მთავრად  
 თუბა, წამბეჭდულთა და მთავრად  
 სიტყვაჲს ახალს, ვსამბრისა, სხ  
 უმბრისაჲს, ქაღალთა და ქაღალთა  
 სხ. თაჲს: უხსალს და მთავრად  
 სიტყვაჲს ახალს და მთავრად  
 სიტყვაჲს ახალს და მთავრად

სიმეონ პოლოცკის ქაღაღების «Слово в день введения пресвятыя богородицы» პირველი გვერდი



IX-XIX სტრიქონებზე „მამათ ჩვენთა“-ს ნუსხური ტექსტია გადმოცემული, სახარების ტექსტისაგან მცირედ განსხვავებული (მდრ. მ, 6, 9-13). ანაბეჭდის „მამათ ჩვენთა“-ს დასაწყისი და ბოლო სტრიქონი მთავრული შრიფტითაა აწყობილი. ქვემოთ მოგვყავს ლოცვის სტოკპოლში დადგული ანაბეჭდისეული ტექსტი:

„მამათ ჩვენთ რ(ომელი)/13 ხარ ც(ათა) შ(ინა) წ(მილ)ა<sup>14</sup>  
 ივენ ს(აბ)ც(ლი) შ(ენ)ი მოვედინ ს(ღ)ვ(ც)ა შ(ენ)ი ივენ/1  
 ც(ე)ბა შ(ენ)ი ვ(ითარ)ც(ა) ც(ათა)შ(ინა) ვ(ებრ)ა ქ(ვეთ)ა/ს(ა)  
 წ(ღ)ა. პური ჩ(ვე)ნი 15 არსობისა მომეც ჩ(ვენ) დღეს და  
 მომბტვეწ ჩ(ვენ) თ(ა)ნანაღ/ც(ენი) ჩ(ვენი) ვ(ითარ)ც(ა) ჩ(ვე)ნ/ა  
 მიუტეობთ<sup>16/</sup> თანამღებთა მათ ჩ(ვენთა) და ნუ შ(ემა)ყ(ვე)ნებ<sup>17</sup>  
 ჩ(ვენ) განსაცდელსა არამედ გ(ვ)ს(ა)ც(ენ)<sup>18</sup> ჩ(ვენ) ბოროტ[ი]საგან/  
 ამინ“<sup>19</sup>.

XX-XXVII სტრიქონებზე მოთავსებულია ტექსტი ლოცვისა „გინაროდენ მიმადღებულო მარიამა“ ნუსხა-ხუცურიითე. ტექსტი განსხვავებულია სახარების ტექსტის შესატყვისი ადგილებისაგან (მდრ. ლ, 2, 28). მთავრული შრიფტი აქ ლოცვის მხოლოდ პირველ (XX) სტრიქონშია გამოყენებული. ქვემოთ მოგვყავს ლოცვის სტოკპოლში დადგული ანაბეჭდისეული ტექსტი:

„ღ(მ)რ(თის) მშობლო, ქალწულ[ო]/კიხაროდენ, მიმადღებულო/ მარიამ, უფლო შენთანა, კ(ი)რ(ითხ)ებუ, ხარ, შენ, დღესათა შორის და, ქ(ო)ვ-რ(ითხ)ებუ არს, ნაოცრუ მუცლისა შენისა, რ(ამებუ)ლ მაცხოვარს გვიშვე: სულთა, ჩვენთათა/ ვისა“<sup>20</sup>.

სტოკპოლში სიმეონ ბიბლიოთეკაში დადგული ქართული ანაბეჭდის დასასიათების სისრულისათვის მოკლედ შევიჩრდებით მასთან უშუალოდ დაკავშირებულ ერთ დეტალზეც. ამ დოკუმენტის სიძველისაგან გაცივითლებულ და გაყვრილ ზემო კიდზე იკითხება შევლურ ენაზე ხელით გაკეთებული წარწერა, რომლის მიხედვით ქართული ანაბეჭდი სტოკპოლში 1705 წელს პანინის კაიხურის სტამბაში დასვადა<sup>21</sup>. მიუხედავად თარიღის უზუსტობა — 1703 წლის ნაცვლად 1705 წლის მითითება ჯერ კიდევ კ. ბიორკიომმა აღნიშნა. მისი მოსაზრების მართებულობას ჩვენს მიერ შევცაიში გამო-

ვლენილი არაერთი საბუთი ადასტურებს. უპირველეს ყოვლისა, შევციის ე. წ. საკანცელარო კოლეგიუმს 1703 წლის 23 ოქტომბრის სხდომის ოქმი, სადაც დამოწმებულია ალექსანდრე ბატონიშვილის თხოვნა ქართული შრიფტისა (მატიანეების) და თანდართული ანაბეჭდის მოსკოვს გადაგზავნაზე ნებართვის მიღების მიზნით. აქ, სხვათა შორის, ნათქვამია: „თარგიმანმა ლინდენსან კოლეგიუმს წარმოუდგინა ერთი შეკვრა სხვადასხვა ნიმუშის ქართული საბეჭდავი ასოებისა, რომლებიც ტყვე მელითგება პრინცმა 22 ჩამოსამბეჭდინა. აქვე წარმოდგენილია ანაბეჭდი ამ ნიმუშებისა, რომელთა მოსკოვს გადაგზავნაზე ნებართვის ის ითხოვს სამეფო კოლეგიუმისაგან“.

ამ დოკუმენტიდან ნათლად ჩანს, რომ სტოკპოლში დამზადებული ქართული ანაბეჭდი არა უკვიანს 1703 წლის 29 ოქტომბრისა უკვე მზად იყო. თუმცა ანაბეჭდზე ხელით წამდგარებული შევდური წარწერიდან არ ჩანს ვის მიერაა იგი გაკეთებული, მაგრამ ბიორკიომი მის ავტორად მართებულად მიიჩნევს ელიას პალმშელდს, რომელიც საკანცელარო კოლეგიუმის 1703 წლის 29 ოქტომბრის სხდომის მიდევნის მოვალეობას ასრულებდა და ზემოხსენებული ოქმი ამ სხდომისა მისი ხელითაა დაწერილი. როდესაც შევჯავრებთ ქართულსალები ოქმის ტექსტისა და ქართულ ანაბეჭდზე გაკეთებულ შევდური მინაწერისა, მათი ხელწერის იდენტურობა გვეჯერებს აღმოჩნდა. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ე. პალმშელდის მინაწერი ქართულ ანაბეჭდზე შედარებით გვიანდელი დროისაა და ამდენად, ქრონოლოგიურად არაზუსტი.<sup>22</sup>

ამ მოსაზრების სასარგებლოდ ელიას პალმშელდის (1667-1719), რომელიც კარლის XXI-სთან დაახლოებული პირი იყო, ზოგიერთი ბიოგრაფიული მონაცემები შეტყვევებს. XVII საუკუნის 80-იან წლებში, უსალაში სასწავლო კურსის დამთავრების შემდეგ, პალმშელდი კარლოსის (მამის ჯერ პრინცი) მრჩეულის („ინფორმატორის“ როლით გვევლინება, 1697 წლიდან იგი შევიცის სამეფო კანცელარის („საკანცელარო კოლეგიუმის“) მდივანი, ხოლო 1702 წლიდან — სახელმწიფო არქივის (Riksarkivet) მუდმივი მდივანი. ახალ თანამდებობას პალმშელდი ჯერ ათავსებს საკანცელარო კოლეგიუმში მუშაობასთან (რასაც 1703 წლის 29 ოქტომბრის მისი ხელით ნაწერი ოქმიც ადასტურებს), შემდეგ კი მისი საქმიანობა და ინტერესები ძირითადად ისევ

არქივსა და ისტორიულ მცენიერებას უკავშირდება. 24 ამდენად, შემთხვევითად როდი ჩანს არა მხოლოდ თავის დროზე მის მხრივ გამოძღვანებული პროფესიული ინტერესი საინჟინერო მნიშვნელობის უცხოეთიდან (ქართული) საბუთების მიზარით, არამედ სადღესობა მისი სახელობის საგამოფრცხელი და ცნობილი ხელნაწერთა ფონდის არსებობა უსაზღვრესად საინჟინერო ბიბლიოთეკაში. ქართულ ანბანზე მისი ხელთი გაკეთებულ მინაწერს დამოუკიდებელი თარიღის უზუსტობა, ჩვენის აზრით, ე. პალმშედლის პროფესიონალიზმით გამოწვეული ლაფსუსია და სხვა არაფერი. ასეთი დასკვნა მით უფრო გამართლებულია გვეჩვენება, რომ საფუძველი მინაწერი მითითებულად, „1705 წ.“ ანბანების განმეორებით დანახდების თარიღად მისაჩვენებელი არა თუ არ ჩანს. არამედ გამოხატვისა.

სათანადო შევადრენოვანი სპეციალური ლიტერატურიდან ჩანს, რომ ელიას პალმშედლი თავისი სამსახურებრივი საქმიანობით უშუალოდ იყო დაკავშირებული რუს ტყვეობთან ისევე, როგორც ე. უ. სპარჩენდელი, რომელსაც განსაკუთრებით მჭიდრო ურთიერთობა ალექსანდრე ბაგრატიონთან ჰქონდა. ელიას პალმშედლის ურთიერთობაზე, ქართველ ბატონიშვილთან საკანცელარიო კოლეგიუმის 1703 წლის 29 ოქტომბრის შემოცხადებული ოქმის გარდა, თავლანთავე მეტყველებს ერთი მეტად საინტერესო შინაარსის საბუთი. შერის მოვლენ ამონაწერი („Extract“) შევადრენზე ჩვენის აზრით, ქართულიდან ნათარგმნი ალექსანდრე ბატონიშვილის მიმართ გავხავილი წერილიდან, რომელიც უსაზღვრესად საინჟინერო ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა განყოფილებაშია დაცული. საბუთი არ დოკუმენტისა, მისი თარიღი და შინაარსი ერთი სიტყვის გამოკლებით, ისევე, როგორც მისი მონათესაის თანამიმდევრობა ე. პალმშედლის ფონდის იმ შეკრავში, სადაც თავმოყრილია ქართული ანბანებიდან ნათარგმნი და მასალა პირნის კიხეების არსებობის სხვა

ბუბლიკაციების შესახებ (შეკრავში ამონაწერი უშუალოდ წინ უძღვის ქართულ ანბანებს) — ყოველივე ეს იქნება არ ტყვეობის მისი ავტორისა და ადრესატის ჩვენს მიერ მოცემულ განმარტების ქვეშარჩებებაში.

საბუთის სათაურია: „ამონაწერი წერილიდან თავისი მამისადმი, რომელიც დათარგმნულია სტოკჰოლმში 1703 წლის 29 ოქტომბრით“. ეს თარიღი ჩვენთვის კარგადაა ცნობილი, რადგან საკანცელარიო კოლეგიუმმა სწორედ ამ დღეს იმსჯელა ალექსანდრე ბატონიშვილის შემოადრინებული სთხოვნის გამო და საკითხის სენატს გადასცა განსახილველად. დოკუმენტის ტექსტი თითქმისა და შეესაბამება საკანცელარიო კოლეგიუმის ამ არც თუ ისე საიმედო გადაწყვეტილებას. აქ ნათქვამია: „მე გამოვხვეყნე სამი მამასმდე ანბანი შევადრენზე (?)“, ასევე ერთი ცალი, რომელიც ჩვენსა „და „წმინდაო მარიამის“ ანბანებდა. შეძლებისამებრ სიაზოვნებით გამოვხვეყნე სამი ნაწილი ( Lirattum).

თუ ჩვენს მიერ შესრულებული ქართული თარგმანი ციტირებული დოკუმენტისა შევადრენი დედნისადმი აზრობრივად აღქვამტრია, იგივეს ვერ ვიტყვით თარგმანის სტილზე: მისი შეუსაბამობა XVIII საუკუნის დასაწყისის ქართულთან თვალნათლივია. მაგრამ ეს გაბრუნება სრულიად არ უშლის ხელს დავიანხან შევადრენის დედნის შემდგომის ფაქტობრივ სახაათის თვალნათლივ ლაფსუსი: ალექსანდრე ბატონიშვილის მიმართ წერილის ამონაწერი ჩვენთვის უკვე ცნობილი სამი ნაწილისაგან ქართული ანბანის ნაცვლად აქ მითითებულია „სამი ანბანი შევადრენზე“, რასაც აზრობრივად სრულად გამართლ ტექსტში ერთგვარი დისონანსი შეაქვს. ამ ლაფსუსის გამოკლებით შემოთავაზებული შევადრენობა, მაგრამ არსებითად ქართული შინაარსის დოკუმენტი უსაზღვრესად საინჟინერო ბიბლიოთეკიდან თავისთავად მეტად საინტერესოა. აქ დამოუკიდებელია სტოკჰოლმიდან მოსკოვში,

ალექსანდრე ბატონიშვილის თაოსნობით სტოკჰოლმში დამზადებული ქართული ანბანებლები

შეადრენი წერილიდან

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ

წველდუჲს  
ჩქნსხა  
ოჲსჲსქსქოჲ  
ფჲიყჲჲჲჲჲჲ  
ჲჲჲჲჲჲჲჲ



არჩილ მეფისათვის ქართული ანაბეჭდის (თუ ანაბეჭდების) ჯერ კიდევ 1703 წლის ოქტომბრის დამლევა გადაგზავნის ფაქტი. 26 მეცნიერულად არანაკლებ ფასეულია ამონაწერში ჩვენი მოსაზრების დამადასტურებელი ცნობა იმის შესახებ, რომ ალექსანდრე ბატონიშვილის შემოქმედებით მისაბეჭდების დიდწილად შეწყვეტილია ნაწილი (Litratum) მისი ტყვეობაში ყოფნისას არის შექმნილი და დრო და დრო რუსეთში გადაგზავნილი.

როგორც ხედავ აღნიშნულ, უსსალას საუნივერსიტეტო ბიბლიოთეკის შენარჩუნება განყოფილების ე. პალმშვილდის ფონდში დაცულია სტრუკოლომის სამეფო ბიბლიოთეკაში არსებული ქართული ანაბეჭდის ორი ნაირსახეობა. პირველა იმით იპარვის ყურადღების, რომ, სხვა წარინახვისასავე განსვენებით, იგი არა იმდენად პოლიგრაფიულად, რამდენადაც კორექტურულად შედარებით დახვეწილი. ექვარეშმა, რომ ეს ის ცალკე ანაბეჭდისა, რომელზეც შედგმა შესტამბე ქართული ჩის მივდინის (ალბათ, ალექსანდრე ბატონიშვილის) დანახვებით მოახერხა თრავანთათივი ლავრენტისის ნაწარმები. ქრ. შარაშიძის შემოთქმნილი შენიშვნებიდან აქ კერძოდ, გათვალისწინებულია მსხველდამ დაბეჭდული ასომთავრულ ანაბეჭდი ადრე დაშვებული უსსატობა, რაც მსგავსი ასობის ადრეული იყო გამოწვეული (მგავალიად, ბოლო V სტრუქტურისადაც ამოთხლებულია გადმოხრებული ნი (6) — არი, რომელსაც ე (b) — ანის ადგილი ეკავა და მისი ფუნქციაც ჰქონდა დაკისრებული; ჩასწორებულ ვარიანტში ეს უკანასკნელი აღდგენილია „თავის უსსატებში“).

ამდენად, უსსალას საუნივერსიტეტო ბიბლიოთეკაში დაცული ქართული ანაბეჭდის პირველი ნაირსახეობის სუცეფიყა, ჩვენი აზრით, შეიძლება დასკვნის გამოტანის საფუძვლად იქნეს: ე. პალმშვილდის წარწერაში მოითხოვული „1705 წ.“ არ შეიძლება ანაბეჭდის გამოკრებით დამზადების თარიღად მივიჩნიოთ არა მხოლოდ მოსკოვში „დადგინის“ გამოქვეყნების მიმართ მისი ქრონოლოგიური შეუსაბამობის გამო, არამედ იმიტომაც, რომ ძნელად დასაშვებია ერთსა და იმავე სტამბაში ერთი და იგივე ტექსტიდან ჯერ კორექტურული შედარებით დახვეწილი ანაბეჭდი გაკეთებულიყო, ხოლო მეორეანობით (თუნდაც ერთი წლის შემდეგ) — მისი დაუსუსტება ვარიანტი. სასტამბო საქმის პრაქტიკისათვის, როგორც ცნობილია, სწორედ პირველ პრეესიას ლოგიკურად გამარტივებული და ამდენად დამანათობელი.

არანაკლებ ინტერესს იწვევს უსსალას საუნივერსიტეტო ბიბლიოთეკაში დაცული ქართული ანაბეჭდის მეორე ნაირსახეობაც. აქ ჩატკის ბოლოს, ნაბეჭდი აჯდრდის ჩაიდა მარჯვენა მხარის მოთავსებულია თვით შესტამბე ჰაინრიხ III კაიზრის ბეჭდული მარცხენაა შეიღურ ინახე. მისი შინაარსის მიხედვით, ქართული შრიფტობა, რომლითაც ააწვევის შემოთხენიებული ქართული ანაბეჭდი და ორი ცნობილი ლოკის ტექსტი. თურმე ქართული შრიფტის შუა მარცხენა ბის საფუძვლზე ჩამოსახეს. 26 თავისათავე ცხადია, რომ აქ ქართული სასულიერო შრიფტის სამი შემოაღნიშნული ნაირსახეობის ჩამოსაღორი მის მარცხენა იკლუმისმიბა, რომელიც ასტრუდომში ჰოტოფოლუმ იმ მიკლომშია არჩილ მეფის დაჯიკრებით დამზადდა. აზრი იმის შესახებ, რომ 3. კაიზრის ბეჭდურ მინაწერში მოსაბეჭდილი ქართული მარცხენა მიხედვითა იქვე, სტრუკოლომში დამზადდეს, გამოსაიყენება. შეიღურ სპეციალური ოტიკრაბრების ათვლელ გაცნობის შედეგად ირკვევა, რომ შრიფტობის მოსაბეჭდილი სახელომწიწმ სტრუკოლომში პირველად 3. მომამე დააარსა არა უადრეს 1739 წლისა.

აქედან იმ დასკვნის გაკეთება შეიძლება, რომ XVII საუკუნის 80-იანი და 90-იანი წლების მიხანაში, უფრო უზუსტად კი 1689 წლიდან, ასტრუდომიდან სამშობლოში (ტრანსილვანიაში მთბორავ ქალაქ კოლოჯარაში) გამოგზავნილის შინ, ტოტოფოლუმ იმ მიკლომში მის მიერ დამზადებული ქართული მარცხენა სტრუკოლომს გადაუგზავნა ი. სანაიჯიფოდს. რათა მას, როგორც შუამავალს, შეეძლო დანიშნულნიისამებრ გადაეგზავნა ისინი მოსკოვს, არჩილ მეფისათვის. უფრო სავარაუდოა, რომ ტ. კომ მიკლომში ქართულ მარცხენა სტრუკოლომს ი. სანაიჯიფოდს, როდესაც

უკანასკნელს, დასავლეთ ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში მოგზაურობისას, ასტრუდომშიც მოუხდა ყოფნა. ეს მოგზაურობა სპარაფიქსელმა რუსეთიდან შევიდა დაბრუნების შემდეგ XVII საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს, ვანაპირების სანაიჯიფოდს მიხედვით: როგორც მისი ბიოგრაფები აღნიშნავენ, შედეგ მეცნიერი გატაცებული ყოფილა ვუთხვის წარმოშობისა და განსახლების პრობლემით. სპარაფიქსელის ამსტრუდომში ჩასვლას ადგილი ჰქონია ტ. კომ მიკლომის ტრანსილვანიაში გამგზავრების უსუალოდ წინ, რაც თავისთავად გვაგვიჩინებს, რომ უნგრეთი მისტამბე შედეგადდა მოსკოვში დამკვეთისათვის შენარჩუნებული მარცხენა სტრუკოლომისათვის ჩაგვარებისა და გასანარკოვლად შამინევი მიკლომის შემოხვევამ, ასტრუდომში ქართული მარცხენის დამზადება და სტრუკოლომ მათი გადაგზავნა, რასაც ბოლო დაშვებულ არაერთი ქართული მეკლომები ექვემდებარებოდნენ ამჟამად დადასტურებულია უფრო მეტიც: სასულიერო გამოთვლილი ახალი სარატივი მასალა ნათესა ფუნს ამ მარცხენის და მის საფუძვლზე სტრუკოლომში ჩამოსახული ქართული სასულიერო შრიფტის შემდგომ ბედს.

### ალექსანდრე ბაბრატიონის წერილი ავტორბაფი

წემით დამოწმებული საკანცელარიო კოლეგიუმის 1703 წლის 29 ოქტომბრის სხდომის ოქმიდან ჩანს, რომ მეცივის მთავრობის ამ ინსტანციამ ვერ დააკმაყოფილა ალექსანდრე ბატონიშვილის თხოვნა, რათა ქართული მარცხენის თანდართული ანაბეჭდი სტრუკოლომთან მოსკოვს გადაგზავნილი. ოქმის დასაწყისში ამის შესახებ ნათქვამია: „კოლეგიუმს აწ შეუძლია დამოუკიდებლად გადაწყვიტოს ეს საკითხი და აგზავნის სენატში განსახილველად“. ჩვენს საგანგებოდ გავიყენებ სტრუკოლომის არქივის ე. წ. სინატის ფონდში დაცულ 1703-1704 წლების საქმებს, მაგრამ ალექსანდრე ბატონიშვილის შემოაღნიშნული თხოვნის შესახებ ვერაფერია ცნობის ვალზე მივაკლებთ. ირკვევა, რომ ამ წლებში სენატის სხდომის ძალზე არარეკლამული ხასიათი ჰქონდა, რაც ჰქვამდა მის არსებულ საომარო ვითარობის ანსხებულად. 1703 წლის ოქტომბერი-დეკემბერი, მაგალითად, სენატს მხოლოდ 14 ოქტომბერსა და 21 დეკემბერს შეიკრიბა, ხოლო მომდევნო. 1704 წელს შემდგარ პირველ ორი სხდომის შორის თითქმის ნახევარი წლის შუალედია (29 იანვარი — 7 ივლისი) 27.

კ. ბიოგრაფიში, რომელმაც სენატის ფონდში ჩვენზე გაკეთებული ადრე და, სამწუხაროდ, ასევე უშედეგოდ დაძებნა მასალა ალექსანდრე ბატონიშვილის ზომიბითობიერული თხოვნის შესახებ, თავის ნაშრომში დასკვნის: „ეს საქმე ხომ მცირე მნიშვნელობისა იყო, განსაკუთრებით იმ მნიშვნელობის პოლიტიკურ საკითხებთან შედარებით, რომლებიც იმ დროს გართული იყო საბჭო. ალბათ ეს საქმე სხვათა შორის მოგაარდა“-ო. 28 აღნიშნული ფონდის გარდა იმავე არქივში ჩვენს სხვა ფონდებშიც გაკეთებული და სათანადოდ მასალას, სახელდასტავ. ე. წ. ოქტომბრის ფონდში მივაკლებთ. დედულ უკნობი საბოთიერო მოწმობები, რომ საკანცელარიო კოლეგიუმის 1703 წლის 29 ოქტომბრის სხდომის მომდევნო დღესვე, ე. წ. 31 ოქტომბრის ამავე საათისზე იმსჯელა შევივის უმღელესმა სასამართლომ (Justitierevisionen), რომელმაც როგორც ჩანს, საქმეში უკეთ გასარკვევად, სხდომაზე საგანგებოდ მოიწვია ალექსანდრე ბატონიშვილი.

დოკუმენტები ირკვევა, რომ, როდესაც სასამართლომ გამოიკრიბა „მელიოლიო პრინციპი“ მიერ შემუშავებული ამანათის ფესკობი მოსკოვს გადაგზავნის შესახებულობა (ამანათის სიმძიმისა და, ამდენად, სიმძიმის გამო) 29, ალექსანდრე ბატონიშვილმა ამ მოსაზრების საპასუხოდ სასამართლოს შესთავაზა ნება დაერთოთ მისთვის ამანათი პოლანდიელი აწ რუსი ვაჭრების მეშვეობით არახანგელსკში გადაეგზავნა. 30 სამწუხაროდ, მეცივის მთავრობის ამ ინსტანციამ ვერ ჩათვალა თავი კომპეტენტურად ქართული მეკლომის ეს სახისთანა და რაციონალური წინადადება რომ გაუზარებინა. უსსალესკ

Handwritten text in Georgian script, likely a draft or a specific document related to the author's work.

Handwritten notes on the left margin, possibly identifying the document or providing context.

Handwritten notes on the right margin, continuing the contextual information.

სასამართლოს რეზოლუციოში ამის გამო ნათქვამია: დავეაღოს მდივან შედმანს (secretareren gewman), რომელიც ერთ-დროულად სენატის მდივნის მოვალეობასაც ასრულებდა, მოამზადოს საკითხი სენატის მომდევნო სხდომაზე განსახილველად. როგორც უნდა აღვნიშნო, მომდევნო სხდომა სენატში 1703 წლის 21 დეკემბერს შედგა, მაგრამ მრავალ საკითხთანა შორის, რომლებიც იმ დღეს შედგინდა სენატის მოსახლეობა, ალექსანდრე ბატონიშვილის წინადადება — თხოვნა არ განხილულა.

ეს ფაქტი საუფიქვლეს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ, მიუხედავად საკითხის სენატის სხდომაზე განხილვებისა, მისი დაახლოებით ერთი თვის მანძილზე დადებითად გადაწყვეტა არა „სხვათა შორის მოგვარდა“, არამედ, ჩვენის აზრით, კარლოს XII ან შვეიცის სამეფო საავტორულოს რომელიმე სხვა წარმომადგენლის დასტურის შედეგად, რადგან სენატის სათანადო გადაწყვეტილების მონაცვლეობა ამ შემთხვევაში მხოლოდ ასეთი პიროვნების ნებას თუ შეეძლო. ყოველ შემთხვევაში, კ. ბიორკბომის დასასვლელულ ნაშრომში ციტირებული ალექსანდრე ბატონიშვილის 1703 წლის 8 დეკემბრით დათარიღებული მამისადმი წერილის ამონაწერთან მხოლოდ იმ დასკვნის გაკეთება შეიძლება, რომ მისი წინადადება (ქართული მატრიცების და მათ საუფიქვლეს დამზადებელი შრომების და ანაბეჭდის არსანგულსკში გადაგზავნის შესახებ) შვეიცის მთავრობამ მისაღებად ჩათვალა. ამონაწერში, სხვათა შორის, ნათქვამია: „საბუნდავი ასობი ჩვენი ენისა უკვე დიხიანია მზად არის. მაგრამ აქამდე ვერ გაგებდნენ მათი გამოგზავნა, რადგან მემუნიია გზაში არაფერი შეეშობეს.“<sup>31</sup>

მიუხედავად იმისა, რომ ციტირებულ ამონაწერში ხაზგასმულია ალექსანდრე ბატონიშვილის მზადყოფნა ამანაიან არჩილ მეფისათვის მოსყვას გადასაცავნებას, კ. ბიორკბომისათვის ნაშრომში შემდეგ სუბტიკურ დასკვნას გვივარაუბო „მაღლეს საეკეოა, რომ ეს ქართული შრომები გადაგზავნილია არჩილ მეფეს“ —<sup>32</sup> ხოლო მისი ნაშრომის — ქართულად გამოქვეყნებულ „რესუმეში“<sup>33</sup> მოცემულია შედეგ მკვლევარბანსალოთერი დამაჯამებელი დასკვნა: „ჩემ მიერ მოტანილი ამონაწერები დოკუმენტებიდან ხსნიან ქართული ტიპების (საწიების — ჟ. ვ.) შევციაში არსებობას. სად დაიკარგა ამ ტიპების ორიგინალები — ამისი თქმა არ შეეკვიძოთ. აბოძათ მათი დაკარგვა მერმინდელი ამბავია, ვინაიდან პრინციც

(ალექსანდრე ბატონიშვილის — ჟ. ვ.) სიკვდილის შემდეგ ისინი აღარავის ანტერესებდა“<sup>33</sup>.

ჩვენ ვერ ვგავიზარებთ კ. ბიორკბომის ამ დასკვნებს, რადგან შვეიციაში ახლად მოძიებული საარქივო მასალა საპირისპირო მტკიცების საფუძველს იძლევა. ალექსანდრე ბატონიშვილის თაოსნობით მზა ქართული მატრიცების საშუალებით დამზადებული არც შრიფტი დაკარგულა, და, როგორც უნდა დავარწმუნებოთ, არც ანაბეჭდები. ევგენარშევა, რომ 1703 წლის 8 დეკემბრისთვის ალექსანდრეს ხელთა მქონია არა მხოლოდ გასაცავნად შეზადებული ამანათი, არამედ შვეიცის მთავრობის სათანადო ნებართვაც მისი არსანგულსკს გადაგზავნაზე, ხოლო დაყოვნება გამოწვეული ყოფილა მხოლოდ და მხოლოდ გასაცავნად შესაბამისი შემთხვევის („ოკაზია“-ს) მოლოდინით. როგორც ახალი მასალის დასტურდება, ასეთ შემთხვევას დიდოდ არ დავუგავინათ: იგი 1704 წლის გაზაფხულისათვის გამოჩენილა. ამაზე თვალნათლივ მეტყველებს შინაარსი ალექსანდრე ბატონიშვილის შემოსხმებული ავტორგრაფის, რომელიც 1704 წლის ნოემბერში მომზადებისა და დისადმი გადავხილი წერილის შავს უნდა წარმოადგენდეს.

ავტორგრაფი სტოკჰოლმის სასლმწიფო არქივში გამოვალენიცი, ე. წ. სამხედრო ფონდის იმ ნაწილში, რომელიც ჩრდილოეთის ამის (1700-1721 წწ.) ისტორიას ასახავს (Militaria. Stora Nordiska kriget). ამ ფონდის ერთ-ერთ შვეკარში ცალკე საქმეებად (დოსიებებად) არის წარმოდგენილი ტყვე რუსი გენერლების ივანე ბუტურლინის, ავტომონ გოლდოვის, ავამ დიდის, იაკობ დოლოგოვსკის და ივანე ტრუბეკოვის შესახებ თავმოყრილი შოგიერთი საარქივო მასალა. აქვე ალექსანდრე ბატონიშვილის „დოსიეც“, რომლისაც უწამლვარებულად აქვს, ჩვენის აზრით, შედარებით გვიანდლეს წარწერა: Prins Alexander af Imeretien, kalland prinsen af Meliten. ამ შვეკარში თავმოყრილი იხილვებულ მასალაც, რომელსაც ჩამოთვლილი რუსი გენერლები, მათ შორის ალექსანდრე ბატონიშვილიც, ერთობლივად აწერენ ხელს. მშობლებისა და დისადმი ალექსანდრეს მიერ გაგზავნილი წერილების ავტორგრაფი მის დოსიეცაში მოთავსებული. ვიდრე საჭარბოვანის ისტორიისათვის ამ მნიშვნელოვანი დოკუმენტბან ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო ადგილს დაიკომწებულა, ვვიჭრობთ, შედმეტი არ იქნება ავტორგრაფის ტექსტი სრულად გამოქვეყნების და იგი ზოგადდ დავახსიანათთ.



Handwritten text in Georgian script, likely a list or index of names and titles, including mentions of military ranks and locations.

Handwritten text in Georgian script, possibly a list of names or titles.

Handwritten text in Georgian script, possibly a list of names or titles.

ალექსანდრე ბატონიშვილის წერილის  
ავტოგრაფის მეორე გვერდი

ავტოგრაფის ფოტოსაღის მიხედვით, გაკრული ხელაი მსცდრულით ნაწერი ტექსტი მოთავსებულია ორგვერდიან ვაშლი ფურცელზე (in folio). სასწილი ნიშნები: წიგრილი, ორწიგრილი, სამწიგრილი, მიძიე. ტექსტი სამი თავისთავად: ნაწილისგან შედგება: ძირითადი — 39 სტრიქონიანი წერილი მამისადმი (არჩილ მეფისადმი) და ორი მონაწერი: 11 სტრიქონიანი — დედისადმი (ქეთევან დედითის ასულისადმი) მოკითხვა და კეთილი სურვილები, 4 სტრიქონიანი — დისადმი (დარეჯან არჩილის ასულისადმი) მოკითხვა და სინანულის გამოხატვა მისი წერილის დიდი ხნის მანძილზე მიუღწელობის გამო. ძირითადი ტექსტის პირველი გვერდას მარცხენა კიდეზე ტექსტის დასწერივ ოთხ სტრიქონად მონაწერია (დარეჯანის მიმართ), ხოლო ძირითადი ტექსტის მეორე გვერდის მარჯვენა კიდეზე ტექსტის დასწერივ მოთავსებულია ასევე ოთხ სტრიქონიანი მონაწერი, რომელიც მამისადმი წერილის დასასრულს წარმოადგენს. ამავე გვერდის მარჯვენა ნახევარზე ავტოგრაფისასვე ხელით თვითმხედ სტრიქონად დაწერილია ქართული ტექსტი (დღითსადმი მიმართვა) 24 სოუმბრის თარიღით და ცხრა სტრიქონად ,, რუსული ტექსტი (ვიმე სურვი იგანს ძისადმი მიმართვა) თარიღის გარეშე. ავტოგრაფის გარეკლდეზე ორსტრიქონიანა: რუსულ-ქართული წარწერაა: ზემო სტრიქონზე — «Государю царю Императору» ხოლო ქვემოზე — „ბატონს მიერავას“. იქვე, წარწერის მარჯვენა კიდეზე, აღინიშნება ბეჭდის კვალი ქარაგმანი ნუსხური ლეგენდით: ვ. ი. (ბატონიშვილი ან ბაგრატიონი?). ავტოგრაფის გარეკლდეის გეზოსზე მოთავსებულია ექვსსტრიქონიანი რუსული მინაწერი.

ქვემოთ გაქვეყნებთ ალექსანდრე ბატონიშვილის წერილის ავტოგრაფის გამოფრულ ტექსტს შემდეგი თანამიმდევრობით: ძირითადი ტექსტი — წერილი არჩილ მეფისადმი და ორ: მინაწერი ქართულ ენაზე დედისა და დის მიმართ.

- I (1) ქ: ჩემო მღვთავებ\* მოწყალევე კმწიფივე. ასე ცო/
- (2) დეა მეკითხა, რომ ლ-ს აპრილს\*\* აქათ თ/
- (3) ქვევან დაწერილის წიგნის ხოლვა აღბა/
- (4) მღირსებია. ერთხელ თეოდორა ვალვიენს/

- (5) კი მოწერა: რომ არგის რა გიტიხოს. არა ვიცი/
- (6) რსთვის მომხელა, ყველას წიგნი მოსილს და/
- (7) მე არა, მე ხომ ახლა კიდევ უფრო მომი/
- (8) ჭირს\*\*\* და ყარაღლები შოგ საცა მე ვგვლი/
- (9) რ ლღვი და ლამ დამაყენეს და მე ხომ ამათ/
- (10) რლ თან ვაფაყეყევა. ბეგურეგ მოვირე/
- (11) ომე და შევეძლივე პირობის მიცემას რო/
- (12) მასად წავიდევ ოღონ ცოტა მოსევ/
- (13) ნება მომეცით მეტყვი, მაგრამ არა/
- (14) ქნა. ასე უღ პირველ მოგვებრო/
- (15) ზიან რომ ახლა\*\*\*\* გვეყარობიან. ეგებეს/
- (16) მანდ რასმე ასე ეცადით რომ ამათმ/
- (17) ტუვევმა მოსწერონ, რომ ჩვენ აქ ასე ნუ//
- (18) გვეყარობიან. და ერთმანეთში მიგვიშვებდენ/
- (19) რომ შავათაც კარ მოეყარან მანდ და არ/
- (20) აკირებდენ. აქ საქონის ენარღებს არ/
- (21) უ ყარაღლები აღდას და ქმალცი აბრკიათ\*\*\*\*\*, საცა/
- (22) უნდა დაიარებინა, ოღონ პირობა გამორთმე/
- (23) ული აქეს. და ჩვენ ოთხი წელიწადი გე/
- (24) თავდა რომ ერთს, ორს თვეს რომ ცოტა/
- (25) ანება მოვცენ: ექვსსა და შვილის თვეს/
- (26) ძალსმსავით დადგამწყვედვენ ხოლმე/
- (27) ასე ცუდეთ რომ მანდლამ მევთ მოაწერე/
- (28) ნონ რომ ორჯელ კეტიხის მოღმეგრეს/
- (29) ტუვევთ ასე ბაზარბოზულად პურობილი/
- (30) არ ვიყოთ. სხვა ამბავი არა ვიცი რა ამი/
- (31) ს მეტი. რომ მრავალი თფირი შემომხებარა\*\*\*\*\* ამ ოა/
- (32) ხა წელს და კიდევ თფირზე დადგირობ/
- (33) ვარ წალს და ვეშტელის წყალხობას ვიფთხე ღმერთო/
- (34) შენს თავს ნუ მომივალეს: დია მეტიღება და მრ/
- (35) სტენია რომ ჩემისა ვალსაყან ვერაღებს ვე/
- (36) რ გამიხვედით, მაგრამ რა გენა აქ მე წელიწადში სამი ათასი/

\* ტექსტში: მღვთავებ.  
\*\* ტექსტში: აპრილს.  
\*\*\* ტექსტში: არტიათ.  
\*\*\*\* ამ სიტყვაში „მო“ ჩამატებულია ზემოდან.



- (37) თუმანი ოკრა უფრო მოზინდება ყოვლის ფერზედ. სხვა მარუტა თუ მოვიდა, ს/ს
- (38) ბეჭდავი მართლად მოიტანა და ან როგორი შაითცემა მიზრბანეთ/
- (39) ნოემბერს კ'ლ-ს\*.

- II (1) ჰ: ჩემო მოწყულო კელში/ფე; დედა ბატონო/
- (2) თაე-პირამიუ ვაერთებ, თავი დამიკაფს/და ხელის
- (3) კოენის ნ/ტერა \*\* მიკაღრუბია, შვილი/თვია, რომ
- (4) თვენი აღარ/ ვიცო რა და მე აქ ასე/ ჩემად საკადრისდა
- (5) ...ცხალაღარ\*. ნოემბერს კ'ლ-ს.

- III (1) ჰ: შენი პირიმე ჩემო ბატონი დავ ჩემს კაის თოვლ/
- (2) ტუეც დამება, რომ თვენი სიტყვლე გამისაჟლ/
- (3) ვლა შვლი თვე გათავდა\*\*\*, რომ თვენი წიანი აღარ/
- (4) შინახას.

ალექსანდრე ბატონიშვილის წერილის ავტორგრაფზე გაკეთებული ორი ნეომიტიკრებელი მინაწერი დიდსა და დისაღმბი მისაღმბის ტექსტით კომენტარს ან საჭიროებს. ყურადღარს აცხრობს მხოლოდ მინაწერის ავტორის დისაღმბი მინათული შემდეგი ურეგული ფრაზა: „ჩემს კაი ყოფას ესეც დაემატა, რომ თვენი სიტყვლე გამისაჟლდა“. დარეფან არჩილის ასულის „სიტყვლის სათუთბა“ იმხანად მისი ჯანმრთელობის გაჯარეყებას ან მძიმე ავადმყოფობის გადატანას ხომ არ გულისხმობს, რის შესახებ ალექსანდრემ, აღმათ, მშობლებისაგან ადრე მიღებული წერილებიდან შეიტყო. დიდ ინტერესს იწვევს ალექსანდრე ბატონიშვილის ავტორგრაფის არც თუ ისე ვრცელი ძირითადი ტექსტის — მამასადლის, არჩილ მეფისადმი 1704 წლის 24 ნოემბრით დათარიღებული მისი წერილის შინაარსი. მასში რუსეთს აღმკვიდრების შემდეგ არჩილ და ალექსანდრე ბატონიშვილის ცხოვრებაში მომხდარ ორ მნიშვნელოვან მოვლენასა ყურადღებამსამახვილებული. ეს არის, ერთის მხრივ, ალექსანდრეს ტყვედქანისება, რასაც შვეიცარიის ცხოვრების ძნელად შესაგუებელი პირობების აღწერა უკავშირდება, ხოლო, მეორეს მხრივ, არჩილის მიერ თითქმის ოცი წლის წინ წამოწყებული კულტურული თათხრობის — მოსკოვში ქართული სტამბის დისაღმბუნებლად მიმართულ ღონისძიებება ასე თუ ია; შედეგადან დავჯორგინება.

არჩილ მეფისადმი ალექსანდრე ბატონიშვილის წერილისძირითადი შინაარსი უკანასკნელის 4 წლის მამილზე ტყვედმაში გატარებულ ცხოვრების მიმე პირობების აღწერას შეიცავს. აქ ხაზგასმულია ის გარემოება, რომ რუსი ტყვეებისადმი შვეიცარის მთავრობის დამოუკიდებელბა ბოლო დრის მნიშვნელოვანად გაჯარეყება, („ასაც არც პირველ მოგუჯარეყობიან რომ ახლა გვეჯარეყონ“), რასაც თავისი ისტორიული განმარტება გააჩნია. ალექსანდრე ბატონიშვილი სხვა რუს გენერლებთან ერთად შეედგებს ტყვედ ჩავუარად 1700 წლის სექტემბრის ბოლოს, ციხე-ქალაქ ნარვს წარუმატებელი დლა-შტერის დრის, როგორც კ. ჰიორბომიო შენიშნავს, „ნარვიდნი ისინი გადაიყვანეს რველში, სადაც ბატონიშვილი თავის მხლებლებთან (სულ 10 კაცი) ერთად მოთავსებულ იქნა ვეკოლ კნობოლთან. ცოტა ხნის შემდეგ ისინი სტოკჰოლმში

გადაიყვანეს. პირველ ხანებში ტყვება მუსუბუკი იყო. მკაცრმა მას შემდეგ, რაც შედეგება გაიგეს რუსეთში ტყვედქანის შედეგებთან კულ მიმჯარეყობის ამაბაჟი, ის ცაცილებით უფრო მკაცრი შეიქმნა. რუსი გენერლები ხშირად მინათრავდნენ მთავრობას თხოვნით დარეჯების თანხლებით სასიერბოდ გაყვანის, მუდღელის მოყვანისა და სხვ. ამგვარობის ნებართვის მიცემისათვის, მაგრამ უშედეგოდ“<sup>34</sup>.

შემდეგში, როდესაც ტყვე რუსი გენერლები განაცალკევეს და საცხოვრებლად შვეიცარის შორეულ პროვინციებში გააწესეს, მათი მდღომარობა მნიშვნელოვანწილად გაჯარეყება. მამისადმი ნეომიტიკრებელი წერილის გაგზავნის შემდეგ ალექსანდრე ბატონიშვილი ლინჩოპინგში გადასახლეს, სადაც მას თითქმის წელიწადნახევარი გაატარა ქალაქის ერთ-ერთ საპყრობილეში. მხოლოდ 1706 წელს, დასწვებულბი, იგა ისევ სტოკჰოლმში გადამოიყვანეს საცხოვრებლად. ეს ის წელია, როდესაც არჩილ მეფის დეუოკებელმა მისწერებამ — ყოფილი ღლე ესმარა ვატიშვილის ტყვეობისა დასასწავლად — პირველად კარლოს XII-სადმი ნახევრადოციგია-ღური მიმოწერის სახით იჩინა თავი. როგორც ცნობილია, შვეიცარის ავადმყოფობით შემოფოტებულ მამის ამ ცდამ ნაყოფი არ გამოიღო. 1708 წელს თავი ალექსანდრე განმეორებთ შეეცადა ბატონისადმი სიტყვის საწინდართი („შვეიცოლე პირობის მიცემას რომ არსად წავიდე...“) შვეიცარის მთავრობის ნებართვა მიეღო სამი თვის ვადით მოსკოვში გამგზავრებაზე, რასაც კარლოს XII-ის დღეად დაუჭირა მხარი, მაგრამ ეს ცდაც უშედეგო ამოიწინდა. პოლტავის ბრძოლამ (1709 წ.) მნიშვნელოვანად განაძირბა შვეიცარის მთავრობის მოქნილობა რუსი და შვედი ტყვეების გაცლის საქმის მოსაგვარებლად. 1710 წელს საბოლოოდ გადაწვდა ტყვე ოციცობის გაცემა. რის შემდეგ ერთი ჯგუფი რუსი ოციცობებისა, მათ შორის ალექსანდრე ბატონიშვილიც მხლებლებითურა, ჩრდილოეთ შვეიცარიკენ გაემგზავრა სასმელოეთ გზით ფინეთზე გაგვით რუსეთში გადასახლებლად. სიღუჭიროთ აღსაქმე ამ მგზავრობისას ავადმყოფი ალექსანდრე ბატონიშვილი, როგორც ცნობილია, გარდაცვალდა ჩრდილო-აღმოსავლეთ შვეიცარის პროვინციულ ქალქ პიტეოში<sup>35</sup>.

მიუხედავად იმისა, რომ ალექსანდრე ბატონიშვილის მამისადმი წერილი არსებობდა შვეიცარიაში მისი ცხოვრების ძნელ ბეჭდებს მოგოთხრობის, ხოლო რუსეთში ქართული წიგნის ბეჭდვის საქმის დასამკვიდრებლად მამა-შვილის ფსადადრბოლი დღავალი შესახებ მხოლოდ ერთი ფრაზა გაემცნობს, მასში დამოწმებული ფაქტი იმდენად მიტყვევია ქართული ტექსტურის, კერძოდ, ქართული წიგნის ბეჭდვის ისტორიისათვის, რომ მისი მნიშვნელობა ძნელად შეიძლება გადაგვაგავსოთ. „სხვა მარუტა თუ მოვიდა საბეჭდავი მართლად მოიტკანა და ან როგორი მათიციება მიზრბანეთი“ — ეს მოკლე ფრაზა ძალზე ვრცელი შინაარსისთა აღსაქვს. აქ საუბარია იმის შესახებ, რომ ამსტერდამში დამზადებული ქართული მატერიციები, რომელთა საფუძველზე ალექსანდრე ბატონიშვილი სტოკჰოლმში სამი ნაირსახობის ქართული შრიტები ჩამოსამხვივდა და მის მიერ შედგენილი ქართული ანბანისა და სასულიერო ტექსტების ანაბეჭდობი დამაზადებია, შედეგ მას თეული ეს საპოლიერგობი მოწყობილობა ნიშნობითურ ვინმე მარუტას, ალბად რუსი ვაჭრის (მისი ვაჭარი, სამწუხაროდ, უცნობი დარჩა)<sup>36</sup>, საშუალებით მოსკოვს გადაუგზავნა არჩილ მეფეს.

ამდენად, ალექსანდრე ბატონიშვილის შრობებისა და იხსადმი გერავნილი წერილის შინაარსი, დიდ შემეცნებათ ინტერესთან ერთად ღრმა მეცნიერული მნიშვნელობა აქვს. ქართული ისტორიოგრაფიაში სადღესოდ დიკუმენტურად დადასტურებულად არა მხოლოდ ამსტერდამში ქართული მატერიციების დამზადება და მათი სტოკჰოლმს გადაგზავნა უნდა მივიჩნიოთ, არამედ შვეიცარის დედაქალაქში მათ საფუძველზე ქართული ანაბეჭდების დამზადების შემდეგ მოსკოვში, არჩილ მეფისათვის გადასაცემად მათი გადაგზავნის ფაქტიც, ეს დიკუმენტური მონაცემები კი, თავისთავად ცხადია, მნიშვნელოვანად ავსებს გაკუუმს, რომელიც ჯერ კიდევ გააჩნია ქართული წიგნის ბეჭდვის ისტორიის ცალკეული ეპიზოდუ-

\* ნოემბერს 24-ს 1704 წლის 24 ნოემბერი ივლუსისხმება.  
 \*\* ტექსტის ნაჭრა.  
 \*\*\* ტექსტის ბოლო ორი სიტყვის („საკადრისდა... ცოცხალარ“) შორის მოთავსებულია ორი გადაბმული ასო ვინი და სანი, რომელთა მნიშვნელობა კონტექსტში ვერ ამოვიცანით.  
 \*\*\*\* ტექსტის: გათავდა.



ბო, მესაქლის საქმეს, ეპარქიისა, რომლებიც შემდგომ კვლევა-ძიებას და მეცნიერულ ამოცნობას საჭიროებენ.

ასეთია ამჟამად მოკლე ჩვენნი კომენტარები პოლანდიისა და შვედის სამეცნიერო დაწესებულებებში გამოვლინილი ზოგიერთი საარქივო და სხვა ფაქტობრივი ნასიათის მასალისა წინა, რომელიც უშუალოდაა დაკავშირებული ჩვენნი ქვეყნის განსრულებას და უპირველეს ყოვლისა, მისი ამავედარი მამულმწიფეობის—არჩილ და ალექსანდრე ბაგრატიონების ნამოღვაწერთან.

**შენიშვნები:**

1 პირველი ცოლი ალექსანდრე ბატონიშვილისა, რომელიც მას აღზე ვარაუდობდა. მეფედ მან გლინოა ილისა (ელიზბარის) ასულ დავითაშვილს იქორწინა.

2 პოლანდიაში უნგრელი მესტამბე ნიკოლოზ კიშაი (Nicola Kis) იწოდებოდა. „ტრავალში“ (მის-ტრავალში) უნგრულად „ტრავალსი“ ნიშნავს კოლოფარის მახლობლად მდებარე სოფელს (ტრავალსი) სახელწოდების მიხედვით.

3 შ. მეტრეხის შიგარ შესრულებული პორტრეტის ფოტოგრაფიულკენი პირველად ქვეყნდება, ხოლო ე. ბენერის შიგარ შესრულებული პორტრეტისა — აღებულია შვედი ისტორიკოსისა 3. ალექსიტის გამოკვლევიდან ჩრდილოეთის იმის შუასახეს (Ryska fångar i Sverige och svenska i Ryssland 1700-1709, I, Stockholm, 1942, გვ. 70).

4 სათაური აწუხილია საშუალო ზომის მრგვალოანი შივიფითი, ხოლო მომდევნო ტექსტი — წერილი ნუსხა-ბუკრით.

5 Uppsala universitetsbibliotek, Palmiskjöldens samlingen, № 150, გვ. 603.

6 ნ. ნიბიძისა. ალექსანდრე არჩილის ძე ბაგრატიონის ცხოვრება და მოღვაწეობა. ავტორიფურტარი, თბ., 1975, გვ. 18.

7 C. Björkbo. Henrik III Keyzers Georgisko Stilprov. Nordisk Tidkrift för Bok-och Biblioteksväsen, Stockholm, 1935, გვ. 91—162; ჟ. შარაშიძე. ქართული შივიფი ამსტერდამში 1686—1687 წწ. ქ. შარსის სახ. რუსულბუკური ბიბლიოთეკის „შრომები“, III, 1937, გვ. 19-38.

8 ქრ. შარაშიძე. დასახ. ნაშრ., გვ. 22.

9 ზემოთხიტიბული ტექსტების დადგენასა და შექვერებაში დაკავებულია ქ-ნი თამარ ხაგიშია, რისთვისაც ულმესი მადლობა მიუთხსენებ.

10 ქრ. შარაშიძე. დასახ. ნაშრ., გვ. 20.

11 იქვე.

12 იქვე.

13 ლენინსკული სტიქონები გამოყოფილია ხაზებით. გახსნილი ქარავნები მოცემულია მრგვალ ფორმობებში, ხოლო აღდგენილია — კვადრატულში.

14 ღვინო: „წა“.

15 სახარების ტექსტში „ჩვენი“ და „ჩვენა“ გადმოცემულია უბრალოდ.

16 სახარებაში: მიუტევებთ.

17 სახარებაში: შემოიყვანებ.

18 სახარებაში: მისსენ.

19 „ბოროტისაგან“ და „ამინა“-ს შორის, სახარების ტექსტთან შედარებით, ავლია ფრხვა: [რამეთუ შენი არს სუფევა და ძალი, და აღდგა საუკუნეთა მიმართ].

20 ანაბეჭდის ტექსტთან შესაყვრებლად ქვევითი ვიზოფებები შესაბამისი ადგილებს სახარებიდან (ლუკა, თავი I, მუხლები 28 და 42): (28): „და შევიდა ანგელოზი იგი მისა, და პირქვა: გიხაროდნენ, მიმარტობულო/ უფალი შენისა; კურთხეულ ხარ შენ დღეთა შორისა“.

(42): „და კმა-ჰყო მითა დიღითა, და სთქვა: კურთხეულ-ხარ შენ დღეთა შორის და კურთხეულ-არს ნაყოფი მულისა შენისა“.

(სახარების ტექსტი ციტირებულია წიგნიდან: „წმიდა სახარება“. შატლესიან, მარკოსისაგან, ლუკასაგან და იოანესა. განა, ტფ., 1915, გვ. გვ. 186, 187).

21 ამ წარწერის შინაარსი გადმოცემულია ე. ბიორკბომის დასახელებულ ნაშრომში, თუმცა იგი წარწერა იქვე მოცემულია ქართულ ანაბეჭდის ფოტოგრაფიულკენით არ იკითხება. მკვლევარი ახსენებს აგრეთვე წარწერაში მოხსენებულ ქრისტეანთა ვინაობას: რადგან მესტამბე სამარის კაიხერი-მამუქნი (ქრისტეანადცალა, ცხელი, აქ მისი უცნობისა შველი, ასევე მესტამბე მარის III კაიხერი იგულისხმება, რომელიც 1695-1707 წლებში საკავშირო წიგნებს ბეჭდვდა უსასლში, ხოლო ამის შემდეგ სტოკჰოლმში კაიხერების საგვარეულო სტამბის მესვეურად გვევლინება.

22 „მელითელი პრინცი (Prins av Meliten) — ცნება იმერული მელისწყლის“ რუსულად არასწორი გამოთქმის (დრეხუ მერტინსკი ან მელტენსკი) შედურს სახესხვაობას წარმოადგენს.

23 გვივე ითქმის უსასლს საფურცისტიტო ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა განყოფილებიდან დაულე ერთ-ერთი საბუთები, რომელიც ასევე ე. პალმსკოლის ხელიდან ნაწერი და მისივე ფონდის იმ შეკრებილი, სადაც თავმოყრილია ქართული ანაბეჭდები. ამ ნათქვამისა: „ანაბეჭდები ქართული ანაბეჭდის სამარის კაიხერისა 1705 წელს დასტამადა.“ (იხ. Palmiskjöldens samlingen, № 150, გვ. 24 615).

24 Svenska män och kvinnor. Biografisk Uppslagsbok, 6, P-Scheldon, Stockholm, გვ. 26.

25 სტოკჰოლმში დამზადებული ქართული ანაბეჭდის თუ ანაბეჭდვის მოსკოვს გადაგზავნა აღბნა შედარებით მარტივად, ყოველგვარი ნებათაღვის გარეშე განხორციელდა, მაშინ როდესაც აღუქმანდრე ბატონიშვილის თხოვნა შეუცდის მთავრობისაგან ძირითად დად ქართული ბატონიშვილის მოსკოვს გადაგზავნაზე ნებათაღვის მიუღებას გაუიღმობდა.

26 კაიხერის შინაბეჭდში (მარინალიში) ნათქვამია: „წინამდებარე უნა [სახსი] ქართული ანაბეჭდი და შივიფი თანდართული [სახსენი] ნიშნებითა და ქარავნებით (Acceptor) ჩამოსხმული სტოკჰოლმში შხა მატრიცების საფუძველზე: გარდა ამისა, ისინი წესბრები მოიყვანა ანაბეჭდის ასაღებლად — ჟ. გ. ქვევრე ხელისმომწერება შინაარს კაიხერისა“.

27 საინტერესოსა, რომ სტოკჰოლმის არქივის სენატის ფონდში (Protocoll i Rådet) ჩაბული მასალის მიხედვით 1704 წლის 7 ივლისის სხდომის იქმს მოსდებს იმავე წლის 8 ივლისის სხდომის იქმს, ხოლო უკანასკნელს — იმავე წლის 11 ივლისისა, რის შემდეგ სენატი მხოლოდ ირი თვის შემდეგ, 15 სექტემბერს შეიკრება და ა. შ. როგორც ირყვევა, ამ წლებში შვეიცის სენატის საქმიანობა იპირატეულობა საესტეტი იყო დამოკიდებული საომარი ვითარებით წარმოული პრობლემატიკისაგან, მისი სიმძაფრისა და აქტუალობისაგან (იხ. Protocoll i Rådet af A: 1702-1708, Gyllenkrooks, გვ. გვ. 307-354 v).

28 ქრ. შარაშიძე. დასახ. ნაშრომი, გვ. 24.

29 აქ აღბნა საშხედრო ფოსტა იგულისხმება, რადგან იმის ვითარებაში მყოფი ორ სახელმწიფოს — შვეიცისა და რუსეთის შორის მაშინ ჩვეულებრივი საფოსტო ურთიერთობა არ ხორციელდებოდა.

30 Protocoll öfver Iüstitie Sakerna. För Åhr 1703, გვ. 479 r-479 v.

31 ე. ბიორკბომი. დასახ. ნაშრ., გვ. 101. ექვ იმანაწერი დამოწმებულია ე. ბიორკბომის ნაშრომის გვამანდულ ენაზე შედგენილი „რეზიუმეებში“, რომელიც ქრ. შარაშიძე ქართულად ათარგმნინა და ათვის ზემოთხიტიბული ნაშრომი გამოაქვეყნა.

32 ე. ბიორკბომი. დასახ. ნაშრ., გვ. 101.

33 ქრ. შარაშიძე. დასახ. ნაშრ., გვ. 24.

34 ქრ. შარაშიძე, იქვე.

35 ალექსანდრე ბატონიშვილი დაკრძალულია მოსკოვში, დონის მონასტრში.

36 წერილის ტექსტში „მარტუსა“ გარდა მოხსენებულა „თეოდორა გალივინა“, რომელიც უბერე I ერთ-ერთი უახლოესი თანამშრომელი, რუსეთის მთავრობის საგარეო საქმეთა უწყებისა („Польский приказ“) ხელმძღვანელი თეოდორე ალექსის ძე გოლოვინი იგულისხმება.

# „ორლანი“

## თუ

# „ორბანი“?

ერთი გერმანული სიტყვის  
პართულად გადმოცემისათვის

მიხეილ ჭაბავილი

პართულ სალიტერატურო ენაში, ისევე როგორც ყველა სხვა სალიტერატურო ენაში, მუდამ იყო და არის სხვადასხვა მოსაგვარებელი საკითხი. ცოცხალ მეტყველებაში განუწყვეტლოვ წარმოიქმნება ცალკეული სიტყვების პარალელური ფორმები, აგრეთვე გრამატიკული თუ ფონეტიკური ვარიანტები, რომლებიც მეტ-ნაკლები დროის განმავლობაში არსებობს ერთმანეთის გვერდით.

ქართული სალიტერატურო ენის საცილობელ საკითხთა შოგვარება, ამ ენის ნორმების დადგენა, სიტყვების, გრამატიკული ფორმების უნიფიკაცია დღეს მტკიცე მეცნიერულ საფუძველზეა დამყარებული; არსებობს გარკვეული კრიტერიუმები, რომელთა მიხედვითაც ხდება სადავო საკითხების გადაწყვეტა.

ბევრი რამ, რაც ჯერ კიდევ ამ 30-40 წლის წინათ სადავო, საცილობელი ან საეკეო იყო, დღეს გარკვეული, უდავო და უცილობელია. არაერთი მოსაგვარებელი საკითხი იყო უცხო (საერთაშორისო) სიტყვების ქართულად გადმოცემაში. დიდზე დიდი ნაწილი ასეთი საკითხებისა დღეს გადაწყვეტილია და, რაც მთავარია, ქართულ სალიტერატურო ენაში — წერასა და მეტყველებაში — დამკვიდრებულია უცხო სიტყვების სწორი დაწერილობა და წარმოთქმა.

„თანამედროვე ქართული სალიტერატურო ენის ნორმების“ პირველ კვებულში რომელიც 1970 წ. გამოვიდა, 40 სხვადასხვა მეტ-ნაკლებად მწვევე საკითხია დამუშავებული და დადგენილია მართებული ფორმები. აქედან 10 წერილი ეძღვნება სწორედ უცხო სიტყვების გადმოცემას და მათ შორისაა ბერძნულ-ლათინურიდან, აგრეთვე თანამედროვე ევროპული ენებიდან მომდინარე გ-ს შემცველი სიტყვები.

როგორც ცნობილია, ასეთ სიტყვებში დღეს ქართულში გვაქვს გ. ამჟამად ლიტერატურულად სწორია სიტყვები: არგუმენტი, ჯენერალი, გრამატიკა, კატეგორია, ფილოლოგია, გეოგრაფია და მისთანები. მაგრამ ისიც ცნობილია, რომ ყოველთვის ასე არ იყო. „ბერძნულიდან შემოსულ სიტყვებში მე-10 — მე-11 სს-იდან მოყოლებული გვაქვს ლ“ (ა. შანიძე, ძველი ქართული ენის გრამატიკა, თბ. 1976 წ. გვ. 29). მაგალითად, სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში, რომელიც მე-17 — მე-18 სს.-ის მიჯნაზეა შექმნილი, შესულია სიტყვები: კათილორია, ფიზიოლოგია, ორდანი, დრამატიკა და მისთანები. და ეს იმ დროისათვის იყო სალიტერატურო ენის ნორმა. მსგავს სიტყვებში და ჩვეულებრივია დაახლოებით მე-19 ს. 70-იან წლებამდე. ამ დროისათვის ჯერ კიდევ, შეიძლება ითქვას, ქართულ სალიტერატურო ენაში უპირატესად იხმარება: არდუმენტი, დრამატიკა, ფილოლოგია, დენერალი, ლუბერნატორი, პეტერბურღი და სხვ.



რამდენიმე მაგალითი:

„გონი თქვენ არც კი იცით, რა არის ცივილიზაცია, ასოციაცია, არღუმენ-ტაცია, ინტელიგენცია, კასაცია და ფილოლოღია“ (ი. ჭავჭავაძე, „მგზავ-რის წერილები“).

„პეტერბურღის სამეცნიერი აკადემიის წევრი უფ. ბროსენ... ამჟამად თიღია ჭავჭავაძის შესანიშნავ მოთხრობას „აკია-ადამიანს“ სთარგმნის ფრანკუზულს ენაზედ“ (გაზ. „ღრობა“, 1876 წ., № 128).

სხვაზე უფრო დიხანს შემოგვჩრა ღანთ რამდენიმე სიტყვა; უფრო მეტიც, ამ სიტყვეებში ღ აჟა-იქ დღესაც შეიძლება შეგვხედეს (ვისიმე ნაწერში ან მეტყველებაში): ლოღია, ლოღიური..., ტრადღია, ტრადიკული..., ღერბი, საღერბო..., მაგრამ ამჟამად გაბატონებულია ამ სიტყვათა გინანი ფორმები: ლოგია, ლოგიური..., ტრაგედია, ტრაგიკული..., გერბი, საგერბო... შესადარებლად შეიძლება გადავშალით შექპირის თხზულებათა ქართული თარგმანები; ორტომეულს, რომელიც 1939 წ. და 1948 წ. არის გამოქვეყნებული, ყდასა და სატიტულო ფურცლებზე აწერია „ტრადღიები“ ხოლო თვით პიესებს, თითოეულს ცალცალკე — „ტრაგედია“. ბუნებრივი პროცესი ჩანს: პარალელურად იხმარება სიტყვის ძველი და ახალი სახეობა, რომელთაგან ერთი გაიმარჯვებს საბოლოოდ (აქი გაიმარჯვა კიდევაც; როგორც მოსალოდნელი იყო, გინანმა სახეობამ).

მაგრამ გვაქვს მინც რამდენიმე სიტყვა, რომლებშიც ღ დარჩა; ესენია „კატორღა“, „კატორღა, ქალის სახელი „ოღღა“. აქედან „კატორღა“ აქტიური ხმარებისა აღარ არის და არც გაჩენილა საჭიროება მისი და მისგან ნაწარმოები სიტყვების — „კატორღელი“, „კატორღული“, „საკატორღო“ — მოღერნიზაციისა. „კატორღა“, რაც, სხვათა შორის, იმავე წარმოშობისაა, როგორისაც „კატორღა“—ორივე ძველი ბერძნული kater-გოდან მოღის, რაც „გაღღრას“ (მრავლღნიჩბიან ხის სამხედრო ხომალდს) ნიშნავს — თანღათან გაღის ხმარებიღან და მის ადგილს მისი სინონიმი „კატერი“ იღერს; „Ольга“, როგორც რუსი პიროვნების თუ ლიტერატურული პერსონაღის სახელი, დღეს ქართულად გადმოღის გინთ: „ოღღა“

(თუმცა ქართულ ონომასტიკოწში კვლავ გვაქვს „ოღღა“).<sup>1</sup>

ეს ფაქტები მიუთითებს იმაზე, რომ ბერძნული, ლათინური და სხვა ევროპული გენღბიღან ნასესხებ სიტყვებში ღ გადმოწონის სახითღა გვხვდება.<sup>2</sup>

სხვაგვარი ვითარება შეიქმნა მუსიკალური საკრავის სახეღწოდება organon-ის ქართულად გადმოცემისას. ეს ძველი ბერძნული სიტყვა ნიშნავს: 1) იარღს; საშუალებას; 2) მუსიკალურ ინსტრუმენტს; 3) ორგანიზმის ნაწილს. ლათინური გზით ეს სიტყვა მეტ-ნაყოფი ცვლილებებით გადმოვიღა თანამედროვე ევროპულ ენებში. კერძოდ, რუსულში იგი დამკვიღრღა ორი სახით: орган — „ორგანო“ (1. ორგანიზმის ნაწილი, 2. სახელმწიფო დაწესებულება. 3. გაზეთი, ჟურნალი) და орган — ცნობილი მუსიკალური საკრავი.

ეს სიტყვა ქართულში უკვე მე-10-11 ს.ს.-შია ცნობილი; პირღდაპირ ბერძნულიღან იყო ნასესხები და მაშინღღერი ნორმების მიხედვით (ბერძ. ო — ქართ. ღ) გვეწონღა „ორღღა-წო“. აქ ღ-ს გარღა ფუნქცი დამოღობება ო-ც კანონზომიერი იყო. თვით მე-18-19 ს.ს.-შიც ღ ჩვეულებრივია ამ სიტყვაში. მაგალითად: „ორღღან ოს დაბერღა, ქნარზე დამღღერღა“ (ღ. გურამიშვილი. გვ. 164).

„ხალხის მახლობლად მყოფი მთავრობითი ორღღან ორგავრღია: პოლიცია და სსსამართლო“.

(ი. ჭავჭავაძე, თხზ. სრული კრებ. VI, გვ. 41).

„სახოვალო კრება უმთავრესი ორღღა-წოა ბანკის მმართველობისა“ (იქვე, გვ. 337).

მაგრამ როგორც უკვე აღინიშნა, ასეთ სიტყვებში ღ-ს ადგილი გ-მ დაიღერღა; ღ-ს გ-ღ შეეცვლის პროცესი თითქმის 100 წელი გრძელღებღდა და დღეს იგი დასრულებულია. შემთხვევითი არ არის, რომ ზემოთ მოყვანილ ფრღაზში „მგზავრის წერილებიღან“

<sup>1</sup> დასახელებულ სიტყვათა გარღა ზოგჯერ შეიძლება შეგვხედეს „სინაღღა“, მაგრამ ჩვეულებრივ ეს სიტყვა გინთ იხმარება: „სინავგობა“.

<sup>2</sup> ამ რიგისად ვერ ჩაითვლება ჩეხოსლოვაღიის დღღაღაღაღის სახელი „პრღღა“, რომელიც ჩეხურად იწერება Praha-ს სახით. როგორც ჩეხური ენის სპეციალისტები ამბობენ, ამ ხის წარმოთქმა ქართულ ღ-ს უახლოვდება.

„არღმუნეტაციისა“ და „ფილოლოგიის“ გვერდით გვაქვს „ინტელიგენცია“. დღეს რომ ვინმემ თქვას: „სასამართლო ორღანოებში“ ანდა „საპეჭლის მომწოდებელი ორღანოებში“, უცნაურად მოგვეჩვენება.

რაც შეეხება მუსიკალური საკრავის სახელწოდებას, აქაც მოხდა ძვრად: რუსულის ანალოგიით გავრცელდა ბოლშეაზნოვნიანის სახეობანი: „ორღანი“ და მის პარალელურად (ძველი ტრადიციით) „ორღანი“. მესამე, უძველესი სახეობა „ორღანი“ თითქმის აღარ იხმარება.<sup>3</sup>

გვაქვს აგრეთვე ნაწარმოები სიტყვები: „საორღანო“ ან „საორღანო“, „ორღანისტი“ ან „ორღანისტი“. ამ სიტყვებს დანიშნულებანი ცალკეული ავტორები, ზოგი გაზეთი და ჟურნალი. მაგალითად:

„ამას წინათ დამთავრდა ორღანის აწყობა ბიჭვინთის ტაძარში“ („თბილისი“, 4. IX. 1975).

„საორღანო კონცერტი“ (იქვე).  
„ახალგაზრდა ორღანისტი გავიყანი (ა. ბელოცერკოსი, „კონცერტზე“; თარგმანი ბ. ასათიანისა. „საუნჯე“ № 4, 1975, გვ. 66).

„ორღანისტს ადვილად შეუძლია დაუკრას რომელიმე მელიოდიც არ უნდა იყოს“ (გ. ჯიბლაძე, „მნათობი“ № 12. 1970, გვ. 143).

„საორღანო პუნქტი“ (შ. ასლანიშვილი, ქართულ-აქეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების პარტიზა, 1950 წ. გვ. 51).  
მაგრამ ამ სიტყვებს ქართულად უფრო ხშირად წერენ ვანიტ, მაგალითად:

„სიმღერები შექმნილია საორღანო პუნქტის გავლენით“ (ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, გვ. 22).

„[არწულ გვებანი] იყო ლეისმეტყველების ბავაღიტი, ორღანისტი... საშუალო საუკუნეების ჰუმანიისტი (გ. ტაბიძე, წერილები... ტ. XII; გვ. 92).

„ტაძრის შთაბეჭდილება... მაშინ ქარწყლდება, როცა კარბებს ვიფილი და ორღანის იღუმალ გუგუნსი შიგნით შეაბიჯებ“ (რ. ჯავახიძე, აღმანიანის მორჩილი ზღვა, გვ. 70).

„ბიჭვინთის ორღანი მესამეა რესპუბლიკაში და მეთერთმეტე — სამკოთა კავ-

შირში“ („კომუნისტი“, 12. XI. 1975 წ.)  
„თბილისში პირველი მარისის ქუჩაზე მდებარე ყოფილ კათოლიკურ ეკლესიაში განზრახული გვაქვს სავიკტორტო დარბაზის განსნა, გვირდა აქ ისევ ვაწყობთ ორღანს და ვაგმართთ საორღანო და კამერული მუსიკის კონცერტები“ („კომუნისტი“, 1. I. 1978 წ.) და სხვ.

ახლა გადავხედოთ ლექსიკონებს; ბოლო წლებში გამოცემულ ლექსიკონებში ასეთი სურათია:

„ორღანი“ გვაქვს მხოლოდ ქ. დათიკაშვილის ქართულ-რუსულ ლექსიკონში (ტ. II, თბ., 1959 წ.) და ა. ყიფშიძის „მუსიკალურ ლექსიკონში“ (თბ., 1971 წ.), რომლის ქართული ნაწილის ავტორია გრ. ჩხეიძე, ხოლო „ორღანს“ უჭერს მხარს: ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი (მთავარი რედაქტორი — აკად. არნ. ჩიქობავა, ტ. VI, თბ. 1960 წ.), სამტომიანი რუსულ-ქართული ლექსიკონი (რედოლეგის თამაჯდომარე პროფ. ქ. ლომთათიძე, ტ. I, 1958 წ.), თ. დაფქვიანიშვილის მიერ შედგენილი მუსიკალურ ტერმინთა ლექსიკონი (რედაქტორები: აკად. გ. ახვლედიანი და პროფ. პ. ხუჭუა, თბ. 1955 წ.), პროფ. ვ. თოფურას და პროფ. ივ. გივინიშვილის „ქართული ენის ორთოგრაფიული ლექსიკონი“ (თბ. 1968 წ.). აღარაფერს ვამბობთ ჩვენს მიერ შედგენილ უცხო სიტყვათა ლექსიკონზე (თბ. 1964, მეორე გამოცემა — 1973 წ.), რომელშიც ძველი ბერძნული გ-ს ქართულად გადმოცემის შემონახვებში წესის გათვალისწინებით ასევე შეტანილია „ორღანი“.

სიტყვის ორი და მეტი ვარიანტის არსებობა ერთი საგნის აღსანიშნავად არ არის გამართლებული; სალიტერატურო ენის თვალსაზრისით არ არის მიზანშეწონილი, რომ ერთ სიტყვას სხვადასხვა პირი, სხვადასხვა ავტორი, გაზეთი თუ ჟურნალი ნაირნაირად ხმარობდეს. ეს ეხება ჩვენთვის საინტერესო სიტყვასაც. ზემონთქვემოიდან ერთი დასკვნა შეიძლება გაკეთდეს:

რუს. орган-ის ფარდალ (ძვ. ბერძნ. organon, ლათ. organum, იტალ., ესპ. organo, ინგ. organ, გერ. Organ, ფრანგ. orgue) ქართულში საყოველთაოდ უნდა იხმარებოდეს ორღანი. თანამედროვე ქართული სალიტერატურო ენის მღვდომარეობა ამას გვიკარნახებს.

<sup>3</sup> ვითარებას ვერ ცვლის ის, რომ დროდადრო შეგვხვდება „ორღანო“. მხედველობაში გვაქვს ჩვენს მიერ აღწერილი ორივე შემთხვევა: ქ. ოლივაში ორასი წლის წინათ დადგეს ორღანო („ცისკარი“, 1958 წ. № 2, გვ. 157); ბიჭვინთის ორღანო („თბილისი“, 30. IX. 77).

<sup>4</sup> ამავე სტატიაში გვხვდება „ორღანიდან“ ნაწარმოები სიტყვებიც: „საორღანო“ და „ორღანისტი“.



# ლვანოსოსილი მსახიობი

## ბორის მირცხულავა

1934 წელს თამარ თეთრაძე სწავლას იწყებს უნივერსიტეტის ეკონომიურ ფაკულტეტზე, სადაც ჯანო ბაგრატიონის მიერ შექმნილ მოცევავეთა წრეში მონაწილეობს. 1938 წელს უნივერსიტეტში დაიდგა ბორის მენცვენიასა და პიერ ვებერის პიესა „ჩემი მეომარი“ (დამდგმელი რეჟისორი გ. ლომიაია). თამარ თეთრაძე ამ პიესაში მიიწვიეს ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირის ჟორჟეტას როლში. მას შემდეგ ახალგაზრდა თამარი თეატრმა გაიტაცა. ოცნებობდა ეთამაშა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. მაგრამ ეს მიუღწევლად მიაჩნდა. 1938 წელს თამარ თეთრაძემ წარმატებით დაამთავრა უნივერსიტეტი და გამოცდები ჩააბარა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში. სამსახიობო ფაკულტეტის მეოთხე კურსის სტუდენტი იყო, როცა სოლოგუბის ერთმოქმედებიან ვოდევოლში „ნაზი გულის ბრალია“ (რეჟ. დ. ალექსიძე) მამუქას როლი შეასრულა. ამ როლში თეთრაძეს დიდი წარმატება ხვდა წილად. სცენაზე თავისუფლად ეჭირა თავი, იყო ძალზე პლასტიკური, მოხდენილად ცეკვადა და მღეროდა. მან დამაჯერებლად განასახივრა პეტერბურგელი ქარაფშუტა ქალიშვილის მამუქას სახე.

თ. თეთრაძის პირველი როლი რუსთაველის თეატრში იყო ძიძია „ხევისბერ გოჩაში“. დ.

ჯანელიძე 1945 წლის გაზეთ „კომუნისტში“ ასე ახასიათებდა ახალბედა მსახიობს: „ძიძიას საპასუხისმგებლო როლში ვიხილეთ თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებული ახალგაზრდა, ნიჭიერი თამარ თეთრაძე. მას ისეთი მკაფიო მეტყველება, სცენიურად მოხდენილი გარეგნობა, სიმართლე და სიწრფე აქვს, რომ მაყურებელს იტაცებს. მომხიბვლელად ცეკვავს გელასთან (სტეფანე ჯაფარიძე) შესვენვის სცენებში. დრამატულ მგზნებარებას იჩენს, განცდის სიმართლესა და დამაჯერებლობას აღწევს“. „ხევისბერი გოჩა“ იდგებოდა სამამულო ომის პერიოდში და მას დიდი პატრიოტული და აღმზრდელი მნიშვნელობა ჰქონდა. სპექტაკლი ხელს უწყობდა ახალგაზრდობას ქვეყნისა და ხალხისათვის თავდადების, მტრის სიძულვილისა და სამშობლოსადმი უსაზღვრო სიყვარულის გაღვივებაში. ალბათ, ეს იყო მიზეზი, რომ იგი კვირაში ხუთჯერ გადიოდა ანშლაგით. დაიდგა 250-ჯერ. ისეთი დიდი რეზონანსი ჰქონდა ამ სპექტაკლს, ისე შთამბეჭდავად კითხულობდა მონოლოგს სამშობლოს ერთგულებაზე ხევისბერი გოჩა (მიხეილ ჩიხლაძე), რომ საგანგებოდ მოკაყვდათ ჯარისკაცები, რომლებიც მეორე დღეს ფრონტზე მიდიოდნენ. სამამულო ომის პერიოდში საბჭოთა თეატრის როლი კოლოსალურად გაიზარდა. შეიქმნა მთელი რიგი მნიშვნელოვან

ნი, მხატვრულად ძლიერი, საინტერესო საპექტაკ-  
ლები. ქართულმა მსახიობებმა შექმნეს მდიდარი  
და მრავალფეროვანი სცენური სახეები, რომ-  
ლებსაც საპატიო ადგილი უჭირავთ ქართულ  
საბჭოთა თეატრის ისტორიაში.

მოწინავე საბჭოთა მასწავლებლის დამაჯერე-  
ბელი სახე შექმნა თ. თეთრატემ გ. ქელბაქიანის  
პიესაში „ახალგაზრდა მასწავლებელი“. სპექ-  
ტაკლის ცენტრში დგას ახალგაზრდა მასწავლებ-  
ლის ცირა თარიშვილის მიმზიდველი სახე. ეს  
არის ჭკვიანი, მტკიცე ხასიათის ქალიშვილი,  
ვისაც პირდაპირობა და კეთილშობილება ახა-  
სიათებს. მიუხედავად იმ სიძნელეებისა, რაც  
წარმოიშვა მისი ცხოვრების გზაზე, მან შეინარ-  
ჩუნა ახალგაზრდული უშუალობაც, მხურვალე  
გატყებაც, ნათელი ოცნებაც. ყოველივე ეს და-  
მაჯერებლად დაგვისურათაბატა მსახიობმა თა-  
მარ თეთრატემ. მსახიობი გამოჩენისთანავე იპ-  
ყრობდა მაყურებელს თავისი უბრალოებითა და  
როლის ღრმა გააზრებით.

ეთერ გუგუშვილი ვასა ჭელეზნოვას პრემიერ-  
ის შემდეგ წერდა: „სასოწარკვეთილების უფს-  
კრულთან! ასეთი ახსნა შეიძლება მიეცეს ნატა-  
ლიას მდგომარეობას თამარ თეთრატის შესრულე-  
ბით. თ. თეთრატის ნატალია ჭკვიანი და ეს  
არის ყველაზე ძვირფასი მსახიობის ჩანაფიქრ-  
ში. მისი გმირი გრძნობს, ირგვლივ ყველა ცხოვ-  
რობს არა ისე, როგორც საჭიროა. უნდა იცხოვ-  
როს სხვაგვარად, მაგრამ როგორ — ეს მან არ  
იცის და არც ცდილობს გაიგოს... თეთრატის თა-  
მაში მოიპოვება სუბიექტური გამართლების  
ელემენტებიც. თუმცა, ეს არც გამართლებაა,  
უფრო სინანულია უქმად დაკარგულ ცხოვრე-  
ბაზე. მსახიობი თითქოს მიგვანიშნებს, რომ  
სხვა პირობებში, სხვა წრეში, სხვა გარემოში  
შესაძლოა ყველაფერი სხვაგვარად ყოფილიყო  
და ამის დამადასტურებელია მისი ინსტინქტური  
სწრაფვა რაშელი აკენ“. გავისხენით აგრეთვე  
მის მიერ შესრულებული იოვასტე (სოფოკლეს  
„ოიდიპოს მეფე“), სანათა (გაფა-ფშაველას „ბახ-  
ტრიონი“), ძიძა (ანუის „ანტიგონე“) და მრავალი სხვა.

კრიტიკოსები თითქმის ერთხმად აღნიშნავენ,  
რომ თ. თეთრატემ გააჩნდა კარგი სასცენო  
მონაცემები, — პლასტიკა, სასიამოვნო დიქცია,  
მკაფიო მეტყველება, განცდათა სიწრფელი...

რუსთაველის თეატრის საპექტაკლი „დამიან-  
ებო, იყავით ფხიზლად“ მრავალმხრივ საგუ-  
ლისმნო და დიდად საყურადღებო მოვლენა იყო.  
მან ნათლად გვიჩვენა ახალი თაობის ნიჭი და



„ანტიგონე“. ძიძა — თ. თეთრატე



„ხევისბერი გოლა“. ძიძა — თ. თეთრატე





„ბორის გოდუნოვი“. დედოფლის მსღ-  
ბელი — თ. თეთრაძე

„სიმღერა შევარდენზე“. პრასკოვია —  
თ. თეთრაძე



უნარი, მაღალი იდეურობა და სწრაფვა ოსტატო-  
ბისაკენ.

ეს სპექტაკლი თეატრის კომკავშირის ორგა-  
ნიზაციის თაოსნობით შეიქმნა. ახალაზრდებმა  
იგი მოაშადეს თეატრის სამუშაო გეგმის კარგე-  
შე, რეპეტიციებისა და წარმოდგენებისაგან თა-  
ვისთვის საათებში — სპექტაკლი მშვიდობი-  
სათვის მებრძოლი ხელოვნების სანიშნუში ნაწარ-  
მოებად შეიძლება ჩაითვალოს. ამ პიესაში თ.  
თეთრაძემ განასახიერა უტუხი ნებისყოფის მებ-  
რძოლი ჩემი ქალის, იულიუს ფურციკის მეუღლის,  
გუსტინას სახე. მსახიობმა გუსტინას როლი შე-  
ასრულა ისეთი შთამაგონებელი ძალით, ისეთი  
ბუნებრიობითა და ოსტატობით, რომ მაყურე-  
ბელთა გულწრფელი აღტაცება დაიმსახურა.

თამარ თეთრაძემ ჩვენთან საუბარში გაიმსე-  
ნა რამდენიმე დამასასიათებელი ეპიზოდი თა-  
ვის ცხოვრებიდან:

„გადიოდა გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯი“.  
სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ კულისებში  
შემოვიდა გამოჩენილი კინომსახიობი ნატო ვაჩ-  
ნაძე, მაკოცა და მითხრა: კინოში პირველად მე  
ვითამაშე ესმა „სამ სიცოცხლეში“, ხოლო თეატ-  
რში კი შენ თამაშობ ამ როლს. სანატორიუმ  
სურამში ვისვენებდი. იქ იყო აგრეთვე სახელო-  
სხვეტილი მსახიობი უშანგე ჩხეიძე. მაშინ  
იგი ავად იყო და ხალხს არ ვწვენებოდა.  
როცა ჩემი იქ ყოფნა გაიცო (პირადად არ მიც-  
ნობდა), მოისურვა ჩემი ნახვა. ჩემს სისარულს  
საზღვარი არ აქონდა, თუმცა ძალზე მერიდებო-  
და მასთან შესვედრა. როდესაც დამსვენებლებს  
ეძინათ, წამიყვანეს უშანგისთან. მაღალ-მაღალ-  
მა, ახოვანმა კაცმა სასიამოვნო ხმით მითხრა:  
„რადიოში მოვისმინეთ და რატომღაც პატარა  
ტანის ქალი მეგონეთ. თქვენ კი ჩემი სიმაღლე  
ყოფილხართო“. ძალიან დიდხანს მელაპარაკა  
ხელოვნებაზე, გზა დამილოცა და მაკოცა შუბლ-  
ზე“.

ცნობილი კრიტიკოსი ა. ფეერალსკი ამერი-  
კელი პროგრესული მწერლის უილიმ დიუბუას  
პიესის „პაიტის“ შესახებ 1954 წელს გაზეთ  
„ზარია ვოსტოკაში“ წერდა (პიესა დაიდგა  
რუსთაველის თეატრში, რეჟისორი ა. ვასაძე):  
„შინაგანად ძლიერი და ჭკვიანი ოდეტა — თ.  
თეთრაძე საფრანგეთის რევოლუციის ნამდილი  
შვილია. მსახიობი კარგად გვიჩვენებს ოდეტას  
სასიათის მრავალფეროვნებას. მომხდარი მოვ-  
ლენების ზეგავლენით მსახიობი ძალზე ქალური  
და ნაზია, ამასთანავე, ოდნავ კაპრიზული. თან-  
დათან თ. თეთრაძე მაყურებლის თვალწინ იზრ-  
დება და სპექტაკლის დასასრულს ზანგების ადა-

მიანური უფლებებისათვის მებრძოლად გვევლინება“.

თამარ თეთრაძეს რუსთაველის თატრში 40-მდე როლი აქვს განსახიერებელი; მისი პარტნიორები იყვნენ სახელმწიფო მხარხიზობები ა. ხორავა, ა. ვასაძე, თ. ჭავჭავაძე, ა. თოიძე, ე. აფხაძე, ნ. ლაფანი, გ. გვეგეჭორი, მ. ჩახავა და მრავალი სხვა. თ. თეთრაძე ამჟამად რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობს. ამასთან ერთად, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი თამარ თეთრაძე ბ. ძნელაძის სახელობის პიონერთა და მოწვეულთა რესპუბლიკური სახლის ცენტრალური პიონერული თეატრის ხელმძღვანელია. იგი ნაყოფიერ, სასარგებლო საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწევა მოზარდი თაობის ესთეტიკური აღზრდის საქმეში. ღვაწლმოსილი მსახიობი არ იშურებს ენერჯის, ცოდნას და გამოცდილებას, რათა ბავშვებში შემოქმედებითი ჩვევები დანერგოს, გაუფაქიზოს სული და მორალურად და ზნეობრივად სრულყოფილი გახადოს.

თ. თეთრაძის მიერ დადგმული სპექტაკლები ამშვენებენ ნორჩთა თეატრის რეპერტუარს, რესპუბლიკის ცხოვრებაში თითქმის არ არის არცერთი მნიშვნელოვანი თარიღი, რომელსაც ემსახურება მისი თეატრი.

ნორჩთა სცენაზე ზღაპრული პერსონაჟებიც ხშირად მოქმედებენ. გავისხნეთ ოსკარ უაილ-

დის „ვარსკვლავებიჭუნა“, რომანტიკული გმირი რობინ-ჰუდი, ე. შვარცის „თხუპნია“, გ. ნახუციშვილის „ტინტრაქა“ და „ნაცარქმეი“, რომლებიც დიდ მოწონებას და სიყვარულს იმსახურებენ.

რესპუბლიკური დათვალერება-ფესტივალის დროს ცენტრალურმა პიონერულმა თეატრმა ფართო მასშტაბის სამსჯავროზე გამოიტანა ბ. რაბკინის „ჯარისკაცური სიმღერა“. პიესა მოიცავს 5 ეპიზოდს ცნობილი მწერლის არაქადი გაილარის ცხოვრებიდან. იგი მიქძღვნა გერმანულ ფაშოზმზე გამარჯვების 30 წლისთავს და წარმატება ხვდა წილად — განათლების სამინისტროს I ხარისხის დიპლომით და ფსახიანი საჩუქრით დაჯილდოვდა.

თუ გადავხედავთ ამ თეატრის რეპერტუარს, აღმოვაჩინთ შინაგან ლოგიკურ კავშირს სპექტაკლებს შორის, თითოეულ მათგანში ძლიერი ხასიათის ადამიანები, კეთილშობილური იდეებისათვის აფსაკური შემართების გმირები მოქმედებენ.

პატრიოტიზმის ამაღლებული გრძობა, კაცთმოყვარეობა, მორალური სისპეტაკე — ის გრძობებია, რომლებსაც ნერგავს და ზრდის ნორჩ მაცურებლებში პიონერული თეატრის სპექტაკლები.



„ჯარისკაციური სიმღერის“ პრემიერის შემდეგ 1975 წ. მაისი.



# სელოვანის გედი

დავით ჩხიკვიშვილი, „ალმასანდრე  
სუმბათაშვილი-იუფინი“, თბილისის  
უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1976 წ.



## გურამ გვერდწითელი

ალმასანდრე სუმბათაშვილი-იუფინი იმ ხელოვანთა რიგს განეკუთვნება, ვისი ცხოვრებაც სავსე იყო ქემშარიტი ბედნიერებით და დიდი დრამატრშითაც, ხოლო გარდაცვალების შემდეგ უფრო რთული ბედი ხვდით წილად.

იგი თავის დროს მიჩნეული იყო ერთ-ერთ უდიდეს რუს მსახიობად. მარია ერმოლოვა, ალექსანდრე ლენსკი და ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუფინი, საერთო აღიარებით, მოსკოვის მცირე თეატრის „ბარწყინვალე სამეულს“ წარმოადგენდნენ. სუმბათაშვილი-იუფინთან ერთად სპეტაკლში მონაწილეობა გამოჩენილი მსახიობებისთვისაც კი დიდად სასურველი და საპატიო რამ იყო. იგი, ჭერ კიდევ სულ ახალგაზრდა, თეატრის წამყვანი მსახიობი გახდა და მასწინე იოქა, რომ „მცირე თეატრის წარმოდგენა იუფინის გარეშე შეუძლებელია!“ (გვ. 4, აქაც და ქვემოთაც ციტატები მომაქვს და ვვერდებსაც ვუთითებ სარეცენზიო წიგნიდან, გ. გ.). უფრო მოგვიანებითაც, 1910 წელს, ცნობილი თეატრმოცღნე ა. ამფიტეატროვი ასყენიდა: „ა. იუფინი ხდება დასის წინეობრივი ცენტრი, მისი რთული ორგანიზმის ინტელექტი მაყურებლის მიმწიდველი ანდამატი, იუფინი პირველი მსახიობია მცირე თეატრისა. პირველი — არა მარტო როლებითა და გავლენით, არამედ წინეობრივი უფლებებით, მაყურებელთა დარბაზის რწმენით და სიმპათიებით... იუფინი არის მცირე თეატრის სული, მისი მამოძრავებელი ძალა. შოკოლედა და სიციცხლი“ (გვ. 427). კიდევ უფრო მოგვიანებით, 1922 წელს, „პრავდა“ წერდა: „ა. იუფინი მისდევდა შერქვის მანერას — გაღმოგვეცე

თამაშში ქემშარიტი განცდა... მისი თამაშის განსაკუთრებულობა ელენდობოდა დიდ აღმავლობაში, გმირულ პათოსსა და მეტყველების ვირტუოზულობაში. ამ დარგში ალექსანდრე იუფინს ძეს თითქმის არ შეეძლო მეტოქე რუსულ სცენაზე“ (გვ. 445). ა. სუმბათაშვილი-იუფინმა თეატრის სცენაზე 25-ზე მეტი (!) მხატვრული სახე შექმნა. 1922 წელს მარია ერმოლოვის შემდეგ ა. სუმბათაშვილი-იუფინს პირველს დასდეს პატრიცია და რუსეთის სახალხო არტისტის წოდება მიანიჭეს.

ამას გარდა, ა. სუმბათაშვილი-იუფინი იყო გამოჩენილი დრამატურგი, მან 16 დრამა და კომედია დაწერა. მისი შემოქმედება 4 ტომად იქნა გამოცემული მე-20 საუკუნის დასაწყისში, ა. სუმბათაშვილი-იუფინის ორიგინალური დრამატურგია იმდენად პოპულარული იყო, რომ რევოლუციამდელ რუსეთში პრავინციული თეატრები, როგორც წესი, სეზონს მისი რომელიმე პიესით ხსნიდნენ. მისი პიესების მიხედვით, მხოლოდ 1881-913 წლებში, სპეტაკლები საიმპერატორო თეატრების სცენაზე დაიდგა. 1851-ჯერ, პროვინციული თეატრებში კი — 11920-ჯერ. ა. სუმბათაშვილი-იუფინის შემოქმედების გვირგვინია ისტორიული დრამა „დალატი“. აქაც წერითელი მას მხოლოდო შედევრთა რიგს აკუთვნება, ხოლო ა. ლუნჩარსკი წერდა: მისი „დალატი“ სპეტაკლად, რომელიც მუდამ ურყევი წარმატებით და სიყვარულით სარგებლობს და მე არ მივიყრს, რომ მის თეატრს იწვევენ ამრეკაში, რათა ეს სიმპათიური პიესა ამერიკის ყველა დიდ ქალაქში დაიდგას... პიესაში მთელი სისრულითაა გამოუნდებული იუფინისათვის ასე კარგად ცნობილი თეატრალური ეფექტები. პი-



ნსა აღსვანა მრავალფეროვნებით სტენური სიცოცხლითა და ამასთან ერთად მასში არის მგზნებარება და სიმზურავლე, რომლითაც გამოხარია იუენის მთელი მოღვაწეობა" (გვ. 382).

როგორც რუსი დრამატურგი, ალექსანდრე სუმბათილი-იუენის წარდგინელ და 1917 წლის 20 მარტს აირჩიეს რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის საპატიო აკადემიკოსად, ეს უღიღესი წოდება ჰქონდა რუსულ მწერლობის ისეთ ტიტულს, როგორებიც იყვნენ დიდ ტრახსკოი, ანტონ ჩეხოვი, მაქსიმ გორკი. ქართველთაგან ა. სუმბათილი-იუენიმდე საპატიო აკადემიკოსის წოდებას ატარებდა თეიმურაზ ბაგრატიონი, მის შემდეგ კი — იოსებ სტალინი.

1909 წლიდან ა. სუმბათილი-იუენის მცირე თეატრის ჩაუდგა სათავეში, მისი მთავარი რეჟისორი გახდა და სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე, 18 წლის განმავლობაში ზღაპრ ბუდონიერი, მაგრამ მეტად მძიმე უღელი. იგი ერთგულად მისდევდა რუსული რეალისტური თეატრალური ხელოვნების დიდებულ ტრადიციებს და მისი მეთაურობით, ბრძოლისა და თავდადების წყალობით თეატრიც ამ ხელოვნების ბურჟუაზ დარჩა ისეთ რთულ ეპოქაში, როგორიც იყო მე-20 საუკუნის პირველი ათეული წლები, ხელოვნებას და მწერლობასი ფორმალნიზმის მოძალების წლები. იმდენად დიდი იყო მისი როლი რუსული თეატრის განვითარებაში, რომ ნ. ფურსივი წერდა: „იუენის ისტორია — მცირე თეატრის ისტორიაა...“, ა. ლუნარსკი კი მას „მცირე თეატრის ბრძენ მესაქს“ უწოდებდა.

მაგრამ...

ასეთი დამსახურების მქონე კაცის სახელს მაინც მალე წაეყარა დავიწყების ფერფლი. სამწუხაროდ, უღმა დაეთანხმით საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის ბაბოჩკის, ვინც იუენის „მცირე თეატრის დედაბაბი“ უწოდებს, რომ მის სახელს „ახლა სავსებით უმართებულად შედარებთ იშვიათად ახსენებენ“ (ეს 1974 წელს გამოქვეყნდა უჩრან „მოსკვას“ ფურცლებზე).

არც თავის სამშობლოში — საქართველოში არცუნა ბედმა ბევრად უკეთესი ხვედრა ა. სუმბათილი-იუენის. მას ჯერ კიდევ სიცოცხლეში დიდ პატივისცემასთან და სიყვარულთან ერთად ბევრი სიმწარეც უგრძნია იმ ქართველთაგან, სამშობლოს დაღატაკ რომ წაშემადნენ, რაჟღად მიიღვი ცხოვრება რუსული თეატრის სამსახურში გალა. თუმცა, ა. სუმბათილი-იუენის არასოდეს ყოფილა მოწყვეტილი შრომდღიერ ხალხს და კულტურას, საუბარი ფესბებს და მწერს. ცნობილი თეატრმცოდნეც, ფილოლოგი წერდა რომ ა. იუენის შემოქმედებაში სჭვიოდა „მსახობის უზარმაზარი ტემპერამენტი, მაგრამ ტემპერამენტი, უჭრებელი რუსული სცენისათვის — სხვაგვარი ტონლობისა, სხვაგვარი მელოდიისა, სხვაგვარი... გამომსახველობისა და მხოლოდ ახლა, როდესაც გავცანით ქართული სცენის ბრწყინვალე ოსტატებს, მთელი სიცხადით შეიძლება გავიგოთ, რომ სუმბათილის ქართული წარმოშობის წყალობით იუენის სტენურ ფორმში უფლებამოსილად უჩინავდა მისი სამშობლოს ეროვნული ხალხური ხელოვნება. აქედან — ის უზარმაზარი ზეგავლენა მაყურებელთა დარბაზზე, რომელიც ყოველთვის ახლდა იუენის გამოსვლებს...

მსახობი გასქანს აძლევდა თავის გრძნობებს, არ ენეროდა საუკეთესებს, რომ იგი არღვევდა რუსულ სცენაზე დამკვიდრებულ წესებს... არ ერიდებოდა შობილური ეროვნული ფორმის გამოვლინებას“ (გვ. 180). ა. კუბლაძე შენიშნავდა: „იუენის სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე იყო კავკასიის ჩანდი“.

ა. სუმბათილი-იუენის სამშობლო კაბინეტში ოთხი ფოტოსურათი გვიდა: შოთა შატავლის, ალექსანდრე პუშკინის, ალექსანდრე გრიბოედოვის და ოლია ჯავახიშვილის. ეს შობილური ლიტერატურისაღმე პოზიორული დამოკიდებულებით კი არ იყო ნაკარსხევი, არამედ მისმავე ტემპარატად უკიდევარ სიყვარულის გამოხატულება იყო, რომლის ცეცხლმ არასოდეს განვლებია დიდი ხელოვანის გულს. მხოლოდ საქართველოს დიდელ შვილს, მასში თავდაუწყებებით შეუვარებულ, მისთვის თავდადებულად მანის შედევლს უქვია ეს გულისშემძვრელი სიტყვაბი. რომლითაც მიმართა ა. სუმბათილი-იუენის საქართველოს წარგზავნილებს მოსკოვში 1908 წელს, საუბარო ოუბლის დროს: „ეკოცნი ძვირფას სამშობლო მიწას... მე შზად ვარ ეს მიწა ჩემი სისხლით მოგრწყა... სისხლირცეულად ვარ დაკავშირებული ყოველ მის სიხარულთან, ყოველ მის ტანჯვასთან და ყველა ჩვენსათვის, რომლებიც ამ სიყვარულით ვართ გაერთიანებულნი, ვიჭიბობ, ვახსებთა, რა ბედნიერება, რა სიამაღლე ვიგრძნობ ამ დღებში: მე, ქართველმა, ჩემი დედა-საქართველოსაგან მივიღე დალოცვა აქ, სადაც ვმუშავებ და სადაც არც ერთ წუთით არ დამეწყვეტია, თუ რომელმაც ქვეყანამ გაათხო თავისი შვილის სიყმის ოცნებანი. ყველაფერის ვერ ვიტყვა, ჩემი ყოველი ნერვა კარგალებდა ცრემლიც მერგავ, ცრემლს კი ჩვეული არა ვარ. დავ, თქვენმა კეთილშობილმა გულებმა, ძვირფასი ძემბო, დაამთავრონ სიტყვებთ ის, რისი თქმაც მე უკვე არ ძალბის“ (გვ. 416).

ა. სუმბათილი-იუენის საუბოროლი საღამოები ჩინა-ახალურში გამოწყობილი ცნობილი მსახობის კოტე მესხის მიერ ქართული თეატრის მოღვაწეთა სახელით წარმოქმულ მისაღებოლა დაუყოვნად სჭვიოდა გულისცეკვილიცა და დიდი მადლიერების გრძნობაც: „შენ გახრობილი სამშობლო, შენ, როგორც მსახობის, უღალატე შობილური სცენის, ახოვორც მწერალბა — შობილური ენას, მაგრამ ჩვენ არ გვიცხავთ ამისათვის, რადგან შენი ლალაკი „მოსკვატივე“ გამოისივდა. საქართველო ამაყობს იმით, რომ მისმა ერთ-ერთმა საუკეთესო მწიგნობარმა თავისი მდიდარი ნიჭი მიუძღვნა რუსეთის გულს — მოსკოვს.“

ეს არ იყო კალამბურთ. ეს იყო ქვეშარტი დამოკიდებულება ქართველი მამულიშვილებისა რუსულ მწერლობის და რუსული თეატრალური კულტურის სამსახურში დამაშვრალი თანამემამულისადმი.

და მაინც... არც საქართველოში ეწერა საქადრისი პატივისცემა და სხვნა ა. სუმბათილი-იუენის. თუ ბაბოჩკის რუსულ თეატრმცოდნეობას საუკეთესოდ იუენისაღმი ნაღებს უფრადრებას, ეს მით უფრო თქმობდა ქართული მისანადრება. ქართული ენაზე შეუდარებლად მცირე რამ არის დაბეჭდილი სუმბათილის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე. ცნობილი ქართველი მწერლისა და თეატრმცოდნის გუგული ბუნჩიაშვილის წიგნი, მთელი მისი მწიგნობრობის გათვალისწინებითაც კი, ცხადია, ვერ ამოწურავდა სათქმელს.

არადა, სხვას რომ თავი დავანებოთ, ქართულ-რუსული კულტურული კავშირების განმტკიცებაში მისი უღიღესი დამსახურებაც რომ ერთი წუთით დავივიწყოთ, შეუძლებელია ალექსანდრე სუმბათილის იმ დეაქვლას ოდენაც მიფუხეჩება, რომელიც მან თავის სამშობლოს „დაღატაკი“ დასდო. ეს ბიგვა ღრმა პატირობული სულსიკეთებით ავხედბა მთელ ოაობებს.

უკანასკნელ ხას იმ დიდი ხელოვანისა და მამულ-



ლიწვილის სახელისა და ღვაწლის დამსახურებისამებრ წარმოსახნად ორი უაღრესად მწვინველდოვანი არამოხდა: მვენი თეატრის შენაშნაშნა რევიზორმა, ჩაალი თაობის წარმომადგენელმა რობერტ სტურუამ და დგა „ალბათი“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე და ჩვენმა ცნობილმა მენეჯერმა და მოღვაწემ, პროფესორმა დათო ჩხეივიშვილმა გამოაქვეყნა ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუენის ცხოვრებისა და მოღვაწეობისადმი მიძღვნილი მონოგრაფია, წიგნი პირველი. სწორედ ამ უნაწიგნელი ფაქტით მინიჭებული სიხარულის გაზიარება და ამ წიგნის შექმნისდაგვარად დაფასება ჩემი წერილის შიანს.

დათო ჩხეივიშვილს, როგორც წინასტევაობიდან ირკვევა, სუმბათაშვილი-იუენის ფრცოვანი მონოგრაფიის დაწერა დიდი ხნის გაღაწვეტილი ჰქონია, ჭერ კიდევ სტუდენტობის დროს დანიტრეგებულა ამ მშვენიერი ხელნაწილის ცხოვრებითა და მოღვაწეობით, ათეული წლების მანძილზე უარყოფითა მასალები. ხანგრძლივმა შრომამ და სიყვარულმა თავისი კეთილი და მწვინველდოვანი ნაყოფი გამოიღო. აქ ერთიცა და მეორეც თავსასწიხა. მართლაც, გაგაცხობ ფაქტური მასლის სიუფე. არქივებიდან, სტეციალური ფონდებიდან და ლიტერატურიდან, მოგონებებიდან თუ უშარკო სხვა წყაროებიდან ამოცრებილი უმდიდრესი და უმრავალფეროვანესი ფაქტები ავტორის მიერ გაწეულ კლასიკალურ შრომაზე გეტყველებს. არანაშეგნებლად ავტორის ის დიდი სიყვარული, რომელიც ამ ვრცელი წიგნის თითქმის ყოველ გვერდზე თუ ფრაზაშიც კი სწვივის და შთაგონებულია ქეშშარტი ხელნაწებიდან, შობილიური კულტურით, დიდი მსახობის და რამატიურ წიხნათელი ცხოვრებითა და მოღვაწეობით.

წიგნის პირველი თავი ალექსანდრე სუმბათაშვილის ბავშვობასა და ახალგაზრდობის წლებს ეხება, დეტალურად წარმოგვცხიხავს იმ ვაგნის, რომელშიც იზრდებოდა და ყალიბდებოდა მომავალი ხელნაწილი. აქ სრულად და ცოცხლადაა წარმოდგენილი მისი შობილების პორტრეტები, აწერილია ვიშნაწილის წლები, ჭერ სულ ჰქვამი ალექსანდრეს გატაცება მწერლობითა და თეატრით. თუ მამამისი, ივანე სუმბათაშვილი აღმაცურად, მერე კი აშკარად უარყოფითად გვიდებოდა შვილის გატაცებას და სხვა, იურისტის კარიერას უშეადებდა, სამაგიეროდ, დედამისი, ვარკარა ნენდუცკეია-სუმბათაშვილი, პეტერბურგისა და პარიზის ლიტერატურულ სალონებში გაზრდილი, უაღრესად მაღალი ინტელექტისა და კულტურის, ფაქიზი და პოეტური სულის ქალი უტყუომბრივ უღავედბა მას თანდაყოლილ ნიქს და აქებუნდა ხელნაწილის გზა აერჩია ცხოვრებაში.

„ჩემი მთავარი ხელმძღვანელი... — წერდა ა. სუმბათაშვილი, — რომელმაც შენაშნაშნა ლიტერატურა, თეატრი, ხელნაწი, რამაც ასე დამოწიხილა ჩემი შემდგომი ცხოვრება და განაბარბა მომავალი მშობილიანად შემეწერა თავი თეატრისათვის, დედაჩემი იყო. მან ჩამინერგა არა მხოლოდ თეატრისა და ხელნაწიების სიყვარული, არამედ შეგუნდა იმისა, რომ ხელნაწიებისა და სიღამაშის ამ სფეროშია პირადი ცხოვრების უდიდესი სიამოვნება და შესაძლებლობა ემსახურო საყოფიერი კუენის კეთილდღეობას“ (გვ. 15).

ამე პირველ თავშია მოთხრობილი ალექსანდრე სუმბათაშვილის თეატრბურგზე გამგზავრება, იურილიან დაკულტეზეწ სწავლა და თეატრალურ წრეებთან დაახლოება, მისი პირველი ნაბიჭები დრამატურგიაში, დებიუტი მცირე თეატრში, თავს დატეხილი რეპარტო ტრაგედია. ავტორი დაწერალებით აგაწერს მომავალი დიდი თეატრალის ახალგაზრდული ხანის

ცხოვრებას. ამასთანავე, ისე ცოცხლად გვეყვება ალექსანდრე სუმბათაშვილის თავს გაღაღმნილი უაღრესად რესად სანიტერისი, თუმცა ხშირად დრამატულ ცხოვრებას ამბებს, გვეგონება ბელეტრისტულ ნაწარმოებს კიხიხიხილით.

წიგნის მეორე თავი მოგვითხრობს ა. სუმბათაშვილი-იუენზე, როგორც მსახიობზე. პირდაპირ განსაცხიფრებელია, როგორ მოიძია წიგნის ავტორმა ის ზედა მასალა არა მარტო იუენის რეპერტუარზე, მის სამსახიობო ოსტატობაზე და არისტოტელ გზაზე, არამედ საერთოდ მის პარტიკარისა შემოქმედებაზე. მერე კი — როგორ შეძლო ამ მასალის დამოწიხილება, ასე სანიტერისოდ ორგანიზება, განლაგება. აქ მხოლოდ ისტორიული მასალა კი არ არის თავმოყრილი, არამედ გაანალიზებულია იუენის საშემსრულებლო ოსტატობა, მისი შემოქმედებითი თავისებურებები. დავით ჩხეივიშვილი იუენის, როგორც მსახიობის ერთ-ერთი მთავარ ღრსებედ, რამაც განაბარბა მისი თავბრუდამშვევი წარმატება, სამარტილიანად მიიჩნევს იმას, რომ „... მწელად თუ მიიძებნებოდა მაშინ მეორე მსახიობი მსახვის განაშლილი, კულტურითა და ინტელექტით. იგი ამ მხრივ ბედნიერ განმარტების წარმოდგენდა. მის მიერ განსახიებულ ყველა სახეში იგრძნობოდა ღრმისა და სიღამაშის, მსოფლიო და რუსული კულტურის ღრმის ცოდნა, რაც მას საშუალებას აძლევდა თავისებურად აეხსნა, გაეგო და განესახიებინა ლიტერატურული გმირი“ (გვ. 100).

სხვათა შორის, იუენის ამ ღრსებას, შეიძლება ითქვას, ყველა მისი ბიოგრაფი თუ კოლეგა ერთნაშად ხაზგანსით აღნიშნავდა. ა. კულევი წერდა: „მოსკოვში ა. ი. იუენამ ძალიან მაღლ დოკავა... განსაკუთრებული მდგომარეობა არა მარტო იმით, რომ ლამაზი, ტანად, ბრწყინვალე დაამინი იყო ჩინებული ხმითა და დიდი მგზნებარებით... არამედ იმითაც, რომ განაშლილი და კულტურული მსახიობი იყო, რაც მას მის ძალიან დიდ მშობიობას წარმოადგენდა“ (გვ. 101).

წიგნში განსაკუთრებით გულდასმით, ვრცლად და საფუძვლიანად არის განხილული იუენის ის როლები, რომლებიც ბუკოს, შექსპირის, შილტრის, გრიბოედოროს, ოსტროვსკის რამატიურგისათან არის დაეკუთრებული და რომელთაც ყველაზე უფრო შეტად მოუტანეს აღიარება მის აქტიორულ ნიქს და ფართო დაბაზონს.

ა. სუმბათაშვილი-იუენის დრამატურგისად ეძღვნება წიგნის მესამე თავი. მე უყვე ვაგახსენე მკითხველს, რომ სწორედ მისი პირიკარისა დრამატურგის გამო დაფასეს იუენი და საპატიო აკადემიკოსად აირჩიეს. მას „უდიდეს დრამატურგს“ კი უწოდებდნენ (გვ. 4). კონი და სხვები). მაგარ ამ მისი სი პიხიდან დღესათვის მხოლოდ ერთი — „ალბათი“ შემორჩა სცენას. თუმცა, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ თავის დროისათვის მთაო როლი არ იყო შეტად მნიშვნელოვანი.

სახელო კავშირის სახალხო არტისტი ა. იაბლოკინა ახენნაირად იგონებს და ახასიათებს მათ: „... შემდგე მან შექმნა კომედიები, დრამები, რომლებიც იმდროდენ მდიდარ სცენურ მასალას. იუენისა იყოდა სახასიათო როლებიც შექმნა, ცნობად მსახიობის ბუნებას, მის მონაქმეებს... მან ჩვენ გვაზრდოდა ხელნაწიური, დაბალი ღრსების „ლიტერატურა“ რამკვირს, მშობიშესესისა და კრიოლოის პიესების სახით. ასეთი პირიკარებში მსახიობებს გვაზარებდა იუენის პიესებში თამაში... იუენის დრამატული სახეები გამოირჩეოდნენ ჩანახატების სიუხვითი და ამიტომ იმ წლებში მის პიესებს დადებოდა

მნიშვნელობა ენიჭებოდა“ (გვ. 254). ამ სიტყვებში სწორად უნდა იყოს ასწილი ა. სუმბათაშვილი-იუენის დრამატურგის მნიშვნელობა იმ დროის რუსული თეატრისათვის და ისიც; თუ პიესათა უმრავლესობამ რატომ ვერ გაუძლო დროის ხანგრძლივ გამოცდას, ამისათვის „ჩანახაზის სისუსტე“; ცხადია, ვერ იყარებდა.

დავით ჩხიკვიშვილი დაწვრილებით წარმოგიდგინეს თითოეული პიესის დარწმუნება და მისი სცენური განსახიერების ისტორიას, ამას გარდა, ანალიზებს კიდევ მათ და საერთო დასკვნებსაც გვთავაზობს ა. სუმბათაშვილი-იუენის დრამატურგიაზე, ზოგიერთი დასკვნაც: „ჩარათისა, ა. სუმბათაშვილის პიესებში სოციალური თემის დამუშავება არ ვასკილებია ლიბერალური ზომიერების საზღვრებს, მისში არ იყო მთავარი პოლიტიკური მებრძოლი სულისკვეთება, მაგრამ აშკარად იგრძნობოდა პროგრესულად მოაზროვნე რუსი ინტელაგენტის პოზიცია“ (გვ. 241). „... სუმბათაშვილის კომედიებისათვის დამახასიათებელი არა მარტო ფუნქტური კომიკური სიტუაციაა და ვაჩვენებელი კომედიაში სტრუქტურა, არამედ შინაგანი კომედიური წყობის თვით მხატვრული სახეებისა, დახვეწილი იუმორი, ლაკონიური ენა, სასაცილო დიאלოგები—ყოველივე ეს მოცემულია საოცარ ტექსტში, დინამიკაში, რაც მტკადა ხაზირა კომედიისათვის“ (გვ. 242). „... სუმბათაშვილი დადებით გმირებს საზოგადოების მაღალ წრეებში ეძებს, ამიტომ, ცხადია, მის დრამატურგიაში სათანადო ახსავ ვერ მოუპო შუშათა რეალიტიკურმა მოძრაობამ. მაგრამ მას ვეფრდი არ აუვლია საზოგადოების, ეპოქის მოწინავე იდეებისათვის. პირაქით, ამ იდეებით აჩიან გამსჭვალული, ამ იდეებისათვის იბრძვის და იღუპება მისი დადებითი პერსონაჟები“ (გვ. 246).

წიგნის ავტორი იმეორებს ა. სუმბათაშვილი-იუენის ბიოგრაფებს და დრამატურგის შემოქმედების ორ უკვლავ მტკად გამოყოფილ თავისებურებას საგანგებოდ მიანიშნებს: „პირველია ის, რომ მისი პიესები გამოირჩევათ სიმბალით, მკვლამდობით, რიტმით, გაქანებითა და მოქმედების სისწრაფით. ამით სუმბათაშვილი აწუხდა თავისი პიესების თეატრალურობას, ფუნქტურობას, ა. სუმბათაშვილმა, ავტორმა, კარგად იცოდა სცენა, მისი შესაძლებლობანი, მსახიობის ბუნება და მაყურებლის სურვილი... ა. სუმბათაშვილის პიესების მეორე თავისებურება ის იყო, რომ ისინი გამოირჩეოდნენ სიტყვის მაღალი ხატოვანებით, შესანიშნავი რუსული ენით. როგორც წესი, ამ პიესებში უკვლა მონაწილეები (და არა მარტო მთავარი როლები) შემსრულებლებს კარგი როლი ჰქონდა. იუენი — დრამატურგი, — წერს ე. ბასკინი. — „განხილავდა თეატრს და ცხადია, პიესებსაც როგორც ორქესტრს, როგორც უზარმაზარ ორდანს... მთელ თავის ნიჭს, შემკარმენტს იგი გაბატონებ აქცოდა თეატრალურ როლებში. იუენისთან თეატრალურია თვით სიტყვაც, მღერადი, ელერადი, ხატოვანი“ (გვ. 245-248).

როგორც ვხედავთ, დავით ჩხიკვიშვილი ძალზე ობიექტურად ახასიებს ა. სუმბათაშვილი-იუენის დრამატურგობას, მის ღირსებებსაც ამომწურავად ახსიანთებს და არც კრიტიკულ შენიშვნებს ერიდება. საერთოდ, ამ წიგნში იგრძნობა ავტორის დიდი პატივისცემა და სიყვარული გამოჩნობილი თანამშრომლობისადმი, მაგრამ, ამასთანავე ერთად, იგრძნობა სისუსტეც და სიბრალეც მსჯელობის დროს. ამიტომ, მკითხველს სურს უკვლავიერი, რასაც წიგნში ამოიკითხავს.

წიგნის შესახებ თავშივეა საგანგებოდ გამოყოფილი „ლაღობის“ ბიოგრაფიაც, დავით ჩხიკვიშვილი ამ

ისტორიულ დრამას განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს და ცხადია, სწორადაც იქცევა, რადგან ეს არის უკვლავზე მნიშვნელოვანი დრამატურგის მემკვიდრეობაში.

თავისი დრამატურგის გვირგვინი „ლაღობა“ ა. სუმბათაშვილი-იუენმა ერთ თვეში დაწერა, 1908 წლის 21 ივნისს დაიქყო ოდესაში და 20 ივლისს დაამთავრა სოფელ პორცოვში. მაგრამ, სინამდვილეში იგი ამისათვის ორ თვეს უწლებს მიანც ეშხაღებოდა. ქართველი საზოგადოებრივად აღტყვე საუკუნედრობა თანამშრომელს, რომ შობილიყო ლიტერატურისათვის და თეატრისათვის ვერ იყლიდა 1889 წელს, მაშინ ჯერ კიდევ სულ ახალგაზრდა სუმბათაშვილი დაწერა „ღარობის“ ფურცლებიდან მისდამი წაყენებული ბრალდება: „ყოველ პატიოსანს კაცს აქვს ერთი რწმუნება და ეს რწმუნება არის მამულის სასახეობა... მე შეგხსენებ მთელს ჩემს ღონეს სამშობლო ლიტერატურაზედ შრომას, რადესაც დავრწმუნდები, რომ შუად ვარ და შემეძლება სასახეობა სასარგებლო შრომად“ (გვ. 286-7). უკვე 1889 წელს „ივერია“ იტალიანებოდა, რომ სუმბათაშვილი საქართველოს ისტორიულ წარსულზე პიესის დაწერას აპირებს. დრამატურგი დიდა მონდომებით, მთელი სულითა და გულით ეკიდებოდა ამ მისთვის ძვირფას და, ამასთანავე, მტკად სახასუხისმგებლო დავადებას, რასაც ბრწყინვალე ხორცსუნსმა ელვად მოგვავინებო.

დავით ჩხიკვიშვილი დაწვრილებით და საინტერესოდ მოგვითხრობს „ლაღობის“ ქართულად თარგმნისა და ეროვნული თეატრის სცენაზე მისი დგმის მტკად ჩახლართულ ისტორიას, რასაც უმარად და ხანგრძლივი ვნებათაღდევები სდევდა თან. მკითხველი ამის შესახებ წიგნიდან ამომწურავ ინფორმაციას მიიღებს. ამას გარდა, აქვეა მოთხრობილი იმის შესახებ, თუ როგორ დაიდა „ლაღობა“ მცირე თეატრში და რა ბრწყინვალედ შეასრულა ზეინანის როლი მარია ერმოლოვა.

წიგნის მეორეზე თავში ავტორი ვვიხსნის, თუ როგორ ხელმძღვანელობდა ა. სუმბათაშვილი-იუენი მცირე თეატრს, როცა სათავეში ჩაუდგა მას და აგრეთვე დაწვრილებით მის ურთიერთობებს გამოჩნდარეს მწერლებთან და ხელგელოების მოღვაწეებთან მთელი წიგნის მანძილზე. ამ თავში კი ვასაკუთრებით, ნათლად ჩანს სისწორე ფრაზისა, რომ „იუენის ისტორია მცირე თეატრის ისტორიაა“. უფრო მეტიც, იუენის ისტორიასთან დაკავშირებით უმარად ჩამეს ვიკებო საერთოდ იმ დროის რუსული ლიტერატურის, ხელოვნების, კულტურის შესახებ, რადგან იგი ორგანოდ იყო დაკავშირებული უკვლავთერ პროგრესულთან მის თანამედროვე ცხოვრებაში.

დავით ჩხიკვიშვილი დაწვრილებით გვიყვება იმ შემოქმედებით კრიოსზე, რასაც განიცდიდა მცირე თეატრი და იმ დამახსურებზე, რაც ამ თეატრის წინაშე მიუძღვის ა. სუმბათაშვილი-იუენის, როგორც მთავარ რეჟისორსა და გეზის მიმცემს. ეს „ბრძენი შესახებ“ საშობირობებს ხედავს ნატურალიზმში და პირობით-სიმბოლისტურ თეატრში. მას ტიტანური შრომა დასჭირდა იმისათვის, რომ მცირე თეატრი გახსნა დეკადენტობისა და ფორმალისტური ხელოვნების წინააღმდეგ აქტიურ მებრძოლ ცენტრად, რუსული კლასიკური რეალისტური ხელოვნების ბასტიონად, ყოველივე ამის შესახებ წიგნის ავტორი დამაჩერებლად, დიდალ ფაქტორ მასალაზე დაყრდნობით მოგვითხრობს. იგი აქვე განსაზღვრავს ა. სუმბათაშვილი-იუენის შემოქმედებით მე-



თავს, რომელსაც რელიგოზურ რომანტიზმს უწოდებს.

ულრესად საინტერესოა ის ადგილები წიგნიდან, სადაც გაშუქებულია ა. სუმბათაშვილი-იუენის ურთიერთობები იმ დროის უდიდეს მოღვაწეებთან. სწორედ მისი და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ბეჭითი თხოვნით დაუწერია ჩხოვს პიესა „თოლია“, რომელმაც უდიდესი როლი ითამაშა რუსულ თეატრულ ხელოვნებაში. ლეე ტოლსტოიმ, ნუნად პატვიციტ-მისა, 1908 წელს საიუბილეო დღეებში მას ავტოგრაფით საჩუქრად მიართვა თავისი თხზულებების კრებული ოცდაათ ტომად. ამგვარ ბევრ საინტერესო ფაქტს ამოკითხავს მკითხველი წიგნი, რითაც კიდევ უფრო რელიგიურად წარმოგადგება ჩვენი სახელოვანი თანამემამულე.

წიგნი ვრცლად არის გაშუქებული ა. სუმბათაშვილი-იუენის საზოგადოებრივი მოღვაწეობა. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მის საქმიანობა, როგორც მოსკოვის ქართველთა საზოგადოების თავკაცისა. აქ ჩვენ ვხედავთ, თუ რა მინდობებით ზრუნავდა ეს მოუცვლელი კაცი თავის სამშობლოზე და თანამემამულეებზე, მარტო ესეც აღმარება იმისთვის, რომ ერთის წუთითაც არ შეგპარვოდა ექვი მის დიდ პატრიოტიზმში.

მთელდავად ამისა, ამდაგვარი საუკეთესოები მაინც ესმოდა ა. სუმბათაშვილი-იუენის მთელი მისი სიცოცხლის მანძილზე. დავით ჩხიკვიშვილი არ ჩქმალავდა ამას. პირიქით, ხშირად იგონებს და ცხარედ აღეკითხება მისთვის მოსაზრებათა ავტორებს, ღრმად გვარწმუნებს მათი საუკეთესოების უსაფუძვლობაში. მაგრამ, ამასთან დაკავშირებით, ერთი რამ მინდა შევინახო: მარტო პოლიტიკური დაჭვავებებით და მსოფლმხედველობით კონსერვატიზმით არ ახსენებდა სუმბათაშვილი-იუენისადმი ამდაგვარი დამოკიდებულება. აქ ალბათ ფსიქოლოგიური ფაქტორიც თამაშობდა საკმაო როლს. ვახაჩიანი არ არის, რომ წარჩინებული, ნიჭიერი თანამემამულის რუსული თეატრისა და მწერლობის სახანძურში ყოფნა აღიზანებდა ქართველი საზოგადოებრიობის ერთ ნაწილს. ვისი საშობლოც იმ დროს ეროვნულ ჩაგვრას განიცდიდა. ესეც უშლიდა ხელს ზოგაერთობას დაენახათ ის დიდი ღვაწლი, რომელიც ა. სუმბათაშვილი-იუენმა არა მარტო რუსულ კულტურას, არამედ თავის სამშობლოსადმი. ეს ღვაწლი გამოიხატებოდა არა მარტო „ღალატში“, არამედ იმ კოლოსალურ მოღვაწეობაში, რასაც ეწეოდა იგი ქართველი და რუსი ხალხების, ქართული და რუსული კულტურების დასახილბოლად.

ვინ იცის, ეგებ, ნაწილობრივ ამ განწყობილებათა გამოც მოხდეს, რომ ა. სუმბათაშვილი-იუენის სახელი ღირსებისამებრ არა ვიდრის.

დავით ჩხიკვიშვილმა შესანიშნავი საქმე გააკეთა იმით, რომ ა. სუმბათაშვილი-იუენზე საფუძვლიანად, ღრმად და საინტერესო მომცარაფთა დაწერა. ამასთანავე, ეს კეთილი საქმეცაა: ამ ბრწყინვალე ხელოვანისა და მოღვაწის დღეს ჩრდილში მოქცეულ სახელს ნათელი მოჰფინა.

ეს მხოლოდ პირველი წიგნია, სადაც ა. სუმბათაშვილი-იუენის ცხოვრება და მოღვაწეობა 1917 წლამდეა წარმოდგენილი. წიგნის ავტორისადმი მადლიერების გრძობით გამსჯელობებს ისა დაავტრინება ველოდით მეორე წიგნს და ამ საუბრ საქმეში წარმატება ვუსურვავთ დავით ჩხიკვიშვილს.

# მხატვრის სამყარო

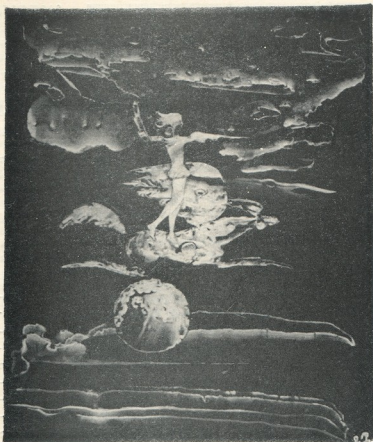
## ირინე მერაბიშვილი

მმბლ თავისებურ, ორიგინალურსა და საინტერესო სამყაროს შევხვდით ხელოვნების მუშაკთა სახლში მხატვარ ტიტე შეყილაძის ნამუშევართა გამოფენაზე. ეს მხატვრის პირველი პერსონალური გამოფენაა და უნდა ვთქვათ, რომ იგი საკუთარი აზროვნების და ხედვის მემკვიდრე ხელოვნად წარმოვიდგა. ნამუშევრები სრულ წარმოდგენას ქმნიდნენ ავტორის მისწრაფებებსა და მხატვრულ სამყაროზე. აქ ვიხილეთ მხატვრისეული მიგნებების ნიმუშები, როგორც ფერწერული ტექნიკის, ასევე ჩანაფიქრის მხრივ. რეალური, მიწიერი სამყაროს ამსახველი კომპოზიციების გვერდით ტ. შეყილაძე თავისებურად წარმოსახავს ირრეალურ, იდუმალებით მოცულ სამყაროს, რომელშიც მკაფიოდ ჩანს მხატვრის ფანტაზიის გაქანება, ამასთან ზომიერება და ტაქტი.

ტ. შეყილაძე არ იფარგლება მხატვრული ამოცანისადმი ერთხელ უკვე ნაცადი და მისთვის მისახერხებელი მიდგომით თუ ტექნიკური ხერხით, რაც უკვე საინტერესოს ხდის მის ნამუშევრებს. თუმცა, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში იგი სურათის შინაარსის გასახსნელად განსხვავებულ მხატვრულ ხერხებს იყენებს, მაინც ნამუშევრებს ერთიანი სტილური ძიებების კვალი ატყვია.

ტ. შეყილაძე ცნობილი ქართველი გრაფიკოსის ვლადიმერ გრიგოლიას აღზრდილია. სწორედ გრაფიკული ლაკონიურობა და სიცხადე თავისებურად მიმზიდველს ხდის მის ფერწერას. მხატვარი უშთაფრხვად მუყაოს და ზეთის, აკვარელის და გუშის საღებავებს იყენებს.

გამოფენაზე წარმოდგენილი ნამუშევრები განსხვავებული მხატვრული ძიებების ნიმუშებს წარმოადგენენ. იდუმალებით მოცული ფანტასტიკური სამყაროს ამსახველ კომპოზიციებში, ხშირ შემთხვევაში, ავტორი ცხოველთა თუ ადამიანთა ფიგურებს მყარად ძერწავს, ხოლო გარემოს ასახვავს განსაკუთრებულ, მის მიერ მიგნებულ ტექნიკის მიმართავს და მას ფერწერლობას, ზღაპრულობას ანიჭებს. მეტად საინტერესოა ზღვის თუ



ტ. შვეილაძე

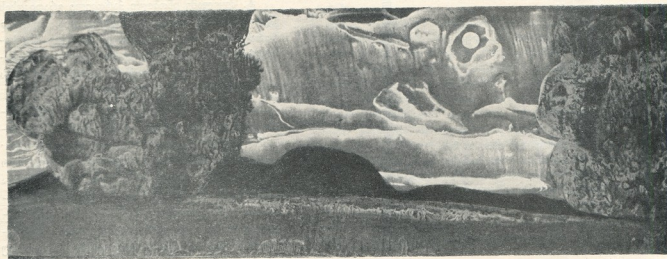
ნიკოლოზ ბარათაშვილი

ტყის ბინადართა ამსახველი სურათები, სადაც პეიზაჟი და ცოცხალი არსებები ერთგვარ მუსიკალურ რიტმულობას, თავისებურ ფერადოვან პარმონიას ქმნიან. შევილაძე ფერთა გამაში ერთ რომელიმე ზგერას არჩევს და მისი ობერტონებია საშუალებით საურთოს. არცერთი მყვიარალა ან მჭახე ფერთი ლაქა არ არის ამ ნამუშევრებში, რომლებსაც, ამასთან, ზომიერების გრძობა აწონსწორებს.

„წვეილთა კრებულთ“ — ასე უწოდებს მხატვარი თავის ერთ-ერთ, ჩვენი აზრით, მეტად საინტერესო კომპოზიციას, სადაც ბუნების შეილთა — ადამიანთა, ცხოველთა და ფრინველთა დაყოფა წვეილებად თავისებურადაა გააზრებული. რიტმში, დინამიკაშია მოცემული თითოეული წვეილი, ზღაპრულ, უმშვენიერეს სამყაროში თავისუფლად და ლაღად მოძრაობენ, თითოეული მათგანი მოხდენილი და პარმონიულია. ფერადოვანი გამა, წვეილთა კონკრეტიზირება და ასიმეტრიული განლაგება სასურათო სიმრტყეზე სასიამოვნოდ და საინტერესოდ აღიქმება. ფიგურები მკაფიოდაა გამოხატული, ხოლო გარემო პირობითი და ირეალურია. პრიალა ლაქი, რითაც ტ. შვეილაძე ფარავს ამ სასიათის კომპოზიციებს, ვიზუალურად თავისებურ მიმზიდველობას ანიჭებს სურათებს.

„მიძღვნა ბარათაშვილისადმი“ — სურათი ერთ ზურმუხტისფერ გამაში ლაქობრივი პრინციპითაა გადაწყვეტილი. ასეთი ტიპის ნამუშევრები საერთოდ ჭარბობს გამოფენაზე და ავტორის საინტერესო მიგნებად უნდა ჩაითვალოს. აქ „მერანის“ ზოგადსაკობრიო იდეა თითქოს ჩვენი აზროვნების ფარგლებს გასცილებია და ამაღლებულა მიწიერ ვნებათა ზემოთ. ტ. შვეილაძე მსუბუქი შუქ-ჩრდილებით გამოკვეთს ფიგურებს, ხოლო ფონთან ძლიერ კონტრასტს ქმნის. იგი ერთი ტონალობით აღწევს ნიუანსების მრავალ-

მთვარის ნათელი





ფეროვან გრადაციას, რითაც ნამუშევარი ორიგინალურ და უჩვეულო ელფერს იძენს.

ამავე ტექნიკითაა შესრულებული და თავისებურად გააზრებული „ფირსომანის სსონა“. ტ. შეყილაძე ცდილობს ღრმად ჩაწვდეს მხატვრის შინაგან სამყაროს, ამასთან, სრულიად განთავისუფლდეს კონკრეტური ბრუნვისაგან. იგი ვეცხაუნრება სიკვდილის შემდგე აღიარებულ ხელოვანზე და მის პიროვნებას ზოგადად ასახავს გასხივონებული, ძლიერი სხეულით, რომლის გარშემო ნახად დაფარუბატებენ ჰაეროვანი მუხუბი დიდებინა და უკვდავებისა.

„დედამიწა“ — ასე უწოდა ავტორმა ალგოთრიული ხასიათის კიდევ ერთ ნაწარმოებს, რომელზეც ქალის ძლიერი, დინამიკური ფიგურა ისახება. ორი ფერი, რომლებიც დომინირებს ამ კომპოზიციაში, წყლის და ხმელეთის ასოციაციას იწვევს, ხოლო ტექნიკური შესრულების თავისებური მანერა ფანტაზიის გამოსიკენ უბიძგებს მაყურებელს. სწორედ ამასია, ჩვენის აზრით, ამ ტიპის ნამუშევართა სიახლე და ორიგინალობა.

ისეთი ნამუშევრები, როგორიცაა „ფანტაზია“, „ბალეტი“, „ფერია“, „ზღაპარი“, „ამორტალეების ცეკვა“, თავისებური ჰაეროვნებით გამოირჩევიან და ნათელ ინტონაციებს შეიცავენ. მხატვარი დახვეწილი გემოვნებით, ზომიერების გრძნობით წარმოსახავს, განაზოგადებს ცალკეულ შინაარსობრივ მოტივს.

დეკორატიული პრინციპი უდევს საფუძვლად სურათებს „ფრესკა“, „მოზაიკა“, „წიქარა“, „ძველი ქანდაკება“, სადაც ხაზობრივი გადაწყვეტა და ფერადოვანი გამა გაწონასწორებულია. ფერთა ნაზი დაპირისპირება აკვარელის სპეციფიკიდან მომდინარეობს და სასიამოვნოდ აღიქმება.

გამოფენაზე დიდი ადგილი დაეთმო პეიზაჟს. უმრავლესობა მწუნრის ჟამს, შებინდებას გამოხატავს და ფაქიზი პოეტური განწყობილებით გამოირჩევა.

„ხიროსიმაში“ მეტად ორიგინალურია ჩანაფიქრისა და შესრულების ტექნიკის შესაბამისობა, სადაც სწორედ ტექნიკის თავისებურება გეხმარებათ ადამიანთა უდიდესი ტრაგედიის შეცნობაში.

„მშვიდობის სიმღერა“ ნათელი იდეებითაა გამსჭვალული. მტრედები ღამაში ლაქობრივი რიტმითაა განლაგებული, მტრედისფერი ქალწული მშვიდობისა და მშვენიერების სიმბოლოდ აღიქმება. ქალაქის პეიზაჟი, რომელიც უკანა პლანზე იშლება, რეალურ ატმოსფეროს აღბეჭდავს და სურათის საერთო კონტექსტში ორგანულად შედის.

გამოფენაზე წარმოდგენილი, ფანქრით შესრულებული მხატვრის ავტობორტრეტი ასევე მოწმობს, რომ ტ. შეყილაძეს ძალუმს თავისი შესაძლებლობანი სხვადასხვაგვარად მოსინჯოს ხელოვნებაში. რაც მთავარია, იგი არ ღალატობს სილამაზეს, მხატვრულ სიმართლეს, პიეზიას.



ღამე

მსახიობები



ქვეყნი

# ბლენე პასკალი\*

## ბაჩანა ბრეგვაძე

კოლმემატა გაქიანურდა. რაც უფრო მშვიდი, აუმღვრეველი და თავდაჭერებული საკუთარ სიმართლეში დარწმუნებული პასკალი, მით უფრო ნერვიული და ისტერიული აღდგა მოთინებოდან გამოსული და აღშფოთებული ნოელის ტონი. უკლად ღირსი მამა აქვეყნებს სტეციალურ ნაწარმს „სიკარბლას სისხავს“ (Le plein du vidia), რომელზე პრინც დე კონტის უძღვის. იფურტირი დგმა-გოკის მთელი არსენალი — სიცრუე, მახეზღრობა, ცილასწამება, მოწინააღმდეგის მოციუნება და, ბოლოს, მუკარანარტი ლანძღვა-გინება — მრისხანედ მგრავინავ ანათმად ატვლება თავს და მიწასთან გასწორებით ემტურება „ბუნების თავზე ბრალმდებელს“. მაგრამ პასკალი უველაზე მეტად გაოგანებულია იფურტის უპრინციპობით: „ნეტავი გამაგებია, — სწერს იგი ლე პაიერს, — ვინ მისცა მამა ნოელს იმისი ძალი, რომ თავის ნებაზე ათამაშოს ბუნება? ძალი, რომლის წყალობითაც სტიქიონების ისევე იცლიან თვისებებს, როგორც თავად იცვლის თვალსაზრისს; ასე რომ, სამყარო მისი ზრახვების გამწმენდელ ცვალებადობას ექვემდებარება და ვინაგებება-არ შეეცდები, თუ ვიტყვი, რომ თითქმის შეუძლებელია უარყო ამ ღირსი მამის აზრები, ვინაიდან ის უფრო სწრაფად იცვლის მათ, ვიდრე პასუხის გაცემას მოასწრებს: კაცია“<sup>95</sup>.

ზემით უკვე და ერთხელ კიდევ გაიმეორება, რომ „სქოლასტიკოსები ისევე ჰგავან ერთმანეთს, როგორც მათი მოპირდაპირები“. შეიხიბული უყოველგვარი კომენტარის გარეშეც დარწმუნდება ამ აზრის სიმართლეს, თუკი ერთმანეთს შეუღებებს მამა ნოელის პასკალისეულ დახასიათებას და იტალიელი სქოლასტიკოსების მისამართი წარმოთქმულ სიტყვებს, რომელთა ავტორია გალილეო გალილეი: „როგორც გინდა მოდრაციო ბრევი, თუკი ამ მომენტში, როცა მის ერთ სიმართლეს აბაილებ, დაუთავნებელია მეორე — უფრო ღიბი სიმართლეს მტკიცებას იწყებს და ასე შემდეგ დასრულებლობა“<sup>96</sup>...

მაგრამ პასკალი მშვენივრად იცის, რა შედეგი შეიძლება მოჰყვეს იფურტის ამნარ გამგენარებას. სქოლასტიკოსები მართოდენ თვითრეული მსჯელობის მანერით როდი ჰგვანან ერთმანეთს. არა, საცერად მსგავსია მათი სიმშფოთეც, ვერაგონად, სარავალი შუტის ძიებუც. პასკალს ახსოვს მიველ სერვეტის, გორადენ ბრუნოს, ლუჩილიო ვანინის, გალილეო გალილეის, ტომაზო კამპანელასა და მეცნიერების სხვა დიდ მარტვილთა ტრაგიკული ხედვრი. ამ მხრივ, არც მისი თანამემამულენი წარმოსადგენენ გამორჩეულს. კათოლიკური რეაქტია ერთნაირად დაუნდობელია იტალიაშიც და საფრანგეთშიც. სწორად კლერკიალთა რისხვას გაურბის რენე დეკარტი საფრანგეთიდან — მოადლიდიან — შეუციაში... ლუი XIII-ის დროს პარლამენტის (უზადელიც სასამართლოს) მიერ გამტრინალი საგანგებო დადგენილება კატრალით ემუქრებოდა ვეგას, ვინც გაზე-დავს არისტოტელის მოძღვრების ხელყოფას, მის წინააღმდეგ გალაშქრებდას<sup>97</sup>. აბაბო ამბობს, 1621 წ. ფრანგი მედიკოსი სებასტიენ ბახონი პარიზში კი არა ეწევაში აქეყნებს „ნატურალური ფილოსოფიის თორამტ წინას არისტოტელის წინააღმდეგ“ (Philosophiae naturalis adversus Aristotelem libri XII). სამა წლის შედეგ მისი თანამაზრუნა — მედიკოსი და ქიმიკოს ეტიენ დე ლავუა, ფან ბიტი და ანტუან ვიონი პარიზში აკრავენ არისტოტელის წინააღმდეგ მი-

მართულ თეზისებს, რომლებითაც საქარო პაქტრობაში იწვევენ ბერძენი ფილოსოფოსის ყრული მიმდევარს. დისპუტი არ შედგა. დეკლავი დაპატიმრწ. ვიონი მოიღლა. პარლამენტის განაჩენით, თეზისები დაწვეს, სოლო დასპუტის სამივე ორგანზატორის ებრძანა 24 საათის განმავლობაში დეტეგებინათ პარიზი, სამუდამოდ აეკრძალათ იქ დაბრუნება და ლექციების კითხვა<sup>98</sup>...

„სადაც არა სჭობს, ვაცლა სჭობს...“ მამა ნოელის გამომწვევა ტონს აშკარად პროვოკაციულ ხასიოს იღებს, ხოლო პასკალი ჯერ კიდევ ისე სუსტად გრძობს თავს, რომ თვითონ ვერ ახერხებს წერას და იძულებულია დას უარანახოს თავისი სათქმელი. იგვეც არ იცის, იფურტადან უნაყოფო პაქტრობისთვის სად სვალთა ამ სწულთა კაცს როცა ამდენი სანტიმეტრო პარალელმა გადასაქრელი, ამდენი საშური საქე — მოსავარებელი, მოსაწერებელი, მოსასწრებელი... და პასკალი კეთილგონიერლად არჩევს დუმლს. რამდენიმე წლის შემდეგ ის კვლავ შეეხება იფურტებს, მაგრამ ამჯერად არა მეცნიერული აზრის მესაიერული მხოლოდმხედველობის, არამედ ჰუმარული რწმენის დასაცავად.

ზომ სრულად ფუცი და ზედმეტი იყო, ერთის შეხედვით, მამა ნოელთან პაქტრობა, მაგრამ მას უყვალად მიანც არ ჩაუვლია პასკალისთვის. პოლემიკად მოილოანდ გამაოგანდა პერიპატეტეოსო: ფურტის არა ერთი და ორი მანკიერი ასპექტი, სქოლასტიკოსთა თორარული მომზადების, მათი განათლებისა და განწაულებლობის საერთო დონე, რაც პასკალისთვის შეუდგამო იკლევადობის გარკვეულ სტიმულად იქცა. უნდა ითქვას, რომ ამ მხრივ, ის გამაოგანლის როლია ახალი მეცნიერების დედ კორთფუა შორის. გალილეო გალილეის ბიოგრაფიაში, რომლის ავტორია მისი მოწაუე ვიონი, ვეიხოვლობს: „... გალილეი იტალია ბოლმე არ არსებობს უფრო დახვეწილი და დახვეწილი მობდგარი, ვიდრე უმცრებია. ვინაიდან ახალი და ზუსტი ცდებით დასაუფლებელი ბევრი მახვილგონიერული დასწავა მხოლოდ იმიტომ იქნა მიკვლეული, რომ წინ აღდეგმოლოდ იმპოზისირებოა უმცრებობას, ჩემდა თავად კი სულაც არ შეიძლებოდა მათზე თავის მტრებზე“<sup>99</sup>.

პასკალი მანცდა, რომ, უწინარეს ყოვლისა, საქირაა თვით კვლევის პერიპატეტეკული მეთოდის ყველა ნაკლიანი მხარის მშობელი და, ამ გზით, მისი რწმული და საბოლოო უარყოფა. სქოლასტიკოსები თავიანთ ფიჯას განიხილდებენ როგორც ერთხელ და სამუდამოდ ჩაოყვლიბუტულსა და თავის თავში დასაბრულებულ მესწიერებას, როგორც სამყაროს ახსნის ერთადერთ ჰუმანურ თორარსა და შესაძლებლად თვლდენენ მხოლოდ და მხოლოდ მისი ცალკეული დეტალების შემდგომ დახვეწვას და თაუსტებას. თვითველი ახალი უტკტი აიღებუბოდა როგორც კანონზარებელი ეტქსტების სა თუ ამ პარაგრაფის ახალი ოლსტრაციო, ლოდო, თავის მხრივ, ყოველ სახალისი სასწავანარებას ისევე და ისევე ამ ძველსტელ ტექტებთან მისი შეჭერება-შეპირისპირება ელა საფუძვლად.

ასე იგვროდა ერთგვარი „ბოწიფიო წრე“ (circulus vitiosus), საიდანაც თავის დაღწევის ერთადერთი გზად და საშუალებად პასკალს მიანცდა, უწინარეს ყოვლისა, ახალი, ექსპერიმენტული კლდეით დარწმუნებული ფიჯების რაც შეიძლება მეტი სიმართლის დაჭოვება და მხოლოდ უმცრებ — მათი ობიექტური, სქოლასტიკური ინტერპრეტაციისაან ვიონის რწმული და დახვეწილი, შეცნიერული დაფუძნება და დასაბუთება, ვინაიდან ღრმად სწამდა, რომ „ყოველგვარი

\* გაგრძელდება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4.





ვარუდის გამოქმნა, სათანადო ფაქტების უქონლად, იმ კაცის ქვეყანა მავს, დაკვირვებულნი რომ უნდა შეხვება და განახლები თუ არა აქვს; უაზროდ დაზარალებილი ვართუმნი, ხელს უფუარებრც კედლებს და დროდადრო ფაქტებში იკვირება. ფაქტები — სწორედ ის განახლებია<sup>100</sup>.

მასხადავ, საქარა ფაქტები და მხოლოდ ფაქტები, ახალი მეცნიერების ეს კუმპარიატი „არსობის უტარა“, ისევე უპოვებელი უხეტი კლავა-ტიებისათვის, როგორც სიცოცხლისთვის — წყალი, როგორც სუნთქვისთვის — ჰაერი, „მთელი თავისი სარქველინების მიუხედავად, — წარს დიდი არსი ფიზიოლოგი ი. პ. პალოვი, — უტარა ვერსადღაც აფერნდა ფრინველს ცაში, უპირის რომ არ ემ-ცინებოდნენ. ფაქტები — სწავლილის მატარა, მათგან ის ვერსადღაც ვერ შესდგება მაღლა აფერნა<sup>101</sup>... და ასაკვლევ აგრეთვე ფაქტები: ხელახლა იმეორებს ტორინოსი ექსპერიმენტს, ჭიჭიტი თანამეფერობით ატარებს ახალ, ორიგინალურ ცდებს. შედეგი კლავიბებურად უცვლელია, მამა ნოელი აშკარად ცდებ: ვერცხლოწყლის სიგებს წმით დარჩენილი სიგრეე არა მარტო გვიანვინება ცარიელად, არამედ მართლაც ცარიელია: „მას შემდეგ რაც მე დავაპტეცე, — წარს, — რომ ჩვენი გამოცდებისათვის მისაწყვლადი და ჩვენთვის ცნობილი არცერთი სხვა ნივთიერება არ ავსებს ამ სიგრეეს, რომელიც ცარიელი გვიჩვენება, ეციე არ მებარება იმეში, რომ — სანამ მისი ამგებში რომელიმე ნივთიერების არსებობას არ დამოტკიცებენ, — ეს სიგრეე მართლაც ცარიელი და უკლებლავარი ნივთიერებასთან ადებულია. ამიტომ ნამდვილ სიცარიელეზე ისევე ვილაპარაკებ, როგორც სიჭრუხების სიცარიელეზე ვმსჯელობ და მართებულად მივიჩნევ ადრე აღწერილ და ასობ-ღელტერი სიცარიელის შესატყვის წესებს, ისევე როგორ მოჩვენებითი სიცარიელის მომართ მათ მართებულობას ვაღიარებდი“<sup>102</sup>.

ცდების შედეგად ანალიზისა და სიცარიელის ბუნების თეორიული კვლევის პროცესში სასაკალი, ბოლოს და ბოლოს, აღუაჩენს კუმპარიატების წვედების უტუტარი გზას; მის სულში ანახდელულად იკვირება თავისი სისხარბით და სისადებით გასოცარია შარია: თუკი მალეში ვერცხლოწყლის სვეტის დონეს „სიცარიელის შიში“ არ განსაღვრავს, არამედ სიბიხის დღეა უგადარებლ მშემდეგ მატრის სვეტის სიმძიმე, მამაშ ამ უყანაქვლის სიმძილის შეტყარება უშუალოდ გამოიყვეს იმას, რომ ვერცხლოწყლი მალეში დაბლა დაიწვეს. ამისთვის საკმარისია მაღალი მთის ძირას ჩაენიშნოთ ვერცხლოწყლის დონე და შემდეგ მწვერულზე ავტანოთ ხელსაწყო. და, აი, აქ სასაკლას ასხედნება თავისი შიშობღური ქალაქი კლდრამონ-ფერანი, რომელსაც დასავლეთით თავს დასაჭურებს ოვერინის ქედის მწვედარი ვანტრატება — პიუ-დე-დომი (Puy-de-Dôme). 1647 წლის 15 ნოემბერს სასაკლას სათანადო მითითებებით და ახსნა-განმარტებებითორი უგზავნის წერლოს თავის სიბეს ფლორანტ პერისის, რომელიც კლდრამონში ცხოვრობს, და სოხოვს დეიხმაროს მის მიერ მოფურტებულ ცდის ჩატარებაში:

..... ზომ გვსმით, თუ ვერცხლოწყლის სვეტის სიმაღლე მთის წვედარ უფრო ნაკლები ამოჩნდა, ვიდრე მთის ძირას (მე ბეგრის საბაბო მავს სიბიხოდ, რომ ახე ვიფურკა, მოუხედავად იმისა, რომ უველა: ვინც ამ საკითხზე წერს, სხვაგვარად მსჯელობს), შეიძლება დავასკენო, რომ ამ მოვლენის ერთადერთი მიზეზია მატრის სიმძიმე და არა უხადებულად horror vacui: ცხადია, მთის ძირას მატერი უფრო მკვირივი უნდა იყოს, ვიდრე მთის წვედარ, მთის ძირას უაზრობა იქნებოდა გვეგვარაუდა, თითქმის, მამაში სიცარიელის შიში მთის ძირას უფრო დიდა, ვიდრე მთის წვედარ<sup>103</sup>...

პერი სიამოვნებით დათანხმდა და დახმარება აღუთქვა ცოლისძმას, მაგრამ ვადაუდებელი საქმეების გამო მხოლოდ ათი თვის შემდეგ მოხერხდა ექსპერიმენტის ჩატარება. დიხს, მხოლოდ ათი თვის შემდეგ, 1648 წლის 10 სექტემბერს პერიმ როგორც იქნა მოიკვლდა და სასაკლას მითითებების მიხედვით განახორციელა ცდა, რომელშიც მის ვარდა „კლდრამონ-ფერანის რამდენიმე დარბაზილილი მოკალაქე“ მონაწილეობდა: ეტენი იყვნენ: აბატო ბონინი, მისი კოლეგა, კათოლიკური ტარისის კანონიკი ბონინი, სასაპაროლო პალატის წვედარები — ლავილი და ბეგონი, ექიმი ლაპორტი, დილის იაკო სახოზე სინიში შეიკრიბნენ მონატრის ბაღში — ქალაქის ყველაზე დაბალ ადგილას.

„მე ჩაენის კურტელში — სწორად პერიმ ასაკლი, — წერს ხაში დლის განხვადლობაში ჩემს მიერ საკვლად-გაფულოდ გამოყენებულ ვერცხლოწყლისთვის, ვიდრე თანხარნი დამოტრის მქონე და 4 ფურტი სიერის არი მინის ბილი, რომელთა თითო ბილი დარბაზილილი იყო, თითო კი — ლა, და ჩავატარე ჩვეულებრივი „სიცარიელის ექსპერიმენტი“. თვითონვე მითხრა დარჩენილი ვერცხლოწყლი ერთსა და იმავე დონეზე დადგა, სახელდობო, 26 დუიბისა და 3 1/2 ხაზის სიმაღლეზე“<sup>104</sup>.

მათ კიდევ ორჯერ გამოიერეს და ზუსტად იგივე შედეგი მიიღეს, რის შემდეგაც ერთი ბარომეტრი მონატრის ბაღში დავტოვეს და შეთავაზებულ მამა შვასტენი მონინეს, პიუ-დე-დომის ფლორანტ პერიმ, თავის თანხმდებ პიერთან ერთად, მიუ-დე-დომის მწვერულზე, დაახლოებით 1500 მ. სიმაღლეზე აიტანა; აქ ვერცხლოწყლის სვეტის სიმაღლე 28 დუიბისა და 2 ხაზის ცალი ამოჩნდა. განსხვავებამ შეადგინა 2 დუიბი და 1 1/2 ხაზი, ე. ი. თითქმის 84.4 მმ., რამაც ცდის მონაწილენი „განვავიტირდა და აღგუფიროვანაო“, — სწორად პერი ცოლისძმას... დაბლა დაიწვედნის მას კიდევ რამდენიმე გამოიერა ექსპერიმენტი. „იმ ადგილას, რომელსაც ლა-ფონ-დე-ლაში ეწოლებოდა და რომელიც მონატრის ბაღზე ვაცილებით მაღლა, ხოლო პიუ-დე-დომის მწვერულზე ვაცილებით დაბლაა, მითხრა ვერცხლოწყლის სვეტის სიმაღლემ 25 დუიბი შეადგინა... ბაღში დაბარუნებულების მამა შვასტენი დუფაფიროვანი, რომ ხელსაწყოს წევნება მთელი ამ ხნის განხვადლობაში უცვლელი იყო. მთიდან ჩამოტანილმა ბარომეტრმა აქ კლავიბებურად 26 დუიბი და 3 1/2 ხაზი აჩვენა, რამაც ცდის მონაწილენი სახოლოდ დაარწმუნდა თუ პერიმ განხორციელებული ექსპერიმენტის სიზუსტეში.

სიხვება ცდის აღწერილობით, დეტალური აღწერა და საფუძვლიანი ანგარიში რომ მიიღო, სასაკლას, თავის შირივ, კიდევ რამდენიმეჯერ გამოიერა ექსპერიმენტებ: პარიზის ლეისსიშობლის ტარის ძირას და მის წვედარზე, სენ-ფაუსის კოშკზე, ეტროს სახლში — მადლი, ოთხმცოდავან საფუფიერანი კიბის თავზე, ბარომეტრულმა სხვაობამ შეადგინა დაახლოებით ორი ხაზი. ექსპერიმენტებმა კვლევამ მთლიანად დადასტურა სასაკლას თეორიული დასკვნის სისწორე. „ახე დასარტობა თავისი მიწერი არსებობა ძველთმეცნიერს horror vacui“<sup>105</sup>, ახე დასარტობა სასაკლას სახელდაწინებელი ოხსვლებდა, რომელიც 1648 წლის დამდგეს დაიბეგდა შარლ საკრის ტიპოგრაფიაში: „...ამავე სიბიხთა წინასწარობის დიდი ექსპერიმენტის, რომელიც ჩაუტარებულ იქნა 6-6 წ. სასაკლას მიერ, ამ მონხენ, რომ შეეცნა სიცარიელის შესახებ გამოკვეთებულ მოკლე ანგარიშიში მკიხვხვლასთვის აღოქული ტარტაკორი, და რომელიც განახორციელდა 6-6 წ. პერიმ ოვერინის ქედის ერთ-ერთ ყველაზე მაღალ, ხალხში პიუ-დე-დომად წოდებულ მწვერულზე“ (Recit de la grande experience de l'équilibre des liqueurs, projetée par le Sieur B. Pascal, pour l'accomplissement du Traité qu'il a promis dans son abrégé touchant le vuide, et fait par le Sieur F. P. en un des plus hautes Montagnes d'Auvergne, appelée vulgairement le Puy-de-Dôme).

პიუ-დე-დომის ექსპერიმენტმა „დადატაკო, — წერდა სასაკლი, — რომ წყალი ტუმბოში სხვაგვარად დონეს აწევს სიმაღლეს, ვიდრე დეპარტობისა თუ ამინდის მიხედვით; რომ ის ყოველთვის ადვილს სიმძიმის პროპორციულად და, ამრიგად, დასარტობა ამ მოვლენის შეტენას. მან გვიჩვენა წყლის დონის ცვალებადობის კუმპარიატი მიზეზი და ბოლო მოულო ყოველდღიარ ეტეს: მან ცხადყო, რომ არ არსებობს სიცარიელის შიში და სრული სინათლე მომდინა. ამ საკითხს. ღაე, დაატაკიციონ ახლა, თუ შეუძლებია... მატრის სიმძიმის გარეშე, — რატომა, რომ შეეწვიო ტუმბოები წყალს ერთი მივითხედით დაბლა ქაჩაენდ პუ-დე-დომზე, ვიდრე დეიგუნი, ან რატომა: რომ ერთი და იგივე სიფონი წყალს მაღლა სწევს დეიგუნი, მაგრამ უფრო „ახებრსონი“ ამას პარიზში?.. განა ბუნების მთის მწვერულზე ვერცხლოწყლი მეტად ემზინა სიცარიელის, ვიდრე ბეგონმა, ან უფრო მეტად უფრობის მას ავდარბო, ვიდრე დარბო? ან, იქნებ, ეს შიში სხვა-დასხვანაირია სარტელყოლ, სხვეში, ეტროში?

დაე, არისტოტელის მიმდევრებმა შეიკრიბნენ ყველაფერი, რაც მათ მოეძვარს ამ მის კომენტარებს და უტყობილოა, თუ შეუძლებელია, ახსნან ყოველივე ეს სიცარიელის შიშითი. წინააღმდეგ შემთხვევაშიც: აღიარონ, რომ ექსპერიმენტებია ის მომდვიარი, რომელსაც ეწე-



და მივხედით ფრეიკაში; რომ პოუი-დე-დომის ექსპერიმენტმა საფუძვლიანად გამოავლინა სიკარგის წინა საყოველთაო არჩენის და ერთხელ და სამუდამოდ დაადგინა შრომითი უკმაპობა; რომ ბუნებას სულაც არ უნიათ სიკარგის და არ გაუბრძას მას; და რომ, ბოლოს, ასაკის მასის სიმძიმე იყოლი იმ მოვლენის უკმაპობა მისთვის, დასავაჟამდე ამ მოჩვენებით მიზეს მაიწრდენენ<sup>106...</sup> პოიუნი, რომელსაც ამართლებს და დასტურებს ექსპერიმენტი, — ეს უკვე შენიჭებული კონცეფციაა, სადაც ცდილობენ ფაქტების გარკვეული სიმარჯვლოდ ლოკაციურ მსჯელობას და დასწრებითაა გაერთიანებული. ყველაზე უფრო მათია ის მეცნიერული კონცეფცია, რომელიც ყველაზე უფრო ნაყოფიერია, სადა, მარტივი, ხელსაყრელი და რომლის შემუშავებითაც ყველაზე ზუსტად ვხვდებით გარნიზაცი-კონცრტული სინამდვილის ამ თუ იმ ასპექტს, მოვლენათა ამ თუ იმ ჯგუფის თვისებებს. ამანარი კონცეფციის შექმნა მკვლევარის სიახვერე და სისარული. მაგრამ პასკალი არ სწრდებოდა მიწვევებს, ანაფერტი ისე უბრალო არ არის მისთვის, როგორც სიმშვიდის თუ შეხვედრის მოთხოვნები. სულსინთქმის სურვილი, საკუთარი წარმატებით ტკბობა თუ თრბობა. მისი მართებელი აზრი უფრო მეტი დაინებითაა და შეუფერობით იჭრება საკლდევი წვანის იდეალ სიღრმეში, ცდილობს ჩასწვდეს მიღის მის სიბრუნდს, მრავალ-ფერადობას, სიხვედრას. „მე არ გამოძახებს დასწრებით ერთადერთი ექსპერიმენტის საფუძველზე, და ჩემს მიერ ჩატარებულ ცდებში მოვლენათა არა ერთი, არამედ რამდენიმე მათგანს ვიკვლე. მე არასოდეს არ ვთამაშობ შედეგებით, ჩათა ისინი ამ თუ იმ წინაწარ ჩამოკლებულ წარმოდგენას მივსაძლავი. პირიქით, მე ვცდილობ აღიარებულად წარმართო ყოველგვარი ექსპერიმენტული სამუშაო და ჩემთვის ყოველი ცდა, ასე ვთქვათ, ერთგვარი სისწრაჟია, რომლის შემუშავებითაც ჩემს აღმრიდელ წარმოდგენებს ვამოწმებ“, — ამბობს რობერტი ჰაუკი<sup>107</sup>. ასეთია პასკალის, როგორც მკვლევარის, ბუნების მედვილას და დახვეწილი ექსპერიმენტატორის მეცნიერული მრწამსი...

მას შემდეგ, რაც საბოლოოდ დაამტკიცა ატომოფერული წნევის არსებობა, რომელიც აშკარა შემოქმედების ახდენს სიბრუნდს თუ მყარ სხეულზეზე. პასკალი უშუალოდ დაიბრტყნება პრობლემით: როგორ, რა გზით, რანაირად ხდება ამ წნევის გადაცემა თვით ატომოფერის შვინთ? არჩემდება და გალიონის ჰიდროსტატურ გაშროვლებზეზე დაიბრტყნობი<sup>108</sup>, პასკალმა წამოიყენა გენიალური და მარტივი პირობები: ჰაერის წნევა სიბრუნდს ზენით არსებული წნევის მსგავსი ანუ იგივე, ხოლო შემდეგ მისთვის ჩვეული ზუსტი და მახვილგონიერული ცდების სერიით დადასტურა ამ პირობების სწორეტი. მან ცხადყო, რომ მუქარი სხეულებისაგან განსხვავებით, როგორც სიბრუნდს, ისე გაზის ცალკეული ფენებისა თუ ექსპერიმენტის სიბრუნდის მიწვეულია დიდი მობილურობა, რაც მას საშუალებას აძლევს თავისუფლად გადაადგილდენენ ერთუბრთის მიმართ ყოველი მიმართულებით.

სწორედ სიბრუნდს და გაზის ნაწილაკების თავისუფალი ძვრადობით ახსენდება ის, რომ გარეშე ძალით მათზე წარმოუდგელი წნევა არა მარტო ძალის მოქმედების, არამედ ყოველი მიმართულებით გადაცემა. თავის პატარა, მაგრამ დამაშინარსხიან თხსულებში „ტრაქტიკა ჰაერის ბრუნდის სიმძიმის შესახებ“ (*Traité de la pesanteur de la masse de l'air*), რომელიც 1661 წელს დაიწერა, თუმცა ის შობილად ატობრის სიკვდილის შემდეგ — 1663 წელს გამოაკვეთა ფლორენს ბერნიმ, პასკალმა ექვმუტანული სიხვალით დაამტკიცა, რომ სიბრუნდს ან გაზზე წარმოებული წნევა უცვლელად გადაცემა სიბრუნდს ამ გაზის თვითუდ წერტილს (XIX საუკუნეში პასკალს, რომებრც ბოლოს, დანიელ ბერნულისა და სკვათა შრომების გათვალისწინებით, ჭოული შემქმნის „გაზების კინეტიკური თეორიას“), რომელსაც შემდეგ თვითუდმა უფებს საფუძველად: „გაზი შედგება სწრაფად მოძარბა, უმცირესი დრკაციდ ნაწილაკებისაგან, ხოლო გაზის წნევა ჭურჭლის კედლებზე სხვა არ არის რა, თუ არა ამ ნაწილაკების მიერ მათი ზომბარბრების შედეგი“<sup>109</sup>). ამ სხარტ ფორმულას, რომელშიაც ზღრდული ლკაციონური ირკვლები სინამდვილის გარკვეული მოვლენის საკვირისკური კანონზომიერება, მისი მონაწილე არის. — ჩვენი უკანონო მბილარობით მცხოვრებნი, ყველა ის, ვისაც სკალში გაუგონა ელემენტარული ფიზიკის კურსი, მთელი ორი საუკუნის მანძილზე იცნობდა და იცნობს პასკალის კანონის სახელმძღვანელო...

რაც უფრო ფიზიკლი, წინადახედული, დაკვირვებული და მოი-

მინებით აღხსილია პასკალი ცდების ჩატარების დროს, მით უფრო თამაში, ვახვლებული და მიზანსწრაფული ხდება მისი უკლი. და ერთხელ ფაქტების ახსნისა და მათი მეცნიერული დაფუძვნებისაგან — ეს მეტისმეტი სიფხვრეოდ ფაქტების დადგენის და ეს კლიონასალური სითამაშე დასწრების გამოტანისას, პასკალს გენის დამანასაობებელი ნიშნია, რომელიც ყველა სხვა მკვლევარის შემოქმედებისგან განასხვავებს მის ნაწარგს. — წერის თანამედროედ ფრანკი პასკალითივე ვაქ შევალი<sup>110</sup>.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია იშვიათი მახვლდინიერება და გამოკანობა, რომლითაც პასკალი-ექსპერიმენტატორი თვითრეტაციოს პასკალის მიზანდასახულობას ახორციელებს. სკაპრისა და დავიკიონებ უჩვეულო კონტრასტს, ერთის მხრივ, ჩანაფიქრის უიღრესეს სიტრბულს, ხოლო მეორეს მხრივ, მისი ხორცშესხის გირბუნებულ სიმსუბუქეს შობის, რაც ესოდენ მაყოფიოდ ვლინდება ე. წ. „ჰიდროსტატური პარადოქსის“ პასკალითივად ინტერპრეტაციოსას.

ჩვენამდე მოაწვდა ამ ორიგინალური ექსპერიმენტის ავტორიულ წინადატენა: ეკლესიულ მიმარბრებულთა ხუთი სხვადასხვა ფორმის ჭურჭელი, რომლებიც ფსკერზე საკუთრი თვადიკლებდა თანაბარი დათბარის ნახვრებები აქით. ცდა გვიჩვენებს, რომ ჭურჭლებში ჩახსნილი წყლის სხვადასხვა რაოდენობის მიუხედავად, თვითუდ საკობზე ერთი და იგივე ძალა მოქმედებს. „ყუდა ჭურჭელში — წერს პასკალი, — წყლის სიმაღლე თანაბარია და ზემოდა იწინილში ძალის ზომად გვეყენება წყლის იმ მასის წონა, რომელიც პირიქედ, ერთგვაროვანი ფორმის მქონე ჭურჭელშია ჩახსნილი. და თუ წყლის ეს რაოდენობა ას ფუნტს იწინის, მაშინ სპირთა ამვე სიღრმის ძალა თვითუდ საკობს შესავლებდა. თვით მეხუთე ჭურჭელშიაც კი. თუმცადა მასში ჩახსნილი წყლის წონა ერთ ფუნტისაგან არ უღრის“<sup>111</sup>... ერთის შეხედვით, ეს დასკვნა მარტოდ დაუფერებელია და წარმოუდგებელი: მეზუთე ჭურჭელში წყალი ფსკერს აწევა ძალით, რომელიც მეტია მასზე მოქმედი სიმძიმის ძალაზე. მაგრამ არაფერი პარადოქსული ამ ცდში არ არის. ყველაფერი მარტივად წუდება პასკალის კანონის საფუძველზე, და ჩვენ ვიღებთ „ჰიდროსტატური პარადოქსის“ ახსნენ ფორმულას: ჭურჭლის ფსკერზე სიბრუნდის წნევის ძალა დამოკიდებულია ჭურჭლის ფორმისაგან და უღრის სიბრუნდს იმ ევრტიკალური სვევის წონას რომლის ფუძეც ფსკერის ფართობას, ხოლო სიმაღლე — სიბრუნდის დონის სიმაღლის ტოლია.

და კიდევ ერთი ცდა, რომელიც „ჰიდროსტატური პარადოქსის“ საილუსტრაციოდ 1648 წელს ჩატარა პასკალმა და რომელიც ასე განაკვიფრა მისი თანამედროეები: წყლის სასვე, ყოველმხრივ დახსულსა და მტკიცე შერკულ კანონში პასკალმა ზემოდა ჩასვა წრადი. და გრძილი მილი, რომელიც სულ ერთი ზომის წყალს ჩავადა; როდესაც მილი აფხვ, წნევა კასრში იმდენად გაიზარდა, რომ გვერდებიდან წყლას გამოწვდა. ეს იყო პატარა „სასწაული“ ურწმუნოთა დასარწმუნებლად...

რაც შეუძნა „მორწმუნეთ“, მათ იციან, რომ, მართალია, მეცნიერული კანონი მარტოდ კიბვის „რატომ?“ საბოლოოდ და ამომწურავი პასუხი არ არის, მაგრამ არც მარტოდენდ ლტინი სტიკაპანერითა, ტქნიკური ტერმინების მეშვეობით რომ ავიწყრის სკვედე მოვლენას. მასში, როგორც ფოუსული, თავს იყრის ექსპერიმენტების, ცდების, დაკვირვებების ზუსტი ანალიზის და შემოწარი ლოკაციურ მსჯელობით მათი განზოგადების შედეგად საკლდევი იმეტიტის შესახებ დატვირვილი მიუღლი ცოდნა, რაც, თავის მხრივ, უკვე ნაიციბოს, მკველუფობს, აღმოჩენის შემუშავებით მატერიალური სინამდვილის კვლით, ჭრე კიდევ უფრობას ასპექტის წვდომის, მისი ახსნისა და შედეგების ყველაზე მშველი მოსაულებად გვეყენება. არ არსებობს მეცნიერული კანონზე უფრო მშველარი იარაღი. უკმაპობიტებზე მონადირეობა<sup>112</sup> ხელში. პასკალმა თვითონ გამოიქცა ეს იარაღი და, შესაძლოა, სწორედ ამიტომ უფრო სიმარტებით იყენებს მას. აი, ის კვლავ განარბობს ჰიდროსტატური კანონის სერბას: სწავლობს ზიარის ჭურჭლის თვისებებს, იკვლევს ზოგირდის „პარადოქსს“ და, ბოლოს, ატარებს თავის კლასიკურ ექსპერიმენტს, რომელიც შემდგომ ჰიდროსტატიკის ერთ-ერთ ჭავთუბედად იქცა:

.....თუ წყლით სასვე და ყოველმხრივ დახსულ ჭურჭელს აქვს ერთი ნახვრეტი, რომლითაც ერთი ახვრეტი მეტია მეორეზე და, თანაც, ორივე მტკიცედ დახურულია დავთში. მაშინ ერთი კაცი, რომელიც პატარა დავშს აწევა, გაწინასწარებს ასი კაცი ძალას, რომელიც დიდ დავშს აწევენა და დასწრებს ომობრდაცხარამიტ



კაცის ძალს. და როგორც უნდა იყოს ამ ნახვრეტთა თანაფარდობა, უყოველივის, როცა თვითეულ დღეზე მოხდებული ძალები იხე შეეფარდებიან ერთიმეორეს, როგორც ნახვრეტები, ორივე ეს ძალა განიწარმრებულნი იქნება... აქედან გამომდინარეობს, რომ წულთი სახეს მუხრეტული მექანიკის ახალ პრინციპად და ახალ მანქანად გვევლინება, ვინაიდან მისი მეშვეობით კაცს შეუძლია ნებისმიერი სიმძიმის აწევა... უნდა ითქვას, რომ ამ მანქანაში ვლინდება იგივე მუდმივი კანონი, რაც ჩვენივის უცვლელი მექანიზმებში, სახელდობრ, ბერკეტში, ჭოკონაში, უსასრულო ხრანში და ა. შ. ხოლო ამ კანონის მოქმედება იმაში მდგომარეობს, რომ გზა იგივე პროპორციით იზრდება, როგორით იზრდება ძალა, რადგან ცხადია, რომ თუ ერთი ამ ნახვრეტთაგანს ასევე დიდია მეორეც, მაშინ კაცი, რომელიც პატარა დგუშს აწევა და ერთი დუმიტი დაბლა სწევს მას, იმავედროულად, ერთი მეახედი დუმიტი მაღლა ასწევს მეორე დგუშს... ეს შეიძლება მიხედულ იქნეს ზემოაღნიშნული მოვლენის ტემპირატ მიზეზად, რადგან ამას არაა, რომ აბსოლუტურად სულერთია, ჩვენი ძალისხმევით ეს ფუნქტ წაუღს გადაადგილებით ერთი დუმიტი თუ ერთ ფუნქტ წაუღს — ახი დუმიტი<sup>114</sup>.

პასკალის მიერ აღმოჩენილი სწორედ ეს პრინციპი უდევს საფუძვლად თანამედროვე მიდრავლეურო მანქანებისა და, კერძოდ, მიდრავლეურო წნების მოქმედებას. ჩვენ ვიცით, რომ მიდრავლეურო მანქანა გვეძლეხს ძალაში მოგების იმდენჯერ, რამდენჯერაც მისი დიდი დგუშის ფართობი მეტია პატარა დგუშის ფართობზე (აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ პასკალის კანონით მიკვლეული სპეცოფიკური ფენომენი — გაზებისა და სითხეების მიერ წნების გადაცემის თვისება ფართოდაა დანერგული და გამოყენებული თანამედროვე ტექნიკაში, კერძოდ, ავტომანქანების მიდრავლეურო მეხრეტებში, სხვადასხვა სახის პნევმატურ ავტომატსა თუ ხელსაწყოში, როგორც მაგალითად, სამოქლონო თუ ქვანახშირის საწვრტე ჩაქურში, სილაკალურ აპარატში, რომლითაც შენივის კედლებს ღებავენ, სპეციალურ მექანიზმებში, რომლებიც ავტომატურად აღებენ და კმბრვენ მეტროს მატარებლის ვაგონებისა თუ ტროლეიბუსის კარებს, რკინიგზის ვაგონის პნევმატურ მუხრეტში და ა. შ.).

როგორც საპრობლთანად შეინიშნავს დღენ ბრუნველი, პასკალის ამ აღმოჩენის წყალობით, „ბიბრისტისაკა ზოგადი მექანიკის კერძო შემთხვევად (un cas particulier) გვესცელება“... ამიტომ, დღემდე მეცნიერის ურთი, პასკალს რომ დავესცელება, „თავის ფოკიურ გამოკვლევებს, უბრალო, წუმბლდარებად ამქებოივის პატარა ტრქატებში“, რომლებიც გაკვირობს იხსენიებს თავის თსულებსაში სითხეთა წონისასწორების შესახებ<sup>114</sup>.

მე, ასე, ჩვენი მიზნობილთ ერთი მეცნიერული კონცეფციის ჩასახვის, ზორცუტებისა და დამკვიდრების დრამატული იბორბა, თვალა გადავხედო მისი ავტორის ურთიგე შემოქმედებითი აქტიუობით აღბეჭდული სამეცნიერო საზიებლის ერთ საეტაპო მსუენხის. რა ვუყოთ, რომ ეს კონცეფცია საზუნებისმეტყველო მეცნიერებათა გრანდიოზული სისტემის მხოლოდ ერთი პატარა მომენტია, ან, ფიგურული გამოთქმა რომ მოვიშველიოთ, მხოლოდ წვეთია ზღვაში? სხი ხომ მართალია, რომ ზღვა წვეთებისაგან შედგება? სწორად ამხარა მომენტთა სიმდიდრე, სიხვედ, საფიგურებია ქმნის მსოფლიო მეცნიერების დიად საფარვებს, სადაც უკვალაფერა დრამა პიროვნულია თავისი გენეზისიდან, იმდროულად: ზოგადი ურთიგეობით თავისი არსით, მისწმენლობითა და დინამიუდებით. „რა განასხვავებს სამეცნიერო ენას საყოველღეღიერო ენიხან, ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებია? რა განაპარობს ის, რომ სამეცნიერო ენა ინტერსაციონალური ენა განსა? მეცნიერული ცნებების, სამეცნიერო ენის ერთიანობა განპირობებულია იმ გაკვირვებით, რომ ამო მწიწნედ ცველა დროისა და ცველა ხალხის ურთიგეობითა მოპროცენენი. ცალ-ცალკე თუ ერთობლივი ძალახმევით, თუკი გავითვალისწინებთ საბოლოო შედეგს, ისინი მწიწნდენ იმ ტექნიკური ინველუციების სულერი იარაღს, რომლებმაც უნაქანსელედ ასწულეულენში ძირითადლ შეცვალდს ცაკონირობის ცხოვრება. მათ მიერ მიკვლეული ცნებები ცარტგაგულ მოციქული ვარსკვლავებივით გვიჩინებენ მის აქმთა გამოკვნიბულ ქაოსში და ვგვსწავლიან, როგორ გამოვიტანოთ ზოგადი ტემპირატება ცალკეული დავკვირებებიდან“ (ალბრტე აიმუტაინი<sup>115</sup>)...

სიღონდ მძიმე, დამაბულ და ქანცამაწვევტ შრომას, დაუცხრომელ კლდე-ძიებას შეუძლებელია თავისი დიდი არ დავცვა პასკალის ისედაც სუსტი და ნაადრევად შრქეული განზრდილობისაჰივის.



ბლეს პასკალი

ამიტომ იყო, რომ ექიმებმა გადაჭრით მოსიხოვეს ცხოვრების რევიმის შეცვლა და სახტყად აუკრამდის უყოველგვარი გონებრივი მუშაობა. 1649 წლის პარლის ეტიენ ასკალი რუანიდან სასწრაფოდ ჩავიდა პარიზში, სადაც ქვრ კიდევ გუგუნებდა ის-ის იყო მიმტყალი „პარლამენტარული ფრინდის“ ექო, მაისში კი ბლესსა და ვაკლანდეს ერთად გაემგზავრა კლერმონ-ფერანს. შვილების მდელი შეშფოთებულ მამას სურდა ამ გზით მიიღწე ჩამოშორების ბლესის ურარდება სახეცნიერო ინტერეტებისათვის და, გარდა ამისა, რადკე უნდა დეპქლოდებოდა, მონახუნად აღეკვეს სურვილი ჩაეხმო თავისი „საბარლო გოგონას“ გულში. კლერმონში, ეტიენისა და ფლორენს პერიეს ოჯახში, ისინი თითქმის წელწინდახვარა დამინაშე მოზოლოური ქალკის მავამ, მოსუყარულ და შრქრვეული აღმინანების გარემოცვაში ცხოვრებამ კეთილყოფელი გავლენა მოახდინა ბლესის განზრდილობაზე: ის კავართო, ვახლისდა და კიდევ მოკეთა. სამაგვიდოდ, უკანონი კლავინდებრტად კარჩაქეილი და გულჩაბრბობლი დარჩა.

ჩვენამდე მოღწეული ცნობები პასკალის ცხოვრების ამ პერიოდის შესახებ ძალზე ძუნია. ვიცით მხოლოდ, რომ 1650 წლის ნოემბერში მამა-შვილები პარიზს დაბრუნდნენ, ხოლო 1651 წლის 24 სექტემბერს ეტიენ პასკალი გარდაიცვალა. ხუთი წლის წინათ საყვარელი მამის ავადყოფობა ლამის სიცოცხლის ფასად დაუღდა ბლესს, ახლა კი ის — მრავალმხმწივრე და მრავალმხმსახველი, ცხოვრების ორბორბრალში, შრომისა და ბრბოლის ქარცეცხლში გამოჩამბმედლი და დამბრმებელი, — უფრო მტიკივლ, სტოიკური ქედღებრბობით შეგებმა იმ კაცის სიცვალს, რომლც მისთვის ანატო მშაჰ კი არ იყო, არამედ უახლოესი მეგობარი, თანამოკარცე და თანამოკვლავი. „ხუთი წლის წინათ მე, ალბათ, ვერ გავიკვიანდ. მის დაავრვავს... სწერდა პასკალი 1651 წლის 17 ოქტომბერს თავის დას და სიძეს კლერმონში, — და თუცა ახლა მისი სიცოცხლე ჩემთვის ისევე აბსოლუტურად აუცილებელი აღარ მგჩვენება, როგორც მაშინ, მაგრამ იციო, რა ბედნიერი ვიქნებოდი, ერთ თუ წელს მაინც რომ არ მომკლებოდა მისი შრქრუნელობა და სიყვარული? თუცა რომ ან წელს, ჩემთვის ის საჭირო იქნებოდა მოკლე სიცოცხლის განახლებომაში“<sup>116</sup>.

ბედისწერის წინაშე მოწინებოთ ქედღებრბოვლი, თვინიერი და მორჩილი სულის ჩუმი წუბილი, სასიება, სინაჰე, სეცა და სულის მოსახსენებლად დაწინებული საწინილივი თავის დაქანაყლებს უძვირფასესი მიკვალბებლის ხსენას. „ერთი წმიდა კაცისაგან გა-



მიგონია, — ვანგატობს სასკალი, — რომ მიცვლებულთა მიმართ სიყვარულით უფროსად გამოხატულება არის იმგვარად ქვეყა, როგორც ისინი გუგუბანდნენ მოკეტულთათვის, კვლიადღებურად რომ ყოფილყუნენ აქ ქვეყნად. მაიი წმიდა ანდრასის აღსრულება და ჩენივე თავის სრულყოფა, რასაც ამჟამად ვგვხვდებივით ისინი თავიანთი საყურად საშუალოდღენ. ამანარი ქვეყით ჩვენ თითქმის ჩვენსა სულში ვაცოცხლებთ მათ (nous les faisons revivre en nous en quelque sorte), რაჟღა მაიი რჩევა-დარჩევა ჯერ კიდევ ცოცხლებს და მოქმედებს ჩვენს<sup>117</sup>.

მამის სიკვდილი სულის სიღრმეზედ შესხარა არა მარტო ბლენი, არამედ მისი უმტრისი და. 1651 წლის 24 დეკემბერს და-მაზი ბო-ბურის ქუჩაზე, ახლდ, უფრო დარბაზში მამისი გადავიდა. მაგარან აქ დღესაც აღარ უსუხოვრიათ ერთად. მამის სიცოცხლე თითქმის უყანასწერილი სახელი იყო, რომელიც ეკადნის ამქვეყნიურ ცხოვრებასთან აკავშირებდა, და ახლა, როცა ეს სახელიც გაწუხდა, უყვარდღერი ფუცი და-მაზი აღმოჩნდა, აღარაფერისა ახად გაურა, აღცოვლ-ბერტასა და ბლენის ცრემლიანმა თხოვერა-ვედრებამ და არც იმის შე-ქარა, რომ მამისხელი მეგვიყვარების წლის წარაშობდა: 1652 წლის 4 იანვარს ეკადნი დღლაუთენია გაიპარა სახლიდან. ვინაი-თაც, როგორც უმედეგ გამოიტყდა, „ეწოდება, რომ მძის შეზღვეან ღერ გაქვლენდა“, და პორ-რიალის დღდათა მონატრული მონახა. ვნად აღიკვეცა. ახალგაზრდა, საიციტული სახეს მომზობდაც ქა-ლი, რქახის თვალის ჩინი და სიტყვებით უმწაყლიკათა ფარული ტრფობის საგანი ამიერიდან მაძით მოსოლი მგლოვიარე და ეფუბიად (Sainte Euphemie) იქცა. ამრავად, სასკალით თითქმის ერთდღერი ულად დაჯარავ ირთ უცვლავლ ახლობელი ადამიანი და მიხისთი ფუ-ტიტრად უფსო და უსუფლყოფი ქალაქში მარტოდმარტო დარჩა.

მგარბნობიარე და თავისიანების უსაზღვრო მოყვარული კაცის თვის ეს იყო შიშვე ფსიყიური ტრავმა, რომელიც შექმლია შერე-რულად და წინასწარიდან გამოყვანა უფრო მტკიცე და მდიდარ სულიად. მაგარან სწორედ აქ სუჩარა გახდა, რომ სასკალი ტყუილად რადი სწავლობდა ასე გატაცებით დიდ სტოაიციტებს — ეპიტეტებს, ნუნიკას, მარტუს აფრილოუს... „კაცი, რომელიც დრტვიანდა ან უწყალოდების გამოხსენებამ ქმნიდა, მუნს წარმოადგენდომ უნდა შეავდეს სამსხრტალო ბურჯის, რომელიც ხეილიდან გასსლ-ტომას ღამობს და გულისწმადღება ქვეყარის მსხვერპლმურტვირის წინს. იგივე ითქმის იმ კაცის მიმართ, რომელიც, სარტყელზე გა-შობილი, თავის სიმატოვება და სიუფუციე გულამოყნენიტი დას-ტორის ჩვენს მხედობას. იფიქრე იმისათვის, რომ მხოლოდ გონიერ არსს ხელწყოფებმა ნებაყოფლობით ამორჩილებდეს ქმნავს და მო-წინავეს. ლტონი მორჩილება კი თანარად გარდუვალია ყველა არსითთვის<sup>118</sup>.

ვინ იცის, იქნებ სწორედ ამანარი ვაჭუშობილებითი აინხვანდა ერ-თის შევდებით ის პარადოქსული დაწკი, რომ ცხოვრების ამ კრი-ტიკულ მომენტში, მისი მონათხავედნის სხვა მარტოსულისაგან განსხვავებით, სასკალი ეხდებოდა ამისათვის რელიგიური, ქრისტი-ანული თეოტანადგომასა თუ მიტბურე ესტატისა კი არ ეტებს, არა-შეი ტელმონოზში, განცხრომში, დრმოსტარებში, სოფლოური სია-მივი ტელმონოზში. ის ჯერ კიდევ ახალგაზრდა და მისი სულის მთელი ძალა, სიცოცხლის უსაზღვრო სიყვარული და შემოქმედების ყოვ-ლისმძლე ურყეობი უტებო სიყვარული ეფრჩხება, მისი რომ საბო-ლოლად დაწებდეს ტანჯვას, ტკიპოს, უსახებებს, სიკვდილის დამ-ორტყენილ განცდას. „არის მამო რაღაც ისეთი, რაც თვავამოვდე-ბით იწინააღმდეგება იმას, რომ ამქვეყნიური ცხოვრებისთვის მოყ-ვლებს (à mourir au monde); ამიტომ, თავისი ნების გადამწყვეტად სა-მახოლო ტრიუმფამდე, მიხი გული ვენიანად ეწეფება სიცი-ტლის სიტიკოს, სოფლის სიამებ, უყვარდღის სიბარბულისს“<sup>119</sup>. ასე იყუება სასკალის ცხოვრების ახალი, ე. წ. „ახარი პერიოდი“ („Pé-riode mondaine“), რომელიც დააბლოებით ორ წელს მოიცავს (1652-1654 წწ.).

1652 წლის ნოემბერში სასკალი ეილებრტასა და ფლორანს პეტეის ეწვია მათ მიერ ახლად შექმნილ დიდებულ ციხე-კოშტში ბიენ-ასიში (Eien-assis), კლერმონის მახლობლად, სადაც 1658 წლის მაისამდე დარჩა. ცნობილია მისი რომანი ერთ ადგილობრივ ურტბრას ქალ-თან: ეს იყო მომზობილი, ამაყი და ეთინანი არსება, რომელსაც ქირის დღვაივით სძულდა სიყვლდე, სიმდაბლე, სიმითხრობა. ესაა და ეს, მისი შესახებ მეტი არა ვიცით, რა თუ არ ჩავვთვლით მეტ-ბახებს... „ლიტომონილ საფოს“ (Sapho du pays)<sup>120</sup>...

სარიზში დაბრუნების შემდეგ სასკალის ბედი მჭიდროდ უყვარ-და ბრწყინვალე არისტოკრატის, პუაზეს პარიენისას უსაზღვრ-და გუბერნატორის, პეტროს არტიეს ვფუფე დე როანეს (Roannez) რქახს. ინტერესთა ერთობამ, სულიერმა ნათესაობამ და ზუსტ მე-ცი-ნიერებათა მიმართ საერთო სიყვარულმა ჯერ კიდევ ირთი წლის წინა დაახლოვება ისინი, რაც ეილებ უფრო განმტკიცა მათმა მეზო-ბლობამ და თუმცა მადლ დე როანე და სასკალი გაწურული მეგობ-რები გახდნენ. სულცა თავისი ახლად შექმნილი მეგობრის სტუა-რისმოყვარე ოქახში სასკალს ყველაზე მეტად იზიდავდა შერტყობის უტიკობი და შარლოტა დე როანე, რომელსაც ის იყო უფრო ულად ცრემლიტი წელი. მაიი მეგობრული ურთიერთობა თანდათანობით წმინდა და ეგვლტიტრებულ სიყვარულში გადაიზარდა. მაგარან სა-სკალმა ვერ იქნა და ვერ გახდა წოდებრივად მასზე გაცილებით მა-ღალი მდგომარე, ნებური და ფუფუნებაში გაზრდილი ყმაწვილ-ქალისთვის თავისი სიყვარულის გამოტო.

შესაბოლოა, სწორედ აქ დაუფუვა მან თავის სიცოცხლებში ყველაზე დიდი და სახელმწიფო შედგობა, ვინაიდან, როგორც იტყუება, თითქმე ქალსაც უყუარდა იგი... ეს იყო ჩინი და თქვენილი სიყვარ-რული, სვედანიანი როგორც ყველა გაუმხებელი, გულში უმად ჩაგული ვერძობა, და მანიც სიცოცხლის სისარულად მოვლენი-ლი, სიადვილი, ზეადტაცი, ამაბლტულები: „გაუმხებელი სიყვარ-რული სახეაწველია, მაგარან მას თან ახლავს თავისი სინტრატები სა-სკარ აღინჯებს კაცი იმის გულისხივის, რომ თავი მაწინაის მას ვისაც აღმტრებებს... ასე გეგონა, რომ, როდესაც ვიყავარ, სულ ხეხანარი სული ვიქვს, ვიდრე მაშინ, როცა არ ვიყავარ (Il semble que l'on ait une autre âme quand on aime que quand on n'aime pas). ყველაფერი დიდი ხდება: კუშმარტიკი ვნება ყველაფერს წმინდს და ამაღლებს“<sup>121</sup>.

ეს სახედისწერი შეედომია მთელი სიცოცხლის მანიძილზე შვი-არჩილივითი თან სხვებათა მიერ, როგორც ყველა, როგორც შეზღუ-ბება. შარლოტას ცხოვრების გაზრუნება და უსიხარული. 1657 წლის ივნისში ის, ეკადნიის მსავლად, გაიპარა სახლიდან და პორ-რიალიში მონახუნდა ალიკეცა. მაგარან ახლობლებმა საგანგებო გა-წარავლებმა გაოსიხიარეს მეფეს და რქახის ერთი შვილი შინ და-ბარებულს. აქ ის წლების განმავლობაში კარჩადეილად ცხოვრობდა და მხოლოდ დრდადობის წინადაებით უნახრავდა თავის მუშაზე-ბას სენგლენს, სასკალს და მის დებს. სანამ სასკალი ცოცხალი იყო, შარლოტა ცივი ურთობი ისტუმბრება მისი ხელის ყველა მთხო-ვრებს. ასე მატალიდა, ნათუაყვების დეინტენციონი თხოვის მი-ზუხადედა, მან ცილობრივ ორტერ უთხარა უარი მარტუს დე ალიუეს და მხოლოდ 1667 წელს, სასკალის გარდაცვალებამდ სთუი წლის შემდეგ, შარლოტა ცოლად გაჰყავა დე ლაფიჯოს, ხოლო მამამ მამ-პრტიკოს ტიტულ მობინსა და სიძეს გადასცა, რათა ისევე უბ-რავლდა და უარტეტნაოდ ეცხოვრა, როგორც ცხოვრობდა მისი განცხვენებული მეგობარი. სარჩლო ქალს არც დედობის სისარულ-დობას; სარტყელე შვილი ირიოდ დღისა მოეციდა, ხოლო მირიე „მონსტრაი“ დაუბადა. შარლოტა გარდაცვალდა 1688 წელს, როგორც ჩანს, ფილტვის კიბოთი. სიცოცხლებში მისი ერთადერთი სუვეშა იყო სასკალის წინადაებით, რომელიც შეტრფობა რტეტიკიანისი ხა-თუთად ინახავდა, სანამ ქმარმა გადტორი არ მოიხოვრა მათა დღე-ვადღემოცმა ქალმა ვიღარა შექოლი ნახლადგდობის გაწევა და მხო-ლოდ მისი მძის წულობითი გადარჩა ვნახრებლის წარუტებთა, რომელმაც სასკალის თე-წლებთან სრულ კრტებულში სულ რა-დღეშიმე გვრდერ უმტრავს<sup>122</sup>.

1848 წელს სტ-ეფრემ-დე-პარეს საბაბტოს არქივში ვიკტორს ეუნ-ენსა აღმოჩინდა სასკალის მანიამდე უცნობი თხოვლობი „სიყვარუ-ლის ვენებრი“ („Discours sur les passions de l'Amour“)<sup>123</sup>. ე. წ. პა-ტარა ტრატატო, რომლისაც ლკლევარანი 1658 წლით ათარიღევი-ერთი ფრანგი კრიტიკოსის თქმით, „ნამდვილად პაეტური რახსო-ვითა, სადაც თითქმის ერთმანეთს ერწყმის ტიტრატარს ნადილი სი-სიადედა და რავადობის ნათელი სტილი“. მ. ფიფერი დებეტეტიბი და, ჩენის აზრით, არცთუ უსაყუარდღად ამტკიცებს, რომ „ვენებრი“ შარლოტა დე როანესადმი სასკალის თეადეინწყებულა სიყვარუ-ლითაა შეგონებული. საქმიანობა დაუფარული ტრატატოს ზო-გონიერ ასავს: „როდესაც კაცს უყუარს წოდებრივად მასზე გაცე-ლებითი მაღლა მდგომი ქალი, პატივიმოყვარობა შეიტდება თან ახლ-დეს სიყვარულის დასაწყისი (l'amour peut accompagner le commencement de l'Amour). მაგარან სულ მაღლ სიყვარული ერთ-





პიროვნული მპარანებელი ხდება. ესა ტრანი, რომელიც ეგრ იტანს მტრებს. მას სურს ერთადერთი იყოს; ამიტომ ყველა სხვა ვნება მორჩილად ქედს იხრის მისი ძალბოლოების წინაშე<sup>124</sup>... სიყვარულში ჩვენ იბიძგო ვერ ვხედავთ ხომელ ჩვენზე სანუყვარი გარბობის გამოცხად, რომ გვეჩივას, ვითო ყველა-ყვარი დავკარ გავიძო<sup>125</sup>... ასე თუ ისე, ერთი რამ მაინც აწარას: აწარის სიბრძნე, გრძობის სიმწინდე, სტილის სინაიდუ და ბრწყინვალე — ყველაფერი ეს ტრატატე ასაკლის მიმავალ ფილოსოფიასა თუ ლიტერატურულ მეტრებს უძალოებს და უნათხავებს. სიყვარული — სულს ან უშაღვლიბ და უშაღვლიბ ვნების ანკლიკა ტრატატების დასასრულს თავის პიოთრის აღწებს და მდგრადი ლიცივის უნაწეს მოდულაციებში გადადის; „სიყვარულში დღობა მტებს მიწნას, ვიდრე მტებზევლება... ჩვენ ვგრძობთ, რომ არსებობს დღობის მეტრებზევლება (une éloquence de silence), რომელიც უფრო ძრად წყნდება და განწილის გულს, ვიდრე ამას ახერხებს სიტყვა“<sup>126</sup>... დიად სულში ყველაფერი დაიდა (Dans une grande âme tout est grand)... სულის სინაიდუ ვნების სიმწინდეს იწვევს; — ამბობს ასაკლი<sup>127</sup>, და ჩვენ თითქმის ინტიციკა გვეპარებას, რომ ეს თეიანი ასაკლის სულია, რომ ეს თეიანი ასაკლის ვნება, მისი უფრობა წმინდა და უბოლო სიყვარული...  
 მტრცოვ და რიანეს მემუგებობა უძალოვდა ასაკლი პარიზის უშაღვლიბ არისტორატის წრებს. დიდგვაროვანსა და გავლენიან მეტრობას შეუხაზ იგი პარკისა და ხალხისა და კარდიანო რომულეს მძინარე მისწრების მტრციგინია ან ცვიონის ხალხუნობა, რომელშიც წარატებობი ტრატატები და ტრად არ უდებებს უსაქმობი გულშეიყვარული, გართობასა და დრატატების დასაბრუნებელი, ლიტერატურულსა თუ ყველა სხვა სახის სიხალხე ვნებანიად დაწიფებელი პარიზელი დიდებულების საუცროდოდ აღარბობდნენ საყრდენლობს, მათი თავმჯობის სანუყვარ დადოდა. ცისფერი „ოტელი რა... ულიანს“ — პარკის კატრინ დე ვივონ რამბოლეს (1588-1646) დატატა — ტურული ხალხის... რას აკეთებს, ცოტა არ იყოს, მაიმობი და გულმტრული, ზომავდ მეტად მორატულბობი, მაგრამ ფიცის, დიდვლად აჯნებდა, პარიზი მიქცევა, ცოტრებისსული ნალბონდობა თი სრულიად გაუწიფავდა, და სწრაფდ ამიოდ, მდღლა საზოგადოების თვლინი — სასაცილო, გაუთვლელა და გარკმადვი ახლავარება და კაცი გვეჩივრებს, მოდის, ციკლუნებისა და გიროს უკანონო მდებობა“ ატორიტეტული საყრდენლობა, ირონიული დიმილის, მიმდღელი თვალმდის, მომბინდელი მტრების, დაბეჯული თესხებისა და მანერების, ისტატურად მორატული ნიღბების და გამოწიფებულ მითქმა-მითქმის, ჭირების, ზანაღური აწრებია, მავალიკონარტული კლამბობობა და საჭარი ზარბობაზე, სადღე მათ უფრო იარაღი და უსაყვანი ყოველგვარი ბუნებრიობა, რაც უფრო მთავრად ფასობს ყოველივე სიღვინჯრ?  
 რას აკეთებს? — ერთის ნედებობი, არაფტის განსაყვარებულს: იმითია გამოსალისის გარდ, რაც მისი სინაინი საწყინელი და პირდაპირობა დაგუბებულბა აღნარესებობა გავსომრებისა და წაბდებოვ ხომელ ჭღოტნური პირობობის ეჭობის, სიმინებობა იოკს თავს და ელიბობს არაინი შეუშინის მისი გულტრეობობა, მეტიც, აწარას ზოლო მთელი და მანუვარების, ზარ-ზემების, მიეთ-მიეთ... ამბობის და კარნავალის მიმართ, რომლის გარანგული ბრწყინვალეება ეგრ ჩრდილდება მისი სიმწრების, სიცარილებს და უხარბურობას. ამისოდ იმდებლობს სიბუნებანი ერთად იცინის, იმასობის, ისახარის, ქაინანურბობი გაუმასპინდლეს ბანოვანი და ფუქანავტორ ზაბაბობი გაბატობს დრო, ცინადღ, მისი უმცროსი თანამედრების ეან დე ლაბრითებისა არ იყოს, მწვენიარად იცის, რომ მოკვეთის, განაპირებისა და გარკივის საერთოდ ემტრება ყველას, ვინც დაარღვევს მაღალ საზოგადობებში მიდებულ „იუბის წესს“:  
 „ჩვენ რომ უნარადღებს ვაქცედობი ყველა იმ ბრიყვულ, უარბა და უსაინო ლტქებში, რომლის მოწმენივ ცხადებობ, ადრც ღანბარაი მოკვირდობდა და აღარც მოსმენა და უთუად მდღობობის აღოქმას დადებდობ; მაგრამ მდღობარ მაღალ საზოგადობებში კიდევ უფრო ათივ: ღელა, ვიდრე უხდობ. ამიტომ, მდღა, სეკუნა... ვითო და მივლდობ როგორც გარდვლელ ბორტობის მთლი და ფუცი მითქმა-მითქმა, ბუნდღეინი და ორსაროვანი მსგებობა აწინადღი სტელწიფობის, მეტფობა დღობლა ზრახვების ნუანს, მაღალდგაროვანი და ერთფეროვანი ყებდობ სენტიმენტულბა ოტების ირგვლივ; დეე არუსტრუსნი ერთმანეთზე დაბავებობს ანდა-

ზები, ხოლო მეღინდამ გათუებებლად იტიტიკოს თავის თავზე თავის ისტებრებზე, შეკაცია თუ უტილობაზე“<sup>128</sup>.  
 მოზოდ იგაა, პარკის არახალხე უტენიან მარტოოდვე მემუგებობა განცხობას, დრისტატობა, თავდაწიფება. „ამ სულს, ესოდელ ცოცხალს და ქმდობის (Cet esprit si vif et si agissant) უქმად ყოფნას არ შევლი“, — წერს ასაკლის დღწილული მარგარეტა პერი.<sup>129</sup> ფიჯიური კლვებადობიბი დაღლილი და დანკნდული მისი გონება მთელი თავისი შემოქმედობით ინტრიგობა და ანალიტადვერე ქმლ მოსილებიბი მიიქცევა მისთვის მანად უცხო ფენონების — საზოგადობრივი ცხოვრების, ადამიანთ უფიცირობის, კაცთა ცნობიერი თუ არაცნობიერი ქტევის განსაზღვრელი მოტივების წდღობა. მართალია, თავისი სახელოვანი თანამედროვების — ფრანსუა დე ლარსონეტისა და ეან დე ლაბრითრისგან განსხვავებობი, ასაკლის ნაღებლად აინტერესებს ადამიანი, როგორც სიციკლური არსება, საზოგადობრივი მორალის არსი, — მისი ყურადღება უწინარეს ყოცლიას, საყვარლის, დმტრობის, რწმენისთან ჩვენი მიმართობის ირგვლივდა კონცენტრირებული. — მაგრამ თუ ის, როგორც ადამიანის გულიის მესალდებულ, თუ ის, როგორც გულბობა-მხილავი ტოლს არ უდებს დიდ ფრანგ მორალისტებს, ამას ყველაზე მეტად თავის პირად სულიერი ცდს, ცხოვრებისსული გამოკვლევებას უნდა უშაღვლივს, რაც განუშორებელი ხილბობი მოხაეს და უტეფული სიღრმისსული განზომილების ანებებს მის დიდი მწინდების არა ერთს და ორ ასაკეს. დიამ, ამ გამოკვლეობის გარეშე, აღბას, არახალხე დაწერებობდა არა მარტო ისეთი შედევრები, როგორცაა „წარმოსახვა“, „თავმოკვებისა“, „გართობის“,<sup>130</sup> არამედ „არტების“ ბევრ სხვა, დიდი თუ მცირე ფრანგენიკა“.  
 თუცა აქვე უნდა ითქვას, რომ ასაკლის ცხოვრებისსული დაკვირვება არ შემოიფარგლება მარტოდვე პარიზულ ბანოვანთა ხალხების ვიწრო კამერული წრით. მტრცოვ და რიანესავ მემუგებობი ტენსობა და უხალღობა იგი ფრანგული თანამედროვლის არკონების, ე. წ. „ლიბერტინების“ (Libertines) წარმომადგენლები — „ლიბერტინებს“ (Libertines)<sup>132</sup>; მდღონისხვა და ეპიკურელს დე ბარსი, მდღორ რამდენსაც, „ასახუნის პატრინიუსს“ დამე მიტონს, რომლებსაც ბუნდურბრე იხსენებს თავის „არტებში“, დიდგვაროვანი არისტოკრატის, კავალერი (chevalier) ანტან გომბო დ მურის (1610-1684) და სხვ. სულიერი წყობის, ტემპერამენტისა და ინტერესების მთელი სხვაობის მიუხედავად, ყველა მათგანს აერთიანებს საერთო რწმენა, ან, უკეთ რომ ვთქვათ, ურწმენობობა — რაციონალისტური ათეიზმი: საყვარბობი არსებობს მხოლოდ ერთი ზობსტაცია — მატერია; უწუნების სულიერი არსების იდეა სხვა არის არა, თუ არა ჩვენი გონების ფუცივა; სულს უკვადვების ცნება მხოლოდ და მხოლოდ სიკვდილის თანახმადმეტი დღობალების წინაშე მართლბობი შემდგარი ცნობებების უმწეობამ და უხასობამ შექმნა საყოფართო სიმდღლის განაქარწყლებობა; საქთი წარმოსახვისსული ილუზია, ფუცი კიმერა; ერთადერთი ლაღური არსებობა აქცეივობის ციკლოვება, თავისი სიმწრების და ხიბობი, თავისი ტანწიბი თუ სიხარბობის; მაგრამ სიციკლელ მოკლეა, კაცი კი მზოდ დე რტოთელ მოდის ამ ქვეყნად; მაშ, რადღ დარჩილა მას, შეგის, ეკიციკლის, დრისტატობის, სიღობიერი სიამო ტუბობის გარდა? ლაღერტინები მონოლოთური ხალხია. მათთვის უცხოა ყოველგვარი სასიყვარულო, ციკლვებადი დღობობი, იმინი ცხოვრობენ ისე, როგორც... ციკლვად და არწოდებენ ისე, როგორც... „Carpe diem“, — იმითადღ დღე“<sup>133</sup> — აი, მათი, ისევე როგორც ყველა მდღონისტის მარადიული დევიზი; და ისინი ელიბობენ ფუქვად არ დაყარგონ საცრტობი წამი, ხელიდან არ გაუშვან განცხობის არცერთი უნაბელობობა; დრობობი, აწრატობი თანაშენი, მრწომობა, მემფადვობობა. ასაკლი პარკისთვის გულმოდგინებობი ებმება მათი სულიერი ცხოვრების ფერბობობი; ზარბად სესამ და გატიცივობი თანაშენი ბაქის, რაც სულ მალე ვაგაზბად აიხებობს მის იხდღად მეთქნის.

...პარკისთვის გულმოდგინება“<sup>131</sup> ნუ გაიცივებ პირდაპირი მნიშვნელობით ამ გამოთქმის აზრს. ლიბერტინებისათვის ცხოვრება თანაშენი; ასაკლი თანაშენი, მაგრამ სხვათადაც ის ლიბერტინის როლს ასრულებს, მთელის არსებობი არახალხე ითქვივება თავის დამიხებულ „ძმებში“: არა მარტო „არტები“, ცხოვრების წყობობა მანი დიდებლობი კი მთელი სიგრძე-სიგანით ავლენენ სულიერი სხვაობას, შინაინი დისტანციის დაუფრველ ზღვარს ასაკლისა და ლარ-

ბერტინებს შორის: „მიუხედავად იმისა, რომ ძალზე ახალგაზრდა იყო, — წერს ელიბერტა პასკალი, — ჩემს ძმას ისინი (ლიბერტინები, — ბ. ბ.) მიაჩნდა გზაბნეულ ხალხად, რომლებიც ხეშმღეა-ნელობს მცდარი პრინციპით, თითქოს აღმაზნის გონება ყველა-ფერზე მაღლა დგას, და რომლისთვისაც უცნობია რწმენის ბუნე-ბა“<sup>134</sup>...

რაც უფრო მეტვართა უპირისპირდებოდა ლიბერტინები ტრადი-ციული მსოფლმხედველობის მიმდევრებს, მით უფრო მძაფრია მათი იდეური მოწინააღმდეგეების, უწინარეს ყოვლისა, XVII ს. ფრანგი მარალისტების რეაქცია ლიბერტინების წინააღმდეგ. თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ ირი ბერტული მსოფლმხედველობის ამ დაუნდობელ ურთიერთპოლემში როგორც ერთი, ისე მეორე მხარე საკმაოდ შორს დგას მეტონიერული ობიექტურობისა და ანალიტიკუ-რი სიზუსტისაგან. არც შეიძლება სხვაგვარად იყოს. მეცნიერების ერთი რუსი ისტორიკოსის მახვილგონივრული, თუმცაღა პირწმინ-დად გარკვეული ანალოგია მთლიანად ესადაგება პასკალისდროინ-დელი ფრანგული აზროვნების ზოგად პანორამას, საერთო სუ-რათის: „XVI-XVII ს. კულტურაში ორი ტენდენციის ურთიერთმოქ-მედება შეიძლება შევადაროთ ოთხი ნაწილაკის შეჯახებას, როგორც ამას გვიბატავს თანადროული ქაინატურ-რელიგიათისტური კონცეფ-ცია. შეჯახებამდე და შეჯახების შემდეგ ნაწილაკების ურთიერთ-ქმედება დისტანციაურია, და ისინი თვითიდენტურნი რჩებიან. მაგრამ უშუალოდ შეჯახების მომენტში, რომელიც ცვლის ნაწილაკთა ურთიერთგადამკვეთ გზებს, თავს იჩენს ბევრი ძალზე რთული და კლასიკური ცნებების მეშვეობით აუნსენის პროცესი, სადაც ნა-წილაკები უკვე აღარ არიან თვითიდენტურნი, იცლებიან, ქრებიან და ხელახლა გვევლინებიან“<sup>135</sup>.

ორი ურთიერთსპირისპირო მსოფლმხედველობის სწორედ ამ უშუალო შეჯახებით ახსნება ეს დე ლაბრიუერის სუბიექტივის-ტური სულისტკეცობა, მისი უწვეული სიფიცე, გულიწყობა და რისხვა ლიბერტინების მიმართ: „თავისუფალი მოაზროვნე“ ფრან-გულ ენაში „სულით ძლიერის“ ტოლფასია, მაგრამ თუ იცნა თა-ვისუფლად მოაზროვნება, ჩანარ ირონიას იმარსხვს ეს ტოლ-ფასოვნება? განა მოიძებნება ამ ქვეყნად იმაზე სუბტი და უწეო კაცი, ვისაც ეჭვი ეპარება თავისი ბუნების, არსებობის, გრძნობე-ბისა და ცნობიერების პირველსაწყისში და ვერ წარმოუდგენია, რა ხედი ელის მიწერი არსებობის აღსრულების შედეგ? რა საშინე-ლი უნდა იყოს იმისი სასოწარკვეთა, ვისაც ჰგონია, რომ მისი სუ-ლი ისე ნივთიერა და ხრწნადი, როგორც ქვა, ქვეწარმავალი, მწე-რი თუ მატლი განა უფრო მეტ სიღაფეს და სიმაღლეს არ აღწევს ჩვენი გონება, როცა აღიარებს ყველა სხვა არსზე მაღლა მდგომი, მათი შემქმნელი, მათი მომცველი, ყოვლად სრულქმნილი, უბრწ-

ნელი, დაუსაზამო და უსასრულო არის იდეას, არისა, რომლის ხატად და, შეიძლება ითქვას, რომლის ნაწილად გვევლინება აქვე-ნი უსუსტეშეუფლები და უცდავი სული?“<sup>136</sup>.

ლიბერტინების შეფასებისას პასკალი თავისი დიდი თანაზრახვე-ლების — ლაროშფურსისა და ლაბრიუერის მხარდამხარ დაგას. „აზ-რების“ ერთ-ერთი ყველაზე ვრცელი და ყველაზე მნიშვნელოვანი ფრაგმენტის („... დე, თავდაპირველად შეიცნო, რა არის რელი-გია“<sup>137</sup>...) შინაგანი პათოსი უშუალოდ ლიბერტინების წინააღმდეგაა მიმართული: „... არაფერი ისე ცხადად არ გვიმედვანებს სულის სისუსტეს, ვიდრე იმის არცოდნა, თუ რა საშინელება ადამიანის ყოფნა უღმერთოდ. არაფერი ისე აშკარად არ გვიბრწყინებს გულის ბიწიერებას, ვიდრე იმის არნდობა, რომ ჭეშმარიტი იყოს აღთქმუ-ლი ნეტარების მარადისობა. არაფერი არ გვევლინება სიხმალოს უფრო უტყუარ ნიშნად, ვიდრე უფროის წინაშე უყოჩიობა და ყოვლიანობა“<sup>138</sup>...

პასკალის ახალ ნაცნობებს შორის უმეტეს კოლორატული ფიგუ-რა იყო კავალერი ანტან გომბო დე მერე: „სალონის ლომი“, „ბონფიანის“ და „ფურარი“, ლუი XIV სასახლის კარზე მიღებული და უმაღლესი ანისტოკრატის წარები დიდად გაველინაინ პირი, დახვეწილი მანერებისა და არანაკლებ დახვეწილი პრეციოზული სტილის აღიარებული მეტრი; დაბა, კავალერი, რომელსაც უკვლის-შემძლე ეგონა თავი, მწერლობაშიც ცდიდა ბელს, თუმცაღა მისთვის, აღბათ, უმეოები იქნებოდა, რომ ამ ეცადა: „ეს იყო უღვალო ნი-ჭური კაცი, მაგრამ დაწერა ისეთი წიგნები, რომლებიც დიდებით ვერ შემოსვენ მის სახელსაო“, — უთქვამს დე მერეს მისამართით საფრანგეთის აკადემიის წევრს ლუი დანუს<sup>139</sup>. თუ მტრებულობაში არ ჩამოშორებოდა სახარების ერთი მუხლის პერიფრაზა, ვიტყვი: „ნეტარ არიან მათემატიკოფილინი!“ კავალერი არა მარტო დიდი მწე-რლად, დიდ მათემატიკოსსადაც მოქონდა თავი, თუმცა მისი მათე-მატიკური განათლება და განსწავლულობა არ გასცილებია დიდი-ტანტური ერუდიციის ფარგლებს: „როგორც მოგვსენებთაო, — სწერდა იგი პასკალს, — მათემატიკურ მეცნიერებათა დარგში მე აღმოვიჩინე ბევრი ისეთი იშვიათი სიახლე, რაზედც წარმოგე-ნდა არა ჰქონდათ ძველი დროის მეცნიერებს და რამაც განაცოფარა ევროპის საუკეთესო მათემატიკოსები“<sup>140</sup>.

კავალერი დე მერე უკვლევის ქედმაღლური ზიზლით უფუ-რებდა პასკალს, როგორც „აღწვევულ მღაბიოსს“, რომელიც მხოლოდ გაკვლიანი მეგობრის პერკოვ დე როანეს მფარველო-ბის წყალობით გახდა მისი ნაცნობის დროს. ეს ქედმაღლობა, იმ დროის კვალობაზე და თანაც თავისი თავის მალმერთებელი კა-ციის მხრივ, სავსებით ბუნებრივი გვეჩვენება, მაგრამ როცა წოდ-ბრივი პრიორიტეტის შეგება აღარაფერს აღარ უწევს ანგარიშს



პორ-როიალ-დე-შამპი. პასკალის კაცლის ხე და მუზეუმი



და პროფესიული უპირატესობის გრძნობაში გადაიზრდება, ეს უკვე აღარ არის მთლად ბუნებრივი:

.... თუ ვახსოვრებ, — მამრავლად იმავე წერტილში დე მერე პასკალს, — სწორედ მე ავიხილე თვალი ცხოვრების ბევრ ისეთ მხარეზე, რომელსაც უჩემოდ ვერასოდეს ვერ შევიცნობდი (que vous n'eussiez jamais vues, si vous ne m'eussiez connu). თქვენ ჭრ კიდევ შემოგორავ ძველი, მამრავლის შესწავლის შედეგად შეიძენილ ჩაუვლებად, რის გამოც უკლებლივს თქვენი მტკიცებით მინდვლით სწილ და დასხვებ: ეს თქვენი მტკიცებით კი მეტწილად უკლები (le plus souvent sans fautes). ყველა ეს გაბიზრებული და გულსისამარტრებული მსახულობა ზნობრივ ხელს გზნობით იმში, რომ უფრო მაღალი რანგის ცოდნა შეიძინოთ, დიას, ისეთი ცოდნა, რომელიც არასოდეს არ მოგატყუებთ. მერწმუნეთ, ამის გამო ბევრ მკაცრად მაღალი სარგებლობის თვალში<sup>110</sup>.

სასკალი მშვიდად ითმენდა დე მერეს თავგაბაბობას, თვინიერად, საივის მიტყვევის უნარი, შემწვანებლობა მის ნათელი სიკვლის ერთი ყველაზე მომხიბლავ თვისებათაგანია: .... ის იყო სარგად შემწვანებელი შურთაცხმუფობაში მიმართ, ისე რომ, არასოდეს განსხვავებია ეს უკანასკნელი დანარჩენ მოუყავსაგან. მთლიანად იფიქრდა უკუღმკვარ პირად წყენას თუ შურთაცხვავს; ამიტომ ძალზე უპირდათ მისთვის გაესხვებინათ უკუღმეც ეს და სწრაფ იძებნებულნი იყვნენ დაწვრილებით აღდგინება სპივის ვითარება: აი, ასე და ასე იყო. როცა ამის გამო გაკვირვება გამოიქვეყნებდა, პასხვად იტყოდა ხოლმე: ნუ გაკვირვებ, ეს კივი ციკობით არ არ მომდის, არამედ მართლად დამკვირვებო. მაგრამ არა, თუ სინამდვილე გნებავთ, შურთაცხვავთა მის სულში მართლაც არ ტოვებდა საგრძნობი კვალს, რადიაც არ აღივლიდა იფიქრება წყენას. თორემ ისეთი დღეებელი მესხიერება ჰქონდა, რომ ტკივად ხოლმე: არასოდეს დამკვირვებია, რისი დამახსოვრებელი მსურდომ<sup>111</sup>.

სამაგიეროდ შთამომავლობა, რომელიც პასკალზე გაცილებით წავლები იყო დამხიერებებული ქრისტიანული ზნობრივი იდეალებს სწრაფვით, მისი ზორმუხსმებით და დამკვირვებით, კავარცხ დე მერეს მიმართ შეუღებარებლად უფრო აღუდგებელი ამოჩინდა. ზემოთ ცხიარებულნი წერლობის ნაწევებს რომ ანახლებებს, სენტ-ბევის დასკვნის: „ამნაირი წერილი საყვარისია, რათა მის დამწერის სახუდამოდ მოსვას თავი შთამომავლობის თვალში. კავადერი თვითონვე ახდენს თავისი თავის კომპრომიტრების, რადი პასკალს მოსწავლის ადგილას აუენებს, ხოლო თავის თავს მასწავლებლად სახავს, რომელმაც იგი თავისი მოწვეულ საუბრის ღირსი ჰყო<sup>112</sup>.

იქნებ, არც ღირდა დე მერეს პიროვნებაზე უკრადლებს გამახვილება, იქნებ უმდებელიც იყო ამ თვითმყოფელი და საყურთა თავზე წარსიხივით შეწვარებებით დიდებულის სრული თუ არა, მეტწილადვე ზუსტი პორტრეტის მოხაზვა, მაგრამ საქმე ისაა, რომ თავისი დიდად თანამშრომლებს — პასკალის და პიერ ფერმას, ისევე როგორც სახელგანთქმული მოღალატელი მათემატიკოსის და ფიზიკოსის ქრისტანს<sup>113</sup> მიუიყენებს (1629-1696) მეოხებით, მისი სახელი სახუდამოდ დღეაუკვრად მათემატიკის მეცნიერების ისტორიას... ჩვენ არ ვიცით, სინამდვილე თუ ლეგენდა, — მართლად მიიღწეოდა ვაშლის ჩამოვარება გზად თუ არა სახაბი მხოლოდ შიშდებულობის კანონის აღმოჩენისა, მაგრამ არ უკუ შეუძლებს მათემატიკის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან დარგს — ალბათობის თეორიას, აუკვე დიდებულებით შეფიქრალა ვიქტორ, რომ მისი აღმოჩენა სრულად „შემთხვევითი“ მოვლენისგან იღებს დასაბამს, რომელსაც, ერთის მხრივ, თითქმის საერთო არაფერი უნდა ჰქონებდა მათემატიკას.

დე მერე ზარტული თამაშების ტრფილს რომ იტყვიან, სწორედ ის იყო. მთელი სიცოცხლის განმავლობაში გატაცებით თამაშობდა ბანქოს (დეპუზიტობ — არა მარტო ბანქოს) და უფოლად ნიშნავდებოდა ფუტკია, რომ სიკუდილმეც ბანქოს თამაშის დროს უფი 74 წლის ბერკიაცს. თამაშობდა ხარბად, თამაშად, ფინანსად, თუმცა მისთვის უცხო არ გახლდათ სიფრთხილის გრძნობა. დიას, ეს იყო ჭკვიანი, წინადახდელი, გულიერი და აუშვრდველი მოთამაშე, რომელიც უწინარეს ყოვლისა, ზუსტი გათვლის, ვარიანტების წინასწარი ვარჩევისა და განარჩევის წყალობით აღწევდა ხოლმე ძნელ, მაგრამ სახებობთ დამახსოვრებელ გამარჯვებას. და მინდებოდა მისთვისაც ხელი, რამდენჭერ შეღახულა ამ კაცის თავმოყვარობა, როცა მის „მშვედრ ინტელექტს“ (ვაიხსენით დე მერეს თვითრწმენა) ძალაუფლებურად დაუყრია ფარ-ხმელი ბრმა ბე

დისწერის, უაზრო შემთხვევითობის გინებამაუწვდომლო კაპრის თუ უინად ჰილდობ. ამიტომ სწორიტი ძილავდაშობლივად, მუსკალები ენებსდავარჯებელი გავუცდებოთ დიდებდა შემთხვევითობისკენ თავის დაზღვევის ყოველგვარ შანსს, გულდასმით ანახლებებდა საყურთა შეცოდების, უკრადლებით სწავლობდა სხვების თამაშს, აკვირდებოდა, ჩხრედა, იყვლიდა შემთხვევის გამოჩენებელ „ქოტვას“ დასტლად ქალაქად ამოღების დროს დასო მათივე საყურთა გავრჩევისას, ერთის სიტყვით, ცდობილად გარკვეული ენაობა და კინონწმობიერება აღმოეჩინა იმში, რაც თითქმის არავითარ კანონზომიერებას არ ექვემდებარებოდა. სწორედ ამნაირ დავიკვირების შედეგად დიდად ზარტული თამაშებთან დავიკვირებულები რამდენიმე პარადოქსული ციკოვა, რომელთა დამკვირვებლები ინტერპრეტებდა თავად რომ ვერ შეძლო, დე მერე დამხარებისაგან წერილობით თუ პირადვე მიმართა თავის ნაცნობ მათემატიკოსებს — პასკალს, ფერმას, პიუიენსს, კარკაისს და სხვებს.

და, აი, დე მერეს კითხვებზე, უწინარეს ყოვლისა, პასკალის, ხოლო შემდეგ — ფერმასა და პიუიენსის სასტუმბო საფუძველიც ვერ უშლდებოდა მათემატიკის სრულიად ახალ დარგს — ალბათობის თეორიას. მაგრამ ვიდრე დე მერეს კითხვებისა და პასკალს სასტუმბოს განხილავდა გადადილიყო, აუცილებლად მივიჩნია მოვლენად მინაც ვაგინებოთ მიუიყენებს ალბათობის ე. წ. „სასტუმბო დღეფინიცია“, ვინაიდან უამისოდ მეტისმეტად გაკვირვებულმა ჩვენთვის სანტერესო კითხვა-სასტუმბო ზუსტი და მეტწილადვე ამოწურება ანალოგი. შთაილთა, არც პასკალს, არც ფერმასა და პიუიენსს არ მოუციათ ალბათობის კლასიკური დღეფინიცია, რომელსაც მათ შორის მებზე დაუცრინობით უკრადლად აუახლებდა შევიცარიელი მათემატიკოსი იაკობ ბერნული (1654-1705) თავის სახელგანთქმულ ნაშრომში „პარადოქსი ხელაღწევა“ („Ars conjectandi“) და რომელიც თავის სანალოო სახეს იღებს დიდ ფერმას მათემატიკოსისა და ასტრონომის პიერ-სიმონ ლავლანს (1749-1827) ფუნდამენტურ გამოკვლევაში „ალბათობის ანალიტიკური თეორია“ (Théorie analytique de la probabilités). — მაგრამ, როგორც ვახსებთ სამართლიანად შენგნის ცნობილი უნებელი მათემატიკოსი ალბერტ რენი, პასკალი პრაქტიკულად იყენებდა მას კავარცხ დე მერეს ამოცანების გადაწყვეტისას<sup>114</sup>, აი, ეს დღეფინიცია: .... მოვლენის ალბათობა არის კთლდასურველ შედეგთა რიცხვისა და ყველა შესაძლო შედეგის საერთო რიცხვის თანაფარდობა, თანაც ყველა ეს შედეგი თანაბარშანსალო შედეგად გვევლინება“.

არამათემატიკოსი უკითხველისაგან ეს განსაზღვრება, ალბათ, ისე-

$$P(A) = \frac{m}{n}$$

ამიტომ ჩვენ ძალაუფლებურად ვცდებით კიდევ ერთი აუცილებლობის წინამე: იძებნებულნი ვართ ზეჯადად და ტრფიერებულად მინაც მიმოვიხილოთ მოვლენათა სამი ტიპი, რომელსაც სწავლობს ალბათობის თეორია, ერთის სიტყვით, ვაკარკიოთ ე. წ. უშეკვლი (თოთო, უტოლობები). შეუძლებელი და შემთხვევითი მოვლენების ცნება: 1) უშეკვლი ეწოდება ისეთ მოვლენას, რომლის ხდომილებაც უშეკვლია განსაზღვრად პირობათა გარკვეული S კომპლექსის შესრულებისას; 2) შეუძლებელი ეწოდება ისეთ მოვლენას, რომელიც არასდროს არ მოხდება პირობათა გარკვეული S კომპლექსის შესრულებისას; 3) შემთხვევითი ეწოდება ისეთ მოვლენას, რომლის ხდომილებაც საწყის პირობათა გარკვეული S კომპლექსის შესრულებისას ან უშეკვლია, ანა საიქვეო.

გარდა ამისა, ალბათობის კლასიკური დღეფინიცია წარმოუდგენელია მოვლენათა სამი საკვიფურით თვისების გარეშე. მოვლედ განვიხილოთ ეს თვისებები: ა) მონეტის მალა აჯდებისას ის შეიძლება მიწაზე დაეხრდეს ან ერთი, ან მეორე პირით. ამასთან, ერთი ან ვარიანტთაგანი, ერთგვარად ცლისას, გამორიცხავს მეორე ვარიანტის შესაძლებლობას იმავე ცდში. თვითეთლ ამნაირ შედეგს შეუაჯებებელი შედეგი ეწოდება; ბ) არსებობია ისიც, რომ მოვლენათა გარკვეული რიცხის ხდომილობას შეიძლება მოხდეს მხოლოდ ერთი ან მოვლენათაგანი; ყველა სხვა რიცხის რომელიც გზავლობილენის ხდომილობა ან შემთხვევაში გამორიცხებულია. ასე მაგალითად, კანაბლი გაგორებისას შეიძლება დაქვდეს მხოლოდ — იქვე, და, სხ, ჩარი, ბუნი ან შაში; ამით ამოწურება ყველა შესაძლო ვარიანტი, ვინაიდან კანაბლს მხოლოდ ექვსი წახნავი ექვს: ამიტომაც ან რივის ყველა შედეგს ერთადერთი შესაძლო შედეგად

ო-ლიან; ეს თუ შემთხვევით მოტანილი მაგალითის სხვა კუბითად განვიხილოთ. დაბკრებიები შეიძლება თოქსს შემდეგ: არავითარი საფუძვლად არა ვაკვს ვიყარადლო, რომ, მაგალითად, შუაის მის-ულა უფრო მეტად შესაძლოა, ვიდრე იქნესი თუ დუსი, სესი თუ წარის, გინდა, ბეშისა. ყველა ამნარი შედეგი თანაბარშესაძლო შედეგად იწოდება.

ყოველდღე შემოქმედების გათვალისწინებით, ალბათობის კლასი-ფიკრი დღეინიცაა. უფრო კონკრეტულად: ამნარი სახით წარმო-ვედგება: „A მოვლენის კლასიფიკარი ალბათობა არის კეთილსახურ-ველ შედეგის<sup>14</sup> რიცხვისა და შეუთავსებელი, ერთადერთი შესაძლო და თანაბარშესაძლო შედეგების საერთო რიცხვის თანაფარდობა“. მათემატიკური სიმბოლოების გამოყენებით, წინამდებარე განსა-ღერება შემდეგნაირად ჩაიწერება:  $P(A) = \frac{m}{n}$ , სადა  $P(A)$  არის

განსახილველი A მოვლენის კლასიფიკარი ალბათობა; m — ამ მოვ-ლენისათვის კეთილსახურველ შედეგთა რიცხვი; n — შეუთავსებ-ელი, ერთადერთი შესაძლო და თანაბარშესაძლო შედეგთა საერთო რიცხვი. ამავ დღეინიცაიდან ადვილად გამოიყვანება კლასიფიკარი ალბათობის ძირითადი თვისებები: 1). იმედეგით მოვლენის ალბა-თობა უდრის 1-ს; 2). შეუთავსებელი მოვლენის ალბათობა უდრის 0-ს; 3). შემთხვევითი მოვლენის ალბათობა მოქცეულია 0-სა და 1-ს შორის.

მათილად, თუ მოვლენა ურეკლია, მაშინ ყველა შედეგი კე-თილსახურველ იქნება მისთვის, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, კეთილსახურველ შედეგთა რიცხვი შეუთავსებელ, ერთადერთი შე-საძლო და თანაბარშესაძლო შედეგთა საერთო რიცხვის ტოლი იქ-ნება და, ცხადია, მათი შეფარდება მოვეცეს 1-ს. და პირქით, თუ მოვლენა შეუთავსებელია, არცერთი შედეგი კეთილსახურველი არ იქნება მისთვის, ე. ი. ამ შედეგთა რიცხვი 0-ს ტოლია და, მაშას-ღამე, შეუთავსებელი მოვლენის ალბათობაც უდრის 0-ს. შემთხვე-ვითი მოვლენისათვის კეთილსახურველ შედეგთა რიცხვი 0-სა და n-ს შორის მერყეობს, ამიტომ მისი ალბათობაც მოქცეულია 0-სა და 1-ს შორის.

ახლა კი უშუალოდ გადავიდეთ დე მერეს კიბებზე. აი, მისი ერთ-ერთი პარალელი: როგორა 11 და 12 ქულის დაგროვების ალბათობა სამი კამათლის დაგროვების<sup>15</sup> კავალირი დაბლივითად ან მქცელობს: 11 ქულის დაგროვება შეიძლება ექვსი სხვადა-სხვა შედეგით (6+4+1, 6+3+2, 5+5+1, 5+4+2, 5+3+3, 4+4+3), და ამდენივე სხვადასხვა შედეგი ვეაძველს 12 ქულასაც (6+5+1, 6+4+3, 6+3+3, 5+4+3, 5+4+3, 4+4+4). მაშას-ღამე რაკი იმ შედეგთა რიცხვი, რომლებიც წამოი 11-სა და 12 ქულის ვეაძველებს, ერთნაგვისი ტოლია, ამიტომ 11 და 12 ქულის დაგროვების ალბათობაც თითქმის ერთნაგვისი ტოლი უნდა იყოს. მაგარა მანგარმელი დავიკრებვისა და ყველა შესაძლო შედეგის გულდასმით გათვლა-განგარჩემის შედეგად, კავალირი, ცოტა არ იყოს, უცნაურ დასკვნამდე მივიდა: თავისი დასაოცრად, მან აღმოაჩინა, რომ ის, ვინც 11 ქულაზე ჩამოიხსნა ნაძვლად, უფრო სწორად იგებს ვიდრე ის, ვინც 12 ქულაზე დებს საძალოებს. დე მერემ ვერასდღებით ვერ ახსნა ეს შესუბამობა, ერთის მხრივ ზუსტ გამოთვლასა და, მეორეს მხრივ, მიგების რეალურ შანსს შორის.

წინააღმდეგობა მომეცინებოდა ამოძრინდა: სასკალმა ვაარკვია, რომ დე მერეს მიერ განხილული ყველა შედეგი სულაც არ არის თანა-ბარშესაძლო. კავალირი ანგარიშს არ უწედა იმ ვარქმეობას, რომ, მაგალითად, კომბინაცია (6+4+1) ექვსი სხვადასხვა გზით მიიღება: (6, 4, 1), (6, 1, 4), (1, 6, 1), (1, 6, 4), (1, 4, 6). მაშინ როდესაც სხვა კომბინაციებისათვის კეთილსახურველი შედეგთა გა-ცილებით ნაკლები რაოდენობა; ანუ მაგალითად, კომბინაცია (4+4+4) ერთადერთი შედეგის დღრის ბორციელებობა (4, 4, 4). თან-ამდარად ენათობა რომ ვთქვათ, კავალირმა ზუსტადვე ვერ განასაღვრა ელემენტარულ მოვლენათა, ანუ ელემენტარულ შედეგთა ექვს-სამი კამათლის დაგროვებისას შეუთავსებელ, ერთადერთი შესაძლო და თანაბარშესაძლო შედეგთა საერთო რიცხვი უდრის 216 (6X6X6). 11 ქულის დასაკრებებლად კეთილსახურველია 27 შე-დეგი, ხოლო 12 ქულისათვის — მხოლოდ 25 შედეგი. კლასიფიკარი ალბათობის ფორმულით:  $P_{(11)} = \frac{27}{216}$ ,  $P_{(12)} = \frac{25}{216}$ , საიდა-

ნაც აშკარაა, რომ  $P_{(11)} > P_{(12)}$ <sup>16</sup>

დე მერეს მეორე კიბეც, ერთის შეხედვით, ვარქვეული პარა-ლოქსის შემცველი იყო. კავალირი ანგარიშებსა პარქმუნედეგებზე ელემენტარული სახითა: რამდენჯერ უნდა ვაგროვრო წყველქმედეგ-თელი, რაი და ღუმუშის თუნუდაც ერთხელ დაქდების შანსსა გადა-აქვარბა იმის შანსს, რომ ღუმუშის არცერთჯერ არ მოვა? თანამედ-როვე ტერმინოლოგის მოშველობით, ჩვენ შევიძლია მიხსლოთ-ბით, მაინც აღვადგინეთ დე მერეს მქცელობა, რომელსაც სასუფ-ველად ალბათობის თერმისი ცოდნა კი არა, უშუალოდ დავიკრებება და პრაქტიკული გამოცდილება ედო, და, იმავდროულად, თვითი ვა-ვადგენითი სასკალის აზრის ლოგიკური განვითარების ჩოთლსა და ზეგზავიან გზას:

ერთი კამათლის დაგროვების ექვსეჯე რიცხვის — 1, 2, 3, 4, 5, 6 მოსვლის შანსი თანაბარია და, მაშასღამე, შუაის დაქდების ალ-ბათობა გამოიხატება წილადით  $\frac{1}{6}$ , ხოლო მისი საპირისპირო

მოვლენისა (შუაში არ მოვა) — წილადით  $\frac{5}{6}$ , ვინაიდან კეთილსახურ

ველ შედეგთა ელემენტირულ შემთხვევაში 1-ის ტოლია, ხოლო მე-ო-რეჯე — 5-ის, როგორც ვიცი, შემთხვევითი მოვლენის ალბათობა მოქცეულია 0-სა და 1-ს შორის, ამიტომ, მისი სდომილობა უფრო უძველიდ რომ იყოს, ვიდრე სავალი, კეთილსახურველ შედეგთა რიცხვის უნდა გადაჭარბოს უკვე შესაძლო. ე. ი. შეუთავსებელ, ერთადერთი შესაძლო და თანაბარშესაძლო შედეგთა საერთო რიც-ხვის ანგეარის მანიც, ამ შემთხვევაში — 6=2=3. მაშასღამე, იმან, ვინც შუაის მოსვლაზე დებს ნაძვლეს და არ სურს ზემდებტი რიკი განსწროს, უნდა მოიხილოს კამათლის, სულ მიკერ, 4-ჭერ ვაგე-რების უფლება, ვინაიდან 4 > 3. სასკალე აქ პირველად აღმოაჩინეს ე. წ. „ალბათობათა ურთიბის“ კლასიფიკარი თერმების, რომლის მიხე-დებითაც, ჩამდენიმე ურთიერთგამომრიცხველი მოვლენისაგან შემ-დგარი რთული მოვლენის ალბათობა უდრის მისი შემადგენელი მოვლენების ალბათობათა საერთო წამს (სხვეე რთობაც ჩამდენ-იმეც ცალკეულ ჭურქელში დანაწილებული როგორის მოცულობათა წამი ტოლია მთელი სიბრის საერთო მოცულობის<sup>17</sup>).

წყვილი კამათლის დაგროვებისას სურათი ხარგნობლად ჩოთლ-დებია, ვინაიდან ერთი კამათლის თითოეული ციფრი შემოდება თა-ნაბრად შეტერქნის მეორე კამათლის ექვსეჯე სხვადასხვა ციფრს და, ამრიგად, ყველა შესაძლო შედეგის ხარკობა რიცხვი 6-ე იჯარ იქნება, არამედ 36 (6X6). ამისდა კვლად, უნდა შევიკვლიოს კე-თილსახურველ შედეგთა საერთო რაოდენობაც: თუკი ცალი კამათ-ლის დაგროვებისას ამ შედეგთა რიცხვი უდრის 4-ს, წველი კამათ-ლის დაგროვებისას მათი რიცხვი 8-ჯერ მეტი უნდა იყოს, ე. ი. 24 (6X4). მაგარა კავალირმა ხანგარეობა და თანამედველობა ცდუ-პის სერიით გამოავლინა, რომ ღუმუშის დაქდომისათვის კეთილ-სახურველ შედეგთა რიცხვი 24 კი არ არის, არამედ 25, დანა, 25!

(უნდა ეთუფინო მივაგოთ დე მერეს სიკრებაც, ცნობისწავლას, პიოშირებით და შეუპოვრობას: ემპირიულად გზით რომ დადგინა ეს „მარტივი“ კერძობატება, თანამედველ მათემატიკურ სტატის-ტიკურ მონაცემებით, მას უნდა განხებრციელებინა კამათლის 24 და 25-ჯერადე დაგროვების, სულ მიკერ, ას-სამ სერია მანიც, ხოლო ღუმუშე გულდასმით უნდა ვაგნავიხილებინა, დაუხარბებელია და და-ეკრეფებინა ყველა შედეგი, ეს ძალადა ძნელია, მაგარა არა შედე-გდებელი, როგორც ზოგიერთ თანამედველ მკვლელებს ჰქონია<sup>18</sup>. ასე მაგალითად, დიდმა ფრანგმა ნატურალისტმა ეორ-ლეო ლევა-ლერქ დე ბოუფონმა (1707-1788), იმის განსაკრეველ, თუ რას უდ-რიდა მალადა ასრულილი მონეტის მიწაზე ერთი ან მეორე პირის დადგარების ალბათობა, 4040-ჭერ გამოიკრა ეს გულისგამაწვერველ-ვადე ერთოვლიანი ცდა და დაადგინა, რომ 2418 შემთხვევაში „ეგებრი“ დაქდა, ხოლო ცნობილმა ინგლისელმა მათემატიკოსმა და ბოშიმეტელმა პირსონმა (1857-1936) 24 ასაქრერ გამოიკრა იგივე ცდა; აქედან 12012 შემთხვევაში მონეტა „ეგებრი“ დეიქა<sup>19</sup>.)

ამ ახალმა პარალელმა ისინიარად გამოავნე დე მერე, რომ, სას-კალის მოქმობით, მან თერქმე აჭაროდ განაცხადა: თერქმეები არასარქმუნოა და არითმეტიკა თავის თავს უარყოფს. და მინც, სასკალმა შესძლო, ერთის შეხედვით, ამ ირავიონობაში მოვეკ-ვით ის ახსნა: რაკ წველი კამათლის დაგროვების ყველა შესაძლო შედეგის რიცხვი 36-ის ტოლია, ამიტომ, ცხადია, ღუმუშის მოი-კლის ალბათობა —  $\frac{1}{36}$  უდრის, ხოლო მისი საპირისპირო მოვლენ-ის ალბათობა —  $\frac{35}{36}$



ნისა (დუშაში არ მოვა)  $\frac{35}{36}$  -ს. ამ ალბათობაა ჭამი, როგორც

ყველა მხვავ შემთხვევაში, 1-ის ტოლია, ხოლო 1, როგორც ალბათობის ხარისხი, უტევლობას აღნიშნავს და შეესაბამება იმ თვისებას ვარაუდობას, რომ წველი კამათის გავრცობისას 36 შესაძლო შედეგიდან ერთ-ერთი უფროდ განხორციელდება. აქედან გამომდინარე, რომელიც P ალბათობის ნაცვლად, ჩვენ შეგვიძლია თავდაპირველად გამოვიყენებოთ მისი საპირისპირო Q ალბათობის მნიშვნელობა, ხოლო შემდეგ ვიპოვოთ P-ს მნიშვნელობა ამ მარტივი ფორმულის მიხედვით:  $P=1-Q$

მაშ, ასე, იმ მოვლენის ალბათობა, რომ დუშაში არ მოვა, წვეალი კამათის ერთჯერადი გავრცობისას უდრის  $\frac{5}{36}$  - რაჭერ გავ

გარბისას ან კეთილსახურველ შედეგთა რიცხვს 35X35-ის ტოლია, ხოლო ყველა შესაძლო, ე. ი. შეუთავსებელი, ერთადერთი შესაძლო და თანამართლებადო შედეგთა საერთო რიცხვია 36X36. ასე რომ, დუშაშის არმოსვლის ალბათობა შედეგად წილადით გამოიხატება:  $\frac{35}{36} \times \frac{35}{36} = \left(\frac{35}{36}\right)^2$ , ეს სასკალის კიდევ ერთი

აღმოჩენაა, თუ P ალბათობაა გამრავლების თეორემა, რომლის მიხედვითაც, თუ კაცო რაჭერ თანამართლებს ერთი და იგივე თამაშის ორჯელს, მაშინ ალბათობა იქნას, რომ ერთი რომელიმე გარკვეულ მოვლენა მოხდეს პირველ ხელზე, ხოლო მეორე გარკვეულ მოვლენას, რომელიც შეიძლება პირველის ოდნებურად, ამ მისგან განსხვავებულ იქოს, — მეორე ხელზე; ტოლი იქნება თვითმოდ ხელზე ამ ალბათობაა ნამრავლობა<sup>150</sup>.

ეს თეორემა მართებულია მოვლენათა ნებისმიერი რიცხვებისთვის. მაშასადამე, ალბათობა იქნას, რომ წველი კამათის n-ჯერ გავრცობისას დუშაში არცერთხელ არ მოვა, გამოიხატება წილადით

$\left(\frac{35}{36}\right)^n$  ხოლო მისი საპირისპირო მოვლენის (წვეალი კამათის გავრცობისას ერთი დუშაში მაინც მოვა) ალბათობა შემდეგი ფორმული გამოითქვება:  $P_n = 1 - \left(\frac{35}{36}\right)^n$  თუ კაცი ამ უაჩანს-

კენდ ალბათობაზე დებს სანაწლოს, მაშინ, მოგების უფრო მეტე შესანი რაჭერ მიიღებს, ვიდრე მის მიწინააღმდეგებს, საჭიროა, რომ  $P_n$  1-ზე ჰქონდეს იქონს. გამოვლენა 0.0001 სიზუსტით ვკინებენი, რომ  $P_{24} = 0.4914$ , ხოლო  $P_{25} = 0.5055$ <sup>151</sup>.

აღარ გამოვლენად დე მერეს ჩვენთვის ცნობილი კიდევ ერთი კითხვის, ე. წ. „სანაწლოს სამართლიანი განაწილების“ სასკალის უფლი ინტეგრირების განხილვას. ვინაიდან პრობლემა კიდევ უფრო რთულია და, ამდენად, არასპეციალისტი მკითხველისთვის მოსაწყენი და მოსაბურტებელიც ვიტყვით მალოდ, რომ სასკალის სწორად გადაწყვეტა და მერეს ეს ამოცანაც, და რაოდენ დიდი იყო მისი სიხარული, როცა შეიტყო, რომ ტულუზაში საფრანგეთისა და, საერთოდ, მთელი მსოფლიო ევროპის ერთ-ერთმა საუკეთესო მათემატიკოსმა პიერ ფერმაკმა ანალიტიკური შედეგი მიიღო:<sup>152</sup>

„ჭვირფასო ბატონო ფერმა — სწერდა სასკალი თავის სახელოკან კოლეგას 1654 წლის 29 ივლისს, — წუხელი ბატონმა კარკავი გადამოცა თქვენი წერილი, რომელმაც მე საორად შემბრა და აღმაფრთხივანა. არ გავაიანურებ შესავალს და პირდაპირ გეტყვით თქვენ ნახვებით სწორად გადაწყვეტიტ როგორც კამათების პრობლემა, ისე სანაწლოს სამართლიანი განაწილების ამოცანაც. ჩემთვის ეს დიდად სასიხარულია, ვინაიდან ახლა, როცა ესოდენ განსაცვიფრებლად თანხვდომი შედეგები მივიღეთ, ეჭვი აღარ მებაგრება საკუთარ სიმართლემო...“

თქვენი მეთილი ნახვებით მართებულია; თავის დროზე, როცა ზემოაღნიშნულ ამოცანას პირველად მოკვიდენ ხელი, მეც თქვენნაირი გზით მივიღეთ; მაგრამ ყველა შესაძლო კომბინაციის გამოანგარიშება მეტრისმეტად დამძლეული და თავმომაბურტებელი ამიტომ მოგვიანებით მე შევძელი მიმეცლია უფრო მარტივი და მოხდენილი მეთოდისთვის, რომელიც ძალიან შინად გავაცნობთ მომავალშიც ვისურვებდი თქვენთან მიმოწერასა და აზრთა გაცვლა-გამოცვლას<sup>153</sup>. დაბ, ამიერიდან ეჭვი აღარ მებაგრება ჩემს მიერ მიხედულ შედეგის სიზუსტეში, ვინაიდან ის საორად ემთხვევა თქვენს პასუხს. როგორც ჩანს, კუმპარტება ერთია — ტულუზაშიც და პარიზშიც<sup>154</sup>.

თავის მხრივ, პიერ ფერმაკ არანაკლებ აღფრთხილებულიც კარსაკალის ნიჭიერებზე. უკვე ხანმუსხული დიდი მათემატიკოსი სწერდა თავის კოლეგას პიერ დე კარკავს, რომ უსაზღვროდ ამოცანას ახალგაზრდა სასკალის გენიით და თვლის, რომ მას შეუძლია მიადწიოს ყველაფერს, რასაც მოისურვებს<sup>155</sup>...

ახე იხადებოდა ალბათობის თეორია, რომელიც სამი საუკუნის განმავლობაში სხვადასხვა ქვეყნის მრავალი პირველხარისხიანი მეცნიერები და კოსტროვის უწვევით რუსეთის, ნაყოფიერი კლევა-ჩიების, მდელდრობის და ძალისხმევის წყულობით, მათემატიკური მეცნიერების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვან დარგად უნდა ცნებულიყო. დღეს, საკუთრივ მათემატიკის გარდა, მისი თეორიული აღმართებისა და თუ პრაქტიკული გამოყენების არეული კუმპარტება უსაზღვროა: ფიზიკა და ქიმია, ასტრონომია და ბიოლოგია, ფლორა სოფია და სოციალოგია, მარწყველობა და ეკონომია, ან, თუ გენიბავთ, საზოგადოების ყოველდღიური ცხოვრების ურაცხევი სხვადასხვა მხარე. მართალია, ისი აწინდელი სახე ისევე გვახვ თავის პირველხარისხის, როგორც, — თუ უხერხული არ იქნება ამნარა პირწყველად გარკვეული ანალიგია, — დღეს მდინარის შესართავი — მისხვდა სთავზე. მაგრამ ამ ქვეყნად ყველაფერი სადღეს და როდენდღე, ვიღაცით ან რაღაცით იწვება და, ამ მხრივ, რა თქმა უნდა, არც ალბათობის თეორია გამოიხალისი, რადი არ შობიდა, ვერც გაიჩნდა. ქმნილება ჭერ კიდევ პატარა, აიღაც — შემოქმედი.

დაბ, დილია შემოქმედი, და მას დღეი გვიგებევი აქვს. 1654 წლის დამდეგს სასკალი წერილს უკვანისა „პარიზის დიდად სხელეანიქმულ მეცნიერებთა აკადემიას“ (A la très célèbre Académie parisienne des sciences), ანუ მარენ მერსენის მიერ გაერთიანებულ ურანგ მეცნიერთა ასოციაციას, რომელმაც მას, ფუკტირად, არასოდეს გაუწვევია მეგობრული ურთიერთობა და შეწყვეტილი თანამშრომლობა. ამ წერილში სასკალი აცალიბებს თავისი მათემატიკური კლევა-ჩიების ვრცელ პროგრამას, მოკლედ ახასიათებს თავის როგორც გამოკვეთებულ, ისე დასაბუძვლად განაწილებულ შრომებს და, იხადებოდა, უღრმეს პატივისცემას და მადლიერებას უღასტურებს უფროს კოლეგებს, მეგობრებს და მასწავლებლებს, რაც ერთხელ კიდევ ვკინებებს მის თავმდაბლობას და კეთილშობილებას:

„თქვენ მოგძღვნით ამ შრომებს, ძვირფასო სწავლულნი, ან უკეთი რომ ვთქვათ, უკანვე გიბრუნებთ მათ: მართლაც, მე თქვენს ქმნილებებად მიმანია ზოგი მათგანი, ვინაიდან ისინი ჩემი არ იქნებოდნენ, თქვენს შორის რომ არ აღვტრუნებოდი“<sup>156</sup>...

ალბათობის თეორიის პრობლემებზე შუამომამ სასკალი მიიყვანა პარწყველად აღმოჩენილი კომბინატორიკის დარგში. ამ აღმოჩენის შედეგები სასკალისთვის სიზუსტით ჩამოაყალიბებულ და განაწილებულია მცირე მოცულობის ნაშრომში „ტრაქტატი არითმეტიკული საწყობილის შესახებ“ („Traité du triangle arithmétique“), რომელიც იხადე 1654 წელს გამოქვეყნდა. თავს ავართლებს ტრაქტატის დარწმუნებით განხილვას, რაც, ალბათ, ძალზე

	I	II	III	IV	V	VI
I	1	1	1	1	1	1
II	1	2	3	4	5	
III	1	3	6	10		
IV	1	4	10			
V		5				
VI	1					

და ს.უ.

შორს წავიყვანდა; საქმარისა აღინიშნოს, რომ ასაკლის სამყოფელი საშუალებას იძლევა ბევრი რთული ადგილობრივი გამოთვლა შეცვალო იქნეს უმარტივესი არითმეტიკული მოქმედებებით.

ასაკლის სამყოფელი შედეგი პრიციპის მიხედვითა აგებული: პირველ პრიორიტეტულ მწერკისა და ვერტიკალურ სვეტში ჩაწერა იტალიანების ნებისმიერი რაოდენობა — 1, 1, 1 და ა. შ. სამყოფელის ყოველი შემდეგი მწერკისა თუ სვეტის რაოდენობა გნებავს რიცხვი ასეთნაირად მიიღება: თვითთელი რიცხვი უდრის უშუალოდ მის ზემოდ და მისგან ასევე უშუალოდ მაქსიმუმ მდებარე რიცხვების ჯამს. ამისდა ცვალებადი, მეორე მწერკი და მეორე სვეტი შედგება თანამდებარეობა ნატურალური რიცხვებისაგან: 1, 2, 3, 4, 5 და ა. შ.; მესამე მწერკი (და სვეტი) — 0, 1, 2, 3, 4, 5 და ა. შ.; (ასაკლის ტერმინი) რიცხვებისაგან: 1, 3, 6, 10 და ა. შ.; მეოთხე მწერკი (და სვეტი) — 0, 1, 2, 3, 4, 5 და ა. შ. (აგრეთვე ასაკლის ტერმინი) რიცხვებისაგან: 1, 4, 10 და ა. შ.

1869 წელს ფრანკმა მეცნიერმა მ. დელეგემ დაამტკიცა, რომ „ტრაქტატი არითმეტიკული სამყოფელის შესახებ“ შეიცავს ნიუტონის ბინომის ფორმულის ამოწურავი და ძალზე ელემენტარულ დასაბუთების ყველა ელემენტს<sup>157</sup>, გამოის, რომ ასაკლამ ისაკ ნიუტონზე და თითო იაკუმ ბერნულიზეც ვატიკებოთ ადრე იცოდა ირწვერის ნებისმიერი II დამდეგის ხარისხი აუციან ნესი<sup>158</sup>. სამწუხაროდ, ჩვენთვის მოუწოდებელი აღმოჩნდა დელეგის გამოკვლევა, მაგრამ დელტანტიც კი ადგადა შემაჩვენა, რომ არითმეტიკულ სამყოფელში რაოდენობა ციფრების უმარტივებულ და რაოდენობებზე განვადებულ რიცხვები ბინომიალური კოეფიციენტებია: ასე დასტოვად,  $1+2+1$  შესაბამისა  $(a+b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$ ;  $1+3+3+1$  —  $(a+b)^3 = a^3 + 3a^2b + 3ab^2 + b^3$ ;  $1+4+6+4+1$  —  $(a+b)^4 = a^4 + 4a^3b + 6a^2b^2 + 4ab^3 + b^4$  და ა. შ. და ა. შ.

მაგრამ ეს გერ კიდევ აუვალიერი კიდევ: იმავე 1864 წელს პასკალი წერს თავის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მათემატიკურ გამოკვლევას „ტრაქტატი რიცხვა ხარისხების ჯამის შესახებ“ („Traité de la sommation des puissances numériques“)<sup>159</sup>, სადა პირდაპირ აცხადებს, რომ ყველაფერის, ვისაც ცოტა რამ მაინც გაუგებია დაუყოფლად პრობლემისა, აშკარა უდრდა იუსი დაპოკებულდება ერთის მხრივ, რიცხვა ხარისხების, ხოლო მეორეს მხრივ, მრულ-საზოვან ფართობთა გამოვასა თუ გამოანაზღვრება შორის, და ამრიგად, ყველა თავის თანამდებარევე უფრო ახლოს მიდის დიფერენციალური და ინტეგრალური აღრიცხვის საქმისხამდე<sup>160</sup>, აი, და ტრაქტატის ერთი მასაჟი, რომელიც XVII ს. მთელიყო მათემატიკური შრომების ისტორიაში სამართლიანადა მიჩნეული ჰქმნარტ შედგება:

„ის, ვისაც ოდნავ მაინც გაუგებია მომდებრება დაუყოფლადა შესახებ, უცილობლად შეინიშნავს, რისი გამოჩნდა შეიძლება მრულ-საზოვან ფართობთა განსაზღვრისათვის ადრე მიღებულ შედეგებთან, რომდენიც საშუალებას ვაძლევენ მომენაზღვარად მოვანდიერთო ყველა ხასის პარაბოლსა და ბევრი სხვა მრულის კვადრატება. თუ ჩვენ უწყვეტ სიდიდებზე განავრცობთ ზემოთ აღწერილი მეთოდის მიხედვით რიცხვებისათვის მიკვეთულ შედეგებს, შეიძლება გამოვყავთ რამდენიმე ძირითადი წესი.

ერთი დაწებულ ნატურალურ რიცხვათა პროგრესიის შესატყვისი წესები:

ზანების ამა თუ იმ რიცხვის ჯამი ისე შეეფარდება უდიდესი ხაზის კვადრატს, როგორც 1-2-3.

იმავე ზანების კვადრატთა ჯამი ისე შეეფარდება უდიდესი ხაზის კუმს, როგორც 1-3-5.

მათი კუმების ჯამი ისე შეეფარდება უდიდესის მეოთხე ხარისხს, როგორც 1-4-6.

ერთი დაწებულ ნატურალურ რიცხვათა პროგრესიის შესატყვისი ზოგადი წესი:

ზანების ამა თუ იმ რიცხვის ერთნაირ ხარისხთა ჯამი ისე შეეფარდება უდიდესი ხაზის უშუალოდ მომდევნო ხარისხს, როგორც 1-2-3 — ამა ხარისხის მარჯვენებს.

ადრ შეეჩერებოდით სხვა შემთხვევებზე: ვინაიდან ამ მათი შესწავლის ადგილი არ არის. საქმარისა ისე, რომ ჩემს ჩვენი ჩამოკლებულბოდა ზემოთ მითითებულ წესებით. არც ვაძნეებს მკაცრად ვაკვირდებით, თუ დავუერთნობით იმ პრინციპს, რომ უწყვეტი სიდიდე არ იზრდება დაბალი რიცხის სიდიდეთა ნებისმიერი რიცხვის დამატებით.

ასე, წერტილი აჩაფრის არ მშობებს ზანს, ზანა — სიმრტყეს, ხი-

ბრტეკი — სხედულს. ანუ, რიცხვებზე რომ გადავიდით, რაც ესოდ და მართლდობა არითმეტიკული ტრაქტატისათვის მკრეველ ხარისხები აჩაფრია კვადრატებთან შედარებით, ცვლადობა კვადრატებთან, ხოლო კუმები — კვადრატთა კვადრატებთან შედარებით ამრიგად, დაბალი რიცხის სიდიდებით ისევე უნდა უშუალოდმდევრო პროგრაც ნიშნო.

მე მინდოდა დამემტებებეს ეს რამდენიმე შენიშვნა... რათა გამოვჩინოვო განსაკუთრებული და ყოველგვარი ადგილების მომკრეველ კავშირი, რომელსაც კიდოთ-კიდემდე ერთობლივით განწინილი ბუნება ამარტებს გარკვევად ერთმანეთისგან ესოდნ და მორბეულად მოიხება შორის. ამანარი კავშირი აშკარად ცნარტად წინამდებარე მგალოთივე, რომელიც ვაჩვენებთ, რომ უწყვეტ სიდიდეთა ფართობის გამოთვლა უშუალოდ რიცხვათა ხარისხების ჯამთანაა დაწებულბოდა<sup>161</sup>.

ამ სახის რომ ანალოგებს, მეცნიერების ერთი თანამდებარევი ტრიკოლომი წერს: „აქ მოტიანი წესები შეესაბამება ხარისხობრივი ფუნქციის ინტეგრირების ფორმულას  $S_n^2 x^n dx = \frac{x^{n+1}}{n+1}$ “

II ნატურალურ რიცხვათათვის. ეს არ ყოფილა ახალი აღმოჩენა, მაგრამ ადრე იმ შედეგს იცნობდა კვადრატის<sup>162</sup>, ხოლო ფრანკმა გამოიყვანა უფრო ზოგადი ფორმულა წილადურ II-თა შემთხვევაში. სათვის, მაგრამ ჩვენ ვხდებით, რომ სასყვი ფლობს ინტეგრალურ ჯამის ცნებას და მკაფიოდ აულებებს შესაყვრება სასრული რაოდენობის ჯამიდან მათი უსასრულოდ მზარდი რაოდენობის ჯამზე გადასვლის ფორმულას, რომლის მიხედვითაც უშუალებით რიცხის ციფრების სიდიდეს შეიძლება უშუალოდმდევროვად იქნეს ძირითადი სიდიდესთან შედარებით. ეს უფლებას ვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ ასაკლამ მართლაც ახლოს დგა ინტეგრალური აღრიცხვის სასუფლებთან<sup>163</sup>.

მათემატიკური პრობლემათიკი ვატიკებულს მათთან ვეღარ და და მოეცადა სხვა ხასის კვლევა-ძიებისათვის, თორემ არა, მათემატიკა ვინცდ ფოჟია, ასაკლამ კი არ ამოჩნდა, პირიქით, ახალი ტრაქტატის პრობლემები მეცნიერებებთან. ჩვენ ვაკვირდებით ამ მძლე რი და ნათელი სულის მრავალმხრივობა, ინტერტებს უწყველ სიფართოვება და ინტენსიური შინაგანი ცხოვრება: ბერძნული ფილოსოფიური აზროვნების ორი ვიანტი — სტოაიკი და არისტოტელ (ასაკლამ ააღრიჩინებს ქრისტიანობის პირველი კლდეებიც — ფლონი ალექსანდრიელის, ოუსტინის, კლემენტე ალექსანდრიელის, ისევე როგორც ნეტარი ავუსტინესგან მომდინარე ტრადიცია და პლატონის მოძებრებას ქრისტიანული ფილოსოფიულობის ერთ-ერთი ქვაკუთხედი გამოსაცხადებს<sup>164</sup>), დიდი რომაული სკოლისციტები, ანტიკური მწერლობის კლასიციტები, მონტენის სკოლატიკური სიბრძნე, დეკარტის რაციონალიზტიკური ფილოსოფია, კარტეზიანული გონების კულტი, რასაც შემდეგ მოსდენს მკვიდრი დემოკრიტიკისათვის თავის „აზრობა“ — აი, ძალზე ზოგადი: „არასრული ხის მიხი რჩეული ავტობიბისა, რომდუნსაც ვატიკებოთ კიბოლბობა და სწავლობს თავისი ცხოვრების ამ მომავალზე.“

აქამებს რა ცხოვრების ე. წ. „საქორ პერაოდში“ ასაკლის მათემატიკური ევოლუციის შედეგებს, ვმოდ ბუტრუ სასებობას რომასრულ ანად დასკვნებს: „ასაკლამ აშემადა ძალზე შორისა იმ ოპორტობით თუ სულიერი რუკებისაგან, რაც უშუალოდ მოიპოვა, იანსინტობად იდიდების ზეგავლენით, მის პირველ მოქცევაზე. თან კვალა მკოვა სხლის სიმშვენიე, მაიწაწა ურანსწორობის და თანამობის სასუფობითა... ბუნებრივი კაცი, როგორც ის უშუალოდ ევლენება და კვირვების შურტას, მისი აზრი, მისი გული, მისი სიცოცხლე, მასკალის თვალში ახლა ისეთი დირბისა, სიმიდებობა და სილამაზი, იქნის, რასაც უდრ, ადამი, უდრე კი წარმოადგენდა. ადამიანი მეთვის უფრე დაბამამა და დასრული. აღასრულის ყოველი მეთრაც სრულყოფს კაცის ბუნებას, უსასრულოდ ამაღლებს იმ გზაზედ გარემოცვეულ მატერიალურ სიამაღლებლზე. ადამიანური ცნებების სიდაობითა და ცოდნის სიღრმით შექმნას სასუფობა სულჩვენების სავალდებო მთელუფლები და მთელუფლები წინდა აჩროსა და ამასოლტური ცოდნის წინდა — აი, რას ისახავს ამირიდან თავის ერთადერთი მონად მისი თავმოყვარობა, აი, რა მისი მისი სუფიციენტი ლტოლვის ერთადერთი სავანი, რომლისგანაც ახარბად მოითხოვს მისთვის სასურველ სიხარულს, ესოდნ ნათოდ და წინდავს, ეცნომ მძაფრსა და ამაშაღლებლს“<sup>165</sup>.

ვთი რომ ამ სურტელს ვაჩინოვებობა არ ეწერა. დიდი მისა მთელუფლები დარჩა. არასრულს სულიერი წინანსწორობა არ დაყარბობა უფრო მეტივე სასუფებულს, არსად შინაგან მარტინა



ყოფილა უფრო უმტიციო. პასკალის ყველა ბიოგრაფი კარგად იცნობს მისი სულიერი ცხოვრების ბიოღარაზს, მისი ცნებების და გარდაცემის პერიოდულ მონაცემებს — აღმოჩენილად სასოწარკვეთად. ზედატყვი სისაუფლოდან გულსმავრანად ძირფეხად ხოლო ამ პერიოდის ურთიერთსაკვლავების მკაცრად განსაზღვრულ რიტმს უპირატესად. ირ ფიქსირება დამაყოფებელი: დაღლილობასა და ავადმყოფობაზე ისევე როგორც უცნობის მიქცევა-მოქცევა — მთავარს ფუნქციზე, მის ახსენასა თუ ცნობაზე.

და, პასკალი დაიბადა, ან, უფრო ზუსტად — გაიბადა. უკიდურესად დაბნელები, ქანცვაშეფუთვი და გამოძიებები გონებრივი შრომის, განუწმენტი მეტაფიზიკური მედიტაციები, მარტოობის უსიარული ყოფა, უაბღლო სიყვარული, მისთვის სრულიად უცხო და არაბუნებრივ გარემოებაში — არისტოკრატიულ სალონებში თუ ლიტერატურის წრეში ტრიალი. — უკუვადე ამან თითქმის სიბრძნელად დაწერია პასკალის სულიერი თუ ფიქსირებული ძალები და სალონობად გაუარესა მისი განმარტობა. კვლავ დაეწყო თავის საშინელი ტკიპად, რაც მოკლე ხანში სულიერი დეპრესიის მანქანად იქცა. ამ შირი, 1654 წლის ნოემბრის თვე მართლაც რომ სახელსწრაფო აღმოჩნდა მისთვის.

4 ნოემბრის გარდაცვალება პასკალის რჯობის ძველი მეგობარი, მათემატიკოს და პოეტი, მამასავითი შრომითი კაცის დაქარგვამ დადღე დააშფუხრა ბუნე... თითღე დღის შემდეგ, როგორც ჩანს, ვკრას, 15 ნოემბრის, პასკალმა, გულის განსაუფლებლად, მეგობრებთან ერთად ტბლით გაისიურა. სოფელ ნიასთან, პარიზის მახლობლად, სენაზე გადებულ მაღალ ხილზე ცხენები მუშაობდნენ დაფორჩანე. მოძველებულ ხილს აჩრვინებდნენ; შოში მთავარი უკვე მოესწათ. ცხენები სწორად ამ ადგილს მიავლდნენ. დაღუბვა გარდაცვალება ჩანდა: ცხენების მუწინავე წყლით თავდაპირა გაღაურევა წყალში, თვალის დახამამებაში მას მეორე წყალიც მოჰყვა. მაგრამ შუაგარბის ბედად ხელნა ვეღვა და ტბლი ზღ ხილს კიდევ შერჩა. პასკალი სწორად ატყა მხარეს იქდა და ყველაფერი დაინახა. შთაბეჭდილება ისეთი საზარელი იყო, რომ მან გონება დაქარგა.

ამ შემთხვევამ თხემით ტერფამდე შეარყია პასკალის უკიდურესად მგარტობიარე და ნერვოული ბუნება. თვეების მანძილზე უძობლობა და უცნაური მალეცინაციები დასჩრმდა. მართალია, უძილობამ, ბოლოს და ბოლოს, გაურა, მაგრამ მალეცინაციები სიცოცხლის ბოლომდე გაჰყვა. „ამ დიად სულს — ამბობს აბატი ბალონი, ერთთავად ასე ეცონა, მხარმარტობის პირაშემოდ უფსკრულს ვხედავო. ამიტომ, თავის დასამშვიდებლად, ხელმარტონე სკამს მოიღვამდა ხოლმე. მეგობრები და სულიერი მოძღვარი შეაოფრებდნენ: ნუ გვიშინა, ეს მშობლივ განუწმენული მეტაფიზიკური მედიტაციებით დაღლილი წარმოსახვის პირაქუში არჩაღლია, მოჩვენება და მომადნეებაო. უსიტყვოდ ეთანაშუება, მაგრამ მეოთხედი საათის შემდეგ კვლავ პირაშემოდ უფსკრულს ხედავდა, რომელიც თავზარს სცემდა მას!<sup>106</sup> (... ჩვენ ხარბად მიველდით მეყიდის საყოფლის, ვესურს ფუნქვეშ ვგრტობნებოდ მეყარ სიდავს, რათა ცხად-ზიღლივ გავღოდე აღუმართით ზედ, მაგრამ ჩვენი საძირკველი არღლევა და ხახადმეჩენილი ნაწარლიდან უფსკრულის ავებლით თაბლი ვეცქერის!<sup>107</sup>.)

21 ნოემბრის პასკალი თავის დასთან, ეფემო-ჟალიონთან ერთად დასწრო სენაღლის ქადაგებას, რამაც ურველოდ ააღღავა და სულის სიბრძნელედ შესძრა იგი. ეს იყო ასკეტურად მკაცრი და საბტიკო, ყოველგვარი მანცხრობის, ამქვეყნური ცხოვრების ტკბობის წინააღმდეგ მიმართული, ისევე როგორც ადამიანური სისუსტის, ცუდმოდლობის, პატერნუარების, ქვენა გრტობებისა თუ ზორციული გულსიშვანთა სიბილწის მიმართ შეუწინააღმდეგო და დაუნდობელი ინსენსტიური ქადაგება, რომელიც ამტკიცებდა, რომ კაცმა ყველაფერი უნდა დასმოძო, უნდა გასწიროს საუყურს ცხოვრებისათვის, ყველაფერი უნდა აცასლოს სულის ხსნას, ადამიანის ამქვეყნური არსებობის ერთადერთი ტემპარტე მანსა. სენაღლის სიტყვებში თითქმის ერთბაშად კიდევ გაიცოცხლა „ქარისთვის მიმაქის!“ — შუა საუყურების დაშფვს შობზსული დიადი წიგნის მკაცრი შრომა: „Claude super te ostium tuum...<sup>108</sup> მოიხურე შენს უყარ ქარი შენი და მოიხურე მიწურის შენსას იესო ქრისტეს, განმარტოვდი მასთან ერთად შენავ სენაში, რამეთუ თვინიერ მისა ვერსად მპოვებ სრულსა და შეუდღერებულ სიმშვიდეს!<sup>109</sup>.

პასკალი კვლავ ფიქტა ქამედ თითქმის მინაშელოვარ რელიგიო-

რმა გუნება. მისი შინაგანი ფერისცვალება და ახალი სულისკეობა იმ დღესვე ცნობილი გახდა ეფემო-ჟალიონისთვის, რის შემდეგაც თავის მხრივ, ყველაფერი იღონა, რათა ეს „ეთიური განცდა“ და რასობეს ჩამკრალიყო მისი ძმის სულში. „... იდედას მცდელობა არ დაღლეო, რათა შეშდებისდგარად გაღვივებინა ეს ახალი აღი, და რამდენიმე დღის შემდეგ ბიძაჩემმა გადაწყვიტა საბოლოოდ ექცა ზურგამ სოფლისათვის“. — იგონებს პასკალის დისწული მარტარტა პერი<sup>110</sup>. „... მაშ, ასე, ქვენისგან განდგომი, თვითგანდგომი, თავდაუწყება, მარტოსულის ნეტარება, ტბლითა და სრულიად O beata solitudo, o sola beatitudo! (ო, ნატარი მარტობიავ, ო, მარტო ნეტარება!) ... მას თითქმის კვლავ ჩაესნის იღუმლი მბრძანებლობი ხმა, რომელმაც ოთხხანგვარი საუყურის წინათ შერყივა წმინდა ფრანსიკო ახისტლის სული: „... ყველაფერი, რასაც აქამდე ეტყობოდა და რაც სახურულად გინდა ამ ქვენაზე, ყველაფერი ეს უნდა შეიზოლო და დაეტყვიო!“<sup>111</sup>

დაღლილობა, ავადმყოფობა, დის (და არა მარტო დის) ინსენსტიური გულმოდგინება, გარემოებათა უცნაური დამთხვევა, — ყველაფერი ეს გოტო თანმიმდევრობით თუ თანხვედრით ამახდნდა გარდაცემის მომენტს პასკალის სულიერი ცხოვრებაში, და ამ მომენტამდე არ დაანახა. სენაღლის ქადაგების მოსმენიდან გავიდა მხოლოდ ორი დღე, და, აი, 28 ნოემბრის, საღამო ემას, პასკალი მისტერიც ესტავატი ზარგანდა: ეს იყო ერთგვარი ტრანსე, ბნელის მკვავ-სი მდღიობისათვის, სადაც თითქმის ერთმანეთს შეტყეწვა რეალება და ირგალებობა; ცტორიანა გონების, ციებ-ბეჭებოთი შეპყრობილი სულის ზმანება; „უბილავის ხილვა, საყვარული იღუმამების უშუალო წყობა, დაფარულის გამოცხადება“... იმავე ღამეს, კომპლენტის ზმანებლად გამოჩვევისითავე დაწერა მან თავისი სახელგანთქმული „მემორიალი“, რომელიც შემდეგ პერგამენტზე გადაიტანა, კამპოლის სარტული ჩაიქრა და უყანასკნელ ამოსუნთქვამდე თან ატარებდა, როგორც ავგარობს:

„ღმერთის გულმოწყალების წელი 1654, ორშაბათი, 28 ნოემბერი, წმ. კლემენტის, პაპისა და სხვა მოწამეთა დღე... დასალოებით საღამოს თერთმეტის ნახევრიდან დაახლოებით ღამის პირველის ნახევრამდე“.

### შენიშვნები

- <sup>96</sup> პასკალი, იქვე, გვ. 220.
- <sup>97</sup> Le Opere di Galileo Galilei, v. IV, Firenze, 1932, p. 444.
- <sup>97</sup> იხ. ე. შ. კლაუსი და სხვ. დასახ. ნაშრ. გვ. 49.
- <sup>98</sup> იხ. ე. შ. ზებოვი, დასახ. ნაშრ. გვ. 303-304.
- <sup>99</sup> Le Opere di Galileo Galilei, v. XI, Firenze, 1938, p. 613.
- <sup>100</sup> Юлиан Хаксли, Очерки популярной науки: — Э. Роджерс, Физика для любознательных, т. 2, М., 1970, стр. 16.
- <sup>101</sup> იხ. ტურნე, «Наука и жизнь», 1977, № 2, стр. 129.
- <sup>102</sup> Pascal, Oeuvres complètes, Paris, 1963, p. 198.
- <sup>103</sup> პასკალი, იქვე, გვ. 222.
- <sup>104</sup> ძველმებრივ ფრანგულ დუბო — 27 მმ, ხაზი კი — 2,25 მმ.
- <sup>105</sup> Ф. Розенбергер, История физики, ч. 2, М., -Л., 1937, стр. 113.
- <sup>106</sup> Pascal, Oeuvres complètes, Paris, 1963, p. 258-259.
- <sup>107</sup> იხ. Э. Роджерс, Физика..., т. 1, М., 1969, стр. 132.
- <sup>108</sup> რაც შეეხება სიმონ სტევენის პლდრისტატიკურ ცდებს, პასკალი არ იცნობდა მათ.
- <sup>109</sup> იხ. Э. Роджерс, Физика..., т. 2, 1970, стр. 330-331.
- <sup>110</sup> იხ. Pascal, Oeuvres complètes, Paris, 1963, p. 361.
- <sup>111</sup> Паскаль, Трактат о равновесии жидкостей. — «Начала гидростатики», М.-Л., 1933, стр. 235.
- <sup>112</sup> სოკრატესული გამოთქმა. ასე იხსენიებს იგი ფილოსოფოსებს პლატონის დილოგში «ფლონი». მე მას ახალი დროის მეცნიერებებედც ვაერტყუებ.

113 პასკალი, იქვე, გვ. 368-369.

114 Léon Brunschwig, *Le Génie de Pascal*, Paris, 1925, p. 31.

115 ციტ. წიგნიდან — ე. ჯორჯისი, დასახ. თხზ. ტ. I, გვ. 13.

116 ბედის ირინამ ეს დაზუსტება ზედმეტი ვახადა: ამ წერილის დაწერის შემდეგ პასკალმა მხოლოდ 10 წელი და 10 თვე იცოცხლა

117 ციტ. წიგნიდან — ე. ბუტრუ, დასახ. ნაშრ. გვ. 51-52.

118 მარტის ავრელიუსი, ფიქრები, X, 28.

119 იხ. ე. ჯორჯი, დასახ. ნაშრ. გვ. 41.

120 იხ. ე. ბუტრუ, დასახ. ნაშრ. გვ. 57-58.

121 Pascal, *Discours sur les passions de l'amour*. — E. Boutroux, op. cit. p. 61; 64.

122 Pascal, *Oeuvres complètes*, Paris, 1963, p. 265-270.

123 1907 წელს ოკუპირებულ ვახუშტის პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა ფონდში მოიკვლია მის კიდევ ერთ ასლს.

124 Pascal, *Choix de Textes et Introduction* par P. Archambault, p. 147.

125 იქვე, გვ. 153

126 იქვე, გვ. 150.

127 იქვე, გვ. 144.

128 ლებრიტიერი, „ხსიათები“, თ. V, „მაღალი საზოგადოებისა და საუბრის ხელოვნებისათვის“, 5.

129 ციტ. წიგნიდან — ე. ჯორჯი, დასახ. ნაშრ. გვ. 41.

130 იხ. „აზრები“, შესაბამისად — 63, 76, 115.

131 იხ. თუნდაც ფრაგმ. 6, 7, 9, 10, 13, 21, 22, 23, 30, 37, 39, 40, 41, 46, 47, 61, 77 და სხვ.

132 იხ. მოკლედ — „ევარიციები პასკალის „აზრების“ თემებზე“, 156, 6.

133 პორაიუსი, ოლბი, I, II, A.

134 ეილბერტა პასკალი, დასახ. თხზ. გვ. 69.

135 იხ. В. Г. Кузнецов, Галилей, М., 1964, стр. 32.

136 ჟან დე ლაბრეტიერი, ხსიათები, XVI, I

137 იხ. „აზრები“ 156.

138 იხ. Pascal, *Oeuvres complètes*, Paris, 1963, p. 658.

139 იხ. Grand Dictionnaire universel du XIX siècle, Paris, 1874, t. XI, p. 72.

140 Ibid., loc. cit.

141 ეილბერტა პასკალი, დასახ. თხზ., გვ. 85-86.

142 III. Сент-Бев, Кавалер де Мере, или о порядочном человеке в XVI столетии. — «Современник», т. X, СПб. 1848, Смесь, стр. 22.

143 გამოქვეყნდა ავტორის სიცილიის შემდეგ — 1713 წ.

144 Альфред Реньи, Письма о вероятности, М. 1970, стр. 80.

145 კეთილსასურველი ეწოდება ისეთ შედეგს, რომელიც განაბირობებს A მოვლენის ხდომილობის უეჭველობას.

146 იხ. А. М. Чубарев, В. С. Холодный, Невроятная вероятность, М., 1976, стр. 11-17.

147 იხ. ალფრედ რენი, დასახ. ნაშრ. გვ. 31.

148 იხ. თუნდაც, ე. შ. კოლაუსი და სხვ. დასახ. ნაშრ. გვ. 355.

149 იხ. ა. შ. ჩუბარევი, ე. ს. ხოლოზნი, დასახ. ნაშრ. გვ. 8.

150 იხ. ალფრედ რენი, დასახ. ნაშრ. გვ. 31.

151 იხ. ე. შ. კოლაუსი და სხვ. დასახ. ნაშრ. გვ. 353-355.

152 ციტა მოკვიანებით, პოლანდიაში იგივე პასუხი მიიღო ქრისტინა პოუგენმააც.

153 ამ წერილის გარდა ჩვენამდე მოაღწია პიერ ფერმასადმი პასკალის კიდევ ორმა წერილმა: ერთი დათარგუმებულია 1654 წლის 24 ავგუსტოთი, ხოლო მეორე — იმავე წლის 27 ოქტომბრით, აუტოუე ფერმას პასუხებზე მათზე, როგორც სამართლიანად შენა-

ნავს ალფრედ რენი, „სწორედ ამ მიწერ-მოწერით ცერტა სიცილიელი ალბათობის თეორიას“, — იხ. ა. რენი, დასახ. ნაშრ. გვ. 73.

154 ციტ. ა. რენის დასახ. ნაშრ. გვ. 74.

155 იხ. ე. შ. კოლაუსი და სხვ. დასახ. ნაშრ. გვ. 357.

156 Pascal, *Ouvres complètes*, Paris, 1963, p. 102.

157 იხ. ა. ბუტრუ, დასახ. ნაშრ. გვ. 66.

158 ფორმულა n დადებითი ხარისხისათვის პირველად დამტკიცებულ იქნა იაკობ ბერნულის მიერ; ნიუტონს ეკუთვნის იდგა იმის შესახებ, თუ როგორ შეიძლება ფორმულის გავრცელება ყველა იმ შემთხვევაზე, როცა n-ის მნიშვნელობა წილადური ან უარყოფითია.

159 გამოქვეყნდა ავტორის სიცილიის შემდეგ — 1665 წ.

160 იხ. Г. Вилейтнер, История математики от Декарта до середины XIX столетия, М., 1960, стр. 106.

161 Pascal, *Oeuvres complètes*, Paris, 1963, p. 94.

162 ფრანკესკო მონვენტურა კავალიერი (1598-1647), საბელგანთქმული იტალიელი მათემატიკოსი, გალილის მოწაფე და მეგობარი (შენიშვნა ჩემია, — ბ. ბ.).

163 იხ. ე. შ. კოლაუსი და სხვ. დასახ. ნაშრ. გვ. 368.

164 იხ. „ევარიციები პასკალის „აზრების“ თემებზე“, 177, 3.

165 ე. ბუტრუ, დასახ. ნაშრ. გვ. 67.

166 ციტ. წიგნიდან — М. М. Филиппов, Паскаль, С.-Пб., 1891, стр. 46.

167 „აზრები“, ფრაგმ. 157... „შეიღო დედამიწა პირამიდული უფსკრულთაში, — ხშირად იმეორებდა თურმე იგი... აღსანიშნავია, რომ გამოთქმა „პასკალის უფსკრული“ (l'abîme de Pascal) ფრანგულ ენაში დღემდე იმპარება დიდი სოციალური თუ მორალური პრობლემების დასახსიათებლად. რომლებიც თავიანთი სიღრმითა და სირთულით თავზარსა სცემენ მათი გაღვირის ყველა მსურველს.

168 მოიხიურე შენს უყან კარი შენი (ლათ.).

169 ციტ. წიგნიდან — Э. Жебар, Мистическая Италия, С.-Пб., 1900, стр. 16—17.

170 ციტ. წიგნი. — ე. შ. კოლაუსი და სხვ. დასახ. ნაშრ. გვ. 111.

171 იხ. ე. ევბარი, დასახ. ნაშრ. გვ. 89.

(გატარებულია შემდეგ ნომერში)



# გიორგი

## ქანოვი

მოსაზრების მოსსოვეტას სახელობის აკადემიური თეატრის გასტროლების დღეებში თბილისში ჩატარდა თეატრის წამყვან მსახიობთა შემოქმედებითი საღამოები.

ქართველი მაცურებლები შეხვდნენ რსფსრ სახალხო არტისტს გიორგი ქანოვს. მსახიობმა დამსწრე საზოგადოებას გააცნო თავისი საინტერესო ფაქტებით მდიდარი შემოქმედებითი ბიოგრაფია, აჩვენა ფრაგმენტები რამდენიმე ფილმიდან. აქვე უნდა ითქვას, რომ გიორგი ქანოვი გადაღებულია 67 კინოფილმში, რომლებშიც მან შექმნა უმთავრესად დადებითი გმირის, მეტწილად კი დიდი სამამულო ომის უსახელო გმირთა სახეები.

მოსსოვეტის სახელობის აკადემიურ თეატრში მუშაობის წლებში გ. ქანოვმა განასახიერა ბევრი საინტერესო როლი.

შემოქმედებით საღამოზე, რომელიც გაიმართა თბილისის მსახიობის სახლში, გ. ქანოვმა წარმოადგინა უპიზოდი თეატრის ახალი სპექტაკლიდან — ტენესი უილიამსის „ამქვეყნიური სასუფეველი“. ამ სცენაში მას პარტნიორობა გაუწია შესანიშნავმა მსახიობმა, რსფსრ დამახურობულმა არტისტმა ვალენტინა ტალიზინამ.



სცენა სპექტაკლდან „ამქვეყნიური სასუფეველი“



მ. ვასერმანი

მ. ლერიონი

# ლაშქარელი

მუსიკალური წარმოდგენა

ინგლისურიდან თარგმნა მ. ვასლიანი.



სცენა რუსეთის თეატრის სპექტაკლიდან  
„ლამანჩელი“.  
დონ კიხოტი — ოთ. მედენიუტუხუცესი,  
სანჩო პანსა — ლ. ანთაძე

ეს ამბავი მე-16-ე საუკუნეში ხდება. მოქმედება ქალაქ სევილიის ციხეში იწყება და გრძელდება იქ, სადაც სერვანტესის ფანტაზიას მისი ნაამბობის გმირები გადასჯავენ.

სცენაზე — ქვისკედლებიანი ნესტიანი საკანია. კედლებში დატანებულ ნიშებში პატორები განლაგებულიან. საკანში, ზემოდან, ჩაქვებზე დაკიდული, ასაწევი-დასაწევი კიბე ეყვება. ქერქვეშ პატორა ვისობიანი სარკმელია, საიდანაც მკრთალი შუქი ეოხავს. იატაკზე ხუფივით კარია — ქვემოთ დიდგვარა ხელმარჩენი — სახურავახდელი ქაა... დეკორაციის დანარჩენი ელემენტებს პატორები თვითონ ქმნიან პიესაში მოყვანილი რეზარქების თანახმად.

საკანი — ერთადერთი დეკორაციაა, რომლის კონსტრუქციის ფარგლებში სერვანტესის მიერ მოთხრობილი „დონ კიხოსის“ ეპიზოდების გათამაშება ხდება. ამ დეკორაციის ყველა დეტალი ადვილად შეიძლება მოისინას ან გადაადგილდეს. დეკორაციის ელემენტების შეცვლა იმპროვიზაციის ხასიათს უნდა ატარებდეს. მყურებელს ისეთი შობაბეჭდილება უნდა დაარჩეს, თითქოს დეკორაციის ცალკეული უბანი, პუტაფორა და კოსტუმები, სცენაზე არსებულ მასალიხსა და სერვანტესის კალათიდან ამოღებული ნივთებისაგან არის შედგენილი...

„მუსიკალურად“ გახმოვანებულია მხოლოდ სერვანტესის მიერ მოყოლილი ამბავი. თვით საკანში გათამაშებულ ეპიზოდებში „მუსიკა“ ე. ი. სიმღერები და ცეკვები არაა. ეს ბერბი საშუალებას იძლევა სტილისტიკურად განავსებავთ ერთმანეთისგან საკანში მომხდარი რეალური ამბავი და სერვანტესის ფანტაზიის ნაყოფი — „დონ კიხოსის“ ეპიზოდები...

სპექტაკლი მიმდინარეობს უანტრატოლდ.  
უვერტორის დამოავრების შემდეგ საკანი. ოდნავ განათდება... რამდენიმე პატორი იატაკზე წამოწოლილა. ერთი მათგანი გიტარას უტარავს, მეორე ცეკვავს...

უცებ მელოდია წუდება. კიბის ზემოთ კარი იღება და საკანს ნათელი მოეფინება. ელარუნიტ ჩამოშვება კიბე. ზედა საფეხურზე გამოჩნდება ინკვიზიციის კაპიტანი ორი ქარისკაცის თანხლებით. რომლებსაც სახმრგვალი, ღოუქებულადა მსახური ჩამოჰკავა. მის ხელში კალათა უჭირავს. პროცესის ბოლოს სერვანტესი მოაბიჭებს. იმასაც ქალაღში გახვეული რაღაც გრავილისებური ნივთი მოჰქვს...

მიგუღღ და სერვანტესი — მაღალი, ხმელ-ხმელი კაცია. სახეზე ეტუობა, ზუმრობის გემო და ყაღრი კარგად იცის. ნი წელს მიუღწევია, მაგრამ ბავშვური ხასიათი შერჩა — გულწრფელია, ცნობისმოყვარე და პირშიმთქმელი, რის გამოც ხშირად ისეება. ყმაწვილური ხალისით მონაწილეობს მის მიერ გათამაშებულ სცენებში. თუმცა, როგორც გამოცდილი მსახიობი, ზომიერების გრძობას არ კარგავს და თავის „რეჟისორულ“ ფუნქციებსაც არ ივიწყებს...

სერვანტესის მსახური — დაბალი ტანის, მსუქანი, მოფილოსო. ფოსო მამაკაცია. სერვანტესზე უფროსია, მასზე უფრო პრაქტიკული და ფრთხილი. მათ, ეტუობა, დიდი ხნის მეგობრობა აკავშირებს. ისინი რაღაცით მოხუცებულთაში გადასულ ცოლ-ქმარაგვანან, სულ რომ კინკლაობენ, მაგრამ უერთმანეთოდ ვერ ძლიებენ...



კახიკანი. (სერვანტესს, იონონულად) — არ მოგწონს თქვენი ახალი ბნა?

სერვანტესი. პირით... აქ ხანტერსოა.

კახიკანი. როცა წმინდა ტრიბუნალი თქვენი საქმის გარჩევას შორჩება, ცალკე გადაიფიქრებ — დიღეგში. ეს კი საერთო სა-კანია... იმითვის, ვინც ელოდება.

სერვანტესი. დიდხანს გრძელდება მოლოდინი?

კახიკანი. ზოგისთვის ერთი საათი, ზოგისთვის — მთელი ცხო-ვრება.

სერვანტესი. მაშ, ეს სენიორებიც ჩემსავით ინკვიზიციის სასამართლოს ელოდებიან?

კახიკანი. რასა ბრძანებენ? აქ უფრო წერილობა დამწავიენი სხედან — მკვლევები და მძარცველები (ჯარისკენ გაემარ-თება) როცა დაგპირდეთ, დამობიხეთ... თუ მოხერხებთ, რასა-კვირვდება.

(კახიკანი გადის ჭარისკაცებთან ერთად. კიბე აიწევა).

მსახურის. რატომ თქვა „თუ მოხერხებოდა“?

სერვანტესი. რომ ტუთილურადლოდ თავი არ შევიწყოთ. (პატივტრეპი მათ შემოვხევიან, ხარბად ზეგრავენ).

სერვანტესი. დღეა მშვიდობისა, ბატონებო და ქალბატონე-ბო დიდად ვწუხვარ, ასე მორიდებდად რომ შემოვიქცერი, მაგ-რამ, იმედია, ახავიერი გაქვთ საწინააღმდეგო? პირადღ მე აქ დიდხანს დარჩნის არ ვაპირებ. ინკვიზიციო... (პატივტრეპი ლაღლით მივიცილებინ სერვანტესს და მის მსა-ხურს, წაქცივენ და ჩრტივანს დაუწევენ. გამოვლივება მეთა-ურს — ზორბა ტანის მამაკაცს).

მეთაური. თქვენი, ეს დაკალით ერთმანეთი, მაგრამ ჩუმად, ისე, რომ მხა არ გავიგონო (სერვანტესს) ვინა ხარ?

სერვანტესი. (ბრალით, რადგან ვიღაცა ევლი სწვდა და ახრ-წილობა) — დონ მიგუელ დე სერვანტესი.

მეთაური. ახსუარიშვილი ბრანდებნი?

სერვანტესი. (გაქირვებით დდება) — დიახ, მაგრამ ახსუ-არიშვილობა ხელს არ მოილიდა მშვირ-მწურვარასაც დამეძი-ნა ხოლმე.

მეთაური. (მსახურზე მიუთითებს). ეს კილავა?

სერვანტესი. ჩემი მსახური. უკაცრავად, ვისა ვაივებ... მე და ჩემი მსახუ-რი კიუნთა დავაპატიმრებს.

მეთაური. კურდი ხარ? ჩიხიარი? იქნებ ყელი გამოსქერი ვინ-მის?... შეხედულებით აფერიტს გავხარ.

სერვანტესი. ო, არა! ჩემი პაროლგია გაცილებით ნაყლებ სახსარება. პოტიე განხალდა.

პერცოგი (კონცეპტი ვახვეული პატივით, რომელსაც არის-ტორკარული მხებრა-მოხვრა აქვს) — მერე, ამისთვის აპატი-მრებენ?

სერვანტესი. ამისთვის არ.

პერცოგი. საწუხაროა.

მეთაური. ახლავე გავასამართლებთ და გავიგებთ, რა ჩიტიე ხარ!

სერვანტესი. უკაცრავად... ვის გასამართლებთ?

მეთაური. შენ.

სერვანტესი. რა დავაშავე?

მეთაური. გავასამართლებთ და გავიგებთ. სასამართლოც იმის თვის არი, რომ დანაშაული აღმოგიჩინოს.

სერვანტესი. თქვენ ვერ გამოვიგნო... ამ საკანო მე დროებით... მეთაური. იცი, რას გეტყვებ, პატივცემული დონ... რაკა გა-ლოლი მოხდება, ნუ ქიკვიებ! ჩვენ აქ საუთარო კანონები გვაქვს: ახალბედა პატივტრეპის თვითონ ვასამართლებთ!

სერვანტესი. დანაშაულდ რომ მინათო? რას მიიხსივო?

მეთაური. განაწერი უკვლავისთვის ერთია: პირადი კონების კო-ნფისკაცია, საქმის გადახსინჯა კი, მერე — სასწინდლ საწყვე-როს!

სერვანტესი. ამ კალათის მტეი არავერი გამჩანია. მეთაური. (კალიდან მჭიჭელს ახოლებს) ხისაა? სერვანტესი. რასაკვირვდება... აქ სულ კოსტუმები დ ბუ-

ტორკანია... აკი ვითხარით, პოტიე ვარ, მე თუატრისთვის ვწე- (პატივტრეპი გადააბრუნებენ კალათს და ნივთებს დაწევენ) ბენ. სერვანტესი და მისი მსახური დარბიან, ცდლებენ მანკე-არჩინონ რაივე, მაგამა უშედეგოდ.

სერვანტესი. განდაბას, წაიღეთ ყველაფერი მსახური. რას ამბობთ, სენიორ!

სერვანტესი. წაიღეთ, წაიღეთ... მარტო ეს დამიკვეთ (ქალბატონს შევივსი გულში ჩაიკრავს).

მეთაური. (გამოსტაცებს) — ომო, მიმეცა... ოქროა?

სერვანტესი. ჩემთვის ოქროა.

მეთაური. (გახსნის) — ქაღალდები ყოფილა...

სერვანტესი. ხელნაწერია.

მეთაური. ნავაგი (გადავლინს აპირებს).

სერვანტესი. (სასოწარკველით ხბობ) — მოიცით! თქვენ სა-სამართლო ასხენეთ, გასამართლებს მიპირებდით...

მეთაური. სად მოავონდა... კარგე... მაშ ასე — სასამართლო პაროლს განხილავდ ვაყვებო (სერვანტესს და მის მსახურს ძალით სვამენ იმპროვიზირებულ სკანზე, მოსამართლენი და „მსაჯულნი“ თავთავიანი ავიკლებს იკაევენ) რაზე დავაგაბი-რეს, ერეტოისი ხარ?

სერვანტესი. როგორ ვითხარო... გადასახადს ამკრეფად ვწუ-შაობ.

მეთაური. პოტიე და გადასახადს ამკრეფო?

სერვანტესი. დროებით ვწუშაობდი, რომ შიშობილი არ მო-ვკვდებოდავ.

მეთაური. სტუილი მაგაზე სარფიანი ხელობა არ არსებობს. გა-დასახადს ამკრეფთ არიან სწორად, ყველაზე დიდ შემოსე-ვას რომ აძლიერენ წინდა მაგებს!

სერვანტესი. იმ წმინდა მამებსაც ეგრე ეგონათ, სანამ და-მერხების მოხატურს გადასახადი არ შეუწავრე... ხოლო რო-ცა ბერებმა უარი თქვეს ხარის გადახდაზე, მთელი მათი ქო-ნებას ყადაღა დავადე.

მეთაური. გიყო ყოფილხარ!

სერვანტესი. გადასახადი ყველამ უნდა გადაიხადოს, მათ შორის — შედლებულმა ბერებმა!

მეთაური. მართლა არ გესმის, რაში გადაწაშულდებნენ შენ წმინდათაწმინდა ეკლესიაზე აღმართი ხელი!

სერვანტესი. მეთაური! ნება მომიცეთ, მე ვიყო ამითი ბრალ-მდებელი!

მეთაური. რატომ?

სერვანტესი. თუნდაც იმითომ, რომ სულელებს ვერ ვიტან. გან-საკუთრებით — ამისთანა კეთილშეშოვულ სულელებს!

მეთაური. მოდი!

სერვანტესი. (სერვანტესს) — თქვენ ალბათ გჭერია, რომ ამქვეყ-ნად არსებობს სიეთე. ჭეშმარიტება და პატიონება?

სერვანტესი. ვამბედაობა არა მყოფდის, არ დავიჭვრო.

პერცოგი. ეი, ჭლანია, მღვიანი იქნები (სერვანტესს) სენი-ორმა ალბათ არ იცის, როგორ ცქცივან ჩვენში ერეტოისების, რომლებსაც წმინდა სამების ნაცვლად — სიეთე, ჭეშმარიტე-ბა და პატიონება სწამთ? მღვიანი, გააცანი ბრალდებულს გამომცემის ოქმი!

მღვიანი. (თითო კითხვობს) ...კითვალისწინებთ-რა დიკუ-მენტებსა და დამატებულ საბუთებს, რომლებიც ერთიან ზეგო-სხენებულად ადამიანის წინააღმდეგ აღძრულ საბრალ-დებო სსენებს...!

სერვანტესი. უკაცრავად, რომელი ადამიანია?

პერცოგი. ზემოთ ხსენებულ ადამიანს. უყოველი ჩვენგანის. თუნდაც აი, ამ კაცის (მსახურზე მიუთითებს).

მღვიანი. ...სასამართლო საქმეს... მოწოდებულნი ვართ-არ, მსჯავრი დავდოთ ზემოთ ხსენებულს, ჩვენი მაღალი მოვალეობის შენებებით აღვბინდი, ვბრძანებთ: წამებულ იქნას ზემოთ ხსენე-ბული ადამიანი, ხოლო რადანაც იგი ურჩობს და უარყოფს თავ-ის დანაშაულს, გაგჩაქლებს მისი წამება მანამდე, სანამ ზე-მით ხსენებულნი არ აღიარებს თავის დანაშაულს და არ იტყვის სულდ სიმაართლ, მით უმეტეს, რომ იგი წინასწარ გაუტრთი-ლებულად აიხსი, რომ თუ წამების დროს მოკვდება ან დასახიჩრდება, დანაშაულე ამში თვითონ იქნება, რადგან მან არ

ისურვან დაწამაულის აღიარება და სიმართლის თქმა... შემდეგ ამისა...

ბერკოვი. რას იტყვი? ახლაც გწამს სიეთის, ქვეშაობების და პატიოსნების არსებობა?

სერვანტესი. მწამს!

ბერკოვი. ერსხელაც გაიშორე.

სერვანტესი. მწამს!

ბერკოვი. თითქმის ხმა შეგიცვლია... ასე ემართება ყველას: რაც აწამებენ, მაინც გაიძახის „მწამს“; მაგრამ სხვათაგან ხშირ.

მდივანი. ერთკაცის უფართ ღამაში ფრანგების წამოყვარება.

ბერკოვი. განადრძე.

მდივანი. შენვედგ ამისა ზემოთ ხსენებულმა წამოიძახა: „ღმერთო, მიშვედილი“ და ამის შტო არ უოქვამს არაფერი...“

ბერკოვი. შენ რაღას იტყვი?

(სერვანტესს სდუმს)

მდივანი. ...ოქმში კიდევ სწერია: „ხანგრძლივი სიმართლის შემდეგ არ იხდება რა ზემოთ ხსენებულმა ღირსიების თქმა, ნაბრძანები ექნა ჩაესხას მას პირში ერთი კოცა წუალი, აღიკაბით ავიყარა პირი, ხოლო შეიძულე იქნას ათფუთიანი ცოშარა ბრუშით...“ რაც შესრულდა იქნა და ამის შემდეგ, ზემოთ ხსენებულმა დიძახა...

ბერკოვი (სერვანტესს) — რა დიძახა, რა? ზემოთ ხსენებულის მდგომარეობაში ყველა რაღას ამბობს... მაინც გწამს სიეთის, ქვეშაობების და პატიოსნების არსებობა?

სერვანტესი. მწამს სიეთის, ქვეშაობების და პატიოსნების არსებობა, რადგან პასუხისმგებელი ვარ საყოთარო თავისა და ადამიანების წინაშე!

ბერკოვი. მშ, უარყოფ ცხოვრებას — ისეთს, როგორიც არის?

სერვანტესი. დამიანი ბუნების კეთილი! მე მწამს სიეთის, ქვეშაობების და პატიოსნების არსებობა!

ბერკოვი. მოსამართლეც ნება მომეცე, სასამართლოს საბრალდებო დასკვნა გაავაცნო!

მეთაური. მიდი.

ბერკოვი. ბატონო მოსამართლეც! სენიორებო! მე, თადლითურ შეენიერებათა მაგისტრი, ბნებისა და ჩბების დაცარილების ბაჰალიური ვდავარა აქ, თქვენი მოწყალების წინაშე, და ბრალს ვდებ მაგისტრო მიჯულს და სერვანტესს — ისეთივე უსინდისისა და მატყუარას, როგორც ყველა ადამიანი, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ მას სურს ყოვლადწინადა სულელთა ორდენის ბერად მოგვარევის თაჱ. მე მსურს მოგახსენოთ მისი საქმე მართლმსაჯულების იმ წესების დაცვისა და გათვა.

ლესწინებით, რომლებსაც თქვენ უკვე გააცნით დავითხვას ოქმიდან... მე ვაცხადებ, — და ამაში დარწმუნებული ვარ, — რომ სხენებში პიროვნება არაერთხელ გამოსულა საქაროდ თავისი ერთკაცული შეხედულებებით და არა მარტო გამოუთქვამს თავისი აზრი, არამედ დიდიხელა კიდევ მის დაცვასა და დასაბუთების... თქვენ თეთრომ დარწმუნდით ამაში აქ, ამ სასამართლო პროცესზე... ბრალდებულთა გვირგვინებზე, თითქმის იგი, ბუნების კეთილი და გულისხმიერი, გადასახადის ამოქრულად შეშობიდა. ამავე დროს, მან განაცხადა, პოტიე ვარო.

სადარბო ლოგია? როგორ შეიძლება ადამიანი ერის ფიჯროდეს და სხვას აკეთებდეს? სავსებით ადამიანია, რომ ავიჯრავი და პოტიე იყო, მაგრამ შეუძლებლობა ერთადროულად პოტიეც იყო და გადასახადის ამკრფიც... აქედან გამომდინარე — ბრალდებულთა თადლითა, ორპირი — მამსადამე, რუენის ახალგაზრდობას... მაგრამ მთავარი ის არ არის. მთავარი ისაა, რომ ბრალდებულთა ამკრფიცებ, თითქმის მას წესის სიეთის, ქვეშაობების და პატიოსნების არსებობა ამით იგი შეურაცხყოფას ვაყენებს ჩვენ, — პატივცემულ მკვლელებს, მძარცველებს, უმარბრებლებს და კახებებს, და არა მარტო ჩვენ, ჩვენთან ერთად იმთავით, ვინც აქ შევიყარა, რათა ხელი არ შეგვეშალა პატიოსნის მოქალაქეებისთვის. მათ ნაყოფიერი საქმიანობა ქვეყნის საკეთილდღეობა! (პაუზა) ეს წუთია ბრალდებულმა საყოთარო თვალთა დანახვა როგორ გადაიკეთეს ძვლებით გატენილი სისხლთან ტომარად ზემოთ ხსენებულად ადამიანი. და ეს მოხდა დღის კურბივითა და კანონის ნებართვით... მიხასუ-

ხეთ ახლა: შეიძლება ამის შემდეგ დაეჭვროს ბრალდებულს, თითქმის მას მართლაც წესის სიეთის, ქვეშაობების და პატიოსნების არსებობა?.. დაი, თქვენმა საღმა გინებამ უკეთესი გვეჯრავს რათა უკეთესი: ჩვენი აშარა და პიროვნული ავაზაურ ცხოვრება, თუ ამ უნიჭო პოტიესა და უხიერი გადასახადის ამკრფების თადლითური მოღვაწეობა. ბრალდებულთა ან მოღვაწეობათაგან, ან თვალმაყინისა და სულელად უნდა მოგვაჩვენოს თაჱ... ყოველივე ამის გამო იგი დროსა ჩვენგან მოკვრისა და გაიძარცვის! (პაუზა) უკანასკნელად გვითხოვით ბრალდებულთა სცნობით თუ არა თავს დანაშაუად?

სერვანტესი. (დღიურების შემდეგ) ღაბ, დანაშაუე ვარ იმსა, რომ წინააღმდეგე საღი გინების, მწამს სიეთის, ქვეშაობების და პატიოსნების არსებობა!

მეთაური. ბრავო!

(აღება და ხელნაწერთი თავისი საწოლისკენ მიდის)

სერვანტესი. თქვენი მოწყალებაც, დამცველი საღადა?

მეთაური. (შეჩერდება) დამცველი რად გინდა, აჯი აღიარე დანაშაუელი?

სერვანტესი. უღანაშაული ვარო, რომ შეიქვცა. მაინც დანაშაუედ ჩამოვდილი. რაჱ დანაშაული ვალიარე, სასამართლო ვალდებულება მომიხმონის.

მეთაური. რა ხატარი?

სერვანტესი. ოთხდაც იმისთვის, რომ გადაწყვიტოთ — შეჩვენარების დროს ვარ თუ არა.

მეთაური. (ჩაეცინება) ვარად დაიჭინე თაჱ!

ბერკოვი. გვასულელბებს უკმა ხედავ, დრო გაყავს!

სერვანტესი. სად გეჩქარებთ, ბატონებო? მიღობარო საღამე?

მეთაური. (პატიბრებს) — გვეჩქარება საღამე?

(პატიბრებს გინებით უპასუხებენ. მეთაური ანიშნებს სერვანტესს, ვაჩქარეთ)

სერვანტესი. მე ვეთანხმები აქ მოაყენებულ ბრალდებებს... რას იზამ, ვამბედიბა არ მეოცნებ, უარო ვქვცა რწმენაც... იქნებ პოტიედ არ ვეარგობო... სამწუბარო, მაგრამ... (ხელებს გაშლის თითქმის ბოლინს იხილდეს)

მეთაური. ეს იყო სულ?

სერვანტესი. ახლა ვიწყებ... რაჱ დაცვის უფლება მომეცით. ისე ვაიჭირებდით თავს, როგორც უფრო მეტებრება.

მეთაური. რას ამბობ, ვაგვავებინე.

სერვანტესი. მე წარმოადგენს ვაჩვენებო... წარმოადგენენ უკმაღდების, რისი თქმაც მიზნა. ამით თქვენ არაფერი დაგაქვებთა. ვაერთირობის. წინააღმდეგის გამწვეთ. თქვენი მიილთა ზონაწილობა ჩემს წარმოადგენაში.

ბერკოვი. მოსამართლეც, მე პროტესტს ვაცხადებ!

მეთაური. რას უნდა, პროკუროროს ბრალდებულთა კანონის ხელშეშა, კანონი კი — ჩვენს განკარგულებაშია. (სერვანტესს) მიდი!

სერვანტესი. მამ თვალდაცვის იარაღე მომეცით.

მეთაური. დანაშაუელი მამგლო!

(მეთაური ნიშნის იძლევა, პატიბრები ადგალებს ინაცვლებენ და მყურებულად იქევიან. სერვანტესი ანიშნებს მსახურს, და მეზობარო, და ისიც გრძობს და რეკვირბს აწედის. მუსიკა სერვანტესს სცენის შუაგულში ჩამოვდება, გრმოს იეგობებს, თან აუჩქარებლად ჰყვები.)

სერვანტესი. მე ახლა ერთ ადამიანად გადავიქცევი... შეიცვალე წარმოადგინოთ ის კაცი... სახელად ალფონსო კონსა ჰქვია. შუახნის გადაცილებული, სოფელში აზნაურია. გივის ამ წინაინების თვალბინ აქვს — ანთივული და ბრალა. ძალიან ზვეკის ფიჯრობს. შთელ თავის დროს — დიდიღან დაღამებამედ და ზოგჯერ ღამებესაც — წინების კითხვაში ატარებს. ყველაფერი, რაც მან ივის, რაც წაუტობებს ან გაუგონია, სასოწარკვეთილებამ ავლებს და ახლებებს... და აი, მის უხელო გვიწმინ დაბითულებს ერთი ყოვლად სულელური აზრი, რომელმაც არცერთი კუადამყოფელი ადამიანი არ დაიჭრებდა: ადამიანმა არ უნდა დანაშარო ადამიანი... ეს არა იმდენად მოკვანა არ არსებს. ისე ვადაპრებნებს ტვინს, რომ სოფელში აზნაური გადაწყვეტის სახლიდან წავიდეს და მიხეტილედ ჩაინდებ იქებს, რათა ყვე-



ღვან და ყველთვის შეგბრძოლოს ბოროტ ძალებს, რომლებიც აღნიშნა მთავრად დაღუპული ემუქრებიან... მამ, ასე... ღვან არსებობს არავითარი აღონის კიხანა უმონარა ჩარნდა ღონ კიხტო ღვანჩაღმა მიატოვა თავისი ხახკარი და ფათერაკებით აღსავსე შორეულ გზას დაადგა.  
(მატირების თვალწინ სერგანტსი თანდათან ღონ კიხტოდ იქცევა, მასხური კი — სანჩო).

**ღონ კიხტო ი.** (მღერის)  
მე მოვდივარ, ღონ კიხტო ღვანჩაღე,  
და გზა უკან დასახევი არა მჩრქნა.  
სულ ერთია — მომკლავენ თუ გადავარჩები, —  
მეტრზე უნდა ვიზეიმო გამარჯვება!  
მე მოვდივარ, მე სიცილის დამცველი ვარ!  
ღვანჩაღე კი მიატოვა და გადამარჩინა!  
და ჩემს დროსას დღევიზეთ აწერია  
ბოროტების სასიკვდილო განახენი...

**სანჩო.** (მღერის)  
მე შეძახიან სანჩო...  
რა მოგახსენოთ კიდევ?  
ახლა შენ ყოფნას რა სჩრქნა?  
მე კი ჩემს ბატონს მივლევ.

ატიხილია, მაგრამ  
გულში არ ურდებს ავი...  
ოღონდ მე ვგაუფადს კარგად, —  
ჭანდაბას ჩემი თავი!

**ღონ კიხტო ი.** (მღერის)  
ეს ქვეყანა ურჩხულების ალაჟია,  
ძალი არ ჩანს — მოწყალე და დამზოგავი.  
გაიხედვ, — ქალის ნაცვლად აღქაჩია  
ანდ კაცად გადაცმული ჭადოქარი!

მე მოვდივარ — ღონ კიხტო ღვანჩაღე —  
და გზა უკან დასახევი არა მჩრქნა...  
სულ ერთია, — მომკლავენ თუ გადავარჩები, —  
მეტრზე უნდა ვიზეიმო გამარჯვება!

(ღონ კიხტო და სანჩო ჩამოხტებიან „სქენებიდან“ — „სქენებზე“ პატირებით თამაშობენ)

**ღონ კიხტო ი.** რას იტყვი, სანჩო, მოგწონს ეს გზა? ჩვენ მას  
ღვანჩაღე მივყავართ!

**სანჩო.** მოწონს, თქვენი მოწყალეობა. უცნაურია მხოლოდ,  
ეს გზა რატომღაც ტობოსიხაენ მიმავალ საურმეს მაგონებს,  
სადღე წაწილებით იყოფიდა და საქმაროდ იფადაც!

**ღონ კიხტო ი.** დიანახსოვრე, მეგობარო! ბუნების სიღამაზე  
იხედე, როგორც ქალის მშვენიერება, ჩვენს ზვანასარსზეა  
დაჟოკივებული. ცოტაც მოითმინე და უღიდესი ხასწაულების  
მოწყვ გახდები!

**სანჩო.** რა ხასწაულების?  
**ღონ კიხტო ი.** ჩაინდულის, გოლიათურის, უღიდესად ჭადოს-  
ნურისი გარდა ამისა, შენ დიანახვ მეომარია უთვალავ ურ-  
ღობების!

**სანჩო.** საშოშია?  
**ღონ კიხტო ი.** ნუ იტყვი! მაგრამ ყველაზე საშოში ამ ურღო-  
ბების სარდალია!

**სანჩო.** ვის ოხერია?  
**ღონ კიხტო ი.** უბოროტესი ჭადოქარია ერიღე მას, სანჩო. მი-  
სი გონება ცვიია, გული კი — უღმობილო. იგი ყველაფერს  
ისე ხედავს, როგორც სინამდვილეშია, ამიტომ მის ნაკვალევ-  
ზე არაფერი ხარობს... მაგრამ დადგება დრო, ჩვენ პირისპირ  
შეხვედებით და მასინ...  
(შუბს შეათამაშებს)

**სანჩო.** სენიორო! თქვენს ადგილზე ასე არ ავლედლებოდი. რო-  
გორც იტყვიან: „უტკივარი თავი რად უნდა აიტკიოს კაც-  
მა“!

**ღონ კიხტო ი.** ანდაზებით გატენილი გულა ხარ, როდის ვა-  
დაიხევი მაგას!

**სანჩო.** ვერასოდეს, თქვენი მოწყალეობა. ამ ანდაზებზე მიდგა-  
სული... როგორც იტყვიან: „მოსწრებული სიტყვა...“  
**ღონ კიხტო ი.** (შეაწყვეტებს) — აა! (თვალს მოწინააღმდეგეობა)  
და ჰორიზონტს გახედავს. სცენაზე ქარის წიქვების ფარ-  
ღების ჩრდილი ამოძვრდება)

**სანჩო.** რაშია საქმე?  
**ღონ კიხტო ი.** დიდი ხანია მოვდივარ?  
**სანჩო.** ერთი საათიც არ იქნება.  
**ღონ კიხტო ი.** ხედავ — ერთი საათიც არ გასულა, რაც შენიღბ  
გამოხედავ და უკვე ბედნიერი შემთხვევა სახელუანი, მაგ-  
არა უთანასწორო ბრძოლის საშუალებას ვთავაზობს.

**სანჩო.** ვისთან ბატონო?  
**ღონ კიხტო ი.** (ხელს გაიშვერს) ვერა ხედავ იმ გოლიათს, საქ-  
ვეუნოდ განმეძღვს თავისი ბნელი საქმეებით?

**სანჩო.** (თვალბს აჭვეტს, მაგრამ ვერაფერს ხედავს. „სქენებიც“  
დაუფარავ ინტერესს ამგებუნებს რომელ გოლიათს, ეს ხომ  
ქარის წიქვლია!  
**ღონ კიხტო ი.** მომწვი. (მღერის)

ეს ქვეყანა ურჩხულების ალაჟია,  
ძალი არ ჩანს მოწყალე და დამზოგავი.  
გაიხედვ, — ქალის ნაცვლად აღქაჩია  
ანდა კაცად გადაცმული ჭადოქარი!

**სანჩო.** მოცათ, მოცათ, თქვენი მოწყალეობა! ჩემი მეუღლის  
კარგია უთავაზებს ვფიცავ, ეგ ჭადოქარი კი არა...  
(სცენის მიღმა საშინელი ხმაურია. „სქენები“ დაფუტდებიან  
და გარბავენ. მუსიკა. სცენაზე ჭრ ღონ კიხტოს ჩაქნის გა-  
ღმოვარდება, მერე შუბის ნამტრეკები. ამას თვით ღონ კიხტოც  
მოყვება. სავალლო შესახდია, თავს ვერ იმარტებს, მიწაზე  
დაეცემა და მოგორავს. სანჩო საყუთარი ტანით გზას გადაა-  
ვლობს.)

**სანჩო.** ხომ ვთიხართ, ქარის წიქვლია! რატომ არ დამიჭე-  
რეთ?

**ღონ კიხტო ი.** ჩემი მტრის ოინებია!  
**სანჩო.** ვინაა თქვენი მტერი? — ჭადოქარი თუ წიქვლი?

**ღონ კიხტო ი.** ჭადოქარია, რომელიც ახლა წიქვლის სახით  
გამომცხდა... ო, რა ვერაგია! ყველაფერს, რაც ჰამისთვის  
უფარგისა, თავისი უბებიც ფეცავს და იმ ფეცილისაგან გემრი-  
ლე სტოვიკერებს ახობს! მას უნდა დაგვარწმუნოს, თითქმის  
ჩვენ მხოლოდ არსობის პურით გვიცავს სული! მას უნდა  
მისხოს ამქვეყნად ვარდის სურნელება, ბუღბუღლის სტვენა,  
შეუვარებულთა დარდი, რადგან ეს არც შეიჭმევა, არც დაილი-  
ვა და მამსხადამე. მისი უბნის; არავის არ სჭირდება... გეს-  
მის, რატომ შეინიღბა?

**სანჩო.** მესმის, სენიორო, მაგრამ — დღერთმანი, მასთან გადაე-  
დება არ ღიბს... როგორც თქვენი დისწულის საქმრო, დაქ-  
ტორ კარსკო იტყვის ხოლმე: „თუ საიღუმლო იცი ამ სოფ-  
ლის, არ მოგაკლდება პური არსობისო!“

**ღონ კიხტო ი.** მივხვდი! ახლა კი მივხვდი!

**სანჩო.** რას, თქვენი მოწყალეობა?  
**ღონ კიხტო ი.** მივხვდი რატომ დამამარცხა... რაინდად არ ვარ  
ნაყურობი!

**სანჩო.** ახლავ შეგიკურთხებო, მაგვალ ავდილი რა არი!  
**ღონ კიხტო ი.** შენ ვერ ვამბე, შეგობარო... ამის გაყუთება  
მარტო რაინდ შეუძლია.

**სანჩო.** (დაღონებული) რა ქვანთ? პირადად შე, რაინდი თვალით  
არ მიხანბა.

**ღონ კიხტო ი.** სასახლის მფლობელიც გამოდგება, მუზე ან  
ბერკოგი.

**სანჩო.** ვეიღებე გზაში გამოგიტყნოთ მეფე ან პერკოგი.  
(წამოაყენებს. ღონ კიხტო შორს იხედება) დიანახვთ კიდევ  
რამე?

**ღონ კიხტო ი.** ის ადგილია სწორედ.  
**სანჩო.** თქვენი მოწყალეობა. გამაბედნეთ, რისი თქმა გენ-  
ბათ?

**ღონ კიხტო ი.** ვერა ხედავ, ციხე-კოშკი მოჩანს.



**ხ ა ნ რ.** ციხე-კოშკი? (იხედება იმ მხარეს).  
**ღ ო ნ კ ი ბ ო ტ ი.** კარგად გაახილეთ თვალები... ზედა, აღმებზე გ.  
 მონიშნენ, ო, რა ღამაზედ ფრიალებენ ქარში!..

**ხ ა ნ რ.** (განუ) იმედა იქ შავკურთხებენ, როგორც საქირია  
**ღ ო ნ კ ი ბ ო ტ ი.** ახა ერთი ბუეს ჩაებრე, ნიშანი მიეცი შემე-  
 გებონ. დაე, პერიოდები გადმოვინგვ გაღაჯანზე და სასახლის  
 მფლობელს ჩვენი მოახლოვება ამცნოს!

**ხ ა ნ რ.** მავთელი, მაგრამ ვერაფერია სასახლეს ვერ ვხედავ...  
 ეს ხომ შეგულებრივი სამიტირნაა უმკიცხისა გავცალოთ...  
 ასეთ გზისპირა დუქნებში ათსჯავარი მაწაწაღა იყის თავს...  
 ხიფათს არ გადავეყაროთ...

**ღ ო ნ კ ი ბ ო ტ ი.** წინ პირდაპირ აღაუყავისენ!  
 (განათება იცვლება. ღონ კიბოტი და სანრო ისევ სერვანტე-  
 სად და მის მსახურად იქცევიან. სერვანტე ნიშანს აძლეს  
 პატრიტებს, რომლებმაც ამის შემდეგ შეეტყუებინათ როლი უნ-  
 და შეასრულონ. სცენა გზისპირა დუქნის სახეს მიიღებს. სერ-  
 ვანტეს თბრობას განავრთობს)

**ს ე რ ვ ა ნ ტ ის ა.** აი, ნათელი მაგალითი იმის, თუ როგორ ტყუე-  
 დება გამოუღებელი თვალი და ერთს შავივრად, სხვა ცხვე-  
 ნება. ღონ კიბოტივის ეს პატარა შენობა — „სახლბაა“.  
 სანჩოსის — დუქანი. საითვისაი ეს არა, ვისი თვალი უფრო  
 მახვილია... მაგრამ მე და თქვენ ამერად ნაჩროს თვალმარა-  
 რსე ვაძლევთ... მაშ, ახე. ღონ კიბოტი და მისი მსახური გზის-  
 პირა დუქნის მიაჯენ.

(მეთაურზე მიუთითებს) ეს კაცი — შედუქნა, ამ სამიტირნის  
 პატრონი. (ერთ-ერთი პატარა ქალზე ანიშნებს) ეს კი — მისი  
 მეუღლე, მარია გახლავთ. (კიდევ რამდენიმე პატრიტას შუარ-  
 ჩებს) ესენი — ჩვეულებრივი მეეტლები არიან. მათი სახე-  
 ლდება: ხანტა, ტენორიო, ზუანი, პაო, ასნელმო და პედრო...  
 ამათში მოსამსახურე ქალებიც ურევია, ერთ მათგანს ადონსა  
 ჰქვია.

**მ ე ტ ლ ე ბ ე ს.** (ტკინის კოვზებს შავიდაზე არახუნებენ და ხმა-  
 მალა ვაიბიხან) ადონსა ადონსა ადონსა!  
 (ყურსობიდან კილკის გაწვდილი ხელი ტაფის ისვრის. მერე  
 სცენაზე თბაგანჩილი ადონსა გამოვარდება. გააფურთხულ  
 ვეფხისა ჰკავს, ან უფრო სწორად — გველურებულ კაბას)

**ა დ ო ნ ს ა.** (ქვებით ხელში, მიეტრეებს) რა უფრო გვისამოვ-  
 ნებია: მაგალიტ დავიდგათ ქვები თუ თავზე ჩამოვავთ?  
 (მეტრელებს ხარხარებენ. ადონსა ჰკავს შავიდაზე მავთელ-  
 ქებს და შვე ჩააფურთხებს) ამა, ხეთქი!

**ბ ო ს ე.** (ადონსას) მე შენთვის პატარა რაღაცა მაქვს...  
**ა დ ო ნ ს ა.** შენახე, იქნებ წაშოვარდოს!  
**ხ უ ა ნ ი.** (ჩურჩულით) — მაშ, ამაღამ?

**ა დ ო ნ ს ა.** ფული — წინასწარი  
**ს ე დ რ ო.** ადონსა, ჩიტუნი, მოდი ჩემთან! (ხელს მოხვევს).  
**ა დ ო ნ ს ა.** ხელები დაამოყდენ!  
**ს ე დ რ ო.** თავიშენ ახალი თითით გატენილი ლეიბი მაქვს... რბი-  
 ლად დავაყენენ.

**ა დ ო ნ ს ა.** ხეთქის თთვა, სანამ ახალია!  
**ს ე დ რ ო.** ნუთუ შენს პედროს უარს ეტყვი?  
**ა დ ო ნ ს ა.** სიჩქე და გაიგებ! (დაუსტლებს)  
**ს ე დ რ ო.** ჩემი კორიეთი ჩიუთი ხარ!

**ა დ ო ნ ს ა.** ჰოდა, იმას მიუწევი, ჩემგან რა გინდა?!  
 (მეტრელები ხარხარებენ)  
**მ ე ტ ლ ე ბ ე ს.** (მღერია)

როდის ყოფილა ადონსამ  
 კაცს რამე დაამადლოსა?  
 ჩავგორდება ლოგინში  
 ყურსა და უსინათლოსა!  
**ბ ო ს ე.** (მღერის)  
 ამაღამ ჩემთან იქნება, —  
 რა დააინებს მარტოსა!  
**ა დ ო ნ ს ა.** (მღერის)  
 სიყვარული შეუთად ვინდათ,  
 ჩემი ენებით აქ გროვდებით.  
 ნისიაღ რომ კუმო მოვცეთ, —  
 იმავნა ჩავგორდებით!

მე კი არცერთს კაცად არ გვგოლით,  
 ერთმანეთს ვერც კი ვარჩევთ,  
 აღვრსავც არ დაგამადლოთ,  
 ადონსა ღული ჩაითუქეთ!

თუ ესერთი, ყველას რიგრიგობით  
 დაგამადლოთ და დავაყოფით.  
 თქვენ გგონიათ, არ გვეყოფით?  
 აღვრსა ღული, რას მიუქრებთ?!

მეც თქვენი ხის ნაყოფი ვარ,  
 მეც თქვენსათვის თითო ცოლვებს.  
 ჰერ არასოდეს არ ყოფილა  
 ქვეყანად არა მთავრებულს!

ვიცი, დღესას არ ვიხარებ,  
 გაფრთხლება სიყვარის წლები,  
 სხვათთან წიკის მიწვეული, —  
 ბოლოს სიკვლის მივუწევები...

ბეღმა ჩიხში მომიწვევლია  
 და არ ვეძებ გამოსავალს...  
 ხან მთვარელი და ხან ფხიზელი,  
 ხან ჩაბეტელი, ხან ტრეტელი —  
 აღვრსა ვარ! აღვრსა ვარ!

(მეტრელები ხორხობენ. ადონსა ამთავრებს სიმღერას და  
 გარბის... შემოდის შედუქნე, თავისი ცოლის მარის თანხლე-  
 ბით)

**მ ე დ უ ქ ნ ე.** ბუებო, როგორაა საქმე, ხომ არაფერი გაყლიათ?  
**ა ნ ს ე ლ მ ო.** გრავის აქამო?

**მ ე დ უ ქ ნ ე.** თქვენზე არასაქმებ მაძღრები არიან.  
**ს ე დ რ ო.** ესე იგი, მაღალ მოხმებთან სული!

**მ ე დ უ ქ ნ ე.** ამა-ამა... მაღრიდიან მალაგამდე არსად ისე არ  
 უმასინმდლებიან სტუმრებს, როგორც ჩემს დუქანში... ეს  
 ყველამ იცის იმის კლიენტები...  
 (ბუფის ხმა ისმის)

**ს ე დ რ ო.** ვინ იხერია?  
**მ ე დ უ ქ ნ ე.** (გახარებული) ყასაბი იქნება ღორის დახაკლეად და-  
 ვიხარებ... მოვდივარ, სენიორ, მოვდივარ!.. (აღაუყავისენ წვე-  
 ბა და გავიკებული შეჩერდება. შემოდის ერთი კიბოტი და სან-  
 ჩო. ღონ კიბოტი ხელში შუბის მაგვრად ლეტი უქირავს)

**ღ ო ნ კ ი ბ ო ტ ი.** სად შეიძლება ამ სასახლის მფლობელის ნახ-  
 ვა?  
**მ ე დ უ ქ ნ ე.** დუქნის პატრონი მე ვარ.

**ღ ო ნ კ ი ბ ო ტ ი.** (ცივად) სენიორ! ჩვენ პერიოდებს მოველოდით,  
 რომლებიც გაღაჯანზე გადმოვდებოდნენ და ჩვენს მოზარ-  
 ნებს გაუწყებდნენ. მაგრამ არაფერი გამოჩენილა.

**მ ე დ უ ქ ნ ე.** ისინი, სენიორ... მე მინდა ვთქვა, პერიოდები ამა-  
 ლად დაეკებულნი არიან. საშუაერლოში.  
 (ღონ კიბოტი წინას აძლეს სანჩოს და ისიც წინასწარ  
 დახეხარებული სიტყვით მიმართავს შეტრებილთ)

**ხ ა ნ რ.** კეთილშობილო პატრონებო და ქალბატონებო! ჩემი სე-  
 ნიორი მოხეტიალე რაინდი, სიკეთის დამცველი და ბოროტი-  
 ბის მღვენილი ღონ კიბოტ ღამანჩელი ვიბოთ მისთვის თავ-  
 შესაფარი და მისი ღირსების საკადრისი მასინმდლობა გაუწი-  
 რით!  
 (პირდაღებული შედუქნე მეეტრებს ვაღებდავს).

**ღ ო ნ კ ი ბ ო ტ ი.** იმედა, უარს არ შეტყვი?  
**მ ე დ უ ქ ნ ე.** (ჩემად) გიფი — ღვთის კაცია. (ღონ კიბოტს) სე-  
 ნიორს ალბათ ეგონება?

**ღ ო ნ კ ი ბ ო ტ ი.** დიახ, მე და ჩემი საჭურველმთავრობელი სია-  
 მოგნებით გაიხლებოდით...

**ხ ა ნ რ.** დანაერება მართლაც არ ვაწუენდა, დილას აქეთაა ლუ-  
 კმა არ გაამაცდენია ყველმი ნაწლავს ნაწლავს იქნლავება:  
 ფტებს ვაკვირებ თუ არა!



ნედუქნე, ჩემს სასახლეში საუბარად მოიძებნება... ხანდავად თქვენი და თქვენი... საურთ... საურთ... ერთი სიტყვით, ამ კაცის დანაურებისთვის. ახლავე ეუბრძანება, თქვენი რაშები საჭინოში დაბანავონ.

(სანჩოს ანაშნებს, მოწყვეილო, და ვაღის).  
**დონ კიხობი.** სახელდასრულ რაინდებო! (მარჯვნივ) მოწვეული ქალბატონო! თუ ვინმე თქვენგანს ჩემს დახმარებას სპირიტებს, მზად ვარ გემსახურო! ჩემი ძლიერად მოსილი მარჯვენა... (ამ დროს შეშინების გასარტყი თეფშებით დატვირთული ალდონსა და გაოცებული შედგება. დონ კიხობი მას მიანერტება) ლებრთა დიდებულო. (მოკრძალებით თავს დახარს) უშვენიერებს სენიორს მამატივთ, თავის ვერ გემწორებთ... შენინია, თქვენსა სილაშაზე არ დამაბრძოლო... გემუდარებით, მაღირსხეთ თქვენი სახელი!

**ალდონსა** (უძეგება) ალდონსა.  
**დონ კიხობი.** ჩემი გულის მპყრობელი, ეტყობა, ხუმრობს?  
**ალდონსა.** ალდონსა მჭეა!  
**დონ კიხობი.** (ძიუხლოვდება) ალდონსა ალბათ ჩემი ქალბატონის პირისფარების ან პურქლის მრცხვების სახელია?  
**ალდონსა.** მე უკვე ვითარით ჩემი სახელი... ჩამოგვალეთ!  
**დონ კიხობი.** (ნიბილით) უშვენიერებს სენიორას ჩემი გამოცდა სურს?... ბრძანებდნო ჩემი გულისა, ნუ გეშინია, არ გავიტყუებენ იმედს! (მღერის)

სიშარი ხარ ახდენილი თუ პოეტის ოცნება? შენმა ერთმა გამოხედვამ ბალახებით მომცელა!

დავინახე და სიმშვიდე, — ერთიმე არა მჭონია! სოცხალი ვარ, მაგრამ თავი სამოთხეში მგონია...

არ გიციებდი, არ მენახე, — მაინც გელოდებოდი, სიზმარში თუ ოცნებაში შენი ხილვით ეტყებოდი.

ო, რა მომზობედი იყავ, რა კეთილი, რა კარგი... და სახელად — ჩემს დედოფალს — დულცინია დაგარქვი!

მიბრძანე და მზად ვარ შენთვის თვით სათანას შევებო... დულცინია, დულცინია — ლფთაბრივო მშვენივბა!

(შემოდის მედუქნი)  
**მედუქნი.** წაივდი, სენიორ, თქვენს ოთახს გაჩვენებთ (ვაღიან)  
**მეტღეძები** (დონ კიხობის გამოგაყრებით მღერიან)

დულცინია, შე სატანაე, ქვეყნის ცოლაფუცილო, — რა იქნება, მაგ უბეში ხელი ჩაგვაყოფინო! (მოქმედება იცვლება, სცენაზე ისევ საიანია)

**პეტროვი** (ყვირის) მეთაურო! ამ კაცმა თავს დავცის ნებართვა გავხოვო, სადაა მისი სიტყვა?  
**სერვანტისი.** ეს არი ჩემი სიტყვა.  
**პეტროვი.** სიტყვა კი არა, წარმოდგენა!  
**სერვანტისი.** სამწუხაროდ, თავის დაცვის სხვა საშუალება არ ვიცი. ნუთუ ეს ამბავი არ გარბობთ?  
**პეტროვი.** გვართობს? გვადუნეს! შენ ვინაა დაგვანაო! დანაჩენი შეგაკლდებიან!

**სერვანტისი.** მართალი ხართ... ახლა კი, ნების თუ მოქმედების განგაგრობ.  
**მეთაურო.** მიდი, (სერვანტისი ისევ «რევისორად» იქცევა, მომდგნო ეპიზოდს ამზადებს, თან ვეგება)

**სერვანტისი.** წარმოადგინეთ ოჯახი, რომელიც ჩვენმა რაინდმა მიატოვა. ამ ოჯახში არც მეფის ასულნი ცხოვრობენ, არც დონ კიხობის ვასალები. ჩვეულებრივი დედაკაციები დღუფს-ფუტუნებზე გულამოიერი აწაურის ალონსო კიხანას სახლში... (იწყება ნული მუსიკა. სერვანტისი ორ პატრიარქს ქალსა და ორ მამაკაცს მოუხვამს და კოსტუმებს აცემს) ადვილი წარმოსაღებია, რა სასურაყვეთლებში ჩავარდებოდნენ ალონსო კიხანას ახლობლები, როცა ისინი ოჯახის უფროსის ავადყოფნის შვიტუბოდნენ. მართალია, მედუქნემ თქვა: ავიო! — ლფის კაციაო!, მაგრამ ვის ეხალდება სულით ავადმყოფის მოვლა-პატრონობა? მით უმეტეს, როცა ეს კაცი სიმართლისათვის ბრძოლის უნით არის შეუპოვბილი... დონ ალონსოს დის-თვის ანტონია შეწუხებულია, ვათუ ამ ამბავმა ჩაუშალის მოსალოდნელი კორწინება, მათი მოსამსახურე ქალი კიდევ უფრო მწვარე ღვივებს მიცემბა. განსაკუთრებით კი შეწუხებულია ადგილობრივი ეკლესიის მოძღვარი, ალონსოს ბავშვების მებრძობა — მამა პეტრის... (პეტროვის მხედრე ჩვენ კიდევ ერთ პეტროვსაგან გავცნობთ, რომლის ცხოვრებისეული სიბრძნე, პირადი თქვენი, უთუოდ მოგწონებთ... (კოსტუმს გადაქდებს) მაშ, ახე. დონ ალონსოს დისწული და მოსამსახურე ქალი ეკლესიას მიაუბრებენ... (მსახურს) დადგი, გეოაუვა, დალტისა... მათ უშინაო, შექმნლმა ვითარებამ შეგობლებზე მიოქამა... მათი არ გამოიწვიოს და რჩევისათვის მღვდელს მიმართვენ. (პატივბარი, რომელმაც მღვდლის როლი უნდა თთამაშოს, უკვე ანაფორაში გამოიწვობილო და სერიის მოლოდინში ხიბითუბს. სერვანტისი დატუქავს მას და სათანადო პოზაში დააყენებ) თქვენი მღვდელი ხართ, მეუწნადით!

(დეკორაცია და განათება იცვლება. ჩვენ უკვე კოფლის დარბაზში ეკლესიაში ვიმყოფებით. მარჯვნივ და მარცხნივ — თეატრით შემოღობილი სადამსარგებლოება, სადაც სერვანტისი ორი პატრიარქს ქალს შექავს. თეატრებს შორის დგას მღვდელი და რიგბრბობით უსმენს ორივეს)

**ეჭვი** ნუ გუბარებთ, ბატონო! თუმცა ამ გულისხმებრად დედაკაცებმა კარგად იციან, რა უბედურებას მოუტანს მათ ოჯახს დონ ალონსოს დახნულება, ისინი საკუთარ ბედს კარ უჩივიან, მარტო მის კეთილდღეობაზე ზრუნავენ!

(სერვანტისი თითს გაატაკუნებს, მოკმედი პირები ამოჩარებენ)  
**ანტონია.** (რეგისტრაციით)

მე ბიძაჩემს პატივს ვცემდი, თვალს ჩინივით ვუფრთხილდებოდი, მან კი მიატოვა სასტ-კარი და... მან წავიდა? სად წავიდა? სად წავიდა?

ღმერთო, შენი სახელს ჭირებ! ეს რა მოთავსია, რა მოიფიქრა? ეკლესიების სისწილა უნდა მოგსაოო... ვის გულისხმობდა, ნეტავ?

ინმეს რომ აწყენინოს? რომ დაპატრონოს? მაშინ ხომ თავი მოგვეტრება ყველას?!  
**მოსამსახურე ქალი.** (ბანს აძლევს)

ნეტა ვიცოდე, რა აკლდა: ჭამა თუ თბილი საწოლი? სად ემშავებში წაწავდა, რას ეტებს, ჭკუანაღობობა?!

**ანტონია.** მამაო პეტრე, შიშისაგან გული მელევა: რომ ვერ გავხოვდი, რა მეშველება?

მღვდელი დ. დამწვლიდი, შეილო, დემეტრი მოწყალება...  
მოვინახეთ ბიძაშენს, სად დაიბალებანი?

**მოსამსახურე ქალი**  
ქალი თუ უნოდა, მე აქ არ ვიყავი?  
არც ისე მკულ ვარ ხველი!  
კინრსაც არ დავტარებდი, სწიორ კიხანს  
ჩემთვის რომ მოესცა ხელი!

**მღვდელი**  
გულს ნუ გაიტებს, უბატრონოდ არც შენ დარჩები, —  
შენც განუღმეებს ღუბორულად ჩემნი გამჩენი  
(პროფეტორი განათებს პერსონს, რომელსაც მეცნიერის შა-  
ვი ქუდი ახურავს და გრძელი მანტია აცვია)

**სტრავანტისი** ე. დიდად განწავლული და რაც მთავარია,  
ლოკალურად მოპაროვნი პირიყვება, ანტონის საქმრა — სა-  
ლამენის უნივერსიტეტის ხაყარაფი, დეტქორი სამსონ კარს-  
კოა... ადამიანი, რომელიც იხე უფრობილებმა თავის ატო-  
რიტეტს, თითქოს ეწინაა, ვინმეს ტევი არ შეტაროს მის არ-  
სებობაში.  
(სტრავანტის ხელს უბიძგებს კარასკოს იქით, სადაც ანტონი,  
მოსამსახურე ქალი და მღვდელი დგანენ).

**ანტონია**. სამსონი ბიძაჩემმა შეგატოვდა და სალადე წყვილი-  
სამიორს სამსონი უნდა ჩაიდინოს... რა იქნება ახლა, არ ვი-  
ცი!

**მღვდელი**. (კარასკოს) თქვენ აღბთ გაიგებდით?  
**კარასკო**. დიან, ყველა მფას ლაპარაკობს (ანტონიანს) ჩემო  
ძვირფასო, გმირობის ჩანადირე „სადაც“ არ მიმეჭვარებო-  
და, ისე, როგორც ტევეში, სოფს საყრფულ მიდიან ხოლმე...  
გმირობის სტრონი რა ხანია დამთავრდა! ახლა ლოგისხა და  
უხსტი მეცნიერების საუკუნეა... ბიძაშენი მთელ ჩვენს არე-  
მარტე თითონი საჩვენებელი გახდა. დიდი თუ პატარა, ყვე-  
ლა მას დასცინის... რას იტყვიო, წმინდა მამაო?

**მღვდელი**. შე ვფიქრობ, დონ კიხანა მეტიმეტად აყვია თავი-  
ფის ფანტაზიას.

**კარასკო**. სცდებით, მამაო, დონ კიხანა უბრალოდ შეიშალა,  
იგი ბოდავს!

**მღვდელი**. რა განსხვავებაა, არ მესმის?

**კარასკო**. განსხვავება გამოაქვია სიზუსტეშია... უნდა შევან-  
სტრონო, მამაო, რომ მეცნიერების უფროსი ვარ. ადამიანს,  
რომელიც მეტიმეტად აყვება თავის დეტაზიას, კიდე აქვს  
შესაძლებლობა საზოგადოებისთვის სასარგებლო პიროვნება  
გახდეს. მაგალითად, კარე პოეტი, თუ იგი, რასაკვირველია,  
თავის ფანტაზიას არსებული წყობილებისთვის სასურველი  
მიმართულებით განავითარებს. ან შემთხვევით იგი პასუსხ  
აგებს თავის ფანტაზიულ და ამაში მას ფულხავ შედიან. სხვა  
საქმეა, რაცა ადამიანი კუდიან შეცდება, რცა იგი, ახე  
უქვითა, შეურაცხადა და უშობლათ კედელს აწყდება... ასეთი  
პიროვნება საზოგადოებისთვის საფრთხეს წარმოადგენს და  
იგი ქაჭიეთ უნდა დაიბანოს!

**ანტონია**. დემეტრი ჩემო, შეწყვეტებ დავა ჩვენ ახლა როგორ-  
შენ უნდა დავაბრუნო ბიძაჩემი. იქნეს ითახში, იკითხოს  
თავისი წიგნები და ნურაფტრონო ნუ ჩაერთვას!

**კარასკო**. პირადად მე, ძვირფასო, ჩვენი ბედი უფრო მაწუ-  
ხებს.

**ანტონია**. ვისი?

**კარასკო**. ჩემი და თქვენი. ქორწინებაზე მოვასვენებო... მართა-  
ლი გიბრახი, საზოგადოებისთვის სახიფათო, არანორმალური  
ნათესავის შექმნის პერსპექტივა სრულდებით არ მალფტროვა-  
ნებს თანაც, მეზობლების თვალში...

**მღვდელი**. არც ახეა საქმე, თქვენ ახვიალებო.

**კარასკო**. არაფტროც. შე ვიფორტე: ასეთი ნათესავის შექმნის  
პერსპექტივა სრულდებით არ მალფტროვანებს მისი სიფეთ ჩუ-  
მი რომ ყოფილიყო, არაფტროც ვიტყულო, მაგრამ დონ ალონ-  
სო მიჩვენვალა ეს არ წამიბოლდვინა თავი, იგი ვაიბახის; „რა-  
ინდი ვარაში“, ეს კი სხვა საქმია იგი ბოროტებასთან ბრძოლის  
უნიჭია შეპყრობილი... შე, ვეთაყუთო, ზუსტ მეცნიერების ვე-

მსახურები და არავითარ შემთხვევაში არ დაუტოვებ, რომ და-  
დმუფოვის ბოლდამ განმირთლობის წარმატებას შეუშალოს ხე-  
ლი!

**მოსამსახურე ქალი**. (წინასწარმეტყველური ხმით) დამ-  
წავაფეთა მაგიერ ყოველთვის უდნაშულონი აგებენ პა-  
სუსს.

**მღვდელი**. რა დაშვება? უბრალოდ ფანტაზიას აყვია?  
**კარასკო**. ფანტაზია, რომელიც თვალსაზრისად იქცა, უწყინარი  
აღარ არი. იგი საშიშია! შეიარაღებული თუ იყო?

**მოსამსახურე ქალი**. უშობია და მახველით.

**კარასკო**. (ხელეც დაპარკობს) გესმით? შეიარაღებულ ფანტა-  
ზიას ქვეყნის დაცვა შეუძლია!

**ანტონია**. (დაბნულად) სამსონ... მე კი მეგონა, ჩვენი ქორწი-  
ლი რიკვის გავგებდნებოდა... განსაყურებოთი თქვენ... ბა-  
ძაჩემის ქონება ხომ თქვენ დაგარჩებოდათ?

**მღვდელი**. დიან, სწიორი. დროთა ვითარებაში მისი ქონება  
თქვენ დაგარჩებოდა... მეცნიერების სამსახური კი, რამდენადაც  
ვიყო, ხარებს საჭიროებს...

**კარასკო**. (ნაწყენი) ბოლიშო, თქვენ მღვდელი ხართ თუ მეგან-  
შე?

**მღვდელი**. (სწრაფად შეეცვლის ტაქტიკას) მე მსურდა მეთა...  
ერთი სიტყვით, დონ ალონსოს საქციელი... მისი თავბედური  
გამოდგომა ერთგვარად გამოწვევას განს.

**კარასკო**. გამოწვევას?

**მღვდელი**. დიან... თვითონ განსაქეთ, რამხელა ცოდნა და გა-  
მოცილებლობა საჭირო ამ სულთი ვადმუფოვის განკურნების-  
ხის, რომ იგი გონს მოვიდეს და შენ დაბრუნდეს... თქვენ,  
რასაკვირველია, სალად აზროვნებო, მაგრამ, დამტრწმუნეთ,  
თქვენი გონებაც კი უძლურია მისი ძლევაშობილი ფანტაზიის  
წინაშე.

**კარასკო**. მაშ, უძლურია?... (ჩაუტყრდება) მართლაც გა-  
მოწვევას მგავს.

**მღვდელი**. გამოწვევაა სწორედ!

**კარასკო**. შე ვფიქრობ, დონ ალონსო შორს არ უნდა წასულე-  
ყო?

**მღვდელი**. გეზომი გათვავარა.

**კარასკო**. მიუშავდეთ, მამაო ჩვენ უნდა დავფიქროთ მას!  
(შეუი ქრება. პროფეტორი მხოლოდ სტრავანტეს ანათებს)

**სტრავანტისი**. ახლა ისევე სამიკრონში დავბრუნდეთ. ან უფ-  
რო სწორად, მის საშარეულობა უფროსდეთ. (მსახურს)  
სამშარეულობა, თუ შეიძლება (დეკორაციო იცვლება) გვა-  
დლობთ. (სტრავანტეს წარმოიღვინა, თითქოს ღუმელს უახლო-  
ვდება, ქვაბებს ხელს ზღის და ოზმივარს ყნოსავს) ი! დღებს  
საიდლოდ შემიწერა ღირის ხორციე ყოფილია... მაშ, ახს... აღ-  
ბათ გაგიგონათ, ყველა მოხეტიალე ჩაიხდეს თავისი გულას  
სატრფო უნდა შეავდეს, რადან ჩაინდი, რომელსაც სატრფო  
არ შეავს, იფიგა, რაც სხეული — უსულოდ. ვის სახებლოდ  
ჩაიდენს გმირობას? ვის მოუძღვინა თავის გამარჯვებებს?  
(სტრავანტის მითითებით, რომელიც ახლა სამშარეულობის წარმო-  
ადგენს. ერთ კუთხეში აღდნის მოკალათებულა და ხაზარ-  
ილიკებია. მას სანრო უახლოვდება, რომელსაც ხელში გარ-  
გნილი უქრავს) დონ კიხიტამაც, როგორც იქნა, მონახა გუ-  
ლის სწორი და ახლა სატრფიადო უხსტარს უგზავნის თავის  
ერთფულე საჭურველმთვითრთველის ხელით...  
(სტრავანტისი გადის)

**ალონსა** (იქციადა). უხსტარო? ეგ რაღა უღებდრება?

**სანჩო**. წრილიფითა... რამე ბატონმა მიბძანა ვაღმუყეყო.

**ალონსა**. (გრაგნილს გამოართმევს) კითხვა რომ არ ვიცი?

**სანჩო**. მეც არ ვიცი, მაგრამ ჩემმა სტრონიმა ვაითვილიწინა ეს  
გარემოება და დამაშეობინა, რაც უნდა წერია.

**ალონსა**. ვინ თქვა, რომ უსწავლელი ვიყო?

**სანჩო**. ახე თქვა, კეთილშობილი ქალბატონები იმდენად დასა-  
მებდენი არიან ქარგვითო...





ა ლ დ ო ნ ს ა. ქარავით?

ს ა ნ ჩ ო. მამუ იხინი ხომ დროშებს უქარავენ თავიანთ რაინდებს და ამიტომ დრო აღარ რჩებათ სწავლა-განათლებისთვის. რა მოხდა მერე? როგორც იტყვიან: „დათვი პირს არ იბნას, მაგ-რამ თავის გემოზე ღროს მაინც ატარებს!“

ა ლ დ ო ნ ს ა. (დაიწვიოთ) ვნახით ერთი, რა მოუსვლინდაცხი (სანჩო გამართმებს წერტილს, გაშლის და თვალდახუტული „კითხულობს“)

ს ა ნ ჩ ო. „ო, შეუღარბელი სიყვითი აღვიხლო ქალბატონო...“

ა ლ დ ო ნ ს ა. (ვიამს განაგრძობს) ოპო!

ს ა ნ ჩ ო. „შენი ერთგული რაინდი მოწყალებას ცხოვებს...“

ა ლ დ ო ნ ს ა. უფურც შენი

ს ა ნ ჩ ო. „ო, სილაზის ს-სწაული, ჩემო დღუციანო...“

ა ლ დ ო ნ ს ა. აღღონსა მქვა, აღღონსა! ვერ გაიყო იმ გამოტვი-ნებულმა?!

ს ა ნ ჩ ო. ჩემი სენიორი დღუციანას გეძახით.

ა ლ დ ო ნ ს ა. (გაეპასხებულა) რატომ?

ს ა ნ ჩ ო. ვერ გეტყვით. ისე კი, გამოცდილებით ვიცი, რომ რაინ-დებს საკუთარი ენა აქვთ. მათთან საუბარში უჭმობენია თავი შეიკავით ზედმეტი შეკითხვებისაგან, თორემ უსიამოვნებას გადაურებენ... (კითხვას განაგრძობს) „...ნება მომეცით, შენი მადრფინა კაბის კალას ვეშხვიო...“

ა ლ დ ო ნ ს ა. რას უნდა ვთხოვოთ ის დამთხვეულა?

ს ა ნ ჩ ო. ნუ მაწყვეტინებთ, თორემ დავაიწყებდა!

ა ლ დ ო ნ ს ა. რა უნდა ჩემგან?

ს ა ნ ჩ ო. ახლავე მოგახსენებ... (თვალებს დახუტავს, იგონებს) „მოწყალება გაიღე და სარქუარი გამომიგზავნე, რათა სასო-ებით თან ვატარო მუდამ და ყველგან...“

ა ლ დ ო ნ ს ა. რა საჩუქარი?

ს ა ნ ჩ ო. ჩემი სენიორი ამბობს, — ქალბატონები თავიანთ რაინ-დებს საჩუქრად მანდილს უგზავნიანო...

ა ლ დ ო ნ ს ა. შენი სენიორი აფერხს?

ს ა ნ ჩ ო. არა.

ა ლ დ ო ნ ს ა. კი, აფერხს.

ს ა ნ ჩ ო. შეიძლება... ავი ამბობენ: „ერთ გივს ახი გივის გარენა შეუძლია, სიყვარული კი — ათასისო!“

ა ლ დ ო ნ ს ა. მაგიო რა გინდა თქვა?

ს ა ნ ჩ ო. ზუსტად არ ვიცი.

ა ლ დ ო ნ ს ა. მამ, შენც გაგიფრენია! (პაუზა) რაღას დგახარ?

ს ა ნ ჩ ო. (მშობლად) — საჩუქარს ველოდები.

ა ლ დ ო ნ ს ა. ამა შენ საჩუქარი! (ქურტლის გასამშრალბებელ ტი-ლოს თავში ჩასვობს)

ს ა ნ ჩ ო. (დამწუხრებულ შეათვალერებს „საჩუქარს“) — ქალ-ბატონო...

ა ლ დ ო ნ ს ა. ეგრე აღარ დამიძახო, თორემ თავს გაგიხედავ! (სანჩო უკან იხევს) მოიცა, მოდი აქ. (სანჩო გვერდით მიუფდებ) რას დასდევ იმ გივს?

ს ა ნ ჩ ო. როგორ გითხრათ... მე...

ა ლ დ ო ნ ს ა. რა, შენ?

ს ა ნ ჩ ო. მე, ასე ვთქვათ... იმიტომ, რომ...

ა ლ დ ო ნ ს ა. ჰო, რატომ?

ს ა ნ ჩ ო. (მღერის)

მიყვარს ის კაცი!.. ეს სამი სიტყვა გამოასთქმეალ ყველაფრის კმარა. იმდენად მიყვარს და ის ე მიყვარს, — მის ვეცყვი „ჰო“-ს და სხვა ყველას — „არა“-ს!

მიყვარს და... მორჩა! და ნულარ მკითხავთ, ვერ გიპასუხებთ — რატომ და რისთვის. იმდენად მიყვარს და ის ე მიყვარს, — დღუფიქრებულ მოგველები მისთვის!

ა ლ დ ო ნ ს ა. არაფერი მესმის.

ს ა ნ ჩ ო. იმიტომ არ გესმით, რომ ჩემსავით საკურცელსტკარს ველი არ ხართ.

ა ლ დ ო ნ ს ა. ეგ რაღა ოხრობაა?

ს ა ნ ჩ ო. რა და... აი, მაგალითად... ჩემი სენიორი მიდის. მე, რა-ჩვეირველია, მიყვები... მერე ჩემი სენიორი იბრძვის და იმარ-კვეს, მე კი მას, წაქეუულს, ავგოამო ვეხმარები.

ა ლ დ ო ნ ს ა. მერე, რა ხეირაა?

ს ა ნ ჩ ო. არავითარი, ისე კი, ბევრი ქვა დამწევია აღმართში.

ა ლ დ ო ნ ს ა. მაინც არაფერი მესმის.

ს ა ნ ჩ ო. (მღერის)

მიყვარს ის კაცი!.. ეს სამი სიტყვა ჩემში ზაროვით რკავს და რკავს. იმდენად მიყვარს და ის ე მიყვარს, — მისი გულსთვის... შევქმდი გეაღს!

(სანჩო აღგება და საკუთარი ღირსების შეგნებით გამსქვალუ-ლი — აუტყარბულად მიდის. აღღონსა, განცვიფრებული და დაბნეულად, ღონი კოხტის წერტილს მისჩერებია)

ა ლ დ ო ნ ს ა. (მღერის)

არ ვიცი, რა მოხდა — ჩემს დღუმი, პირველად მინდა გავიცირო და თან მტერება!

ვინ არი ის ცეტი — ლმობითა? კაცი? რა მიხზრა ისეთი, ქალად რომ მაქცია?!

რად მიჭირს გარჩევა თეთრის და შავის და რატომ მრტყვენია საკუთარ თავის?..

იქნებ პოეტი — უნიუო ჭლანია? ამ მისმა წერილმა სულ მთლად დამაბნია!

უცებ დამესია დარდი და ფიქრები... არ ვიცი, დღეიდან როგორღა ვიქნები?

რად მიჭირს გარჩევა თეთრის და შავის და რატომ მრტყვენია საკუთარ თავის?

(ვიანადღება სცენის ერთი უბანი, რომელიც ეზოს წარმო-ადგენს. სერვანტისი და მეეტლეები იქით გაემართებიან. სერ-ვანტისი მიიყვანს მათ ქსთან, აუხსნის, ვინ რა უნდა გაეცე-თოს მომღვენო ეპიზოლში და თვითონ მომორღდება.)

ქის გარშემო მსხლარი მეეტლეები სიმღერას იწყებენ. ერ-თი მთავანი გიტრარზე უკრავს. აღღონსა ედღრის წამოაღლებს ხელს და კისცენე გაემართება. მეეტლეებს რომ ჩაუფლის, ისი-ნი „ჩიტუნისა“ წამოიწყებენ — სიმღერის დამცინავი ტექსტი აღღონსას განეკუთვნება. ზოგიერთი მეეტლე ხელსაც წაატანს ქელს, მაგრამ აღღონსა ყველას დაუსტლებდა და ქსთან მივა)

მ ე ე ტ ლ ე ბ ი. (მღერის).

არ გავრინდ, ჩიტუნია,  
სკენი არ დღეჯლონო,  
კვიტი ტბილი = ტრა-ტირა  
იქნედ კიდე ვაგვავონ!

ჩვენ ხომ შენთან ვაყკაობთ  
თავი გამოგვიჩინე!  
ჩვენს ბაღრაში ჩამოყევი...  
ვისი ტოტი ვიჩჩენია?

- ა ლ დ ო ს ა. მიწიფურთხებია თქვენთვის (კვამი ვედროს ჩაუშვებს)
- პ ე დ რ ო. (წერილს შენიშნავს) ეგ რაა? (გამოსტაცებს) წერილი?
- ა ლ დ ო ს ა. წერილი კი არა, უსტარია! (წართმევს ცდილობს)
- პ ე დ რ ო. წყნარად, ჩიტუნია  
(აღლონას ცდილობს წართმევს წერილი, მაგრამ შეეტლუვები არ უშვებენ)
- პ ე დ რ ო. (დამარცხებით კითხულობს) „ო, შეუღარ-ბელო, საკეთით ადვილი ქალბატონო... შენი ერთ-ერთი რაინდი მოწყალე-ბას გო-ბო-ვ...“ ოჰო, მისი რაინდის წერილი ყოფილა!
- ა ლ დ ო ს ა. მომეცი აქ!
- პ ე დ რ ო. რაო, გული ავიცილდა? მუხლები დიკანკალებს? ხომ არ ვინდა იმ აუღაუღავს წაუწე?
- ა ლ დ ო ს ა. მამა უცხონდა!
- პ ე დ რ ო. მაინც, რა მინდაო?
- ა ლ დ ო ს ა. (წერილს გამოსტაცებს) რა და ის, რაც ყველა თქვენგანს (ვედროს დასტაცებს ხელს და საშარველოცენ წასვლას აპირებს)
- პ ე დ რ ო. (გადაეღობება) პირობაზე როგორა ხარ?
- ა ლ დ ო ს ა. საშარველო მაქვს დასაღაგებელი... შუაღამით მოვალ. (გაიღოს). (მეტლუვები ხმადაბლა ღლიდნენ. შემოდიან მღვდელი და დოქტორი კარასკო. ერთ-ერთი მოახლე ქალს, რომელიც მათ შეეგებება, სთხოვენ დონ კიხოტს დაუბახოს, ქალი გაიღოს)
- მ ღ ვ დ ე ლ ი. რომ ვერ გვიცნოს?
- კ ა რ ა ს კ ო. მე ფარებს ველოდები.  
(უღოსებიდან დონ კიხოტი შემოდის)
- დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი. რაშია საქმე, ბატონებო? ვის დასჭირდა ჩემი დახმარება? ქალქარმა გაიტაცა მეფის ქალიშვილი თუ...  
(გაოცებული) ამა სვის ვხედავ?
- კ ა რ ა ს კ ო. გვიცანიო?
- დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი. სად გავიწილა, ადამიანს მეგობრები ვერ იცნოს? დოქტორი კარასკოი მამო პერესს (გადაეხევეა ორივეს)
- მ ღ ვ დ ე ლ ი. (გულაუყვებელი) ეპ, სენიორ-კიხანა...
- დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი. კეთილი ინებთ და მომხაროთ ისე, როგორც შეგადრება. დონ კიხოტს ღმარანელი გალდავარი, მოხეტიალი რაინდი (მღვდელს გინავა აღმოხდება).
- კ ა რ ა ს კ ო. სენიორ კიხანა...
- დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი. მე უკვე ვიხარობ, დონ კიხოტი ვარ-მეთქი!
- კ ა რ ა ს კ ო. მოხმამნეთ, სენიორ კიხანა... არავითარი ჩადოქრები არ არსებობენ არც მეფის ქალიშვილებს იტაცებს ვინმეს... მოელი დედაშენა რომ მოიარო, ერთ რაინდსაც ვერ წახავი, ისინი დიდი ხანია ამოწყდნენ! მათი საკურთხევილა დარჩა ისიც მუხუტებში ინახება... ახლა დედაშენზე საქმიანი ხალხი ცხოვრობს, მცოდნენი ამ უმცარნი.
- დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი. (მღვდელს, სინანულით) განსწავლული კაცია და არ იცის, ეს ქვეყანა ბოროტი ურჩხულებითაა სახსეს! პირადად თქვენ უკოვლდე ხვდებით მთ, ესაღმებით, ესაუბრებით, მაღთან ერთად პურის კვით და მოლოდ ამიტომ—ვერ ამჩნევთ, ამ უფრო სწორად, ვერ ცნობთ.
- კ ა რ ა ს კ ო. მე ფაქტებზე მოგახსენებთ!
- დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი. თქვენი ფაქტები კუმარიტების მტრები არიან.

- ს ა ნ რ ო. (ჩემოდის) თქვენი მოწყალეობა...
- დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი. (აღღვებულ) რა ვიხარა? მიგაღწევენსაო თავს უქნესს! ო, უხედირესო საკურთხელომეფურთხელომეფურთხის მოხარია მადე, რა საწყაროა გამოგატანა? (სანო კუქუქანი ტილის გაუწდელს) დღობანდი ობობას კსილეით მსუბუხი დღობანდი (აკრემებულ) მაპატით, ბატონებო... თავშეყვებაში მიღალდა.
- ს ა ნ რ ო. (კარასკოს და მღვდელს) მისი სატრფოს საჩუქარია.
- ს ა ნ რ ო. (წარბს შეიკრავს) ესე იგი, ამ საქმეში ქალიც ურევია!
- დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი. ქალი კი არა, ქალბატონი უღამაზესი დღეღენა, ჩემი მბრძანებელი იგი თვით სინაზისა და კლდებაშის-ღების განსახლებება!
- მ ღ ვ დ ე ლ ი. (მღვდელანად) ყველს ჰყავს თავისი დღეღენა...  
(სკენის მიღმა მზიარული სიმღერა ისმის)
- დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი. ვიღაც მოიღოს.
- ს ა ნ რ ო. მგზავრა იქნება.
- დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი. (თვალს მოიჩრდილებს) ვერა ხედავ, თავზე რა ახარავს? ოქროს მუწარადაი დაიმაღე, სანო, სწრაფად!
- ს ა ნ რ ო. (შემინებული) ღმერთო გვიშველი! ისე ვატყობ, ნამდვილი თავგადასავალი ახლა იქნება!  
(სკენის ერთ მხარეს იმალება, დონ კიხოტი მყოფ მხარეს გაუჩინარდება)
- დ ა ლ ა ქ ი. (შემოდის სიმღერით, თავზე სპილენძის ტაშტი ატარავს)
- მზიარული დალქი ვარ, —  
არც მჭირდება სხვა ხარისხი.  
არც ბატონი, არც ღაჭი  
არ ვყოფილვარ არავისი!
- მე ჩემს მუშტარს ტყავს არ ვაძრბო, —  
სულ იაფად ვალამებზე  
ქალები რომ არ დაეპრონ,  
წერისა ვაბრავ მაშაყებეს!
- ვიცი ცოტა მელდინე —  
მაღამო და ქაინაქი.  
ტაშტი მოჭრავ შემოდისა,  
თუ მუშტარი ტქინია!
- უწყინარი დალქი ვარ, —  
ვის რა უნდა დაუშავო?  
სოფელი თუ ქალბაია —  
ყველგანა მაქვს საშუაო!
- (დონ კიხოტი მიეპარება და მხარზე მხვილს დაადებს. დალქი მობრტარებად გამოცხდობს)
- დ ა ლ ა ქ ი. წინდა ანგონილს წვერ-ულვაჟს ვფიცავ, რჩინის გერანგში გამოწყობილი რაინდი! აჰი, რაინდები გადაშენდნენო!  
(დონ კიხოტი მხვილს შემართავს, შემინებული დალქი დაღრჩიქებს) მაპატით, თქვენი მოწყალეობა. ალბათ მზემ დაპაბუნა და გავაფრინე!
- დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი. ენს კბილი დააჭირე, შე უხედურო! მოხადე ეგ ოქროს მუწარადა, მისი ტარების უფენდა შენ არ გაქვს!
- დ ა ლ ა ქ ი. ოქროს მუწარადა? (სპილენძის ტაშტი თავიდან მოიხდის და შეთავალებებს) ეს ხომ ჩვეულებრივი ტაშტია!
- დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი. (დაცინვით) ტაშტი!
- ს ა ნ რ ო. მართლაც, თქვენი მოწყალეობა... უნდა გამოგიტყუეთ, ეგ მუწარადაი თუ რადაცა, ნამდვილად სადალაქო ტაშტა ჰგავს!
- დ ა ლ ა ქ ი. რასაკვირველია, ტაშტია მე, თქვენი მოწყალეობა. დალაქი ვარ. სოფელ-სოფელ დავიარები და ხალხს ვაბრავ... ეს ტაშტია კი, მზეც რომ არ შევეწყუბენი, თავზე დავიბურე თქვენს მოწყალეობას კი ეგონა...





**დონკობოტი ხმა კინტი!** (დალქი პირდაღებული მისჩერება: დონკობოტი მღვდელსა და კარსკოს მიუბრუნდება) იცოტ ბატონებო, რა არის ეს? მამარინის ოქროს მუხარაღია საქმარისია კეთილშობილმა რაინდმა თავზე დაიხუროს და უშუაველი გახდეს! (დალქს) სად მოიპარე?

**დალქი.** არ მომიპარავს, ხენიორ...

**დონკობოტი.** აქ მამეცი!

**დალქი.** კი მამარამ... ნახვარი ღუბლონი დამიქდა.

**დონკობოტი.** მოთხინებდნ არ გამომიყვანო, თორემ...

(მხვილს მოუქნევს, დალქი განზე გაბტება და ტაშტი სანოს შერჩება ხელში)

**დონკობოტი.** ბრძივი!

(თავის ძველ მუხარადს მოხდის, სანოს სპილენძის ტაშტს გაშორებებს და აღტაცებით შეათვალიერებს).

**დონკობოტი.** (მღერს)

ამ სულელმა მუხარადი  
მართლა სანით გასვარა...

**დალქი.** (მღერს)

ხალს რა ეუბთარა, როცა ჩემთან  
მოკლუნ გასაპარსავად?...  
ამნაირი ტაშტის შოვნა  
არ გვეოროთ ადვილი!

**სანაჩო.** (მღერს)

როგორ შენის მუხარადი  
რაინდი ნამდვილი!

(დონკობოტი დაიჩოქებს და მღვდელს ანიშნებს, მუხარადი თავზე დამხატურო. მერე უცებ გაახსენდება ალდონსა ნაჩოქარი „დოლბანი“ და იმაზე მიუთითებს. სანაჩო მუხარადს „დოლბანდს“ შემოახვევს. მღვდელი და სანაჩო „დოლბანდინ მუხარადს“ დონკობოს თავზე დაახურავენ... ეს სახეიშო ცერემონია გაოცებული მეტრელებისა და დალქის თვალწინ ხდება)

**დონკობოტი.** (მღერს)

სანამ ცოცხალი ვარ — ერთგული ვიქნები  
მიზნის და სურვილის ჩემის:  
წარსულზე ოცნებით, აწმყავზე ფიქრებით  
მიწვევებით შორეულ მერმისს!

სანამ ცოცხალი ვარ — დევებთან ვიბრძობლებ,  
მოვიღწენ, თუნდ ასინ — ერთზე!  
და, ყველამ გაიგოს, დე, ყველამ იცოდეს, —  
მე შეუძლებლესაც შევიძლებ!

ამ აღთქმის ერთგული ბოლომდე დავრჩები,  
გინდ ვიყო სრულიად მარტო  
და ფიცგელ ბრძოლებში გაწურთინილი მარკვეთილი  
მიწვევებით შორეულ მნათობს...

(პაუზა. ღუმლის შემდეგ)

ბეცი ხარ? გიყი ხარ? — ვინმემ რომ მითხოს,  
მივეუბნე მშვიდი და წყნარი:  
— შთავარი ის არის, რაც უნდა იყო  
და არა ის, რაც არის...

(სანოს გაკავს დალქი, რომელიც გაკვირებისგან ენას ვერ აბრუნებს. ბეტლები დაიშლებიან. მღვდელი და კარსკო უშიშდელი ხელს ჩაიქნევენ და გადიან. შემოღის მედუნენ).

**მედუნენი.** (დონკობოს) თქვენი მეგობრები წავიდნენ?

**დონკობოტი.** (მოულოდნელად დაუჩოქებს) სენიორსკენს მამეცი მეიცი, ერთი საიდუმლოება გავანდო.

**მედუნენი.** ბრძანებო.

**დონკობოტი.** ე. უნდა მოვახსენიო, რომ აქამდე რაინდად ნაკურთხი არა ვარ.

**მედუნენი.** ცუდად ყოფილა თქვენი საქმე.

**დონკობოტი.** თან სრული უფლება მაქვს რაინდის წოდების ვატარებდე: გულად ვარ, გულისსიბიერი და სულგაძელი.

**მედუნენი.** რაინდს ხომ ასეთი უნდა იყოს?

**დონკობოტი.** დიახ... და ამიტომ ფეხს არ მოვიცვლი აქედან სანამ ჩემს თხოვნას არ დაკმაყოფილები!

**მედუნენი.** რაინდ ვარ გემსაბურთო... რასაკვირველია, გონიერების ფარგლებში.

**დონკობოტი.** ამაღმ, ცხადია, არ დამტყნება, თქვენი სასახლის საშლოცვლოში გავათუე დამეს. განთადიასს კი, შოს ამოხვლისთანავე, თქვენი მღვეპარისი მარჯვენა რაინდად მაკურთხებს.

**მედუნენი.** მ... ერთმა გარემოებამ შეიძლება ხელი შევიწყოლო, საქმე ისაა, რომ ჩემს სასახლეში არავითარი საშლოცვლო არ არის.

**დონკობოტი.** როგორ?

**მედუნენი.** ესე იგი, მე მინდა ვთქვა, რომ ძველი საშლოცვლო შარშან დეანგრო და ახლის აშენება ვერ მოვასწარი. სამაგიეროდ, გამურა შემიძლია შემოვავაზოთ. ავე აქ, სადაც საქონლია დაბინავებული.

**დონკობოტი.** (ჩაიჭურდება) მე უციოთის აზრი მომივიდა... რა იტყვი, ეს ამბავი აქვე რომ მოხდეს, ღია ცის ქვეშ?

**მედუნენი.** მაგას რა სჯობია!

**დონკობოტი.** გაძლობთ.

**მედუნენი.** ვახშამს ხომ არ ინებებთ?

**დონკობოტი.** რაინდად კურთხევამდე? არა, ამაღმ მარხვავა საჭირო, შიშხილით უნდა გავსაყურო სული (ჩოჩვენი გადიან, პროექტორი მღვდელსა და კარსკოს გაანათებს)

**მღვდელი.** ეს კაცი ან გიყებს შორის უპირველესი ბრძენია, ან ბრძენია შორის უპირველესი გიყია!

**კარსკო.** ჩვეულებრივი სულით ავადმყოფია. ხომ გაიგონეთ, რას დამარკავებს? მისი ბოვეა მართლა საშუალო საზოგადოებისთვის. რადგან ყველა მაგას რომ აქვებს და ქვეყნის მხსენლად გამოცხადოს თავი, მეტრედე ვილა იმუხავებს? ან ბრძოლის ველზე ვინ წავა ახალი მიწების დასაყარება?

**მღვდელი.** რატომაც ვუჭირობ, ჩვენ დამარკავდით.

**კარსკო.** არაფერიც! შთავარი დაინჯოს დასმა იყო. ახლა, როცა ვიცი, რა სურს სენიორ კიხანს, მისი განურთების წამლსაც გამოვქნებო.

**მღვდელი.** მე მუშინია, თქვენი წამალი თითო ავადმყოფობაზე უფრო საშუაო არ აღმოჩნდეს...

(მღვდელი და კარსკო გადიან. მუსიკა. ენოს მთავრის ნათელი ეფენება. დონკობოტი შუბით ხელში ეზოში დაბინავდება)

**დონკობოტი.** (შეჩრდება) წარმომადგენია, როგორ აღწერენ მომავალში ჩემი ცხოვრების შემტანენი და ისტორიულ დამეს... და იმის შემდეგ, როცა მზე ნებიერად წამოწვა თავის საჩეტელზე და ღამანჩის აივნები და ალაყაფები წყვდიადმა მოიცვა, სახელოვანი რაინდი დონკობოტი კიდევ დიდხანს დაახებებდა გალაწიო შემოზღუდულ სასახლის ეზოში და ნეტარისი წამის მოლოდინში დამეს ათვდიდა... (მთაყურედებს და უშმენს ექოს, რომელიც მის სიტყვებს იმეორებს, მერე დატყნებული თვის დატარს) უღიროს მკვანავა! ხანცხვილი შენი, რომ პატივმყოფარობის გრძობას ახვეცი ვარს ამაზე უნდა იფიქრო ახლა? (დაიჩოქებს და ხმადაბლა მღერის)



სანამ ცოცხალი ვარ, ერთვალე ვიქნები  
 მიზნად ოცნების ჩემის —  
 წარსულზე ოცნებით, აწმყზე ფიქრებით  
 მიწვევდები შორეულ ბერძნის...

„ბეიჯი ხარ? გივი ხარ? — ვინმე რომ მეგობრული  
 მიხედვებ შეგიღებ და წყნარად:  
 — შთავარი ის არის, რაც უნდა იყო  
 და არა ის, რაც არის...“

(გამონჩნდა ალდონსა, პედროსთან პავანზე მიქაჩაობა. და-  
 მინახავს ღონ კიბოტს, შეჩარდება და უსმენს)  
**ალდონსა** (მობედავს) **ო, დღუღიენა!**  
**ალდონსა** რად მეძახით დღუღიენა?  
**ალდონსა** ჩემო მეუფე! ჩემი ბედის ვარსკვლავი!  
 (მისცნება)  
**ალდონსა** ადგილი ახლავ ადგილი (ღონ კიბოტი დგება) რად  
 მეძახით ამ სახელს?  
**ალდონსა** **ო, იმიტომ, რომ თქვენია.**  
**ალდონსა** არაფერიც, მე აღდონსა მქვია.  
**ალდონსა** (სასოებით). მე დღი ხანია ვცნობთ...  
**ალდონსა** ჩემს ფეხებს, თუ შენც...  
**ალდონსა** (არ უსმენს) უკველთვის ვიცოდი რაოდენ სათ-  
 ნო და კეთილშობილი ხართ...  
**ალდონსა** (თავშალს გადაძობს; დაღინეთ) კარგად დაწავი-  
 რითი, კარგად!  
**ალდონსა** (დაეყვივებით) რა საჭიროა. თქვენი მშენება იხე-  
 ვად აღბეჭდილია ჩემს გულში.  
**ალდონსა** თქვენი გული ბეცია, ქალის არაფერი გაეგება!  
**ალდონსა** კიბოტი. პირიქით, ყველაფერი ესმის, სენიორა. ქალი  
 — მამაკაცის დროშაა, მისი დღეობა და შარავანდელია.  
**ალდონსა** რა შუაი ქვა გინდა ჩემგან?  
**ალდონსა** **ო, არაფერი.**  
**ალდონსა** **ბეცუეთი!**  
**ალდონსა** (თავს დახრის) ღირს არა ვარ ასეთი პასუხი...  
 მე მართლაც მინდოდა შეხოვა სენიორასთვის...  
**ალდონსა** **ეგ სხვა საქმე!**  
**ალდონსა** ...ნებაბრთა მინდოდა მეხოვა სენიორასთვის,  
 ვესაბურთ მას, მხოლოდ მას მიუძღვნა უკველი ჩემი გამარ-  
 ჭვება, დამარცხების ვაშს კი მოწყალება ვიხოვო... თუ სიუ-  
 ვილი მიწერია, დავ, ჩემი სიცოცხლე უშემწიერებს დღუღი-  
 ენას შეწერას!  
**ალდონსა** (თავწარდაცემულია) რატომ იქცევით ასე?  
**ალდონსა** **ო, როგორ?**  
**ალდონსა** აი, ეგეთი ხასიაცილო ამბებს რატომ ჩაღიხართ?  
**ალდონსა** **ო, მე მისურს ეს ქვეყანა ოდნავ გულმოწყალო და**  
**პატიოსანი გავხადო.**  
**ალდონსა** ქვეყანა ნების გროვაა, ჩვენ ყველანი კი მატლები  
 ვართ!  
**ალდონსა** **ო, დარწმუნებული ვარ, სენიორა გულში სხვას**  
**ფიქრობს.**  
**ალდონსა** ჩემს გულში რომ ჩახებდა ვინმეს, ისეთს დანახავ-  
 და... სიკვდილს აღარ დამაცლიდა, ცოცხლადვე თავს მიკრავ-  
 და ჭოჭოხითში... თქვენ კი, სენიორ, იმდენს იზამთ, ბოლოს კი-  
 სერს მოიცილებთ.  
**ალდონსა** **ო, გაიმარჯვებთ თუ დავმარცხდები — ამას არა აქვს**  
**მნიშვნელობა.**  
**ალდონსა** აბა, რახა აქვს მნიშვნელობა?  
**ალდონსა** **ო, შთავარია, აღტკმას არ ვუღალატო.**  
**ალდონსა** (გაბორბტებით) მიმიფურთხებთა თქვენი აღტკმის-  
 თვის!  
 (გატრიალებდა და მიდის. შეჩერდება. იწყება წყნარი მელო-  
 დია)  
**ალდონსა** **ეგ „აღტკმა“ რაღას ნიშნავს?**  
**ალდონსა** **ო, აღტკმა — რანდის მოწოდებაა, მისი ვლია.**  
**უფრო მეტიც — მისი განსაუფრებელი უფლებებია...**  
 (მღერის)

**ალდონსა** (მუდღერით) შემომხედეთ, ერთხელ შემომხედეთ! და-  
 მინახავს (სივლით, როგორც მინადღიღიშო ვარ)  
**ალდონსა** **ო, (თვალეში მისჩერება) მე ვხედავ სიღამაზეს,**  
**ვხედავ სიწმინდეს, ვხედავ ქალს, ვის სიყვარულს ყველა**  
**მამაკაცი ინატრებდა მე ვხედავ უშეშვინერებს დღუღიენას!**  
 (ალდონსას გმინვა აღმოხდება, — ასე გმინავს სასიკვდილო  
 მონღერი ნადირი. იგი მონღესტელოტი მიმარდება ღონ კი-  
 ბოტს, უკან იხევს, თან უარუყვის ნიშნად გამჭარბობით თავს  
 იქნევს. მერე სწრაფად მოტრიალებდა და უცებ შეწყვეტებს:  
 პედრო მას ვხას ვაღუღიენობავს?)  
**ალდონსა** **ო, მალოდინე?** (ხელს ვაღაუფერებს).  
**ალდონსა** **მე... მე მიწოდოდა...**  
**პედრო** (ღონ კიბოტს გამოაჭერებს) „ჩემო სენიორა... ჩემო  
 დღუღიენა!“ (სილას ვაწყნავს)  
**ალდონსა** **ო, ურჩხული!**  
**პედრო** **მე ხმა ჩაიწყვიტე!**  
**ალდონსა** **ო, კიბოტი (მუთხალებდა) როგორ ვახედე, არაწაღდე?**  
**ქალს როგორ ვარტყე?**  
**ალდონსა** **არ მოვიყარო, თორემ თავს ვაგინებოქვ!**  
**ალდონსა** **ო, ახლავ დაიხებები!**  
**პედრო** **ო, აბა, ეგეთები არ იყოს... ვაიმე! (ღონ კიბოტი უშვის ერ-**  
**თი დარტყმით ძირს დასცემს პედროს) მიხედეთ, მომკლეს!**  
**ხოს! ტყნოროი აქეთ!**  
 (შეფორბიან მეტლებეი. ალდონსა ჭას ამოუფარება. იქვეა  
 სანოო)  
**ალდონსა** **ო, მოდით ყველანი! მარტოღამარტო ვაგიმკლავდ-**  
**ბო!**  
**პედრო** **ო, ფრთხილად, ბეიჯე... უშვი აქვს!**  
**ალდონსა** (მეტლებებს ვაღაუღლებდა) ხელი არ ახლო!  
**ალდონსა** **ო, ამ ვახას დახეთ, რა ამბავშია!**  
**ალდონსა** **ხელი არ ახლო!-მეოქი ეგ კაცი სუყველს გჯი-**  
**ბათ!**  
**პედრო** **ო, შენც მოვიდა ექვ?**  
 (პედრო აღდონსას მივარდება. ქალი ღონ კიბოტის დაღებულ  
 მახელს დასწვდება და მოიქნევს. მახელი პედროს თავში  
 მოხვდება და წააქცევს. ღონ კიბოტი მარტო უშეკვდება მე-  
 ტლებებს. რაც უფრო სერდება ბრძოლა, მით უფრო ხმაზალ-  
 და ფეღრს უფსივია... უბრტა კომიოტო ჭოჭოფარფისის სა-  
 სილას იქებს: ღონ კიბოტი უშვის იქნევს, აღდონსა ხმალს ატ-  
 რიალებს, სანოო ორბივს ეხმარება. ბოლოს მეტლებეი ყუო-  
 რილითა და ეგნისივ ბრძოლის ევლს სტოვებენ. მუსიკა წყდ-  
 ბა)  
**ალდონსა** **ო, გამარჯვება!**  
**სანოო** **გამარჯვება!**  
**ალდონსა** (მახელის ქნევით) გამარჯვება!  
 (შეფორბის მეღუღენ, პერანგის აპარა და ნამძინარევი)  
**მედლე ქენ, რაშია საქმე, რა ხმაურია?** (ღონ კიბოტი) **ეგ რა**  
**გქვია?**  
**ალდონსა** **მუსტრები მიგიტყვიეთ!**  
**ალდონსა** **ო, კიბოტი (კიბონებულთ) ხასხასის მფლობელი ბრძანდ-**  
**ებით დეჭმარბო მოგახსენოთ: სამართლიანობამ გაიმარჯვა!**  
 (წაბარბეცება, სანოო მხარში ამოუღდება)  
**სანოო** **ღაბრილი ხართ, თქვენო მოწყალებე?**  
**ალდონსა** **ო, არა, სისუსტე ვიგრძენია... ახლავე ვაგიხლის.**  
**ალდონსა** **ო, რა მოუვიდა?**  
 მახელს ვაღაუღლებს და ღონ კიბოტს მივარდება. (შემოდის  
 შეშინებული მარია — ისიც, მჭარით, პერანგის აპარა)  
**მარია** **ო, რა ამბავია? (დინახავს ღონ კიბოტს) ისევ ის ვიყო...**  
 (ქმარს) **აქი ვიოხარ...**  
**მედლე ქენ** **შესხვევი მოიტანე რამე!**  
**ალდონსა** **ო, (კახის კალასს მოიხეცს) ახლავე... ახლავე, რა...**  
**მარია** **ო, (ქმარს) ხომ ვიოხარ, ტრედა-მეოქი... ხედავ, რა ამბავი**  
**დავკვირვ?**





მეღუქნე წადი დაქვითი (მარია ვაღის)  
(ველინი ღონ კიხობს შემოხვევიანი, იგი უცებ დაიკენებს)  
სან ჩო. მადლობა დღეროს, მოსაღეროსა  
ღონ კიხობტი. (თვალს ვაახელს, ალღონსას მაიჭარებდა) ო, ღმე-  
როსი რა იქნებოდა, ყოველ დღით, გავიძიებისას, ეს სახე  
დავინახა!

აღღონსა. სენიორ, მტერი უწყვეტულია ისე დავძვეთ, ერთი  
კვირა წელი ვერ გაიშარებინა!  
ღონ კიხობტი. (სავეღდურით) ო, სენიორა... დამარცხებულ  
მტრის დაცნა ან შეგვედრით...

აღღონსა. მაგათი კუბო დავდგა!  
მეღუქნე. სენიორა უნდა მოხსენით, მე უწყინარი და ხაო-  
რინი ვარ ვარ. ჩემზე კარგად სტუმრის პატივისცემა არავინ  
იყოს... მაგრამ ახმახად... მაპატიეთ და იძულებული ვარ ვახს-  
ვით, როგორც კი საშუალება გექნებათ, მიბრძანდეთ აქედან!  
ღონ კიხობტი. დიდად ვწუხვარ, რომ ეს ამბავი თქვენს სახა-  
დღში მოხდა... განთიადისას დავეშვიდობებით. მაგრამ ვიღ-  
რე წავიდოდე, თქვენი დაპირება უნდა შეასრულოთ.

მეღუქნე. რა დაპირება?  
ღონ კიხობტი. მართალია, ჭერ არ გათენებულა, მაგრამ მე პი-  
რადად, უველაფერი, რაც შევადებოდა, შევასრულე... დამეც  
გავათად და მტერთან ბრძოლაშიც გაიშარე... ვახსოვ, რა-  
ინდად მაკურთხოთ!

მეღუქნე. ა, შესის... კეთილი. რაღას ვუცდით?  
ღონ კიხობტი. (სანოს) მახელი მომაროდე! (ალღონსას, რი-  
მელიც მხარში ამოსდგომია) ვერ წარმოიდგენთ, სენიორა, რა  
მოხარული ვარ, რომ ეს ცერემონია თქვენი თანდასწრებით  
ხდება!

აღღონსა. ნელა, არ წაქვით...  
(სანო მახელს გაუწვიოს მეღუქნეს)

მეღუქნე. (მახელით ხელში, ღონ კიხობს) შვად ხართ?  
ღონ კიხობტი. დიან, სენიორ!

მეღუქნე. მაშ, დაიჩქეთ!  
(ღონ კიხობტი გაიჭრებთ დაიჩქებეს. მეღუქნე მუსიკის აკო-  
ნანეშნებით წარმოსთქვამს)

ღონ კიხობტი ლამაზილო,  
რანდად ვაყურთხებთ!

(მახელს მხარზე დაკრავს და წასვლას დაიპირებს)  
ღონ კიხობტი. თქვენი მოწყალება...

მეღუქნე. შემეშალა რამე?  
ღონ კიხობტი (მოკრძალებით) ხომ არ ინებდით, ჩემი საგმი-  
რო საქმეებზე ჩამოგეთვალათ... რითაც რანდობა დავიძისა-  
ხურე.

მეღუქნე. სიამოვნებით. (ისევ მახელით ხელში)

ღონ კიხობტი ლამაზილო  
თავი ისახლა დღეს  
უთანასწორო ბრძოლაში  
და მე — სასახლის მფლობელი —  
შს რანდად ვაყურთხებ...!

(მახელს სანოს დაუბრუნებს და წასვლას აპირებს)  
ღონ კიხობტი. თქვენი მოწყალება...

მეღუქნე. კიდევ გამორჩა რამე?  
(სანო მახელს გაუწვიოს)

ღონ კიხობტი. უცხის თანახმად, ახალბედა რანდის ნართაულ  
სახელსაც არქმევინ... ხომ არ მიწყალებენ სენიორა რაიმე  
მეტსახელს?

მეღუქნე. მმ... (შეათვლიერებს ნაცემ-ნავემ ღონ კიხობს, ერთ  
წახს ჩაფიქრება და უცებ სახე გაუბრწყინდება) „მწუხარე  
ნახს რანდი!“ არ მოგწონთ ეს სახელი?

ღონ კიხობტი. (აღფრთხიანებული) ვმადლობთი ო, დიდად ვმა-  
დლობთ!

მეღუქნე. ახლა კი, სენიორა რანდი, პირადად მე დასაძინებ-  
ლად მივდივარ... თქვენ ამას გარჩევთ.  
(მახელს ღონ კიხობს ჩააბარებს და ვაღის)

ღონ კიხობტი (თავისთვის). „მწუხარე ნახს რანდი!“  
აღღონსა. რა კარგი სახელია  
სან ჩო. წავიდეთ, თქვენი მოწყალება, ძილის დროა  
ღონ კიხობტი. მოიყავდე. ჭერ ჩემი მტრების ვალი არ გადა-  
შინდება.

აღღონსა. მითათნ ანგარიში ხომ გავასწორეთ?  
ღონ კიხობტი. არა, სენიორა. მე ვალდებული ვარ ბრძოლაში  
დაჭრილებს მივხედო.

აღღონსა. ვისა?  
ღონ კიხობტი. აი იმთა, ვინც დავამარცხე... ამას მოითხოვს რა-  
ინდელი პატიოსნება!

აღღონსა. სეროზულად ამბობთ?  
ღონ კიხობტი. დიან, სენიორა... ამიტომ, მე ავიღებ ამ დოლ-  
ბანს...

აღღონსა. (ხელადან ვაისოტაცებს თავისი კაბის ჩამონახვს)  
მე თვითონ მივხედო.

ღონ კიხობტი. თქვენ?  
აღღონსა. ისინი ხომ ჩემი მტრებიც არიან?  
ღონ კიხობტი. ო, რა გულკეთილი ხარო!

სან ჩო. (აყენებს) წავიდეთ, თქვენი მოწყალება.  
(განათება იცვლება. ალღონსა შედის იმ ოთახში, სადაც მე-  
რტლებს მოუყრიათ თავი. ისინი იატაკზე წვანან. იარტებს ისი-  
ნგვენი და კვნიან. პედრო თავს ასწევს და ალღონსას დაი-  
ნახავს)

მეღონსა. რაზე მოთარულებართ?  
აღღონსა (შევიდა) იარტი უნდა შეგვივირო.

მეღონსა. რაა?  
აღღონსა. ამას მოითხოვს რანდელი პატიოსნება (ხოსეს  
გვერდით ჩამუხლებს) გადარდნო!

(ხოსე შეუშინებულად თვალს ჩაუტრავს აშანაგებს. როგორც  
ყო ალღონსა მისევე დაიხრება, ყვირობით წამოვარდება და  
მუშტს ჩასცხობს. ალღონსა წაოცვდა. მეტრლები მისცვილდ-  
ბიან და უმოწყალოდ სცემენ... ეს სცენაც კორეოგრაფიულად  
არის დაუმოყვებელი. მუსიკა — „ჩიტუნისა“ ირონიული ვარი-  
ანტი. მეტრლები დინდად და საქმიანად ურტყამენ ქალს, რი-  
მელსაც ყვირობი არ შეუძლია, რადგან პირში ჩავრა აჭეს ჩა-  
ტეხილი. ქალი ამაოდ ცდილობს თავის განთავისუფლებას და  
ბოლოს ნებდება მოძალადებს. გონებაწასულ ალღონსას  
აუხატურებენ...

ყოველივე ეს სცენის ერთ მხარეს ხდება, მოპირდაპირე მხა-  
რე კი ღონ კიხობტი და სანჩო სხედან.)

ღონ კიხობტი. ეხ, სანჩო! ვერ წარმოიდგენ, როგორ მუშრის ახ-  
ლა ჩემი მტრების ბედი!

სან ჩო. რატომ, სენიორ?  
ღონ კიხობტი. ყოველი მათგანი ამ წუთას ალღონსას ნაწი თი-  
თების მაცოცხლებელი მუხებით ტუტება! ო, რა ბედნიერება!  
(ამოიხრებებს) ეს წუთი დღისიომე, სანჩო, იდესულგვენს და  
სიკეთე ყოველთვის გამარჯვებულთა სანთელ-საქმეველი გზაა  
არ დაგვარავს! (მთავიანებელი სხობთ) ახლა, ამ სახეობი ვი-  
თარტებში, მე მსურს კიდევ ერთხელ გავივირო ჩემი რან-  
დელი ალტოპა!

(მღერის)

სანამ ცოცხალი ვარ, — დევებთან ვიბრძოლებ,  
მოვიდნენ, თუნდა ასნი — ერთზე!  
დე, ყველაზე გავიგო, დე, ყველაზე იცოდეს,  
რომ შეუძლებელსაც შეძლებს!

ამ დღემის ერთგული ბოლომდე დავარჩები,  
ვინც ვიყო სრულიად მარტო...  
და დიხებელ ბრძოლებში გაწირილი მარტვენი  
მიეწვდები ომურტულ მნათობს!

(მღერის)

(მღერის)

(მღერის)

(მღერის)

(მღერის)

(მღერის)

(მღერის)

(მღერის)

(მღერის)

(მღერის)

(მღერის)

(მღერის)

(მღერის)

(მღერის)

მეთუ არ ინიკიზიციის მსახური მოღანი.

სერვანტისი არ უნდა?

1 პატომარო რაკი არა, ვინ წემოთ ხსენებულ ადამიანი უნდა წაყვანონ.

2 პატომარო მოყიდებენ ხელს და დავითხვან მობარძანებენ!

1 პატომარო ის სწრაფად აღმონდება კოცონზე, თანის დახამაშებასაც ვერ მოასწრებს!

სერვანტისი ჩემს წასაყვანად მოღანი?

სერვანტისი სახეხილი შესაძლებელია... რაო, სერვანტისო, შეგე უნდა? სადა შენი ვაჟიკობა იქნებ ისიც შენი ფანტაზიის ნაყოფი? (სერვანტისი არ უსმენს, მაგრამ ჰერეტიკი არ ეშვება) ახმაოდ უკვლავ, რაც მოსახდენია, პირადად შენ უნდა გადადგინო და არა იმ, შენს გამოწოდებულ რისხვას რაღას უღებო! დაუახტე ღონ კიბოტს, მოვიდეს და დაეცვას, თუ შეუძლია! (კიბოტე ინკიზიციის მსახური გამონდებია, გაქვავებულ სერვანტისი თვალუფრს ადგენს მათ მოძრაობას. ისინი კიბოტე შეუხიან, უსლოვლებიან სერვანტისს, შემდეგ ერთ მათგანი დაიხრება და სერვანტისის ფეხით მოთავსებულ დღეში ჩასაშვებ კარს ახდის, ინკიზიციის მსახურებს ამოყვით იჭრან ვიღაც პატომარი და გასასვლელისკენ მიათრევენ. სერვანტისი უღონოდ იშვება იატაკზე. კიბე კვლავ აიწევა. მუსიკა წუდება)

სერვანტისი ვინ იყო ის კაცი?

პეტროვიკი წემოთ ხსენებულ... რომელიც, შენსავით, წინასწარ გაფრთხილებულ იყო, რომ თუ წამების დროს დასახირდება ან მოკვდება, ამაში დამნაშავე თითონ იქნება და არა სხვა ვინმე. ახლა რაღას იტყვი? ისევ დონ კიბოტს ამოყვარები? (სერვანტისი სდუმს. შეთავარი ანიშნებს ერთ პატომარს და ისიც ღვინით საყვ ტარს მოაქვლავს სერვანტისს, სერვანტისი დაუღუპს)

მეთუ არ გადავიარა?

სერვანტისი ჩემი (ჩემი) გმადლობო.

მეთუ არ უნებარი წამალია ვანაგრობო?

სერვანტისი ცოტას შევისწავნებ.

სერვანტისი (დაკონთი) მაინც, ჩანაჩანა ის შენი ღამანა?

სერვანტისი უსაკრიბლი ადგილია, ქაქორღანი.

1 პატომარო უღანია?

მეთუ არ აღმათ იქ არაფერი ხარობს?

პეტროვიკი შესანიშნავი ნიღაც ყოფილა ისეთი გრემბისათვის, საყოველთაო ზედნიერებაზე რომ ოცნებობენ!

სერვანტისი მე სხვანაირად ვიტყვი: კარგი ნიღაცა იმათთვის, ვისაც იღვადები გაჩინა.

პეტროვიკი იღვადი და ავტობიბულ აზრს შორის არავითარი განსხვავება არ არის! უცნაურია, რატომ გიყვარო შენ, პოდეტებს, ავტობიბული აზრით უტყობობი ვივინ?

სერვანტისი აღმათ გიყვარო ერთმანეთს.

პეტროვიკი თქვიცა და ისინიც ნამდვილ ცხოვრებას ვერ ხედავთ.

სერვანტისი ჩვენიცა და ისინიც ცხოვრებაში მხოლოდ იმას ვხედავთ, რისი დანახვაც გვინდა: კეთილი იმედის ცდას, თავის გაბირობა და საწადელს მიღწობა.

პეტროვიკი აღმათ არაფრის იმედო არ უნდა ჰქონდეს... ადა, მაინც მხოლოდ იმას უნდა ხედავდეს, რაც სინამდვილეშია!

სერვანტისი ორმოკლეაო წაღის კაცი ვარ... ან ხის განმავლობაში, მე გვიჩინა, კარავად ვაყვანი ცხოვრებას. დავინახე ის, რაც სინამდვილეშია: გაქვავება, ტანჯვა, შიშოლი, შორიკრება — ისეთი, ცაც რომ არ დასრულებია მომისმენის სამიტირნობაში მოქვეყნა სიმღერა, ქუჩებში მათხვრების ცენება, ჭარისკაცო ვყოფილვარ და ისიც მინახავს, როგორ კვებოდნენ ჩემი ამხანაგები ბრძოლის ველზე ან სახებერო ტუვთა ბანაკებში. ბევრმა მათგანმა ჩემს ხელში დალია სული... ისინი გვადგენენ ცხოვრებას ისეთს, როგორც სინამდვილეშია, მაგრამ ამას არავითარი შედეგით არ მოჰყოლია. ყოველი მათგანი უსახლად და უღირსად კვდებოდა — სასოწარკვეთილი, იმედატურებული, გაბოროტებული... მათ თვალშიც შიშის შეტს ვერაფერი ამოქოხნავდით, ვეცლის ერთი შეითხვა გეყრა პირზე: „რატომ?“... იმას კი არ კითხულობდა, რატომ

კვებდებო? არა! რატომ იყო ჩემი ცხოვრება ეგეთი უფრო და გაუბარებელი?

(ადგება, გაივლის, ლპარაკობს, თან ღონ კიბოტის ზღერს უკრავს თებს. მუსიკა. დეკორაცია და განათება ცვლდება) ვინ მოასახუებს არა ის სიგეფ, რაცა ეს ქვეყანა საფიფთოს ჰავებს, სადაც ცალკულავე სახეხებში გამოწვეული პატომრებს სიმარტოვისად სული გხუტებათ, მაშინ რაცა იმაზე ადვილი არაფერია — ხელი გასწვრივ ერთმანეთს და ერთმანეთის ქირავანს გაიზიარონ?!.. ოცნებას ამკვეთი გეთანხმებო, ოცნებას აუღო, ახ უფრო სწრაფ — დადაულო, მართლა სიგეფა. მაგრამ ოცნება — გენების იმედი. სიგეფ იქნებოდა იმედზე უარის თქმას!.. ნადავში მარტოვალის ტიხანა სიგეფა, მაგრამ აღამიანა რომ მარტოვალის იმეფო და დადაულო მხოლოდ იმეფო, რომ ეს მარტოვალის სანავე ყუთში აღმოჩინა — ესეც სიგეფა? უველად დღი სიგეფ ის არ არის, — დაიხარო ცხოვრება ისეთი, როგორც სინამდვილეშია და ვერ შეამჩნიო, ვერ მიხვდე — რანაირი შეიძლებოდა ყოფილიყო ეს ცხოვრება!

(სავანს და პატომრებს სიბნელე მოიცავს. პრეტეკტორი სერვანტისს და სანისს განათებს, — ისინი «ხეხენს» მოკუნებენ) დონ კიბოტის (მღერის)

მე მოვიღივარ — ღონ კიბოტი ღამანელი

და გზა უნდა დასებო ანა მარტება...

სულ ერთია, — მომკვდენ თუ ვადავარები, —

მეტრე უნდა ვიხეიბო ვამარტება!

სანაო. ვერაფერი გამიგია!

დონ კიბოტი. არა ვერა ვიგე, მეგობარო?

სანაო. არ მემისი, რა გამხარულეობ? ჯერ იყო, სტარტო ვაჩინეთ, ახლა — დაქარაგეთ...

დონ კიბოტი. არ აღმარტავს!

სანაო. როგორ არა, ჩემი თვალით ვნახე — მეტრებს გაქვა!

დონ კიბოტი. მამასადემ, მაღალი მოსაზრებები ამოძრავებდა.

სანაო. „მადალი მოსაზრებები“ — სულმდაბალ პირუტყვებსთან?

დონ კიბოტი. სანაო, სანაო. შენი თვალბი მართო შორიკრებას ხედავენ, სიყვითეს კი ვერ ამჩნევენ. გრცხვენოებს!

სანაო. რა შუაშია ჩემი თვალბი? მათ კი არ შეუქმნიათ ეს ქვეყანა (სტანაზე შემოიღან ბოშები) აღმათ ახლაც მტყუპო, შენი თვალბი სხვას ხედავენ? ესენი, ჩემო ბატონო, ბოშები არიან. სკობს ვაყვავლით, ცუდი ხალხია.

დონ კიბოტი. მეგობარო, შენი მზაბო გინება ახლაც სხედება.

სანაო. როგორ იტყვიან — „ტეპია—ტეპია, მაგრამ მისი ტვინი სხებზე მტია!“ არ მოთხათ ახლა, ეს ავაჯები — წესიერი ხალხია!

დონ კიბოტი. კმარა, სანაო, წელი იყო აღამიანის უსაფუძვლო ძაგება (ახალგაზრდა ბოშა ზალი მათეც წამოვა) შეხედ, უმწიკველი ქალიშვილი ჩვენსკენ მომხარეთება (ბოშა ქალი გამოწვევად ცეკვავს, მისი პარტიზონის მამაკაცი — მკვანელს რაბოს ასულბებს: მუსიკას აყოლია, მღერის, ტრუს უტარავს, ერთი სიტყვით აასაღებს“ ქალს) ო, რა მომზობლავე სანახაობაა!

სანაო. გარყვნილი ქალია, სენიორ, ნუთუ ვერ ხედავთ? ის კაციკო...

დონ კიბოტი. რა ქვეყანა ხარ, სანაო ახა, მოუხმინე, რას დაპარაკობენ (უხმინს) ეს ახალგაზრდები დამჩანი ყოფილან. ერთ-ერთი აფრეკელი ხელმწიფის, სიდი-ბენ-მალის კოფლზობილი მემკვიდრენი. (ბოშა ქალი ცეკვით უახლოვდება) რა გვიდა, ნაღვალდრო ასულე?

სანაო. რე ვიცი, რა უნდა, მაგრამ... (ქალი მიეტმასნება დონ კიბოტს და მის მარჯვენას მეტრებზე დაიდებს)

დონ კიბოტი. ხედავ, სანაო... თანბი გულის ფეჭოა უნდა მაგრამონისი, მაგრამ იმდენად მთავრია, არც კი იციხ, საითყენ აქვს გული! (ქალი ჩაებაღუტება დონ კიბოტის მეორე ხელსაც და იმასაც მეტრებზე მიიდებს)



სან ჩო. რამდენი ძუძუ აქვს, ის ხომ კარგად იცის?  
(ბოშები მღერავენ და ცეკვავენ. „მკანდალი“ კატასავით კნავი და გულში მჯდომს იცემა)

დონ კიხოტი. (სერიოზულად უსმენს) ერბაჟა ტუდად ყოფილა საქმე... თურმე ყთილობილი სიღმინე-მალღი ცხად ჩაივარდნოლა და აქედან ზუთიოდ ვერის მამსლდე დილაგში ზის მისი უბედურე იჩახის წევრები კი კარდაჯარ დახებებთან და მაიხობრბენ, რათა შეგროვილი ფულით თავიბი შობილები გამოისვიონ... (ბოშა ქალი ცეკვის ღრის ამოიღებს ვერცხლის მინდვრს და შუბლზე მიიკრავს) ხედავ, სანჩო, რამდენად მიაშტო ხალხია? რა გულბნებუფილი მანმნა ქალიშვილია: „ჩემი შობილის ვადასარჩინად ფული ვაიბდეცი“!

სან ჩო. არ მისეთ, თქვენი მოწყალეობა! როგორც იტყვიან „ააფრთხი ალალიო, რაც არ არი, არ არიო“!

დონ კიხოტი. როგორ? გაქრებებში მყოფი არ დაგეხმარო? უ, უნაგრო ქალიშვილი მიიღე ჩემვან ეს — ყივლით გულით მიწყალობებია! (ფულს ამძვებს. ბოშები ღრის ამოღებენ და საფულეს ჩამოჰქრიან. სანჩო თავის ბატონს მიმამებს და რამდენიმე გროსს ჩაივებს „მუხაზადლი“, რომელიც ახლა ბოშა ქალის ხელშია) ვგრე. ჩემო მეზობარო. ვიციდი შენი კეთილი გულის ამბავი! (ბოშები გამწვავებით ცეკვებენ) შეხედე რა აღურთივანებით გამოხატავენ თავის სიხარულსა და: მაგლობსა. მოიღ, ჩვენც ვაგვიაროთ მათი ბედნიერება! (ღრის ამოიღო და სანჩო მოცეკვავეთა: ფერცლებს ჩაებებები... აისპობის ბოშები ყველაფერს აღიტაცებენ, რისი წალკაბაც შეიძლება. ბოლოს „ცხენებიც“ მიჰყავთ... დაღლილი და უღარესად ნასიამოვნები ღონ კიხოტი და სანჩო მიწაზე დაეშვებიან. მერე უცებ მიხედვებიან ბოშების ვერცხობას და სასაფურცელიანი მუშტებს თავში დაიშენენ. შუქი ქრება.)

განათდება სამიტიტნოს გზო. მზიარული სტყვეით გზობი გამოლი შეუღქნენ. უცებ შორიდან ბუკის ხმა ისმის. მდღქნენ შეშინებული აღვასი გახედვას. შენობიდან მარია გამოივარდება)

მარია. არ გავლედ, არა!

მედუქნენ. რამ შეგაშინა, ყახაბი იქნება.  
(მედუქნენ ალაყავს ადებს. გზობი ბარბაციე შემოლიან ღონ კიხოტი და სანჩო)

მარია. ხომ ვიბარბი, არ შემოუშე-შეიქი!

მედუქნენ. ისევ თქვენ? (გადაღობება) არ შეიძლება, სასახლე დაქტობლია!

დონ კიხოტი. როგორ? მახინძლობაზე უარს მეუბნები? მედუქნენ. (მეყოფინდება) ვეწებარ, მაგრამ...

დონ კიხოტი. უარს მეუბნები მე, თქვენს მიერ რანდად ნაკურთხ ადამიანს? ეს ხომ რანდული წესის დარღვევაა! (მედუქნენ ამოიხობრბენ და გზას დაუბობენ. ღონ კიხოტი და სანჩო ბარბაციე შემოლიან გზობში. რაივე სკავალა დღუბა დაღლილი და გაძარცვული. მედუქნენ მათ შეიავილაიერებს)

მედუქნენ. იბე მეტებლები?

სან ჩო. არა, ბოშებს გადაყვიდიეთ. გაგვარცყვენ.

დონ კიხოტი. სანჩო, შეწყვიტე!

სან ჩო. ცხენებიც წაიყავინე.

დონ კიხოტი. გვეურთა!

სან ჩო. ყველაფერი წაიღებს, რაც გვექონდა! ტყუილად კი არ უთქვამს: „ოყოი იქა წადება, სადაც წვრილიაო“!

მედუქნენ. არ გუთო, სენიორ! შეურბიდი ამ ცხოვრებას, თქვენი დაწუხარული და სხვების მოსვენეთ.

დონ კიხოტი. ბორბტებს შევურბიდე? არახობეს!

მედუქნენ. ბორბტება რომ თქვენზე ძლიერია?  
(შემოღის საშობლე ნაიკები აღღინსა და იქვე გაჩერდება)

დონ კიხოტი. იმბოტო უნდა დავემორჩილო? არავითარ შემობავეცაში... ადამიანი ასჯერ, ათასჯერ, შეიძლება წააქციონ, მაგრამ იგი ვალდაბუღია ადგებს და ისევ შეუბოვრად ცეკვობს მტერს. შთავარბა ბრძობის სურფიდა არ დაქარგოს ადამიანს. ყველაფერი უნდა იღობოს თვითი მიზნის მიხაღწევად. გამარჯვება თუ დამარცხდება — ამას მნიშვნელობა არა აქვს!

აღღონსა. (მწარედ) სიცურუა სიგევა და სიცურუა!

მედუქნენ. აღღონსა რა მოვიდა?

აღღონსა. (ღონ კიხოტზე) მაგას კითხებო.

დონ კიხოტი. ი. ი. რა სახტკად გავუსწორლები იმამ, ვინც ეს ბორბტება ჩაიღინს დელციენა...  
აღღონსა. კმარა საგეთეში მიბრძანდე და იქ იღებე მე მკვლელს თავი ვაიბნე!

დონ კიხოტი. ჩემო ქალბატონო...

აღღონსა. არ ვარ შენი ქალბატონი არა! არავისი ქალბატონი არ ვარ!  
(მღერის)

ქუჩის ფილაგანზე ძუქნამ გამაჩინა, — ცხრა შვილი — ცხრა დღევე ზედიზედ დაყარა დღეობა არ სურდა, ვაგვარც არჩია და იქვე დაგვტოვა მელის ანაბარს. მშობელი არა მყავს. დავაგადე და-მჩინა. მეც დსკურებ ჩამბრბა ცხოვრების მორბევე. და მაინც არ ვნაღვლობ... წახნაბას, რაც არი ძალირვილს ძალიტრი მეცუთნის ცხოვრება!

დონ კიხოტი. მაინც ჩემი ქალბატონი ხარო!

აღღონსა. რას გადაყვიდე, რა გინდა?

დონ კიხოტი. არაფერო... მხოლოდ გიურთო და გენსახურო რადგან ჩემი ქალბატონი დღეცინება ბრძანდებით.

აღღონსა. (გაცეცხლებული) შე სულელი, გონს მოიღ, ვერა ხედავ, რას ვგვარ?... კახა ვარ, ქუჩის ქალი — ცემატეპაუ გარბილი და გათახობებული (კახს აიწევს) ამს ხედავ? შენი წყალობითაა ეს! გინდა, სხვა ადგილებსაც გაჩენებ. როლინ იმამ მაივარედ. ვინც ეს მიწყალობა, ფულს შერც გადაგახებენბ... წაიღ ახლა, მოწყვდი თავიდან რა შენი ტლო მხანებ? ქალბატონები სხვაგან მოიკიბებ, მე კი კახა ვიყავი და კახად დავჩრები!

დონ კიხოტი. (მარჯვენას ასწევს) მამაზეციერს ვფიცავ, ამბირილან და უფინსამდე თქვენ ჩემი უპატონისი და უღამაზესი ქალბატონი დღეცინება ბრძანდებით!

აღღონსა. არა! არა! (სასაფურცელიანი მიწაზე დაეცემა. ღონ კიხოტი მივარდება ასაყენებლად, მაგრამ შეჩერდება: ალაყავს იქით საყურის ხმა ისმის — მქებარე, გამომწვევი და შემარწუნებელი, სანჩო ჰიშურსკენე გახედვას და შემინებელი უყარ დაიტეხ)

სან ჩო. სსს-ენ-ნიორ...

(მუსიკა. ალაყავს გაიღება და გზობი უცნაური პროცესია შექმნილება: წინ-ფერად ლეგერბნბი გამოწვრილი მსახურები მოიპოვებენ. მათ ეცემა ტინის, სპიზი მოხადალობის რანინდი მოყვება. რანინს ჭკვიის ჰერანგი ივტო, რომელზედაც უწამავი პატარა სარკეა დაფარებული. სარკეები ათასფრად უწყვენ და თვალს ჰკირან მავურებებს. რანინს ფიჩიბიანი მუხარადი ახტურას თავზე და სხვ არ უჩინს. ხელში მახვალი უყავია. მუსიკა წყდება.)

რაინდო. აქ იმყოფება ადამიანი, რომელმაც ღონ კიხოტი ღამინდლის სახელი დაისახურა? თუ აქ არი, გამოვიდეს და მეჩვენოს!

დონ კიხოტი. (წინ გამოიღის) მე გახლავართ ღონ კიხოტი ღამინდლი — „მწუხარე სახის რიადლი“.

რაინდო. მატყუარავი რანინდი კი არა. ცრუბტენტელა ხარ! შენი თვალთმაქციბა უმეცარი აბღუშის თამაშსა მგავს, შენარჩუნება — ჩემი ჩემებები შენი უბედული ტალხათა!

დონ კიხოტი. (ვანრისებული) იო, უნამუსო ბაქივ! ვიდრე შეურბაცუფილისთვის პასუსს ვაგვიბინებდ, შენი სახელი მითხარია!

რაინდო. ჩემს სახელს თავის დრბზე ვაიკებ.

დონ კიხოტი. მამ, რისთვის მტებდე?

რაინდო. (დაციენით) მე კი არ ვტებდე, შენ მტებდე, სულ მაგინდები და მტებუბიბი!

დონ კიხოტი. რადქიარი! (ხელთომანს ვაიბრობს და ფეხით დღუდღებს) ორთობარბოლში გიწვევ!

სან ჩო (შემინებელი) არ გინდათ, სენიორ, არ გინდათ! (დაიბრება უბედობის ასახედება, მაგრამ რანინდი მახვილის წვერს ზურბზე მიიბრებს და ბაყაიეთი მიწას ვაიკრავს)



რ ა ი ნ დ. ბრძოლის პირობები?

დო ნ კ ი ბ რ ე. შენ წამოაყენე!

რ ა ი ნ დ. თუ დამარცხდი, ჩემი შორილი გახდები უარი უნდა  
თქვა თავისუფლებაზე და ყველა ჩემი ბრძანება უყოყმანოდ  
უნდა შეასრულო (დონ კიხოტი თავს დაუქვამდა) შენი პირო-  
ბა?

დო ნ კ ი ბ რ ე. ცოცხალი თუ გადაშირიჩი, ჩემს ქალბატონ  
ლუციანავა წინაშე მუხლს მოიკრი და მოწყალებას ითხო!

რ ა ი ნ დ. სადა შენი ქალბატონი?

დო ნ კ ი ბ რ ე. (მღვინისაზე) ეს არის.

რ ა ი ნ დ. შენი ქალბატონი კახაია!

დო ნ კ ი ბ რ ე. (მხვილს იმშობლებს) ამას კი არ შეგარჩენ!

რ ა ი ნ დ. მოითმინე, დამარჩიე... შენ მგონი ჩემი სახელი გაწ-  
ტრებიდა? სარკეთა რაინდს? მგეია. შენ ხომ პირდაპირ გზა  
აიჩრეც ცხოვრებაზე და ამიოროვად დაიკრე, „მწუხარებ სახის  
რაინდის“ სახელი, მე კი ყოველთვის სატყ მომწონდა და...

(ერთი სიტყვა, რატომ შეკვიდა ახე, მაღელ გაიკვირ...

(მუსიკა, „სარკეთა რაინდს“ ხელში ვეება ფარი უტვირავს, რომ-  
ლის უდგარი სარკესავით პრილადა და შუის ირქელავს. მის  
ორ მსახურსაც ასეთვე ფარზე უყავია. მათი ელვარება აბ-  
რამეებს დონ კიხოტს, იგი ვერაფერს ხედავს და უაზროდ იქ-  
ნევს მხვილს. დონ კიხოტი ხან ერთ ფარს მიაწვდება, ხან  
მეორეს, ხან მესამეს. სამივე ფარში თავის ფარისახულებას ხე-  
დავს).

რ ა ი ნ დ. თვალს გახაზე, დამანჩილო! სინამდვილის სატყვე  
ჩაიხედ და დაინახე ცხოვრება ისეთი, როგორც სინამდვი-  
ლეთია! რაო, რასა ხედავ? ყოვლისშემძლე რაინდს? არა, გე-  
თავა. უმწურო, გამოთავადეულ მოხუცსა ხედავ, რომელიც  
მხოლოდ სიბრალულისა და დაყინვის ღირსია! (დონ კიხო-  
ტი, სთავი მობრუნდება, ყველგან თავის გამოსახულებას  
აწუღება) კარავდ დაუყვარდი, დამანჩილო, ამ კაცს დაინახ-  
სოვრები მისი ხატი ეს არის დონ კიხოტი დამანჩილი — ცხო-  
ვრების მიერ გარაკცული და მოტყუებული მეცოდნეც ასეთია

იგი სინამდვილეთი და არა ისეთი, შენ რომ გგონია! უფურც  
და დასტები ამ სანახაობით, შე შარლატანს მისხარავ.  
(დონ კიხოტს ოღნე ელვავ, ფხვზე მლოცს დავს) ეს სარკე-  
ვით სიბრალუდს გუბნებია. ვერხად ვერ გაეცქევთ იმას, რაც  
ნამდვილად არსებობს და არა შენი ფეირის, შენი ოცნების, შენი  
გითურო ფანტაზიის ნაყოფია! (დონ კიხოტი მუსლი ეკეცება, დაი-  
ჩრებება) რაო? დარწმუნდი, რომ ვერხად გაეცქევთ სინამდვი-  
ლეს? ბარემ ისევ აღიარე, რამ შენი ქალბატონი — კახაია და  
შენი რაინდობა — გივის ნაბოღვარა?

დო ნ კ ი ბ რ ე. (ძალავაშობულად, ჭიუტად) მე დონ კიხოტი ვარ  
„მწუხარე სახის რაინდი“! ჩემი ქალბატონი უდგამსეხი სენი  
ორა დუღსინება. მე დონ კიხოტი ვარ... ჩემი ბენიორა... ჩემი  
ქალბატონი... (დაეცემა და ქვითინებს)

რ ა ი ნ დ. (მუზარადს მოიხიბს) იხედ ესე.

ს ა ნ რ ო. (პირდაგებულად) თქვენი მოწყალება... შენ ხომ დოქტორ  
კარასკო, სამოსი კარასკო. მართალი უთქვამთ „მისი კუნა-  
კახაში რომ გამოაწყო, ისიც ქალს დეცხვავსებალი“

კ ა რ ა ს კ ო. (დონ კიხოტს) მამაგითო, სენიორ კიხანა... სხვა გზა  
არ მქონდა.

(დონ კიხოტი პირველ დამბობილ ქვითინებს. ალონსო უახ-  
ლოვდება მას და სიბრალულოდ დატყობს). მუსიკა წყდება  
განათობა იცვლება... სცენაზე ისევ ციხის საყენია. შემოდის  
ინკვიზიტორის კაბიანი)

კ ა ბ ა ნ ი. სტრავანტსო გემის, სტრავანტსო მოგზაუდ, მაღელ  
დაძობაზე.

ს ტ რ ვ ა ნ ტ ე ს ი. (ვერ გაიკო) რა თქვა?

მ ტ რ ც ო გ ი. შენ წამოყვანდი მოვალითო მალე.

მ ე თ ა უ რ ი. ვანაჩრე, დრო კიდევ არი.

ს ტ რ ვ ა ნ ტ ე ს ი. სამწუხაროდ, ჩემი წარმოდგენა უკვე დამ-  
თარდა.

მ ე თ ა უ რ ი. რადე არ მომწონს ეგ დასასრული. (პატრიზმე  
იქუნებინა) ხედავ, მსაჭრლებიც უწყალოდ იმონი არიან.

მ ტ რ ც ო გ ი. გაოდის, რომ ზემოსხენებელმა აქ, ჩვენს სანახა-  
მოლოში, ვერ შესძლო თავის გამართლება... (ციხისკენ მიუ-  
თითებს) მე მგონი, იქაც არაფერი ეშველება!

მ ე თ ა უ რ ი. (დგება) მივუღელ დე სტრავანტსო! სანახაროლო ად-  
გაურს...

ს ტ რ ვ ა ნ ტ ე ს ი. მოითმინე!

მ ე თ ა უ რ ი. რაშია საქმე?

ს ტ რ ვ ა ნ ტ ე ს ი. ცოტა მავალეთი.

მ ე თ ა უ რ ი. ჩვენს კი ვაგლით...

ს ტ რ ვ ა ნ ტ ე ს ი. ორი წუთი მათქუთ, მე ვეცდები სხვანარად  
დავათავარო...

(თითებს ატაკუნებს, პატრიზმებს ანიშნებს თავიანთი ადგილ-  
ში დიკაიონ. მუსიკა... საყენი ალონსო კიხანას საწოლ ოთახად  
იქცევა. განათება ჩამავალი მზის ილუზიას ქმნის. დონ კიხოტი  
ლოგინში წევს. თვალგახეულია, მაგრამ, გეუბო, ვერაგის  
კონის)

ა ნ ტ ო ნ ი. (ქარსკვი) ნუთუ არაფერი ეშველება?

მ მ ჯ ე ლ ი. მე მგონი, ახლა ექიმზე უფრო მეტად ამ საწყაღს  
მომდვარა სტრავანტა... (თვალეში ჩახედავს ავადმყოფს) ნეტავ  
სადა ქარის მისი გონება?!

კ ა რ ა ს კ ო. შენეირულად რომ მივედგეთ ამ საყთოს...

მ მ ჯ ე ლ ი. არ ვინდებ, დოქტორო...

კ ა რ ა ს კ ო. თქვენ უფრობო, არასრულად მოვიქციე?

მ მ ჯ ე ლ ი. უხედურებაც იმნაა, რაო...

(შემოდის სანრო და მორილებით კართან გაჩრდება)

ა ნ ტ ო ნ ი. ადამიანებო! მომარადი!

კ ა რ ა ს კ ო. უთხარი, წყადღეს.

მ მ ჯ ე ლ ი. რას ამბავებს?

ა ნ ტ ო ნ ი. საქმარისა, რაც დააშავა. იმის მაგვრად, რომ გაეჩ-  
რებინა ბიძაჩემი, ახვა მის ბოღდეს...

(მძინე ანიშნებს საყენა, შემოვლენ)

ს ა ნ რ ო. გამარჯობათ, მამაო... (დონ კიხოტზე) შეტყობა დაველა-  
პარავო?

მ მ ჯ ე ლ ი. ვერ გაიკვებს... უგონოდაა.

ს ა ნ რ ო. დღეხან არ შევაწუხებ.

კ ა რ ა ს კ ო. მხოლოდ ერთი პირობით — არავითარი მინდობა  
და ჩაღოქრები საქმეზე ილმარაკეთ, გასაგებია?!

ს ა ნ რ ო. რასა ბრძანებთ, სენიორი ჩამობრძობილის ოჯახში —  
თოქი რა სახსენებლათა? ორ სიტყვას ვეტყვე მხოლოდ...  
(საწოლზე ჩამოვლია) გამარჯობათ, თქვენი მოწყალება.  
ს ა ნ რ ო. ახლა რა გეცხვებას? ცოცხს ვეჩხუბე-  
ნა ვიცი, რა მოვალადა გამოვალა და მღწეწა! მეც, რასაკვი-  
რველა, ხურდა დაუფრთუნე, მაგრამ რას ვახდებდი იმ ა-  
მეჩათაში. ტუფილად არ ამბობენ: „გიწედ ქოთანი საგოტეკა-  
ქვითვის, ვინდ ქვა დეგირტყუმს ქოთინითვის — მანდ ქოთ-  
ანი გატყდებია!“... ერთი სიტყვათ, ისე მივესყვარებდით ერთ-  
მანეთს, აქედან დაწვებული — აქამდე (ანიშნებს) სულ დაღო-  
რებული ვარ!

კ ა რ ა ს კ ო. კმარა! კმარა!

ს ა ნ რ ო. რა ვთქვი ისეთი? როგორც იტყვიან: „იხიხი რა სტიკო,  
იმას უჩივიოს!“

კ ა რ ა ს კ ო. მე ვგავაფრთხილეთ...

ს ა ნ რ ო. მოდ, მეც იმას ვამბო: როცა ვეკვებს — არ უფრთხილ-  
დებო, როცა დაჯერავდეთ, მამონ ვტირონი ხოლმე!... ტუფილად

კ ი არ უთქვამთ: „რამაც დაგვაცია, ის აგაწუნებს!“

დო ნ კ ი ბ რ ე. (ძლივს გასაგებად) მეგობარო...

(ყველა საწოლისკენ მიმოდგენს)

ს ა ნ რ ო. თქვენმა მოწყალებამ მოიხრა ჩამე?

დო ნ კ ი ბ რ ე. ანდაწებოთ გატენილი გუდა ხარ...

ს ა ნ რ ო. რა ვქნა, იცით სენი მჭირს. როგორც ამბობენ: „ცოლდა  
გამხედული რეზობა!“

ა ნ ტ ო ნ ი. ბიძაჩემო!

დო ნ კ ი ბ რ ე. ჩემო ძვირფასო... დილა მშვიდობისა, მამაო...  
თინდება თუ საღამოა?

მ მ ჯ ე ლ ი. ალონსო!

კ ა რ ა ს კ ო. როგორ გრძნობთ თავს?

დო ნ კ ი ბ რ ე. ცუდად, მაგობრებო... ცუდად...

კ ა რ ა ს კ ო. შეგიძლიათ ვეხსიროთ თქვენი სახელი?

დო ნ კ ი ბ რ ე. როგორ შეიძლება ადამიანს თავისი სახელი არ  
ახსენდეს?

კ ა რ ა ს კ ო. რა გეკითა?







დონ კიხოტი. (გაკვირვებულ) აღონსო კიხანა, (ქარასკო ვეპარებულე) სახით გადახედას შეკრებილთ) მამო...

მღვდელი. გისმენ.

დონ კიხოტი. ანდერძის დტოვება მსურს.

მღვდელი. რასაკვირვებია, რასაკვირვებია... ახლავ მოვარითვეთ ქალაქს.

(გაღს. დონ კიხოტი თვალს დაბუჯავს)

ანტონია. რა დროს ანდერძია, ბიძაჩემო, თქვენ კიდევ გამოჩანართლებდით. ქალაქი და საწერ-კაბინი, ჩქარა

დონ კიხოტი. მამათე, ძვირფასო... როცა თვალს ხსუბავ თითო ჩხენი მელანდება, ასე მგონია, მებახისო...

ანტონია. არა, არა... თქვენ ნამდვილად მორჩებიო... დასწავეთ-ლს ღმერთმა, რა იქნა შეწერ-კაბინი?

დონ კიხოტი. რა აზრი აქვს სიკვდილს პირას მდგარი კაცის მორჩენას? (ხელს მოძრაობით ანიშნებს ყველას, მომიახლოვებით) მეგობრო... ავადმყოფობის დროს უცნაურ სიზმრებს თვლავლი. ო, რა სიზმრები იყო! ნებისმზრებოდა, თითქოს... ვხედავ არა... არ გეტყვი, შეშინია, ვივად არ ჩამთვალთ.

ანტონია. დაივიწყეთ ის სიზმრები. თქვენ ახლა სახეებით სალად აწოვებთ და უკვლავური კარავ გახსოვთ.

დონ კიხოტი. სალად კი ვაზრუნებ, მაგრამ მებსიყრებამ მილაღატა... ნეტავ, რას ნიშნავდა ჩემი სიზმრები? (შემოღის მღვდელს) მამო...

მღვდელი. მიკარანათე, მე ჩავერ.

დონ კიხოტი. (უბრის ლაპარაკი) მე, აღონსო კიხანა... ვისაც ცალი ფეხი უკვებ სიკვდილის უსწავლა მაქვს გაყრები... (მღვდელი აჩქარებით წერს. ამ დროს სცენის მიღმა ვიღაცა მოუთმენლად არახუნებს კარზე)

ანტონია. არავინ არ შემოუშავი!

დონ კიხოტი. ...ანდერძად ვუტოვებ ჩემს უსაყვარლეს მძის-წულს, ანტონია კიხანს, შოელს ჩემს ქონებას... (სცენის უკან ქალბის ხმაშალაი ყაყინი ისმის) ...გარდა ქვემოთ ჩამოთვლილი ნივთებისა, რაც სასწრაფო მინდა გადავცე... (შემოვარდება მოსამსახურე ქალი. ხელბის მწვეთი უკან-უკან იხებს, ვერ უძლებს-რა აღონსის შემოტევას. ორივე ერთდროულად ლაპარაკობს)

მოსამსახურე ქალი. არ შეიძლება, არა!

ანტონია. რაშია საქმე?

აღონსა. გაიწი იქით, თორემ გაგებე შუაზე!

ქარასკო. ვინ შემოუშავ ვინ გათავისებდელი?

მოსამსახურე ქალი. კარებს ამტკრედა და რა მიქნა!

აღონსა. თვალბეს ამოგობრი, შე უღლიანო!

ქარასკო. მობრძანდით აქვდას!

აღონსა. არხდაც არ წავად, სანამ არ ენახავ!

ქარასკო. გაეთრე, თორემ... (მისკენ ვაიწევს)

დონ კიხოტი. (ჩუმად) თავი გაანებეთ.

ქარასკო. სენიორ კიხანა...

დონ კიხოტი. ჩვენს ოჯახში სტუმრებს თავზაიანად ეყარა ბიანა...

(აღონსას) მომიახლოვდი, ქალაქილო... (აღონსა მიუახლოვდება) რაზე მოსულხარ?

აღონსა. (დაბნეული) ვერ მცნობთ?

დონ კიხოტი. (გაკვირვებულ) ჩვენ განა ვიცნობთ ერთმანეთს?

აღონსა. აღონსა ვარ.

დონ კიხოტი. უკარავად... ვერ გამხსენებია...

აღონსა. (მომიხედავს და სანჩის შენიშნავს) — აი ამან იცის. (დონ კიხოტი სანჩის მიმართდება. სანჩო მისკენ ვაიწევს, მაგრამ ქარასკო გადაეღობება. სანჩო მზრებს ბიჭრავს და ხელს ჩაიჭევს. აღონსა სასოწარკვეთილი შევიკირებს) გაიხსენეთ, ჩემო ბატონო!

დონ კიხოტი. „ბატონს“ რატომ მეძახი, მე შენი ბატონი არა ვარ.

აღონსა. თქვენ ჩემი ბატონი და მბრძანებელი, დონ კიხოტხარი.

(ქარასკო და სხვები აღმყოფობას გამოხატავენ)

დონ კიხოტი. (კაუზის შექმდე) — დონ კიხოტი? (შუბლს მოირსებს) მამათე, მიმე ავადმყოფობა გადავიტანე და მეს-

სიერება დამისუსტდა... შეხაძლოა, ჩვენ მართლაც ვიცნობდით ერთმანეთს, მაგრამ აღარ მახსოვს...

(აღონსა იმდენად ვუღიოლოა, რომ ადგილი იჭერს. ქარასკო მიუახლოვდება)

ქარასკო. წადი ახლა.

(აღონსა მობრძანდა მიუყვება. კართან უკვებ შეჩერდება, დონ კიხოტის საწოლს მივარდება და დაინიჭებს)

აღონსა. გაიხსენები ძალიან ვიხოვო, გაიხსენები!

დონ კიხოტი. (უსუსტი ღმიძილი) ეს რა, აუცილებელია?

აღონსა. დაიხ. აუცილებელია! ამაზე დამოკიდებული მთელი ჩემი ცხოვრება... როცა თქვენ მესაუბრებოდით, სულ სხვა-ნაირად მეჩვენებოდა უკვლავური!

დონ კიხოტი. ვესაუბრებოდით?

აღონსა. დაიხ. სხვა სახელსაც მესახდით...

(ღერის)

ბი ვიცოდით თუ იყავი, —

მარცხ ველოდებოდი, სწამარში თუ ოცნებაში შენი ხილით ვტკბებოდი. ო, რა მომბოვებული იყავი, რა ცეთილი, რა კარგი... და სახელად — ჩემს დედიოფალს — დედიოცინეა დედაჩემი! მობრძანე და მზად ვარ შენთვის თვით სატანას შეგეხი! დედიოცინეა, დედიოცინეა, დედაბრძოლო შეგენებე!

ქარასკო. უკარავად, სენიორ კიხანა, მე კატეგორიულად მოვიტოვო...

დონ კიხოტი. გაიხსენდით (აღვლევებული) მამ, ჩემი სიზმრები ოცნებაზე უფრო მეტი უყოფოდა?

აღონსა. თქვენ აღიქმავნე მელაპარაკებოდით...

დონ კიხოტი. აღიქმავნე?

აღონსა. დაიხ... თქვენ რაინდული აღიქმვა დადით — ებროლოთ ბორკტებას და არ იფიქროთ იმაზე, გაიმარჯვებით თუ დამარცხდებით... თქვენ თქვით: „მოთავრია აღიქმვა აღიქმვა არ უღალატოსო...“

დონ კიხოტი. სიტყვებით სიტყვებით გამახსენდით!

აღონსა (მუსიკის აკომპანემენტზე)

„მე აღიქმის ერთგული ბოლომდე დავრჩებიო...“  
— ეს ხომ თქვენი სიტყვებია?  
— გინდ ვიყო სრულიად მარტო...“  
— ნუთო არ გახსოვთ?  
— და დიცილ ბრძოლებში ვაწერდითლი მარჯვენით ნივთებზე შორეულ მნათობს...  
— უპეველად უნდა გაიხსენოთ!

დონ კიხოტი (გახასენდება ყველაფერი. ოღნავ ვასაგონად იწყებს)

სანამ ცოცხალი ვარ, — ერთგული ვიწინებო მინის და სურვილის ჩემის: წარსულზე ოცნებით, აწყოზე ფიქრებით მიწვევად შორეულ მერმისს!

აღონსა. დაიხ! დაიხ!

დონ კიხოტი. (განავრძობს)

სანამ ცოცხალი ვარ, — დევიბთან ვიბრძოლებო, მოვიინენ, თუნდ ასნი — ერთზე!

და, ყველა ვაგაგოს, იცე, ყველა იცოდეს, მე უმთვრელესაც შეგეძლებ!

აღონსა. დაიხ!

დონ კიხოტი. (განავრძობს)

ამ აღთქმის ერთგული ბოლომდე დავრჩები,  
გინდ ვიყო სრულიად მარტო  
და ფიტელ ბრძოლებში გაწვრთნილი მარცვინით  
მიეწეულები შორეულ მნათობს!

სულ ერთია — მომკლავენ თუ...  
(ხრიალი აღმოხდება, გაკირვებით ამთავრებს)  
...მომკლავენ თუ გადავრჩები, —  
მტერზე უნდა... ვიზიჟო... გამარჯვება...



**ა ლ დ ო ს ა** (ხელგზს უკოცის) **გმადლობო... გმადლობო, ჩემო მზრანებელო!**

**დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი.** სენიორა! თქვენ... ჩემს წინაშე დაჩოქილა? (აღგომა უნდა)

**ა ლ დ ო ს ა.** არა, არა... იქეთი, ავად ხართ!

**დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი.** რას დაკლებს ავადყოფობა მოხეტიალე რაინდს?! ასევე, ათასჯერ შეიძლება წაქციონ ადამიანი, მაგრამ იგი ვაჟდებულა ადგეს და ისევ შეუპოვრად ეყვიოს მტერს! (ხმაყვლა) **სანჩო!**

**ს ა ნ ჩ ო.** აქ ვარ, თქვენო მოწაყვლებავ!

**დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი.** ჩემი საუკრველი და მახვილი ჩქარა!

**ს ა ნ ჩ ო.** (აღტყველი ტანს შემოპარავს) ისევ ხეტიალი! ისევ თავგადასავლები!

**დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი.** მო, მეგობარო, ისევ ხეტიალი და ისევ თავგადასავლები! პირდაპირი გზა, ბრძოლა და გამარჯვება!

(წამოიწევის ლოგინიდან. **სანჩო** და **ალდონსა** მხარში ახოვლებიან. მღერის).

მე მოვდივარ — დონ კიხტი ლამანჩელი  
და გზა უკან დასახევი არა მრჩება...  
სულ ერთია — მომკლავენ თუ გადავრჩები —  
მტერზე უნდა ვიზიჟო გამარჯვება!

მე მოვდივარ! მე სიკეთის დამცელი ვარ,  
დამაგრულია ქომაგი და გადამრჩენი  
და ჩემს დროშას დევიზივით აწერია  
ბოროტების სასიკვდილო განაჩენი!

(წაბარბაცლება)

**ს ა ნ ჩ ო.** სენიორ!

**ა ლ დ ო ს ა.** ჩემო მზრანებელო!

**დ ო ნ კ ი ხ ო ტ ი.** (ხელის მოძრაობით დაამწეიდებს, განავრბობს)

ეს ქვეყანა ურჩხულების ალყაშია,  
ძალა არ ჩანს — მოწაყვალ და დამზოგავი.  
ვაიხედავ, — ქალის ნაცვლად აღქაჭია,  
ანდა კაცად გადაცმული ჭადოქარი!

მე მოვდივარ — დონ კიხტი ლამანჩელი  
და გზა უკან დასახევი არა მრჩება.

(ცემა)

**ა ნ ტ ო ნ ი ა.** ბიძაჩემო!

(კარასკო ხელს პრავს ალდონსას, დაიჩოქებს და დონ კიხტს მკერდზე უკრს მიაღებს. მერე აღდება და ატრბებულ ანტონისა ვანზე გაიყვანს. **ალდონსა** წელა უახლოვდება **სანჩოს**).

**ს ა ნ ჩ ო.** (ტრის) გარდაიცვალა... ჩემი სენიორი გარდაიცვალა.

**ა ლ დ ო ს ა.** ადამიანი გარდაიცვალა, **სანჩო**... ეტუბო, კარგი ადამიანი იყო... საწუხაროდ, არ ვცნობდი.

**ს ა ნ ჩ ო.** როგორ?

**ა ლ დ ო ს ა.** დონ კიხტი არ მომკლავარა. ის ცოცხალია, **სანჩო** დამოკრე, ცოცხალია!

**ს ა ნ ჩ ო.** ალდონსა...

**ა ლ დ ო ს ა.** მე დ უ ლ ც ი ნ ი ა მქვია.

(შუტი ქრება. სინგულში დაფდაფების გრიალი ისმის. სცენაზე ისევ **საქანია**. შემოღის **კაპიტანი** და **ინკვიზიციის** მსახურნი. ისინი წელა ეშვებიან კიბზე. სერვანტესი გროს იცელებს)

**კ ა პ ი ტ ა ნ ი.** (გრავილს გაშლის და კითხულობს) უწმინდესი ინკვიზიციის სახელით... ყოვლად წმინდა ეკლესიისა და მისი კათოლიკური უდიდებულესობის შეურაცხყოფისათვის პასუხისმგებლობა მიეცემიან: დონ მიგუელ დე სერვანტესი...

**ს ე რ ვ ა ნ ტ ე ს ი.** (ღმილით) ნამდვილი ვეჟილი გახვდი — ერთი სასამართლო პროცესის დამთავრება ვერ მოვასწარი და უკვე მეორეზე მიწვევენი! (მეთურს) მთავარი მოსამართლე რას იტყვის?

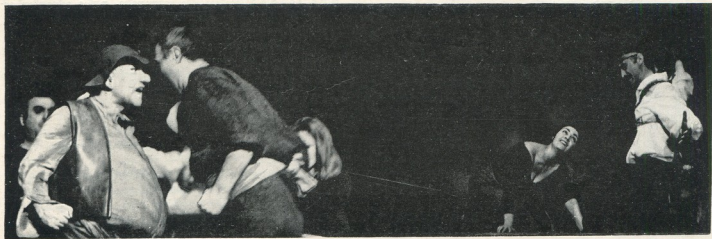
**მ ე თ ა უ რ ი.** (ხელში შეათამაშებს ხელნაწერს) ეს რა, შენი რაინდის თავგადასავალია? (სერვანტესი თავს დაუქნევს. მეთურია ხელნაწერს გადაუღებებს) იქაც ცერე დაიკვი თავი და იქნება გადაჩე.

**ს ე რ ვ ა ნ ტ ე ს ი.** სხვათა შორის, სიკვდილს არ ვაპირებ. (მსახურს) წაიდეთ, მეგობარო! (მიდიან)

**მ ე თ ა უ რ ი.** სერვანტესი! შენი დონ კიხტი დონ მიგუელის ძმა ხომ არ არი?

**ს ე რ ვ ა ნ ტ ე ს ი.** შეიძლება... ორივენი ლამანიჩან ვართ! (კაპიტანი და ინკვიზიციის მსახურნი შუაში ჩაიყენებენ სერვანტესსა და მის მსახურს და კიბზე ადიან. მუსიკა. წელა ეშვება ფარად).

სცენა რუსთავეის თეატრის სპექტაკლიდან «ლამანიჩო»







გობრობა“ და „კვის ყვაილი“. 1955-57 წწ. მონაწილეობდა ლენინის ვ. ი. ლენინის სახ. სტალინის კომპლექსის დაპროექტებასა და მშენებლობაში; მონაწილე ვაუ. თოფურძემთან ერთად მან შექმნა ვ. ი. ლენინის ძეგლი მსოფლიო „კლადმერ ღიის სახელობის ქარხნის“ წინ.

კ. თოფურძეს ეკუთვნის დიდად საინტერესო და საუკრადოებო იდეა თანამედროვე ქალაქების მრავალბინოვანი პოლიცენტრული განვითარებისა, მით უფრო საუკრადოებო, რომ დღეს, დემოკრატიული „აფეთქების“, სწრაფი ურბანიზაციის პირობებში, მცენიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ეპოქაში, ქალაქმშენებლობის კრიზისმა თანამედროვე არქიტექტურის უმწვევებს პრობლემა იქცა. ეს იდეები პრაქტიკულად იყო წარმოდგენილი მოსკოვ-ლინინგრადის ღერძზე სოფლებისა და ქალაქების მშენებლობის ერთიანი სისტემის პროექტში, რომელიც მისი ხელმძღვანელობით დაემუშავა ბოლო წლებში.

განსაკუთრებულია კ. თოფურძის დავალი ძველი რუსული ბუროშიზმელების ძველი კვლევისა და რესტავრაციის საქმეში; იმავე დროს, იგი იყო ღრმა მკვლევ მსოფლიო ბუროშიზმეული მემკვიდრეობისა.

სამშალო ომის წლებში კ. თოფურძე აკად. ივარ გვიპაის ხელმძღვანელობით მუშაობდა ქველთა და ციხის კომისიაში. დღეი შრომა, განწი მან გერმანულ დამპყრობა მიერ კულტურის ძეგლებისათვის მიყენებული ზიანის აღდგენა-აღსრულებისათვის, მოსკოვსა და ლენინგრადის დანერგულ ძეგლობის შესადგენად, დაზიანებულ ძეგლობა (მაგ. ლ. ტოლსტოის მუზეუმის, სკოფოსკის სახ. ინსტიტუტის შენობის, ბოროდინის ველის კომპლექსის) რესტავრაციისათვის; რამდენიმე შრომა მიუძღვნა ძველი რუსული ბუროშიზმელების მნიშვნელოვან ძეგლებს — გატინას ანსამბლს, ქალაქ პუშკინს.

საგანგებოდ არის მოხსენებლობა მისი მუშაობა თანამედროვე დასავლურ ბუროშიზმელებისადმი მიძღვნილი უცხოური შრომების თარგმნისათვის. ცხოველი ინტერესი და გამოხატულება გამოიწვია მის მიერ ურბანული ნათარგმნა სექციონების წინაშე — მიუე-გარნიისა და შობის „ქალაქების გეგრაფიაში“, შერლენის „ახალმა ქალაქებმა“, განსაკუთრებით კი თანამედროვეობის დიდი ბუროშიზმელების კორპუსებს წინაშე. „XX საუკუნის არქიტექტურაში“. თითი თარგმნები, მათი რაქონებისა, თანდართული ნარკვევები მოწოდებს, რა მალედა მხატვრული კულტურა მქონდა კ. თოფურძის.

კ. თოფურძე იყო ერთ-ერთი დამაარსებელი სსრკ არქიტექტურა კავშირის ლენინგრადის განყოფილებისა, ისტორიისა და კულტურის ძეგლობა დავის სრულიად რუსეთის საზოგადოებისა, გახლდა ამ საზოგადოების მოსკოვის განყოფილების პრეზიდიუმის წევრი. იგი მუდამ ჩამოხდო იყო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, გუთთან ახლო მიქონდა ჩვენი ბუროშიზმელების აგი და კარგ; წარსლის ხელოვნების დღეი მკვლევ, მუდამ მომავლისკენ იყო მისწრაფებული.

1977 წლის მასში მან მონაწილეობა მიიღო ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმში, რომელიც თბილისსა და გელათში გაიმართა. იმ დროს იგი უკვე მძიმედ ავადმყოფი იყო. მომართაბა ვა უძენებლობდა, მაგრამ როცა მიწვევა მიიღო, ერთი წუთითაც არ შეეცმნებულა, ისე გამოემდგა საქართველოში. აღბა გარბინდა, და კიდევ, რომ ეს უკანასკნელი ჩამოსვლა იყო. მას არ გაუდენია არცერთი ხელმძღვანელი, არცერთი ექსპერტისა.

მრავალი ძეგლი განაშენებდა მისი კ. თოფურძის პედაგოგიკური მუშაობისა — მოსკოვის არქიტექტურული ინსტიტუტის პროფესორი იყო. თავისი განსაკუთრებული უპატივითი თვისებებით, ფართო და მრავალმხრივი კულტურით, უანგარო მოღვაწეობით მან კოლეგების, მოწვევების, მრავალრიცხოვან მეგობართა გულწრფელი სუყარული და ღრმა პატივისცემა დაიმსახურა. ამას მოწოდებს მოსკოვში გამოქვეყნებული ნეტროლიკე და მისი გარდაცვლების გამო გამოგვანული წერილი, რომელიც მცენიერებისა და ხელოვნების ბევრი გამოჩენილი მოღვაწე აწერს ხელს. მეც ასევე, სუყარულია და პატივისცემის გრძობის გარეშე არ შემოიღია მოვიგონო მისი მომხმობალი ადამიანი, ღირსეული მოქალაქე და თანისი საქმისათვის თავდადებული, უანგარო მოღვაწე.

# ჩვენი თანაგეგმვის სსრკ-ს

## ვანტანე ბერიძე

ჩვენი თანამშაბულთა შორის, რომელნიც საქართველოს გარტო მოღვაწეობდნენ, ღირსეული ადგილი უეირავს ბუროშიზმედასა და მკვლევარს, მხატვარსა და რესტავრატორს კონსტანტინე თოფურძეს, რომელიც 1977 წლის 16 დეცემბრის გარდაცვლა მოსკოვში. თუმცა თიკების მთელი თავისი ცხოვრება მან რუსეთში გაატარა, მუდამ მქიდაოდ იყო აგაყმარებული თავის საშობლოსთან, მუდამ დიდი ინტერესით ადევნებდა თაბლს ქართული კულტურის წარმობებს, კარგად იცნობდა ჩვენი ძველი ბუროშიზმელების ძეგლებს.

კონსტანტინე ტიხონის ძე თოფურძე დაბადდა 1905 წელს კავში. სპეციალურა განაშენებდა მიიღო ლენინგრადის სახმატეო აკადემიაში, რომელიც 1928 წელს დაამთავრა, ხოლო პრაქტიკული მუშაობა დაიწყო გამოჩენილ რუს არქიტექტორთა, აკადემიკოსების ვ. შუტკოსა და ი. ფომინის ხელმძღვანელობით. პირველი პროექტი გერ კიდევ სტალინობის დროს შეასრულა, 1925 წელს, და მას შემდეგ დაუტოვებდა დიდი იდეურა ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის განმავლობაში. პროექტებდა საცხოვრებელ, საზოგადოებრივი დანიშნულებისა და სამრეწველო შენობებს, მონუმენტებსა და შარბენებს, ბევრი რამ გააკეთა ქალაქთგეგმარებისა და კულტურის ძეგლობა რესტავრაციის დარგში.

კ. თოფურძე იყო ავტორი და თანაავტორი მრავალი მნიშვნელოვანი პროექტისა. მათ შორის არის რადენიმე ხიდი მდინარე იაბუზაზე მოსკოვში, ექსპერიმენტული მედიცინის საყარო ინსტიტუტის გრანდოზული ანსამბლი მოსკოვშივე, თბილისის ბაქტერიოფაგის ინსტიტუტი და მრავალი სხვა 1935 წ. ი პრემია მიიღო ლენინგრადის რკონსტრუქციის ესპეციარ პროექტისათვის; ამ პროექტის საუკრადოდ დადებული იდეები გაავითარინებული იყო ქალაქის მშენებელ ზრდა-განვითარების პროექტში. 1945-54 წწ. მისი პროექტით აშენდა დიდი შარბენები სახლობა მურგრების მიღწევათა გამოფენაზე (მოსკოვში), მათ შორის — „ახალთა მე-

# ქ რ ო ნ ი კ ა

● ამას წინათ თბილისში გაიხსნა ახალი თეატრი — კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნო, რომლის მხატვრული ხელმძღვანელია საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი მიხეილ თუმანიშვილი.

თეატრის დახის წევრები არიან ცნობილი კინომსახიობები და აგრეთვე თეატრალური ინსტიტუტის ახალი კურსდამთავრებულები. როგორც კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დირექტორმა, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა რ. ჩხეიძემ თეატრის გახსნის დღეს აღნიშნა — თეატრალური სახელოსნოს მიზანია აღზარდოს ახალგაზრდა კინომსახიობები, ახალგაზრდა კინორეჟისორები.

რებს კი საშუალება ექნებათ თავიანთი ახალი ფილმის ჩანაწერები ჯერ ამ სტენაზე განახორციელონ.

თეატრალური სახელოსნოს გახსნის დღეს ნაჩვენები იქნა ლ. ჭელიძის „ესმერალდა“ (ერთმოქმედებიანი სეველიანი კომედია).

დადგმა განახორციელა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა მ. თუმანიშვილმა, რეჟისორია ც. ნაკაშიძე, მხატვრულად გააფორმა თ. ბენენი, კომპოზიტორია დ. ტურიაშვილი.

წარმოდგენაში როლებს ასრულებდნენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ე. მანჯგალაძე, მსახიობები: ი. ვსაძე, ი. საყვარელიძე, მ. სურმავე, დ. ხაჩიძე, თ. თოლორაია, ზ. შიქაშავიძე.



მ. ჩინორია, ბ. დვალისვილი, მ. არაბული, დ. ჯოჯუა, ა. ამირანაშვილი, რ. იმნაშვილი და სხვები.

ახლანდელ თეატრალურმა სახელოსნომ უკვე მერამე პრემიერა წარმოადგინა — ფ. ვარსია ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“ (ორ ნაწილიანი ტრაგედია).

სექტაკლი დადგა ქ. დოლიძემ, რეჟისორები: ც. ნაკაშიძე და ნ. ბაგრატიონ-გრუზინსკი, მხატვარი — გ. მესხიშვილი, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის ვ. ჩუბინიძეს.

წარმოდგენაში მონაწი-

ლებდნენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ე. დავუშვილი, მსახიობები: ლ. რეხვიასვილი, პ. ბარათაშვილი, მ. არაბული, მ. ჩინორია, გ. ცხაიაშვილი, ქ. დოლიძე, დ. ჯოჯუა, ო. უგარბელიძე, ბ. დვალისვილი, ნ. არუშიძე და სხვები.



● ამას წინათ ა. ბრავას სახელობის მსახიობის სახლში „მეგობრობის თეატრის“ მოწვევით მოეწყო სტენის სახელგანთქმული ოსტატის — სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის, სოცია-

ლისტური შრომის გმირის ანგელონა სტეპანოვას შემოქმედებითი საღამო.

იუბილარის შიგნაშემდეგ საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის თავმჯდომარე, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი დ. ალექსიძე, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ვ. ანჯაფრძე, თბილისის დიმიტროვის სახელობის საავიაციო ქარხნის მუშა ტ. ჩოსტიაშვილი.

მსახიობის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე ისაუბრა კრიტიკოსმა და მთარგმნელმა ვ. ვულუშამ. მან აღნიშნა თუ რა დიდი წვლილი მიუძღვის ანგელონა სტეპანოვას მისი ცხოვრების გარკის სახელობის მხატვრული აკადემიური თეატრის ცხოვრებაში, სადაც

მან სრულიად ახალგაზრდამ, ორმოცდაათი წლის წინ დაიწყო მოღვაწეობა.

საღამოზე ანგელონა სტეპანოვას მონაწილეობით წარმოდგენილი იქნა სცენები ტენისი ულიანოს პიესის მიხედვით დადგმული სექტაკლიდან „სიჭაპუკის ტბილბოვანი ფრინველი“, სადაც იუბილარმა პრინცესა კოსმონოპოლისის, უკვე ხანდაზმული მსახიობ-„ეპიკსკელავის“ რთული და ძალზე საინტერესო როლი განასახიერა. წარმოდგენაში მონაწილეობა მიიღეს აგრეთვე რუსის და მსახურებულმა არტისტებმა ნ. პენკოვმა, ი. ვასილიევამ და მსახიობმა რ. ფერტამანმა.

● ბათუმის ი. ჰუპავაძის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა მუხურბელის მორიგ პრემიერად უჩვენა რუმინელი მწერლის მიხეილ სებასტიანუს კომედიის „უსახელო ვარსკვლავის“ პრემიერა. პიესის თარგმანი ეკუთვნის დ. ცაგარეიშვილსა და ა. შალუტაშვილს.

სექტაკლი დადგა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა დ. აბესაძემ. მხატვრულად გააფორმა აქარის ასრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ა. ფლოიბოვამ, მუსიკალურად თ. შამილაძემ.

როლებს ასრულებენ მსახიობები ვ. ბობილეიშვილი, ზ. შილაკოვი, ლ. ჭიბლაძე და სხვები.







● კონსერვატორიის დიდ დარბაზში გაიმართა ტრადიციული „საგუნდო მუსიკის ზეიმი“, რომელშიც მონაწილეობდა 64 საგუნდო კოლექტივი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო კაპელა (სამხატვრო ხელმძღვანელი ია შთავარი დირაჟორი ვივა მუნჯიშვილი), სახელმწიფო კონსერვატორიის საგუნდო ხადირიგორი კათედრის გუნდი (ხელმძღვანელები თ. სანაია, დ. ზსაღნიძე), პუშკინის სახელობის პედაგოგიური ინსტიტუტის მუსიკის კათედრის გუნდი, (ხელმძღვანელები დ. ვახვაძე, მ. მოსკალენკო),

რესპუბლიკის სამუსიკო სასწავლებლების საგუნდო კოლექტივები, თბილისის პირველი (ხელმძღვანელები დ. გოდერძიშვილი, ა. მუნჯიშვილი), მეორე (ხელმძღვანელი ა. ვანუგრაძე), მესამე (ხელ. პ. დემურაშვილი), სიღნაღის (ხელ. რ. პოპიაშვილი), თელავის (ხელ. ა. დემურაშვილი), ცხინვალის (ხელ. დ. კობახიძე), რუსთავის (ხელ. ლ. ბერხაიძე, თ. ქანელიძე), ზოზოხის (ხელ. ჯ. პანასიანი, ვ. იუკუაძე). სამუსიკო სასწავლებლებშიც და ქუთაისის კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებლის ვეთა სავუნდო

კოლექტივები (ხელმძღვანელები საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი კ. ბუხაიძე, ს. ვეზუვაძე). ღონისძიებაში მონაწილეობა მიიღეს ნორჩებმაც — ბ. ძნელაძის სახ. პიონერთა სახალისი საგუნდო კოლექტივებმა (ხელ. ქ. შინდგორიძე, ლ. აბულაძე), გორის მე-2 (ხელ. ი. ზუციშვილი), რუსთავის (ხელ. ნ. ლორთქიფანიძე), თბილისის მე-10 (ხელ. ირ. ვაგუა) სამუსიკო სკოლების მოსწავლეთა გუნდებმა. აგრეთვე თითოეულმეც და საგუნდო კოლექტივებმა. მხატვრული თვითმოქმედების პირველი საკვირის ფესტივალის დაურეაგატებმა: ზესტაონის მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების (ხელ. ჯ. ლოლაძე), თერჯოლის სარაიონო კულტურის სახლის, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოებების ვეთა გუნდმა „იმერიეთი“ (ხელ. ლ. ფაფავა), ტყაშელის სარაიონო კულტურის სახლთან არსებულმა მოძღვრალთა გუნდებმა (ხელ. გ. ბახტაძე).

და მრავალმა სხვა კოლექტივმა.  
კონცერტების პროგრამაში იყო ქართული, რუს და საზღვარგარეთელ კომპოზიტორთა საგუნდო ნაწარმოებები.  
დასკვნით კონცერტში ტრადიციულად აღერდა ფალაშვილის „ახო მეფე“ ოპერადან „ახესალომ და იერი“ ჯ. ფალაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატის, პროფესორის ვ. ფალაშვილის დირაჟორობით.  
დაბოლოს, გაიმართა პლენუმი, რომელშიც გახსნა ვ. ფალაშვილი.  
სიტყვებით გამოვიდნენ: სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი გ. კოკელაძე, დოცენტი მ. თოფურია, უფ. მასწავლებელი დ. ბაღნიძე, ხალხური შემოქმედების სახლის დირექტორი მ. ჩიხრაშვილი, მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკური სახლის მუსიკალური განყოფილების გამგე გ. ნემოვაძე, ლიტბარი ქ. შინდგორიძე.  
ა. ბაგვიშვილი.

● ბარდნიცხალ პირველი ქართველი ბალეტინა თამარ ჭაბუკიანი. მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობა მაშინ დაიწყო, როცა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე გამოვიდნენ ვანო ხარაჯიშვილი და სანდრო ინაშვილი, როცა სექტატლებს დირაჟორობდა ივანე ფალიაშვილი. თამარ ჭაბუკიანი მონაწილეობდა პირველი ქართველი ოპერის პრემიერებში. მუყურბელს ხიზლავა მისი ტემპერამენტული ცეკვა ჯ. ფალაშვილის „დაისის“ და „ლატავისა“, მ. ბაღნიძეაძის „დარჩენა ციხერში“, დ. არაქიშვილის ოპერაში „თქმულება შოთა რუსთაველზე“.

თ. ჭაბუკიანი პერინის საბალეტო სტუდიისა და თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის საბალეტო სკოლის დამთავრების

შემდეგ სწავლას აგრძელებს ლენინგრადის სახელგანთქმულ ქორეოგრაფულ სასწავლებელში, სადაც შეცდომების გამოჩენილ პედაგოგებთან მ. კოუხუბაისთან და ნ. კანკოვასთან. სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ თ. ჭაბუკიანი ჯ. ფალაშვილის სახელობის თეატრის საბალეტო დაისის წამყვანი სოლისტია — ცეკვას ოპერებში „თავადი ივორი“, „ფუსტი“, „კარმენი“, „მუნჯიშვილი“, „დემონი“...

თ. ჭაბუკიანის რეპერტუარი მდიდრდებოდა ახალ-ახალი პარტიებით, იგი მონაწილე იყო თითქმის ყველა იმ დაღმისა, რომელიც ვ. ჭაბუკიანმა განახორციელა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. იგი წარმატებით გამოიღობდა ბალეტებში „დონ კიხტი“ (მერხვედი), „მეობის გული“ (ოსური ცეკვა),

„სინათლე“ (აღმოსავლელი ქალიშვილი), „გორდა“ (ცეკვა „სალამი“) „გაბდის ტა“ (ესპანელი ცეკვა), „ფიგლი“ (მარტა), „ლუარენასი“ (ბოზა ქალი). თამარ ჭაბუკიანის ცეკვა უკიდურესად გამორჩეულად მხატვრულ ტემპერაჟით, მზაფრი დრამატისმით.

დიდი მამამთელი ომის წლებში თამარ ჭაბუკიანი მონაწილეობდა თეატრის სამხედრო-საზღვო მუსიკაში, რისთვისაც დაჯილდოვდა მედლით „1941-1945 წლების დიდ სამამული ომში მამაცური შრომისათვის“, მონაწილეობდა მსოფლიო ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკლარებზე 1947 და 1958 წლებში, რისთვისაც შრომის წითელი დროშის ორდენი მიიღო.  
ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებაში დიდი დამსახურე-

ბისათვის მას 1946 წელს მიენიჭა საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი, ხოლო 1960 წელს რესპუბლიკის სახალხო არტისტის საპატიო წოდებები.

შემოქმედებით მოღვაწეობასთან ერთად იგი პედაგოგურ მოღვაწეობასაც ეწეოდა. ახლახარდა ბალეტინებს დასცემდა არა მარტო ცოდნას და გამოცდილებას, არამედ ქორეოგრაფიული ხელოვნებისადმი დიდ სიყვარულს.



● 100 წელი შესრულდა ქართველი მუსიკოსის — კომპოზიტორის, საუნდო აღმშენებლისა და სასოციალურ მოღვაწის ნიკოლოზ შარაბიძის დაბადებიდან.

განსულო საკუთრის 90-იან წლებში, საქართველოში პროფესიული მუსიკა რომ იღვამდა ფეხს, ქართულ ენაზე ორჯერ ზედისეულ გამოცემა პირველი ქართული მუსიკის სახელმძღვანელო — „ნოტების ანაწილი“, რომლის ავტორი უკრაინის სასულიერო სასწავლებლის მასწავლებელი, ქართული სიმღერა — ვალხოსის შესანიშნავი მკვლევარი იოსებ შარაბიძე იყო. სწორედ იოსებ შარაბიძემ დაუდო სათავე ქართულ მუსიკალურ — თეორიულ პედაგოგიას.

ნიკო შარაბიძემ მუსიკალური ნაწილის მამისგან — იოსებ შარაბიძისაგან მიიღო. ქართული ხალხური მუსიკალური სტილიზაციის მკვლევარი, ცნობილი ქართველი მომღერალი ფილიპონ კორიძე იოსებ შარაბიძის კარგი მეგობარი ყოფილა. იოსებ თურმე ქორიძის მიერ მუსიკის კომპოზიტორულაგან შედგენილ მამაკაცა გუნდში იღებდა მონაწილეობას. გუნდის მეთაურობა ხშირად შარაბიძეების ბიწაზე იმართებოდა. მისი ყველაზე აქტიური და უუარაღობიანი მსმენელები კი იოსებ შარაბიძის ვაჟები — ნიკოლოზი და მხიბლი იყვნენ. მოსწონილი სიმღერები პატარა ნიკოს ფისგარმონიულ გლამპონთან და თავისუფალ დახმარებით იმართებოდა თავის მუსიკალური განაწილება მან მიიღო „რუსული მუსიკალური საზოგადოების“ თბილისის სამუსიკო სასწავლებელი, რომელიც 1900 წელს დაამთავრა ცნობილი მუსიკალური მოღვაწის ნ. კლდრეხტის კლასით, შემდეგ კი — 1902 წელსვე სწავლობდა პეტერბურგის „იარის სამხალხოლო კავალისა“ არსებულ კლასებში, ცნობილი რუსი კომპოზიტორების ა. ლიადევის, ს. ლიპაძისა და ა. არენსკისა და სხვათა ხელმძღვანელობით. აღნიშნული კლასები იყო უმაღლესი საშუალო სკოლები, სადაც მაქაფლო კვალიფიკაციის საუნდო აღმშენებლებს ამზადებდნენ.

მამინ ახალგაზრდა მუსიკოსს ნიკო შარაბიძის უკვე მქონდა პედაგოგიური და სალოტარია გამოცდილება. ჯერ კიდევ 1887 წელს იგი მუსიკის ასწავლიდა ჯერ ზესტაფონის შემდეგ, თბილისის საშუალო სასწავლებელში. სწავლის პერიოდში, სამრევლო სკოლაში მასწავლებლობდა, ხოლო პეტერბურგში, „იარის კავალის“ დირექტორის ა. არენსკის რეკომენდაციით სიმღერა-გალობის მასწავლებლად მოიწეყო ვათა გიმნაზიას და რეჟისორის ჩასწავლებელში, სადაც ქართულ საუნდო ნაწარმოებთა პრამაგადისაც ეწეოდა. ახალგაზრდა მუსიკოსს პეტერბურგში თან მქონდა მშობი კარბელაშვილების მიერ ნოტებზე გადაღებული „მწუხრი“ და „ლიტურგია“. რომელთაც ძალზე დაინტერესებდნენ მისი პედაგოგები — არენსკი, ლიადევი, სოკოლოვი და სხვები.

საქართველოში დაბრუნების შემდეგ ნიკო შარაბიძემ მრავალმხრივ მოღვაწეობას ეწეოდა როგორც პედაგოგი, საუნდო აღმშენებელი, კომპოზიტორი, ქარ-

თული მუსიკალური ფორმალური შემკრები. 1908 წელს მან თავის ძმასთან — მხიბლიან ივანე კუთაიხის დაარსებულ მომღერალთა საზოგადოება და მისთან 70 კაცი-ვარსაგან შემდგარი ოთხმხიანი შერეული გუნდი, რომელმაც ძალიან მწიფი პირობებში, უკუდადგინა საარსებო წყაროს ქართულ, მხოლოდ მომღერალთა დიდი ენთუზიაზმისა და მიონდობის წყალობით, მოაზრდა მრავალფეროვანი რეპერტუარი და დიდი წარმატებით მოაწყო საქარო კონცერტები. სხვათა შორის, 1908 წელს აღნიშნულ გუნდს მონაწილეობა მიუღია კავკასიის მრევლის მოღვაწეობის აღსანიშნავ სადამოცი. ქართული სახალხოლო სიმღერებისა და ქართულ და უცხოლო კომპოზიტორთა ნაწარმოებებთან ერთად გუნდს პირველად საქართველოში შეუსრულებია ნაწარმოებები მელიტონ ბლანჩიკის ოპერა „თამარ ციციანი“.

კიდევ მრავალ ქართულ გუნდს იღვდა სათავეში ნიკო შარაბიძე. დასცა დარის იგი საგუნდო სიმღერისა და მუსიკალურ — თეორიული საგნების პედაგოგად, საგუნდო ლობარჩად და სახალხოლო სიმღერებისა და თბილისის ორმოცდაათმდე სასულიერო დაწესებულებასა და საზოგადოებაში, მათ შორის საქართველოს სახელმწიფო კაბეტში, საოპერო სტუდიაში, სასულიერო სასწავლებლებში, თბილისის წ. ფლიაშვილის სახელობის ცენტრალურ სასულიერო სკოლაში (1916 წლიდან), კულტ-საგანმანათლებლო სასწავ-

ლებლებში, მასწავლებლის სახლში, რესპუბლიკურ ხალხური შემოქმედების სახლში და სხვ. 1928 წელს იგი პედაგოგად მიწვეული ვ. სარგსიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, სადაც 1954 წლამდე ასწავლიდა მუსიკალურ თეორიულ საგნებს, ხელმძღვანელობდა საუნდო-სადირიჟირო კაბეტისა, სტუდენტთა გაერთიანებული სასწავლო გუნდის პრაქტიკულ მეთაურობას. ნიკო შარაბიძე ერთერთი პირველთაგანი ქართული საზოგადოების კომპოზიტორია. ჯერ კიდევ 1918 და 1926 წლებში გამოცემა მისი პირველი სიმღერების კრებულები, რომლებშიც შედიოდა საგუნდო სიმღერები, რომანტები და ოთხი ხმისათვის დამუშავებული ქართული ხალხური სიმღერები. დღემდე პოპულარულია მისი საზოგადოების სიმღერები: „არავი“, „ვაშა-ვაშა“ და სხვ. ნ. შარაბიძის მიერ დაარსებული გუნდების რეპერტუარში ყოველთვის იყო თვითლოტარისა და კომპოზიტორის მიერ ოთხი ხმისათვის დამუშავებული სიმღერები: „სადაც ვშობილვარ; გავრდილივარ“, „იმერული მრავალამიერი“, „რაპული სუფრული“, „ქვედრული“ და სხვ. იგი არის ავტორი მთელი რიგი რომანტებისა და ბარათაშვილის, ა. წერეთლის, ი. გრიშაშვილის, ი. ნონეშვილისა და სხვა პირების ოქსიტებზე.

ამავარი მუსიკოსს უუსურვებთ კიდევ მრავალ წელს ჩანმართლობასა და სიყუთს.

ნ. შარაბიძის მუსიკალური მოღვაწეობის შესახებ მრავალი მასალა არსებობს. მისი მოღვაწეობის შესახებ მრავალი მასალა არსებობს. მისი მოღვაწეობის შესახებ მრავალი მასალა არსებობს. მისი მოღვაწეობის შესახებ მრავალი მასალა არსებობს.

ნ. შარაბიძის მუსიკალური მოღვაწეობის შესახებ მრავალი მასალა არსებობს.

● ანბს წინადაც აკაი ხორავას სახელობის მსახიობის სახლისა და ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის

სახელობის რაიონის სახალხო თეატრის სცენებზე გასტროლები გამართა ჯე. თურის ვ. ი. ლენინის სა-

ხელობის მალარონა სამმართველოს სახალხო თეატრის კოლექტივში. მათ წარმოადგინეს სპექტაკლები:

„შედაც დადიანის“ „შუის ჩახვამლად“ და გიორგი ტულუშის „საბედისწერო ბილი“.



● ბასული წლის 16-20 ნოემბრამდე კ. ერევანში მიმდინარეობდა საერთაშორისო სიმპოზიუმი, რომელმაც იმსჯელა ფილმებზე ხელოვნების შესახებ. ფილმების განსვლა ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის პრობლემების ასპექტში მიმდინარეობდა.

სიმპოზიუმში, რომელსაც სსრკ სახალხო არტისტი ა. ზგურდი თავმჯდომარეობდა, თითქმის ყველა ქვეყანაში მიიღო მონაწილეობა. საქართველოდან ესტრადონები რეისონები — გ. კანდელი, ს. ჩხივი, ოპერატორი ლ. ახვლედიანი; ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ი. ურუშაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი, პოეტი გ. ალიბეგაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი ა. თუმელიშვილი, მუსიკისმცოდნე ე. მაქვარიანი, კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ რედაქტორი ი. ყაზბეგი.

მოსწინელი იყო ოთხი მისხენება, განხილული ორმოცდაათამდე ფილმი (ც. ლოპატინი — სსრკ; ე. ფულგიონი — იტალია, ი. იაიბი — პოლონეთი, პ. ბაიენსი — ბელგია).

სიმპოზიუმში პირველ რიგში ესთეტიკური აღზრდის საკითხები ეტეობა. ყველამ ერთმანვე აღიარა კინოხელოვნების ფართო შესაძლებლობანი ხელოვნების პოპულარიზაციისა და შესწავლის საქმეში, რაც უშუალოდ დაკავშირებული ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის ამოცანებთან. ერთივე ლაპარაკი იყო ფილმების გამოყენებაზე სკოლებში, მუზეუმებში, ყუჩადგება იყო გამაზივლებული აგრეთვე ფილმების იმ თავისებურებაზე, რომელიც აუღო-ვიწუა-ლურ ხელოვნების პრობლემებს ეტება. ამ საკითხს შეეხო — ე. მაკვარიანი (სსრკ), ა. ბრალი და ტიტუს ლებერის — (ავსტრია) გამოსვლები.

განსაკუთრებით მწვავე კამათი გამოიწვია ამ ფილმებში სიტყვის (ტექსტის-კომენტარის) და ხე-

ლვითი მასალის საკითხმა. უსიტყვო ფილმების მომხრეთა პრტი (ე. ფულგიონი, პ. ბაიენსი) ხელოვნების ნაწარმოებთა ჩვენების დროს ტექსტი ხელს უშლის უშუალო ემოციურ აღქმას. აქ მხოლოდ მუსიკა უნდა ემბარგოდეს მათურებლად ნაწარმოებს შორის კონტაქტის დაზიარებას.

საწინააღმდეგო შეხედულება გამოიქვეს მ. კაგანმა, ი. ურუშაძემ (სსრკ), ს. ტოფმა (ერაყი). მათ აღნიშნეს, რომ „მისამართის“ გათვალისწინება განსაზღვრავს „სიტყვის“ როლს ფილმში; ტექსტის არსებობა, ცხადია, არ ნიშნავს ხელოვნო მასალის მეორე პლანზე გადაყვანას (იგი სურათის მთავარ კომპონენტად რჩება) და არ გამოირცხავს ზოგიერთ შემთხვევაში უსიტყვო ფილმების შექმნას (ამის მეთაველი მაგალითებია წარმოდგენილი იყო სიმპოზიუმზე; სურკოვის სურათის საფუძველზე შექმნილი ფილმი „ცოცხლობდეს მხოლოდ რუსეთში“ — სსრკ; „პა-დე-დე“ — კანადა).

სიმპოზიუმზე წარმოდგენილი იყო მრავალფეროვანი თანარისა და თემატიკის ფილმები ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებთა შესახებ (კადაარჩინეთ ატროპოლისი“ — იუნესკო; „რომის ბაროკოსი“ — იტალია, „კონსტანლი“ — ინგლისი, „ფერანდეში და მისი დრო“ — სსრკ და საფრანგეთი; „სერაფის მწიწის სურდულტურა“ — პოლონეთი; „მოცარტი“ — სსრკ; „მუსიკის გაკვეთილი“ — საფრანგეთი; „პა-დე-დე“ — კანადა; „ნენალის ხალხური ცეკვება“ — ნეპალი, და სხვა მრავალი).

გარდა მეცნიერულ-პოპულარული ფილმებისა მხატვრებზე. წარმოდგენილი იყო მხატვრული ფილმიც („ფიროსმანი“, კინოსტუდია „ქართული ფილმი“).

რამდენიმე ფილმში ნაჩვენები იყო ხელოვნების ნაწარმოებთა (ფერწერა, ეკრანის) შესახებ პრო-

ცეხი („მოდერის პორტრეტი“ — პოლანდია, „სარინა“ — სსრკ; „ნარინის ტიფტი“ ვა და დედამიწა“, — ხადავე ბავუები, ბულგარეთი; „ოსვალდი ობერბუბერი“ — ავსტრია).

სიმპოზიუმზე ნაჩვენები იყო აგრეთვე ფილმები მუსიკისა და სახვითი ხელოვნების თავისებური სინთეზი.

სიმპოზიუმზე წარმოდგენილი ფილმების ჩვენებამ კიდევ ერთხელ ნათელსკო იყო სა შესაძლებლობა გააჩნია კინოარტის ხელოვნების მრავალი დარგის ნა-

● „მეგობრობის თეატრი“

მოწვევით თბილისში გასტროლები გამართა რუსული დამახსოვებულმა არტისტმა, ლენინგრადის გოკის სახელობის დიამატული თეატრის მხიობმა ხერვია იურსკომ.

იგი მრავალფეროვანი პროგრამით წარსდგა თბილისელი მათურებლის წინაშე. მის რეპერტუარში იყო როგორც კლასიკური,

წარმოებთა არა მარტო პოპულარიზაციისათვის, არამედ მათი შენარსის და მხატვრული ბუნების გახსნისათვის.

ამ ხასიათის ფილმების რიცხობრივ ზრდა (მთუ-ხედავდ იმისა, რომ ზოგიერთ ქვეყანაში ამ ფილმების წარმოება ერთდროულად იკრის განცდილი, მათურებლის მიერ მათი ფართო აღიარება ამ ფილმების წინაშეგდობაზე და მომავლედ ფართო პერსპექტივებზე მეტყველებს.

პ. ალიბეგაშვილი.



ასევე თანამედროვე პოეზიისა და პროზის საუკეთესო ნიმუშები.

● პ. მარჯანიშვილის

სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის კოლექტივმა მათურებლურენა აღუქმანდრე კოტეტიშვილის ორმოქმედებანი დამა „სამოხის ვაშლები“.

სექტაკლის დამდგმელი რეჟისორია ა. ტოვსტონოვოვი, რეჟისორი — ლ. ვანო, მხატვარი — ლ. მანთიძე. მუსიკალური გაფორმება იკუთვნის გ. ვენიანსს.



● **სპარტაკოს** თეატრალურ საზოგადოებასთან არსებულმა „მეგობრობის თეატრმა“ თბილისში საკატროლოდ მოიწვია ქოსკოვის შრომის წითელი დროშის ორდენისა და სატარის მხატვრული თეატ-

რი „13 სკამი“. სანახაობა „სიცილის აზრალით“, რომელიც სტუმრებმა თბილისელ მაყურებელს უჩვენეს, შედგენილია მინიატურების თეატრის პოპულარული მსახიობების გ. გორინისა და ა. შირინდის

მიერ, სანახაობაში გათამაშებული იყო სხვადასხვა წარმოდგენებიდან საგანგებოდ შერჩეული სცენები, სადაც გამოირჩევილია ჩვენი ცხოვრების მანკიერი მხარეები — მეჭრეამობა, მულქუნელობა, მომხვეჭელობა და სხვ.



● **პართულ** ხელოვნებათცოდნობას გამოაკლდა სახვითი ხელოვნების ერთგული და პრინციპული მკვლევარი. გულნარა ჩაფარიძე შრომითი საქმიანობის დაწყების დღიდანვე საქართველოს მხატვრული ცხოვრების შუაგულში ტრიალებდა. მას არა მარტო ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ქართველ მხატვრებთან, არამედ სიყვარულით და დაცვირებით იყვლევდა მათ შემოქმედებას, საერთოდ, ქართული სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის განვითარების გზებს. ასე შეიქმნა

მისი საურადაღებო შრომები „ხევედრები ქართველ მხატვრებთან“ და „ქართული ლითონმქანდაკეობა“, მრავალი საგზურთა და საურუნალო სტატია იყო გამოქვეყნებული სამეცნიერო კატალოგებში... სამ ათეულ წელზე მეტი ხნის წინ საქართველოს სსრ ხელოვნების მუზეუმში დაიწყო გულნარა ჩაფარიძის მეცნიერული მოღვაწეობის გზა და აქვე მუშაობდა იგი სიცოცხლის ბოლომდე.

თვალსაჩინოა გულნარა ჩაფარიძის წვლილი ქართული ხელოვნების წარსულისა და თანამედროვეობის კვლევაში, ხოლო ის ფაქტი, რომ ბოლო დრომდე იგი საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირის კრიტიკოსა და ხელოვნების სექციას სათავეში ედგა, კვლავ მის დიდ ავტორიტეტზე და მოღვაწეობის ფართო სარჩიელზე მოუთითებს. ამიტომაც ძალზე დასანანია მისი ნაადრევი სიკვდილი.



● **ამ გმობ** ხნის წინ ამერიკაჟასიის რკინიგზის მასურის სავაგონო დეპოსთან (უფროსი გ. თოფურია) ჩამოყალიბდა ხალხური სიმღერების თვითმომკმედი მომღერალთა გუნდი ხელოვნების დამსახურებელი მოღვაწის მსოფლიო იაშვილის ხელმძღვანელობით.

ანსამბლმა უკვე რამდენიმე კონცერტს გამართა. მის რეპერტუარშია როგორც ქართული ხალხური, ასევე საბჭოთა კომპოზიტორების სიმღერები, გუნდში მშ მომღერალია, წამყვანი სოლოისტები არიან ჯ. დიაკონაშვილი, ე. შალიბაშვილი, ვ. ლაშაძე და კ. წიქორიძე.

ა. ანასაშვილი.

● **სრუშმის** კანაბას სახელობის დრამატულმა თეატრმა მორგე პრემიერა მაყურებლებს უჩვენა ნილი თარბას პიესა-ლაპარაკი „შნის ქალიშვილი“ (ქ. ლომას პიესის მოტივების მიხედვით).

დამდგმელი - რეჟისორია საქართველოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ დამსახურებული არტისტი ე. კოლონია, მხატვრული გაფორმება ეყუთვნის ი. ფანაიას, კომპოზიტორია ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მ. ბერიკაშვილი, ქორეოგრაფი — აფხაზეთის ასსრ დამსახურებული არტისტი ლ. ჩიხლაძე.

როლებს ასრულებენ საქართველოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ სახალხო არტისტები: ა. ავრბა, მ. ზუხბა, ლ. კახლანძია, მ. კოვე, ა. აგრუნი-კანაშკი, დამსახურებული არტისტი ლ. გაცხა, ა. ერმოლოვი, ნ. ლაგობა, ო. ლავილაძე, ს. საქანია და სხვები.

● **საზღვარპარტიის** ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული ურთიობის საქართველოს საზოგადოების თეატრისა და ლიტერატურის სექციამ რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში მოაწყო გამოჩენილი გერმანელი პოეტისა და დრამატურგის ბერტოლდ ბრებტის დაბადებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამო. მოკლედ მოხსენება ბერტოლდ ბრებტის შესახებ წაიკითხა ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორმა ზურაბ ჭარბალაშვილმა. მოხსენების შემდეგ დამსწრე საზოგადოებას უჩვენეს ბერტოლდ ბრებტის პიესის მიხედვით შექმნილი შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლი „კავკასიური ცარცის წრე“.

ლ. იოსელიანი.

ნ. მიაჟვანიძე.





# «САВЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 4, 1978

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

**Татьяна Шарова**

## ЛЕНИНСКАЯ ТЕОРИЯ ОТРАЖЕНИЯ И БОРЬБА С СОВРЕМЕННЫМ МОДЕРНИЗМОМ

Статья печатается под рубрикой «Партийная учеба творческой интеллигенции» (стр. 2).

**Лали Церцвадзе**

## О МЕТОДЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Статья печатается под рубрикой «Партийная учеба творческой интеллигенции» (стр. 6).

**Гиви Орджоникидзе**

## РЕВАЗ ЛАГИДZE И ЕГО ОПЕРА «ЛЕЛА»

Подлинно талантливое творчество композитора Реваса Лагидзе уже давно завоевало любовь и признание слушателей как в Грузии так и далеко за ее пределами. Притягательная чистота стиля, напевность, мелодичность, простота, глубокое проникновение в тайну красоты народного песенного творчества — вот определения, непременно присутствующие в любой заметке или статье о композиторе.

Большой успех выпал на долю оперы Реваса Лагидзе «Лела» — она награждена Государственной премией СССР за 1977 г. Музыковед Гиви Орджоникидзе дает в статье широкий и интересный анализ оперы «Лела», указывает на большие достоинства произведения, предопределявшие такую высокую его оценку. (стр. 11).

**Этери Гугушвили**

## СОВРЕМЕННОЕ ГРУЗИНСКОЕ АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО

В первой части своего теоретического труда автор анализирует актерское искусство мастеров грузинского театра. (стр. 20).

**Симон Кинцурашвили**

## ГЛАВНАЯ АРТЕРИЯ СТАРОГО ТБИЛИСИ И НЕКОТОРЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ ПО ЕЕ РЕГЕНЕРАЦИИ

Главная артерия старого Тбилиси (зародилась в V—VI веках) в настоящее время представляет собой цепь улиц Шавтели, Ираклия II, Сиони, Шардена. Несмотря на частые разрушения, она сохранила старую планировочную структуру, силуэтные акценты, характер застройки.

Автор высказывает весьма интересные соображения о возможности реконструкции всей артерии и приспособления ее в целях туризма. (стр. 34).

**Лали Курулашвили**

## ГЕОРГИИ ГЕГЕЧКОРИ

Под рубрикой «Штрихи для творческого портрета» в номере публикуется статья о народном артисте Грузинской ССР Георгии Гегечкори. Актером пройден большой и интересный путь, созданные им образы стоят в ряду лучших достижений современного грузинского театра. (стр. 43)

**Этери Шавгулидзе**

## ДЖЕМАЛ ХУЦИШВИЛИ

Обширная персональная выставка произведений живописца Джемала Хуцишвили демонстри-

ровалась недавно в здании Министерства финансов Грузинской ССР. Художественные и тематические интересы Д. Хуцишвили тесно связаны с народным творчеством, с грузинской сказкой, что предопределяет своеобразие изобразительно-технического мастерства художника, ярко индивидуальный по стилю характер его полотен (стр. 51).

**Джаншер Ватейшвили**

## К БИОГРАФИИ А. В. И А. А. БАГРАТИОНИ

В марте—июне прошлого года старший научный сотрудник Института истории, археологии и этнографии им. И. А. Джавахишвили АН ГССР, доктор исторических наук Д. Л. Ватейшвили находился в зарубежной командировке в качестве стипендианта ЮНЕСКО по теме «Исторические связи со странами Западной Европы в XVII—XVIII веках». В научных учреждениях, в частности, Голландии и Швеции им выявлен интересный архивный и прочий фактический материал, пополнивший биографию известных деятелей грузинской культуры конца XVII — начала XVIII веков Арчила Вахтаговича и Александра Арчиловича Багратиони, включая два портрета последнего, работы шведских живописцев Мартина Мейтенса и Элиаса Бренера.

В предлагаемой статье, наряду с обзором работы автора в названных двух странах на основе нового документального материала повествуется о культурной деятельности в Швеции А. А. Багратиони — сподвижника Петра I и его близкого друга, первого маршала (генерала фельдцейхсера) российской артиллерии, попавшего в плен к шведам в сражении под Нарвой в 1700 году. Статья содержит любопытные наблюдения в связи с обнаружен-



ქართველი  
წიგნისწერის  
კავშირები

ნები автором в Стокгольмской королевской и Упсальской университетской библиотеках различными вариантами оттисков грузинского шрифта, изготовленных в Стокгольме стараниями А. А. Багратиони.

В статье воспроизведен автограф письма А. А. Багратиони к родителям, и сестре, вывешенный в Стокгольмском государственном архиве, и прокомментировано его содержание. Письмо проливает свет на судьбу матриц грузинского церковного шрифта, заказанных в 1685 году из Москвы амстердамскому резчику букв и печатнику Николасу Кишу (Тотфалуши Киш Миклошу). Согласно новым данным, грузинские матрицы, изготовленные в Амстердаме, были пересланы в Стокгольм; а впоследствии (в конце 1703 г.) в Москву к отцу (А. В. Багратиони), который в то время готовил к изданию первую в России грузинскую печатную книгу «Давитни» (Псалмы Давида). Книга увидела свет в 1705 году. (стр. 57).

**Борис Мирцхулава**

**ЗАСЛУЖЕННАЯ АКТРИСА**

В статье рассматривается творческий путь заслуженной артистки Грузинской ССР Тамары Террадзе. Автор особенно подчеркивает ее плодотворную работу в качестве руководителя центрального пионерского театра Тбилисского республиканского Дворца пионеров и школьников им. Бориса Дзелядзе. (стр. 71).

**Гурам Гвердцители**

**СУДЬБА ХУДОЖНИКА**

Публикуется рецензия на монографию профессора Давида Чкивишвили «Александр Сумбаташвили-Южин» (издательство Тбилисского университета, 1976 г.). В рецензии дана высокая оценка этому интересному, серьезному исследованию. (стр. 75).

**Ирина Мерабишвили**

**МИР ХУДОЖНИКА**

В Доме работников искусств Грузии состоялась выставка картин художника Тите Шекиладзе. Анализируя представленные в экспозиции работы, автор статьи особо подчеркивает интересные поиски художника в области техники исполнения. (стр. 79).

**Бачана Брегадзе**

**БЛЕЗ ПАСКАЛЬ**

Публикуется продолжение биографии о Блезе Паскале. (начало см. «Сабчота хеловნება», № 3). (стр. 82).

**ГЕОРГИИ ЖЖЕНОВ**

В дни гастролей московского академического театра им. Моссовета, приглашенного в Тбилиси театром «Дружба», состоялся творческий вечер народного артиста РСФСР Георгия Жженова. Грузинский зритель познакомился с талантливым, интересным мастером. В творческом вестере Георгия Жженова участие приняла заслуженная артистка РСФСР Валентина Тальзина. (стр. 95).

**Л. Вассерман, Д. Дерюн**

**«ЧЕЛОВЕК ИЗ ЛАМАНЧИ»**

Пьесе с английского на грузинский язык перевел Михаил Квливидзе. (стр. 96).

**Вахтанг Беридзе**

**ПАМЯТИ НАШЕГО  
СООТЕЧЕСТВЕННИКА**

Памяти профессора Московского архитектурного института Константина Топуридзе — талантливого архитектора и исследователя, художника и реставратора посвящена публикуемая в номере небольшая заметка академика Вахтанга Беридзе (стр. 113).

**Михаил Чабашвили**

**О ПРАВОПИСАНИИ  
ЗАИМСТВОВАННЫХ  
НАЗВАНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ  
ИНСТРУМЕНТОВ**

Статья касается вопроса перевода на грузинский язык иностранных терминов. (стр. 68).

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ხაბოიძის  
და პ. შვეჩენკოს ფოტოები.

მხატვრული რედაქტორი ალექსი ბაღაბუაძე.

საქართველოს კ ცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა.  
თბილისი 1978.

ხელმოწერლია დასაბეჭდად 11/IV-78 წ., უე 06865  
შევ. № 601. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბაში 19,75. ფასი 1 ზან.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის  
გამომცემლობის სტამბა.  
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ 98-93-59.



6105783



ИИДЛЕК 76177